



**UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO**  
**FACULTAD DISEÑO Y ARQUITECTURA**  
**CARRERA DE DISEÑO INDUSTRIAL**

Proyecto Integrador previo a la obtención del Título de Ingeniera en  
Diseño Industrial

**“La totora como materia prima en el diseño de objetos para promover  
el desarrollo artesanal del cantón Colta”.**

**Autora:** Chávez Silva, Diana Carolina

**Tutor:** López Vaca, Luis Andrés

**Ambato – Ecuador**  
**Septiembre, 2023**

## CERTIFICACIÓN DEL TUTOR

En mi calidad de Tutor del Proyecto Integrador sobre el tema:

**“La totora como materia prima en el diseño de objetos para promover el desarrollo artesanal del cantón Colta”**

De la alumna Diana Carolina Chávez Silva, estudiante de la carrera de Diseño Industrial, considero que dicho proyecto reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la evaluación del jurado examinador designado por el H. Consejo Directivo de la Facultad.

Ambato, julio 2023

EL TUTOR



-----  
Luis Andrés López Vaca

## AUTORÍA DEL TRABAJO

Los criterios emitidos en el Proyecto Integrador **“La totora como materia prima en el diseño de objetos para promover el desarrollo artesanal del cantón Colta”**, como también los contenidos, ideas, análisis, conclusiones y propuesta son de exclusiva responsabilidad de mi persona, como autora de este trabajo de grado.

Ambato, septiembre 2023

LA AUTORA



.....  
Diana Carolina Chávez Silva

## **DERECHOS DE AUTOR**

Autorizo a la Universidad Técnica de Ambato, para que haga de este Proyecto Integrador o parte de él un documento disponible para su lectura, consulta y procesos de investigación, según las normas de la Institución.

Cedo los derechos patrimoniales de mi Proyecto Integrador, con fines de difusión pública, además apruebo la reproducción de esta tesis, dentro de las regulaciones de la Universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica y se realice respetando mis derechos de autora

Ambato, septiembre 2023

LA AUTORA



.....  
Diana Carolina Chávez Silva



## APROBACIÓN DEL TRIBUNAL DE GRADO

Los miembros del Tribunal Examinador aprueban el Proyecto Integrador, sobre el tema **“La totora como materia prima en el diseño de objetos para promover el desarrollo artesanal del cantón Colta”**, de Diana Carolina Chávez Silva, estudiante de la carrera de Diseño Industrial, de conformidad con el Reglamento de Graduación para obtener el título terminal de Tercer Nivel de la Universidad Técnica de Ambato

Ambato, septiembre 2023

Para constancia firman

---

Nombres y Apellidos  
PRESIDENTE

---

Mayra Alejandra Paucar Samaniego  
MIEMBRO CALIFICADOR

---

Jorge Luis Santamaría Aguirre  
MIEMBRO CALIFICADOR

## DEDICATORIA

*A todas las mujeres con sueños que parecen inalcanzables,  
a todas quienes aspiran a ser mejores cada día,  
a todas quienes el tiempo y los obstáculos han fortalecido su alma y conocimiento,  
a todas quienes se proyectan a lo grande.*

*Diana Carolina Chávez Silva*

## AGRADECIMIENTO

*A Dios, a mi familia y a la vida misma.*

A mis padres, por todo su apoyo en este camino,  
gracias por siempre entregarme las herramientas para ser una buena persona.

A Sophie y a Luis, por ser, sobre todo, mis mejores amigos,  
y mi apoyo incondicional en este camino.

A Karla, Katherine y María José, por su amistad incondicional,  
por ser quienes me han ayudado a seguir y ser mejor cada día.

A Sandra y Andrés, por ser mis guías, tutores y modelos a seguir,  
quienes desde el primer día han impulsado mis ideas.

A todos ellos, gracias de todo corazón.

*Diana Carolina Chávez Silva*

## ÍNDICE GENERAL

Portada .....	I
Certificación del tutor.....	ii
Autoría del trabajo .....	iii
Derechos de autor.....	iv
Aprobación del tribunal de grado.....	v
Dedicatoria.....	vi
Agradecimiento.....	vii
Índice general.....	viii
Índice de tablas.....	xii
Índice de imágenes.....	xiii
Índice de gráficos .....	xv
Resumen ejecutivo .....	xvi
Abstract.....	xvii

## **CAPÍTULO I**

### **ATECEDENTES GENERALES**

1.1	Introducción.....	1
1.1.1	Nombre del proyecto.....	1
1.1.2	Definición del problema.....	1
1.1.3	Árbol de problema.....	4
1.1.4	Contextualización.....	5
1.2	Justificación.....	31
1.3	Objetivos.....	33
1.3.1	Objetivo General.....	33
1.3.2	Objetivos Específicos.....	33

## **CAPÍTULO II**

### **MARCO REFERENCIAL**

2.1	Antecedentes Investigativos.....	34
2.2	Marco teórico.....	43
	Variable independiente.....	46
2.2.1	Materialidad.....	46
2.2.2	Recursos naturales.....	49
2.2.3	Fibras vegetales.....	52
2.2.4	Lenguaje del material.....	56
2.2.5	Cultura.....	65
2.2.6	Totora.....	70

Variable dependiente .....	87
2.2.7 Diseño .....	87
2.2.8 Diseño social.....	95
2.2.9 Diseño participativo.....	97
2.2.10 Diseño de producto .....	98
2.2.11 Encuentro entre diseño y artesanía .....	117
2.2.12 Diseño artesanal.....	124
2.2.13 Producción artesanal en el contexto local.....	126
2.2.14 Producto utilitario .....	133
2.2.15 Producto artesanal.....	133

### **CAPÍTULO III**

#### **ANÁLISIS DEL CONTEXTO**

3.1 Análisis externo e interno.....	144
3.1.2. Análisis PESTEL .....	144
3.1.3. Tendencias de consumo del entorno .....	156
3.1.4. Análisis estratégico de la competencia .....	161
3.1.5. Análisis del sector y del entorno de referencia .....	168

### **CAPÍTULO IV**

#### **MARCO METODOLÓGICO**

4.1 Ubicación.....	175
4.2 Tipo de investigación .....	185
4.3 Enfoque del trabajo: modelo de métodos aplicados .....	185
4.4 Prueba de hipótesis .....	187
4.5 Operacionalización de variables.....	188

4.6 Población y muestra .....	194
4.6.1 Perfiles de entrevista Perfiles.....	195
4.7 Recolección de información.....	196
4.7.1 Técnicas e instrumentos.....	197
4.7.2 Plan de procesamiento de información.....	201
4.7.3 Guiones de entrevistas .....	201
4.7.4 Fichas de análisis .....	216
4.8 Análisis y discusión de los resultados.....	218
4.8.1 Síntesis de la observación participativa.....	218
4.8.2 Aporte de perfiles entrevistados .....	220
4.8.3 Insights.....	225
4.8.4 Análisis de cualidades expresivas a través de las técnicas artesanales aplicadas en el uso de totora.....	236
4.8.5 Análisis de productos artesanales existentes en el mercado.....	244
4.9 Conclusiones.....	249
4.10 Recomendaciones.....	251

## **CAPÍTULO V**

### **DESARROLLO DE LA PROPUESTA**

5.1 Antecedentes de la propuesta .....	253
5.2 Proceso proyectual de diseño .....	255
5.2.1 Nombre del proyecto .....	257
5.2.2 Categoría de producto.....	257
5.2.3 Análisis de tendencias.....	258
5.2.4 Brief de diseño.....	270

5.2.5 Definición del público objetivo .....	271
5.2.6 Conceptualización.....	272
5.2.7 Ideación de propuestas.....	275
5.2.8 Prototipos .....	280
5.2.9 Evaluación de propuestas.....	283
5.2.10 Diseño detallado de Producto .....	285
5.2.11 Comunicación del producto .....	294
5.3 Conclusiones.....	296
5.4 Recomendaciones .....	297
CONCLUSIONES .....	298
RECOMENDACIONES .....	299
BIBLIOGRAFÍA .....	300
ANEXOS .....	322

## **ÍNDICE DE TABLAS**

Tabla 1 Tipos de fibras vegetales según su campo de aplicación .....	54
Tabla 2 Propiedades físicas de la totora y resultados obtenidos en ensayos.....	82
Tabla 3 Parámetros que define un producto de diseño .....	106
Tabla 4 Segmentos de la artesanía .....	122
Tabla 5 Acciones para promover el desarrollo de objetos artesanales desde la dimensión política.....	130
Tabla 6 Componentes del producto artesanal .....	134
Tabla 7 Análisis estratégico de la competencia a nivel nacional .....	162
Tabla 8 Análisis estratégico de la competencia a nivel internacional.....	165
Tabla 9 Flora representativa presente en la Laguna de Colta .....	180



Tabla 10 Fauna representativa presente en la Laguna de Colta .....	181
Tabla 11 Resultados de la calidad de agua y totora de la Laguna de Colta .....	182
Tabla 12 Operacionalización de variable independiente .....	190
Tabla 13 Operacionalización de variable dependiente.....	193
Tabla 14 Perfiles de entrevista .....	195
Tabla 15 Técnicas e instrumentos de investigación.....	196
Tabla 16 Análisis de técnicas aplicadas en el uso de totora.....	216
Tabla 17 Análisis de productos existentes en el mercado.....	217

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1 Exhibición de espacio con colección de otomanas Woods. ....	5
Imagen 2 Otomanas elaboradas artesanalmente por aldeanas en Shandong, China. ....	6
Imagen 3 Colección Jassa de Piet Hein Eek para IKEA .....	7
Imagen 4 Taburete creado con paño de totora al vapor y mimbre para el proyecto: "The sight of things reminds one of the person" .....	8
Imagen 5 Sillón Thun.....	9
Imagen 6 Concepto Coroza del proyecto WEAVE, RESTORE, RENEW de LOEWE	10
Imagen 7 Bolso de cuero y ratán de St. Agni: Rattan Small Tote Bag .....	11
Imagen 8 Sobreros escultóricos y bolso artesanal de la diseñadora Eli Urpí.....	12
Imagen 9 Jane Barkin y su icónica canasta en 1970. ....	13
Imagen 10 Colección de la diseñadora Micaela Spadoni: Panier .....	14
Imagen 11 Trofeos ecológicos trenzados a mano por Javier Sánchez .....	15
Imagen 12 Cesta elaborada a mano con hierba silvestre: Lavumisa.....	16
Imagen 13 Trofeos ecológicos trenzados a mano por Javier Sánchez .....	17
Imagen 14 Objetos elaborados por talleristas del proyecto Junco Totora en la Escuela Universitaria Centro de Diseño EUCD.....	19
Imagen 15 Artesanos de Puno.....	20
Imagen 16 Mobiliario, accesorios y ornamentos elaborados por artesanos.....	21
Imagen 17 Colección de Ames para MAISON&OBJET en París .....	22

Imagen 18 Mobiliario y paneles con madera y totora en exposición Mueble Campesino .....	23
Imagen 19 Exploraciones formales realizadas en talleres organizados por Manos de Ñocha .....	24
Imagen 20 Poltrona Nido .....	25
Imagen 21 Prototipos de luminaria con totora de la diseñadora Gireth Ovando .....	26
Imagen 22 Proyecto Cubo de Totora de ARCHQUID.....	27
Imagen 23 Escultura elaborado con totora.....	28
Imagen 24 Totora flexible lounge.....	29
Imagen 25 Interior de cabaña con totora en Urku Wasi, Imbabura-Ecuador.....	30
Imagen 26 Colección Carrizo de Marieta .....	31
Imagen 27 Espacios intercelulares de la totora: a) Corte longitudinal, b) corte transversal de la hoja, c) corte transversal del tallo. ....	84
Imagen 28 Innovación en el uso de totora aplicada en mobiliario contemporáneo: Totoluga puff de Juan Fernando Hidalgo, otomanas y silla Totora de Ricardo Geldres.	86
Imagen 29 Proceso para aplicar la innovación en proceso artesanales sustentables....	117
Imagen 30 Collage de fotografías panorámicas de la Laguna de Colta y comunidades aledañas.....	176
Imagen 31 Moodboard para Orígenes.....	274
Imagen 32 Boceto 1. ....	275
Imagen 33 Boceto 2. ....	276
Imagen 34 Boceto 3. ....	277
Imagen 35 Planos bolso Acqua.....	285
Imagen 36 Planos bolso Terra.....	286
Imagen 37 Planos bolso Natura.....	287
Imagen 38 Bolso Acqua.....	288
Imagen 39 Bolso Terra.....	289
Imagen 40 Bolso Natura.....	290
Imagen 41 Imagen gráfica de la colección.....	294
Imagen 42 Etiqueta y packaging del producto.....	295

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1 Modelo triádico de Morris. ....	60
Gráfico 2 Relaciones semánticas. ....	61
Gráfico 3 Cadena de valor de la totora.....	79
Gráfico 4 Técnicas y tejidos aplicados en la totora.....	81
Gráfico 5 Ilustración morfológica de a) Schoenoplectus americanus y b) Schoenoplectus robustus .....	83
Gráfico 6 Modelo Archer para el proceso de diseño.....	94
Gráfico 7 La espiral de diseño y las actividades a desarrollar en cada etapa.....	95
Gráfico 8 Proceso de diseño participativo, aprendizajes y herramientas aplicadas. ....	98
Gráfico 9 Parámetros que intervienen en la configuración del sistema producto.....	110
Gráfico 10 Proceso de diseño para la innovación. ....	114
Gráfico 11 Fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas en la artesanía local ecuatoriana. ....	115
Gráfico 12 Objetivos del programa Reconocimiento de Excelencia para las Artesanías .....	117
Gráfico 13 Áreas del diseño y la artesanía en el sector cultural creativo .....	120
Gráfico 14 Modelo cíclico de diseño y consumo.....	139
Gráfico 15 Cuadrantes del producto artesanal para elevar su competitividad .....	142
Gráfico 16 Constelación sobre el artesano y su participación en circuitos para la diferenciación de su actividad.....	143
Gráfico 17 Perfiles para futuros escenarios según las mentalidades del consumidor... ..	160
Gráfico 18 Narrativa sobre generalidades de la cosmovisión de los habitantes de comunidades aledañas a la Laguna de Colta.....	179
Gráfico 19 Infografía general de la Laguna de Colta.....	184
Gráfico 20 Plan de procesamiento de información.....	201

## RESUMEN EJECUTIVO

El proyecto se centra en revalorizar la totora como materia prima a través de sus cualidades expresivas, esto con la finalidad de rescatar las técnicas ancestrales de la comunidad artesanal del cantón Colta, dado que en nuevas generaciones de artesanos, gradualmente se ha perdido el interés por continuar con la práctica artesanal respecto al uso de totora en la aplicación en productos artesanales. A la par es evidente la pérdida de identidad cultural y territorial, debido al desplazamiento de los habitantes hacia otras actividades productivas relacionadas con el turismo, comercio y gastronomía local, esto también se debe por la falta de apoyo y difusión del quehacer artesanal desde los representantes políticos y sociales del cantón, lo cual limita sus posibilidades de integrarse al mercado actual con sus productos. Por consiguiente, se ha buscado contribuir al desarrollo artesanal desde el diseño mediante un proceso participativo, en el cual se vinculen los conocimientos de diseño con los saberes ancestrales artesanales mediante la transformación de la totora y la materialización de nuevas ideas a partir de la co-creación entre diseñador y artesano. En este sentido, se han determinado las cualidades expresivas de la totora inmersas en las técnicas artesanales como recurso para el fortalecimiento de la identidad territorial y economía local. En relación con lo expuesto, como aporte para el desarrollo individual y colectivo de la de los artesanos, se propone una colección de accesorios artesanales que manifiestan significados que identifican a la comunidad, de esta manera, se busca un equilibrio simbólico, estético y funcional a través del producto de diseño.

**PALABRAS CLAVE:** Totora, diseño, técnicas artesanales, cualidades expresivas, diseño participativo.

## **ABSTRACT**

The project focuses on revaluing the cattail as a raw material through its expressive qualities, this in order to rescue the ancestral techniques of the artisan community of the Colta canton, since new generations of artisans have gradually lost interest in continuing with the artisan practice regarding the use of reeds in the application in handicraft products. At the same time, the loss of cultural and territorial identity is evident, due to the displacement of the inhabitants towards other productive activities related to tourism, commerce, and local gastronomy. This is also due to the lack of support and diffusion of the artisan work from the political and social representatives of the canton, which limits their possibilities of integrating into the modern market with their products. Therefore, we have sought to contribute to artisan development from design through a collaborative process, in which design knowledge is linked to ancestral artisan knowledge through the transformation of reeds and the materialization of new ideas from the co-creation between designer and artisan. In this sense, the expressive qualities of the totora reed immersed in the artisan techniques have been determined as a resource for the strengthening of the territorial identity and local economy. In relation to the above, as a contribution to the individual and collective development of the artisans, a collection of handcrafted accessories is proposed that manifest meanings that identify the community, in this way, a symbolic, aesthetic, and functional balance is sought through the design product.

**KEYWORDS:** Cattail, design, artisanal techniques, expressive qualities, codesign.

## **CAPÍTULO I**

### **ATECEDENTES GENERALES**

#### **1.1 Introducción**

##### **1.1.1 Nombre del proyecto**

La totora como materia prima en el diseño de objetos para promover el desarrollo artesanal del cantón Colta.

##### **1.1.2 Definición del problema**

Los motivos que encaminan a investigar las cualidades expresivas de la totora como materia prima radican en su valor estético y utilitario, al ser uno de los materiales que ha predominado en la creación de objetos artesanales en el cantón Colta y sus parroquias; su potencial como materia prima se ha visto opacado, el artesano se enfrenta a una demanda social de consumo que prefiere lo industrializado, generalmente basado en una cultura de imitación, esto impide que el artesano use su criterio y conocimiento tradicional sobre técnicas de uso de la totora para lograr una resignificación que permita a su producto evolucionar y trascender a través del diseño para incorporarse al mercado actual que responde a demandas sociales de consumo y tendencias.

La totora se ha infravalorado como material, este problema parte de la inexistencia de un vínculo entre diseño y artesanía, por lo tanto se desconoce sus cualidades expresivas más allá de sus propiedades físicas y mecánicas ya estudiadas, esto provoca una escasa exploración de la posibilidades de materialización de esta fibra natural en nuevas tipologías.

El artesano al continuar con la elaboración de un producto con totora que recaer en lo artesanal repetitivo no logrará un cambio en la apreciación de estos objetos como souvenirs (Benítez, s.f.), la desvalorización de esta fibra natural lleva a una producción

sin innovación, por lo tanto, como señala Ferro (2017) "son productos que carecen de diferenciación"(p. 104). Con esto pierde su valor significativo (conocimiento de técnicas, calidad en el trabajo artesanal, detalle, tiempo de elaboración) al no poder integrarse y posicionarse en la sociedad actual de consumo, de esta manera es necesario un cambio en el sistema actual de las comunidades creadoras, la innovación en valor permitirá el acceso a un diseño de calidad y la ampliación del mercado para artesanos, diseñadores y consumidores (García López, 2021, p.48).

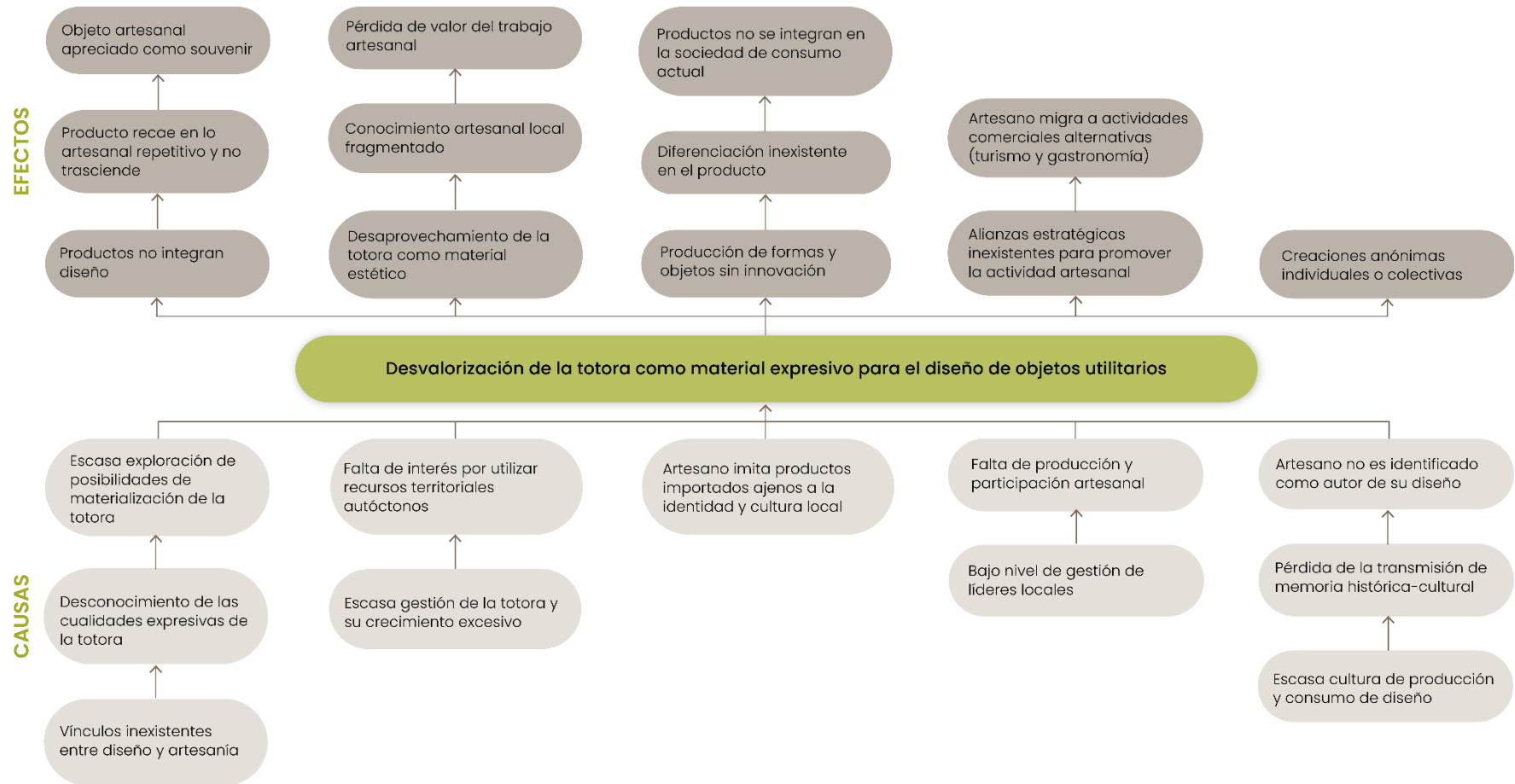
En este sentido, en comunidades aledañas a la Laguna de Colta se reconoce la falta de interés por utilizar recursos territoriales autóctonos para desarrollar objetos utilitarios mediante un proceso de fabricación artesanal (Heredia, 2014); en parte, esto se debe a la pérdida de identidad y cultura de consumo de lo artesanal gracias a la llegada de diseños y productos importados en los que no se reconoce a los artesanos que contribuyeron en su elaboración y únicamente las marcas lucran con su trabajo, esta situación obliga al artesano a ser un intermediario y fabricante que ofrece su mano de obra para imitar productos ajenos a la identidad y cultura local (Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales & Ministerio de Industrias, Comercio, Integración y Pesca, s.f.).

Además existe un bajo nivel de gestión e incentivo por parte de líderes locales (Heredia, 2014), de esta manera es evidente la falta de producción y participación artesanal en las comunidades de la zona. Por último, es importante mencionar la carente cultura de producción y consumo de diseño local, esta falta de apoyo por parte de la sociedad actual ha hecho que se pierda la transmisión de memoria histórica-cultural en nuevas generaciones de artesanos a quienes no se los identifica como autores de sus creaciones (Benítez, s.f.) y en otros casos no se da paso a su integración en el proceso creativo en el cual podrían aportar desde su experiencia, con esto surge el cuestionamiento de por qué no utilizar esta fibra natural en el diseño de objetos utilitarios artesanales, y valorar su carga de significado y cultura para integrarla al diseño de producto con el fin de promover el desarrollo artesanal del cantón Colta.

Finalmente, el diseño de objetos utilitarios artesanales en el presente trabajo se vincula al proyecto de investigación *“El diseño social como potencializador de turismo sostenible en la laguna de Colta”* (Fuentes et al., 2022), mismo que desde este punto será identificado como “Proyecto Laguna de Colta”, este vínculo busca revalorizar al trabajo artesanal local y a su materia prima desde sus cualidades expresivas, para lo cual será significativo conocer el alcance que se podrá lograr a través del diseño con un acercamiento que permita conocer de qué manera se ha tratado el problema en diferentes contextos, los cuales involucran actores y entornos socioculturales semejantes que integran a comunidades artesanales en su cadena de valor, también reconocidas como cocreadoras del producto final, al cual se lo considera un sistema holístico que trasciende y contribuye a su desarrollo.



### 1.1.3 Árbol de problema



#### 1.1.4 Contextualización

A **nivel mundial** se reconoce la fusión de la artesanía y el diseño que ha surgido de la mano de corrientes de diseño, tendencias y estilos de vida, que apuestan por el uso de materiales sostenibles y procesos responsables con el medio ambiente, así, es evidente la neoartesanía con un modelo que se ha replicado en talleres artesanales locales e internacionales, además con esto se rescata el uso de las fibras naturales a través de la reinterpretación de objetos cotidianos que responden a una utilidad estética, formal, funcional y artística.

*Woods* es un ejemplo del encuentro entre diseñadores y artesanos, en la provincia de Shandong en China, un grupo de aldeanas convertidas en artesanas son las cocreadoras de productos para el hogar con fibras de totora seca que crecen de forma natural en las áreas suburbanas. En su catálogo de productos destacan las otomanas que combinan el carácter rústico de las fibras con las texturas y cromática presente en textiles nobles como el lino.



**Imagen 1** Exhibición de espacio con colección de otomanas Woods.

**Fuente:** Adaptado de Pass It On (2023).

El carácter expresivo es abordado desde la conservación de su estado y pigmentación natural de la fibra, ya que esta es recolectada en diferentes temporadas con lo cual esta varía proporcionando un acabado de diferentes tonalidades debido a su composición natural. La totora considerada como un recurso natural territorial, ha permitido que el grupo de artesanas transmitan su conocimiento e historia a través de sus creaciones actualmente posicionadas en el mercado, más allá de esto, es importante destacar que sus objetivos están comprometidos con el medio ambiente, al destinar porcentajes de sus ganancias para contribuir a procesos de reforestación a través de la organización no gubernamental *Eden Reforestation Projects* (Pass It On, 2023).



**Imagen 2** *Otomanas elaboradas artesanalmente por aldeanas en Shandong, China.*

**Fuente:** Pass It On (2023).

IKEA, el ícono sueco, trabaja constantemente con artesanos para ampliar su producción a partir del conocimiento adquirido de técnicas ancestrales para aplicarlas en nuevas colecciones que respondan a nuevas necesidades sociales, culturales, ambientales y económicas que consideren a las personas como el eje de su desarrollo e innovación; su gama de productos ha incorporado continuamente materiales naturales como ratán, algas marinas, jacinto y bambú, esto ha dado paso a la experimentación y aprendizaje de nuevas técnicas de estampado y doblado para crear nuevos productos que representen una combinación ideal de la estética artesanal y la producción en masa, la estrategia detrás se basa en trabajar eficientemente con tres factores: materiales, técnicas de producción y artesanía, la fusión de estos se materializa en reinterpretaciones que enfatizan el buen diseño (Sabina, 2016).

En el año 2017, el diseñador Piet Hein Eek lanzó al mercado su colaboración *Jassa* con IKEA, una gama de productos y artículos para el hogar fundamentada en la artesanía tradicional de Indonesia y Vietnam, destacan asientos, cestería e iluminación que trabajan en conjunto con el tejido elaborado a base de algodón y seda, teñido a mano conocido como *batik* indonesio que presenta cualidades simbólicas y elementos culturales que manifiestan la diversidad a través de caracteres de caligrafía y composiciones gráficas ligadas a la identidad cultural, creatividad y espiritualidad de la comunidad artesanal (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, 2009).



**Imagen 3** Colección *Jassa* de Piet Hein Eek para IKEA

**Fuente:** Sabina (2016)

El proyecto *"The sight of things reminds one of the person"* realizado por la Academia Central de Bellas Artes en China, es un ejemplo del trabajo conjunto entre la academia y comunidades artesanales, los objetos se desarrollaron en la ciudad de Shandong, reconocida por su tradición artesanal, en un intercambio de conocimientos se exploraron técnicas en hojas de plátano y maíz, así como en la cáscara de ratán y totora al vapor, este acercamiento a los materiales naturales ha resultado favorable para idear y diseñar productos al considerar y respetar su entorno, para que más allá de una

funcionalidad, sean portadores de la cultura de origen y artesanos a cargo de su elaboración, su expresividad va más allá de cromáticas orgánicas o creadas y texturas, es un vínculo que une a las diferencias generacionales a través de la transmisión de ideas del mundo moderno con las posibilidades a las que el material podrá adaptarse y recrear la visión de diseñadores emergentes, en este caso, se abordaron representaciones gráficas mediante patrones que revelan el desarrollo del pueblo Bo Xing, relatan una historia sobre la valoración de las culturas presente en el taburete *Hotel* de Linjie Xu (Song, 2015).



**Imagen 4** Taburete creado con paño de totora al vapor y mimbre para el proyecto: *“The sight of things reminds one of the person”*

**Fuente:** Adaptado de Song (2015).

El estudio de diseño vietnamés Laita, bajo una filosofía interdisciplinaria colaborativa combina conocimientos de ingeniería, arquitectura y diseño de producto, lo cual permite integrar y experimentar con diversos recursos como estilos, contextos, geografía, campos aplicativos y el aprendizaje de técnicas de manufactura artesanales e industriales para lograr un resultado integral, coherente e innovador (Laita, 2021); el equipo creativo considera relevante relacionar al objeto en un tiempo y espacio determinado, esto se puede evidenciar en el sillón *Thun*, ganador del premio Red Dot en 2020, con una belleza que imita la naturaleza, presenta una estética distintiva en mimbre que toma como inspiración la flexibilidad para su tramado y estructura creada por técnica de curvado a vapor, de manera que las cualidades del material permiten recrear una forma

curvilínea orgánica, a través de una morfología irregular representa lo clásico y contemporáneo, con un carácter robusto y elegante que recuerda a las ramas de un árbol enrolladas en su tronco, la materia prima pasa a ser un recurso comunicativo que expresa las influencias artísticas vietnamitas llevadas hacia un concepto funcional y moderno de diseño (Red Dot, 2020).



*Imagen 5 Sillón Thun*

**Fuente:** Red Dot (2020).

La firma española LOEWE perteneciente al conglomerado de lujo LVHM, a través de su proyecto "WEAVE, RESTORE, RENEW" ha logrado que su esencia regrese, como en un inicio se destacó por el trabajo artesanal español de alta calidad, Burgos (2022) menciona, "en 2022 para el Milan Design Week se exploraron tejidos de cuero, el tejido gallego conocido como Coroza y la técnica coreana de tejido de papel conocida como Jiseung". El objetivo de la exhibición fue rescatar y revalorizar objetos y materiales olvidados a partir de intervenciones de técnicas combinadas en cuero, paja y madera para revelar su utilidad y sutileza a través del arte con propósito de lo elaborado a mano; bolsos, cestas y jarrones que expresan la sutileza y fluidez de sus elementos a partir de técnicas artesanales preservadas como el curvado, doblado, corte y enrollado, todos conocimientos reinterpretados a través del diseño para conservar la sustancia de sus materiales en las formas logradas.



Para LOEWE, el trabajo manual otorga un significado particular al objeto, comunica su valor e historia en un presente y futuro transgredidos por el consumo sin sentido que no reconoce el proceso realizado con atención al detalle y calidad humana, además al regresar a técnicas y procesos artesanales responsables se consolida el respeto al medio ambiente, el tiempo de elaboración y a los actores involucrados en el proceso; retomar tradiciones en tiempos modernos permiten reconfigurar el trabajo que conlleva cada producto, a que este se manifieste como una expresión del presente con alma, no siempre se parte de la nada también se atraviesan tiempos en los que es significativo el restaurar, como lo hace la marca madrileña, al trabajar conjuntamente con artesanos que enmiendan, reparan y logran la autenticidad en un nuevo producto que relaciona el concepto de sostenibilidad con lo tradicional en una dirección transformadora que evoluciona hacia el futuro (Burgos, 2022).



**Imagen 6** Concepto Coroza del proyecto *WEAVE, RESTORE, RENEW* de LOEWE

**Fuente:** LOEWE para Designboom (2022).

En 2014 en las bahías australianas surge la marca St. Agni, su ADN y filosofía de “*menos es más*” es la inspiración para el diseño de objetos de siluetas minimalistas en cuero y ratán como el bolso de estilo deco *Hennie Everyday*, estos combinan técnicas tradicionales desarrolladas y experimentadas junto con artesanos de Indonesia, esto con

la finalidad de lograr un proceso exclusivo que los diferencie en el mercado; con la integración de estos conocimientos Matt y Lara Fells demuestran el compromiso de su marca con la artesanía hecha a mano, en relación a esto, se apuesta por una producción libre de componentes químicos al utilizar fibras naturales y cuero de curtido vegetal en sus colecciones; para garantizar la calidad en su producto St. Agni se maneja bajo un proceso estructurado de diseño que parte del bocetaje, la prueba de materiales hasta llegar a su examinación final previa a su comercialización (Stoddard, 2019).

Para la marca australiana, la clave de su ubicación en el radar de la moda y tendencias contemporáneas progresistas radica en inspirarse en el pasado que ha sido olvidado, en revalorizar técnicas de tejido que expresan la singularidad de la artesanía al encapsularlo en objetos atemporales que comuniquen la esencia de sus materiales y su responsabilidad ambiental.



**Imagen 7** Bolso de cuero y ratán de St. Agni: *Rattan Small Tote Bag*

**Fuente:** St. Agni (2022).

En la misma línea de producto, la diseñadora Eli Urpí ha enfocado su trabajo en la exploración de formas artesanales con identidad expresadas en maxi sombreros escultóricos como el *Le Grand Hat* y *Pillbox*, elaborados totalmente a mano con tejidos de paja y rafia (Urpí & Umpiérrez, 2022). Urpí toma como fuente de inspiración el



movimiento de la Bauhaus, lo cual permite expresar un valor artístico a través de los objetos, mismo que recae en ir más allá, en la capacidad de ser un accesorio y una pieza escultórica para los espacios contemporáneos a la vez, en este sentido, también simplifica la forma que toman sus bolsos, extrae la morfología presente en sus sombreros y las remite a combinaciones de yute, con rafia y madera, esto da como resultado un estilo tradicional que se fusiona en la modernidad (Ros, 2021). Su firma fundada hace diez años, desde su inicio se ha basado en líneas contemporáneas y minimalistas con lo que ha logrado relevancia en el mercado de lujo internacional.



**Imagen 8** Sombreros escultóricos y bolso artesanal de la diseñadora Eli Urpí

**Fuente:** Urpí & Umpiérrez (2022).

Los objetos utilitarios también ha formado parte de la historia parisina, su utilidad y estructura básica de carácter rústico llegó a ser considerado un accesorio de culto en el mundo de la moda en los años setenta de la mano del auténtico estilo y visión de Jane Birkin, la cesta de mimbre ha trascendido de manera que es un elemento atemporal que comunica algo que dura toda la vida, el valor de lo hecho a mano en talleres de artesanos parisinos que actualmente ha sido fuente de diversas reinterpretaciones que conservan la esencia de los años setenta y que ha logrado que la artesanía tenga aceptación colectiva en nuevas generaciones contemporáneas, la *Cesta Birkin* actualmente es elaborada por artesanos portugueses en un proceso de tres días, tiempo en que se remojan las fibras de

mimbre para ser dobladas con facilidad hasta lograr la forma deseada, el material se conserva en su estado natural, la personalización del objeto radica únicamente en las texturas y estampados presentes en sus pañuelos, para marcas como *The Bangs Vintage* el mimbre no requiere más, sus cualidades naturales expresan por sí mismas su esencia y el poder de materializar historia y tradiciones en el presente (Verheyen, 2020).



*Imagen 9 Jane Barkin y su icónica canasta en 1970.*

**Fuente:** L'Officiel (2020).

Con el mismo enfoque en fibras naturales y el estilo vintage, en Italia la artesanía se ha reinventado, una colaboración creativa e identitaria predomina en el trabajo de diseñadores y artesanos, como es el caso de la marca Micaela Spadoni, las tendencias y tiempos difíciles marcaron el inicio de un emprendimiento con propuestas que rescatan el valor de lo artesanal y lo llevan al mundo de la moda inspirado en el estilo de vida vanguardista europeo, una reinterpretación de la cesta Siciliana ha sido la clave para relacionar conceptos modernos con lo tradicional, se preserva la elaboración a mano con artesanos que trabajan con hojas secas de palma, estas se combinan con el conocimiento de la diseñadora en diseño de textiles y crochet, lo cual aporta un valor agregado en cada colección y se encamina a las posibilidades de personalización (Spadoni, 2023).



*Imagen 10 Colección de la diseñadora Micaela Spadoni: Panier*

Fuente: Spadoni (2023).

En la primera edición de La Mercantil de Diseño, fue protagonista el trabajo del artesano y restaurador Javier Sánchez, reconocido por sus *trofeos ecológicos* se ha apartado de los objetos utilitarios cotidianos elaborados con fibras naturales para reivindicarse como una figura de la neoartesanía con piezas ornamentales que rescatan un oficio ancestral con la finalidad de que su valor no se desvanezca en el mundo contemporáneo, a través de ornamentos creados a mano transmite el mensaje de las cualidades de lo artesanal y el respeto hacia el medio ambiente, los procesos responsables y materiales territoriales que no generan impacto en el entorno; a través de técnicas de trenzado en pleita, esparto y mimbre con acabados en hilo de bramante surgen diversas morfologías artísticas que dan origen a cabezas de animales que fusionan la tradicional artesanía española con el arte moderno a partir de una reinterpretación del origen y significado de los trofeos de caza (Quesada, 2020).



**Imagen 11** Trofeos ecológicos trenzados a mano por Javier Sánchez

**Fuente:** Arquitectura y Diseño (2020).

En Francia, Malkia Home, busca contar historias a través de los materiales que originan nuevos productos ornamentales y utilitarios, más allá de rescatar técnicas del trabajo artesanal y ancestral, mantiene un objetivo claro en sus colecciones, mejorar las condiciones de vida de los artesanos, en particular el de las mujeres artesanas, esto bajo un enfoque de economía justa y sistema sostenible en equilibrio con el valor cultural, social y artístico de las comunidades que participan con su mano de obra en los diferentes diseños, además la firma francesa no busca únicamente un posicionamiento en el mercado, también enfatiza la capacitación, desarrollo personal y remuneraciones justas para las mujeres dedicadas al oficio artesanal; en un encuentro de la artesanía francesa y africana, se destacan ornamentos que representan el sur africano como Malawi, Ghana y Zimbawe, como es el caso de la cesta *Lavumisa*, elaborada completamente a mano por artesanos de las zonas rurales de Esuatini, en el mismo territorio se origina la hierba silvestre *lutindzi*, que permite generar diversos tejidos y tramados en función de la forma y la cromática a partir de tintes orgánicos, como resultado es un ornamento de carácter natural con carga étnica, presenta motivos geométricos que expresan el simbolismo de los paisajes naturales y cultura de Esuatini (Malkia Home, 2023).



**Imagen 12** Cesta elaborada a mano con hierba silvestre: *Lavumisa*

**Fuente:** Malkia Home (2023).

En la búsqueda de la expresividad a través de la materialización de ideas, surgen objetos utilitarios como las lámparas, a través de estas, se han recuperado las técnicas de artesanía ancestral de manera que son llevadas a lo contemporáneo para posicionarse en espacios en dónde son piezas que realzan la visión del interiorista. En relación con lo mencionado, Pedro Galdón y Silvia Ceñal son los creadores de la colección de lámparas *Zesta Punta*, que considera a la cesta hecha a mano con mimbre de los Pirineos como el motivo y esencia de sus ideas, que se fusionan lo escultórico con las referencias de diseño nórdicas; un punto a resaltar en su trabajo es la artesanía y producción de kilómetro cero, es decir tanto materiales como mano de obra son locales y regionales, esto con la finalidad de reaperturar el camino de oficios tradicionales; para Galdón y Ceñal el concepto debe reflejar, el territorio, sus raíces y la cercanía del lugar en el que se hace la vida, para lograrlo se han combinado los materiales de origen vegetal con gres cerámico a alta temperatura para obtener un equilibrio de lo artesanal, con las formas y texturas de la naturaleza y la arquitectura vernácula, es decir la materia y su función están fuertemente ligadas (Infante, 2021).





*Imagen 13 Trofeos ecológicos trenzados a mano por Javier Sánchez*

**Fuente:** Arquitectura y Diseño (2020).

En el mismo sentido, el diseño de luminaria de Gonzalo Milà en colaboración con Álex Fernández Camps para Bover, destaca por su atemporalidad, piezas para espacios exteriores que transmiten un equilibrio entre la cultura material y las tendencias; lo fundamental en cada luminaria es su utilidad, de eso parte su personalidad y rigurosidad aterrizadas en un minimalismo que reinterpreta lo tradicional e impoluto del material en conjunto con una luz ambiente recreada a través de los tramados, en los que no se desvanece su esencia unificadora, la técnica del mimbre, inspirada en la vida mediterránea se traduce en una luz tenue, cálida y tamizada (Arbués, 2021).

En **Latinoamérica**, el entorno artesanal es similar, a través de microempresas y emprendimientos se busca reactivar la economía local a la par del desarrollo artesanal regional con un giro en el producto de la mano del diseño para sobresalir en nuevos y potenciales mercado relacionados a tendencias sociales y de consumo, por esto, es significativa la integración de diseño en los procesos artesanales; Paolo Bergomi, ex presidente de la Asociación Latinoamericana de Diseño, en una entrevista con Luis Fernando Quirós se menciona:

...artesanos, pequeños y medios productores de América Latina, no perciben sus propias necesidades de diseño, pero si sufren las ausencias de innovación que la profesión les puede ofrecer, que les permita enfrentar no sólo los desafíos del

desembarco de los productos foráneos en sus mercados internos, sino las potenciales posibilidades de proyectarse al mundo con productos diseñados. (Quirós, 2013)

En este contexto, varios proyectos han sido desarrollados, desde la academia, el diseño y micro comercio, con esto se facilita la comercialización de nuevos productos y se fortalece un contacto entre la cultura de lo artesanal y académico. El proyecto *Totora* presentado en 2009, propuso brindar un nuevo enfoque a los artesanos locales del lago Titicaca y enlazar su tradición con la realidad actual, debido a que no se ha evidenciado una innovación en el uso del material, lo que genera un estancamiento del trabajo artesanal, baja producción y reducidos ingresos económicos; en este sentido, se considera que la totora como material natural, tiene potencial a ser materializado por la fantasía creativa y descubrimientos aplicativos a partir de la observación de su entorno, además el autor señala que existe una creciente tendencia por el apoyo hacia artesanías locales auténticas y materiales naturales por ser ecológicamente correctos; con esto es posible mantener un flujo creciente de nuevos productos mediante la transferencia de conocimientos a nuevas generaciones para una valorización y posicionamiento de la totora, con esto un desarrollo artesanal, turístico y sustentable a favor de las comunidades locales (Bergomi, 2009).

En Ciudad del Plata, el proyecto uruguayo de extensión “Experiencias de co-diseño en junco y totora”, a través de la multidisciplinariedad busca mejorar los procesos artesanales desde la participación activa de los artesanos y responsables de talleres, el acercamiento entre el diseño y la técnica artesanal en fibras naturales ha permitido la generación de conocimiento y mejora conjunta para procesos y nuevos productos, toma como pauta la elaboración de coronas fúnebres en totora y su proceso productivo, desde allí surgen intervenciones que proyectan mejoras mediante un flujo productivo establecido dividido en procesos de cosecha, buche y forrado; para resaltar las cualidades semánticas de las fibras naturales, se combinan conocimientos de técnicas, tinturado y trabajo con materiales alternos como cerámica, madera, metal e hilo, de esta manera, al

fusionarse comunican un equilibrio entre lo artesanal, escultórico, funcional y moderno, esto representado en elementos ornamentales, mobiliario y objetos utilitarios, entre los cuales se destacan técnicas como el espiralado, tramado, trefilado y trenzado (Cervetto et al., 2015).

De acuerdo con lo mencionado, derivado de los aprendizajes del proyecto, para el trabajo en talleres artesanales se propone estrategias de intervención en diseño para la mecanización del proceso con el uso de herramientas que permitan realizar un mejor terminado que aporte a la calidad del producto, en cuanto a diseño de producto, se considera esencial optar por nuevos mercados, con productos artesanales innovadores que cumplan funciones utilitarias, estéticas y culturales. El trabajo con materiales naturales es multidireccional y participativa, de manera que el trabajo artesanal y su evolución se abordan desde miradas socioculturales, económicas, botánicas y desde la teoría y práctica del diseño para reforzar el proceso creativo de los cocreadores en base a líneas investigativas de sustentabilidad, innovación, producción y desarrollo que lleven al producto hacia su difusión y diferenciación de lo ya existente (López, 2016).



**Imagen 14** *Objetos elaborados por talleristas del proyecto Junco Totorá en la Escuela Universitaria Centro de Diseño EUCD*

**Fuente:** Proyecto Junco Totorá (2016).

En el Lago Titicaca, en el 2016 surgió el emprendimiento “*Eco Artesanías de Totorá Titikaka-Chimu*” con el objetivo de empoderar a mujeres artesanas indígenas en un marco de desarrollo económico, social y cultural, a la par de la actividad artesanal se promueve un aprovechamiento sostenible de los totorales en lugar de quemarlos, al ser la



totora considerada una planta emblemática del lago, desde antiguas civilizaciones fue utilizado en la construcción de embarcaciones, puentes colgantes y viviendas; las artesanas aimaras emplean la totora de manera responsable para conservar su área protegida, esta iniciativa de economía circular reconocida con el *Premio Latinoamérica Verde*, ha contribuido en la valoración estética y funcional del recurso natural y al desarrollo de nuevos productos como paneras, porta mates, ornamentos basados en la fauna del lago y envases ecológicos que responden al uso de materiales alternativos al plástico, todo esto con la finalidad de ampliar su mercado y así mejorar la calidad de vida de las artesanas puneñas (Ministerio del Ambiente MINAM, 2020).



*Imagen 15 Artesanos de Puno*

**Fuente:** Ministerio del Ambiente MINAM (2020).

En el entorno artesanal peruano, destaca el tejido en junco y totora, los conocimientos y prácticas relacionadas a ambos, declaradas patrimonio cultural de la nación en 2015, constituyen un arte tradicional ancestral de uso milenario que tuvo sus inicios en las provincias de Huaura, Huaral y Barranca; actualmente es un conocimiento que promueve lo sostenible, además busca ser transmitido en nuevas generaciones quienes serán los encargados de tomar las bases ancestrales para innovar en un contexto moderno, en este punto surge la empresa Bandurria, encargada de promover la protección del patrimonio cultural-natural y de transformar la fibra vegetal en productos artesanales utilitarios, reutilizables y resistentes con diseño cargados de identidad cultural expresada a través de la tintura orgánica y tramados que originan símbolos y palabras que puede ser

personalizadas, estas cualidades junto a una cadena productiva artesanal responsable (selección, transporte, teñido, tejido, comercialización) abren el camino hacia un desarrollo artesanal y económico de la zona (Bandurria Artesanías, 2020).

En el mismo sentido, *Artesanías del Atlántico*, es un programa de la Gobernación del Atlántico en el marco de cultura y patrimonio, el proyecto busca fortalecer la industria creativa en los municipios artesanales con beneficios que incentiven de manera integral a innovar en la actividad económica y a mejorar la calidad de vida de las comunidades al llevar los conocimientos artesanales al siguiente nivel, funciona como un canal de capacitación y difusión de productos sostenibles que integran diseño y comunican historia y tradición cultural con el uso de materia prima y mano de obra local, esta red de 250 artesanos ha logrado posicionarse a nivel mundial con ideas que impactan en el imaginario colectivo desde nuevas tendencias como la fusión de neoartesanía y upcycling para crear nuevos objetos artesanales con tejidos en plástico y fibras vegetales como el bejuco, de igual manera se conserva la tejeduría artesanal con técnicas como entretejido simple, trama y urdimbre, presente en accesorios elaborados por artesanos colombianos con fibras naturales secas como la totora, cabuya y yute, este oficio plasma las cualidades semánticas de los materiales en el trabajo que origina productos que parte de arquetipos personales o colectivos, el artesano transfiere su historia, cultura y memoria en ornamentos estéticos-utilitarios (Artesanías del Atlántico, 2020).



*Imagen 16* Mobiliario, accesorios y ornamentos elaborados por artesanos

**Fuente:** Artesanías del Atlántico (2020).

Al mismo tiempo, Ana María Calderón fundadora y directora de *Ames*, exporta los conocimientos de la artesanía tradicional colombiana a través de su marca, el enfoque de su colección de muebles, alfombras y accesorios se basa en la fabricación manual a cargo de microempresas, con esto se apuesta por un cambio significativo en las condiciones sociales, culturales y de producción en las estructuras familiares de las comunidades colaboradoras; para Calderón la esencia de los productos se encuentra en cómo los materiales y técnicas transmiten la belleza y singularidad de la artesanía tradicional, las fibras de iraca, el trenzado momposino y la cuerda de fique trabajada con la técnica andina de la tribu lache se fusionan con estructuras tubulares de acero con baño en polvo, y con un lenguaje propio posibilitan la recreación de formas inspiradas en el entorno, a través de la observación de la fauna, flora y elementos naturales que evocan lo lúdico en espectros inusuales de color que permiten una sensación estética minimalista, desde la visión el diseño la marca no busca únicamente su comercialización sino la posibilidad de generar nuevos trabajos que aporten a la diversidad y cultura material (Lekka, 2020).



**Imagen 17** Colección de Ames para MAISON&OBJET en París

**Fuente:** Balbuena (2020).

Con relación al trabajo artesanal latinoamericano y sus arquetipos, el arquitecto Sebastián Erazo Fischer y Sofía Bustamante en un trabajo conjunto con artesanos expertos en totora y carpintería de Villa Alegre en Chile, resignificaron el valor cultural para evitar la ruptura en la transmisión de oficios, esto se desarrolló a través del proyecto *Mueble*

*Campesino*, con el propósito de establecer un intercambio entre lo artesanal, la arquitectura y el diseño, como producto se construyeron muebles en madera totalmente a mano con un entramado de fibra de totora, en el proceso se consideraron técnicas del mobiliario tradicional campesino que excluye elementos como tornillos y clavos; en el Espacio Nacional de Diseño en Santiago se expuso el mobiliario, de esto resultó significativo la manera en cómo se expresa el impacto cultural a través de los materiales, lo cual conlleva una reflexión en la revalorización y recuperación de la tradición artesanal como complemento con el diseño relacionada a la tendencia global que valor lo hecho a mano, sin embargo en un contexto regional aún ha sido poco explotada a diferencia de países europeos (Erazo Fischer & Bustamante, 2017).



**Imagen 18** *Mobiliario y paneles con madera y totora en exposición Mueble Campesino*

**Fuente:** Erazo Fischer & Bustamante (2017).

El trabajo artesanal posee un potencial investigativo, desde sus dimensiones técnicas y subjetivas, es abordado como un tejido sociocultural, es la construcción creativa de la comunidad, su *saber ser y estar*, arraigada a los saberes de la tierra al hacer uso de

fibras vegetales como la ñocha; el arte de la cestería por ejemplo, es conectar con la memoria ancestral, es recrear un tejido entre el espacio y formas humanas como no humanas, la actividad impulsadora es el diseño participativo en territorios artesanales en donde es posible construir espacios creativos de aprendizaje, el retomar prácticas artesanales, permite rescatar conocimientos de técnicas con fibras vegetales con habilidades de transmutar en productos utilitarios que pueden relacionarse de manera simbólica y estética con su contexto de origen; la materialización de lo subjetivo se ha logrado en el proyecto "Manos de Ñocha", el artesano o el aprendiz propagan la sabiduría de la tierra, el hombre se convierte en una fibra y el colectivo es el encargado de componer el alma del tejido, este significado también ha permitido explorar las posibilidades artesanales al integrar cerámica y fibras plásticas en reinterpretaciones de cestería (Almendra & Loncomilla, 2021).



**Imagen 19** Exploraciones formales realizadas en talleres organizados por Manos de Ñocha

**Fuente:** (Manos de Ñocha, 2022)



En el **Ecuador** el trabajo artesanal emerge nuevamente en propuestas que integran diseño, se valora la transmisión de conocimiento sobre técnicas y uso de recursos naturales por parte de artesanos, a través de una actividad participativa colaborativa, el artesano y el diseñador se convierten en cocreadores de nuevos productos, con esto se busca apoyar al desarrollo artesanal y económico a nivel local y regional, a la vez que incentiva a las comunidades creativas a proyectarse hacia mercados internacionales en los cuales el objeto artesanal es admirado por su valor cultural, significado y autenticidad.

En la sierra ecuatoriana, la microempresa comunitaria Tatora Sisa ha trascendido con el uso de totora, reúne a comunidades artesanas de San Rafael de la Laguna en Otavalo con el respaldo de actores sociales como la junta parroquial, ha potencializado su producción en donde se aplican sus conocimientos ancestrales de tejidos con hilo, tramados y tinturado natural en la elaboración de mobiliario como su icónica poltrona *Nido* y artículos para el hogar como lámparas, biombos, elementos ornamentales, entre otros; esto los ha llevado a colaborar con diseñadores y arquitectos para la creación de espacios con elementos de totora que complementan la atmósfera (Tatora SISA Sociedad Civil y Comercial, 2009).



***Imagen 20 Poltrona Nido***

**Fuente:** (Tatora Sisa, 2009)

En este sentido, Ovando (2017) menciona en su proyecto que la empresa comunitaria Totora Sisa a través de su plan de negocios denominado “Fusión Totora e hile, artesanías con identidad local” ha desarrollado objetos que mantienen su identidad cultural a la vez que responden a demandas actuales de consumo, de acuerdo con esto, en el proyecto se trabajó con requerimientos de uso de técnicas tradicionales como el entretejido de la totora para la elaboración de objetos para el hogar. Como premisa de este proceso creativo-participativo, para abordar el diseño social y local, se integraron los conocimientos de artesanos a los del diseñador con el objetivo de fusionar ideas que respondan a uso, forma y adaptación al mercado; a manera de resaltar las cualidades de la fibra natural, se realizaron pruebas de entintados en prototipos iniciales, así se identificaron las conjugaciones cromáticas representadas en propuestas de luminaria con diferentes técnicas de amarre con hilo y trenzado, además su morfología representa el simbolismo y cultura perteneciente al grupo de mujeres artesanas de la localidad (Ovando, 2017).



**Imagen 21** Prototipos de luminaria con totora de la diseñadora Gireth Ovando

**Fuente:** (Ovando, 2017)

De la misma forma, el proyecto comunitario *Cubo de Totora* ejecutado por el estudio de arquitectura experimental Archquid bajo el diseño y desarrollo del arquitecto Federico Lerner, logró un trabajo conjunto con la población indígena artesana de la parroquia San Rafael de la Laguna en Otavalo, llevándose a cabo una investigación previa respecto al uso de la planta de totora que se encuentra en regeneración constante en los humedales del lago, esto permitió profundizar y comprender el arte presente en lo

artesanal, su relación con la identidad de su población respecto al territorio que habita, para así promover el conocimiento autóctono representado en un estructura viva que se combina con hormigón y madera; el módulo cúbico ofrece una visión experiencial a través de una morfología simple en la que destacan los paneles de totora elaborados por artesanos quienes exploraron las posibilidades del material respecto a sus propiedades técnicas y estructurales, así mismo se resaltaron las cualidades expresivas para alcanzar un espacio itinerante significativo con un carácter natural cambiante que tamiza la luz a través de sus tramados (Sanz, 2017).



**Imagen 22** Proyecto Cubo de Titora de ARCHQUID

**Fuente:** (Archivo BAQ, 2016)

Con un enfoque artístico, Morán Sisa propone una exploración de la totora como elemento identitario de la cultura, un material simbólico generador de discursos en el campo del arte, a través de referentes objetuales artesanales y utilitarios establece un encuentro entre lo estético y simbólico fuera de la cotidianidad existente, el artista plástico acota:

*La totora*, desde que es una semilla hasta que se convierte en una obra única, con sus cualidades, colores naturales, el olor que transmite el material transporta al campo...la tranquilidad, el sonido de la laguna y sus reflejos que se presentan en el atardecer, somos parte de la totora y ella de nosotros, es un encuentro natural entre la planta y el ser. (Sisa, 2020)



Las cualidades estéticas del material permiten experimentar en su dimensión artística, de este modo, Sisa aborda su propuesta desde el lenguaje artístico de lo escultórico, mismo que posee una carga gestual representada a través del entramado que comunica las tradiciones de un pueblo y la necesidad por fortalecer el imaginario de la cultura ligado al arte contemporáneo para generar nuevos conceptos que reúnan el arte, diseño y artesanía.



*Imagen 23 Escultura elaborado con totora*

**Fuente:** (Sisa, 2020)

Desde una dimensión más técnica, Juan Fernando Hidalgo experimenta nuevas técnicas con totora para ser aplicadas en la arquitectura contemporánea, su proyecto fue realizado con la finalidad de mejorar las condiciones sociales y artesanales, así como aprovechar los beneficios ambientales que representa el uso de fibras naturales como material alternativo, con esto se busca diversificar los usos de la totora en el campo del diseño industrial a partir del análisis de sus propiedades físicas como absorción, comprensión y tensión, lo cual deriva en las posibles tipologías innovadoras acorde a las capacidades del material, esto se demuestra en su mobiliario *Totora flexible lounge*, esta presenta una combinación entre la rigidez y flexibilidad de la totora, es posible hablar de un objeto escultórico con bases técnicas que permiten configurar su forma a partir de fibras de totora intercaladas lo cual minimiza los espacios de aire y permite que la forma se adapte a

diversas morfologías orgánicas, en este caso, la materia prima abandona las técnicas tradicionales sin perder su expresividad, se trasladan los criterios artesanales considerados como base para exploraciones técnicas llevadas hacia un momento contemporáneo (Juan Hidalgo, 2019).



*Imagen 24 Totora flexible lounge*

**Fuente:** (Juan Hidalgo, 2019)

En la diversificación de la aplicación de la totora, también destaca el diseñador industrial Edward Barragán propietario de *Urku Wasi Ecolodge* en Imbabura, lugar en el que se ha diseñado mobiliario con totora, el espacio recrea una cúpula de tejido tradicional que se combina con la técnica constructiva de estructuras metálicas que otorgan su forma (P. Hidalgo, Hidalgo, & García, 2019). La totora en la edificación cumple una función estética surge de la revalorización de la estera, pero más allá de eso su espectro cromático y textura generada a partir de la técnica amarrado en bulto empleada comunican la calidez, cultura y las cualidades naturales del entorno del cerro Mojanda, su función secundaria es la de generar un ambiente libre de ruido para una mejor experiencia de los turistas durante su estancia, para Barragán los espacios deben crearse desde el diseño aplicado a la artesanía para contribuir al desarrollo turístico territorial y la identidad comunitaria (Barragán, 2020).



**Imagen 25** Interior de cabaña con totora en Urku Wasi, Imbabura-Ecuador

**Fuente:** (P. Hidalgo et al., 2019)

Previo al presente proyecto se realizó un primer acercamiento hacia una fibra natural que guarda similitudes con la totora como lo es el carrizo, que se combina con cuero y lino, de la fusión de materiales surge la línea de accesorios de *Marieta*. El entramado de las fibras genera formas simples que se reinterpretan a partir de la cesta tradicional de carrizo, este proceso se desarrolló de manera colaborativa con la artesana Norma Bravo de Ecocanastas en Latacunga, este intercambio de conocimiento contribuyó en la definición formal de acuerdo a las posibilidades de doblado y tramado de la fibra, ya que por su naturaleza es rígida pero al humedecerse es posible su flexión y torsión; a manera de resaltar las cualidades y carácter del material se mantuvo su acabado natural con pigmentos amarillos verdosos, para su elementos complementarios como solapas, correas y pulseras se trabajó con marroquinería fina, mediante pegas con bajo grado químico se unieron las piezas, mientras que otras se integraron a la estructura de carrizo a través de su trama; la idea central del proyecto presenta un enfoque en tendencias emergentes como el rescate de lo artesanal y la vinculación de este en el mundo de moda e indumentaria contemporáneo (Chávez, 2023).



*Imagen 26 Colección Carrizo de Marieta*

**Fuente:** (Elaboración propia, 2023)

## **1.2 Justificación**

La presente investigación es significativa porque se pretende a través de la identificación de cualidades expresivas de la totora generar valor con carga simbólica en el diseño de objetos utilitarios artesanales para rescatar y revalorizar el material así como la cultura, historia y conocimientos ancestrales sobre técnicas de trabajo con la totora, que su interpretación en conjunto como sostiene Ferro (2017), refleje la identidad propia de las comunidades aledañas a la laguna de Colta para lograr un fortalecimiento local, como menciona Luna (2021) se deben abordar e incorporar los elementos del ADN artesanal basados en la singularidad y calidad del diseño que actúa como base para la contemporaneidad, sostenibilidad e identidad territorial.

Con esto se pretende crear impacto social, cultural y productivo al integrar diseño en la producción de objetos artesanales con lo cual se modifique el paradigma que genera una barrera entre diseño y artesanía (Lugo-Morin, Magal-Royo, & Shinn, 2015), así se revalorizará al artesano y a su materia prima, la totora, misma que se encuentra en exceso en la laguna debido a su sobrepoblación. El relacionar diseño y artesanía llevará al producto artesanal hacia una estimulación y reinterpretación de técnicas y conocimientos del saber heredado para aplicarlos en productos contemporáneos que promuevan la

identidad local y calidad de vida de las comunidades creativas-artesanales sin perder su valor cultural intrínseco (P Martínez, Landim, & Ferreira, 2018).

Los objetos construidos por artesanos surgen de un proceso creativo natural implantado desde sus orígenes como comunidad, pero al crear alianzas con el diseño se podrán generar modificaciones a partir de referencias objetuales anteriores, se eliminarán pequeños problemas al introducir mejoras estéticas-funcionales-utilitarias al considerar nuevas ideas en la concepción de nuevos objetos (Norman, 1990, p.178).

Los beneficiarios de esta investigación no son solo los artesanos al rescatar y revalorar su memoria histórica-artesanal-cultural, sino también los diseñadores al tener un conocimiento más profundo a nivel simbólico más allá de las propiedades físicas y mecánicas de la totora, con esto se logrará un mayor alcance que pueda ser aplicado en el diseño de nuevos objetos utilitarios que transmitan el valor artesanal e identitario de la cultura de la cual surge el recurso territorial autóctono. Los aportes investigativos que se realicen deberán conectar la identidad de las comunidades, su cultura inmaterial como saberes y técnicas vinculadas a la artesanía tradicional (García López, 2021, p.47) y la expresividad del material por medio de la determinación de sus cualidades expresivas.

La artesanía tradicional de las comunidades aledañas preserva, valora y aspira al rescate de sus saberes ancestrales, mismo que ha otorgado un camino personal y una forma de vida para las familias, de esta manera será significativo desarrollar una dinámica entre el diseño y artesanía que permita reinventarse con creatividad, la cual considere como pilares el educar y apoyar a la formación tanto de nuevos como antiguos artesanos, gestores y productores para que la comunidad artesanal de la zona y sus productos sean resignificados a partir de la reconstrucción de su valor, expresividad y significado que atraigan a nuevos consumidores culturales locales y regionales (Luna, 2021, p.12).

## **1.3 Objetivos**

### **1.3.1 Objetivo General**

Desarrollar una propuesta de diseño funcional enfocada en la generación de valor expresivo en objetos mediante el uso de totora como materia prima.

### **1.3.2 Objetivos Específicos**

- Determinar las cualidades expresivas de la totora como materia prima a partir del estudio de las técnicas artesanales.
- Identificar las posibilidades de materialización de la totora en productos utilitarios existentes en el mercado.
- Generar una línea de productos como propuesta de diseño través de la aplicación de las cualidades expresivas de la totora en un proceso de diseño participativo.

## **CAPÍTULO II**

### **MARCO REFERENCIAL**

#### **2.1 Antecedentes Investigativos**

El proyecto se enmarca en la relación entre diseño y artesanía para la elaboración de productos utilitarios que contribuyan al desarrollo artesanal en las comunidades aledañas a la Laguna de Colta, presenta como objetivo general el desarrollar una propuesta de diseño funcional enfocada en la generación de valor expresivo en objetos utilitarios artesanales mediante el uso de totora como materia prima, esto responde a la pregunta de investigación planteada mediante la cual se busca dar respuesta a través de una propuesta de diseño que integre estrategias de diseño colaborativo.

El trabajo mantiene un enfoque hacia los productos utilitarios, considerados todos aquellos objetos que cumplen su utilidad y funcionalidad, van más allá de lo ornamental, ya que su factor estético trasciende en el sistema de producto y se combina con lo funcional, productos presentes en la cotidianidad de quienes los usan, como menciona Contreras (2003), esta tipología de objetos incluye productos que presentan un propósito utilitario por sobre su función decorativa, una vez definida la dimensión de lo utilitario, se contrastará con diversas investigaciones que abordan similitudes desde el estudio de fibras naturales, análisis a nivel semántico del producto a través de un panorama que integra, critica y potencializa la relación entre diseño y artesanía.

Los objetos cotidianos forman parte del proceso de adaptación de las personas a su entorno natural y social, es importante reflexionar sobre el valor de lo utilitario artesanal y como estos son valorados más allá de su estética debido a que son resultados de aproximaciones tradicionales, emocionales y culturales, Ángel-Bravo (2021) profundiza en estas relaciones desde el análisis comparativo surgido de las revisiones conceptuales sobre los artefactos cotidianos y la observación participativa, en donde destaca su aproximación a las fibras naturales y el comprender como estas simbolizan la adaptación de las comunidades a un modo de vida divergente de los industrializado, para su estudio

se enfoca en la hoja de plátano como herencia cultural pre-Colombina y su potencial como materia prima en packaging y utensilios que se conceptualicen como una reinterpretación de las prácticas ancestrales y que transmitan el valor del proceso de transformación de recursos naturales en elementos funcionales que solucionen necesidades primarias con las que sea posible resolver problemas de la vida cotidiana.

La expresividad del material también puede orientarse hacia la dimensión de lo artístico como lo desarrolla Sisa (2020) a partir de la exploración de la totora como elemento simbólico de identidad cultural, bajo su estudio, el material logra trascender como generador de discursos en el mundo del arte mediante una propuesta artística que combina tres lenguajes como son la escultura, grabado y pintura, esto permite fortalecer la identidad cultural de la comunidad de San Rafael del Lago en Otavalo, este acercamiento relaciona técnicas, conocimientos, saberes, lenguajes y formas, todos identificados a partir de diálogos con los actores sociales, es importante mencionar que la totora como material escultórico se presenta como una alternativa sustentable debido al respeto por el medioambiente evidenciado en su cosecha y producción, a la vez que es un medio para mantener vigente los conocimientos ancestrales que caracterizan la identidad sociocultural de una comunidad.

Las fibras naturales pueden ser trabajadas mediante la aplicación de diferentes técnicas de tramados, tejidos, tinte entre otros, pero también su carga simbólica y cultural puede ser un recurso metafórico para analizar las complejas relaciones existentes entre diseño y artesanía, Malo (2019) describe a los tejidos como interacciones entre innovación y diseño, en su investigación aborda un análisis de la artesanía como souvenir, artesanía contemporánea y artesanía artística como se establece en la pirámide de Barroso Neto (s.f.), como resultado se exponen las construcciones de sentido y humanismo en la producción material y simbólica del mundo contemporáneo en donde lo artesanal convive con la creciente ola de la industrialización, por esto la autora considera emergente la revalorización a través de vínculos entre diseño y artesanía donde se construyan significados y sentido en productos con valor expresivo y valor de uso, ambos



considerados esenciales para que el producto pueda integrarse a nichos de mercado global que responden a necesidades actuales de consumo.

En el mismo sentido de creación de significados, Brito (2019) en su investigación de carácter cualitativo, analiza las cualidades semánticas de los materiales utilizados en la artesanía Shuar para llevarlos hacia el campo del interiorismo, con una interacción vivencial con la comunidad se han registrado las características de todos los elementos en un diario de campo, instrumento indispensable para la creación del catálogo que registra la interpretación de materiales aplicables al diseño interior, además enfatiza en la revalorización de la identidad cultural en la que toma parte el diseñador como agente transmisor de cultura e identidad de la comunidad, de manera que analice y establezca significados desde el punto de vista cultural. A partir de un registro fotográfico en el catálogo se incluye el análisis de lo connotativo y denotativo característico en los elementos culturales con lo que se mantuvo un acercamiento a través del tacto, manipulación, observación, olfato, gusto y sonido, estos criterios se conjugan con el significado que la cultura otorga a los colores presentes en sus rasgos identitarios y su cotidianidad. Esta conceptualización permite trasladar la cosmovisión Shuar hacia el desarrollo de espacios y contribuir en la creación de herramientas creativas y formativas.

Por otra parte, existen investigaciones enfocadas en la resignificación de la totora en el contexto latinoamericano, Heredia (2014) propone un modelo completo que busca la innovación de técnicas, usos y formas del material a partir de su exploración de propiedades mediante distintos ensayos mecánicos para conocer el comportamiento de la totora, de esto surge la aplicación de diversas técnicas tradicionales (trenzado y tramado) con la integración de nuevos elementos como pegamentos y resinas para lograr formas y volúmenes diferentes por acumulación de fibras, esta conjugación de técnicas se enfoca en resignificar el material mediante un proceso de diseño que aplica estrategias participativas, en donde intervienen los actores sociales de la localidad Zonda de San Juan en Argentina; como resultado, se logra ampliar las características, uso y técnicas de trabajo con el material sin que este pierda su valor natural a través del diseño de luminaria que comunica la esencia cultural e histórica de la comunidad en donde la fibra natural actúa

como transmisor de significados, además se propone un modelo de negocio e identidad de marca con el objetivo de reinsertar la totora en el sector artesanal bajo un sistema comercial solidario como lo establece la Organización Mundial de Comercio Justo (Comisión Económica para América Latina y el Caribe CEPAL, 2023) y así evitar su aislamiento de circuitos comerciales locales e internacional.

En el mismo sentido, Bergomi (2009) indica la abundancia con la que crece la caña de totora en el lago Titicaca compartido por Perú y Bolivia, región en donde sus artesanos desde tiempos ancestrales han fabricado productos como barcas, balsas, viviendas y mobiliario sin mayor exploración que logre diferenciarlos, esta realidad lo llevó a desarrollar el *Proyecto Totora* que busca motivar, refrescar e inspirar a artesanos peruanos mediante el desarrollo de nuevos conceptos creativos y procedimientos colaborativos, experimentales y prácticas que potencialicen a la totora como material con la finalidad de generar nuevos campos de aplicación, productos y negocios, este objetivo busca ser una solución al problema detectado en los artesanos y cómo dinamizar el uso de la totora en objetos cotidianos elaborados con habilidad y conocimiento para transformar las fibras en productos que puedan ser comercializados fuera de su región, sin embargo los resultados mostrados no se ajustan a las expectativas de la comunidad y tampoco a un programa organizado que conozca los factores que faltan para posicionarse en el espectro de los consumidores; al igual que Sisa (2020), Bergomi destaca que la totora es un material naturalmente renovable y ecológicamente correcto, interés que se debe relacionar con la artesanía, ya que actualmente se regresa la mirada hacia los procesos que engloban lo artesanal y sustentable; el autor en su proyecto propone una lista de criterios para evaluar el éxito de su proceso, los puntos a destacar son la ampliación de conceptos originales, transferencia real de conocimientos, aceptación de productos en el mercado, impacto positivo y la mejora de negocios artesanales.

Esta búsqueda de alternativas que revaloricen las fibras naturales como material en productos cotidianos con potencial para ser insertados en el mercado actual se plasma en objetos de diseño contemporáneo que combinan técnicas artesanales, mano de obra artesanal y calidad como ejes de valor agregado para afianzar discursos artesanales propios

de cada región al contexto internacional, en este punto es significativo citar referentes destacados como la casa de moda madrileña LOEWE, reconocida por la calidad y atención al detalle en su marroquinería, la exploración de las tradiciones presentes en el tejido de cuero, paja y papel en su proyecto *"Weave, restore, renew"* se han expuesto en el Milan Design Week 2022, este proyecto gira entorno al concepto de rescatar objetos y materiales que han sido olvidados o descartados, transformándolos en bolsos de elevado valor artesanal, mismo que surgen como una reinterpretación del arquetipo de canasta y se combina con elementos de cuero, en ellos se evidencia la esencia de la marca que revela la profundidad y sutileza de la maleabilidad de los materiales naturales y cómo su fluidez contribuye en la estética del producto; el trabajo con artesanos nativos permite preservar la esencia de los materiales mediante su trabajo de técnicas simples, esto hace que se generen las formas deseadas sin que las fibras naturales pierdan protagonismo (Burgos, 2022).

El trabajo artesanal tradicional trasciende a través objetos que transmiten la belleza y singularidad, Lekka (2020) expone el caso de la marca colombiana Ames, su fundadora y directora Ana María Calderón Kayser respalda la preservación de las técnicas culturales, lo cual contribuye significativamente a cambiar las condiciones de producción en las unidades productivas de estructura familiar, con esta filosofía las alfombras y mobiliario de la marca se presentaron en la exhibición de Maison&Objet en París, en donde resaltaron por su enfoque en la autenticidad y técnicas artesanales con las que se valora y rescata el conocimiento de maestros artesanos, estos productos se manejan con un lenguaje propio de diseño inspiradas en el carácter de la provincia de Huila en Colombia, esta combinación de fibras secas de la planta de fique con la lana, enfatizan la naturalidad del material mediante un inusual espectro cromático.

La riqueza que surge en la fusión del diseño con la artesanía es evidente, impulsa el valor no solo del material y sus técnicas aplicadas, sino también de los artesanos tradicionales y los de nueva generación que se encaminan en la neoartesanía, Carlson (2020) redacta el enfoque de trabajo de Christian Vivanco, quien en su línea de muebles de ratán Bajío trabajó con artesanos expertos en fibras naturales con el objetivo de preservar

un conocimiento que está en riesgo de desaparecer en el contexto mexicano, su colección constata piezas diferentes que incluyen sillones, espejos, mesas y tótems escultóricos que entrelazan las influencias de la artesanía mexicana y europea de manera que resulten en un objeto con ligereza visual y hasta cierto punto contemplativa, además con su proyecto Balsa busca convertirse en gestor de una nueva plataforma que promueva la sinergia entre artesanos y jóvenes diseñadores mexicanos bajo una perspectiva eficiente y sustentable.

De igual manera resulta enriquecedor interpretar la artesanía como una manifestación y expresión cultural que forma parte del legado cultural del pueblo o comunidad, el cual se ha encargado de construir su propia estructura sociocultural a través del tiempo, de esta manera se ha convertido en el sustento de las familias dedicadas al oficio artesanal, en relación a esto, Campo (2010) resalta la importancia de visitar las comunidades con las que se trabajará en proyectos de diseño, esto permite conocer su territorio para así interpretar el sentido cultural a través de su artesanía y los conocimientos que han sido adquiridos para el desarrollo de la misma, además esto se busca con la finalidad de fortalecer la relación artesano-contexto mediante un diálogo e intercambio de saberes entre el arte tradicional y la perspectiva académica, lo cual es posible a través de etnografías sobre la comunidad o grupo seleccionado, de forma que se logre un contraste respecto al conocimiento teórico-bibliográfico con la realidad de forma directa inmersa en la realidad del pueblo para así construir un conocimiento crítico.

Desde una visión académica se fortalece la fusión de las herramientas de diseño con las habilidades y conocimientos del quehacer artesanal, por lo tanto, el aporte del diseño de producto al desarrollo artesanal local trasciende más allá de elaborar un objeto ornamentado, al contrario, persigue el ideal de descubrir de manera creativa el sentido social y cultural de acuerdo a las posibilidades artesanales del espacio en el cual trabaja, este proceso de integración es dinámico y cambiante, es decir se transforma social y culturalmente de acuerdo a su realidad, esto es parte del *ser cultural cambiante*, su pensamiento artesanal al ser reconocido da paso hacia el reconocimiento de su significado y el de su territorio, lugar del que surge su hacer diverso; en el mismo sentido estas experiencias significativas permiten establecer una identidad a partir de la diferencia con

el "otro", más allá de ser un contraste a lo ya existente en el mercado, su identidad también conlleva formas de vida y saberes que pueden ser explotados a través del diseño, de manera que se expresen por medio de un lenguaje de producto los referentes identitarios presentes en la convivencia entre lo ancestral y contemporáneo (Martínez, 2010).

El valor del trabajo artesanal conecta al diseño desde su dimensión social y artesanal, para esto Luft et al. (s.f.) define al diseño artesanal como una "herramienta orientada a mejorar la calidad y el diseño de productos artesanales para adaptarlos a las necesidades y demandas de los mercados nacionales e internacionales sin perder de vista los elementos esenciales de su origen tradicional" (p.6), en relación a esto, se infiere que la reconfiguración entre el sector artesanal tradicional y la formación en diseño es sustancial para construir un vínculo que conduzca el proceso hacia la potencialización del desarrollo artesanal, junto a esto, es valioso señalar que el diseño de objetos utilitarios no busca únicamente mostrar al trabajo artesanal como una forma de subsistencia material, sino como un factor estructural en las sociedades locales, bajo este enfoque el producto artesanal representa un orden simbólico con un sentido enmarcado en necesidades de expresión estética, lúdica y cultural (Martínez, 2010).

El trabajo artesanal así como el turismo sostenible pueden ser considerados como catalizadores de desarrollo relacionados a la sociedad y recursos naturales de un determinado contexto, en esta dinámica se requiere la participación proactiva de la comunidad durante el proceso, con el objetivo de lograr un acercamiento a la realidad cotidiana de la comunidad y así conocer sus necesidades a nivel territorial, cultural y social; en este sentido la investigación etnográfica desde una perspectiva antropológica, permite un acercamiento interdisciplinario a través de visitas de campo, observación participativa y diálogos a profundidad con los informantes seleccionados, esto realizado con la finalidad de establecer relaciones entre objeto, sujeto y contexto, mismas que radican en el uso de recursos naturales como la totora, recursos culturales como el quehacer artesanal, participación de actores sociales y gestión del territorio, todos bajo un enfoque de desarrollo socioeconómico sustentable y artesanal de la comunidad (Núñez, Fuentes, Freire, & Balseca, 2022).

En relación a lo expuesto, al vincular el diseño de productos artesanales al proyecto de investigación en desarrollo por la Facultad de Diseño y Arquitectura de la Universidad Técnica de Ambato “*El diseño social como potencializador de turismo sostenible en la laguna de Colta*”, se busca conservar el capital cultural de las comunidades, concepto relacionado al turismo sostenible y del cual se puede contribuir a generar ingresos en la comunidad a través de objetos utilitarios con potencial para posicionarse en el mercado, en esta relación existente entre turismo sostenible y desarrollo artesanal también se enfatiza el dinamismo económico basado en la promoción de cultura, saberes locales, patrimonio cultural y recursos naturales territoriales como lo es la totora (Fuentes et al., 2022).

El contexto del entorno de estudio manifiesta el potencial natural y cultural de las comunidades a ser resignificado a través de estrategias de turismo sostenible para fraguar ingresos a la localidad, para esto se considera fundamental trabajar bajo una metodología participativa y de co creación en la cual se comprenda las necesidades del grupo social de manera que puedan satisfacerse a través del diseño social, asimismo es significativo el análisis de recursos culturales y naturales inmersos en el contexto de manera que se pueda determinar su posible uso, valores simbólicos y expresivos para ser aplicados en la materialización del proyecto, de esta manera el diseño será productor de sentido que permita realizar un entramado de relaciones culturales y simbólicas a partir de la creación social de significado que comunique la realidad, representaciones y el sentir de la colectividad (Núñez, Fuentes, Balseca, & Álvarez, 2022).

Por este motivo, se considera como gestor de desarrollo al diseño de producto basado en cualidades expresivas presente en el material y en significados aportados por la cultura del grupo de artesanos que lo materializa, de esta manera se pretende generar un sistema que interrelacione lo expresivo y simbólico presente en los recursos naturales, comercio local justo, el quehacer artesanal, gastronomía y turismo sostenible, como componentes culturales proyectados desde el diseño social para la generación de un modelo sostenible integral.

Para finalizar, la búsqueda de referentes, investigaciones y proyectos permite ampliar el panorama respecto al enfoque del presente trabajo, hace varios años se inició esta construcción de relaciones entre los procesos artesanales y diseño, cada vez surgen más respuestas en diferentes perspectivas pero con un mismo fin, el de revalorar el trabajo artesanal y materia prima como las fibras naturales que presentan un reducido impacto ambiental, a la vez que son un canal para transmitir cultura e historia a través de técnicas artesanales de mano de integrantes de comunidades en diferentes regiones del mundo, en inicio lo que para el hombre fue un medio para elaborar productos que mejoren sus necesidades cotidianas, ahora es un medio de subsistencia, una forma de vida (Paredes & Hopkins, 2018) presente en los conocimientos que materializan formas deseadas para integrarse en el mercado actual, no como un producto más, sino como un producto que lleva la huella de todos quienes forman parte de su cadena de valor, en donde el diseño es un intermediario entre la identidad cultural y el mundo contemporáneo.

## 2.2 Marco teórico

### Categorías fundamentales



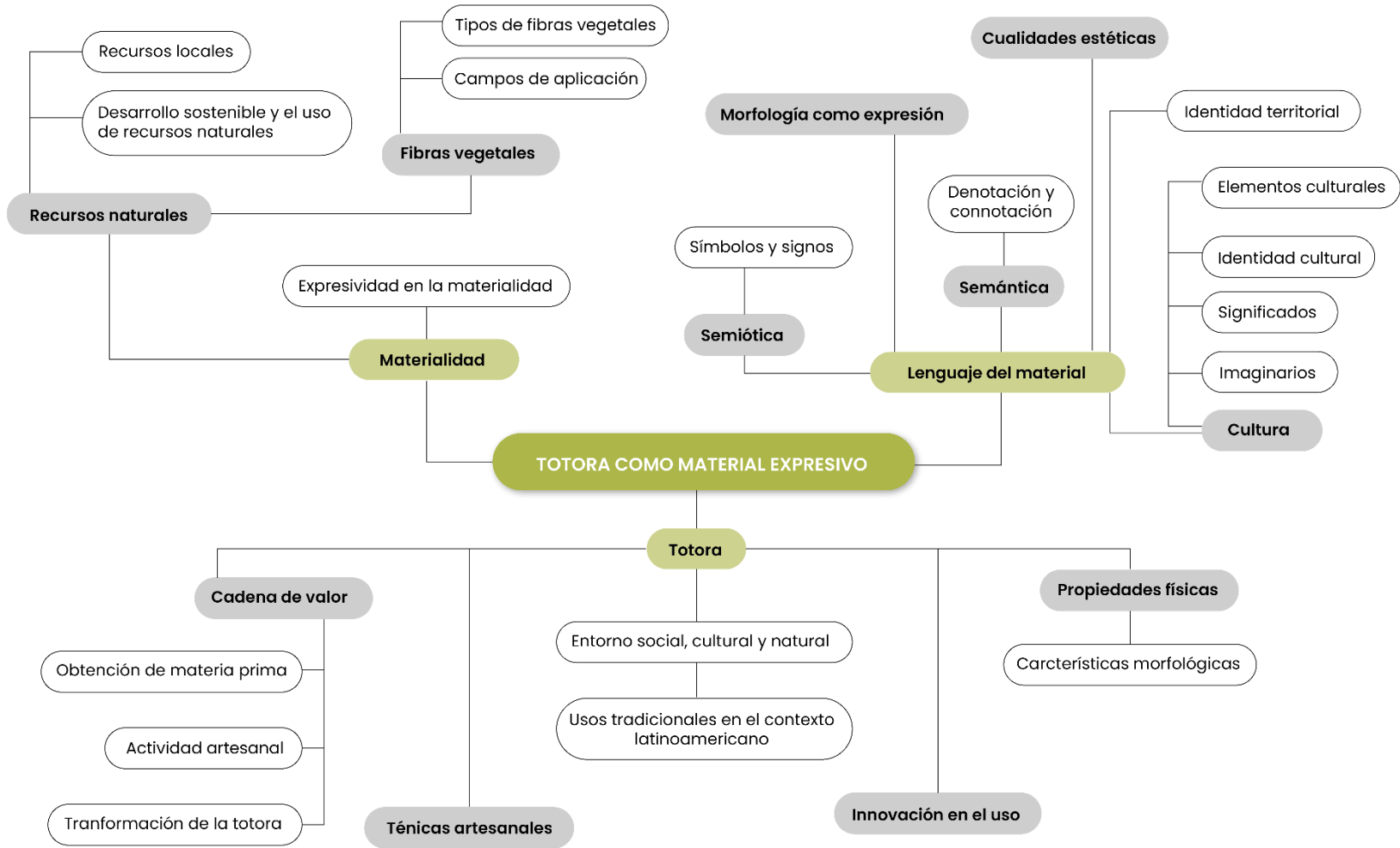
**VARIABLE INDEPENDIENTE**



**VARIABLE DEPENDIENTE**

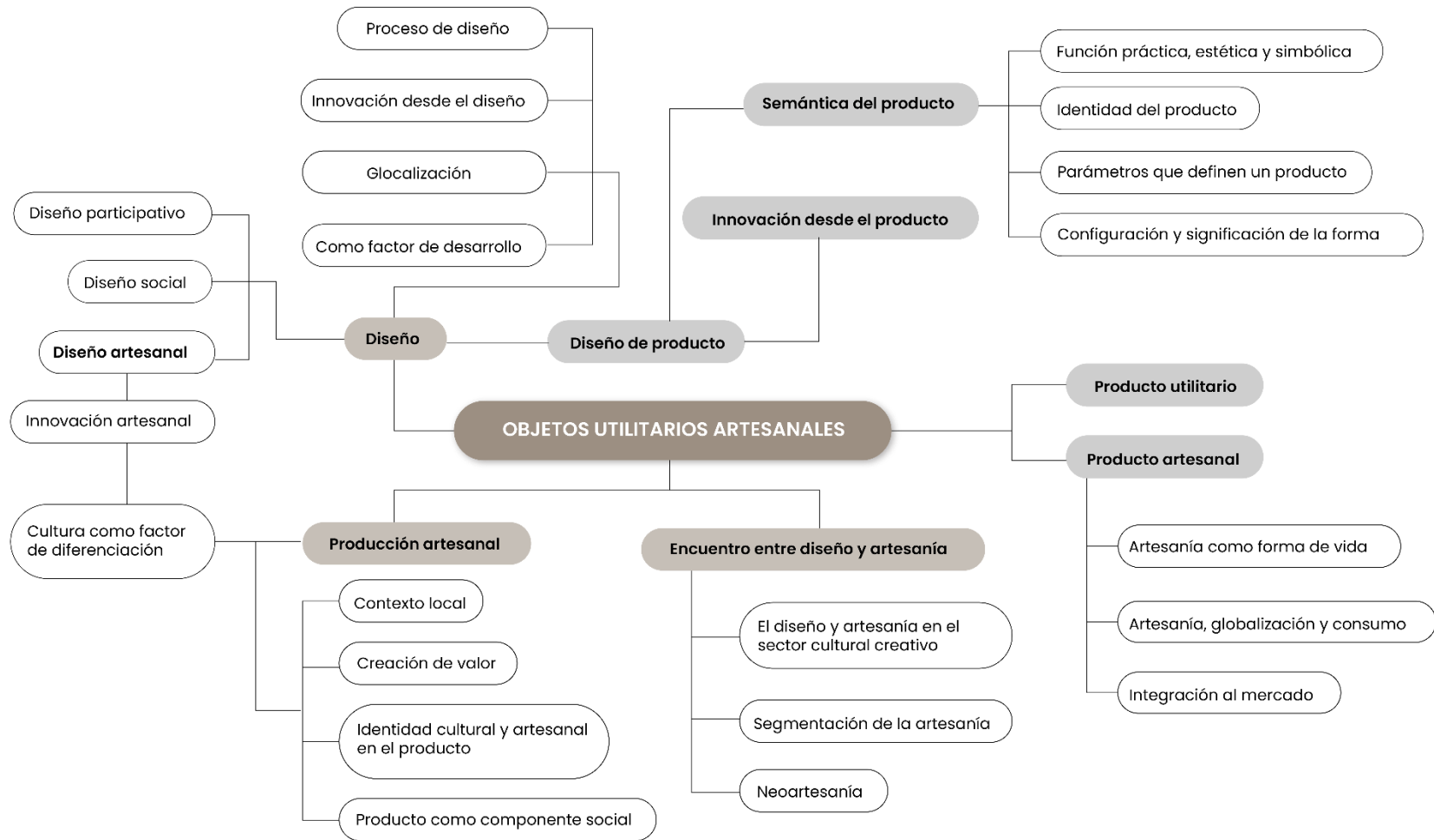


**Red conceptual variable independiente**



**Fuente:** Elaboración propia

**Red conceptual variable dependiente**



**Fuente:** Elaboración propia

## **Variable independiente**

### **2.2.1 Materialidad**

La materialidad se entiende como el proceso a través del cual la idea o concepto se hace materia, es decir se origina un elemento tangible que puede ser identificado a través de la forma, esto implica el manejo y elección del material para hacer realidad un idea como recurso para fomentar experiencias a través de estímulos sensoriales y propiedades funcionales, además su importancia representa más allá de ser materia prima en procesos creativos, es también mediadora entre el usuario y el objeto de aquí su consideración como lenguaje expresivo (Hegger, Drexler, & Zeumer, 2010).

Respecto al objeto, puede ser analizada como una entidad compleja que a través de un cuerpo material vincula acciones cognitivas y creativas que interactúan en el contexto que se desarrolla, de manera que posibilita su producción, aprehensión y recepción, esto permite una aproximación a la praxis de hacer, una actividad creativa y receptiva tanto del diseñador como del receptor o usuario; este concepto sugiere que el conocimiento artesanal-tradicional se manifiesta como una normativa legada y transmitida como valor absoluto para nuevas generaciones, sin embargo, la materialidad en la época contemporánea puede considerarse como una construcción cultural variable y relativa que se adapta a dinámicas sociales y de consumo guiadas por tendencias que transforman constantemente la cultura material y de diseño.

A la vez para el filósofo François Dagognet, es cuestionable la aplicación de un lenguaje cuantitativo para el conocimiento y exploración del mundo, por lo tanto busca reivindicar los elementos sensibles de la materia, ya que considera a la sensibilidad como el punto de inicio para una transformación del mundo de las cosas (Dagognet, 2000), de esto se desprende las cualidades de los materiales vistas no solo desde un cambio en el estado de la materia, sino cómo su riqueza sensible y expresiva origina interacciones en la vida diaria.

### **2.2.1.1 Propiedades de la materialidad**

Al abordar el concepto de materialidad, también es significativo mencionar sus propiedades fundamentales tanto a nivel funcional como estético. Como punto de partida, se considera su dimensión funcional, centrada en la función que desempeñará al vincular la transformación de ideas y conceptos en productos, respecto a lo relativo del material se acentúa la relación con otros materiales como una habilidad del diseñador para fusionar diversas materialidades de manera equilibrada y armónica que mantengan un ritmo y fluidez a través de su manipulación, este resultado físico también es emocional, dado que transmiten significados y recuerdos como respuesta a la naturaleza sensorial creada (Brown & Farrelly, 2012, p.66).

En el mismo sentido, Brown & Farrelly (2012) en su libro también mencionan las propiedades subjetivas que comprenden connotaciones y lecturas que contribuyen en la formación de un concepto, estas lecturas al manifestar un carácter personal, evocan memorias basadas en experiencias personales para cada individuo, desde una lectura social lo subjetivo tiene la capacidad de marcar cierto estatus social o político respecto a su contexto, y a nivel cultural, los materiales transmiten sensaciones en un determinado grupo social, mismas que se basan en conocimientos artesanales, tradiciones, oficios y rituales; cabe recalcar que las propiedades subjetivas mantienen una relación con lo sensorial, ya que el experimentar los materiales a través de los sentidos permite al individuo (usuario) fortalecer su relación con la forma resultante de la materialidad como intención creadora del objeto.

### **2.2.1.2 La expresividad en la materialidad a través de la forma**

De la filosofía griega se extrae la actividad material de la producción de objetos basada en conocimientos adquiridos, proceso en el cual el ser humano se convierte en un agente encargado de dar forma a la materia, en consecuencia la materialidad expresa sentido a través de su forma, esta manipulación del material con las propias manos permite

un acceso al pensamiento sintiente o sensibilidad al interiorizar con los materiales mediante técnicas que generan puentes de unión entre la imaginación y la sensibilidad, la misma que en un entorno contemporáneo demanda mayor expresividad por parte de los materiales (Palazuelo, 1998), a esto se puede agregar que los materiales al ser percibidos por los sentidos pueden transmitir sensaciones de un cuerpo o composición física a través de la que se evidencia el dominio de un material (Hegger et al., 2010).

En concordancia a lo señalado, se expone que la materialidad a través del diseño es el nexo entre la idea del ser humano y su realización, de allí también surgen relaciones entre la cultural material, el objeto y lo social inmerso en su desarrollo. El medio influye en el hombre en su forma de actuar y relacionarse, a través de la materialidad otorga la forma al objeto que transforma sus sustancia de acuerdo con conocimientos adquiridos a partir de la experiencia y observación de su entorno y los factores naturales y artificiales involucrados en su quehacer, es decir, representa valores y creencias manifestados en algo más allá de lo objetual, impacta en lo efímero, imaginario, teórico y cultural (Miller, 2005).

La materialidad permite al diseñador una experimentación sensible y se constituye en un factor inherente del desarrollo de la forma, para esto la materia debe ser estudiada más allá de sus posibilidades técnicas, ya que también es significativa su relación con la expresividad plástica, la creatividad e imaginación en el proceso de creación, de manera que el resultado será un entramado cultural complejo en donde existirá un encuentro entre ideas y relaciones entre personas, en donde se explorará la materialidad de acuerdo a los medios y recursos disponibles para su transformación, para esto Flusser (2002) acota que el material debe ser considerado como un fundamento indisociable de la forma, solo así se logrará una coherencia técnica y subjetiva en los objetos, de modo que se enfatiza en lo sensible como una puerta hacia una visión holística que se enmarca también en las dimensiones estéticas, antropológicas y sociológicas del diseño.

Para Ingold (2013) la materialidad de un objeto es lo opuesto a las propiedades de los materiales, el antropólogo se basa en el planteamiento de James Gibson, en el cual se habla de la forma de las cosas como algo que se genera continuamente y se encuentra

disuelta en los flujos de material en el entorno que los rodea, de manera que la forma no surge simplemente de un sustrato de materia inerte, sino que los atributos aplicados en estos flujos relacionales permiten contar sus historias a través del objeto en el cual fluyen, se mezclan y mutan.

El entender la materialidad requiere alejarse de los materiales, dado que su valor no siempre se involucra con elementos tangibles de artesanos, diseñadores y manufactureros, sino también con reflexiones abstractas que encaminen hacia el descubrimiento de sus transformaciones y potencialidades desde un panorama subjetivo en el que se pongan en funcionamiento pensamientos, juicios y realidades mentales a partir del mundo social, en el cual el ser humano involucra constantemente su creativa imaginación con la sustancia del material.

### **2.2.2 Recursos naturales**

Los recursos naturales se pueden definir como todo material que proviene de la naturaleza, ya sean estos elementos abióticos que caracterizan un ecosistema como el agua, minerales, petróleo, o recursos bióticos, es decir organismos vivos como las plantas, flora y fauna, de las cuales el ser humano se beneficia de su explotación y tratamiento para satisfacer sus necesidades de alimentación, vivienda, energía y comercio, además estos elementos naturales al ser usados y preservados de manera adecuada por la comunidad garantizan el bienestar de sus futuras generaciones.

En relación a lo expuesto, los recursos ambientales consisten en un grupo de materias primas y fuentes de energía que utiliza el ser humano para promover su sistema económico y social, es el quien define el uso que otorgará a lo que obtiene de la naturaleza, en este sentido Mather & Chapman (1995) puntualizan sobre los recursos naturales como partes o extensiones de la naturaleza que proveen de bienes y servicios requeridos por los humanos a través de su transformación, esto considerado como un proceso cíclico con

diferentes puntos de partida basados en nuevas necesidades que surgen de la adaptación constante del hombre a un entorno cambiante.

### **2.2.2.1 Desarrollo sostenible y el uso de recursos naturales**

El uso de recursos naturales presentes en el paisaje habitado por comunidades se constituye como un eje central de la cultura para promover el desarrollo integral de los pueblos, esto posibilita una sostenibilidad a nivel económico, social y medioambiental a favor del territorio (Gómez, 2015); en este sentido, Rojas-Díaz & Gil-Marín (2022), sostienen que el desarrollo sostenible se presenta como un accionar social que sigue un principio, en este se menciona que “la naturaleza trabaja solo con lo que está disponible localmente, la sostenibilidad no sólo respeta los recursos naturales, sino también la cultura y tradición”. De esto se infiere cómo se ha transformado la sostenibilidad, lo que en un principio ha estado enmarcada únicamente en políticas gubernamentales, actualmente es abordada desde una perspectiva transdisciplinaria en la que relaciona la práctica del diseño, materialidad, procesos de fabricación y manejo de recursos naturales con actores sociales, comunidades creativas, expertos y organizaciones que intervienen en el sistema con el objetivo de lograr un desarrollo eficiente y sostenible (Bartolo, 2013).

Al hablar de desarrollo sostenible se enfatiza en la gestión de los recursos naturales desde una visión económica fundamentada en lo social, ambiental y en ciertos casos también cultural, se puede referir de la sostenibilidad como algo alcanzable que parte desde detectar una oportunidad, analizar fortalezas y debilidades en la cadena de valor, e integrar conocimientos adquiridos en el diseño de productos y servicios, de modo que este proceso se beneficie del uso de recursos naturales de manera responsable con el ambiente y el ser humano, en otras palabras, se busca una adecuada gestión de los recursos a favor del desarrollo de las comunidades en donde prevalezca la igualdad de oportunidades, cobertura de necesidades básicas para mejorar su calidad de vida y la armonía que estos construyan con la naturaleza, cuya importancia radica en ser la fuente de materia prima que conduce al crecimiento económico artesanal e industrial de la sociedad.

### **2.2.2.2 Recursos locales o territoriales**

Al hablar de recursos locales o territoriales es relevante partir del concepto de Feria (2010) que hace referencia de estos como "un patrimonio formado por la totalidad de elementos del sistema territorial que cibrán significado en conjunto y otorgan una identidad específica al territorio al interrelacionar la historia, el accionar y el medio natural", así mismo son considerados como medios pertenecientes a una zona, región o país, de los cuales los residentes o comunidades locales aprovechan sus beneficios tanto para el oficio artesanal, como para pesca, ganadería, vivienda y alimento. De igual forma, sus cualidades y propiedades físicas y morfológicas son exclusivas de una localidad en la cual se origina de forma natural, actualmente estos atributos representan beneficios ambientales y sociales al ser empleados como elementos de difusión de cultura del territorio al que pertenece su ecosistema (Pinillos, 2022).

Para Sánchez et al. (2019) los recursos naturales constituyen una fuente de vida y desarrollo para la comunidad, ya que más allá de los beneficios personales se han convertido elementos que contribuyen al turismo y cultura locales, en efecto la presencia de recursos naturales en un territorio representa un crecimiento competitivo con ventajas sociales, económicas y culturales, que deben ser exploradas de manera responsable a favor del medio ambiente.

En función a las ideas expuestas, se conoce que la vegetación autóctona hace referencia a la especie perteneciente a una región o ecosistema determinado, de acuerdo a la distribución natural que ocurre en el área se consideran nativos, además es importante mencionar que su origen proviene de un fenómeno natural sin intervención del ser humano en su proceso; estos recursos locales también mantienen una identidad territorial que caracteriza a la zona y a la comunidad que hace uso del mismo, actualmente se proyectan como atractivos para la creación de emprendimientos turísticos o de comercio local encaminados al desarrollo social, cultural y sostenibilidad ambiental, con esto se vinculan estrategias basadas en nuevas experiencias, sensaciones y funciones a través de la



transformación de los recursos en productos que se convertirán en el motor de desarrollo de comunidades creadoras.

### **2.2.3 Fibras vegetales**

Las fibras vegetales son materiales flexibles que provienen de las plantas, se caracterizan por ser estructuras unidimensionales, renovables y biodegradables, han estado presentes en el mundo como parte del desarrollo de civilizaciones desde tiempos ancestrales, el dar un uso a estas fibras surgió de la necesidad del hombre por elaborar vestimentas para su protección ante factores climáticos y también de los requerimientos utilitarios surgidos en actividades básicas como vivienda, pesca, cacería y recolección de frutos, de estos arquetipos básicos presentes en su cotidianidad emergen nuevos usos que han mutado total o parcialmente de formas y funciones ya concebidas por el ser humano desde sus inicios, así las fibras provenientes de palmas, árboles, hierbas y plantas acuáticas han sido la materia prima principal que ha persistido en la historia y cultura de comunidades indígenas artesanales, quienes se han encargado de su proceso productivo desde el cultivo, extracción y tratamiento hasta su transformación en objetos ornamentales, en los cuales se puede apreciar los conocimientos en cestería, tejeduría y cordelería (Linares, Galeano, García, & Figueroa, 2008).

Las fibras vegetales constituyen el segundo escalón de importancia en la economía mundial después de las plantas alimenticias (Marín & Monroy, 2012) y su explotación ha beneficiado al avance de la sociedad de forma que se han posicionado como un recurso privilegiado en la cultura material con relevancia cultural y económica representativa para los pueblos creadores distribuidos en diversos puntos del planeta (Jardín Botánico Atlántico de Gijón, 2009).

### **2.2.3.1 Campos de aplicación de las fibras vegetales**

#### **Construcción y embarcaciones**

Las fibras vegetales presentan características que las mantienen ligeras, resistentes y flexibles, su manipulación no representa riesgo para el ser humano y la naturaleza, ya que también son renovables y biodegradables, por este motivo su investigación como materiales para la construcción ha incrementado en los últimos años, ya que suponen un menor impacto ambiental y bajo costo energético, así ya sea en su estructura natural o como material compuesto es empleado en edificaciones como revestimiento, o en viviendas de interés social como paneles o bloques de construcción sustentables (Jardín Botánico Atlántico de Gijón, 2009), de igual manera, sus cualidades han favorecido con su uso al campo del transporte marítimo, mediante atados las fibras son agrupadas para la formación de balsas, barcos y plataformas de pesca, e inclusive para la conformación de islas flotantes como es el caso de los Uros en el Lago Titicaca.

#### **Tejidos e indumentaria**

Hace siglos, las culturas descubrieron las propiedades de fibras textiles como el algodón y el lino, a la par de esto se construyó el conocimiento que llevó a las comunidades artesanales a construir un proceso propio para procesarlas y emplear sus partes más útiles en la fabricación de hilos para hacer vestimentas, esto en una época primitiva se trabajó únicamente de forma hilada hasta lograr los diversos tejidos que actualmente se conocen, en este sentido estas fibras representan la calidad elevada y cotizada en los productos debido a sus procesos sustentables y por el acabado que se logra en la elaboración de indumentaria (Vidal & Hormazábal, 2016).

#### **Artesanía**

Actualmente el mercado está saturado de productos fabricados con polímeros y materiales no renovables, que en su afán por optimizar tiempo y costos dejan de lado la parte comunicativa del producto, en este punto es donde prevalece el arte y cultura a través de la artesanía, misma que integra factores que elevan su valor material en una

combinación de destreza y conocimiento desarrolladas por el artesano (Vidal & Hormazábal, 2016); las fibras vegetales son clave en este proceso, su transformación permite la creación de objetos utilitarios y ornamentales, alrededor del mundo existen cientos de especies de plantas de las cuales se obtienen las fibras, sin embargo si se busca relacionarlas, es posible descubrir cómo estas guardan una relación entre la aplicación de técnicas, el tratamiento de las fibras vegetales y la necesidad por descubrir nuevas formas o funciones que satisfagan las necesidades del usuario contemporáneo mediante el diseño.

### 2.2.3.2 Tipos de fibras vegetales

En la siguiente tabla se muestran los tipos de fibras vegetales como una adaptación a la clasificación realizada por Vidal & Hormazábal (2016):

**Tabla 1**

*Tipos de fibras vegetales según su campo de aplicación*

<b>Campo de aplicación</b>	<b>Fibra vegetal</b>	<b>Descripción</b>	<b>Utilización</b>
Construcción	Totora	Planta de raíz acuática que crece en humedales y presenta un alto índice de sobrepoblación	Embarcaciones, viviendas, islas, tumbados, esteras y mobiliario
	Fique	Planta de fibra dura, células largas y de tejido carnosos, crece en pencas radiales	Bioconstrucción, musgo ecológico, aislante
	Bambú	Planta con tallo en forma de caña, leñoso, resistente y semiflexible	Viviendas sostenibles con capacidad de fijar el dióxido de carbono
	Paja	Pasto de tallo seco que habita en pastizales secos y barrancos rocosos	Techos, paneles para aislación térmica, revestimiento

	Pino Radiata	Proviene de madera con albura blanca-amarillenta y duramen rojizo, de textura gruesa y resinosa	Elementos estructurales laminados, paneles, pisos, mobiliarios, moldajes para concreto y papel
Tejidos e Indumentaria	Algodón	Fibra textil suave de origen tropical que crece alrededor de las semillas de la planta de algodón	Accesorios, hilos, tejidos, telares, cortinas, tapicería,
	Lino	Fibra vegetal de elevada resistencia, tenacidad, dureza y versatilidad	recubrimientos
	Mimbre	Fibra vegetal obtenida del arbusto de mimbrera, presenta un cultivo reducido	
	Ñocha	Planta herbácea de fibras resistentes que se presenta en abundancia en bosques nativos	
Artesanía	Cabuya	Planta de agave cultivada en terrenos secos y arenosos de la región interandina	Mobiliario, cestería, ornamentos, luminaria, accesorios, esteras,
	Carrizo	Planta de caña que se propaga de manera natural, presenta un rizoma leñoso con vainas que aportan a su valor ornamental	alfombras
	Yute	Herbácea de tallo recto y cilíndrico con presencia de	

		flores amarillas, crece en zonas tropicales	
Transmisión de cultura	Eucalipto	Planta de rápido crecimiento y adaptación, presenta porosidades que favorecen a la absorción y secado	Papel de impresión y escritura

*Nota.* Esta tabla muestra las aplicaciones de fibras vegetales existentes en el contexto latinoamericano

**Fuente:** Adaptado de Vidal & Hormazábal (2016).

#### 2.2.4 Lenguaje del material

Primero, es importante definir al lenguaje como la facultad de simbolizar y comprender al signo como una representación de lo real, visto de esta forma, el lenguaje posibilita la formulación de conceptos presentes en la cultura (Bristáin, 1995), así resulta como una expresión del pensamiento del ser humano que encamina a generar signos primarios a los que se otorga significados preconcebidos o personalizados en base a experiencias personales o en la colectividad en relación con el entorno.

La utilización de signos que comuniquen y signifiquen presentan un potencial interpretativo en la acción de diseñar, ya que expresa elementos cognoscitivos, perceptivos y sociales que conducen a un proceso de identificación con los significados, la materialidad, el entorno y lo que comunica su materialización, para lo cual es significativo mencionar que el sentido abarca los significados de los signos que surgen de la propia interpretación del usuario, estos logran que determine bajo sus criterios qué interacciones se generarán y cómo se identificará con la esencia del objeto. De acuerdo con el análisis de Baudrillard (1969) citado por Morales & Del Moral Zamudio (2022) los objetos o vivencias generadas en entornos tradicionales presentan la capacidad de personificar las relaciones humanas, de manera que simbolizan, mientras que las situaciones que se alejan de ese entorno tradicional únicamente se tornan en signos.

Las artesanías representan un bien cultural como producto del quehacer colectivo que ha trascendido una tradición histórica, de igual manera se combinan saberes ancestrales con recursos naturales, técnicas de manufactura, percepción estética y los símbolos ornamentales que pueden comunicarse de formas diferentes de acuerdo con la concepción del observador.

#### **2.2.4.1 Semiótica**

La semiótica también permite interpretar la materialidad, de manera que mediante la relación entre sujeto y objeto atribuye responsabilidad a la cultura material relacionada a los sistemas sociales; se entiende como cultura material a la relación dialéctica que enfatiza en el sistema simbólico que representan los objetos (Vaquer, 2012), en este sentido al comprender al sistema simbólico se podrá interpretar las divisiones entre la mente y el mundo moderno, es aquí donde Jones (2007) se refiere a los objetos como “componentes conformados por la materialidad del objeto y el sistema simbólico que será interpretado”.

Según Keane (2005), la semiótica de Pierce permite comprender los signos en el mundo material del cual se extraen circunstancias concretas para la construcción de significado como un proceso que involucra la historicidad y sociabilidad, de esto se interpreta a la semiótica como una relación compleja entre interpretaciones y posibilidades de los signos que enfatiza en las características sensoriales como motivadores de significación, así mismo al ser un diálogo con el pasado que no tiene fin, siempre habrá lugar para nuevos significados surgidos de un proceso abierto y constante (Vaquer, 2012).

Además, la semiótica basa su estudio semántico en la sociedad que ha difundido su lenguaje visual a través de códigos o señales emitidos por el ser humano, estas ideas se plasman de manera gráfica gracias al hombre que actúa como un medio de difusión, en relación a lo mencionado Zacchetto (2002), reconoce a la semiótica como una ciencia

dependiente de la realidad comunicativa entre individuos, en la que los símbolos tienen sentido y los signos pueden ser representados por la información cultural que el hombre crea y transmite.

### **Símbolos**

El símbolo posee un valor significativo profundo que está representado en un objeto o un hecho, en igual sentido González (2012) se expresa respecto al símbolo como "la mejor expresión de un hecho; sólo está vivo mientras que está lleno de significado [...]" (p. 69).

De esta forma, se define los símbolos como representaciones provenientes de la cosmovisión, el individuo o colectividad plasma signos que representan su valor cultural a través de su artesanía, instrumentos e indumentaria que relatan historias, costumbres y conocimientos a través de lo material, sin dejar de lado el vínculo del hombre con la naturaleza, como menciona Estermann (2009), el ser humano encuentra su equilibrio con la naturaleza mediante la armonía dinámica que fluye entre el hombre y la Pachamama para ser parte de un todo, se establece también que todo tiene su razón de ser y existir, ya que son entes complementarios y recíprocos, expresado de otra manera todo tiene relación con todo.

Los símbolos que provienen de la estética han sido canales de comunicación con los cuales se crea y transmite los conocimientos construidos en una cultura, esto junto con sentimientos, vivencias y experiencias plasma un testimonio de la historia en los objetos que se producen en una comunidad, son códigos comunicativos que representan la identidad basada en tradiciones, corrientes ideológicas y técnicas de trabajo, mediante las cuales el arte heredado en el pueblo por generaciones, se difunde a través de símbolos como manifiesto colectivo (Gómez, 2009, pp. 9-11).

Al hablar de símbolos también se aborda el conocimiento simbólico que surge de la interacción de la creatividad en el sistema cultural de una sociedad, de manera que el descubrir y aportar nuevos enfoques al campo simbólico permite reconocer la oportunidad de innovación para posteriormente validarla, en otras palabras, es posible señalar que la

creatividad manifiesta símbolos como producto de la interacción de los pensamientos del individuo y la comprensión de su contexto sociocultural, por lo tanto se habla de una posibilidad de construcción, deconstrucción y reconstrucción de sus interpretaciones de acuerdo a la transformación de su proceso creativo través del tiempo, basado en el reconocimiento sígnico de las relaciones presentes en los tejidos sociales e identitarios (Morales & Del Moral Zamudio, 2022).

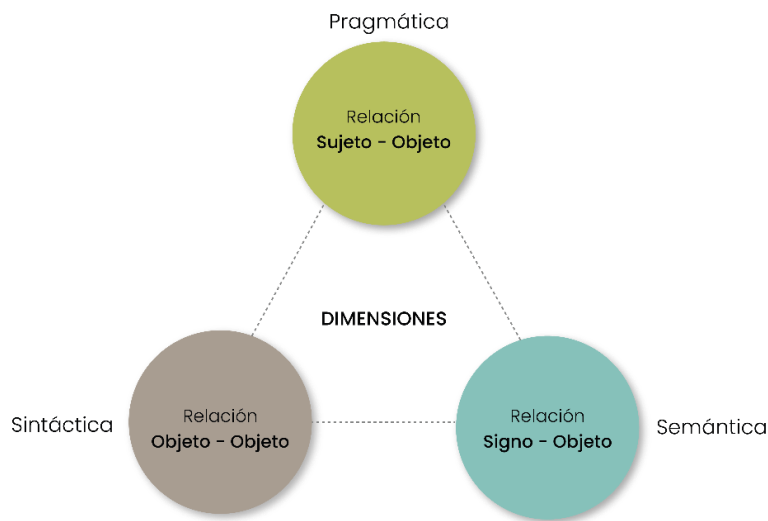
### **El signo como lenguaje**

Brito (2019) de acuerdo con lo expresado por Chandler-Pierce manifiesta que todo será considerado un signo, mientras exista un ser (hombre) que lo interprete con un significado, de esto podemos reflexionar sobre la importancia del ser humano como elemento de difusión en el lenguaje, este último como un conjunto expresado a través de la manifestación de ideas, sentimientos y emociones, solo así será posible otorgar significado a los signos.

#### **2.2.4.2 Semántica**

Morris se refiere a la semántica como una dimensión de la semiótica que estudia la relaciones existentes entre signos y objetos, de manera que los objetos presentan una carga denotativa y connotativa; en su modelo triádico se presentan las dimensiones que interpretan las relaciones entre signo y significado, desde la sintáctica se aborda la relación de signos entre sí, en la dimensión semántica se interpreta los significados de los signos y desde la pragmática se estudia la interpretación de los signos mediante su función como elementos emisores y receptores (Morris, 1985). En el mismo sentido MacLean (1990) enfatiza en la semántica como una "dimensión centrada en el pensamiento, el intelecto y la razón, categorizada como una capacidad humana que involucra la formación de la cultura, desde una visión antropológica".



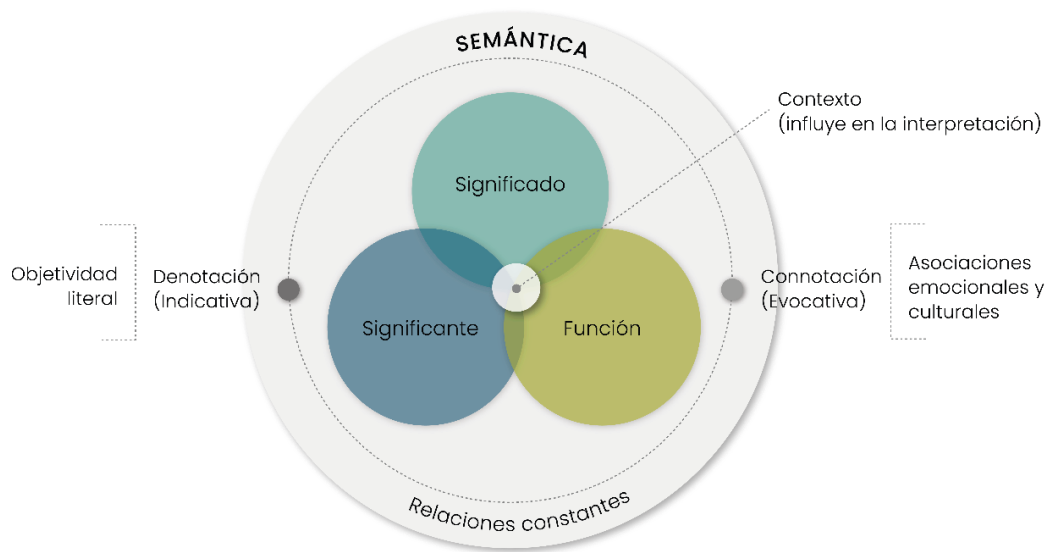


**Gráfico 1** Modelo triádico de Morris.  
**Fuente:** Adaptado de Morris (1985).

El objeto de estudio tanto en la semántica como en la semiótica es el significado, sin embargo es importante mencionar la diferencia propuesta por González (2012), en donde se identifica a la semántica como “el estudio sobre qué significan las palabras, mientras que la semiótica se encarga de analizar cómo las palabras o signos transmiten sus significados”(p.13).

De acuerdo con Rutilio (2011), la semántica mantiene relaciones constantes entre tres partes; el significante, mantiene un concepto a través de una forma gráfica, el significado que muestra connotaciones que un significante posee y el tercer elemento es la función, interpretada como la razón para la cual fue creada el significante (p.67).

Roland Barthes en un marco de significación, habla sobre la connotación y la denotación como elementos de la semiología que permiten alcanzar la significación y comprensión de un producto, objeto, o imagen; además menciona que existen tres mensajes que surgen de la interpretación de una realidad, el mensaje lingüístico, el mensaje denotado, y el mensaje connotado (Barthes, 1964).



**Gráfico 2** Relaciones semánticas.

**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de Morris (1985).

### Lo denotativo y connotativo en el lenguaje

La significación en el lenguaje comprende los ejes de denotación y connotación, en palabras de Jofré (2000) “las relaciones entre el signo y el referente, entre la palabra y el objeto han sido comprendidas a partir de una caracterización de la denotación y connotación” (p.1).

De acuerdo con Colicheo (2012), lo denotado se centra en los objetos que conforman la imagen, a lo inherente y lógico presente en las concepciones que se han adquirido en el transcurso de la vida, esta observación del objeto es la literalidad del signo, este se encarga de guiar el mensaje simbólico para facilitar su interpretación; mientras que el mensaje connotado descompone los elementos para asignar un mensaje a partir de una interpretación personal, misma que varía en cada individuo o colectividad, también este mensaje analiza los componentes de los signos de forma individual de manera que estos evoquen recuerdos existentes o creados mediante experiencias y conocimientos previos como resultado de contextos culturales, históricos y sociales.

La contraposición existente entre denotación y connotación remite a las etapas de la historia humana, de manera que emergen modelos cognitivos de la mente humana. Como primer punto, es posible definir a la denotación como un modo de significar de carácter literal e informativo basado en un elemento material o físico que implica una estabilización, consenso o decisión; por otra parte, la connotación al no estar ligada al significante es más abstracta y se encuentra enraizada en procedimientos difusos de las estructuras ideológicas no necesariamente subjetivas (Jofré, 2000), gracias a su valor simbólico es portadora de diversos connotadores simbólicos, de modo que el significado socializado enriquece al lenguaje y se vincula con los códigos y la subconsciencia del individuo; a lo expuesto cabe agregar que la connotación debe ser interpretada como un acto social que relaciona conexiones mentales y lingüísticas de los sujetos en un espectro que puede variar según el contexto cultural, social o personal (Pinker, 2007).

#### **2.2.4.3 Cualidades estéticas**

Según Pye (1968) cuando se habla de las propiedades de los materiales se mantiene un enfoque objetivo y medible, además están presentes a nivel visible y tangible, al contrario de las cualidades del material, misma que son subjetivas e internas, se manifiestan como ideas que parten sobre la visión interna sobre el mundo del artista o creador (p. 47).

Para describir las cualidades de los materiales, es importante la aproximación al concepto de cualidad desde el lenguaje de diseño como el adjetivo o percepción que describe a los materiales. Wong (1992) destaca las cualidades conceptuales como elementos que componen el sistema material-objeto-intencionalidad, también enfatiza en lo significativo de explorar los elementos visuales manifestados en el material para descubrir posibilidades en cuanto a la forma, color y textura, esta cualidad trabaja en conjunto con los sentidos para afianzar relaciones que materialicen dimensiones poco exploradas por los individuos en un entorno determinado.

Las cualidades estéticas de los materiales se perciben como manifestaciones lingüísticas y culturales, de manera que influyen en la percepción visual y emocional del individuo o colectividad respecto a los objetos diseñados, a continuación se describen las cualidades establecidas por Pallasma (2022) en su libro *Los ojos de la piel*:

- **Textura:** Superficie táctil que afecta y transforma la percepción sensorial y emocional en la interacción del ser humano con los objetos.
- **Color:** Cualidad estética que logra efectos psicológicos con énfasis en lo emocional, actúan como transmisores de sensaciones a través de su configuración o materialización.
- **Brillo:** Cantidad de luz reflejada en la superficie de los materiales, empleado como recurso estético para lograr efectos visuales.
- **Opacidad y transparencia:** Influyen en la percepción visual y emocional de los objetos, presentan una capacidad de transmitir sensaciones mediante la materialidad.
- **Patrones y texturas:** Medios para lograr efectos visuales repetitivos o irregulares a través de la fluidez del material al originar la forma, estos crean un ritmo en el sistema.

#### 2.2.4.4 Morfología como expresión

Para empezar, es significativo definir el concepto de morfología. La morfología se encarga del estudio de la estructura o forma de un elemento y las relaciones que actúan en conjunto desde una óptica externa estos pueden ser cromática, forma y textura, y de manera interna se estudia y analiza la composición del sistema.

Según Viveros (2020) la materialidad y morfología en conjunto actúan como expresión comunicante, el diseño a través de la forma abre el espacio para la relación entre lo material y sentimental, esto considera al entorno natural y cultural como fuente de vivencias que aterrizan en un objeto mediante su materialización; de esto se infiere sobre

la materialidad como una transformación constituida como un lenguaje del material con intención social que en armonía con el ser humano y su entorno se convierte en componente estético de manera que interviene en su condición morfológica para sustentar un significado.

La materialidad y el lenguaje representan una relación que no puede ser inexpresable, ya que sus resonancias permiten observar desde otra perspectiva las condiciones de producción, las de percepción, las procedencias geográficas, en tanto implica también sus usos sociales, culturales, mitológicos, económicos y estéticos, de igual forma estos elementos expresan las propiedades y cualidades a través del objeto que puede generar diferentes interpretaciones en el observador, cabe reflexionar sobre la importancia de conocer los procedimientos inmersos en el material, de modo que se construya un conocimiento relevante, técnico y analítico entorno a situaciones históricas, artísticas y culturales, que en muchos casos pueden estar implícitos, pero profundamente relacionados con conceptos de versatilidad, complejidad, transformación, estado y posibilidades en las cuales la materialidad pueda combinarlos en su composición con elementos mayormente subjetivos como la expresión, los símbolos y su belleza (Bernández, 2016).

La manera en cómo la forma impacta a nivel sensorial radica en que es percibida como una configuración en el espacio, al definirla es posible comunicar criterios básicos como su uso hasta aspectos simbólicos, estos recursos actúan como herramienta propia en el proceso de diseño para contar una historia al receptor, identificado como potencial usuario; la configuración de la forma posibilita el definir los atributos del objeto, que pueden expresarse a nivel abstracto que define como se organizan los elementos en el espacio e imaginario, y a nivel concreto basado en los componentes materiales tangibles y apreciados por los usuarios (Ramírez, Pinheiro, Zorrilla, Ceballos, & Benasso, 2019).

#### **2.2.4.5 Identidad territorial según el análisis crítico de Roberto Fernández**

La identidad, como idea de diferenciación y criterio básico de la calidad de vida, manifiesta su relevancia desde el territorio, se debe repensar desde el paisaje, el cual contempla su morfología y espacialidad, de manera que se puedan establecer relaciones entre centro y periferia, mercado y sociedad, comunicación y cultura; en otras palabras, la identidad morfológica se basa en el fortalecimiento del pueblo o región motivado por el énfasis en la calidad del paisaje y sus lugares, en donde lo ambiental se vuelve crucial en el proceso socio productivo (Fernández, 2021, p.213).

Pensar en la identidad territorial también permite reconstruir la relación entre el ser humano y su entorno, a través del fortalecimiento del proceso de pensar-hacer como actividad colectiva que revalorice a nivel social las condiciones arquetípicas entre artefactos y entorno-sitio, es decir, se busca consolidar un lenguaje e identidad colectiva entre las personas, el lugar natural y las formas expresivas y artefactuales (Fernández, 2021, p.221).

El territorio está en la capacidad de responder demandas sociales, en cuanto este trascienda de lo romántico (emotivo, sublime, diferencial) a la operatividad, en donde el paisaje se torne experiencial, cotidiano y socio situado, en este sentido, al abordar la materialidad comprendida como los materiales y las técnicas para aplicarlos, es evidente la presencia de realidades productivas inmersas en el ambiente o territorio local, de lo cual se desprende la oportunidad de articularlo a lo contemporáneo mediante la sofisticación estética en la que se aproveche lo *dado* o popular (Fernández, 2021, p.227).

#### **2.2.5 Cultura**

En un marco de diversidad cultural, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en el artículo 1 de su declaración respecto a la cultura, como patrimonio común de la humanidad define el concepto de cultura.

La cultura se reafirma como un conjunto de rasgos distintivos espirituales, intelectuales, materiales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias. La cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan a los grupos y las sociedades que componen la humanidad. (UNESCO, 2002, p.67)

Este enfoque se dirige hacia la conformación de rasgos distintivos espirituales y materiales que caracteriza a una sociedad, esto comprende modos de vida, derechos fundamentales, tradiciones, creencias y sistemas de valores; es posible mencionar que la cultura se halla inmersa en el accionar humano y en los resultados tangibles e intangibles que este produce, es aquí donde coexisten valores simbólicos como la creatividad e identidad (Campos, 2010), es posible añadir que la cultura se enfoca en el cultivo del espíritu humano y de las facultades intelectuales del hombre, desde la época del luminismo el término ha sido asociado a la civilización y al progreso de la misma (Pinillos, 2022).

Según Guerrero (2002) al hablar de cultura se refiere a "toda la producción simbólica o material resultante del accionar del ser humano en sociedad enmarcado en un proceso de carácter histórico"(p. 35), también se puede mencionar que la cultura es el contexto en el que se fusionan los significados de los procesos que tejen interacciones simbólicas que se muestran como la razón de ser del ser humano y las sociedades. De esto se entiende por cultura como la manera en que el hombre se adapta a la sociedad a través de un conjunto de prácticas, símbolos e ideas conservadas por generaciones que se encargaron de construir el conocimiento cultural que los identifica.

### **2.2.5.1 Elementos culturales**

Los elementos culturales son componentes fundamentales de la vida social y humana, estos influyen en la forma en que las personas interactúan, se comunican y otorgan sentido al mundo que los rodea. Según Geertz (1973), estos se relacionan con la cultura de modo que se genera un sistema compartido de significados y símbolos que permiten interpretar el entorno y dar sentido a experiencias y creencias. De igual forma, los elementos culturales incluyen valores, creencias, normas, tradiciones y artefactos que son transmitidos de generación en generación y se manifiestan como moldeadores de identidades y comportamientos tanto colectivos como individuales. En este punto es fundamental citar a Durand (1996), autor que menciona que el sistema de elementos culturales abarca también al imaginario, que se conforma de mitos, narrativas y representaciones simbólicas que configuran la cosmovisión de una comunidad.

Estos elementos permiten comprender la diversidad cultural y social para analizar su influencia en la forma que las personas perciben los signos y símbolos presentes en su cotidianidad, cómo estos piensan y actúan de acuerdo con las posibilidades y realidades existentes en su contexto.

### **2.2.5.2 Identidad cultural**

La identidad comprende un conjunto de rasgos que caracterizan a una colectividad, puede ser percibida como parte de una cultura vinculado a su valor y transmisión de sentido de pertenencia, a su vez esta puede ser expresada a través del patrimonio material o inmaterial que lo representa. La identidad también responde a las expectativas de la comunidad por medio de su expresividad cultural y social, que pueden ser forma como la literatura, lenguas, mitología, ritos, costumbres, artesanías, arqueología y artes (Campos, 2010).



La identidad cultural abarca las manifestaciones culturales, creencias y concepciones de un grupo social, estas características son comprendidas a través del desarrollo y evolución de la comunidad, también es vista como un acuerdo comunicativos entre sus integrantes, quienes a la vez comparten y viven bajo ideales semejantes (Molano, 2007). En este sentido, la cultura es un fenómeno comunicativo que regula el pensamiento del ser, por lo tanto es importante comprender los significados, al individuo y su proceso para interpretar los signo; es fundamental recalcar sobre la cultura y su lenguaje inmerso en un panorama contextual, ya sea como discurso (relaciones), de forma empírica (experiencias) y como lenguaje simbólico o conceptual (cosmovisión), todas estas representaciones de signos y filosofías enmarcan el concepto de cultura (Zúñiga, 2014).

Para relacionar la identidad inmersa en la materialidad y en los objetos, es posible mencionar que las fibras vegetales influyen sobre la infinidad de posibilidades para producir objetos es multidireccional, con esto se conserva la memoria colectiva comprendida como una relación armónica entre el entorno y el ser humano, en este sentido, es posible mantener vivas las tradiciones, la producción de conocimiento y la reproducibilidad de procesos (López, 2016).

### **2.2.5.3 Significados**

Los significados como elementos culturales se extienden a los aspectos de la vida en su dimensión social, como las tradiciones, las prácticas, las creencias, los valores compartidos, y las representaciones simbólicas que dan forma a la identidad y cosmovisión individual o colectiva (Geertz, 1973). En este sentido Appadurai (1986), menciona que los significados atribuidos a elementos tangibles e intangibles presentan variaciones según el contexto social y cultural en el cual sean desarrollados. Con relación a lo expuesto, los significados presentes en la cultura son esenciales para comprender cómo el ser humano de manera personal o en comunidad otorga sentido a todo lo que le rodea, así la forma que los construye e interpreta, permite transmitir la identidad cultural.

#### 2.2.5.4 Imaginarios

El imaginario se define como el conjunto de representaciones mentales y simbólicas que las personas utilizan para dar sentido al entorno que los rodea, así sus experiencias y concepciones tienen significado. Según Durand (1996), el imaginario se considera como un "sistema colectivo de imágenes y símbolos que permiten al hombre dar sentido a su vida" (p.17). Los significados e imaginarios se relacionan entre sí, de modo que ambos permiten comprender la forma en que las personas construyen la identidad cultural de su comunidad; así los imaginarios como construcciones socioculturales pueden ser producto de diferentes factores como la religión, la historia, la política, la ciencia y la tecnología (Sánchez-García, 2016).

Se entiende por imaginario a la representación simbólica que ocurre en el ser humano como producto de la observación e imaginación que desde su propia perspectiva crea una imagen interna, esta es su percepción de lo que sucede al interactuar con su entorno, los factores y actores presentes en él; a partir de estímulos personales o implantados por la cultura puede transformar la información intrínseca, de manera que su imaginario se convierte en algo más importante que su conocimiento desarrollado, ya que entre en un estado que potencializa su capacidad para generar ideas, conceptos y reflexiones sobre sí mismo (Tello, 2017).

En la cultura, es posible distinguir diversos tipos de imaginarios presentes en la cotidianidad del ser humano. A continuación se establecen los tipos de imaginarios de acuerdo con la bibliografía revisada de Castells (1997), Sánchez-García (2016) y Taylor (2004);

- **Imaginario colectivo:** Representaciones mentales compartidas por una comunidad, estos se basan en mitos, leyendas, tradiciones y valores culturales; influyen en la conducta y comportamiento de los integrantes de la sociedad respecto a la percepción sobre lo material o una situación, es decir, regulan y

ordenan el entorno de acuerdo con lo interiorizado por la colectividad (Tello, 2017).

- **Imaginario social:** Representaciones colectivas que conforman la identidad y la visión del mundo respecto a las interpretaciones de una sociedad determinada.
- **Imaginario urbano:** Representaciones mentales y simbólicas que los habitantes de una ciudad tienen sobre su entorno urbano y las formas que interactúan con él.
- **Imaginario individual:** Representaciones simbólicas personales que conforman la visión del individuo respecto al mundo que lo rodea.

### 2.2.6 Totorá

La totora es una fibra vegetal acuática capaz de crecer en la interperie, de manera que soporta altas temperaturas gracias a su contenido de humedad presente en su estructura interna, una de las especies que destacan es la *Schoenoplectus Californicus*, junco caracterizado por ser una palanta herbácea y perenne con gran presencia en ecosistemas pantanosos y esteros de América del Sur (Pinillos, 2022).

Con gran presencia en ecosistemas acuáticos como humedales, es capaz de soportar elevadas temperaturas debido al contenido de humedad en su estructura interna, en ciertos casos se evidencia una sobrepoblación que representa un posible riesgo para otros organismos y animales con los que cohabita, debido a la ganancia tanto de espacio como de luz solar, lo que da paso a una generación de sedimentos que perjudican al hábitat acuático (Pinillos, 2022). En este sentido, es catalogada como un material renovable debido a su facilidad para adaptarse a diversas zonas climáticas, lo cual permite que crezca en abundancia.

La totora ha sido la materia prima de pueblos del Ecuador, Perú y Bolivia desde tiempos ancestrales. En el país, la totora crece en zonas desde la costa hasta montañas en las regiones andinas. Esta fibra presenta una buena manejabilidad motivo por el cual las

comunidades aún conservan los conocimientos tradicionales artesanales, de cultivo, tratamiento, preservación y transformación (Hidalgo, 2007).

#### **2.2.6.1 La totora y su entorno: social, cultural y natural**

El ser humano mediante su actividad, transforma y altera la forma de las materias naturales de manera que le sean útiles, en estos la materialidad con su valor actúa como emisor de comportamientos sociales y actividades cotidianas en una relación espacio-tiempo (Bernández, 2016), y las plantas como materiales naturales son consideradas materias primas por excelencia, a la par que representan una fuente de trabajo para comunidades artesanales que basan su conocimiento en la "cultura del hacer" (López, 2016).

Las plantas perennes acuáticas como la totora o también llamada junco, representa un recurso fundamental para el sustento de comunidades en distintos territorios del mundo que las emplean en la producción de artesanías para generar ingresos para sus familias y así mejorar su calidad de vida, además refleja el conocimiento cultural que se ha transmitido por generaciones en las comunidades que habitan territorios próximos a los humadales en donde los totorales están presentes, estos saberes también conllevan comprender los elementos morfológicos de la fibra vegetal relacionado a las técnicas empleadas en su proceso de selección, extracción y procesamiento (Báez-Lizarazo et al., 2017). En relación a lo mencionado, Bergomi (2009) indica que el uso de la totora refleja la dinámica social, cultural, artesanal y económica dependiente de los cambios sociales influenciados por los procesos de globalización.

Juma & Ormaza (2009) mencionan que "en el Ecuador, la cultura Cara Caranqui (350-1560 D.C.), concentró grandes sembríos de totora, lo cual reflejaba el alto valor que dicha planta tenía para la economía y cultura de los pueblos de la Región Andina" (p.24), con esto podemos comprender que los saberes residen en el quehacer de los artesanos, representan el valor histórico-cultural, por lo tanto es significante mantener viva esta

transmisión a través del registro y difusión de sus técnicas y procesos desarrollados en la actividad artesanal, además sería de beneficio para el “fortalecimiento de las raíces identitarias, del sentido de pertenencia y del tejido social, asociados a la construcción de ciudadanía entre los individuos que conforman una comunidad” (López, 2016, p.2).

En el entorno local, la totora en la Laguna de Colta se encuentra en humedales sobrepoblados, que cada vez predominan con su presencia en el espejo de agua. Al realizar un enfoque en el contexto natural, es posible mencionar que este crecimiento y desarrollo en exceso presenta beneficios para los habitantes que hacen uso de ella como materia prima, pero a la par también trae consecuencia para el ecosistema, de manera que se forman sedimentos que perjudican a otros seres vivos como plantas, peses y microorganismos, además sus altos tallos evitan el paso de luz solar lo cual dificulta que otros organismos se beneficien de estos recursos. Por lo tanto, es fundamental gestionar el uso, cultivo y desarrollo de recursos naturales como la totora, para que tanto las comunidades aledañas como el ecosistema (laguna) se beneficien al mantener un equilibrio ser humano-tierra.

#### **2.2.6.2 Usos tradicionales de la totora en el contexto latinoamericano**

En Latinoamérica, la totora como fibra vegetal ha sido utilizadas por culturas ancestrales en la construcción de barcas, viviendas, islas flotantes y sobre todo artesanías representativas de la zona en que es cosechada, al ser considerada como material de construcción con potencial para conformar materiales compuestos, tal es el caso de su mezcla con hormigón para elaborar paneles con funciones estructurales y aislantes de condiciones térmicas o acústicas; a través de estas aplicaciones transmite sus cualidades físicas y resistencia.

En la comunidad peruana de Huanchaco, la totora ha estado presente en la comunidad pesquera desde tiempos prehispánicos, las personas la utilizan para tres objetivos económicos principales, la construcción de botes y caballitos de totora,

souvenirs y esteras; en este contexto el factor género juega un papel importante en el proceso productivo de la totora, los hombres son quienes se encargan de cultivar, cosechar y trasladar la totora para la construcción de transporte, mientras que las mujeres son las encargadas de elaborar artesanías, esta separación de actividades viene arraigada a la historia y convivencia colectiva (Paredes & Hopkins, 2018).

Los artesanos oriundos de las orillas al Lago Titicaca han aplicado los conocimientos artesanales del uso de la totora en arquitectura vernácula, que posteriormente fue compartida hacia Ecuador (Sailema, 2022). Con una antigüedad de más de 500 años, esta fibra vegetal es utilizada para la construcción de viviendas como cabañas, fabricadas en su totalidad con amarrados de totora, de este conocimiento han surgido reinterpretaciones de métodos constructivos innovadores que al combinarse con otros materiales aumentan la efectividad de sus propiedades físicas y mecánicas.

En este sentido, en América Latina, actualmente se apuesta por la revalorización de las fibras vegetales mediante la reinterpretación de sus técnicas artesanales, ya sea que se consideren como punto de partida hacia una intervención radical o que se conserven estos conocimientos y únicamente evolucionen la funciones, ideas y conceptos; de este modo también se han explorado los campos de la indumentaria, calzado, accesorios, mobiliario y ornamentos, a través de su materialización, los conocimientos, cultura, potencial y valores sociales, han sido exportados hacia entornos internacional en los que existe una dinámica social y cultura de diseño abierta hacia nuevas posibilidades.

En zonas andinas con presencia de lagunas, existe una abundancia de totora, sin embargo, en el Ecuador únicamente el 20% de los humedales son tratados por familias de artesanos o comerciantes, así este tipo de junco es el sustento económico de las familias que mantiene vivas sus habilidades ancestrales. Las comunidades que hacen uso de la totora en el país principalmente elaboran objetos artesanales como cestas, souvenirs, ornamentos para el hogar, y esteras (Vargas, 2016).

Al generarse vínculos entre la academia y las comunidades artesanales, los estudiantes, diseñadores y artesanos han trabajado de manera conjunta para lograr una

revalorización de la totora mediante el desarrollo de nuevos productos como mobiliario e iluminaria que responden a nuevas necesidades estéticas, sociales y comerciales del mercado, así como su implementación en la arquitectura como cielos rasos y paneles de revestimiento (Hidalgo, 2007), en el diseño de espacios contemporáneos para marcas nacionales que consideran al espacio como parte de la experiencia sensorial; todo esto ha sido abordado en función de los conocimientos artesanales y su reconocimiento en el proceso de diseño y producto final para afianzar vínculos entorno al valor del producto con el usuario final.

### **2.2.6.3 Cadena de valor de la totora**

#### **Siembra, crecimiento y maduración de la totora**

A las orillas de la laguna, se planta la totora, se introduce parte del rizoma o raíz de la planta en el lodo, para lo cual con los dedos o barras se realizan pequeños hoyos de poca profundidad, posteriormente el agricultor presiona con el pie para enterrar correctamente las raíces, la separación entre cada planta debe ser de 30 a 40 centímetros para un correcto desarrollo y reproducción de sus rizomas, un factor importante también es la cantidad de agua presente en los humedales y el clima (Mardorf, 1978).

Para un correcto crecimiento y uso de la planta de totora, se asigna seis meses para este proceso, se considera que la planta ha madurado cuando desarrolla su inflorescencia, es decir crecen las ramas del tallo que portan flores, en este momento el agricultor procede a su corte, ya que los totorales han alcanzado su máxima altura (Mardorf, 1978). Es importante conocer que el rendimiento de la totora en un terreno de extensión media con área de 2000 m<sup>2</sup>, es de 400 atados de totora aproximadamente, motivo por el cual es indispensable la limpieza del terreno para eliminar residuos sólidos y basura de la zona para garantizar una buena cosecha y calidad de la planta (Heredia, 2014).

## **Obtención de materia prima**

### ***Proceso de corte***

Los meses preferidos para el corte son Agosto, Septiembre y Octubre, ya que coinciden con el verano y temporada seca, para este proceso se conjugan tres aspectos, la necesidad de materia prima, condiciones climáticas y necesidades económicas por parte de la comunidad de artesanos (Mardorf, 1978).

El corte de la totora se realiza como mínimo a 10 centímetros sobre el nivel del agua, así se garantiza un constante crecimiento de la planta y por lo tanto el abastecimiento del material para la comunidad; de lo contrario, al realizar un corte o extracción desde su raíz la planta ya no crecerá y deberá ser sembrada nuevamente (Vargas, 2016). Hombres y mujeres son encargados de cortar los totorales mediante el uso de un mache u hoz, los niños y adolescentes (hijos) realizan los amarres para cargar los atados de totora (Mardorf, 1978).

### ***Secado de la totora***

Este proceso inicia previamente con el presecado, con una duración aproximada de quince días expuestas al sol, luego de que este tiempo haya transcurrido separa en atados o chingas de 15 a 20 centímetros de diámetro (Culcay, 2014) y se procede con los atados que son trasladados al lugar de carga y transporte para ser llevado a su destino (Heredia, 2014). Cuando la totora ya está seca completamente pierde su pigmentación y adquiere un color amarillento.

### ***Transporte de la totora***

Primero se forman chingas (atados menores) y con ocho de estas los huangos (atados mayores) con un diámetro que oscila entre 50 y 60 centímetros (Vargas, 2016), estos son amarrados con la misma fibra de totora, se realizan cuatro amarras para que se transporten de manera segura en camioneta o camiones; al ser agrupaciones cilíndricas



mantienen su resistencia y estado sin deteriorarse hasta llegar a su destino de uso o comercialización (Mardorf, 1978).

### ***Almacenamiento***

Al llegar a su destino, la totora es clasificada y cortada de acuerdo con las necesidades del artesano. Los cortes se almacenan en espacios adecuados para ser utilizada, estos lugares preferentemente deben ser secos para evitar el desarrollo de moho en las fibras (Heredía, 2014).

## **Actividad artesanal**

### ***Selección de materia prima***

La totora se selecciona de acuerdo con las características requeridas para el trabajo a realizar, en ciertos casos, se clasifica por su tamaño, grosor, estructura y morfología (Vargas, 2016); posterior a esto, se eliminan todas las inflorescencias restantes en los tallos y se aplanan las fibras con el uso de una piedra de río con ligeros golpes para así lograr facilidad en su manipulación mediante al tejer, con estos pasos la materia prima está lista para la creación de productos (Farfán, 2015).

### ***Humectación***

Para continuar con su uso en la elaboración de objetos artesanales o mobiliario, la totora se sumerge en agua desde el día anterior y se rocía agua para humedecerla, estas actividades se deben realizar bajo sombra, ya que el sol podría provocar la rápida desecación de la fibra, y de esta manera se endurecería dificultando la aplicación de las diferentes técnicas (Mardorf, 1978).

### ***Inmunización***

La totora debe pasar por un proceso de inmunización, que comprende una mezcla de agua con bórax, a la cual se agrega dicromato de potasio para evitar la propagación de moho en el producto terminado, a la vez que se evita su apolillamiento. Es importante

mencionar que las técnicas de inmunización varían de acuerdo con la cantidad de totora, si es una porción mínima puede inmunizarse por rociado, mientras que grandes cantidades resultan más eficientes hacerlas por inmersión con un tiempo mínimo de 5 minutos (J Hidalgo, 2007). Este proceso es aplicado mayormente en la fabricación contemporánea y en arquitectura.

### ***Tinturado y barnizado***

Este proceso se puede realizar con tintes de totora que provienen de plantas e insectos como la cochinilla, en ciertos casos también se puede experimentar con tintes artificiales que sean legales y que no contengan sustancias que contaminen el medio ambiente; para iniciar el tinturado se hierven los tintes en agua, esto puede ser en recipientes o tinajas, esto respecto a las dimensiones y proporciones del grupo o chinga de fibras de totora, estas deberán permanecer en reposo entre veinticinco y treinta minutos, con la finalidad de que absorban correctamente el color, posterior a esto se deben secar a temperatura ambiente (Farfán, 2015). Los colores más comunes de tinturado en la elaboración de objetos artesanales son; rojo, azul, verde, naranja, violeta y magenta.

Según Hidalgo (2007), los artesanos que trabajan con totora no realizan el proceso de inmunizado en las fibras, sin embargo aplican una capa de barniz o acabado de aceites vegetales al producto terminado para resaltar las coloraciones y conseguir cierta impermeabilidad para una mayor durabilidad en un ambiente seco, no obstante, la totora al no exponerse a la humedad no requiere ningún revestimiento. Es considerable mencionar que la mejor opción para el proceso de barnizado es la pintura esmalte en spray y el barniz marítimo, estos al estar bien disueltos logran un buen acabado y se desprenden del material en menor medida al presentar mayor adherencia que la resina o laca.

### ***Transformación de la totora en productos artesanales***

Con la materia prima seleccionada, se elaboran diversos objetos artesanales, en los cuales no interviene la tecnología como elemento de producción, al contrario es un proceso realizado a mano por artesanos de las comunidades aledañas a las lagunas o lagos de los cuales proviene la totora; se utilizan herramientas como agujetas, hilo de yute o

nylon para realizar amarres que permitan alcanzar diferentes formas y estructuras a la vez que se ajustan las fibras, de esta manera se desarrollan productos destacados como las esteras, lámparas, cestas, mobiliario y tapetes, que fusionan técnicas, tejidos y tramados diferentes que se combinan con las fibras tinturadas (Heredia, 2014).

### **Distribución**

Los artesanos generalmente trabajan en sus casas o talleres, al finalizar la elaboración de sus productos, estos son distribuidos ya sean a nivel local o regional. Este proceso puede llevarse a cabo de manera personal por el artesano o por intermediarios que se encargan de revenderlos en diferentes puntos de la comunidad o el cantón. Para asegurar calidad del producto y evitar factores como polvo, lluvia o golpes, se empacan en costales o se apilan para ser sujetados por sogas en el medio de transporte (Vargas, 2016).

### **Comercialización**

Los productos son comercializados en ferias itinerantes a nivel local o regional, en plazas o mercados que centralizan los objetos elaborados con totora. Cuando los productos provienen de un trabajo conjunto entre artesano y diseñador, generalmente el diseñador o equipo de diseño se encarga de difundir el producto a través de otros medios o mercados, siempre y cuando otorgue crédito al artesano en el proceso productivo de manera que el usuario conozca la comunidad o artesano que lo fabricó, esto con el afán de crear un entorno ético y sostenible en un marco de cultura, trabajo artesanal y desarrollo (Vargas, 2016).

### **Presencia en mercados digitales**

Desde la observación personal, es posible mencionar que, el trabajo artesanal actualmente ha ganado presencia y reconocimiento gracias a los mercados digitales y redes sociales, de esta manera han surgido emprendimientos a nivel nacional que promocionan la cultura, el trabajo de los artesanos y las metas de desarrollo al trabajar

con estas comunidades. La gestión de redes y tiendas virtuales permite que los productos tengan el potencial para tener alcances globales, a la par de este beneficio se fortalece el valor del producto, su diferenciación y presencia en nuevos entornos en los que se encuentra inmerso el usuario-cliente.



**Gráfico 3** Cadena de valor de la totora  
Fuente: Elaboración propia.

#### 2.2.6.4 Técnicas artesanales y tejidos aplicados en la totora

Los artesanos materializan sus ideas a través de los tejidos y técnicas aplicadas en el trabajo con totora, a continuación se detallan las formas de manipulación existentes en el trabajo artesanal de las comunidades latinoamericanas.

##### **Técnica del entrecruzado**

Tipo de tejido tradicional, para realizarlo se debe humedecer un grupo de fibras de igual longitud, mismas que se agrupan y entrelazan de dos en dos a lo largo de la trama, para aplanar el tejido se debe golpear ligeramente con una piedra, a la vez que esto refuerza el tejido (Vargas, 2016).

##### **Técnica del trenzado**

Las fibras seleccionadas deben ser flexibles, con un espesor adecuado para su manipulación. Se entrelazan entre tres o cuatro fibras en forma de trenza, esta técnica permite crear formas circulares y cilíndricas (Vargas, 2016).

### **Técnica del cordelado**

Con esta técnica la fibra mantiene un carácter natural y rústico, para una óptima maniobrabilidad se lo realiza en el piso o en un panel metálico. Parte de la técnica de trenzado, pero en este caso se agrupan y amarra con hilo de nylon (Vargas, 2016).

### **Técnica del entorchado**

Se realiza una trenza, pero en lugar de trenzar varias fibras, se entorcha entre dos y se aplastan entre sí, es decir, se somete a presión las fibras para lograr un resultado similar al trenzado pero con mayor volumen (Vargas, 2016).

### **Tejido de mazorca**

Al ser un tejido laborioso, es una técnica trabajada por pocos artesanos, de igual manera se deben humedecer las fibras, en este caso el tejido formará una textura de mazorca; algunos artesanos lo realizan con un molde de hierro que al finalizar el trabajo debe ser retirado. Este tejido se maneja con un sistema 1-3, en el que la totora transversal se enlaza con 3 fibras, estas deben ser jaladas con fuerza para una correcta fijación (Vargas, 2016).

### **Técnica para remate o cumbado**

Es la operación de rematar las orillas para un mejor acabado del producto, además evita que el tramado se suelte (Mardorf, 1978).

### **Tejido de amarrado horizontal**

Con las fibras previamente humedecidas, se procede a amarrar con hilo nylon la primera fibra a la base de metal que luego de guiar todos los amarres será retirado al concluir la forma (Culcay, 2014).

### **Tejido de amarrado balsa**

Se seleccionan las fibras humedecidas de acuerdo con el producto que se quiera lograr, con soga o hilo se tiemplan los atados desde sus extremos hacia la mitad, o según el ritmo que guíe la forma deseada (Culcay, 2014).

## Tejido de amarre por nudos

Se agrupan en atados longitudinales las cañas de totora, se ajusta con nudos cada grupo de manera continua hasta llegar al final, se deja un espacio de 20 a 30 cm entre cada fila de nudos y al finalizar se remata (Culcay, 2014).



*Gráfico 4 Técnicas y tejidos aplicados en la totora*

**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de Vargas (2016) y Culcay (2014).

### 2.2.6.5 Propiedades físicas de la totora

Hidalgo (2007) a partir de distintos ensayos realizados, con el objetivo de conocer las posibilidades y capacidades de la totora ha obtenido datos sobre las propiedades físicas del material, mismas que se detallan a continuación.

**Tabla 2***Propiedades físicas de la totora y resultados obtenidos en ensayos*

<b>Propiedad</b>	<b>Parámetro</b>	<b>Procedimiento de ensayo</b>	<b>Resultado</b>
Densidad	Peso	Grupo de totora atada con presión mediana	Peso de 180 kg/m <sup>3</sup>
	Sin presión	Totora sin presión con una saturación de agua por 24 horas (sumergida)	Aumento de cuatro veces su peso seco inicial
Absorción	Con presión media	Totora atada con poca presión con una saturación de agua por 24 horas (sumergida)	Aumento de 50% su peso seco inicial
	Velocidad sin presión	Absorción general hasta su estado de saturación	0.3% de absorción por minuto
	Velocidad con presión media	Absorción general hasta su estado de saturación	0.18% de absorción por minuto
Humedad	Velocidad de pérdida sin presión	Secado general hasta su estado seco original	0.13% de pérdida de peso al secarse por minuto
	Velocidad de pérdida con presión media	Secado general hasta su estado seco original	0.1% de pérdida de peso al secarse por minuto
Tensión	Resistencia a la tensión	Análisis en el tallo de totora	38 kg/cm <sup>2</sup> de resistencia
Compresión	Resistencia a la compresión	Tallo de totora asilado	15 kg/cm <sup>2</sup> de resistencia
		Grupos de tallos de totora sujetos con presión	≥ 40 kg/cm <sup>2</sup> de resistencia

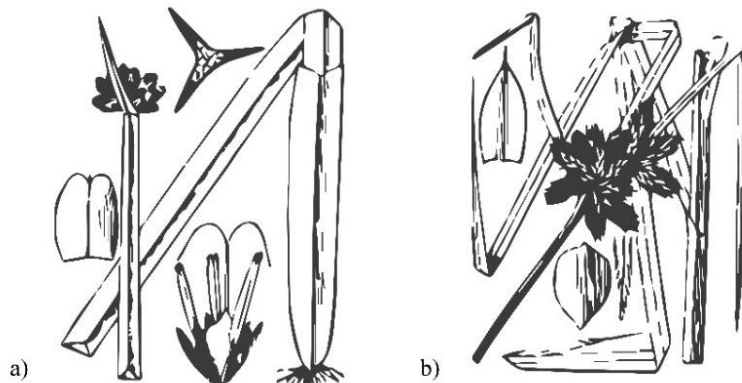
*Nota:* Se muestran los resultados obtenidos en ensayos con la totora, los resultados en cada parámetro parte de cuatro escenarios; tallos aislados, grupo de tallos, totora sin presión y totora con presión media.

**Fuente:** Adaptado de Hidalgo (2007).

### 2.2.6.6 Características morfológicas de la totora

Existe un amplia variedad de plantas con raíz acuática que presentan características y usos similares a la totora, sin embargo para mantener el enfoque se pueden describir las características que definen al género *Schoenoplectus* o *Scirpus*.

Las especies dentro del género *Schoenoplectus* o *Scirpus*, se caracterizan por ser plantas acuáticas, de semillas pequeñas y oscuras; tallos de sección triangular, en algunos casos muy definida y en otros suavizada hasta asemejarse a óvalos o círculos. Las hojas en algunas especies aparecen sólo como pequeñas vainas en la base del tallo, mientras que en otras se las distingue con claridad. La flor, siempre en la punta de los tallos, está formada de muchas flores pequeñas, a grupadas en capullos o dispersas. (Hidalgo, 2007, p.17)



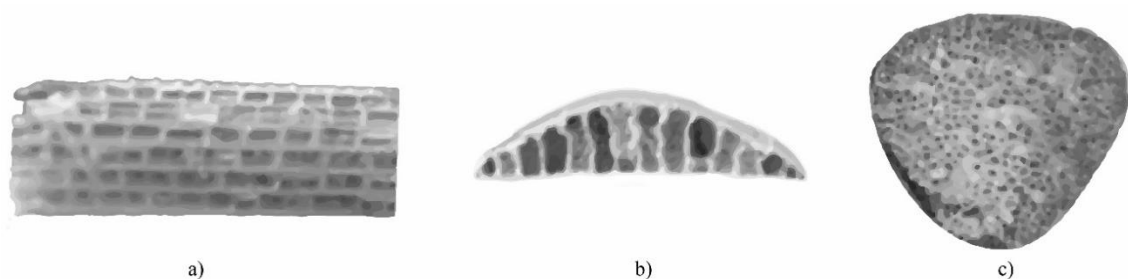
**Gráfico 5** Ilustración morfológica de a) *Schoenoplectus americanus* y b) *Schoenoplectus robustus*

**Fuente:** Hidalgo (2007).

Entre las características morfológicas de la totora cabe mencionar, que esta planta al ser vascular absorbe nutrientes del suelo y sirve como reserva para temporadas con nutrientes escasos, así mismo al tener una epidermis delgada que la convierte en un material liviano y con propiedades aislantes. Además, su tallo trígono liso, presenta una



pigmentación verde-amarillenta al estar terminando su proceso de secado natural, previo a la inmunización son visibles sus vainas foliares de pardo oscuro; la estructura interna posee tejidos o espacios intercelulares de conducción sin color que asemejan una esponja, estos permiten el transporte de oxígeno y nutrientes desde sus rizomas que son tallos subterráneos que crecen en paralelo a la superficie del suelo, hasta sus yemas que acumulan reservas para germinar (Camacho et al., 2010, p. 23).



**Imagen 27** Espacios intercelulares de la totora: a) Corte longitudinal, b) corte transversal de la hoja, c) corte transversal del tallo.

**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de Heredia (2014).

### 2.2.6.7 Innovación en el uso de la totora

El trabajo y exploración de nuevas posibilidades con fibras naturales como la totora permite un intercambio activo entre comunidades de manera que el sector productivo se fortalezca. Al innovar en el uso de la totora, surgirán conceptos creativos y procedimientos que impacten, motiven e inspiren a los artesanos locales a vincularse a un proceso de experimentación y práctica para descubrir de manera integral tanto nuevos campos aplicativos como modelos de negocio basados en la cadena de valor desarrollada por los artesanos, esto con la finalidad de posicionar a la totora como una fibra vegetal en tendencia con un impacto positivo para contribuir a la calidad de vida local (Bergomi, 2009).

López (2016) enfatiza en la "necesidad de adaptar la técnica y tradición a los tiempos y necesidades actuales para la generación de productos que respondan a nuevas

demandas de la sociedad” (p.3), para esto se considera fundamental un trabajo fluido y colaborativo entre diseñadores ya artesanos, de modo que sea posible afianzar un discurso favorable para el desarrollo y crecimiento artesanal de las comunidades en el entorno contemporáneo, ya que los artesanos aún practican sus habilidades de forma tradicional al procesar la totora y su fibras en la elaboración de objetos, transporte, ornamentos y viviendas.

Todo elemento que forma parte de la tradición necesita un nuevo enfoque que le permita palpar la realidad actual a través del contacto con su entorno. A lo largo de las generaciones que han heredado saberes artesanales no se ha observado una verdadera innovación, por lo tanto la actividad artesanal se ha estancado, esto provoca una bajo producción y renta económica, además cabe resaltar que los artesanos en su intento por comercializar sus productos no cumplen sus expectativas debido a que no responden a un programa u orden en base a objetivos a corto y mediano plano que los ayude a posicionarse en la mira de los usuarios a través de sus objetos (Bergomi, 2009).

Por otra parte, en la búsqueda de innovar en el uso y aplicación de la totora en productos contemporáneos cabe destacar las exploraciones en el material desde su composición y configuración, esto se aparta de los tramados y tejidos artesanales logrados de manera tradicional; en lugar de trabajar con fibras en tejidos (Geldres, 2019), trabaja con la totora por acumulación de sus tallos secos, estos se ajustan y se amarran para conformar estructuras cilíndricas que al estar dispuestos sobre estructuras alámbricas dan origen a la morfología de la silla Tatora, es decir, el diseñador combina las cualidades de la totora con otro material para romper lo convencional y así resignificar su uso, a partir de lo mencionado, (Heredia, 2014) combina este concepto de acumulación con la técnica artesanal de trenzado-torcido para crear estructuras envolventes de manera que se destaquen nuevas posibilidades estéticas y formales en el uso de totora.

En este sentido, Hidalgo (2021) profundiza en nuevas formas de aplicar la totora en nuevos productos como sofás, taburetes y paneles con tabiquería, de igual forma trabaja mediante acumulación de totora para generar texturas y patrones que evocan movimiento y nuevas experiencias sensoriales, esto también lo traslada hacia el diseño de textiles y

accesorios a partir de las configuraciones formales que toman como base la forma resultante del corte transversal de la totora, al mismo tiempo trabaja con las distintas pigmentaciones obtenidas en el proceso de secado y las combina con materiales que mantienen un mismo carácter respecto a lo neoartesanal como son la madera, el cuero y elementos metálicos, estos son aplicados de manera que la expresividad y estética de la totora no se muestren como elementos difuso del diseño.



**Imagen 28** *Innovación en el uso de totora aplicada en mobiliario contemporáneo: Totoluga puff de Juan Fernando Hidalgo, otomanas y silla Totora de Ricardo Geldres.*

**Fuente:** Adaptado de Hidalgo (2013) y Geldres (2019).

Un punto relevante por resaltar a través del diseño es el enfoque que se busca en el uso del material así como su fusión a nivel estético, simbólico y funcional, ya que en ciertos casos la innovación se desprende en su totalidad de las técnicas tradicionales artesanales y el material trasciende en su uso y expresividad en un proceso de exploración en el cual intervienen mayormente procesos técnico-tecnológicos en lugar del quehacer artesanal, es decir, el artesano no participa en el proceso creativo-productivo.

Es significativo mencionar, que en la fase experimental varios proyectos de diseño e investigación enfatizan en la exploración de las posibilidades con la totora ya sea con sus tallos o fibras tratadas, pero a esto se añade un elemento con el que se desvincula de lo sustentable, dado a que se emplean aglutinantes como la cola blanca de carpintería para compactar en bloques o moldes en los que se disponen las fibras de totora o tallos

triturados, esto con el fin de obtener formas o composiciones que los tejidos difícilmente podrían lograrlas.

## **Variable dependiente**

### **2.2.7 Diseño**

El diseño se define como el proceso de transformación de condiciones existentes en el entorno, en estados deseados, esto implica la generación, desarrollo y materialización de ideas para resolver problemas reales a partir de soluciones innovadoras que satisfagan necesidades humanas.

Según Papanek (2014), el diseño es la base de toda actividad humana, menciona que es "el esfuerzo consciente para establecer un orden significativo"(p.28). Así todo lo que el ser humano hace, casi siempre es diseñar, ya que con su accionar cumple un propósito significativo. Con esto el autor vincula al proyecto de diseño constituido como "la planificación y normativa de todo acto dirigido a una meta deseada y previsible"(p.28).

Para Heskett (2002) el concepto de diseño surge de ideas similares, en su libro expone la importancia del diseño en la vida cotidiana con lo cual pretende transformar la visión del mismo, lo considera como una característica básica de lo humano y un factor esencial determinante en su calidad de vida, de modo que afecta e interviene en todos los detalles y acciones que realiza cada día en su entorno, de esta manera manifiesta que "si se presta atención al diseño de los aspectos del entorno material, hay pocos que no sean susceptibles de mejoras significativas"(p.4).

En este sentido, se puede mencionar que el diseño no se trata únicamente de decisiones conceptos creados por diseñadores, sino de cómo estos se implementan para dar sentido a la vida, a la vez que su importancia radica ser un lenguaje, una forma de expresión, una característica que define el sentido de lo humano a través de la creación y configuración de sistemas que fusionan contextos socioculturales y económicos, con

valores humanos, estéticos y funcionales con los que se busca satisfacer necesidades a la par de promover la ética en su proceso.

### **2.2.7.1 El diseño como factor de desarrollo**

El diseño puede ser considerado como un engranaje en el proceso de desarrollo de una sociedad o comunidad, esto visto desde diversas perspectivas a nivel cultural, social y económico. Desde un panorama cultural, cabe mencionar que el diseño contribuye en la preservación y promoción de identidad y patrimonio de una comunidad, a la vez que fomenta su expresión artística a través de procesos creativos participativos, con esto se genera un sentido de pertenencia y empoderamiento de los individuos al fortalecer sus lazos sociales (Manzini, 2015).

A nivel social, el diseño puede contribuir a mejorar la calidad de vida de las comunidades al crear o resignificar productos y servicios que respondan a necesidades actuales, con esto se promueve de igual manera la participación activa de las personas y su inclusión en las dinámicas sociales de las realidades globalizadas, a la par esto fomenta el diálogo intercultural y la apreciación cultural que permite alcanzar una valoración de conocimientos y prácticas que se muestran como la razón de ser de las comunidades a través de la creación de un entorno más accesible, sostenible e inclusivo (Manzini & Rizzo, 2011). A lo social, también se vincula de manera simultánea la perspectiva económica, estrechamente relacionada al mercado, de manera que el diseño actúa como una herramienta estratégica que impulsa la innovación, competitividad y crecimiento empresarial (Matarasso, 2019), en este sentido, las empresas se diferencian en el mercado a través de cómo estas pueden innovar para satisfacer las necesidades de los consumidores, con esto se contribuye al desarrollo económico encaminado por la eficiencia de los procesos, posicionamiento de la marca, aumento de la demanda y un margen de beneficio idóneo (Norman, 2004).

Respecto a lo expuesto, al contextualizar las ideas que vinculan al diseño como factor de desarrollo en el Proyecto Laguna de Colta, se puede concluir que al integrar el diseño en la cadena de valor artesanal, se fomentará el desarrollo cultural, social y económico de los actores que integran las comunidades aledañas de la laguna, es decir, se pretende mejorar su calidad de vida y promover el reconocimiento de sus saberes ancestrales y el valor inmerso en su quehacer a través de la generación de nuevas ideas y conceptos, así como la materialización de los mismos.

### **2.2.7.2 Glocalización en el diseño**

Desde el punto de vista analítico e interpretativo de Robertson (1995), el concepto de glocalización “implica la simultaneidad y la intersección de lo que convencionalmente se llama lo global y lo local, o desde una manera más abstracta, lo universal y lo particular” (p.30), con este concepto el sociólogo se refiere a la comprensión e intensificación del mundo como un todo; de igual forma la glocalización en el campo de diseño interviene con tendencias globalizadoras que se fusionan con afirmaciones locales de identidad y cultura, que a la par de mostrarse como una contradicción entre lo global y lo local, puede resultar como una interpretación de sentido dinámico para la expansión de un producto sin soltar las raíces características de su origen o territorio.

En este sentido, este concepto busca combinar elementos globales y locales en la creación de productos y servicios que tengan el potencial para trascender en los diversos mercados actuales, esto implica adaptar los diseños a las necesidades y características del contexto que define a una cultura o comunidad local, a las tendencias y dinámicas globales para así crear propuestas tanto significativas como auténticas para el medio local a la par de contribuir al cambio de paradigma y desarrollo local sin borrar de su panorama los conocimientos heredados y características identitarias. Con este enfoque que promueve el fortalecimiento de vínculos entre lo local y global, se fomenta en la práctica del diseño, el desarrollo de productos y sistemas contextualmente adecuados, culturalmente significativos y socialmente sostenibles (Heskett, 2002).

Para González (2016), desde un tejido social de diseño y mercado, la glocalización permite que las marcas se orienten a establecer mejores relaciones con los usuarios, con el objetivo de crear acciones en mercados locales que las encaminen para evolucionar y consolidarse a nivel global de manera efectiva, con una estrategia local sólida, con la cual aseguren un compromiso más profundo con el usuario; asimismo la glocalización puede definirse como el diseño global, que abarca también una dimensión emocional y suntuosa, ya que al integrar conceptos globales a un producto con rasgos locales, hará que el usuario pertenezca a la minoría, un grupo reducido de personas con diferente visión respecto a los valores que convierten a un producto en un elemento exclusivo y auténtico que presta atención a los elementos humanos, naturales, culturales y materiales locales.

### **2.2.7.3 Innovación desde el diseño**

Desde el punto de vista de Martino (2013), la innovación es “el arte de convertir y transformar las ideas y el conocimiento en productos, procesos y/o servicios nuevos o mejorados que el mercado reconozca y valore”, es decir, que estos no únicamente añadan el factor tecnológico en sus procesos, si no que respondan a las necesidades del mercado y satisfagan las expectativas del usuario final, también es posible mencionar que la actividad de innovar se relaciona con la creatividad para encontrar el potencial oculto en una idea.

En otras palabras, la innovación es un proceso no lineal que permite mantener la capacidad de renovación continua relevante y viable de un sistema, así como respaldar su supervivencia y adaptación un entorno cambiante. Para innovar desde la perspectiva del diseño, es fundamental la generación de ideas que respondan a tres principios; lo humanamente deseable, lo financieramente viable y lo tecnológicamente factible (IDEO, 2023).

La innovación al definirse como “un proceso complejo e interactivo en el que se evidencia su carácter netamente social” (Braconi, 2006), no debe ser tratada como algo

aislado, al contrario deben generarse tejidos que construyan un conocimiento sólido que permita innovar dentro un contexto vinculado a la novedad, que debe presentar cierta relevancia a través de lo tangible y de los procesos tecno-productivos, con lo cual se debe construir un entramado de relaciones entre innovación, aprendizaje y conocimiento.

El diseño como motor de innovación, requiere de un trabajo creativo para provocar un cambio al comprender el contexto en el que se desarrollará el proceso y vincular los esfuerzos creativos en él. En este sentido (Sutz, 2002), manifiesta que “inventar, innovar, adoptar, imitar, combinar: estas actividades y otras íntimamente relacionadas con ellas forman parte de los procesos de innovación y se dice que quienes son capaces de realizarlas tienen capacidades de innovación”(p. 79). Los esfuerzos creativos que menciona (Braconi, 2006), son capacidades coherentes para innovar, de manera que una nueva idea debe ser considerada como un hecho concreto con un uso adecuado para un ámbito determinado, es decir, la innovación plasmada en el producto o servicio a través del diseño deberá ser útil para un individuo, comunidad o sociedad. Estas capacidades surgen en diferentes dimensiones que se pueden integrar para innovar como lo son; la capacidad de adquirir y aplicar un conocimiento nuevo que permita alcanzar la innovación desde el orden empresarial, humano y material; y también se destaca la capacidad para fusionar dinámicas tecno-productivas en la empresa.

#### **2.2.7.4 Proceso de diseño**

El diseño como actividad proyectual responde a un contexto y carácter cultural relacionado a la creatividad como mecanismo para responder a necesidades del hombre que habita en sociedad, espacio en el cual se desenvuelve de manera heterogénea y diversa para configurar su medio social (Viveros, 2020), también es interpretado como un camino para hacer diseño, esta forma varía de acuerdo con la construcción personal en base a lo adquirido en la formación académica y profesional, esto se afianza con la personalidad creativa que se encarga de configurar y modificar el proceso proyectual a nivel teórico-práctico.



Este proceso se califica como un accionar dinámico en el cual el observador (diseñador - creador) interpreta la realidad inmersa en lo que pretende materializar, de manera que genera un conocimiento cultural en una interpretación que toma un espacio y tiempo determinado; en este sentido Colautti (2008) lo identifica como “un sistema continuo y complejo en la construcción del conocimiento y más precisamente en la transferencia a partir de la captación de una idea hacia su forma definitiva”. Para profundizar las fases del proceso de diseño, de la bibliografía revisada se ha seleccionado tres enfoques prácticos y aplicables de acuerdo con lo estructurado por Lóbach, Cross y el MIT D-Lab para su curso de diseño en conjunto con Olin College.

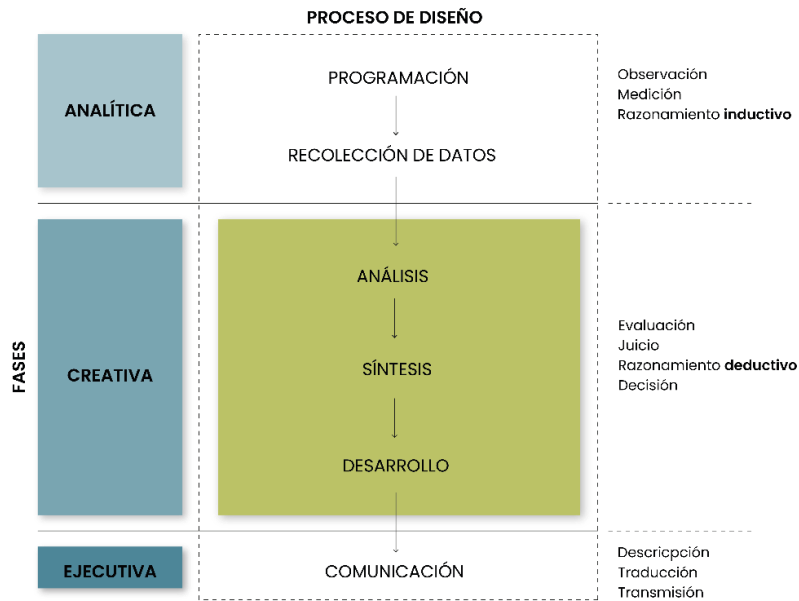
Para Lóbach (1981), el diseñador industrial es una persona creativa, productor de ideas, que soluciona problemas abordados de forma multidimensional a partir de la información recolectada y analizada, de manera que combina diversos aspectos para lograr soluciones nuevas, así su facultad creativa se basa en el intelecto, experiencia y afecto; al proceso de diseño lo reconoce como un camino creativo para solucionar problemas reales, el cual se constituye de cuatro fases; parte del análisis del problema, en este punto el conocimiento del problema se convierte en el punto de partida y motivación del proceso, asimismo se recolecta cualquier dato que pueda constituir la base edificadora de la solución, de manera que se pueda interpretar la relación entorno-usuario-producto mediante análisis comparativos (productos existentes), funcionales (función técnica), estructurales (complejidad estructural) y configurativos (apariencia estética).

Como segundo fase, se encuentra la generación de soluciones del problema, mismos que se abordan desde una mirada retrospectiva al análisis de información recolectada y experiencias del entorno, los métodos que se presentan para elaborar estas soluciones son prueba-error e inspiración, al ser una fase creativa los bocetos o modelos serán elementos esenciales para analizar las posibles soluciones. En la tercera fase, se valoran las soluciones de acuerdo con las exigencias del nuevo producto, mismas que se toman de la fase analítica del proceso, esta valoración responde a la importancia para un grupo o sociedad, así como para el éxito financiero de la empresa a cargo de su desarrollo, de manera que estas dimensiones pesan al momento de tomar decisiones. En la última

fase, se concreta la solución al problema, se realizan ajustes y como resultado se presenta en forma de producto industrial terminado, es decir un producto seriable, que aterriza como un producto creativo que surge de la fusión del producto inmaterial (ideas) y del producto material (Lóbach, 1981).

En otro sentido, Cross (2002), estructura el proceso de diseño mediante flujos que se combinan con ciclos de retroalimentación fundamentados en la característica iterativa del proceso, mismo que se enfoca en cuatro actividades principales; primero parte de un planteamiento de una necesidad que el análisis del problema del que surgirán metas, restricciones y criterios para el diseño; como segunda actividad consta el diseño conceptual en donde se generan soluciones a partir de la conjunción de conocimientos prácticos, productivos, comerciales e ingenieriles; en el tercer punto, el dar forma a los esquemas, se trabaja con mayor detalle, de manera que el producto final es un arreglo general con los puntos potenciales de los bocetos presentados, así el proceso finaliza con el desarrollo de detalles con una reducida posibilidad de errores.

En el siguiente gráfico, se puede observar el Modelo Archer del proceso de diseño sintetizado en tres fases por Cross (2002), quien resalta el detalle en su estructura, mismo que enfatiza en la interacción del mundo exterior (información de entrada), con el cliente y la experiencia del diseñador, lo que desprende una comunicación específica y efectiva, que en este caso surge a partir de seis actividades; primero, la programación que marca el curso de la acción, la recopilación de datos, el análisis e identificación de problemas secundarios, la síntesis para proceder a los bosquejos de diseño, el desarrollo para validar mediante modelos o prototipos, y por último la comunicación como parte de la fase ejecutiva del proceso.

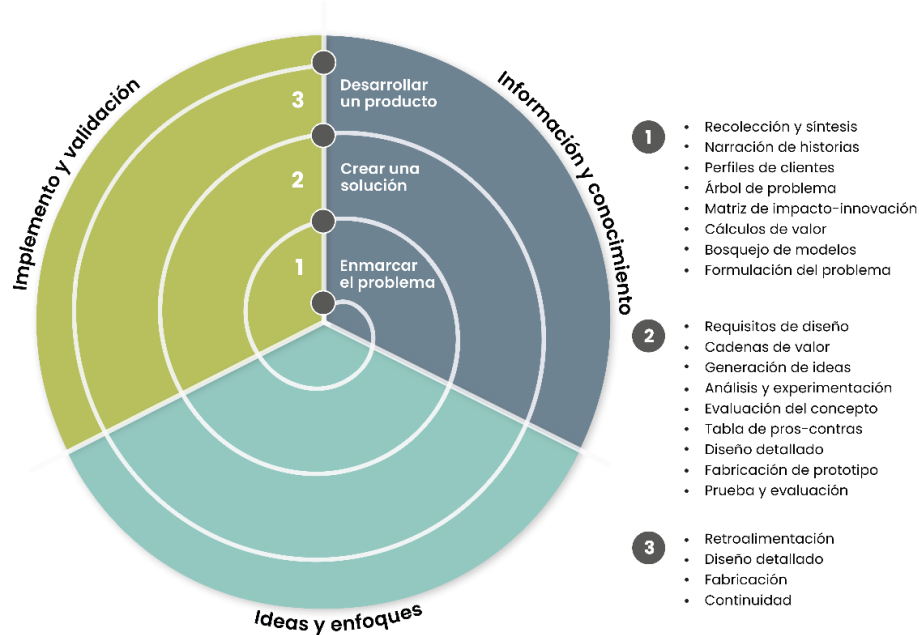


**Gráfico 6** Modelo Archer para el proceso de diseño.  
**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de Cross (2002).

Para Smith & Linder (2014), el proceso de diseño se representa a través de un espiral expuesto en el Encuentro Internacional de Diseño para el Desarrollo, esto representa la no linealidad debido a su naturaleza cíclica e interactiva, al focalizar tres fases principales; la enmarcación del problema, la creación de una solución y el desarrollo de un producto así como un modelo de negocio, es importante mencionar que en cada fase se considera significativa la tecnología (producto) y el negocio (empresa). En este proceso las fases atraviesan por tres macro acciones; información y conocimiento, ideas y enfoques, implantación y validación; razón por la cual parte de un panorama amplificado hasta reducirse y guiar el camino a la siguiente etapa, asimismo en cada etapa es importante agrupar las ideas de forma lógica y cohesiva basadas en criterios útiles y relevantes.

De manera general, al proceder en el diseño mediante la espiral, se inicia con la recolección y síntesis de información, como etapa intermedia se generan ideas para proceder a la selección y construcción del concepto que guiará el proceso, por último en la tercera etapa de implementación y validación se aborda el diseño detallado del

producto, así como su construcción y testeo con usuarios reales en un entorno controlado de acuerdo a las limitaciones y características recolectadas en un inicio, cabe mencionar que la retroalimentación surge de tres criterios de validación como lo son la factibilidad técnica, viabilidad de mercado y el deseo del usuario (Smith & Linder, 2014).



**Gráfico 7** La espiral de diseño y las actividades a desarrollar en cada etapa.

**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de Smith & Linder (2014).

### 2.2.8 Diseño social

El diseño social apela a la responsabilidad social de los diseñadores. Busca soluciones factibles que satisfagan las necesidades de un grupo al considerar los problemas sociales, económicos y ambientales existentes en su entorno, de manera que, esta comprensión de la realidad contribuya en el mejoramiento de la calidad de vida de manera individual y colectiva (Varela, 2012).

De acuerdo con lo expuesto por Santamaría (s.f.), el diseño social busca optimizar el aprovechamiento de recursos e impulsar el potencial humano para favorecer a la construcción de un desarrollo sostenible en la comunidad en que se enfoca, por esta razón

en el campo de diseño se aborda desde un concepto con dimensión socioeconómica, tanto para productos industriales, artesanales, servicios y sistemas; la autora cita a Víctor Papanek para resaltar la responsabilidad social del diseñador como profesional creativo, que a través de su accionar puede cambiar el mundo real, por lo tanto deberá trabajar de manera responsable para contribuir al diseño mediante productos que satisfagan necesidades reales más allá de deseos, así el diseño como actividad social productiva revalorizará el capital humano y social a la par del desarrollo de productos y procesos que contribuyan al bienestar social.

En relación a lo expuesto, el vínculo existente entre el diseño y los constantes cambios en el entorno social, ambiental y material posibilitan producir un cambio social a nivel global, regional o local, esto a su vez permite contribuir en el desarrollo y difusión de las comunidades, su identidad, tradiciones y conocimientos, para lograr que perduren en el mundo globalizado que se presenta como un riesgo para su crecimiento social y calidad de vida; dado que el diseño es una acción social, que integra los valores humanos en la generación de ideas, se considera que los productos no solo deberán proporcionar eficacia en sus tareas, sino que estos deben articularse para permitir que los consumidores-usuarios se apropien de un progreso de cual forman parte con sus ideales de vida y trabajo. Para esto Bastidas & Martínez (2016), mencionan que desde lo social se debe “promover la generación y fortalecimiento de las habilidades de las personas y sociedades para resolver problemas y alcanzar objetivos de manera sostenible, también se debe propiciar el aprendizaje e intercambio de recursos entre los actores que intervienen en la dinámica social” (pp. 17-18).

### **2.2.9 Diseño participativo**

El diseño participativo, también conocido como co-diseño, es un proceso que involucra a los usuarios de un producto, servicio u organización, estos se convierten en protagonistas generadores de soluciones mediante una búsqueda e interacción guiada, esto con el fin de generar un apropiación afectiva por parte de los usuarios. Este trabajo conjunto entre profesionales y creadores permite valorar el quehacer de las comunidades, desde una mirada que engloba el entendimiento de los actores sociales y su relación con el entorno, ya sea de manera objetiva o subjetiva, de manera que se logre un concepto y diseño basado en el aprendizaje colectivo.

Al ser un proceso de creación colectiva con una idea de democracia participativa, implica el trabajo desde una visión activa y creativa para encontrar soluciones adecuadas que respondan a necesidades y problemas en un contexto estudiado (Pelta, 2022); este proceso también es propuesto como un hilo conductor entre los actores del colectivo que participan en el proceso de diseño, y como resultado se generan interaprendizajes con circuitos de retroalimentación que logran un proceso evolutivo de autogestión, esta participación pretender emigrar desde una visión fragmentada hacia una integral construida colectivamente a partir de problemas dinámicos que surgen de múltiples causas interrelacionadas (Enet, 2012).

También se lo considera como una estrategia de reflexión colectiva que permite capacitar a los trabajadores-actores para potenciar su habilidades para mejorar sus experiencias respecto a su actividad artesanal, con lo que se impulsa el empoderamiento de las comunidades a través del diseño que combina elementos humanos y no humanos, de manera que otorga mayor valor significativo al producto al comprender su contexto y las prácticas que se desarrollan en el lugar que se origina; esta construcción social de diseño implica un reto de innovación tangible que deberá ser materializada en un clima de confianza en el que los participantes expresen sus ideas como aporte para el proceso creativo, así el participar va más allá y comprende perspectivas que relacionan el

investigar, reflexionar, comprender, desarrollar y apoyar al aprendizaje de todos los involucrados (Gros Salvat, 2019).



**Gráfico 8** *Proceso de diseño participativo, aprendizajes y herramientas aplicadas.*

**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de Gros Salvat (2019).

### 2.2.10 Diseño de producto

El diseño de producto es un proceso creativo e iterativo multidisciplinario, en el cual se desarrollan productos que resuelven problemas reales en un contexto y mercado determinado, mejoran la experiencia del usuario a través de la interacción material e inmaterial (Ulrich & Eppinger, 2016), a la par combinan las necesidades de los usuarios con los objetivos empresariales a largo plazo de modo que abre el camino hacia nuevos mercados rentables. Por otra parte, los diseñadores son quienes otorgan sentido a través de empatizar con los usuarios al igual que conocer sus hábitos, comportamientos, frustraciones, necesidades y deseos respecto a un problema o situación; esto permite crear soluciones, y en ciertos casos también es un medio para crear necesidades en el mundo contemporáneo, reflexión que va de la mano con el consumismo (Institute of Science and Technology Sathyabama, s.f.).

Sin embargo al hablar de una buena práctica de diseño de producto, también se enfatiza en los aspectos sostenibles y sustentables a través de la generación de ideas, las estrategias de innovación aplicadas, materiales seleccionados y requerimientos integrados en el diseño, mismas que permiten una correcta gestión del ciclo de vida del producto, así como eleva la calidad de vida de los usuarios al satisfacer sus necesidades sin comprometer su entorno natural y material.

En este sentido, los productos a través del diseño generan y transfieren conocimiento originado en su contexto, en el mismo sentido, Tim Ingold en la conferencia Research Through Design RTD 2015 acota respecto al trabajo con la materialidad como un accionar constitutivo de conocimiento y entendimiento, por lo tanto el diseño como actividad performativa es generadora de conocimiento al mantener una práctica que integra y transforma el material de manera constante de acuerdo a cambios en los patrones sociales y ambientales (Durrant et al., 2017).

#### **2.2.10.1 Semántica del producto**

Para Vergara et al. (2006) la semántica de producto “enfatisa el lenguaje comunicativo del producto y presta atención a las relaciones y expectativas del usuario, es decir, considera al producto como un portador de mensajes, compuesto de formas, deseos, emociones o recuerdos” (p.804).

El producto a través de su lenguaje, comunica y se identifica con el usuario, en este vínculo se generan interacciones que incluyen lo sensorial e imaginativo, lo físico y simbólico, es aquí cuando estas relaciones van más allá de los beneficios funcionales o estéticos, las interacciones se conciben también desde lo subjetivo y al lograr este nivel de lenguaje, el producto trasciende en el entorno material del ser humano, a tal punto que influye en sus hábitos, comportamiento, pensamientos y emociones (Vihma, s.f.).

De acuerdo a lo revisado, los objetos son instrumentos creados por el ser humano que facilitan su relación con el entorno mediante operaciones que generan vínculos



interpersonales, que comunican, es decir transmiten información a través de características propias como: función, forma, materia, tamaño, peso, configuración; y también por su características sensibles como: signos, símbolos y diversidad; todos estos elementos son interpretados por el hombre, quien se encarga de determinar su forma y uso de acuerdo a las relaciones emocionales, afectivas, simbólicas y culturales manifestadas en su contexto.

Desde lo comunicativo, el lenguaje del producto parte del paradigma humanista del diseño, en el que se concibe al objeto como portador de significados y mensajes, es decir, un discurso semiótico cargado de expresiones y manifestaciones simbólicas, así los objetos también se plantean como seres inexistentes que adquieren vida al ser interpretados en un marco de diversidad cultural. En el diseño, al partir del análisis del entorno, su cultura y costumbres, es posible identificar tanto los signos que dominan como los problemas que se generan en el día a día, con este panorama ya profundizado, el diseñador o creador también está en la capacidad de construir un lenguaje comprensible por el usuario y adaptable a su entorno.

Los objetos poseen múltiples funciones que adquieren diferentes valores de acuerdo con la cultura, sus imaginarios y las construcciones simbólicas que suceden a través del tiempo, con esto es posible reflexionar, acerca de cómo los artefactos han modificado las formas de actuar del ser humano, así como en la interpretación de su entorno, de los objetos, y de sí mismo, así se han creado diversos vínculos entre el hombre y los objetos a través del lenguaje (Pérez, s.f.).

#### **2.2.10.2 Configuración y significación de la forma**

Se conoce que el ser humano cosifica su entorno en base a sus propios requerimientos y necesidades en donde se involucran los aspectos tangibles e intangibles presentes en los objetos, de allí parten los procesos de transformación sobre la naturaleza material del mundo, a esto podemos añadir que la mano humana ha sido el elemento

fundamental para dar origen a los objetos de carácter utilitario y simbólico que satisfacen necesidades primarias (Pérez, s.f.).

El objeto surge del razonamiento sobre la configuración y composición de los elementos, a esto se suma el contexto del lugar que lo origina y el creador de su forma es el encargado de reforzar el carácter utilitario del objeto creado, para lograr su tangibilidad es esencial el dominio del material así como su correcta selección y diseño acorde a sus posibilidades; a la vez constituye un todo, en donde los materiales y componentes se fusionan de manera pensada y ordenada (Olivera, 2016).

El proyectar la forma desde el diseño no se minimiza únicamente a su apariencia externa o estructura, también integra y articula todos los factores que participan en el proceso de materialización desde las dimensiones funcionales, técnicas y simbólicas con las que es posible determinar las cualidades formales del objeto; al hablar de diseño también se aborda lo relacional y semiótico del pensamiento, actividad en la que el hombre (diseñador o artesano) como elaborador de objetos captura la materia para construir materialidad con carga de significados y sentido, de igual manera interactúa de forma sensible y emocional con intención de humanizar el diseño al vincularlo a un contexto y entorno, en relación a lo señalado, Ruiz (2015) menciona que materia y forma son dimensiones configuradas en conjunto para actuar como unidad de diseño, la materia como base de toda realidad carece de forma, sin embargo no puede existir sin la forma, así como la forma no puede originarse sin la materia.

Los objetos que forman parte de la cotidianidad del ser humano son sistemas complejos, en estos convergen factores como función, uso, y relaciones emocionales y cognitivas existentes entre objeto-persona, para dar vida a cualidades técnicas y subjetivas, se considera a la materialidad como el punto de partida, en donde el diseño empieza a convertir en forma a la materia en bruto, desde una perspectiva teórica Solórzano (2011) lo define como el binomio forma-materia en el proyecto de diseño, este vínculo determina y transforma las diversas formas de vida, comunica y genera interacciones a partir de los objetos de uso diario o cotidianos, la forma más allá de su

materialización comunica la manera en que se conecta con las propiedades y funciones adscritas al material.

La forma a través de su configuración puede definir tanto los posibles usos del producto como sus aspectos simbólicos. Para esto se parte, de la configuración espacial, de la cual se extraen recursos para utilizarlos de manera estratégica en el proceso de comunicar o contar una historia al receptor a través de mensajes abstractos o concretos expresados en sus atributos, además este ordena y define los elementos en el espacio para que puedan ser aprehensibles y apreciados por los usuarios (Ramírez et al., 2019). En este sentido, Pérez (s.f.) menciona que “la forma vincula tres elementos presentes en los objetos; la función práctica, comunicativa y estética, este vínculo permite la utilidad, donde la forma, la función y la comunicación adquieren significado en la usabilidad” (p.45).

### **2.2.10.3 Función práctica, estética y simbólica del producto**

El producto es concebido como un componente social, ya que es considerado un elemento de uso y consumo fabricado por el hombre para cubrir sus necesidades o deseos, es un medio de comunicación que influye en el comportamiento del ser humano, quien a través de su percepción personal e individual otorga un significado y uso, ya sea desde lo subjetivo o práctico (Pérez, s.f.).

La función indicativa o práctica permite una ponderación consciente de las funciones del producto, estas permiten identificar su naturaleza o categoría, es decir, estas cualidades prácticas concilian la parte técnica del objeto con el ser humano, para dar a conocer cómo debería ser usado, también es posible decir que lo indicativo relaciona la usabilidad, reconocimiento, materialidad y auto explicación del producto (Equiza, 2014). El reconocimiento de la materialidad en un producto permite generar nuevas formas a través de cuestionamientos en los cuales surjan nuevas posibilidades a la par del desarrollo

tecnológico, en algunos casos esto provocará la desmaterialización del objeto o su reconfiguración encaminada hacia lo estético y funcional (Olivera, 2016).

En relación a la función estética del producto, Lóbach (1981) la define como la relación producto-usuario en un proceso de percepción durante su uso, con esto se influyen en la configuración del producto respecto a las condiciones perceptivas del ser humano, para facilitar la identificación de este con su entorno artificial o material; es importante mencionar los factores que inciden en lo sensorial durante el uso del producto, como lo son las experiencias estéticas anteriores (formas, colores, superficies, texturas, entre otros) y la percepción consciente de estas experiencias.

El objeto en su función simbólica es mediador entre el mundo y el hombre, en esta relación es el elemento que comunica, simboliza y adquiere sentido dentro de la cultura que representa a una comunidad, esto expresa que el objeto es leído por el hombre, y este puede otorgar sentido desde varias perspectivas según la configuración de su contexto, en el cual se fusionan sus competencias culturales, sociales e interpersonales (Equiza, 2014). La producción simbólica de los relatos y prácticas culturales otorgan sentido e identidad al grupo social, es así como en los últimos años la cultura se ha convertido en un sector dinámico del desarrollo social y económico que busca generar ingresos a partir de la revalorización del quehacer artesanal autóctono de cada territorio (Guirao Mirón, 2019).

Las características connotativas, subjetivas o simbólicas presentes en el producto diseñado se muestran como un valor agregado en el resultado, de modo que impulsan al objeto a trascender y conseguir una mejor calidad en los resultados, es decir, en los vínculos desarrollados en la relación usuario-objeto-entorno, en base a lo expuesto, cabe mencionar que cada persona a través de los productos que utiliza, se refleja así misma como una ideología, como un estilo de vida con características que la diferencian de los demás, así las conexiones generadas no son exclusivamente operativas, sino que también responden a lo emocional y psicológico, ante lo que sería esencial reorientar lo racional y analítico del diseño hacia valores sensitivos y emocionales en lugar de enmarcarse en lo práctico y técnico.

El diseñador al transformar la materia en objetos con funcionalidades ya sean objetivas o subjetivas, debe ser consciente de su "pensar y hacer", así como es indispensable que conozca su entorno y lo entienda para construir su propio proceso con mayor sentido para la concreción de sus productos materiales, en este sentido al entrar en contacto con la realidad material se profundiza su sensibilidad en el proceso de diseño, en el cual descubre nuevas rutas a través de su ser experimentador.

#### **2.2.10.4 Identidad del producto**

Bürdek (2016), expresa que el significado de un objeto es la representación del conjunto de contextos donde éste tiene lugar, es todo lo que se puede saber y predecir mediante su lenguaje, es su historia, lógica de función, proceso de fabricación, círculo de usuarios a cual se dirige, valor económico, entre otros; este significado puede ser observado desde tres modelos; en el comunicativo se procura emitir mensajes en el receptor, el modelo cultural que analiza símbolos, elementos formales y lo que representan sus funciones, y el lingüístico, que hace referencia al significado que presenta su concepto.

El producto debe ser interpretado como un sistema con carga de significado, de manera que esto se convierte en un elemento que impulsa su trascendencia desde la funcionalidad práctica hacia el objeto como parte de rituales a nivel utilitario y artístico (Pérez, s.f.). A través del diseño, el ser humano es consciente del sentido que guardan los objetos y de las relaciones semánticas existentes en la atmósfera de lo material, con esto procede a manifestarlo a través de un producto inteligible que es llevado a la realidad y cotidianidad; además debe actuar como un sistema holístico, basado en un concepto coherente como resultado de una fusión equilibrada de las funciones prácticas, estéticas y simbólicas, de manera que no se prioricen unas sobre otras, con la finalidad de evitar discursos que incurran en el funcionalismo al dar valor únicamente a las funciones y distribución, al estilismo al priorizar lo exterior o a lo simbólico en donde se genere un desequilibrio en el objeto, de manera que este no pueda expresarse como un todo.

Es importante hondar en la elección de materia prima y la relación que esto mantiene con la identidad de los objetos a través de diversas configuraciones de los imaginarios culturales y sociales. En este sentido, Manzini (1993) resume la responsabilidad de generar la forma de los objetos a través del material como una expresión elevada de desarrollo, de este modo, aunque se parta de una realidad constituida por lo ya existente, es necesario una mirada compleja y profunda para crear un vínculo con la materia en su proceso de manipulación.

De acuerdo a lo mencionado por Bonsiepe (2012), los factores que intervienen en el fundamento material de una comunidad son la tecnología y el diseño, en este proceso la acción de diseñar es de carácter antropológico, esto implica una cultural material social desde la cual se desprende la función simbólica del objeto como sistema holístico inmerso en principios culturales desde los cuales se interpreta al objeto desde diversos niveles como su ideación, formas de conocimiento, valoración de principios y cómo estos se integran y modifican el entorno, con esto es importante señalar que el pensamiento proyectual del diseñador está circunscrito a una reflexión técnica, sin embargo debe observar lo que posibilita la forma y su identidad desde la sociedad que genera una esfera armónica entre el humano, su entorno y elementos culturales enmarcados en él (De Ponti, 2015).

#### **2.2.10.5 Parámetros que determinan un producto de diseño**

Los parámetros de diseño son condicionantes que permiten tomar decisiones en cuanto al diseño del producto, para un resultado óptimo siempre será necesario priorizar criterios, es decir jerarquizar las ideas, conceptos y elementos involucrados en el diseño para responder de manera coherente en relación con lo estético, funcional y simbólico ante problemas manifestados y contextualizados en la cotidianidad.

Estos límites que inciden en la configuración del sistema producto permiten diferenciarlo de otros ya existentes, según el concepto de diseño, en un producto pueden

existir parámetros principales y secundarios, de manera que los primeros marcan la esencia y razón de ser del producto, a la vez que permiten que este se adapte a un contexto con diferentes situaciones de uso, misma que pueden ser explícitas como subjetivas, todo dependerá de los vínculos que se logren con el usuario.

Rodríguez (s.f.) en su Manual de Diseño Industrial, menciona que existen criterios o parámetros que se emplean para establecer los requerimientos de un proyecto de diseño, además estos son los que definirán el producto de diseño. El autor describe los requerimientos según su uso, función, estructura, así como criterios técnico-productivos, económicos o de mercado, formales, de identificación y legales.

**Tabla 3**

*Parámetros que define un producto de diseño*

<b>Criterio</b>	<b>Parámetro</b>	<b>Descripción</b>
De uso (Interacción directa entre el producto y el usuario)	Practicidad	Funcionalidad en la relación producto-usuario
	Conveniencia	Óptimo comportamiento del producto
	Seguridad	El producto no debe significar un riesgo para el usuario
	Mantenimiento	Cuidados que el usuario debe tener con el producto
	Reparación	Posibilidad de refacciones compatibles para corregir anomalías
	Manipulación	Adecuada relación biomecánica usuario-producto
	Antropometría	Adecuada relación dimensional usuario-producto
	Ergonomía	Adecuada relación de límites (ruido, temperatura, iluminación, fatiga, peso, vibración) aceptados por el usuario

De función (Principios técnicos del producto)	Percepción	Adecuada captación del producto y sus componentes
	Transportación	Facilidad en el cambio de ubicación
	Confiabilidad	Confianza manifestada por el usuario en el funcionamiento del producto
	Versatilidad	Posibilidad de desempeñar distintas funciones
	Resistencia	Esfuerzos que soportará el producto
	Acabado	Apariencia final exterior aplicada en el producto o en sus componentes
	Número de componentes	Cantidad de componentes, partes y elementos constitutivos en el producto
Estructurales (Partes y elementos constitutivos)	Unión	Sistema de integración con el que se constituirá el producto como una unidad coherente
	Estructurabilidad	Funcionalidad de los componentes, partes y elementos en el producto
	Bienes de capital	Útiles y herramientas que requiere la producción del producto
Técnico- Productivos (Medios y métodos de manufactura)	Mano de obra	Trabajo humano que exige la producción
	Modo de producción	Organización del trabajo requerido en la producción
	Línea de producción	Secuencia de procesos de transformación
	Materia prima	Características y especificaciones de los materiales
	Control de calidad	Pruebas que se lleva a cabo en el producto para comprobar su funcionalidad
	Proceso productivo	Manera de llevar a cabo la fabricación del producto



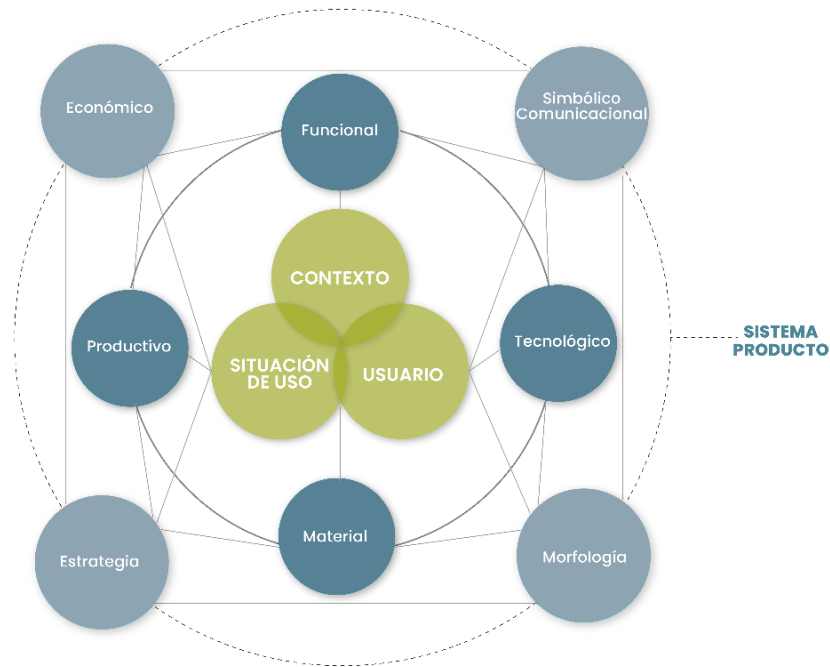
	Estiba	Manera de almacenar el producto
	Embalaje	Medio material destinado a proteger el producto durante su manejo, almacenaje y transportación
	Costo de producción	Valor de producción del producto, considera costo de mano de obra, material, gastos de fábrica y utilidad
	Demanda	Cantidad solicitada del producto
	Oferta	Cantidad de productos producidos
	Precio	Fijación del valor del producto ante los usuarios respecto a su costo de producción, gastos y utilidad
Económicos o de mercado	Centros de distribución	Puntos de venta físicos o digitales para la venta del producto
(Comercialización, distribución y demanda)	Empaque	Medio que protege, conserva y presenta el producto al consumidor
	Publicidad	Mensajes orales o visuales dirigidos al público objetivo
	Ciclo de vida	Duración de un producto en el mercado y en su vida útil
	Competencia	Preferencia del público ante productos similares
Formales	Estilo	Apariencia manifestada en el producto según sus caracteres formales
(Caracteres estéticos)	Unidad	Cualidades en la forma del producto (simplicidad, proporción, repetición)
	Interés	Uso de elementos para atraer y mantener la atención visual de los usuarios

Identificación (Presentaciones bidimensionales y tridimensionales)	Equilibrio	Estabilidad o simetría visual en el manejo de elementos formales
	Impresión	Manera en que se plasma las representaciones bi y tridimensionales
	Ubicación	Posición de la representación del producto
Legales (Leyes- régimen constitucional)	Patente	Certificación que describe un invento industrial cuya titularidad no puede ser violada
	Norma	Caracteres que por disposiciones oficiales deben ser cumplidas por el producto

*Nota:* Los criterios mencionados son aplicados para establecer los requerimientos de un producto de diseño según su contenido.

**Fuente:** Manual de Diseño Industrial de Rodríguez (s.f.).

El analizar y comprender al usuario, su contexto y las posibles situaciones de uso, serán piezas fundamentales en la construcción del concepto, en el que los parámetros deberán relacionarse y responder preguntas esencial sobre lo que se va a hacer, para qué, para quién, cómo se logrará, con qué recursos se trabajará, en dónde se sitúa, estos y otros cuestionamientos permitirán generar propuestas diferentes (Cátedra Rondina FADU UBA, 2014).



**Gráfico 9** *Parámetros que intervienen en la configuración del sistema producto*

**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de la Cátedra Rondina FADU (2014).

### Elementos configuracionales

Los elementos configuracionales pueden clasificarse en macroelementos y microelementos. Los primeros se perciben a través de un proceso de percepción, estos pueden ser la forma, material, superficie, color, textura, entre otros; los macroelementos son esenciales para la configuración del producto. Por otra parte, los microelementos no forman parte de la apariencia de forma inmediata en el proceso de percepción, por lo tanto producen una impresión general de la configuración (Lóbach, 1981, p. 159).

- **Forma:** La forma es el elemento imprescindible de la figura, pueden distinguirse dos tipos: forma espacial y forma plana. La forma espacial es la consideración tridimensional de un producto, la cual está determinada por el curso de la superficie, mientras que la forma plana, es el resultado de la proyección del producto sobre un plano, y se encuentra determinada por el contorno (Lóbach, 1981, p. 159).

- **Material:** Se constituye como un criterio fundamental en el proceso productivo, su factibilidad de fabricación radica en la elección del material, a la par que este constituye un problema estético ligado a criterios económicos, estos se deberán establecer en función al enfoque del producto y las expectativas que se deseen alcanzar de acuerdo con sus funciones estéticas y funcionales (Lóbach, 1981, p. 161).
- **Superficie:** La superficie presenta una gran influencia estética sobre la eficacia, aceptación y percepción visuales, la transmisión correcta de este criterio recae en la elección de materiales, asimismo, la superficie destaca las característica de sí misma, resalta lo brillante, mate, pulido o rugoso, y en la forma de igual manera, al permitir la impecabilidad sobre esta (Lóbach, 1981, p. 161).
- **Color:** El color es el recurso con el que un producto puede agradar la psique del usuario, el producto puede ser configurado con colores intensos que acentúen un entorno monótono, mientras que los colores neutros se caracterizan por pasar inadvertidos en el entorno; esta creación de contrastes constituye la estructura visual del producto, misma que está estrechamente relacionada a las sensaciones, expresiones y reflexiones del perceptor sobre el producto (Lóbach, 1981, p. 164).

### **Constitución de la figura**

Según Lóbach (1981), al constituirse la forma pueden surgir dos factores. El orden representa una baja complejidad, es decir, cuando un producto de diseño presenta una elevada complejidad en su configuración o dificulta su producción, se habla de un bajo nivel de orden en el sistema, por consiguiente existe una interdependencia que influye en la percepción estética y práctica del objeto.

- **Orden:** Se determina según un pequeño número de elementos configuracionales; cuando el hombre percibe un orden elevado significa que el producto presenta un bajo contenido informativo, de manera se la configuración representa una vaga captación en la atención del receptor, además todo tipo de orden causa una sensación de seguridad en el observador-usuario (Lóbach, 1981, p. 165).

- **Complejidad:** Está determinada por un elevado número de elementos configuracionales, en este caso, una alta complejidad representa una percepción con amplio contenido de información, de manera que conserva la atención del observador-usuario durante más tiempo (Lóbach, 1981, p. 167).

#### 2.2.10.6 Innovación desde el producto

Para Equiza (2014) “las alteraciones de las condiciones básicas de la sociedad, la agitación sociocultural, y la llegada de nuevos puntos de vista y valores, son también importantes para la creación de diseños innovadores o nuevos lenguajes de productos” (p. 1).

El enfoque innovador desde el producto, se encuentra limitado por todos los atributos deseables que facilitarán la resolución de necesidades del usuario para alcanzar su satisfacción, con esto es posible construir posibilidades para acceder a un producto novedoso, funcional y exitoso, en el que cada factor presente un orden establecido en cuanto a su función, costos, factibilidad de fabricación, ergonomía, estética y adecuación al contexto, además esto implica considerar al objeto como una extensión exitosa de nuestra capacidades y expresiones (Téllez, 2006).

Para profundizar sobre los tipos de innovación en el campo del diseño de productos a continuación se expone lo definido por Martino (2013) y Rampino (2011).

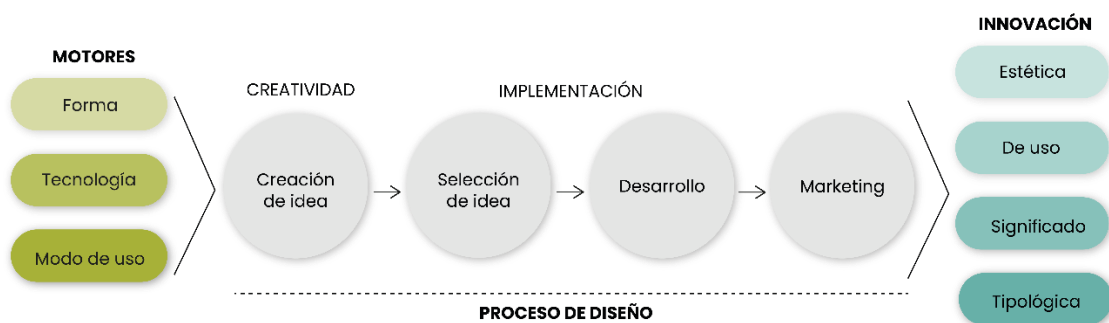
- **Innovación incremental:** Esta ocurre cuando se produce un cambio en un elemento o sistema preexistente, esto con el propósito de potenciar, mejorar o cambiar uno de sus componentes para agregar valor mediante la mejora de sus prestaciones que potencialicen el desarrollo social de los grupos a los que va dirigida la innovación, también esto apuesta por la construcción de una mejor calidad de vida en un marco de factores culturales, socioeconómicos, políticos, tecnológicos, entre otros (Martino, 2013).

- **Innovación radical:** Se produce cuando ocurre un cambio sobre una realidad o sistema no existente, es decir, su resultado será algo inédito en el momento que se dé a conocer, se trabaja sobre una realidad inédita que actuará como el reemplazo de realidades existentes, de manera que se desarrolle un cambio significativo que cambie la cotidianidad y marque un momento anterior y posterior en la misma (Martino, 2013).
- **Innovación estética:** Se relaciona el reconocimiento de la apariencia del producto como factor diferenciador respecto a la competencia, esta apariencia externa relaciona atributos como forma, tamaño, proporción de elementos y color, mismos que pueden ser juzgados y percibidos por el observador sin necesidad de usarlo; mediante esta innovación se estimulan los sentidos al ser definidos como una interpretación formal del producto, además que lo hace reconocible y atractivo (Rampino, 2011, p.8).
- **Innovación en el uso:** Respecto al uso, la innovación se manifiesta en cómo el producto mejora o modifica su uso, de manera que se relaciona con la forma en cómo los usuarios interactúan con el producto, es importante considerar que esta variable se vincula a los contextos culturales que influyen en las interacciones y percepciones durante el uso, Norman (2004) lo define también como una innovación basada en el diseño conductual, en el que intervienen de manera colaborativa diseñadores y expertos en ergonomía, con la finalidad de diseñar la forma y lo explícito que se pretende ser a través de la misma respecto a su modo de uso (Rampino, 2011, p.9).
- **Innovación en el significado:** Esta innovación se enfoca en lo emocional y simbólico que el producto comunica, esto expresa la naturaleza del diseño; esta relación entre factores estéticos y sensaciones transmiten el universo simbólico del producto, de esta manera debe ser atractivo pero también un medio que comunica una historia que incida en el nivel de satisfacción y experiencias del usuario al hacer uso del producto y al mostrarlo como parte de su cotidianidad; en

el mercado se lo puede comparar con el arte, ya que esta innovación será lograda al comprender su significado mediante el valor que las personas otorguen al juzgarlo (Rampino, 2011, p.10).

En este punto, es notable exponer que desde lo simbólico también se puede lograr la innovación, esto desde la expresión y conocimiento de nuevas condiciones, nociones y valores que encaminen hacia el desarrollo de nuevos conceptos de diseño que contribuyan en la construcción de un plano social y cultural como medio para reflexionar, fortalecer y aplicar tendencias sociales, culturales, ecológicas y tecnológicas para aterrizar en un producto comercial simbólicamente transformado (Equiza, 2014).

- **Innovación tipológica:** Innovar a nivel tipológico se entiende como la desviación en un producto para salir de su arquetipo formal, esta innovación resulta ser compleja ya que al presentarse como un nuevo arquetipo disruptivo, puede presentar problemas al adaptarse en el mercado y también en la aceptación por parte de los posibles usuarios, ya que al ser un forma inusual de alto contraste a lo conocido, puede encaminar hacia su propio rechazo, ya que se presenta mayor dificultad en el usuario para comprenderlo y categorizarlo (Rampino, 2011, p.11).



*Gráfico 10* Proceso de diseño para la innovación.

**Fuente:** Adaptado de Rampino (2011).

### 2.2.10.7 Innovación artesanal

De acuerdo con el diario El Mercurio (2018), en el marco de la Semana del diseño para la artesanía, el diseñador mexicano Ariel Rojo menciona que el diseño materializa ideas y técnicas artesanales mediante un conocimiento de transformación que genera economía a la vez que crea posibilidades culturales y sociales, en relación con esta reflexión, se puede entender a la artesanía como una cuestión humana que permite conocer e investigar a profundidad sus saberes.

En el contexto ecuatoriano, se puede considerar una estrategia de innovación el analizar los aciertos y fracasos de la artesanía. Ferro (2017), en su levantamiento de información identifica las fortalezas, debilidades, oportunidades y amenazas de la artesanía local.



**Gráfico 11** Fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas en la artesanía local ecuatoriana.

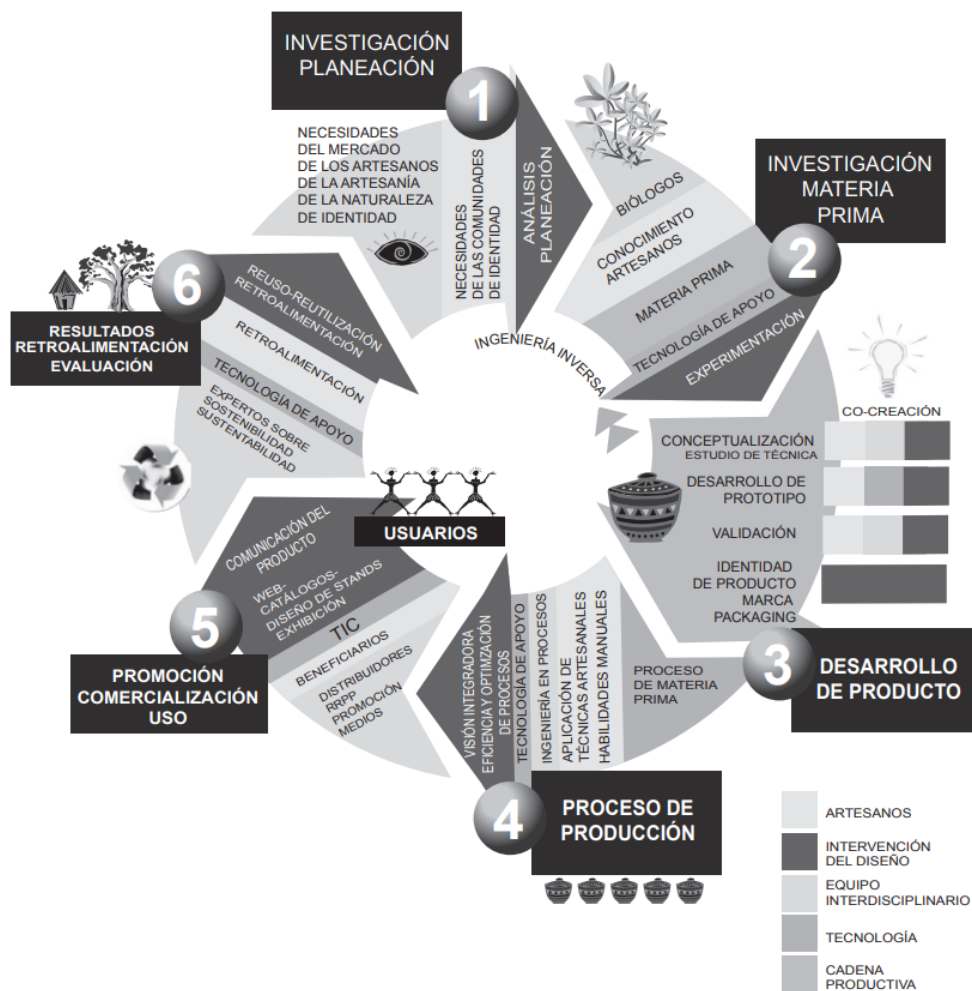
**Fuente:** Adaptado de Ferro (2017).

Para innovar en nuevos productos artesanales no se deben sacrificar los elementos de identidad y tradición. (Luft et al. (s.f.)), sugieren reintroducir técnicas y materiales tradicionales para mejorar la calidad el producto y crear nuevos usos para el objeto



artesanal; así estos elementos se conciben como reflejos del origen, creatividad, originalidad e identidad de la cultura del artesano creador.

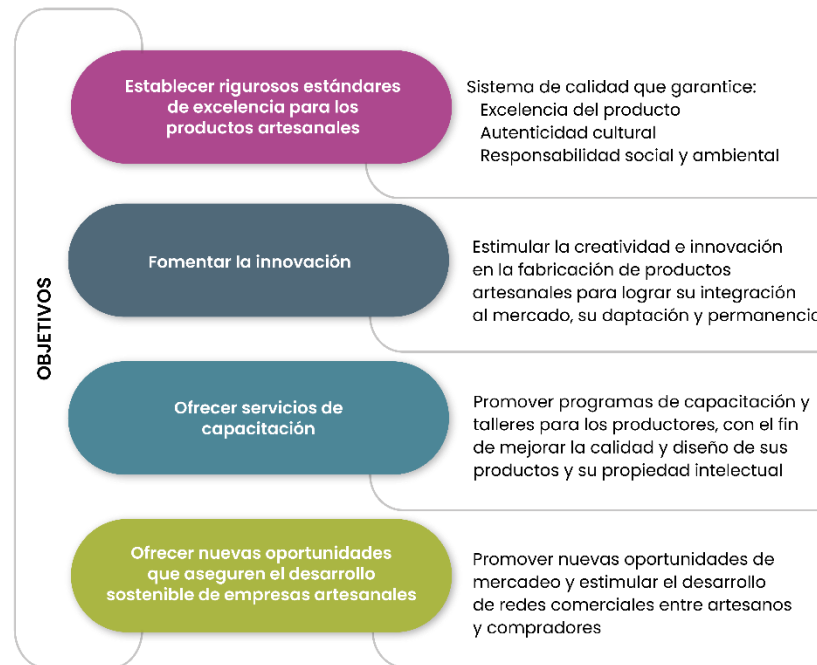
En este sentido, Ferro (2017) desde su punto de vista menciona que, para alcanzar la innovación en la artesanía, el proceso se debe apoyar en un equipo interdisciplinario formado por diseñadores, investigadores, antropólogos, entre otros expertos que construyan argumentos culturales, a la par de explorar la materia prima y el entorno natural y productivo para lograr un proceso eficiente, en este sentido, es fundamental actuar en sincronía con el sistema económico mundial, se debe trabajar a nivel local con un pensamiento global para fortalecer la economía social y la reconstrucción de identidad; para relacionar estos factores Diana Ferro ha desarrollado el modelo de un proceso para aplicar la innovación en proceso artesanales sustentables.



*Imagen 29* Proceso para aplicar la innovación en proceso artesanales sustentables.

**Fuente:** (Ferro, 2017)

Por otra parte, es relevante mencionar los objetivos planteados por la UNESCO en su programa de Reconocimiento de Excelencia para las Artesanías, mismo que buscan promover el mejoramiento de técnicas artesanales en los países en desarrollo, esto con el objetivo de asegurar su permanencia y evolución sostenible en el mundo contemporáneo (UNESCO, s.f.).



**Gráfico 12** Objetivos del programa Reconocimiento de Excelencia para las Artesanías

**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de UNESCO (s.f.).

### 2.2.11 Encuentro entre diseño y artesanía

Se conoce como diseño a la búsqueda de estética industrial través de la experimentación formal y funcional para lograr objetos utilitarios, Etienne-Nugue (2009) señala que el diseño surge como una prolongación de la creatividad innovadora en la que

se desenvuelve la artesanía; es significativo el respaldo hacia la innovación artesanal, pero es algo aún más valioso, la protección de las artesanías tradicionales. En este sentido, el diseño desde su gestión y proyección rescata el valor de lo artesanal para reubicarlo en el mercado contemporáneo, mediante la construcción de puentes que fortalezcan las formas de trabajo entre artesanos y diseñadores (Águila, 2020).

Para Gómez Pozo (2009) “el diseño en su interacción con la artesanía preserva las destrezas tradicionales, de igual manera, este debe estimular la innovación de los productos con el objetivo de garantizar que los mismos sigan siendo pertinentes, valiosos y comercializables en la vida moderna” (p.6), en relación a esto, se puede mencionar que la colaboración entre diseñadores y artesanos es una estrategia que busca hacer del objeto artesanal algo más comercializable, bajo criterios de diseño, de modo que el artesano o grupo de producción artesanal sean considerados socios participativo del proceso creativo (Turok Wallace, 2013).

Águila (2020), señala la importancia de la horizontalidad en el intercambio de conocimientos entre el proceso de diseño y artesanía, mismo que requiere de la participación de todas las personas de una colectividad, ya que más allá de ser una herramienta debería considerarse una meta, además la horizontalidad asegura equidad en el trabajo colaborativo así como en la toma de decisiones, de manera que ambos conocimientos poseen el mismo valor durante el proceso creativo. También es notable resaltar que la integración del diseño en la artesanía no debe transgredir su identidad cultural, pero tampoco se debe evadir aspectos estético-productivos propios del proceso de diseño; en este sentido, el producto de diseño artesanal es el resultado de resignificaciones que manifiestan valores sociales, culturales y económicos.

El entorno en el que deben coexistir los productos de diseño y artesanías es complejo, Genoveva Malo (2019), lo percibe como “un mundo globalizado que reclama identidad, en el que se configuran nuevos significados y se genera una gran producción material” (p.19), por lo cual es valioso generar conexiones a través del trabajo conjunto para lograr que la cultura material de la sociedad se proyecte como creadora de conocimiento desde una dimensión más humana, con la finalidad de innovar en la

artesanía a través del diseño, proceso que debe ser encaminado hacia la creación nuevos significados que configuren nuevos productos y potencien su inserción en el mercado contemporáneo.

Desde el diseño, se puede romper el aislamiento del artesano, es decir la permanencia de sus formas y materiales, de manera que se generen nuevos conceptos de producto, convirtiéndose así en un proceso creativo transformador y generador de combinaciones entre lo artesanal y lo contemporáneo, además su potencial radica en aportar más allá que en la creación de productos comercializables, esta dimensión también busca generar estrategias y programas de acción que enriquezcan la producción artesanal, al innovar como respuesta a la sociedad, a la vez que los artesanos reafirmen su cultura mediante alianzas participativas (Gómez Pozo, 2009).

El integrar diseño en procesos artesanales, también representa oportunidades para la creación de emprendimientos o para redireccionar el enfoque empresarial al crear vínculos más humanos y directos con quienes fabrican sus productos; este proceso es multidireccional, dado que el artesano por su parte, transmite sus conocimientos a través de la experimentación, mientras que el emprendedor o empresario realiza recomendaciones para el perfeccionamiento de sus técnicas acorde a nuevas demandas del mercado, así el artesano se constituye como una pieza clave en el proceso creativo-productivo que valora sus habilidades, impulsa su economía y difunde su cultura (Águila, 2020).

La participación del diseño en los productos utilitarios artesanales cada vez influye más en su diferenciación y proyección en el mercado de lo suntuario y reconocido; por lo tanto, los productos ya no han de desarrollarse como un recurso tradicional que deba protegerse como una ilusión mítica estática, sino que deberá abordarse desde la individualización de su producción, de manera que el diseño cumpla el rol de enseñar a resaltar los valores estéticos y artísticos de manera autónoma a través de las técnicas, con la finalidad de que el artesano construya su marca o signo que distinga su obra y lo reconozca como artesano-productor, asimismo los valores simbólicos se materializarán

mediante la creatividad, como valor agregado del artesano que ofrece sus conocimientos, habilidades y significados al mercado a través de su diseño (Vega Torres, 2020).

### 2.2.11.1 El Diseño y la Artesanía en el sector cultural creativo

Según la UNESCO (2011, p.19) el sector cultural creativo al que pertenece el Diseño y la Artesanía se agrupa en tres áreas; herencia cultural, enfocada en la trascendencia histórica en una región o país; creatividad y medios, marcado por las artes y oficios relacionados con procesos manuales y mecánicos; y creaciones funcionales, basadas en lo metódico y proyectual, en el que surgen soluciones funcionales a partir de un proceso creativo y estratégico.



**Gráfico 13** Áreas del diseño y la artesanía en el sector cultural creativo

**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de UNESCO (2011).

La herencia cultural es un factor que se presenta a través de los saberes transmitidos por generaciones respecto al uso de recursos territoriales y técnicas de trabajo en el proceso artesanal, esto al vincularse con el diseño como vehículo de innovación que genera soluciones integrales, posibilita el aprovechamiento de las expresiones culturales inmersas en el entorno como aporte a la calidad y creatividad manifestadas en la gestión de procesos y el producto de diseño. En este sentido, la artesanía vista desde su capacidad

productiva dinámica se fusiona con el diseño con la finalidad de explorar nuevos paradigmas que respondan a cambios evolutivos sociales (Santos, 2011).

#### **2.2.11.2 Segmentación de la artesanía**

Santos (2011) citado por Santamaría & Lecuona (2019), identifican ocho segmentos relacionados a la artesanía, de los cuales se definen las claves, los actores y los consumidores.

**Tabla 4***Segmentos de la artesanía*

<b>Segmento</b>	<b>Descripción</b>	<b>Claves</b>	<b>Actores</b>	<b>Consumidores</b>
Contemporánea	Reflexión y experimentación de lo sensorial, formal y simbólico, basado en nuevas tendencias culturales y de mercado que confrontan la innovación con lo tradicional, la identidad local con la dinámica global	Conceptual Experimental Vanguardista	Diseñadores que se hacen artesanos o artesanos con elevado nivel de diseño	Joven y moderno
Suntuaria	Lo exclusivo genera valor, enfatiza el valor de lo tradicional y elementos culturales que integran saberes ancestrales	Status Elitismo Sofisticación	Marcas de lujo y talleres de producto personalizado	Personas de status alto que buscan ser reconocidos mediante el prestigio y lo exclusivo
Informal	Actitud de independencia, responsabilidad social y autenticidad en productos que satisfacen valores ecológicos, solidarios, participativos y humanos	Ideológico Ecológico Responsable	Movimiento DIY (hazlo tú mismo) conformado por profesionales y amateurs	Personas de status medio con espíritu joven y una elevada conciencia social
Tecno-artesanía	Basada en una producción autónoma a pequeña escala con elevada creatividad, permite la experimentación técnica, conceptual y social entre creadores	Tecnológico Colaborativo	Movimiento Fabbers, orientado a la exploración de posibilidades autónomas y descentralizadas	Creadores con espíritu joven y elevado componente creativo

Artística	Elevado valor artístico, sin valor utilitario, con elevado nivel emocional y estético, basado en el estilo personal	Libre Estético Estilo propio	Artesanos con elevado nivel artístico	Personas con elevado criterio y nivel cultural
Etnográfica	Surge el interés social por recuperar y preservar técnicas, productos y simbolismo, como elementos configuradores de la identidad territorial	Identidad Preservación	Talleres tradicionales que mantienen procesos tradicionales	Personas de status medio alto de elevado criterio cultural basado en el mercado de lujo
Recreativa	Basada en cursos y talleres desarrollados en espacios de aprendizaje cultural que transmiten conocimientos y generan experiencias	Estímulo Interacción social Ocio	Artesanos	Todo público
Folclórica	De carácter popular, nace del imaginario cultural tradicional relacionado al turismo y festividades, predomina la elaboración manual de muy bajo costo comercializada en plazas y mercados	Tosco Fantasioso Baja calidad	Artesanos y pequeñas empresas locales	Público poco cualificado de status medio bajo

**Fuente:** Santamaría & Lecuona (2019)



### **2.2.11.3 Neoartesanía o nueva artesanía**

La artesanía contemporánea o neoartesanía puede definirse como el resultado de una hibridación cultural que permite desarrollar un concepto con elevado contenido estético, funcional y simbólico en un marco de sustentabilidad (Ferro, 2017).

Esta combinación entre artesanía y diseño fomenta el trabajo creativo en colaboración con artesanos, así el hombre se convierte en un actor fundamental de la producción que también se beneficia de tecnologías y herramientas mediante técnicas que respetan el medio ambiente; esta nueva forma de pensamiento mejora las condiciones de vida de los artesanos al ser un camino que los guía hacia la adaptación a prácticas y demandas actuales; como resultado, se logran objetos competitivos profundamente personalizables que se integren al mercado actual mediante la materialización de cualidades sensoriales, culturales, formales, estéticas y matéricas que manifiestan su capacidad de revalorización (Gil Tejada, 2002).

### **2.2.12 Diseño artesanal**

Se conoce que la conducta humana es creativa, el hombre constantemente busca nuevos artificios que le permitan adaptarse a su entorno, así, diseña como un esfuerzo consciente con el que establece un significado.

Según Malo González (1990), en la sociedad contemporánea se plantea la necesidad de aplicar los principios y conocimientos desarrollado por el diseño profesional en la producción artesanal, con el objetivo de mejorar la cadena de valor y acoplarla a esta junto con sus actores a las exigencias de la sociedad contemporánea, de manera que se replanteen sus metas y estilos, sin dejar de ser una muestra hecha por el artesano, que más allá de satisfacer necesidades, está hecha para la expresión y contemplación de su belleza; en este sentido, el autor menciona que lo útil y lo bello coexisten en el universo material-artesanal, desde lo artesanal, permite a la comunidad transformar la materia prima en base

a sus habilidades y destrezas, que lo llevan hacia la proyección de su ser, valores y actitudes propias de la cultura material e inmaterial del lugar en donde se desenvuelve.

El diseño artesanal es creativo y dinámico en cuanto desarrolla facultades que permiten introducir innovaciones que respondan a nuevas experiencias y situaciones, sin perder lo manifestado en su tradición, historia y cultura. En relación a esto, De La Barrera (2021) menciona el poder y valor subjetivo del diseño artesanal o espontáneo, en donde el artesano como hacedor de taller quien trabaja con sus manos, puede llegar a obsesionarse con los detalles como muestra de su compromiso con el quehacer que lo recompensa de manera emocional, así, es posible distinguir su conocimiento simbólico, derivado de su destreza para interpretar y comunicar cultura que responde a sus costumbres, normas y a la cotidianidad de su grupo social.

Con una orientación a mejorar la calidad y diseño de los productos artesanales, el diseño artesanal se adapta a demandas de los mercados nacionales e internacionales sin desvanecer su origen en lo tradicional, Luft et al. (s.f.) mencionan los objetivos del diseño espontáneo de los cuales se destacan; la conservación, rescate y resalte de la identidad cultural a través del producto, la revalorización de productos artesanales y la creación de nuevos productos que ingresen en distintos nichos de mercado por su funcionalidad, calidad e identidad. Un punto significativo por rescatar es el reconocimiento del diseño artesanal como un eslabón en el proceso para alcanzar el desarrollo artesanal de una comunidad, mismo que se comprende como un ciclo que inicia en la producción hasta lograr la comercialización de los productos artesanales.

De igual manera, es posible pensar en un gestión estratégica a nivel artesanal, en donde se contemple las acciones relativas a la conducción integral de los procesos artesanales y actores sociales que trabajan como un sistema encaminado hacia la innovación y generación de valor a través del diseño.

### **2.2.12.1 La cultura como factor de diferenciación en el diseño**

La cultura desde su valor creativo beneficia al sector artesanal a través del diseño, mismo que permite la generación de propuestas por parte del artesano, a la par esto encamina hacia la construcción de una estructura productiva y social que valore el saber hacer del artesano. Esta interacción cultural facilita el tomar elementos del entorno para integrarlos al proceso creativo como materia prima, de manera que sea posible crear nuevas experiencias que respondan a nuevas expectativas del mercado (Santamaría & Lecuona, 2019).

### **2.2.13 Producción artesanal en el contexto local**

El proceso productivo artesanal posibilita un acercamiento de forma manual con la materialidad, de modo que facilita el contacto del artesano o diseñador con el material, y a través de esta manipulación la materia prima comunica sus posibilidades y límites, así también se descubre sus cualidades significativas, sensoriales, estéticas, físicas, mecánicas y químicas (Martino, 2013).

Malo (2008) manifiesta que en la producción artesanal, la organización del trabajo es mayormente individual, pero en ciertos casos también es colectiva, esto sucede en los entornos pequeños como talleres tradicionales, en donde existe una división de trabajo menos rígida, por lo que se basa en los conocimientos adquiridos respecto a un orden jerárquico (maestro, oficial, aprendiz), así el proceso es fundamentado por la condición de enseñanza-aprendizaje; a su vez, este proceso añade valor a la materia prima empleada en el trabajo a través de su transformación en lo utilitario con cargas estético-culturales, en este sentido, su costo final se otorga a partir del valor generado, la calidad el objeto final, a esto se suman las utilidades que serán obtenidas tanto por el artesano como por intermediarios que son quienes llevan el objeto hasta su consumidor final.

En este sistema, la relación artesano-cliente es directa, a diferencia de la producción industrializada, en lo artesanal no existen las segmentaciones por departamentos o personal encargado de comercializar los productos producidos, dado que los vínculos existente son más informales, es decir, ajenos a formalismos del mundo de negocios, a esto cabe agregar que los espacios destinados a su comercialización dependen de las posibilidades del artesano, su familia o la organización y gestión propia de la comunidad, así las ferias se identifican como los espacios principales en los que el artesano se vincula con el consumidor de forma directa, seguido de estos puntos de contacto, están los locales centralizados cercanos a plazas, y también los talleres familiares que se dan a conocer de voz a voz.

Malo (2008) expone que la producción artesanal culmina su proceso en la ciudad, ya que se aplican cambios finales que elevan el objeto artesanal al combinar otras artes que trabajan con diferentes materiales, e incluso al exponer el resultado en medios de mayor alcance a diferencia de lo que se lograría al permanecer en las comunidades rurales; también las ciudades concentran artesanos que poseen un mayor acercamiento sobre las preferencias de los consumidores modernos y nuevos enfoques para promover lo artesanal, lo cual beneficia en la introducción de innovaciones en el producto a ser comercializado.

En relación a la producción artesanal en totora a nivel local, actualmente, se mantiene el trabajo con técnicas artesanales, sus modificaciones son parciales, ya que mayormente se han diversificado la morfología del producto, mas no los tramados o tejidos, a partir de su conocimiento básico o heredado se llega a nuevos productos diferentes a los ya conocidos por la comunidad de artesanos y por el mercado local, esto es posible mediante la experimentación del material para conocer sus limitaciones y potencialidades, tanto de técnicas tradicionales, procesos de tinturado y su capacidad de ser manipulada para originar nuevas formas que respondan a criterios de diseño.

### **2.2.13.1 Creación de valor en la producción artesanal**

Las relaciones sociológicas y antropológicas existentes entre materialidad, desarrollo de objetos y hábitos o rituales cotidianos permite comprender el valor expresivo de los objetos al focalizar criterios culturales, estéticos, éticos y morales, es decir su carácter va más allá de un resultado funcional, esto a su vez contribuye al entendimiento del contexto morfocultural de manera que el diseñador, artesano o creador pueda profundizar en un conocimiento tácito a través de los materiales con los que recrea su ideas (Solórzano, 2011).

En este sentido, los objetos son el resultado de un proceso proyectual, que desemboca en un producto que refuerza las capacidades del usuario y sirve como herramienta para resolver problemáticas, en esta práctica intervienen los conceptos y parámetros que otorgan sentido al diseño, a la vez que fundamentan su configuración respecto a su función, resistencias, ergonomía y dimensiones, por lo tanto al incorporar sus funciones adecuadamente, está en la posibilidad de mostrar su valor agregado que le confiere sus atributos diferenciadores, con los que trasciende de ser un objeto común y local para convertirse en un objeto utilitario de calidad, mismo que aprovecha sus propiedades para configurar su valor en función de sus cualidades expresivas y funcionales que favorecen el buen sentido de diseño (Téllez, 2006).

En función de lo artesanal, la tradición es un elemento esencial en la cultura popular en la cual se desarrolla el quehacer artesanal, así la sabiduría y conocimientos acumulados y transmitidos por artesanos mayores se constituye como un valor agregado digno de ser conservado, por lo tanto se habla de una riqueza no material que contribuye en el fortalecimiento de la autoestima del trabajo artesanal (C. Malo, 2008), para esto resulta significativo mencionar que el valor también se visibiliza por la humanización de los procesos, la correcta gestión de recursos y el cuidado del ecosistema del cual se extraen las materias primas para ser transformadas, así como el crédito que recibe el artesano o comunidad por su participación en el proceso productivo.

Cabe resaltar que el objeto artesanal, no es una pieza única como una obra de arte, aun así dista de ser percibido como un objeto monótono producido en serie, aunque pueden ser producidas en cantidades importantes, cada pieza guarda una diferencia que la caracteriza y otorga valor a su proceso de elaboración, además estos a través de un nuevo modelo de gestión que comprenda las reconfiguraciones culturales y contextos relacionados a su sector productivo pueden generar valor para crear nuevas opciones de crecimiento, en este sentido el objeto artesanal debe innovar en valor, y esta innovación debe formar parte de un sistema productivo, de las cadenas de valor y estrategias que promuevan el desarrollo territorial y artesanal, proceso en el cual se integren actores de la comunidad (Ferro, 2017).

En el contexto latinoamericano, la creación de valor también requiere del apoyo del sector público y privado, de manera que los proyectos o planes se enfoquen en la difusión, revalorización y promoción de la actividad artesanal, a la par de fomentar la reactivación económica y turística de los sectores rurales en los cuales se origina el producto artesanal, esto a través de estrategias basadas en el aporte hacia el desarrollo artesanal y la protección a la historia, cultura y patrimonio de la comunidad. Mariscal (2015) en su obra de *Práctica Artesanal y Políticas Culturales* contextualiza desde la dimensión política cómo el sector público (gobierno-estado) y el sector privado (empresas-organizaciones) puede generar acciones a favor del desarrollo artesanal basado en cuatro orientaciones del objeto artesanal; como patrimonio nacional, como ocupación laboral, para el consumo del turismo y como objeto suntuario.

**Tabla 5**

*Acciones para promover el desarrollo de objetos artesanales desde la dimensión política*

	<b>Orientación</b>	<b>Agentes</b>	<b>Acciones</b>
Objetos artesanales	Como patrimonio nacional	Gobiernos y Universidades	Investigación Exposiciones Premios y reconocimientos Espacios de comercialización de piezas seleccionadas Leyes de protección y conservación del patrimonio cultural
	Como ocupación laboral	Gobiernos e Iniciativa privada	Fondos de crédito para la producción, comercialización y exportación Generación de espacios de comercialización Ferias y exposiciones Capacitación Leyes de fomento al desarrollo artesanal
	Para consumo del turismo	Estado, iniciativa privada y organizaciones sociales	Fondos y fideicomisos Campañas publicitarias Ferias y exposiciones Mercados artesanales Leyes de fomento al turismo
	Como objetos suntuarios	Estado e iniciativa privada	Premios y concursos Muestras, ferias, exposiciones Normativas y certificaciones Capacitación y asesoría Gestoría para la exportación

*Nota:* Se muestran cuatro orientaciones del objeto artesanal en las cuales el sector público y privado pueden contribuir para el desarrollo artesanal

**Fuente:** Adaptado de Mariscal Orozco, J. (2015).

### **2.2.13.2 Identidad cultural y artesanal en el diseño de productos**

El dominio del ser humano creativo sobre su realidad, parte de elementos artesanales, conocimientos que han sido contruidos y definidos mediante las técnicas tradicionales, como portadoras de la identidad y cultura, mismas que son interpretadas como elementos inmersos en una comunidad artesanal.

Desde una perspectiva cultural, la identidad es un conjunto de elementos que han logrado relevancia, al mostrarse como una respuesta ante el temor de la uniformidad de los rasgos culturales debido a la globalización en la cual se enmarcan los procesos actuales de desarrollo, mismo que representan un riesgo para la diferenciación y características identitarias entre comunidades artesanales.

El trabajo artesanal responde a un estado consciente de actividad humana, se presenta como resultado de valores espirituales, históricos, étnicos y culturales, mismos que posibilitan la materialización del producto deseado, experiencia con la cual los procesos se van enriqueciendo a partir de un propósito que vincule al ser humano con el material para lograr una transformación perceptible a los sentidos y emociones como aspecto superficial que a la vez expone la esencia del objeto (Olivera, 2016).

Por otra parte, la comunidad artesanal puede adaptarse a cambio sin perder su identidad, en este punto ingresa la diversidad como aceptación positiva, considerada una concepción que puede encaminar a la innovación, mediante un cambio de actitud frente a lo culturalmente distinto con fundamentos que permitan valorar lo diferente para aceptar cualidades expresadas en diferentes culturas, con esto también se puede mencionar sobre la diversidad como el disfrute de lo distinto como una actitud del ser humano (C. Malo, 2008).

En este sentido, el autor, menciona la posibilidad de satisfacer necesidades materiales y no materiales a través de la modificación de elementos en un objeto, en este camino intervienen la imaginación, la razón, las habilidades, destrezas y experiencias que se pueden traducir como técnicas y tecnologías, estos términos no siempre se definen por



lo industrializado, sino también surgen de la acumulación de conocimientos y habilidades transmitidas por generaciones, en las que se mantienen vigentes como parte del desarrollo humano e identidad.

### **2.2.13.3 El producto como componente social**

Para Ramírez et al. (2019), al producto se lo define como elemento material que contiene un componente social, en el cual el hombre puede percibirlo como elemento de uso o de consumo; un objeto al ser un medio de comunicación influye a nivel estético y práctico en el comportamiento del ser humano, sin embargo, cada individuo mantiene una percepción distinta y personal respecto a un producto y el beneficio que obtiene de él, esta percepción parte de un análisis del factor cultural y costumbres que identifican a una comunidad, misma en la que se encuentran inmersos signos y problemas que surgen en la cotidianidad del ser.

De acuerdo a lo mencionado, se infiere que las interpretaciones constituyen un insumo para reflexionar en posibles soluciones que encaminen a la generación de nuevos productos o al mejoramiento de los ya existentes, esto mediante un lenguaje que tanto el usuario como la sociedad puedan comprender a partir de una percepción subjetiva que genere un pensamiento reflexivo sobre sus componentes: usabilidad, estética, utilidad y aspectos diferentes del diseño vinculados a la apariencia, efectividad en el uso, intelectualización y racionalización (Norman, 2004).

Los productos representan el amplio espectro tridimensional de artefactos presentes en actividades cotidianas, son elementos cruciales para expresar ideas de cómo se deberían vivir, actuar y sentir de forma tangible, los mensajes inmersos en sus variables de diseño comunican directamente su valor visual, no obstante en este proceso también intervienen otros sentidos; así los objetos y entornos pueden ser medios para construir el sentido de pertenencia de la persona, al igual que su identidad, esta última comprendida

como algo más que la expresión del ser, la identidad es también creadora de imágenes y significados que permiten al ser humano comprender su mundo (Heskett, 2002).

#### **2.2.14 Producto utilitario**

Estos productos pueden definirse como ideas objetualizadas que eliminan tensiones provocadas por necesidades, esta supresión de tensiones es verificable durante el uso en el cual el usuario interactúa con las funciones del objeto (Lóbach, 1981, p.33).

Un producto es utilitario cuando cumple su función con todas sus exigencias, el usuario manifiesta confort y aceptación. Se adapta a la diversidad de usuarios, soluciona una necesidad manifiesta, su empleo es extendido y presenta facilidad en su uso. El valor del producto u objeto utilitario se mide por su utilidad y su relación directa con el usuario ya que se presenta una interacción. (Luft et al., s.f.)

#### **2.2.15 Producto artesanal**

Para Lóbach (1981), en los productos artesanales se manifiesta principalmente lo simbólico y práctico, de manera que estos se han utilizado para representar un estatus social que permite al usuario expresarse mediante un pensamiento y apreciación que valora los procesos artesanales y su autenticidad, además estos objetos posibilitan una relación personal con el objeto (p.37).

Estas piezas producidas por artesanos comunican una historia, evidencian y resaltan los recursos naturales territoriales, para Luft et al. (s.f.), los productos artesanales son “repetidos pero no seriados, portadores de cultura y tradiciones de un individuo o grupo humano, ya sea totalmente a mano, o con ayuda de herramientas manuales o mecánicas, siempre que se cuente con la contribución manual directa del artesano” (p.9).

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. (UNESCO & UNCTAD/OMC CCI, 1997)

De acuerdo con lo detallado en el proyecto “Fomento a la actividad productiva artesanal del departamento de Cundinamarca”, Laboratorio de Diseño e Innovación para Cundinamarca & Artesanías de Colombia S.A (2014) describen los componentes del producto artesanal en base a nuevas visiones dinámicas de los mercados nacionales e internacionales para innovar en el producto como una búsqueda o exploración de oportunidades para las comunidades creadoras.

**Tabla 6**

*Componentes del producto artesanal*

<b>Componente</b>	<b>Enfoque</b>
Identidad	Representación de valores estéticos, culturales y técnicas tradicionales de una comunidad; exploración de expresividad a través de los materiales, técnicas y diseño
Funcionalidad	Desempeño del producto y sus componentes, se relaciona con las necesidades o deseos a satisfacer
Propuesta de uso	Relación del producto con un quehacer, una actividad específica en relación con el usuario
Investigación y experimentación	Nuevos conceptos de diseño y expresiones formales, para la combinación de los materiales e ideas de producto

Ergonomía y antropometría	Correcto uso e interacción de acuerdo con la escala del hombre
Color	Equilibrio y definición cromática para lograr un balance estético-formal
Técnica	Conocimientos heredados a ser aplicado en el uso de materias primas y habilidad para conjugarlos en su transformación
Materia prima	Intervención y posibles aplicaciones de materias primas sostenibles
Nivel de transformación	Complejidad, conocimiento del oficio y maestrías técnica
Habilidad	Destreza en el manejo de elementos como materia prima y saberes tradicionales
Calidad	Perfección en acabados, detalle, uniformidad, resistencias, todas consideradas como una relación integral entre materiales, dominio de técnicas y acabados
Producción gráfica	Generación de valor agregado a través del incremento de recordación, identidad y diferenciación como estrategia en el proceso de diseño
Empaque	Complemento del producto terminado, acorde al objeto y a los canales de comercialización
Precio-valor percibido	Generación de estrategias comerciales según el nicho de mercado, se busca un equilibrio entre precio y valor percibido, su premio se determina a partir de los costos totales de producción

---

---

*Nota:* Los componentes del producto artesanal responden a posibilidades de innovación y desarrollo artesanal.

**Fuente:** Adaptado de Laboratorio de Diseño e Innovación para Cundinamarca & Artesanías de Colombia S.A (2014).

### **2.2.15.1 Artesanía como forma de vida**

El trabajo artesanal es una fuente de ingresos importante, genera empleo para las poblaciones locales a la vez que proporciona un puente a través del cual su cultura puede reafirmarse (Marcus, 2000). Las artesanías, aunque en ciertos casos sean una actividad o sabiduría complementaria para las familias de artesanos, los ingresos generados más allá de ser un valor monetario, mantienen viva la tradición de su actividad, al ser un proceso que une a los miembros de la familia, quienes artífices encargados de difundir los conocimientos ancestrales a futuras generaciones con la finalidad de crear y recrear el valor e identidad propios de su comunidad artesanal.

La artesanía también se define por las formas de vida y formas de producción rural, la cual depende de los recursos y contexto de su territorio, es decir su quehacer depende de los recursos naturales y ambientales, así como de sus condiciones sociales (cultura, memoria, tradición y aprendizaje), de estos se desprende su identidad como manifiesto local de identificación, en este sentido, Vega Torres (2020) expresa lo siguiente:

De esta manera se reproduce ideológicamente el mito de la artesanía como parte de la naturaleza humana. La artesanía no solo encubre un estudio etnográfico y colonizador de la modernidad, de la otredad, sino que además fortalece esa distinción en la descripción del objeto sobre el sujeto. (Vega Torres, 2020)

Este fortalecimiento mencionado en la formación o revalorización cultural en una población también está dado por el reconocimiento y auto reconocimiento que actuarán

como una forma de lucha, en donde la comunidad tomará como recurso sus símbolos, tradiciones y expresiones locales frente a una actualidad difusa y globalizada.

Lo artesanal también puede coexistir en un entorno industrializado, esto fundamentado en la necesidad de adaptarse a nuevas estructuras sociales para formar parte de los sistemas de valores cambiantes, así como de las apetencias del consumidor que se desenvuelve en un entorno contemporáneo con nuevas demandas sociales, culturales y estéticas. Por otra parte, esta convivencia también puede ser vista desde el marco de las técnicas artesanales tradicionales como patrimonio cultural intangible según la UNESCO, de modo que se respeten estos conocimientos al valorar cómo estos han sobrevivido o resucitado en un mundo industrializado, además es significativo entender al objeto artesanal como presencia del ser humano, como su espíritu manifestado en lo hecho a mano.

El desarrollo de la industria cultural y la artesanía, deben comprenderse como ejes fundamentales en la producción patrimonial de cultura, de manera que se establezca un vínculo entre las industrias creativas y las actividades artesanales-artísticas, esto bajo un sistema que identifique al trabajador autónomo como propietario de sus saber y de su capacidad de trabajo y autoaprendizaje con sus herramientas identitarias de lo artesanal y premoderno, es decir, el artesano no debe ser empujado hacia una contante competitividad con la producción capitalista, al contrario, su identidad debe ser un reconocimiento de su cultura, como símbolo del saber y el hacer (Vega Torres, 2020).

La división simbólica del trabajo artesanal constituye un proceso de reconocimiento cultural, en donde se encuentra en relación con símbolos, textos, contextos y significados en la producción, de manera que surgen subjetividades entre la artesanía y el artesano como agente cultural. (Vega Torres, 2020, pp.479-480)

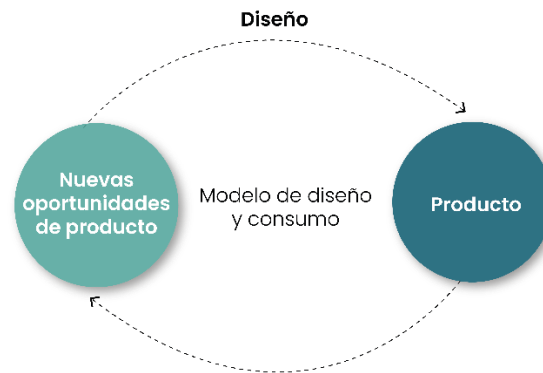
Adicional a lo expuesto, se puede señalar que en comunidades donde predominan los procesos artesanales, estos superviven no por la incomunicación tecnológica, sino por la preferencia de su quehacer como expresión de autenticidad, una cualidad no replicable.

### **2.2.15.2 Relación entre artesanía, globalización y consumo**

El ser humano gracias a su naturaleza creativa está en la capacidad de introducir cambios a su entorno material y no material para adaptarlos a sus necesidades y aspiraciones. Las artesanías en el mundo contemporáneo no han desaparecido, al contrario, este hecho social se ha robustecido, ya que estas se enfocan en apetencias del ser humano que lo industrializado no puede satisfacer (C. Malo, 2008), así mismo el autor manifiesta que “las artesanías tienden a contener, en diferentes proporciones, lo utilitario y lo estético acentuándose cada vez más el sentido suntuario de su destino” (p.52), de esta manera en un marco de globalización y rescate cultural, el objeto artesanal ha creado una esfera de estatus respecto a su adquisición y uso, por parte del consumidor que valora al artesano y su quehacer como algo auténtico y no como una actividad replicable sin sentido.

Los cambios de paradigma promueven nuevas formas de artefactualidad, en las que no se responde únicamente a una necesidad utilitaria, sino que también se debe profundizar en lo simbólico como consecuencia de la transformación de valores socio-culturales. Actualmente, es visible un incremento de las iniciativas que buscan rescatar y resaltar las raíces culturales de una comunidad a través de objetos artesanales, de esta manera se origina y fortalece la producción de objetos útiles y estéticos desde la actividad como oficio, en el que se abordan procesos de creación que fusionan lo local, tradicional y ancestral, con elementos técnico-formales que proceden de otros contextos socioculturales y tecno-económicos (Vielma, Maldonado, & Ulloa, 2022).

Desde la perspectiva de las teorías sociales y de consumo, Ingram et al. (2007) señalan que los procesos de diseño inician al percibir oportunidades a partir de la definición de problemas y del análisis de prácticas de consumo, esto se proyecta en un modelo cíclico de diseño y consumo en el que se muestra que las prácticas de consumo estimulan a las actividades de diseño, de esto surgen nuevos productos en el mercado que estimulan y reconfiguran nuevas prácticas.



**Gráfico 14** Modelo cíclico de diseño y consumo

**Fuente:** Adaptado de Ingram et al. (2007).

El desarrollo de productos ya sean estos industriales o artesanales, en el marco de un sistema globalizado, presentan retos respecto al análisis y comprensión de patrones de demanda y consumo, esto visto desde una dimensión sociológica, presenta mecanismos que encaminan a las personas hacia el consumo de nuevos productos por novedad; estos pueden ser la comparación social relacionada a las clases sociales en las que el producto puede definir su estatus e identidad, también se considera la creación de identidad propia, este mecanismo se encuentra presente en los mensajes que transmiten los productos, mismo que tienen la capacidad de manipular a la persona para influir en su proceso de construcción de identidad material, y por último también cabe mencionar el mecanismo de estimulación mental y novedad que parte de una experiencia social y psicológica de consumo (Ingram et al., 2007).

El enfoque de la artesanía como forma de producción, mantiene una lógica simple expresada en un ciclo: mercancía-dinero-mercancía, de manera que el valor monetario no es un fin, sino un medio, mismo que permite al artesano satisfacer sus necesidades a la vez que es necesario para la reproducción material-artesanal de su vida; de acuerdo con lo señalado, en la dinámica contemporánea de comercialización y consumo es fundamental rescatar y visibilizar la importancia sociocultural y económica del trabajo artesanal, para esto, los actores llamados a participar en este fortalecimiento deben ser las instituciones públicas, los gremios artesanales y los pequeños productores autónomos, el objetivo de este trabajo conjunto es la generación de políticas y acciones que impulsen la



producción artesanal para que esta no sea infravalorada como una actividad periférica (Salamea, 2015).

Desde el punto de vista de Alexiades & Shanley (2004), en países subdesarrollados los productos artesanales son comercializados bajo demanda en ciudades con mayor dinamismo social y económico, esto refleja un aspecto negativo respecto a los puntos de venta directos de los artesanos como ferias artesanales o puestos itinerantes, es decir, la informalidad de su actividad podría dejar de lado el valor social y cultural de la obra realizada por el artesano ante los ojos del consumidor contemporáneo.

Finalmente, los efectos de la globalización representan oportunidades para la artesanía, ya que se comprende como un proceso cultural que impulsa la apertura ante potencialidades mediante la valorización de lo diferente, de lo ancestral, de lo histórico, con lo que se busca definir a la producción artesanal como un elemento esencial de la identidad de las comunidades, además esto facilitaría la permeabilidad de lo artesanal en nuevos nichos de mercado que transformen a la artesanía en un referente de diversidad cultural; asimismo, existe la posibilidad de una producción de bienes diferenciados con mercados selectivos que deseen adquirir una producción selectiva, de manera que el objeto artesanal formaría parte de un mercado de elite, que permita al consumidor vincularse con el objeto como una forma de expresividad auténtica e individual (Salamea, 2015).

### **2.2.15.3 Integración del producto artesanal en el mercado**

Integrar el producto artesanal al mercado, no solo implica una retribución económica para la comunidad creadora, también se la dignifica al dar a conocer el valor de su proceso y su participación en una compleja interacción de culturas y economías que constantemente la vuelve vulnerable debido a la falta de fomento en el sector, por lo cual requiere de atención macro sobre sus productores para que estos no se vean forzados a abandonar su quehacer como efecto del desarraigo y deculturación (Bolívar, 2019).

En el trabajo artesanal resultaría significativo introducir un modelo de constelación, sin centro ni periferia, que sea impulsado hacia el mercado a través de la materialización del valor, la creatividad, el conocimiento y el derecho de propiedad intelectual como base de la producción artesanal (Guirao Mirón, 2019). En este sentido, las industrias culturales creativas se centran en la propiedad cultural, talento y herencia cultural de una región, es decir, su trabajo o resultado se origina en la habilidad, creatividad y talento individual, estos tres en un proceso de construcción de conocimiento, en el cual la economía creativa sea el valor intelectual que identifique a su capital intangible en procesos de creación, producción y distribución de productos y servicios (Blanco Valbuena, Bernal Torres, Camacho, & Díaz Olaya, 2018).

De manera general, las artesanías se han establecido como productos suntuarios al alcance de un público comprador restringido con mayores ingresos que pueden destinarlos a la compra de objetos que satisfagan sus necesidades secundarias; sin embargo los objetos artesanales deben trascender no pueden quedarse al margen de lo suntuario o de la comercialización y promoción en nuevos mercados, estos deben adaptarse a los constantes cambios de las sociedades, caracterizadas por ser dinámicas respecto a su desarrollo en función de las innovaciones emergentes, en este punto entra como factor fundamental la urgente capacitación de los artesanos en conocimientos básicos de lo que sucede en el mercado contemporáneo, cómo este se ha transformado y que deseos o necesidades busca satisfacer, solo así reflexionará sobre las modificaciones necesarias en su producción según las sociedades o mercados a las cual quiera proyectar sus ventas, así nuevamente se retoma la ideología de pensar global y actuar local (Malo González, 2002).

En este sentido, cabe resaltar que la fabricación de objetos con mayor potencial de venta resulta en productos que presentan técnicas más elaboradas que se combinan con otras formas de trabajo y tratamiento heredadas de otros materiales divergentes a la materia prima central; así la experimentación de posibilidades en cuanto a cromática, composición, estructura, ensamblaje, funcionalidad, y elementos que salgan de lo establecido en la forma tradicional de fabricar permitirá lograr un valor agregado de diferenciación en el mercado (Báez-Lizarazo et al., 2017).

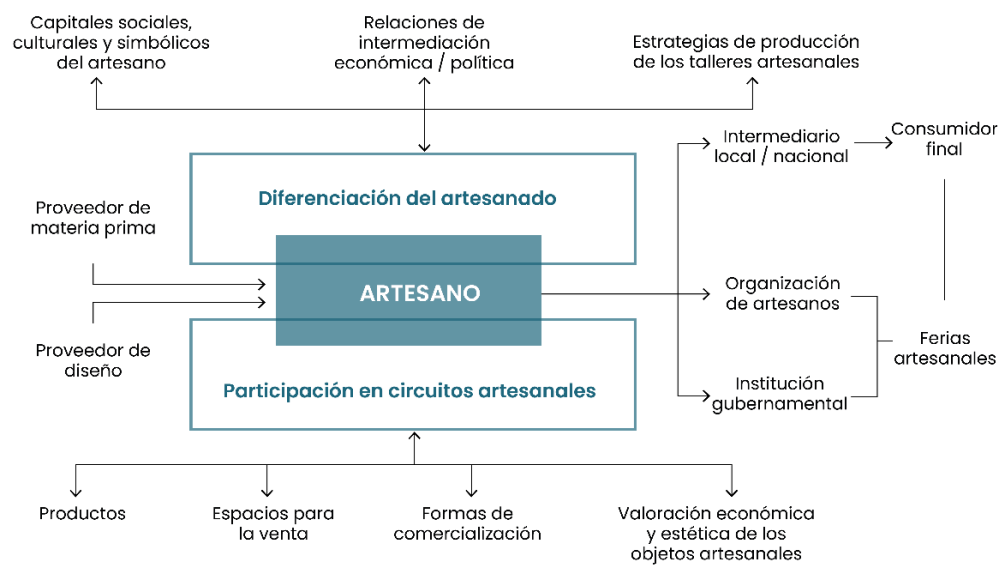
Con el objetivo de implementar estrategias de apoyo al sector artesanal, de manera que se eleve su competitividad en el mercado, a la vez de mejorar la calidad de vida de los artesanos, Sicard et al. (2012), en su ejercicio de seguimiento de artesanías locales, exponen cuatro cuadrantes en los que se enmarca la competitividad del producto artesanal respecto a la materialidad, transformación, comunicación y consumo.



**Gráfico 15** Cuadrantes del producto artesanal para elevar su competitividad

Fuente: Adaptado de Sicard et al. (2012).

Los hábitos e intereses de una comunidad son los agentes mediante los cuales los individuos asignan un valor a sus expresiones culturales, las cuales son materializadas o transmitidas en función a sus conocimientos ancestrales, es así como los productos artesanales pueden describirse como un reflejo de la estructura social y espíritu artístico del artesanado (Mariscal, 2015).



**Gráfico 16** Constelación sobre el artesano y su participación en circuitos para la diferenciación de su actividad

**Fuente:** Adaptado de Mariscal (2015).

Definitivamente, la asociación diseñador-artesano posibilita el desarrollo de una línea de diseño que surge mediante una alianza estratégica colaborativa, asimismo motiva la creación de marca vinculada al producto de diseño que le permita ingresar a los canales de distribución en dónde antes no tenía un espacio.

## **CAPÍTULO III**

### **ANÁLISIS DEL CONTEXTO**

#### **3.1 Análisis externo e interno**

##### **3.1.2. Análisis PESTEL**

###### **3.1.2.1. Entorno político**

La Organización de la Naciones Unidas (2016) en su cumbre para el Desarrollo Sostenible establece diez objetivos, de los cuales es significativo destacar el objetivo once correspondiente a ciudades y comunidades sostenibles, en el cual se menciona la importancia de salvaguardar el patrimonio natural y cultural, a la par del aprovechamiento de los recursos naturales locales para fomentar la inclusión de las comunidades rurales en un proceso de desarrollo social, además en su meta 11.3 menciona el interés en “aumentar la capacidad para planificación y la gestión participativas, integradas y sostenibles de los asentamientos humanos [...]” (Organización de la Naciones Unidas, 2016).

En relación a lo mencionado, la ONU también promueve los vínculos socioeconómicos y ambientales entre zonas rurales y urbanas para fortalecer su desarrollo mediante el uso eficiente de recursos, no obstante, a nivel nacional, los ministerios de Medio Ambiente; y Agricultura, Ganadería y Pesca, no han definido Acuerdos Ministeriales que regulen la cosecha, uso y aprovechamientos de la totora como recurso natural, lo cual limita su explotación, de manera que esto también provoca un elevado desperdicio por la falta de acceso de la comunidad hacia la zonas donde los totorales se encuentran en exceso; de esto podemos inferir que es urgente la gestión sostenible de recursos naturales mediante una explotación equilibrada que favorezca al ser humano y la naturaleza (Zambrano, 2018).

Por otra parte, el Ministerio del Ambiente & Secretaria Nacional de Planificación y Desarrollo (2011) manejaron el proyecto de remediación de la Laguna de Colta de

manera conjunta con el Gobierno Autónomo Descentralizado del cantón Colta, esto con la finalidad de revertir el sistema lacustre a su estado natural y beneficiar a las comunidades aledañas con la recuperación del recurso, bajo una inversión de 1 millón 500 mil dólares el Ministerio del Ambiente y el Municipio de Colta ejecutaron acciones como el dragado de sedimento a partir de la capacitación de técnicos de Colta por parte de especialistas de Estados Unidos; este proceso también generó plazas de trabajo para cerca de 4500 jornaleros de las comunidades, además el convenio permitió capacitar a las comunidades sobre el manejo de recursos naturales, técnicas de reforestación, desechos sólidos y conservación del suelo, asimismo se desarrolló un plan de inventario y monitoreo de flora y fauna de la laguna; todo lo abordado en el plan responde al compromiso del entonces Presidente de la República Rafael Correa, quien mantuvo un discurso sobre la responsabilidad de recuperar las riquezas naturales del pueblo Puruhá como es la *Kulta Kucha* (laguna de pato) (Ministerio del Ambiente, s.f.). Desde entonces, el gobierno no ha intervenido en el cuidado del ecosistema.

A nivel local, aún persisten problemas en cuanto a la gestión y apoyo a las comunidades rurales por parte de los gobiernos autónomos descentralizados, lo cual provoca un bajo nivel de gestión de los líderes locales (Heredia, 2014), así, la carencia de incentivos para fortalecer las actividades productivas representa una mayor dificultad para generar alianzas estratégicas que promuevan el desarrollo artesanal, social y cultural en las comunidades rurales y periurbanas.

### **3.1.2.2. Entorno económico**

Según Heredia (2014), existen varios problemas en la producción artesanal y en el uso de recursos naturales, derivado de factores económicos ausentes en las comunidades rurales; por una parte, las artesanías representan poco valor económico, es decir, el artesano no puede depender únicamente de estos ingresos, por lo cual se ve forzado a incorporarse a otras actividades productivas relacionadas al turismo, esto a su vez genera un desinterés por parte de esta comunidad respecto a la exploración de nuevas

técnicas de manejo de las fibras vegetales que permitan transmitir y difundir su expresividad, cultura e identidad a través de objetos innovadores.

En el cantón Colta se destaca el comercio como actividad de la población económicamente activa con el 45,16 %, mientras que la manufactura alcanza el 4,9% con su actividad de fabricación de artículos de paja y de materiales trenzables como la totora, otras actividades como el pastoreo y ganaderías son ramas a las cuales se destina la mayor cantidad de créditos entregado por parte del Banco Nacional de Fomento (Ruíz & Jurado, 2015). Generalmente, el artesano es una persona con instrucción básica que comparte su sabiduría a través de su arte, lo que puede ser de beneficio para transmitir su cultura también es perjudicial en cuanto al impedimento que tiene al acceder a un crédito justo aun cuando este es considerado un fiel cumplidor de obligaciones, esto debido al desconocimiento de la línea de crédito, carencia de organización contable y financiera, así como el estar desactualizado en técnicas y criterios de evaluación (Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales & Ministerio de Industrias, s.f.).

Otro factor que impide a los artesanos beneficiarse económicamente de la producción artesanal es el sistema de comercialización basado en la intermediación, esto afecta significativamente a la competitividad de los precios asignados por los productores, de manera que el artesano es impuesto u obligado a vender su producto a precios mínimos que quizás no representan una utilidad y valor a su tiempo y mano de obra, mientras que los intermediarios en plazas o locales en perímetros urbanos los vende con sobreprecio, llevándose así un porcentaje de ganancia elevado, algo negativo en esto, también radica en el desconocimiento del artesano que fabricó el objeto por parte del usuario final (Heredia, 2014).

En este sentido el Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales & Ministerio de Industrias (s.f.) en su publicación sobre Políticas de Fomento Artesanal en el Ecuador, mencionan que la comercialización afecta negativamente a la producción artesanal, esto debido a la dispersión de los centros de consumo, dificultades de transporte y los volúmenes de producción que obligan al productor a depender de la intermediación al no contar con los recursos necesarios para llegar con su producto a diferentes lugares o

medios. Por este motivo, es necesario no sólo rescatar, sino alentar las diversas expresiones y manifestaciones culturales autóctonas, para que la artesanía se resignifique y se muestre como un producto competitivo en el mercado sin perder sus rasgos culturales-comunicativos.

Es importante contrastar lo expuesto, con otro panorama totalmente como lo es la comunidad artesanal de San Rafael de la Laguna en Otavalo, en este escenario subsisten alrededor de 40 familias gracias a la producción artesanal con ingresos que oscilan entre los trescientos y cuatrocientos dólares mensuales, con lo cual ha llegado a posicionarse a nivel nacional con proyección a mercados internacionales como la empresa comunitaria Totorá Sisa que ha recibido aceptación en el mercado italiano caracterizado por el consumo y valoración de lo artesanal, no obstante, los productores-comerciantes carecen de conocimientos sobre los procesos de exportación y difusión lo cual dificulta su integración en nuevos mercados (Ruíz & Jurado, 2015).

La comunidad otavaleña ha apostado por la conservación de su cultura a través de la artesanía, así ha formado parte de proyectos que fortalecen su sistema productivo en función del uso de totora, con la capacitación constante de mujeres y hombres artesanos se promueve la bio-economía en un marco de sostenibilidad que busca adaptar los conocimientos comunitarios a un contexto contemporáneo (Universidad del Azuay, Universidad de Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Perú, & Grupo de Investigación Sostenibilidad en la Construcción y en la Industria (giSCI) de la Universidad Politécnica de Madrid, 2020); el trabajo participativo, la vinculación académica, la generación de estrategias en conjunto y la capacitación en producción para la innovación son ejes fundamentales para el desarrollo económico de los artesanos, iniciativas dignas de replicar.

### **3.1.2.3. Entorno social/ cultural**

Ferro (2017) señala que la cultura popular ecuatoriana se manifiesta en los pueblos indígenas a través de la conservación de tradiciones como las técnicas artesanales, esto se



enmarca en la cosmovisión del *Sumak Kawsay* (Buen Vivir), que se define como una filosofía del ser humano en la cual se busca la armonía y equilibrio con la historia, la comunidad y la naturaleza en un marco de principios de sostenibilidad; con esta perspectiva, cabe mencionar que las comunidades rurales artesanales no pueden mantenerse estáticas, deben adaptarse a la dinámica del mundo contemporáneo sin perder su identidad; la cultura, las tradiciones y los conocimientos deberán permanecer en la cosmovisión del grupo, lo que deberá trascender es su quehacer a través de su resignificación y autenticidad para construir la fortaleza local a nivel cultural, social y económico.

La artesanía, muchas veces es reconocida únicamente como souvenir, con una función mayormente estética vinculada a la tradición y el folclor, sin embargo es sustancial que esta sea vista desde una nueva perspectiva, que la identifique como riqueza regional desarrollada por un valioso potencial humano (Benítez, s.f.); esta misma riqueza ha generado impacto en el medio actual, Heredia (2014) destaca el proceso de transformación llevado a cabo por artesanos, quienes con diversas técnicas y materiales crean un vasto universo de formas, texturas y colores, mismas que “constituyen su patrimonio e identidad cultural, por este motivo, el producto artesanal está transformándose en algo selecto y altamente calificado por su valor estético más que por su utilidad” (p.13).

No obstante, el artesano actualmente se enfrenta a una demanda socio-comercial que le impide usar su criterio tradicional y necesita el apoyo de un diseñador, pero esta fusión de conocimientos debe desarrollarse de tal naturaleza que permita al artesano descubrir su potencial creativo con los elementos estratégicos que sean otorgados por el diseñador, además este vínculo exige el reconocimiento del valor de la identidad cultural, así como el rescate de la artesanía y su tradición, como elementos esenciales en la producción de nuevos objetos (Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales & Ministerio de Industrias, s.f.), de esto también se infiere que la cultura se relaciona íntimamente con el diseño, la forma y el contenido artesanal en lo material, de manera que es necesario rescatar y revalorizar la riqueza artística y cultural de las comunidades.

Con relación a lo expuesto, Lugo-Morin et al. (2017) mencionan que el desarrollo de nuevos productos representa una oportunidad para integrar diseño en la producción artesanal, en este sentido, surge la necesidad de capacitar a los artesanos e incorporar su conocimiento ancestral de técnicas y procesos productivos, a un nuevo paradigma de diseño sustentable, en el que destaque la comunicación del producto para explotar la expresividad de los recursos naturales, fibras vegetales que poco a poco, ganan relevancia en la cultura material y de diseño contemporánea.

Por otra parte, en la Encuesta Nacional de Empleo, Desempleo y Subempleo realizada por el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos INEC (2023), se visibiliza que las actividades productiva que predomina en el área rural de Chimborazo es la agricultura (74,7%), mientras que el comercio y manufactura corresponden al 6.5% y 4,3% respectivamente, estas actividades son realizadas en su mayoría por hombres, lo cual se traduce en la necesidad de empoderar a las mujeres artesanas para reactivar su economía local; además es notorio el desequilibrio económico por falta de oportunidades laborales y la producción artesanal, al no representar ingresos para las familias estas son forzadas a migrar desde sus pueblos hacia la ciudad o centros, lo cual provoca una debilitación del pueblo y su cultura, y sobre todo, se fragmentan los conocimientos locales y se pierde la transmisión de la memoria histórica a través de su arte (Heredia, 2014).

El entorno sociocultural no se compone solamente de estructuras objetivas, también está conformado por representaciones, percepciones y visiones que constituyen un sistema simbólico que permite construir el mundo y dotarlo de sentido (Lugo-Morin et al., 2017), de esta manera, se cimentan las bases de la expresión individual que se relaciona con los gustos y valores comunes en la colectividad, de modo que las creaciones pueden ser individuales o colectivas, basadas en el cooperativismo que consolida el sentido de pertenencia y la cohesión social entre la comunidad y la familia, en esto también interviene el conocimiento como portador perpetuo de valores culturales, que encamina a la comunidad hacia un trascender espiritual a través de lo material, esta aura es la que lo convierte en un creador auténtico (Benítez, s.f., p.7).

#### **3.1.2.4. Entorno tecnológico**

La tecnología es un elemento difuso, que aún no ha logrado introducirse en los procesos artesanales, dado que prevalece el valor de lo hecho a mano y la conexión que el artesano puede presentar con el objeto utilitario. Benítez (s.f.) expone sobre la creación artesanal como un proceso en el que interviene el dominio de técnicas y habilidades manuales que se han conservado con mínimas modificaciones durante el tiempo, por lo general, el trabajo manual se combina con instrumentos rudimentarios o maquinarias que requieren fuerza motriz como forma de energía humana.

En el contexto local, la producción de objetos con totora es escasa, el producto no ha evolucionado en su morfología, procesos productivos o combinación de materiales para generar un mayor impacto a través de la configuración del producto; por lo cual es necesario estimular la innovación artesanal mediante “la asistencia técnica para el manejo de nuevas alternativas formales y organizativas, la inclusión de programas de mejoramiento y el precio de los productos en el mercado nacional e internacional, para reinstalarlos en el mercado” (Heredia, 2014, p. 11).

Según el Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales & Ministerio de Industrias (s.f.), la asistencia técnica extranjera en el campo de diseño y artesanía es fructífera, cuando esta inserción se analiza y relaciona con la realidad y contexto locales, ya que es evidente, la distorsión que sufre el quehacer del artesano, cuando a este únicamente se le proporciona un catálogo o diseño para que lo imite, esto desvía los valores culturales autóctonos al propagar modelos culturales ajenos a su contexto, además no se puede dejar de lado la visión del artesano y su capacidad para aportar en el proceso creativo de acuerdo a sus capacidades y conocimiento, solo así se humanizará dicho proceso.

Las familias artesanas se aprovechan de la totora, a través del ecocultivo, proceso en el cual el beneficio económico se concentra en el trabajo colaborativo y de tecnología accesible o baja tecnología; sin embargo, esta fibra vegetal no ha sido totalmente explorada, su capacidad para aportar

valor a los productos se presenta en un campo aplicativo reducido, esto además implica un carente progreso o diversificación en las posibilidades productivas, por lo tanto, las artesanías mantienen su concepto milenario sin innovación, factor que ha cerrado las puertas ante su ingreso en mercados contemporáneos. (Heredia, 2014, p.19)

De este modo, es significativo aportar nuevas ideas desde un paradigma renovado, que impulse la innovación en el uso de fibras naturales como la totora, de manera que pueda adaptarse a nuevas tendencias de diseño; esto debe enmarcarse en el desarrollo sostenible como valor agregado en el sistema diseño-cultura-expresión, con la finalidad de potencializar los conocimientos de las comunidades mediante la capacitación en tecnología y estrategias nuevas como el biodiseño, que mejoren la calidad turística y artesanal de la zona, a la par de promover la preservación de conocimientos en futuras generaciones; en función a esto, Neira (2019) propone un centro de innovación flotante como catalizador turístico-productivo en Puno, este proyecto de carácter sostenible pretende generar ingresos económicos para la comunidad al igual que mejorar el espacio en su dimensión social, ambiental e histórica; la fusión de tecnologías y fabricación digital como concepto de desarrollo posibilitan la transformación de las cadenas de valor tradicionales, no obstante, cabe retomar lo manifestado por el Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales & Ministerio de Industrias (s.f.) en su documento de Políticas de Fomento Artesanal en el Ecuador, así, es fundamental considerar el contexto y la realidad local-regional como factor en el proceso de innovación, ya que los planes respecto a la gestión de recursos, desarrollo productivo artesanal e incorporación tecnológica, deben responder a las percepciones de la comunidad, dado que estas no pueden ser impuestas de manera disruptiva en su entorno tradicional.

### **3.1.2.5. Entorno ambiental**

En el ecosistema lacustre correspondiente a la Laguna de Colta, en los últimos años ha sido posible evidenciar un crecimiento excesivo de totora, esta planta acuática crece en agrupaciones conocidas como totorales que conforman humedales, no obstante, este exceso está fuera del control de la comunidad o entidades públicas a cargo del cuidado de la laguna, de manera que no se aprovecha correctamente este recurso natural en actividades productivas con potencial para contribuir en el crecimiento económico, social y cultural de las comunidades aledañas, únicamente estas se benefician de cantidades mínimas al cosecharla para venderla a pequeños productores o para ser usada en ganadería, este panorama requiere de la gestión de políticas de manejo ambiental que de manera conjunta con los actores sociales comunitarios preserven los recursos de la zona y se promueva su aprovechamiento bajo procesos sustentables (Heredia, 2014).

De acuerdo con lo expuesto por el Ministerio del Ambiente & Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo (2011), desde 1960 la laguna de Colta enfrenta problemas respecto a la sedimentación de origen antrópico, es decir, generado por la actividad humana, en el boletín se mencionan tres actividades como causales principales; la expansión de la frontera agrícola, la deforestación y el pastoreo por parte de habitantes de las comunidades cercanas, este problema ha provocado la reducción del espejo de agua de la laguna y una elevada demanda de oxígeno en el ecosistema debido al incremento de 3 centímetros de sedimento por año, lo cual es favorecedor para el acelerado crecimiento de los totorales, pero no para todo el sistema lacustre.

En este sentido, en el año 2011 se inició la ejecución del Proyecto de Remediación y Manejo de la Laguna de Colta, en el que se ejecutaron 48 actividades durante los diez años que entró en vigencia, entre las acciones destacadas mediante el uso de maquinaria, es posible mencionar la conservación del suelo, reforestación con plantas nativas, siembra de pasto, retirado de totora y el dragado de sedimentos, de esto modo se favoreció a once comunidades y tres barrios de las parroquias Sicalpa y Santiago de Quito, este proceso se llevó a cabo bajo un marco de compromiso ambiental y ciudadano para la recuperación

de la laguna, como elemento natural e hídrico representativo de la cultura Puruhá (Ministerio del Ambiente, 2011).

En el contexto ecuatoriano, también predomina la Laguna de Yahuarcocha como uno de los cuerpos de agua más importantes de la zona norte, de igual manera se ha tratado de revertir los problemas ambientales surgidos por la acumulación de sedimentos, mala calidad del agua y la ausencia del manejo de residuos producidos en actividades recreativas ya agrícolas, como respuesta a lo mencionado, Lugo-Morin et al. (2017) en su proyecto de investigación subvencionado por la Secretaría de Educación Superior, Ciencia y Tecnología e Innovación (SENESCYT), bajo un enfoque de revalorización artesanal, plantean la transformación del panorama ambiental mediante un modelo de gestión que reactive el sector productivo para promover el desarrollo artesanal de la zona; además, esto permitió el acercamiento a una realidad ambiental a través de los actores sociales, además se desarrollaron estrategias para revalorar el uso de recursos territoriales para reactivar el sector artesanal, de manera que se mejore la calidad de vida de las familias.

Las lagunas y su recurso natural predominante la totora, han formado parte de la identidad cultural y natural de comunidades rurales, en las cuales se ha gestionado de manera intuitiva su proceso de siembra, cosecha y preservación; la comunidad rara vez conoce su importancia más allá de su beneficio en actividades productivas, por lo tanto es notable rescatar el accionar de entornos peruanos, que han visto en los totorales oportunidades para incentivar la producción artesanal pero también una respuesta ante el cambio climático, por eso con la protección de los humedales se pretende evitar la disminución de flora representativa, deterioro del paisaje y hábitats naturales, así como la desvalorización artesanal de la totora; se conoce que esta especie herbácea contribuye de manera significativa en la reducción de emisiones de CO<sub>2</sub> (H. Pérez et al., 2015), este proceso se logra mediante el correcto gestionamiento de las áreas, al cortar los totorales anualmente, de manera que la exposición de sus estructuras permite almacenar nuevamente grandes cantidades de carbono, en lugar de recurrir a la quema de su sobrepoblación que únicamente emana concentraciones de CO<sub>2</sub> a la atmósfera, en este

sentido es valioso preservar la biomasa para mitigar el impacto ambiental, a la vez que permite el goce paisajístico y económico al ser aprovechado en productos artesanales bajo un enfoque sostenible y de participación comunitaria (Velasquez, 2019).

### **3.1.2.6. Entorno legal**

La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) ha ejecutado diversas actividades como misiones, cursos y jornadas técnicas para divulgar los diferentes medios jurídicos y extrajurídicos que pueden adoptarse a favor de la protección de artesanías, que por su funcionalidad estética y utilitaria pueden protegerse bajo Derecho de Autor y la Propiedad Industrial (Benítez, s.f.).

Los productos artesanales se manifiestan como expresiones culturales tradicionales mediante su diseño y estilo, también pueden transmitir conocimientos tradicionales a través de sus productos, mismos que son considerados activos culturales, sociales, históricos y económicos. Sin embargo, están expuestos a la imitación y a la apropiación indebida, para mitigar esta desvalorización del trabajo, los artesanos, organizaciones y comunidades pueden hacer uso de los derechos de Propiedad Intelectual como marcas, derechos de autor, dibujos, modelos industriales y patentes, esto con la finalidad de proteger las creaciones artesanales de la reproducción no autorizada; existe dos formas principales de proteger la reputación (estilo, origen, calidad), la apariencia externa (forma y diseño) y el saber hacer (pericia y conocimientos); primero, el derecho de autor que bajo legislación protege obras creativas, luego también se destacan la generación de patentes, que protege artesanías, instrumentos y procedimientos que han sido inventados o mejorados por el artesano (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, s.f.).

Según el Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales & Ministerio de Industrias (s.f.), la Ley de Fomento Artesanal es un moderno estatuto legal, con el que se apoya efectivamente al artesano, con su creación surgió también la Junta Nacional de Defensa del Artesano y la expedición de la Ley de Fomento de la Pequeña Industria y

Artesanía; de igual manera, en un inicio se consolidó la Organización Comercial Ecuatoriana de Productos Artesanales (OCEPA), empresa de economía mixta en la que participaban accionistas, artesanos y pequeñas industrias ecuatorianas para promover la comercialización y exportación de artesanías; como contrapartida, la empresa captaba un mínimo porcentaje de producción artesanal, de manera que este grupo debía recurrir a la intermediación para su venta y distribución, lo que sacrificaba la calidad del producto.

Desde entonces, únicamente se han consolidado organizaciones artesanales simples (gremios) o compuestas (federaciones), establecidas bajo la Ley de Defensa del Artesano, es notable mencionar que estas alianzas actúan a favor de los derechos de los artesanos en todo el país, de acuerdo con las ramas productivas existentes en cada zona (Ministerio del Trabajo, 2017). Por otra parte, la Ley de Fomento Artesanal, también beneficia al artesano mediante el Seguro Social Artesanal otorgado por el Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social (IESS), además en su Artículo 1, menciona el amparo hacia maestros de taller, artesanos autónomos, gremios, cooperativas, uniones y asociaciones de artesanos “dedicados a la producción de bienes o servicios y que transforman la materia prima con predominio de la labor fundamental manual, con auxilio o no de máquinas, equipos y herramientas [...]” (Ministerio de Industrias, 2003, p.1).

Actualmente, los artesanos pueden acceder a préstamos de la banca pública como BanEcuador mediante el Registro Único Artesanal (RUA), esta articulación promueve la participación de cámaras gremiales enfocadas en emprendimientos artesanales en los que intervienen actores de la economía popular y solidaria, además el Ministerio de Producción, Comercio Exterior, Inversiones y Pesca menciona que este sector productivo está conformado por alrededor de 480 mil artesanos, quienes pueden financiar sus proyectos para reactivar la economía local con préstamos con el 11% de interés hasta 10 años, con pagos que pueden efectuarse mensual, trimestral, semestral o anualmente (Ministerio de Producción, Comercio Exterior, Inversiones y Pesca, s.f.).

En función del uso de la totora, cabe mencionar dos patentes correspondientes a procesos de fabricación e incorporación de la totora como textura en la superficie de paneles. La primera corresponde al proceso de fabricación de tableros para el sector de la



construcción, esta surge como de un nuevo proceso a partir de plantas macrófitas sin adhesivos añadidos, ya que únicamente son sometidos a presión para generar el aglomerado (Patent Núm. ES-2705437\_B2, 2019); mientras que la segunda interviene mayormente en la dimensión del diseño de interiores, Schober et al. (2014), obtuvieron la patente por la creación de paneles arquitectónicos que emplean caña reforzada como relieve superficial en paneles para ambientación; debido a la ausencia de atentes de productos de diseño, sería un punto valioso a impulsar por parte de la academia y su vinculación participativa con artesanos locales.

### **3.1.3. Tendencias de consumo del entorno**

De acuerdo con la tendencia de la Cultura del Cuidado pronosticada por WGSN, a través del diseño se generan sensaciones de confort, seguridad y evasión de la realidad; entre las pautas principales se puede destacar los detalles expresivos, estos se muestran como una herramienta clave para elevar el ánimo de los consumidores y generar poder de su expresión personal. En este sentido, para el año 2023, en Bogota Fashion Week se visibilizan dos temas centrales como son la artesanía y sostenibilidad; lo artesanal se manifiesta como un recurso de diseño aplicado en Latinoamérica que genera mayor valor en el mercado global, se destaca también la esencia del trabajo manual a través del diseño local y global; a esto, el tema de sostenibilidad se relaciona en cuanto al uso de tintes naturales y materiales con bajo impacto ambiental, estas manifestadas como prioridades del consumidor (WGSN, 2023).

Según un estudio de Snap Inc., las marcas deben enfocar su mirada en la generación Z (nacidos entre 1996 y 2012) que representa alrededor del 30% de la población mundial, este grupo cuenta con un poder adquisitivo estimado de 4,4 billones de dólares, lo que les convierte en la generación económica más activa en 2024, además son consumidores con interés en la sostenibilidad y cómo a través de esto pueden cuidar de sí mismos y de su entorno, es así como esta generación pretende reivindicar la diversidad e inclusividad a la par de buscar un sentido y propósito que los permita, a través

de pequeñas acciones personales, sentirse parte de la construcción de un futuro mejor a partir de un cambio en el sistema (WGSN, 2023).

Owen (2023) en su estudio señala que la generación Z desafía a los estereotipos y crea sus propias reglas, y su razón de ser está definida por la mezcla cultural, la fluidez y las contradicciones; la singularidad predomina así como la pluralidad, “son la generación con mayor diversidad étnica [...] buscan reformular los constructos sociales [...] gravitan hacia marcas que celebran la expresión personal y el empoderamiento” (p.4). Además, este grupo de consumidores representan un elevado retorno social (SROI) de la inversión, de manera que la fidelidad debe considerarse como una estrategia a largo plazo que evoque un sentimiento positivo a través de la adquisición de un producto o servicio.

Para Rodi (2023) existen valores para el consumidor basados en una tendencia-cultura de reseteo. La solidaridad, como muestra de transmisión de conocimientos que desarrollen un trabajo cooperativo, innovador y horizontal, en el cual se integren ideas de beneficio para los actores; la sustentabilidad como un futuro deseable que permita reparar el daño al entorno a través de la reinención de los sistemas productivos; la solución, como un resultado que transforme los obstáculos en oportunidades mediante una actitud que rechaza todo lo preconcebido, y el valor de lo sensacional, como una fortaleza capaz de crear propuestas que generen impacto.

En este sentido, los moderadores conforman el perfil de consumidor que integra centros de interés, en los que se halla inmerso el valor de lo artesanal, este grupo combina la tradición con emoción, dado que esta composición armoniza su vida; a manera de metáfora, su paradigma se basa en el anclaje, esto se traduce en la sociedad como un enfoque en la autenticidad y conciencia económica; respecto al ambiente, los moderadores expresan un respeto hacia lo natural y existe una percepción holística del entorno-cosmos, el cual buscan proteger; por otra parte en la cultura, se traduce como el significado, transmisión y aprendizaje de conocimientos, artesanías y saberes sociales (Rodi, 2023).

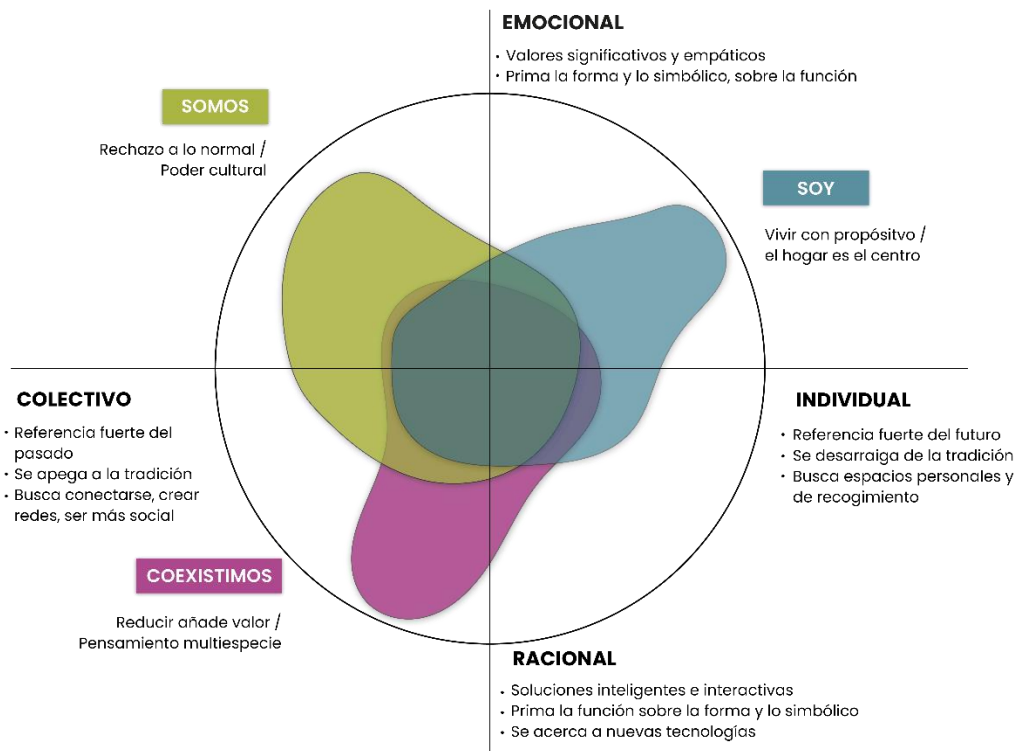
También, es posible resaltar la existencia de la resiliencia emocional en la cual se busca reconectar con el entorno, es así como en el arte y artesanía buscan el vínculo con la innovación, con procesos que relacionen lo tradicional con una tecnología respetuosa acorde al contexto; otra cualidad en estos consumidores es la *manía local*, en esta, las artesanías reviven como saberes locales auténticos, se establecen como una realidad de la vida rural-urbana a la par de testificar el deseo del ser humano por armonizarse con lo natural, sin renunciar a su cotidianidad. Con lo local, de igual manera hace referencia a la producción de bajo impacto, por lo tanto se promueven cadenas de suministro pequeñas, materia prima local y manufactura social (Rodi, 2023).

Bell et al. (2023), presentan a otro perfil de consumidor predominante, los Inconformistas. Para conectar con ellos es valioso el inspirar a actuar por un progreso sostenible, esto puede abordarse desde los productos transculturales, “[...] las identidades globales se transforman y renuevan para reflejar una diversidad más amplia de voces, los consumidores innovadores y herederos de múltiples tradiciones culturales están desafiando el *statu quo* con productos expresivos que fusionan la tradición y el branding progresista” (p.30); también enfatiza en la economía esencial y los mercados de venta directa, de manera que ganarán fidelidad las empresas o marcas que inviertan en productos o servicios en los cuales se reconozca a los trabajadores esenciales; asimismo se populariza el valor del negocio o empresa al reinvertir en las comunidades o grupos infrarrepresentados, esto también permite al consumidor participar de forma directa con la iniciativa comercial para formar parte de un cambio local-global desde la dimensión social.

Por otra parte, WGSN (2020) en su reporte sobre la perspectiva del consumidor, menciona cómo los consumidores se transforman en ciudadanos gracias a la posibilidad de participación y compromiso, es así como a partir de 2019, surge un nuevo rol para el consumidor, de manera que este forme parte de una transformación que apuesta por un futuro más participativo centrado en la innovación, es decir, el ciudadano forma una nueva identidad que lo define como informado y responsable, que consume productos o servicios de acuerdo con sus principios colectivos, morales y creativos; además, busca nuevas

fórmulas para un consumismo sano con nuevos medidores de éxito que más allá de centrarse en el beneficio económico, respondan al bienestar colectivo y crecimiento positivo de las comunidades y su entorno, es decir, este cambio se relaciona a cómo se define el ser humano dentro de su contexto. Por eso, se considera significativo, el crear comunidades en lugar de consumidores, al mismo tiempo que los procesos se transparenten para crear confianza en los usuarios; y a nivel marca es importante revisar los medidores de éxito para fusionar el beneficio económico con el desarrollo social y ecológico.

El NextLab Institute de Lafayette, menciona las mentalidades del consumidor para el año 2024 en el contexto latinoamericano, quien pasará a un estado de conciencia respecto a la forma en que se entiende como individuo y a la vez como parte de un grupo humano, razón por la cual busca trazar nuevos caminos en las dimensiones sociales, culturales, económicas y ambientales, una nueva visión y percepción del entorno, será el motor para el cambio; además en el consumidor se intensifica el deseo por vivir con propósito, el empoderamiento cultural, y el rechazo a todo lo normal; para Lafayette es importante conocer los valores que afectan las decisiones del consumidor ante un producto o servicio, estos valores lo refleja a través de su mapa de escenarios futuros, en el cual se interpreta que el consumidor individualista centra su vida de acuerdo con sus aspiraciones, mientras que los colectivos abrazan valores que benefician al grupo o comunidad (NextLab Institute Lafayette, 2023).



**Gráfico 17** Perfiles para futuros escenarios según las mentalidades del consumidor.

**Fuente:** Adaptado de NextLab Institute Lafayette (2023).

Las marcas en sus cambios o transformaciones deben responder a los sentimientos generados por los consumidores, en este sentido, el certificarse como “verde” no debe ser únicamente una garantía, esta deberá comunicar un mensaje de progreso honesto a su comunidad, de manera que se logre conectar con la naturaleza, y esta fascinación deberá manifestarse a través de lo atemporal y adaptable; asimismo el consumidor aspira a una vida más equilibrada, que lo permita coexistir con su entorno de manera creativa y productiva, a la par de crear nuevos sistemas de pensamiento, mismos que puedan ser difundidos a través de medios de comunicación para desarrollar proyectos colaborativos que promuevan la diversidad y riqueza cultural (NextLab Institute Lafayette, 2023).

Desde una dimensión estética, las tendencias de consumo vinculadas al diseño se enmarcan en sentimientos ancla; como la curiosidad, la divinidad, el evolucionar y el fluir. En estos también se busca el honrar los procesos, es decir, valorar la tradición, que

involucra elementos identitarios de las comunidades o etnias, tales como su quehacer, cultura y costumbres, esto a través de rituales en los que se busca reconectar con el origen. También aspira a ese vínculo que la empresa necesita generar con el consumidor, por lo cual debe presentar propósitos demostrables bajo un enfoque sostenible que desarrolle productos durables, que expresen su autenticidad como factor de diferenciación (De Mis Manos, 2023).

En relación con lo mencionado, cabe destacar el pensamiento que celebra las diferencias entre personas y comunidades para construir un mundo más amable, en el que exista una armonía entre la naturaleza y el consumidor. La cultura, gana protagonismo a través de la visibilidad de las comunidades indígenas, sus símbolos y tradiciones mediante nuevos productos que impulsan tendencias de consumo basadas en el retorno a las raíces.

En base a las tendencias-estrategias futuras, retorna la apuesta local, como el impulsor del futuro que plantea el camino inverso de lo masivo a lo micro, así lo local oscila entre ser considerado como estrategia de negocio o como elemento en el diseño de producto, es decir puede ser aplicada en las dos dimensiones. De igual forma, es fundamental entender al consumidor potencial, para esto se debe comprender qué; antes de consumir, son seres humanos, es por esto que se debe primero entender la relación del consumidor con su entorno, para así anticiparse a sus expectativas o necesidades, todo esto bajo una percepción empática que permita expresar un lenguaje único a través de un producto, servicio o experiencia.

#### **3.1.4. Análisis estratégico de la competencia**

Para realizar el análisis de la competencia, se seleccionaron tres casos relevantes, tanto a nivel nacional como internacional, con al finalidad de enriquecer el panorama respecto a tres factores esenciales: el trabajo artesanal, fibras vegetales y productos utilitarios.

**Tabla 7***Análisis estratégico de la competencia a nivel nacional*

Criterio	Competidores		
	Olga Fisch Folklore	Cabuya Handmade	Totora Wasi
Categoría	Accesorios, indumentaria, ornamentos para el hogar	Accesorios	Mobiliario, luminaria y ornamentos para el hogar
Productos destacados	Shigras, bolsos, ponchos, sombreros y joyería	Bolsos, mochilas, cestas y shigras	Poltronas, alfombras, cestas y esculturas zoomorfas
Precio	\$72 - \$260	\$40 - \$145	\$20 - \$220
Canales de distribución	Venta directa a través de local, página web e Instagram como su vitrina y tienda virtual	Página web e Instagram como su vitrina y tienda virtual	Venta directa a través de local-taller o bajo pedido a través de mensajería directa en Instagram o Facebook
Colaboradores	Artesanas de la provincia de Cotopaxi	Artesanas de Imbabura	Colectivo de artesanos de Imbabura
Posicionamiento de marca	Basado en el valor y calidad del producto, su red de artesanas, y la exclusividad que su artesanía genera a través de la	Basado en el valor del producto y la manera en que este beneficia para la reinversión y preservación de	Basado en el valor agregado a partir de colaboraciones con diseñadores nacionales y la promoción de su inserción en el

	comunicación y estética que evocan lo suntuario	técnicas artesanales ecuatorianas	diseño contemporáneo
Público objetivo	Millennials (generación X) y generación Z	Generación Z	Millennials (generación X) y generación Z
Descripción del cliente	Pasión por la cultura y el arte, conocedor del mundo, clase social media-alta, actividades sociales, en búsqueda de la diferenciación	Fascinación por la cultura, apreciación por lo local hecho a mano, clase social media y media-alta, nueva visión de su entorno, apoyo a emprendimientos	Explorador cultural, interés en el desarrollo turístico y comunitario, clase social media, actividades culturales, sentimiento de orgullo por lo nacional
Estrategias de marketing	Fidelización a través de marketing digital, storytelling en redes sociales, comunicación e identidad definida del producto	Storytelling en redes sociales, visibilización de artesanas y su entorno para generar vínculos sensible a través del producto	Promoción a través de redes sociales, Instagram como catálogo de producto
Fortalezas competitivas	Punto de venta como generador de	Neoartesanía, vinculación del	Personalización, apertura para la



	una esfera de exclusividad, comunicación que fusiona lo artesanal y contemporáneo a través de un estética elevada, reinterpretación de técnicas y arquetipos ancestrales, entendimiento de la belleza en lo cotidiano	producto artesanal con marroquinería fina; branding como transmisor de cultura y empoderamiento de artesanas	exploración y aplicación de variantes en las técnicas artesanales para lograr nuevos productos, intercambio de conocimientos, entorno colaborativo de confianza
Debilidades competitivas	Escasa visibilización de sus colaboradores como actores fundamentales de su cadena de valor	Mínima exploración de nuevas posibilidades formales a través del diseño	Artesano como imitador de diseños impuestos, identidad de marca y valores no definidos
Materiales destacados	Cabuya, lana de borrego, paño y bambú	Cabuya, cuero e hilo yute	Totora, cabuya e hilo yute/nylon

*Nota:* Los competidores seleccionados preservan las técnicas artesanales y trabajan directamente con artesanos para el desarrollo de sus productos

**Fuente:** Elaboración propia (2023).

**Tabla 8***Análisis estratégico de la competencia a nivel internacional*

<b>Criterio</b>	<b>Competidores</b>		
	<b>Micaela Spadoni</b>	<b>Loewe</b>	<b>Carolina Herrera</b>
Categoría	Accesorios	Accesorios, luminaria, calzado, y escultura	Accesorios
Productos destacados	Bolsos y cestas	Bolsos, carteras y alpargatas	Bolsos, alpargatas, sombreros y carteras
Precio	\$70 - \$230	\$420 - \$1300	\$560 - \$1500
Canales de distribución	Tienda virtual a través de Shopify- Instagram	Página web, tienda virtual en Instagram, locales ubicados en centros comerciales o zonas exclusivas a nivel mundial	Página web, tienda virtual en Instagram y locales comerciales distribuidos estratégicamente a nivel mundial
Colaboradores	Artesanos sicilianos de Catania, Italia	Artesanos de Nariño, Colombia	Artesanos de España
Posicionamiento de marca	Basado en el valor cultural y simbólico local; como una reinterpretación de clásicos (Basket de Hermes) para promover el desarrollo artesanal y mejorar la calidad	Impulsado de manera indirecta por celebridades o influencias; logo icónico reconocible; la marca como curadora de arte	Basado en la exclusividad, elegancia e historia que refleja a través del producto; la marca como un estilo de vida; branding discreto y refinado

	de vida de artesanos locales		
Público objetivo	Generación Z	Generación Z	Millennials (generación X) y generación Z
Descripción del cliente	Pasión por la cultura, actividades artísticas y sociales en su cotidianidad, valora lo hecho a mano, conocedor de rincones con riqueza cultural	Elevada sensibilidad estética-artística, pasión por la moda, los objetos de lujo son considerados una inversión, clase social alta, dinámica social y cultural contemporánea, vínculo con entornos de primer mundo	Valora la calidad y diseño manifestados en una marca, deseo de adquirir y poseer algo con una historia, diseño, tradición y artesanía
Estrategias de marketing	Difusión de procesos de elaboración como herramienta para fidelizar y alcanzar nuevos clientes, comunicación honesta, intervención del producto en diferentes entornos	Comunicación conceptual a través de la fotografía editorial, como generadora de discursos respecto al valor artesanal y a los procesos; influencer marketing	Comunicación del producto como herramienta para idealizar y romantizar experiencias en diferentes entornos en los cuales el producto sea un elemento diferenciador

Fortalezas competitivas	Revalorización de técnicas artesanales sicilianas, trabajo colaborativo con artesanos, exposición honesta a través de las redes sociales	Fundación Loewe como medio de transmisión, generación y difusión de conocimientos, técnicas y materiales artesanales, trabajo participativo con comunidades, exposición en galerías mundiales, producto considerado como pieza de arte	Intervención en técnicas artesanales para potencializar la expresividad del producto, identidad de producto definida en base a la visión de la marca
Debilidades competitivas	Recae en arquetipos ancestrales, no presenta una identidad de marca definida	Nula visibilización de los artesanos que intervienen en el proceso, se desconoce la retribución justa a las comunidades por parte de la marca	Escasa identidad de su producto, productos ya vistos en otras marcas de menor renombre
Materiales destacados	Carrizo, totora, cuero y yute	Rafia, palma de iraca, piel de ternera y lino	Paja, cuero y metal

*Nota:* Los competidores en sus colecciones aplican fibras vegetales con las que se combinan técnicas tradicionales trabajadas por artesanos locales.

**Fuente:** Elaboración propia (2023).

### **3.1.5. Análisis del sector y del entorno de referencia**

#### **3.1.5.1 Oferta**

##### ***Disponibilidad de materia prima***

Previamente en el Proyecto Laguna de Colta (Fuentes et al., 2022), se realizó un acercamiento al entorno de estudio comprendido por la Laguna de Colta y las comunidades aledañas, mediante observaciones y entrevistas, se evidenció el crecimiento excesivo de la totora, de la cual en la actualidad únicamente se benefician agricultores para utilizarla en su actividad de pastoreo, y en menor cantidad es recolectada por comerciantes que se encargan de distribuirla, o en ciertos casos directamente por parte de los artesanos.

Debido a la presencia de extensas áreas de totorales estos están a la disposición de la comunidad durante todo el año; solamente cuando el agricultor siembra la planta, es necesario dejarla desarrollar durante seis meses hasta alcanzar su inflorescencia, es en este punto cuando es recomendable cosecharla; Mardorf (1978) menciona que los meses preferidos para el corte de totora son agosto, septiembre y octubre, dado que este periodo de tiempo coincide con la temporada seca.

Posterior a su cosecha, los atados de totora son transportados hacia la ciudad de Riobamba, y también distribuidos en las parroquias rurales de los cantones Colta y Guano, en los puntos de venta, generalmente talleres o bodegas que también comercializan carrizo y caña, se vende al público la totora, ya sea en su estado seco o “verde”. Respecto a sus costos, estos oscilan entre los \$2 y \$3 dólares, las fibras de totora ya cortada en secciones también está a la venta en los locales que rodean la Plaza Dávalos en el centro de Riobamba, estos locales son de propiedad de artesanos que se dedican también a la comercialización de productos terminados como esteras, cestas y artesanías.

### *Capacidad de producción*

En las comunidades aledañas a la Laguna de Colta, varios artesanos han emigrado hacia otros países y son pocos los artesanos que aún persisten a los cambios en las dinámicas actuales de consumo, en donde las artesanías se han desvalorizado; a través de sus conocimientos ancestrales en el uso de la totora, mantienen viva su cultura y tradición, no obstante el artesano difícilmente realiza una venta directa de su producto al público (turistas locales y extranjeros), es así como depende de intermediarios que se encargan de distribuir y comercializar su producto, en esta etapa es donde se pierde el valor de quien fabricó el producto, este es uno de los motivos y realidades que motivaron el presente proyecto, de manera que se pretende contribuir al desarrollo artesanal a la par de incentivar a jóvenes y adultos a retomar el quehacer artesanal.

Por otra parte, en Riobamba existen artesanos-comerciantes colteños como Luis Aulla, en una visita a su local ubicado en la Plaza Dávalos, comentó sobre su conocimiento tanto en técnicas artesanales como teñido de la fibra de totora, de manera que se dedicaba a la venta de productos artesanales como cestas, esteras y ornamentos al por mayor y menor, además mencionó que para iniciar con el proceso requiere que el cliente le informe sobre las dimensiones y técnica de preferencia y la cantidad, según estos datos comunica al cliente cuánto tiempo se tardaría en fabricar todo el pedido, que generalmente varía entre tres días a una semana; también existe casos en los cuales habitantes de la provincia de Chimborazo o turistas le solicitan algún producto en un color o tamaño específico, asimismo a partir de esta información, su proceso puede tardar desde dos horas hasta un día.

De manera general, todos los artesanos trabajan de igual forma, bajo pedido o de acuerdo a la facilidad del producto, están en la capacidad de fabricarlo en ese momento en su local-taller, para el artesano no existe un límite de unidades a producir, es importante mencionar que los artesanos obtienen la totora de dos formas; ya sea que los integrantes más jóvenes de la familia se encargan de su recolección y secado, para trasladarlo al local cada lunes, o los comerciantes de totora son quienes desde sus casas o bodegas abastecen a los artesanos de materia prima.

### ***Técnicas y conocimientos artesanales***

Los artesanos de los cantones de Colta y Guano predominan cuatro técnicas principales al trabajar con la fibra vegetal de totora: entrecruzado, mazorca, amarre horizontal y amarre o atado, no obstante, gracias a capacitaciones a cargo del sector público, se ha practicado ocho técnicas que parten de principios y estructuras similares entre sí, estas técnicas serán analizadas posteriormente. Estas técnicas son visibles en sus productos cotidianos como cestas, souvenirs, ornamentos para la cocina como paneras e individuales, también en esteras, floreros y esculturas zoomorfas. Además, como parte de sus saberes, está presente el teñido orgánico de fibras naturales, sin embargo en algunas colaboraciones también se ha trabajado con tintes químicos como anilina; tanto las técnicas de tejidos, tramados y amarres son aplicables de acuerdo a la morfología, dimensión, volumen y estructura del producto requerido, es así que el artesano está en la capacidad de sugerir las técnicas más adecuadas para llevar a cabo proyectos colaborativos, independientemente de que se realicen mínimas intervenciones a las técnicas ancestrales.

Como parte de las herramientas empleados por los artesanos en su proceso de producción destacan elementos rudimentarios como piedras de río para aplanar las fibras, hoz para cortar la totora, agujeta para realizar los tramados o cordelados e hilo de yute o nylon; para la fase de tinturado únicamente se emplean tanques o “tinajas” para sumergir las fibras y los pigmentos orgánicos provenientes de plantas, semillas o insectos.

### ***Costos de producción***

El artesano generalmente, prioriza el tiempo que tardó en elaborar el producto como factor para calcular el costo del mismo, no suele considerarse toda las fases involucradas en su cadena de valor, en ciertos casos, no se otorga valor a su trabajo artesanal o complejidad en cuanto a la técnica aplicada, es así como este panorama se refleja en un bajo costo, el cual no es representativo para el artesano, es decir no genera

mayor ganancia a pesar de ser un producto con carga cultural y simbólica, que va más allá de ser un objeto cotidiano.

En la obtención de su materia prima, el artesano adquiere atados de totora de acuerdo a su cantidad de producción semanal o mensual, es decir, se abastece periódicamente debido a la falta de ingresos constantes; por otra parte, se abastece de las herramientas e insumos requeridos con el dinero que dispone en ese momento, dado que no existe un fondo destinado únicamente para los gastos, ya que los artesanos no se rigen bajo un sistema contable debido al tipo de actividad que realiza, de manera intuitiva como le fue heredada por antiguas generaciones.

El costo del producto final oscila entre los dos y veinte dólares, esto dependerá del tipo de producto, la técnica, el tratamiento de la totora y su dimensión, en la venta por mayoreo, el disminuye respecto a la cantidad del pedido realizado. Es importante mencionar, que para el artesano, su producto representa un margen de ganancia mínimo, que puede ser uno o cuatro dólares en el mejor de los escenarios, ya que en la mayoría de sus ventas, el cliente regatea y no existe ganancia, ya que el producto es vendido al mismo precio que su costo total de producción.

### **3.1.5.1 Demanda**

#### ***Mercado objetivo***

A nivel demográfico, el proyecto se enfoca en la generación X y Z a nivel macro, de estos grupos se redefine el enfoque a todas las personas entre 18 y 45 años; en este nivel de segmentación se prioriza la edad, ya que la visión del proyecto desde el diseño, está orientado para todos bajo una percepción globalizada e inclusiva que responde a dinámicas socioculturales actuales; otro factor sería la clase social en relación a los ingresos, así, se proyecta hacia la clase media y media-alta con ingresos que los permita realizar gastos secundarios basados en necesidades estéticas, emocionales y de deseo.



A nivel geográfico, el mercado objetivo se enfoca en tres segmentos. A nivel local, se considera el grupo de turistas extranjeros o locales que puedan conocer y adquirir el producto en galerías o exhibiciones itinerantes en el cantón Colta o sectores cercanos; como segundo nivel, se considera Ecuador como zona de difusión nacional del producto, esto a través de las redes sociales como Instagram y Tik Tok para un alcance y fidelización orgánicos; y el tercer nivel, corresponde a América Latina, ya sea como entorno de difusión del producto o de su comercialización a través de la tienda virtual de Instagram; para llegar a clientes potenciales y establecer una comunidad, se generaría contacto a través de un página web. El producto a través de estos medios también puede alcanzar su internacionalización, no obstante, se prioriza en principio un posicionamiento regional con la finalidad de fortalecer la identidad y valor artesanal que comparten las comunidades creativas de la región.

A nivel psicográfico, el mercado objetivo no se define para una cultura específica, dado que está orientado para un público con un estilo de vida auténtico, con interés en explorar lo desconocido, rescatar valores y promover emprendimientos con propósito, quienes a través de su producto los permita sentirse parte del cambio, como actores que impulsan nuevas visiones a favor de comunidades creativas-artísticas que buscan generar impacto en su cotidianidad.

### ***Tendencias y preferencias del consumidor***

De acuerdo con las investigaciones de NextLab Institute Lafayette (2023) y Rodi (2023) descritas previamente, respecto a las tendencias actuales del consumidor se puede destacar lo siguiente; el producto debe comunicar expresividad al consumidor a través del diseño bajo un marco de sostenibilidad y artesanía, también el producto debe manifestarse como un medio de empoderamiento personal y mezcla cultural, de manera que esto encamine hacia una fusión de lo tradicional con lo emocional; el consumidor busca una resiliencia emocional a través de lo material, en la cual reconecte su autenticidad con el entorno, a la par de impulsar una perspectiva respetuosa en el proceso de innovación artesanal; el consumidor también busca sentirse progresista al revalorizar el arte, la

cultural y la tradición que guarda todo lo hecho a mano, busca sentirse parte del proceso al contribuir al desarrollo de las comunidades; finalmente, a nivel estético, el consumidor busca atemporalidad y autenticidad que lo permitan diferenciarse de su grupo.

Según lo revisado en medios de difusión de diseño como Maison & Objet, Vogue, Harper's Bazaar y CIDAP a nivel local, por mencionar algunas, al profundizar en las preferencias del consumidor son evidentes dos panoramas respecto al uso de fibras vegetales, experimentación morfológica y cualidades expresivas de los productos. Por una parte, se impulsa al producto artesanal y las fibras vegetales desde lo tradicional, debido a que prevalecen los conocimientos ancestrales de técnicas, a través de formas básicas poco complejas desarrolladas en función de las posibilidades del material, por lo tanto a través de estos productos se busca priorizar en la resignificación de arquetipos a la vez que estos respondan a criterios estéticos contemporáneos, algo importante a resaltar, es el trabajo colaborativo con comunidades de artesanos, lo cual contribuye a la difusión de su cultura y saberes.

En otro panorama, se destaca la innovación artesanal en el producto de diseño, en este sentido, el resultado aunque puede ser percibido como funcional, también entra en la dimensión de lo escultórico y abstracto para el consumidor, puesto que evoca la expresión material desde el arte, asimismo las técnicas artesanales sufren mínimas intervenciones y transformaciones respecto a sus propiedades físicas y mecánicas, de modo que esta experimentación aterriza en formas orgánicas lúdicas y emocionales, de igual forma estos productos se combinan con materiales como hierro, madera, cuero y plástico reciclado, mismo que otorgan un nuevo carácter y significado al objeto, en este caso, el consumidor apuesta por la artesanía contemporánea.

### ***Competencia***

De acuerdo con lo analizado, los casos de competidores nacionales e internacionales presentan tanto fortalezas como debilidades en el producto, la identidad, la comunicación y valores de la marca, así, estos criterios representan oportunidades para el proyecto. Es así como existen demandas desde el diseño de productos artesanales, la

identidad y expresividad de este, así como los valores y procesos considerados para desarrollar el producto; en este sentido, se busca intervenir a través del diseño, en la creación de nuevos productos que respondan tanto al valor de los conocimientos y procesos artesanales como a las necesidades estéticas del mercado contemporáneo a la par de resaltar la expresividad del material.

La competencia internacional presenta patrones repetitivos, es decir, sus diseños no presentan un factor diferenciador excepto el logo de la marca como identidad del producto, por lo tanto el producto recae en una imitación que busca adaptarse forzosamente a la estética, valores y estilo de la marca o diseñador, es por este motivo, que se considera una oportunidad significativa para explorar a nivel formal y material, de modo que se descubran nuevas formas de trabajar el material sin perder la esencia de los saberes tradicionales de los artesanos, es así como se pretende salir de una obviedad material y morfológica, esta búsqueda de autenticidad también puede potencializarse al combinarse con otros materiales que aporten a la expresividad de la fibra vegetal y del producto final.

## CAPÍTULO IV

### MARCO METODOLÓGICO

#### 4.1 Ubicación

El proceso de investigación se centra en la Laguna de Colta y sus comunidades aledañas, ubicadas en el cantón Colta asentado en las faldas del cerro Cuschca, y al norte del valle de la Antigua Liribamba conformado por parroquias urbanas (Cajambama y Cicalpa) y rurales (Cañi, Columbe, Juan de Velasco y Santiago de Quito), cantón conocido como la capital de la nación Puruhá, el corazón de la civilización andina y como la cuna de la nacionalidad ecuatoriana; es considerado el escenario de procesos que ha construido el desarrollo histórico y cultural del Ecuador, debido a que la actual cabecera cantonal hace 500 años en la época prehispánica lideraba como centro estratégico del señorío étnico Puruhá, posteriormente asumió las características de tambo-fortaleza y con esto se constituyó en un lugar de encuentro e intercambio de sociedades andinas, costeras y amazónicas (GAD Municipalidad Colta, 2018). Colta también es reconocido por ser la cuna de hombres y mujeres próceres como Duchicela, Pedro Vicente Maldonado, Juan de Velasco conocido como el primer historiador del país, Magdalena Dávalos e Isabel de Godín.

El cantón Colta posee una riqueza natural y cultural, entre sus atractivos se destaca la Laguna de Colta o *Kulta Kucha* (laguna de pato), ubicada a tres kilómetros de la cabecera cantonal Cajabamba (Villa La Unión) y a veinte kilómetros de la ciudad de Riobamba, a una altitud de 3,300 m.s.n.m.; su clima frío-seco presenta una temperatura promedio de 12-15°C, con precipitaciones que oscilan los 1.000-1.500 mm/año; la laguna respecto a sus dimensiones tiene una longitud de 2,8 km de y 1 km de ancho; este ecosistema se encuentra rodeado de colinas en las que habitan varias comunidades indígenas, así, la superficie del cantón es irregular, dado que lo atraviesa la cordillera Occidental por lo cual sobresalen del paisaje páramos, mesetas, cerros y llanuras, razón

por la cual las principales poblaciones se han asentado den planicies como el Valle Central y Majipamba (GAD Municipalidad Colta, 2018).



**Imagen 30** Collage de fotografías panorámicas de la Laguna de Colta y comunidades aledañas

**Fuente:** Adaptado de Bitácora audiovisual Proyecto Laguna de Colta (2023).

De manera natural, Chang (2005) menciona que las lagunas surgen de fenómenos de naturaleza geológica, las describe de manera objetiva como “un lugar donde el agua superficial que procede de los escurrimientos de la lluvia, y de filtraciones del agua subterránea, se ha acumulado debido a una inclinación del terreno” (p.3), otras causas también pueden ser los movimientos tectónicos, represamiento de aguas en cráteres de volcanes no activos o por la disolución de rocas calcáreas. Sin embargo, para los

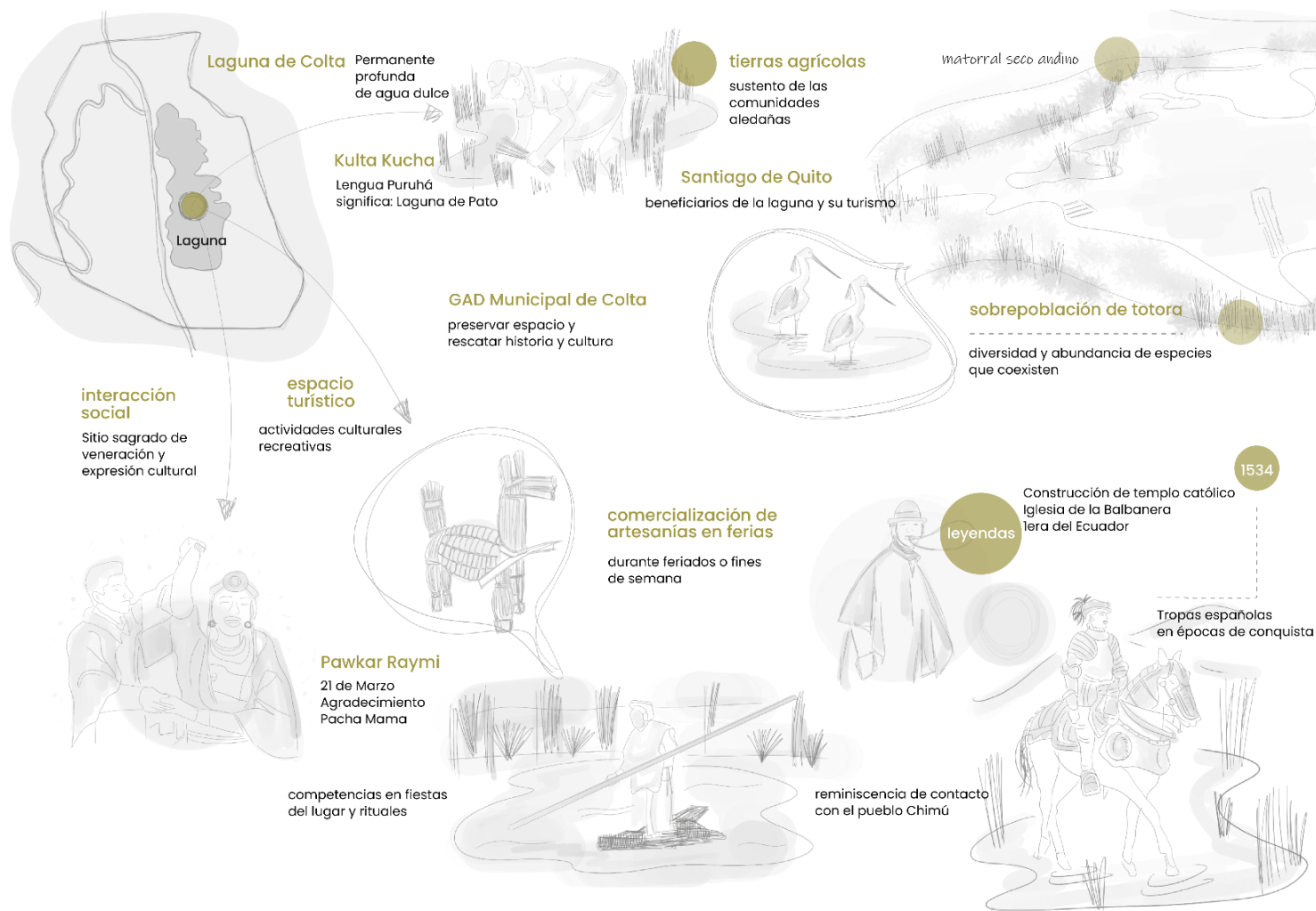
habitantes del cantón Colta en su cosmovisión se mantiene la historia de un origen más subjetivo, basado en diversas leyendas que son transmitidas a los turistas que visitan la laguna, ya sea un origen propio de la naturaleza o del imaginario colectivo, los relatos manifiestan la historia y cultura del lugar, de manera que esto contribuye a la valoración de su identidad.

Las parroquias del cantón Colta buscan tanto el desarrollo individual como colectivo de sus habitantes en un marco de beneficio a nivel cantonal y provincial respecto a lo socioeconómico, cultural y educativo, de manera que también pretende ser modelo de desarrollo para otras comunidades rurales del país. La zona urbana del cantón posee “una población de 2.313 habitantes, que representa el 5% de la población total, mientras que en la zona rural existen 42.658 habitantes que corresponde al 95% de la población total de Colta” (López Vargas, 2019, p.30). A nivel subjetivo, el habitante (balsero) de la Laguna de Colta es un personaje ancestral con actitud gallarda que forma parte de la cosmovisión colteña, de la cual resalta su valor cultural, arqueológico, ecológico, humanista y agrícola, es así como a través de sus habitantes se conserva la identidad del lugar, a pesar de su unión con otras cultural no se ha perdido el valor de lo autóctono (GAD Municipalidad Colta, 2018).

En el ámbito socioeconómico, los habitantes de las parroquias de Colta se dedican a actividades de ganadería, cultivo y comercio, ya se de artesanías o productos cosechados, esto se lleva a cabo en ferias locales, generalmente realizadas los días lunes y sábado, de igual manera los comunidades cercanas a la Laguna de Colta, se benefician de sus recursos para sus actividades cotidianas, así principalmente los efluentes de agua se utilizan para pastoreo y agricultura, mientras que la totora es utilizada para alimento en ganadería, paulatinamente se ha perdido su uso como materia prima en la elaboración de productos artesanales debido a la falta de apoyo para el desarrollo de su actividad artesanal así como su difusión en el mercado actual, por lo que los artesanos y sus familias han migrado a otras actividades dentro de lo gastronómico y turístico (Fuentes et al., 2022).

No obstante son pocos los artesanos que persisten con su quehacer en sus propios talleres en los que se elaboran paneras, abanicos, canoas y ornamentos para el hogar, en

este sentido también prevalece la construcción de caballitos de totora, mismos que ancestralmente eran usados como medio de transporte en la laguna durante la actividad de pesca y cosecha de totora, actualmente también se realizan carreras como parte del cronograma de actividades en su tradicional Carnaval de Colta realizado en los meses de febrero y marzo, como parte de su manifestación cultural también se realiza el Pawkar Raymi como ritual de agradecimiento a la Pacha Mama (Madre Tierra) por las primeras cosechas del año (GAD Municipalidad Colta, 2018).



**Gráfico 18** Narrativa sobre generalidades de la cosmovisión de los habitantes de comunidades aledañas a la Laguna de Colta.

**Fuente:** Carolina Chávez para Proyecto Laguna de Colta (2022).



De acuerdo con el Ministerio del Ambiente (2012), a nivel ecológico el ecosistema se clasifica como herbazal Inundable de Páramo y presenta un tipo de suelo con tendencia a estar cubierto por una capa densa de musgo. Respecto a la morfometría de la laguna de Colta, López Vargas (2019) expone los siguientes datos:

- Espejo de agua 87 Ha (hectáreas)
- Profundidad media 2,80 m
- Profundidad máxima 4,1 m

En este sentido, menciona que el espejo de agua de la laguna se divide en dos zonas. La zona pelágica interna profunda, se encuentra alejada del litoral en donde predominan las algas como organismos sintetizadores de materia orgánica a partir de materia inorgánica; mientras que en la segunda zona pelágica de menor profundidad, predomina la vegetación acuática como la totora que conforma los totorales con sus raíces sumergidas en el agua y sedimentos, de otra manera, se puede aclarar que en esta zona habitan productores primarios como las macrófitas (López Vargas, 2019).

Respecto a la flora de la laguna, las zonas de vegetación presentan dominancia de dos especies, la totora (*Scirpus californicus*) que cubre un total de 85 hectáreas y el pajonal de páramo (*Stipa ichu*); mientras que en zonas aledañas a la alguna se ha registrado la presencia de árboles de eucalipto (*Eucaliptus sp.*) y de pino (*Pinus sp.*), mismos que forman pequeños bosquetes (Cuji, 2019).

**Tabla 9**

*Flora representativa presente en la Laguna de Colta*

<b>Nombre común</b>	<b>Nombre científico</b>	<b>Familia</b>	<b>Categoría</b>
Totora	<i>Scirpus californicus</i>	Cyperaceae	LC
Paja	<i>Stipa ichu</i>	Poaceae	LC
Sigse	<i>Cortadeira nítida</i>	Poaceae	LC
Helecho de agua	<i>Azolla sp</i>	Salvinaceae	LC

*Nota:* La categoría LC es de preocupación menor, porque actualmente se han tomado medidas para su protección y conservación.

**Fuente:** Adaptado de Cuji (2019).

La Laguna de Colta es considerada un área importante para la conservación de las aves (IBAs), en el ecosistema predomina la Focha andina (*Fulica ardesiaca*) con una presencia del 50% del total de individuos observados, además se encuentran aves migratorias como el Playero ocre (*Tryngites subruficollis*), así la laguna se constituye como un área importante para el desarrollo, protección y promoción de biodiversidad, a la vez que la presencia de flora y fauna se convierte en indicador de la calidad ambiental (BirdLife International, 2023).

**Tabla 10**

*Fauna representativa presente en la Laguna de Colta*

<b>Grupo</b>	<b>Nombre común</b>	<b>Nombre científico</b>	<b>Familia</b>	<b>Categoría</b>
Aves	Zambullidor plateado	<i>Podiceps occipitalis</i>	Podicipedidae	LC
	Pato andino	<i>Oxyura ferruginea</i>	Anatidae	LC
	Garceta andina	<i>Anas andium</i>	Anatidae	LC
	Focha andina	<i>Fulica ardesiaca</i>	Rallidae	LC
	Playero coleador	<i>Calidris bairdii</i>	Scolopacidae	LC
	Gaviota andina	<i>Larus serranus</i>	Laridae	LC
	Mirlo chiguanco	<i>Mirlo chiguanco</i>	Turdidae	LC
	Mamíferos	Llama	<i>Llama glama</i>	Camelidae
Anfibios	Rana marsupial de Quito	<i>Gastrotheca riobambae</i>	Hemiphractidae	NT
	Rana Marsupial de San Lucas	<i>Gastrotheca pseustes</i>	Gastrotheca pseustes	LC

Reptiles	Lagartija minadora	<i>Proctoporus unicolor</i>	Gymnophthalmidae	LC
----------	-----------------------	---------------------------------	------------------	----

*Nota:* La categoría LC es de preocupación menor, porque actualmente se han tomado medidas para su protección y conservación, mientras que NT corresponde a especies Casi Amenazadas.

**Fuente:** Adaptado de Cuji (2019).

Por otra parte, la laguna presenta afluentes subterráneos naturales y de carácter antropogénico como tuberías de aguas residuales y aguas servidas, así como efluentes o acequias que son utilizadas para el riego de cultivo de las comunidades aledañas al lugar. Para el Proyecto Laguna de Colta, se realizaron análisis de laboratorio sobre la calidad del agua y la totora, así como informes de la biodiversidad presente en la laguna, mismos que se encuentran detallados a continuación.

**Tabla 11**

*Resultados obtenidos de la calidad del agua y totora de la Laguna de Colta*

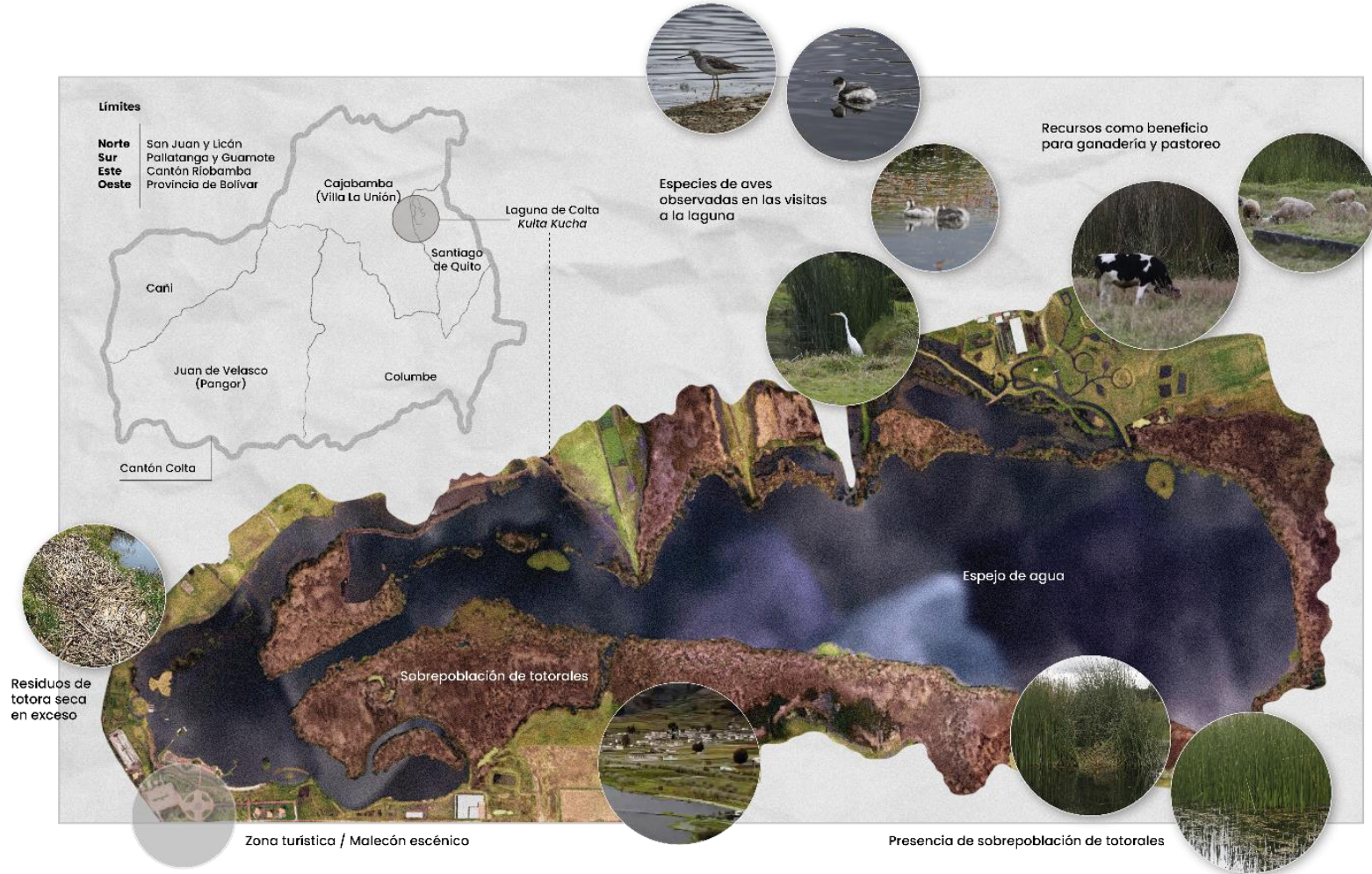
Muestra	Zona de obtención	Peso / Volumen	Ensayos / Técnica	Unidades	Resultados
			pH, Potenciometría	pH	9,38
			Sólidos totales, Gravimetría	%	0,0753
			Demanda bioquímica de oxígeno	mg/l O <sub>2</sub>	<6,5
Agua	Parte central	2 litros	Mohos, Filtración por membrana	UPM/100 ml	5,0 x 10*2
			Levaduras, Filtración por membrana	UPL/100 ml	<1
			Coliformes totorales, Filtración por membrana	UFC/100 ml	8,4 x 10*2

			Coliformes fecales, Filtración por membrana	UFC/100 ml	4,0 x 10*2
			Cenizas, Gravimetría	%	2,82
			Humedad, Gravimetría	%	65
Totora	Parte de la orilla	200g	Hidrólisis ácida, Gravimetría	%	0,369
			Carbohidratos Totales, Cálculo	%	19
			Energía, Cálculo	kcal/100g	92

*Nota:* Resultados obtenidos en análisis de laboratorio de dos muestras tomadas en la laguna

**Fuente:** Adaptado de LACONAL UTA (2023).

De acuerdo con los datos analizados por el Laboratorio de Control y Análisis de Alimentos (2023) de la Universidad Técnica de Ambato, los resultados muestran que la calidad de agua permite su uso para fines recreativos de contacto secundario como deportes náuticos, acuicultura y pesca, esto con la finalidad de evitar problemas de salud tanto a los habitantes como turistas al mantener un contacto de orden primario (buceo, natación y baños medicinales), asimismo la presencia de cierto grado de contaminación debido a actividades antropogénicas pueden ser mitigadas mediante la implementación de estrategias de control y manejo de fuentes contaminantes.



**Gráfico 19** Infografía general de la Laguna de Colta.

**Fuente:** Elaborado por Carolina Chávez. Adaptado de Proyecto Laguna de Colta (2023).

## **4.2 Tipo de investigación**

El tipo de investigación será explicativo, este alcance proporcionará un sentido de entendimiento del entorno integrado por el objeto y sujetos de estudio, más allá de describir el problema, busca analizar las causas. En el presente proyecto se partió del problema que señala la desvalorización de la totora como material expresivo para el diseño de objetos utilitarios artesanales, al mismo que se busca dar respuesta a través de la integración de la artesanía y diseño; así el alcance explicativo permitirá conocer de qué manera se relacionan dos o más variables en el contexto, con esto también se busca explicar en qué condiciones se manifiestan las variables, en este caso serán esenciales los conocimientos relacionados al tema de investigación que se recopilen en la investigación documental y de campo. Es importante mencionar que en el estudio explicativo también están implicados criterios de otros alcances, ya que es posible partir de la exploración, descripción y correlación para llegar a un grado explicativo con el que se interprete lo investigado (Hernández Sampieri, Fernández, & Baptista, 2010), observado y experimentado sobre la totora como materia prima y el entorno integrado por los actores sociales y su asociación con la cadena de valor de productos artesanales.

## **4.3 Enfoque del trabajo: modelo de métodos aplicados**

El proyecto de investigación se desarrollará bajo un enfoque cualitativo relacionado a la parte social en la cual se busca establecer un encuentro entre diseño y artesanía. Este enfoque permitirá un proceso de interpretación a partir de la recolección y análisis de datos cualitativos, mismos que surgirán de la realidad sociocultural de los actores sociales involucrados a partir de la observación de su entorno. Cualitativo, al no integrar datos de medición numérica de la totora como material, por lo tanto se experimentará desde sus posibilidades expresivas, se manejará una perspectiva interpretativa centrada en el entendimiento y significado de las acciones presentes en los sujetos de estudio respecto a la totora.

El enfoque establecido permite una orientación hacia la exploración y entendimiento de realidades subjetivas a partir de las experiencias de los participantes (Hernández Sampieri et al., 2010). Con esto se obtendrá una contextualización del entorno, detalles y vivencias únicas relacionadas al desarrollo artesanal del lugar. Para la investigación bajo enfoque cualitativo, ambos tipos se consideran significativos para el desarrollo del proyecto, desde la etnografía se estudiará al grupo de actores mediante observación participativa, lo cual permitirá descubrir particularidades, cualidades y características para comprender su entorno; con la investigación participativa se podrá colaborar con las mismas personas del contexto en diferentes partes del proceso, esto contribuirá con el cumplimiento del tercer objetivo.

Como primer criterio de modalidad, se menciona la modalidad documental, esto implica analizar referentes bibliográficos de investigaciones previas, antecedentes que se consideren válidos para el proyecto, y sobre todo que permitan sustentarlo teóricamente (Rojas, 2013). Esto proporcionará una visión holística de nuestros campos de conocimiento, de manera que se conozca el panorama de la investigación para contrastar e incorporar ideas que surjan de otros autores, de cómo estos han efectuado las investigaciones, qué estrategias se han aplicado, cómo han integrado los conocimientos artesanales con el diseño y el desarrollo de procesos colaborativos; esto también ayudará a tener una orientación clara en el proceso para conocer diferentes maneras de abordar lo planteado y profundizar en las interpretaciones.

El enfoque cualitativo es abierto y flexible, el diseño de la investigación puede construirse durante el trabajo de campo (Hernández Sampieri et al., 2010). De esta manera la segunda modalidad aplicada será la investigación de campo, esto permitirá un estudio en una situación más real o natural abordado en las comunidades aledañas a la laguna de Colta, situación en la que se podrá manipular una o más variables según como el contexto y entorno lo permitan (Kerlinger & Lee, 2002). Esta parte del proceso de investigación se podrá llevar a cabo en el ambiente cotidiano de los sujetos de estudio que integren la cadena de valor de los productos elaborados con totora.

Como tercera modalidad se aplicará la investigación cuasi experimental, en la que se manipulará los datos cualitativos obtenidos para integrarlos a una experimentación del material desde su expresividad sin llegar a estudios de laboratorio que emitan datos cuantitativos, con esto se profundizará en las cualidades y posibilidades de la totora como materia prima de acuerdo con las realidades sociales, culturales y productivas relacionadas al desarrollo artesanal de la zona.

#### **4.4 Pregunta de investigación**

¿Puede ser la totora utilizada como materia prima en función de sus cualidades expresivas para el desarrollo de productos artesanales?



## 4.5 Operacionalización de variables

*Variable independiente*

<b>Variable</b>	<b>Dimensión</b>	<b>Indicador</b>	<b>Ítem</b>	<b>Técnica / Instrumentación</b>
Totora como material expresivo	Materialidad	Técnicas artesanales	¿Qué técnicas artesanales predominan en el trabajo con totora?	<b>Técnicas</b> Etnografía Observación participativa Entrevistas Relevamiento fotográfico
		Uso de recursos territoriales	¿Cómo se transmiten los conocimientos a otros artesanos o diseñadores?	
		Innovación en el uso de totora	¿Con qué otros materiales se combina la totora sin que esta pierda su identidad? ¿Cómo se gestiona la obtención y uso de totora para la actividad artesanal?	
		Vínculo entre el conocimiento artesanal e innovación	¿Cómo se ha innovado en el uso de la totora (cambios o transformaciones en el quehacer)? ¿Cómo se vinculan los criterios de innovación con los conocimientos artesanales tradicionales?	
			¿Cómo introducir cambios o mejoras sin perder el valor de lo artesanal?	

Lenguaje del material	Semiótica del material	¿Cómo revela la materialidad un lenguaje que lo identifique y diferencie?	<b>Instrumentos</b> Guiones de entrevista Registro fotográfico Bitácora de campo Ficha de análisis de material
	Significados (material, tejidos, morfología)	¿Cómo puede el artesano construir un lenguaje a través del material? ¿Qué representa la totora para la comunidad artesanal? ¿Qué significados manifiestan los tejidos con totora?	
	Imaginarios individuales y colectivos	¿Cómo los imaginarios individuales o colectivos interpretan los significados de la materialidad? ¿De qué manera se transforman los imaginarios en el mundo contemporáneo?	
Expresividad del material	Identidad territorial Valor sociocultural Cualidades estéticas de la totora	¿Cómo el material manifiesta la identidad cultural de la comunidad artesanal? ¿Cómo se construye el valor social y artesanal de la comunidad a través del material? ¿Qué cualidades estéticas-funcionales-simbólicas se	

destacan en la totora?  
 ¿Cómo se percibe la totora a través de los sentidos?  
 Expresividad a través de la morfología ¿De qué manera la morfología de la totora se constituye como un factor de expresividad?  
 ¿Cómo se resalta la expresividad de la totora a través del uso del material?

*Tabla 12* Operacionalización de variable independiente

*Variable dependiente*

<b>Variable</b>	<b>Dimensión</b>	<b>Indicador</b>	<b>Ítem</b>	<b>Técnica / Instrumentación</b>
Objetos utilitarios artesanales	Diseño	El diseño como factor de desarrollo  Glocalización	¿Cómo influye el diseño en el desarrollo socioeconómico y cultural de una comunidad?  ¿Cómo se combinan los elementos locales con los globales en el proceso de diseño?	

		¿Puede la glocalización contribuir en el desarrollo artesanal local y en su competitividad?	<b>Técnicas</b> Observación participativa Entrevistas Relevamiento fotográfico Investigación con imágenes
	Innovación desde el diseño	¿Cómo se puede innovar a través del diseño?	
		¿Cómo la innovación en diseño beneficia a las comunidades creativas?	
		¿Cómo se construye una cultura de diseño que valore y promueva procesos creativos-productivos locales?	
	Diseño participativo	¿Cómo se logra un proceso de diseño participativo efectivo con artesanos locales?	
	Semántica del producto	¿Qué estrategias se pueden integrar en un proceso creativo participativo con artesanos?	
Diseño de producto	Lo práctico, estético y simbólico en el producto	¿De qué manera se comunica el producto para que el usuario logre identificarse con él?	
		¿Cómo generar vínculos interpersonales o sensibles a través del producto?	
	Innovación desde el producto	¿Cómo equilibrar la función práctica, estética y simbólica del producto?	<b>Instrumentos</b> Guiones de entrevista Registro fotográfico Bitácora de campo
		¿De qué manera pueden generar un valor agregado las características subjetivas en un producto?	

		¿Qué parámetros intervienen en la configuración del sistema producto?	Ficha de análisis de productos existentes en el mercado
		¿Cómo se puede innovar a través del producto de diseño?	
Diseño y artesanía	Producción artesanal local	¿Cómo aportar en la producción artesanal local desde el diseño?	
	Creación de valor	¿Cómo se puede fortalecer la creación de valor e identidad en el producto artesanal desde el diseño?	
	Producto como componente social	¿De qué manera el producto puede identificarse como un componente sociocultural?	
	Producto artesanal	¿Qué elementos influyen en la relación usuario-producto-entorno?	
	Integración al mercado	¿Cuáles son los componentes del producto artesanal que responden a posibilidades de innovación y desarrollo artesanal?	
		¿Cómo se puede integrar el producto artesanal al mercado actual?	
		¿Qué estrategias se aplican para difundir el producto artesanal en el mercado sin perder la carga	

Innovación artesanal	cultural de su lugar de origen? ¿Qué oportunidades existen para innovar en el producto artesanal local? ¿Qué tecnología de apoyo se puede integrar en el proceso de producción artesanal sin comprometer las técnicas artesanales? ¿Cómo innovar sin opacar los elementos culturales de la comunidad artesanal?
----------------------	--

---

**Tabla 13** Operacionalización de variable dependiente

#### **4.6 Población y muestra**

El proyecto de investigación será de carácter cualitativo, por lo tanto será no probabilístico. Primero se delimitan las unidades de análisis: individuos, objetos, situaciones, comunidades, organizaciones (Hernández et al., 2010), con esto se determina la población, misma que está conformada por todos los integrantes de la cadena de valor artesanal relacionada a la fabricación de productos con totora, de este conjunto se seleccionará un subgrupo o muestra para cada objetivo específico.

Para el primer objetivo, enfocado en determinar las cualidades expresivas de la totora como materia prima, la muestra se delimitará a un grupo de expertos con conocimientos sobre la totora que hayan realizado investigaciones respecto al material, artesanos que trabajen en la elaboración de productos artesanales con la fibra natural, productores o integrantes de los primeros eslabones de la cadena de valor correspondientes al manejo de ecosistema, cultivo, cosecha y tratamiento de la totora, y representantes de asociaciones o institutos de la zona que fomenten el trabajo artesanal y aprendizaje de técnicas con la materia prima en nuevas generaciones. La muestra seleccionada de expertos y artesanos deberá conformarse por personas con mínimo 5 años de experiencia.

El segundo objetivo se centra en identificar las posibilidades de materialización de la totora en productos utilitarios existentes en el mercado, para este caso la unidad de análisis serán productos artesanales que se hayan integrado al mercado local, regional e internacional (muestra de casos importantes), con procesos productivos en los cuales se valoren y destaquen los conocimientos ancestrales tradicionales, el artesano o comunidad que lo elaboró y el valor agregado que estos presenten a través de su expresividad, morfología, funcionalidad y técnicas de trabajo de totora u otras fibras naturales empleadas.

Posterior a la interpretación de datos cualitativos, en el tercer objetivo se plantea generar propuestas de diseño de productos utilitarios artesanales a través de la aplicación de las cualidades expresivas de la totora, la muestra seleccionada será confirmativa, con la intención de confirmar o desaprobar hallazgos, es decir se podrá seleccionar a un grupo de artesanos y posibles usuarios finales para el proceso de validación del diseño final, además con esta muestra se podrá generar un diálogo sobre las experiencias respecto al proceso colaborativo entre artesanos y diseñador.

#### 4.6.1 Perfiles de entrevista

Los perfiles seleccionados se enfocan desde la artesanía y el diseño para profundizar los criterios y conocimientos respecto a las dimensiones e indicadores establecidos previamente en la operacionalización de variables.

**Tabla 14**

*Entrevistados*

<b>Enfoque de conocimiento</b>	<b>Entrevistado</b>
Artesanía	Martha Gonza
	Laura Chango
	Yisell Salgado Carpio
	Luz del Carmen Vilchis
Diseño	Gabriela Zumba
	Gireth Ovando
	Ariel Rojo
	Reynel Alvarado

**Fuente:** Carolina Chávez



#### 4.7 Recolección de información

El proceso de recolección de información se basa en la operacionalización de variables fundamentada en el marco teórico desarrollado, de manera que tras establecer las dimensiones, los indicadores y las interrogantes en función a las variables independiente y dependiente, es posible conocer qué técnicas e instrumentos serán utilizados para realizar la investigación.

De acuerdo con lo expuesto, la investigación se realiza en dos momentos, la primera fase corresponde al relevamiento de información y la segunda etapa estará enfocada en la interpretación de datos, para esto, Hernández et al. (2010) mencionan lo siguiente que será el propio investigador como instrumento del proceso investigativo de carácter cualitativo.

**Tabla 15**

*Técnicas e instrumentos de investigación*

<b>Técnica</b>	<b>Instrumento</b>
Etnografía	Bitácora de campo Registro fotográfico
Observación participativa	Bitácora de campo Registro audiovisual Registro fotográfico
Entrevista	Guiones de entrevista semiestructurada Registro audiovisual
Análisis del Material	Ficha de análisis de técnicas artesanales
Análisis de Productos	Ficha de análisis de productos existentes en el mercado

*Fuente: Carolina Chávez*

#### **4.7.1 Técnicas e instrumentos**

La aplicación de técnicas e instrumentos de investigación descritas a continuación, aportan al presente proyecto desde el acercamiento al contexto de estudio, para conocer y reflexionar sobre las relaciones existentes entre el entorno social, cultural, natural y económico, de manera que sean interpretados y confrontados con la investigación bibliográfica realizada previamente, esto con la finalidad de establecer criterios que contribuyan en la construcción del conocimiento respecto a las variables establecidas y su relación con la realidad manifestada en la actividad artesanal.

##### **4.7.1.1 Etnografía**

Previamente para el *Proyecto Laguna de Colta* (Fuentes et al., 2022), se empleó la etnografía como una técnica que permite observar el entorno cotidiano de la comunidad con el fin de comprender su contexto social, cultural, natural y económico, el cual representa un proceso fundamental para conocer las necesidades y realidades de las personas en función a su entorno y percepción. La etnografía además de admitir un acercamiento a través de la observación también busca interpretar, entender y reflexionar para la construcción del conocimiento del investigador, quien es guiado por las experiencias que surgen en las visitas de campo (Hernández Sampieri et al., 2010).

En este sentido, este proceso ha sido enriquecedor para conocer el contexto cultural vinculado a los procesos y técnicas artesanales, así como la creación de productos, la reflexión de la realidad de la comunidad respecto a lo mencionado permite conocer las oportunidades para aportar al desarrollo comunitario y artesanal.

Por otra parte, respecto al estudio de las cualidades expresivas de la totora como materia prima, es esencial lograr un acercamiento para conocer los significados del quehacer y de las técnicas aplicadas en el uso del material, para así conocer cómo se manifiesta la identidad territorial a través del producto a la par de las debilidades de la comunidad en su cadena de valor artesanal.

#### **4.7.1.2 Observación participativa**

Para un acercamiento a los conocimientos en técnicas en el uso de totora y los procesos desarrollados por artesanos es necesario el acercamiento a su actividad o *quehacer* en talleres o puntos donde los artesanos trabajan en la creación de productos utilitarios para ser comercializados a través de venta directa o por intermediarios.

En base a lo mencionado, se ha seleccionado la técnica de observación participativa, misma que contribuye a un estudio cualitativo desde la observación, y también mediante la participación en las actividades de la persona o colectividad, así la inmersión en el lugar o contexto de estudio posibilita al investigador el acercamiento a la vida de las personas, así como un intercambio de conocimientos a través de diálogos que pueden ser formales e informales para comprender lo que ocurre en la cotidianidad del entorno cultural, de manera que otorga mayor credibilidad a las interpretaciones surgidas a partir de la observación (Hernández Sampieri et al., 2010); por esto es posible mencionar que esta técnica permite trabajar con una amplia dinámica de relación para profundizar en la cotidianidad del artesano.

#### **4.7.1.3 Entrevistas**

Para Hernández Sampieri et al. (2010), la entrevista es un diálogo que permite recolectar datos cualitativos, es flexible y abierta, misma que se define como una reunión realizada para cambiar información entre el entrevistador y el entrevistado, en esta técnica se lleva a cabo a través de preguntas y respuestas con la finalidad de lograr una comunicación y construcción de significados respecto a un tema definido por el investigador.

En el presente proyecto se realizarán entrevistas semiestructuradas con preguntas abiertas, basadas en guiones que enmarcan asuntos o preguntas a tratar, y el investigador está en libertad de introducir nuevas preguntas adicionales para aclarar respuestas u

obtener información que aporte al tema, es decir, no todas las preguntas estarán predeterminadas; como lo señalan Hernández Sampieri et al. (2010), para lograr el objetivo de la entrevista cualitativa, es indispensable que el investigador la aborde bajo un correcto manejo de emociones, así como comunicación verbal y no verbal.

#### **7.7.1.4 Bitácora o diario de campo**

La bitácora es un instrumento que permitirá registrar el proceso de inmersión en el contexto, ambiente o campo, lo cual implica una aproximación al entorno e individuos relacionados al lugar de estudio o contextos similares, para lo cual es importante identificar que datos cualitativos deberán ser recolectados, a quién o quiénes formarán parte de la inmersión (muestra), además de lugares específicos y escenarios a ser visitados.

En el diario de campo de igual manera se registran las anotaciones en las que se incluyen las descripciones del ambiente o contexto, es decir, se registran los lugares, los actores, relaciones existentes y todo lo que se considere relevante en el proceso; también es posible graficar mapas, diagramas, o esquemas sobre el contexto general y específico, así como secuencias de hechos o cronologías de sucesos que permitan vincular conceptos (Hernández Sampieri et al., 2010). En este proceso de recolección cualitativa, será necesario llenar la bitácora con anotaciones, reflexiones, puntos de vista y conclusiones preliminares por parte del investigador, otros puntos significantes tales como la forma de vida, costumbres, palabras, tradiciones, dudas e inquietudes personales respecto a la interacción con el o los artesanos en relación a la materialidad y realidad de su actividad, también serán datos que aporten de manera empírica en el proyecto, mismos que posteriormente serán filtrados para ser aplicados plenamente en el análisis de resultados.

#### **4.7.1.5 Registros fotográficos y audiovisuales**

Para las técnicas seleccionadas se emplearán los registros fotográficos y audiovisuales como elementos para la construcción de información y conocimiento que

aporte en la reflexión y análisis del contexto de estudio así como de los actores sociales involucrados y su vínculo con el recurso natural.

Por otra parte el foto-diario constituye una forma de interpretar y captar experiencias o situaciones significativas de la vida cotidiana de las personas en su entorno, a la par estos registros permitirán profundizar en el análisis de técnicas empleadas en el uso de la totora, lo cual favorecerá a su entendimiento desde lo simbólico-expresivo y utilitario, así como las oportunidades que el material presente para su revalorización en la producción artesanal a través del fortalecimiento de la identidad territorial.

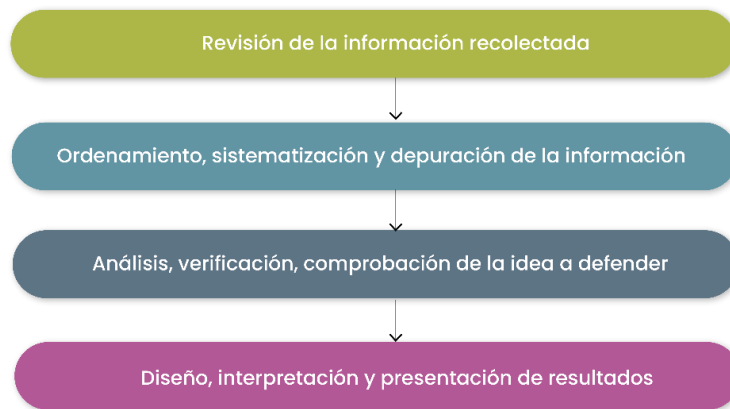
#### **4.7.1.6 Análisis del material**

La totora es la materia prima que será analizada en el proceso investigativo, para lo cual a través de fichas se registrarán los datos cualitativos en función a las características de la materialidad, técnicas artesanales y a sus cualidades expresivas a partir de los criterios definidos en el marco teórico respecto al lenguaje del material. Este análisis representa un aporte significativo para el proceso creativo y productivo de la propuesta de diseño, en la misma que se busca la revalorización del material a desde su expresividad para potencializar el producto utilitario artesanal como medio de desarrollo comunitario.

#### **4.7.1.7 Análisis de productos existentes**

A través de fichas de análisis se recolectarán datos cualitativos de productos elaborados con totora existentes en el mercado, esto con la finalidad de conocer las debilidades y fortalezas a partir de criterios a nivel estético-simbólico-funcional que permitirán reflexionar sobre las oportunidades de la propuesta respecto a la competencia en el mercado contemporáneo, a la par que esto permitirá construir el conocimiento en función a lo ya existente para conceptualizar y diseñar productos utilitarios que manifiesten una identidad propia que aporte en su diferenciación.

#### 4.7.2 Plan de procesamiento de información



**Gráfico 20** Plan de procesamiento de información

**Fuente:** Adaptado de Brito (2019).

#### 4.7.3 Guiones de entrevistas

**UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO**  
**FACULTAD DE DISEÑO Y ARQUITECTURA**  
**CARRERA DE DISEÑO INDUSTRIAL**  
**ENTREVISTA**

---

**DIRIGIDA A:** Martha Gonza, representante de Totora Wasi

**INVESTIGADOR:** Diana Carolina Chávez Silva

**OBJETIVO:** Obtener información sobre la identidad territorial, procesos colaborativos entre diseñadores y artesanos, y el valor del trabajo artesanal manifestado a través de las técnicas artesanales aplicadas al uso de totora en productos utilitarios.

---

1. ¿Qué significa para usted la totora?

2. ¿Cómo se han transmitido los conocimientos sobre el trabajo con totora en nuevas generaciones?
3. ¿Qué representa la totora y el quehacer artesanal en la vida-cultura de la comunidad?
4. Desde su punto de vista, ¿el trabajo con totora podría considerarse un ritual?
5. De acuerdo con los procesos de obtención de la materia prima, ¿cómo se obtiene la totora en su medio y de qué manera la comunidad protege este recurso natural?
6. ¿Cuáles son las técnicas en totora utilizadas para la elaboración de productos artesanales?
7. ¿Considera que han surgido cambios en cuanto al uso de la totora, respecto a cómo se trabajaba antes con el material y cómo lo es en la actualidad?
8. La totora posee una carga cultural territorial, desde su perspectiva, ¿qué significados se expresan a través de los tejidos, formas y colores?
9. ¿De qué manera los productos artesanales hechos con totora manifiestan la identidad territorial?
10. Desde su criterio, ¿qué simbolizan los tejidos en la actualidad y cómo son estos percibidos por los clientes-turistas?
11. ¿Cómo se podría resaltar la expresividad de la totora desde sus cualidades estéticas-simbólicas-funcionales?
12. ¿Desde su conocimiento, cómo se percibe la totora a través de los sentidos?
13. ¿De qué manera influye el entorno natural y cultural en la creación de sus productos artesanales con totora?
14. ¿De qué manera la comunidad de artesanos que trabajan con totora ha colaborado con proyectos académicos respecto al diseño y arquitectura?
15. En trabajos colaborativos con diseñadores o arquitectos, ¿se han conservado las técnicas artesanales o qué transformaciones se han desarrollado en su uso?
16. ¿Considera que a través de estos proyectos se ha innovado en el uso de la totora?
17. ¿Desde su criterio, cómo se podría innovar o introducir mejoras en el trabajo con totora sin que esta pierda su valor cultural a través de los objetos?

18. De acuerdo con los proyectos en los que la comunidad ha participado, desde su experiencia, ¿de qué manera el diseño puede aportar a la producción artesanal local?
19. Desde su criterio, ¿qué se debería mejorar en los proyectos colaborativos en donde se vincula el diseño y artesanía?
20. ¿Considera que su trabajo y conocimientos son valorados actualmente?
21. ¿Qué organizaciones han contribuido a su desarrollo artesanal en cuanto a capacitación, revalorización y difusión del trabajo artesanal con totora?
22. ¿De qué manera sus conocimientos en técnicas de trabajo con totora y objetos elaborados han llegado a posicionarse en el mercado?
23. ¿Considera que el mercado actual presenta oportunidades para la actividad y producto artesanal?
24. ¿Qué criterios se consideran para establecer el valor monetario (costo) del producto artesanal?
25. ¿Considera que aún existen posibilidades a explorar para innovar en el uso de la totora para crear nuevos productos que respondan a demandas actuales del mercado?

**UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO**  
**FACULTAD DE DISEÑO Y ARQUITECTURA**  
**CARRERA DE DISEÑO INDUSTRIAL**  
**ENTREVISTA**

---

**DIRIGIDA A:** Laura Chango, representante de artesanos de Tiliví

**INVESTIGADOR:** Diana Carolina Chávez Silva

**OBJETIVO:** Contrastar diferentes realidades respecto a la elaboración de productos artesanales con totora, la percepción de los artesanos sobre el material, las técnicas y sus significados, así como la aproximación a su contexto en el cual surgen diferentes debilidades y oportunidades respecto al producto artesanal.



- 
1. ¿Qué significa para usted el ser artesana?
  2. ¿Cómo surgió en usted el interés por la elaboración de productos artesanales?
  3. ¿Qué representa la totora para su familia, y para la comunidad?
  4. La totora, sus técnicas y los colores que se entretajan, ¿qué simbolizan para la comunidad?
  5. ¿Considera que su producto representa su identidad cultural-territorial?
  6. ¿Cómo se han transmitido los conocimientos de técnicas artesanales en el trabajo con totora; existe interés por parte de nuevas generaciones?
  7. ¿Considera que su la materialización de los conocimientos de la comunidad es una manifestación cultural?
  8. Desde su criterio, ¿qué dificultades atraviesa el producto artesanal en el mercado local?
  9. ¿Qué considera que se debe mejorar en el producto artesanal elaborado en la comunidad?
  10. ¿Qué necesidades presenta la comunidad de artesanos respecto a la comercialización de su producto?
  11. Para usted, ¿qué valor presenta su producto; considera que el público posee la misma apreciación?
  12. ¿Qué sugerencias externas han surgido para mejorar su producto?
  13. A partir del conocimiento de sus ancestros en el trabajo con totora, ¿actualmente se ha transformado algún aspecto o la técnica ancestral se mantiene?
  14. ¿De qué manera considera que el diseño puede aportar en la mejora de su producto?
  15. ¿Considera que se deben establecer límites en cuanto a la intervención del diseño en el proceso creativo-productivo artesanal?
  16. Actualmente, ¿cómo ha sido difundido su producto; qué alcance ha logrado?
  17. ¿Qué debilidades considera que presenta su producto; qué oportunidades posee este para proyectarse al mercado actual?

**UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO**  
**FACULTAD DE DISEÑO Y ARQUITECTURA**  
**CARRERA DE DISEÑO INDUSTRIAL**  
**ENTREVISTA**

---

**DIRIGIDA A:** Yisell Salgado Carpio, representante de Carpio Baltazar (Colombia)

**INVESTIGADOR:** Diana Carolina Chávez Silva

**OBJETIVO:** Obtener información sobre la percepción del mercado respecto al producto artesanal contemporáneo, además de conocer cómo una marca reconocida vincula el diseño con artesanía, bajo un modelo de comercio justo con procesos artesanales participativas, a la par de profundizar en el posicionamiento del diseño artesanal en el mercado actual y cómo este se eleva a través del rescate de técnicas artesanales ancestrales.

---

1. ¿Cuéntame cómo surge Carpio Baltazar?
2. Desde tu criterio, ¿qué significa valorar lo artesanal?
3. ¿Cómo han logrado posicionarse en el mercado contemporáneo?
4. ¿De qué manera la marca reinterpreta las técnicas en fibras vegetales a través del producto?
5. ¿Qué significados se manifiestan a través de la materialidad de sus productos?
6. ¿Los tejidos presentes en los productos representan símbolos de su cultura?
7. ¿Cómo logran comunicar y difundir su identidad cultural a través de los productos?
8. Desde tu experiencia, ¿cómo un producto artesanal puede lograr diferenciarse a través del diseño; cómo elevarlo de manera que se rescaten las técnicas artesanales ancestrales?
9. ¿Cómo valorar y difundir el trabajo de artesanos a través del diseño?
10. ¿Cómo se define la artesanía de lujo?

11. ¿Cómo se han transmitidos los conocimientos entre generaciones; qué aspectos han cambiado; cómo se mantiene y fortalece la esencia de lo artesanal durante el paso del tiempo?
12. ¿Cómo se fusionan las cualidades estéticas-simbólicas-funcionales en sus diseños?
13. ¿En base a qué criterios se seleccionan las técnicas, colores y materiales?
14. ¿Consideras que el material aporta a la expresividad del producto; de qué manera?
15. ¿De dónde proviene la fuente de inspiración para las colecciones; que se busca manifestar a través de la calidad del trabajo de artesanos?
16. ¿De qué manera se trabaja con los artesanos; cuál es el rol social, cultural y artesanal de los artesanos; y de Carpio Baltazar?
17. A la hora de conceptualizar o crear nuevos productos; ¿de qué manera interviene el conocimiento de los artesanos?
18. Desde tu criterio, ¿qué significa apoyar a lo hecho a mano?
19. ¿Cómo se establece el valor monetario (costo) de los productos de tu marca?
20. Desde tu experiencia, ¿de qué manera puede innovar y trascender el producto artesanal, sin que este pierda su valor cultural e identidad territorial?
21. Para finalizar, que consejo le darías a nuevos diseñadores que se buscan vincular sus conocimientos con la artesanía, cómo pueden lograr un comercio justo que valore el trabajo artesanal a la par de elevar el producto.

**UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO**  
**FACULTAD DE DISEÑO Y ARQUITECTURA**  
**CARRERA DE DISEÑO INDUSTRIAL**  
**ENTREVISTA**

---

**DIRIGIDA A:** Dra. Luz del Carmen Vilchis

**INVESTIGADOR:** Diana Carolina Chávez Silva

**OBJETIVO:** Profundizar en la construcción del conocimiento respecto al vínculo entre diseño y artesanía, identidad cultural, semiótica y la materialidad en la artesanía.

---

1. Desde su criterio personal, y en su experiencia, ¿cuál considera que es la responsabilidad social del diseñador respecto al desarrollo artesanal de las comunidades locales?
2. ¿Considera que el producto artesanal sea un medio capaz de transmitir y difundir la identidad territorial y cultural de una comunidad?
3. Desde su conocimiento, ¿cómo considera que una determinada comunidad construye su identidad?
4. ¿De qué manera es posible transmitir la identidad territorial-cultural a través del diseño; qué elementos culturales se pueden manifestar en el diseño y cómo aplicarlos?
5. ¿Qué manifestaciones culturales con las que representan o diferencian a una comunidad artesanal de otra?
6. ¿Cuál es el aporte del diseño en la conservación, revalorización y difusión de la identidad territorial respecto a la cultura y actividad artesanal de una comunidad?
7. ¿Cómo se puede lograr un diseño estético-funcional que represente el valor cultural e identitario de un determinado lugar?
8. ¿Cómo equilibrar la funcionalidad con lo estético y simbólico en un producto de diseño?
9. La semiótica se encarga de los significados de los signos dentro del contexto social, entendiendo a estos como los estímulos manifestados en colores, sabores, sonidos, texturas, formas, entre otros. Desde su conocimiento y experiencia, ¿qué importancia tiene la semiótica en el diseño; cómo podría aportar en la expresividad del material en el producto artesanal?
10. ¿Cómo puede el artesano construir un lenguaje y significado a través de la materialidad?

11. La expresividad manifestada en un material parte de sus cualidades estéticas, simbólicas y formales. ¿Cómo se puede potencializar un producto de diseño a través de las cualidades expresivas del material?
12. ¿Es posible generar un valor agregado y diferenciador al producto artesanal mediante la expresividad del material?
13. Desde su conocimiento, ¿qué estudio semántico o semiótico se puede dar respecto a la materialidad (fibras vegetales) aplicada al diseño de producto, como un fin para transmitir identidad?
14. Se conoce que la denotación y connotación son conceptos significantes dentro del diseño, ¿cómo puede ser estos analizados a nivel semántico en la materialidad o producto; qué otras categorías pueden ser analizadas?
15. Desde su criterio, ¿qué elementos manifestaría a través del diseño para transmitir la identidad cultural-territorial en función a la expresividad del material?
16. ¿Cómo se puede fortalecer el valor cultural, natural y social del material a través del diseño?
17. ¿Cómo se pueden vincular los conocimientos artesanales con el diseño bajo un enfoque de innovación desde el uso del material?
18. ¿Es posible introducir mejoras en la práctica artesanal para encaminarla hacia la innovación de su producto, sin que este pierda el valor cultural e identidad territorial?
19. ¿Cómo influye o aporta el diseño al desarrollo comunitario y artesanal?
20. ¿Qué manera sería la adecuada de llevar a cabo un proceso de diseño participativo entre diseñadores y artesanos?
21. El pensar global y actuar local, desde su criterios, ¿podría contribuir en el desarrollo artesanal local-regional así como en la competitividad del producto artesanal?
22. ¿Cómo se puede diseñar sin alterar el contexto, identidad o esencia de la comunidad artesanal que participa en el proceso creativo-productivo?
23. ¿De qué manera se puede vincular el producto artesanal al mercado contemporáneo sin que la carga cultural de su lugar origen quede difusa?

24. ¿Qué oportunidades existen en el mercado para los productos que relacionen diseño y artesanía en su proceso creativo-productivo?

**UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO**  
**FACULTAD DE DISEÑO Y ARQUITECTURA**  
**CARRERA DE DISEÑO INDUSTRIAL**  
**ENTREVISTA**

---

**DIRIGIDA A:** Diseñadora Gabriela Zumba

**INVESTIGADOR:** Diana Carolina Chávez Silva

**OBJETIVO:** Conocer la percepción respecto a la revalorización de fibras vegetales a partir del involucramiento en el contexto, a la par de la construcción de conocimiento respecto a las cualidades expresivas del material mediante el acercamiento a la comunidad artesanal, a la conexión espiritual con las técnicas artesanales y cómo este sentir puede ser plasmado en el diseño de producto bajo procesos multidisciplinarios.

---

1. ¿Qué ha significado para ti el adquirir conocimientos respecto a las técnicas artesanales en fibras vegetales?
2. ¿Qué te motivó a lograr este acercamiento, de pronto alguna experiencia o aspiración?
3. En este proceso de conocimiento, ¿cómo fue tu relación con las artesanas; qué reflexión te dejó esta conexión?
4. Desde tu criterio, ¿qué elementos culturales se manifiestan a través del trabajo de las artesanas y su conocimiento en técnicas ancestrales?
5. De acuerdo con el conocimiento que has adquirido y los proyectos que has realizado con fibras vegetales, ¿cuál es el rol social del diseñador en la

revalorización de recursos territoriales y conocimientos artesanales de las comunidades locales?

6. ¿Qué elemento o cualidades del material consideras que determinan o elevan su expresividad?
7. Desde tu criterio, ¿qué cualidades estéticas es capaz de resaltar la materialidad a través del producto artesanal?
8. ¿Cómo se puede lograr un equilibrio entre lo funcional, estético y simbólico en un producto?
9. ¿De qué manera es posible manifestar los elementos simbólicos de un grupo social, comunidad o cultura a través del producto de diseño?
10. ¿Consideras que el producto artesanal es valorado en el mercado contemporáneo?
11. ¿Consideras que se puede innovar en el producto artesanal desde la aplicación de conocimientos artesanales en el trabajo con fibras vegetales?
12. ¿Qué elementos de la cultura o comunidad artesanal implementarías en la conceptualización de propuestas de diseño?
13. Desde tu conocimiento, ¿cómo se podría lograr un vínculo efectivo entre el diseño y artesanía?

Para finalizar, que consejo le darías a nuevos diseñadores que aspiren a vincular sus conocimientos con las técnicas artesanales o que busquen trabajar con artesanos locales a través de procesos participativos.

**UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO**  
**FACULTAD DE DISEÑO Y ARQUITECTURA**  
**CARRERA DE DISEÑO INDUSTRIAL**  
**ENTREVISTA**

---

**DIRIGIDA A:** Diseñadora Gireth Ovando

**INVESTIGADOR:** Diana Carolina Chávez Silva

**OBJETIVO:** Profundizar sobre el proceso de diseño colaborativo (co-diseño) con artesanos, niveles en los que puede intervenir el diseño en la artesanía y el aporte de los artesanos en el concepto, diseño y desarrollo; a la par de estrategias efectivas para contribuir desde el diseño a las comunidades artesanales.

---

1. ¿Qué podrías destacar de tus proyectos en los cuales has trabajado con artesanos?
2. Desde tu rol como diseñadora, ¿cómo te has involucrado en el proceso colaborativo con artesanos?
3. ¿Existen límites al vincular el diseño con la artesanía; cómo se fusionan y logran un equilibrio entre conocimientos?
4. Desde tu criterio, en el marco de co-diseño, ¿de qué manera puede contribuir el diseñador?
5. ¿Cómo lograr un proceso participativo efectivo; cómo establecer estrategias o criterios que promuevan una vinculación honesta y justa tanto para el artesano y el diseñador?
6. ¿Qué ha significado para ti el vincularte al entorno de los artesanos; qué experiencia ha marcado la pauta para tu desarrollo profesional?
7. ¿Cómo se puede impulsar al desarrollo artesanal desde el diseño?

**UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO**  
**FACULTAD DE DISEÑO Y ARQUITECTURA**  
**CARRERA DE DISEÑO INDUSTRIAL**  
**ENTREVISTA**

---

**DIRIGIDA A:** Diseñador Ariel Rojo

**INVESTIGADOR:** Diana Carolina Chávez Silva



**OBJETIVO:** Profundizar respecto a la conceptualización a partir de elementos culturales; la expresividad manifestada en el producto a través del material y cómo se ha abordado el diseño artesanal y local en contextos con diferentes dinámicas socioculturales, y cómo el diseño ha evolucionado desde lo local.

---

1. ¿Cómo influye el entorno social, cultural, histórico, en la conceptualización del diseño?
2. Desde tu criterio, ¿qué elementos culturales de una comunidad o grupo social se pueden manifestar en el producto a través de su diseño?
3. ¿Cómo construir un lenguaje del producto en función al material, que aspectos o criterios se pueden destacar?
4. Desde tu criterio, ¿cuál es el rol social del diseñador, como puede involucrarse en el fortalecimiento de identidad cultural y revalorización de materiales naturales territoriales?
5. ¿Como se puede contribuir al desarrollo artesanal y social a través del diseño?
6. Existen varias comunidades artesanales locales que poco a poco se han desvinculado de sus actividades artesanales por el escaso valor que se da a sus productos y conocimientos, de manera que se pierden los saberes ancestrales en nuevas generaciones, ¿cómo el diseño podría generar valor agregado al producto artesanal?
7. ¿Consideras que es posible innovar en el producto artesanal, como se podría lograr?
8. Desde tu criterio, ¿cómo se puede innovar en el diseño de producto sin que los elementos culturales propios de una zona o región queden difusos?
9. El pensar global y actuar local, desde su criterios, ¿podría contribuir en el desarrollo artesanal local-regional así como en la competitividad del producto artesanal?
10. ¿Como logras un equilibrio entre los funcional, estético, y simbólico a través del diseño?

11. ¿Consideras que el uso, aplicación o tratamiento del material puede aportar en la expresividad del producto?
12. Desde tu experiencia, ¿cómo interviene los actores(usuarios-habitantes) de una zona en el diseño o conceptualización?
13. Para finalizar, ¿qué consideras esencial para que el diseño local logre trascender y ser valorado?

**UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO**  
**FACULTAD DE DISEÑO Y ARQUITECTURA**  
**CARRERA DE DISEÑO INDUSTRIAL**  
**ENTREVISTA**

---

**DIRIGIDA A:** Diseñador Reynel Alvarado

**INVESTIGADOR:** Diana Carolina Chávez Silva

**OBJETIVO:** Profundizar en la construcción del conocimiento respecto a semiótica en diseño de producto, la construcción de lenguaje material, la materialidad y sus cualidades expresivas en la artesanía.

---

1. Desde su criterio personal, y en su experiencia, ¿cuál considera que es la responsabilidad social del diseñador respecto al desarrollo social, artesanal y creativo de las comunidades locales?
2. ¿Considera que el producto artesanal sea un medio capaz de transmitir y difundir la identidad territorial y cultural de una comunidad?
3. Desde su conocimiento, ¿cómo considera que una determinada comunidad construye su identidad?
4. ¿Cómo se puede lograr un diseño estético-funcional que represente el valor cultural e identitario de un determinado lugar?

5. ¿Cómo equilibrar la funcionalidad con lo estético y simbólico en un producto de diseño?
6. La semiótica se encarga de los significados de los signos dentro del contexto social, entendiendo a estos como los estímulos manifestados en colores, sabores, sonidos, texturas, formas, entre otros. Desde su conocimiento y experiencia, ¿qué importancia tiene la semiótica en el diseño; cómo podría aportar en la expresividad del material en el producto artesanal?
7. ¿Cómo puede el artesano construir un lenguaje y significado a través de la materialidad?
8. La expresividad manifestada en un material parte de sus cualidades estéticas, simbólicas y formales que surgen en la materialización del producto por parte del artesano, ¿cómo se puede potencializar un producto de diseño a través de las cualidades expresivas del material?
9. ¿Es posible generar un valor agregado y diferenciador al producto artesanal mediante la expresividad del material?
10. Desde su conocimiento, ¿qué estudio semántico o semiótico se puede dar respecto a la materialidad (fibras vegetales) aplicada al diseño de producto, como un fin para transmitir identidad?
11. Se conoce que la denotación y connotación son conceptos significantes dentro del diseño, ¿cómo pueden ser estos analizados a nivel semántico en la materialidad o producto?
12. ¿Qué otras categorías pueden ser analizadas en un análisis respecto a la semiótica de la materialidad y del producto?
13. Desde su criterio, ¿qué elementos manifestaría a través del diseño para transmitir la identidad cultural-territorial en función a la expresividad del material?
14. Desde su criterio, ¿qué elementos manifestaría a través del diseño para transmitir la identidad cultural-territorial en función a la expresividad del material?
15. ¿Cómo se puede fortalecer el valor cultural, natural y social del material a través del diseño?

- 16.** ¿Cómo se pueden vincular los conocimientos artesanales con el diseño bajo un enfoque de innovación desde el uso del material?
- 17.** El pensar global y actuar local, desde su criterios, ¿podría contribuir en el desarrollo artesanal local-regional así como en la competitividad del producto?
- 18.** ¿Cómo se puede diseñar sin alterar el contexto, identidad o esencia de la comunidad?

#### 4.7.4 Fichas de análisis

##### 4.7.4.1 Ficha de análisis de las cualidades expresivas en técnicas artesanales

**Tabla 16**

*Análisis de técnicas aplicadas en el uso de totora*

Técnica	Muestra	Modularidad Geométrica	Desarrollo	Aplicación	Cualidades expresivas		
					Estéticas	Simbólicas	Funcionales
Nombre de técnica empleada en el trabajo con totora	Imagen de la técnica a analizar	Abstracción geométrica del módulo correspondiente al tramado	Interpretación de la técnica	Posibilidades aplicativas de la técnica en productos artesanales	Análisis desde la textura, color, patrones, forma, estructura, posibilidades fenomenológicas	Significados, símbolos, arquetipos e imaginarios que manifiestan la cultura y ser del artesano respecto a su contexto, lo connotativo y denotativo	Análisis desde la complejidad de trabajo y aplicación en el producto; interacción del material con el usuario

*Nota:* La tabla muestra los datos a ser analizados en cada técnica artesanal aplicada en el trabajo con totora para la creación de productos artesanales

**Fuente:** Carolina Chávez

#### 4.7.4.2 Ficha de análisis de productos existentes en el mercado

**Tabla 17**

*Análisis de productos existentes en el mercado*

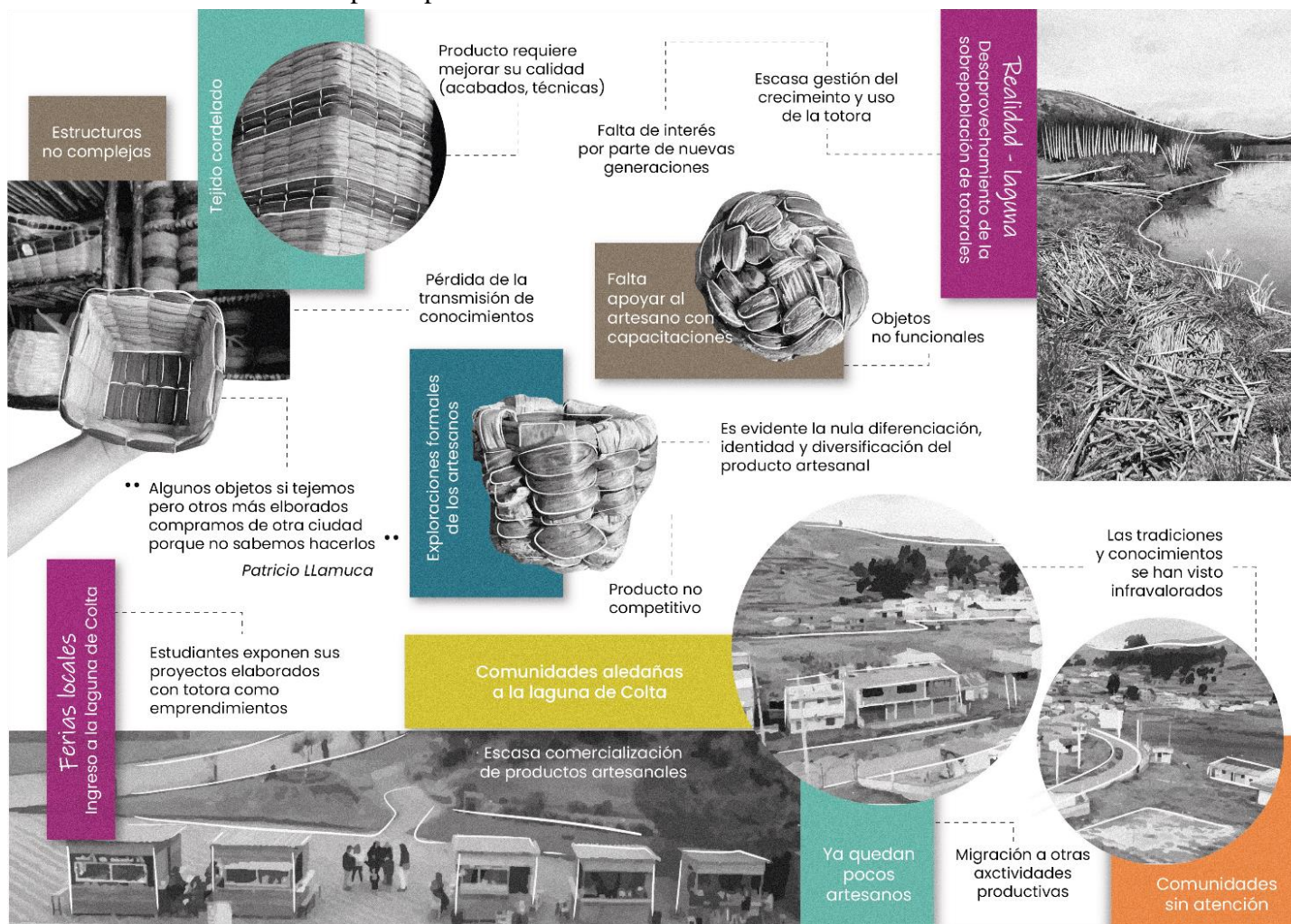
<b>Producto</b>	<b>Categoría</b>	<b>Técnicas</b>	<b>Materiales adicionales</b>
	Categoría a la que pertenece el producto (mobiliario, cestería, ornamentos, luminaria)	Nombre de técnicas empleadas en el trabajo con totora	Descripción de materiales secundarios presentes en el producto
	<b>Valoración del producto</b>		
	<b>Desde diseño</b>	<b>Desde la artesanía</b>	<b>En el mercado</b>
Imagen de producto existente en el mercado	Nuevos conceptos de diseño y expresiones formales, equilibrio estético-funcional, nivel de innovación y transformación a través de la materialización del producto; lenguaje, funcionalidad, morfología y sentido, , contexto de uso, aplicación de materiales	Destreza en el manejo de materia prima y saberes tradicionales, manifestación de identidad territorial, elementos culturales como significados y símbolos en relación con el contexto, exploración de expresividad a través del material y técnicas	Canales de comercialización, atributos que lo posicionan en el mercado, línea de producto, contexto de orientación, diferenciación del producto en el mercado

*Nota:* Se muestran los criterios a ser analizados en las cuatro categorías de productos artesanales presentes en el mercado a nivel nacional

**Fuente:** Carolina Chávez

## 4.8 Análisis y discusión de los resultados

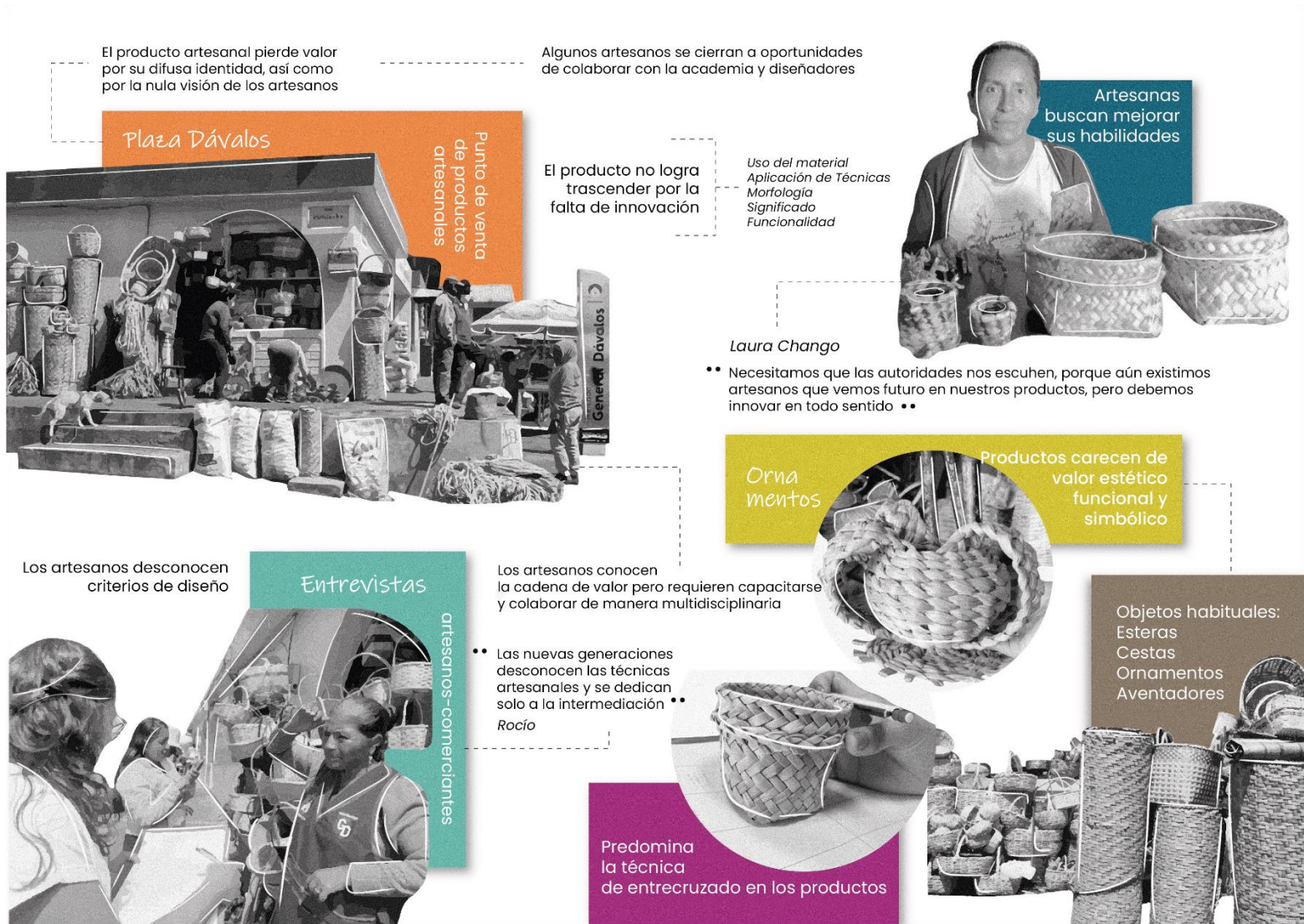
### 4.8.1 Síntesis de la observación participativa



**Gráfico 21** Narrativa gráfica de síntesis sobre la observación participativa

**Fuente:** Elaboración propia.





**Gráfico 22** Narrativa gráfica de síntesis sobre la observación participativa  
**Fuente:** Elaboración propia.



### 4.8.2 Aporte de perfiles entrevistados

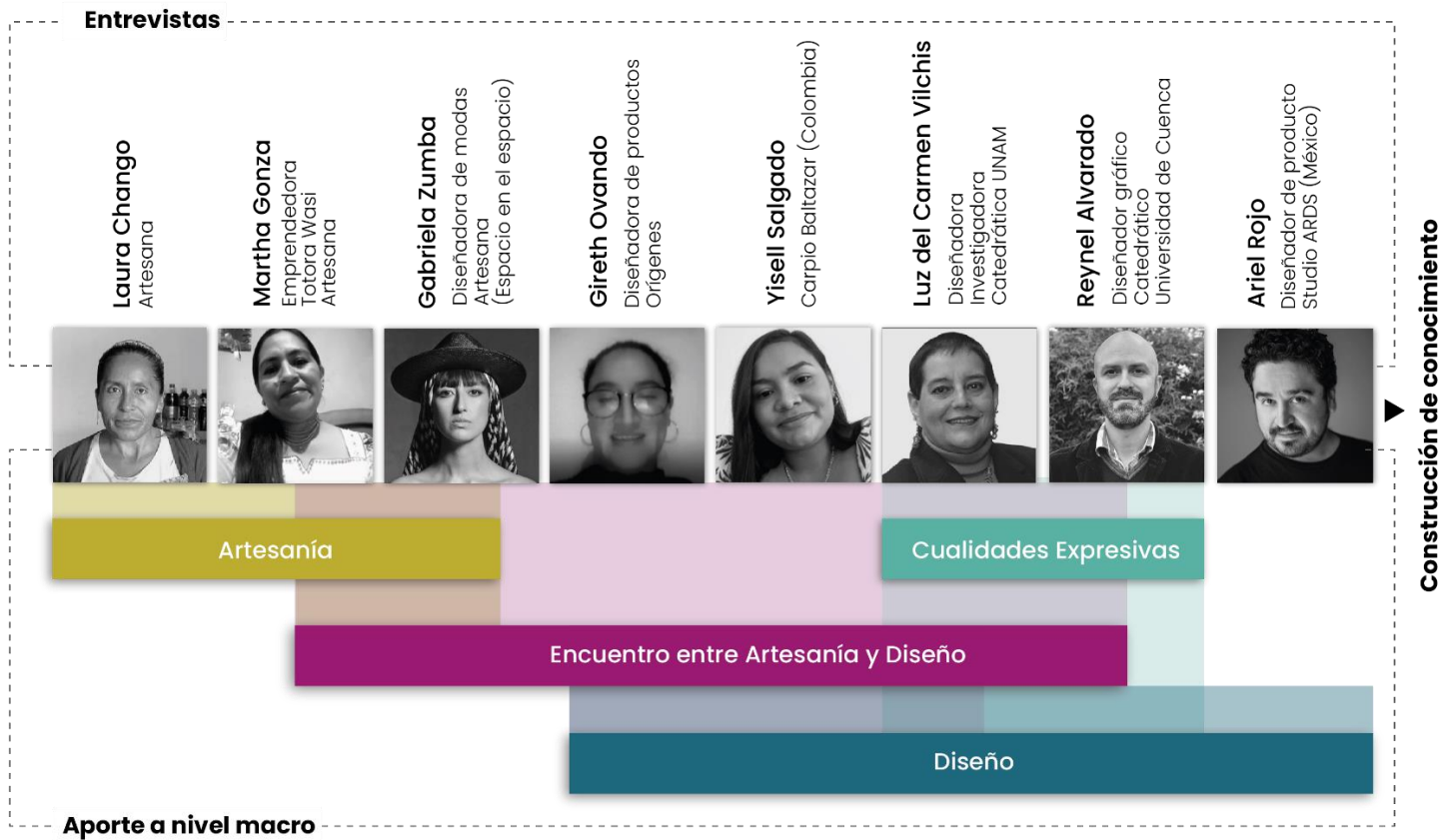


Gráfico 23 Aporte a nivel macro de expertos entrevistados

Fuente: Carolina Chávez

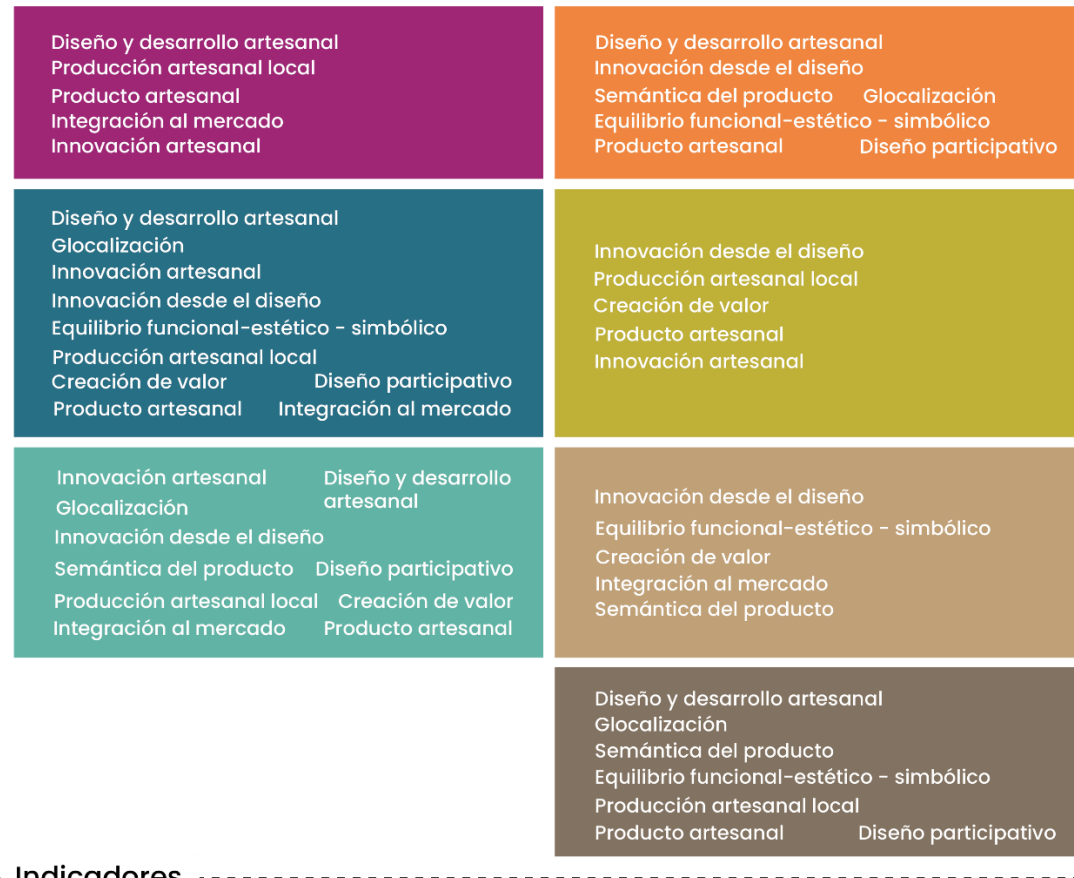
Totora como material expresivo

<p>Técnicas artesanales Recursos territoriales Significados a través de las técnicas y material Imaginaríos individuales y colectivos Identidad territorial Valor sociocultural</p>	<p>Semiótica del material Significados a través de las técnicas y material Identidad territorial Valor sociocultural Cualidades estéticas-funcionales</p>	<p>Luz del Carmen Vilchis Laura Chango Martha Gonza Yisell Salgado</p>
<p>Técnicas artesanales Recursos territoriales Significados a través de las técnicas y material Imaginaríos individuales colectivos Innovación en el material</p> <p>Valor sociocultural Identidad territorial Expresividad morfológica</p>	<p>Técnicas artesanales Innovación en el uso de material Significados a través de las técnicas y material Valor sociocultural Expresividad morfológica</p>	<p>Luz del Carmen Vilchis Gabriela Zumba Ariel Rojo Gireth Ovando</p>
<p>Técnicas artesanales Recursos territoriales Innovación en el uso de material Imaginaríos individuales y colectivos Identidad territorial</p> <p>Cualidades estéticas funcionales Valor sociocultural</p>	<p>Recursos territoriales Identidad territorial Valor sociocultural Cualidades estéticas-funcionales Expresividad morfológica Innovación en el uso de material</p>	<p>Luz del Carmen Vilchis Gabriela Zumba Ariel Rojo Gireth Ovando</p>
<p>Indicadores</p> <p>Significados a través de las técnicas y material Identidad territorial Valor sociocultural Expresividad morfológica</p>		

Gráfico 24 Aporte en indicadores de variable independiente

Fuente: Carolina Chávez

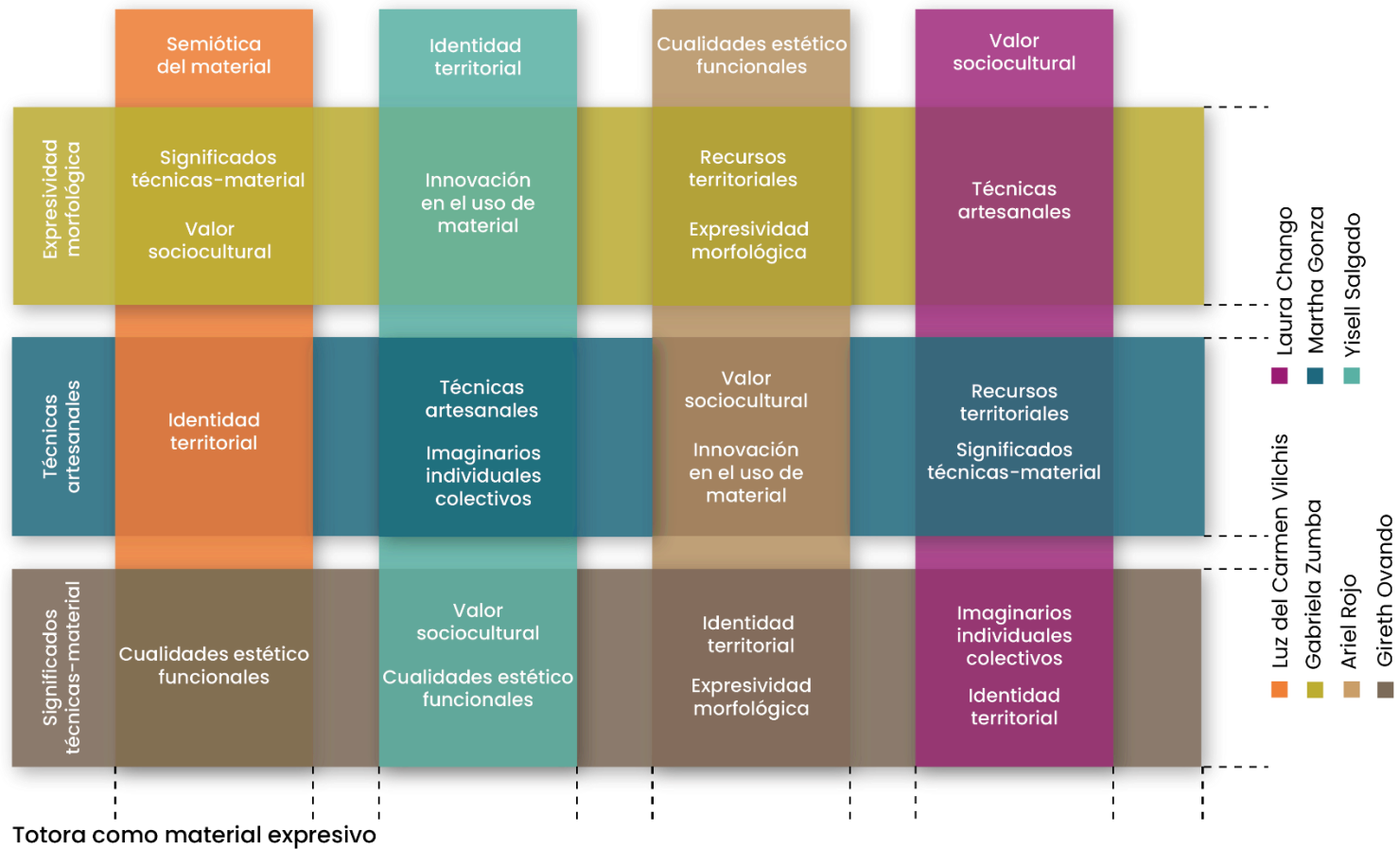
**Objetos utilitarios artesanales**



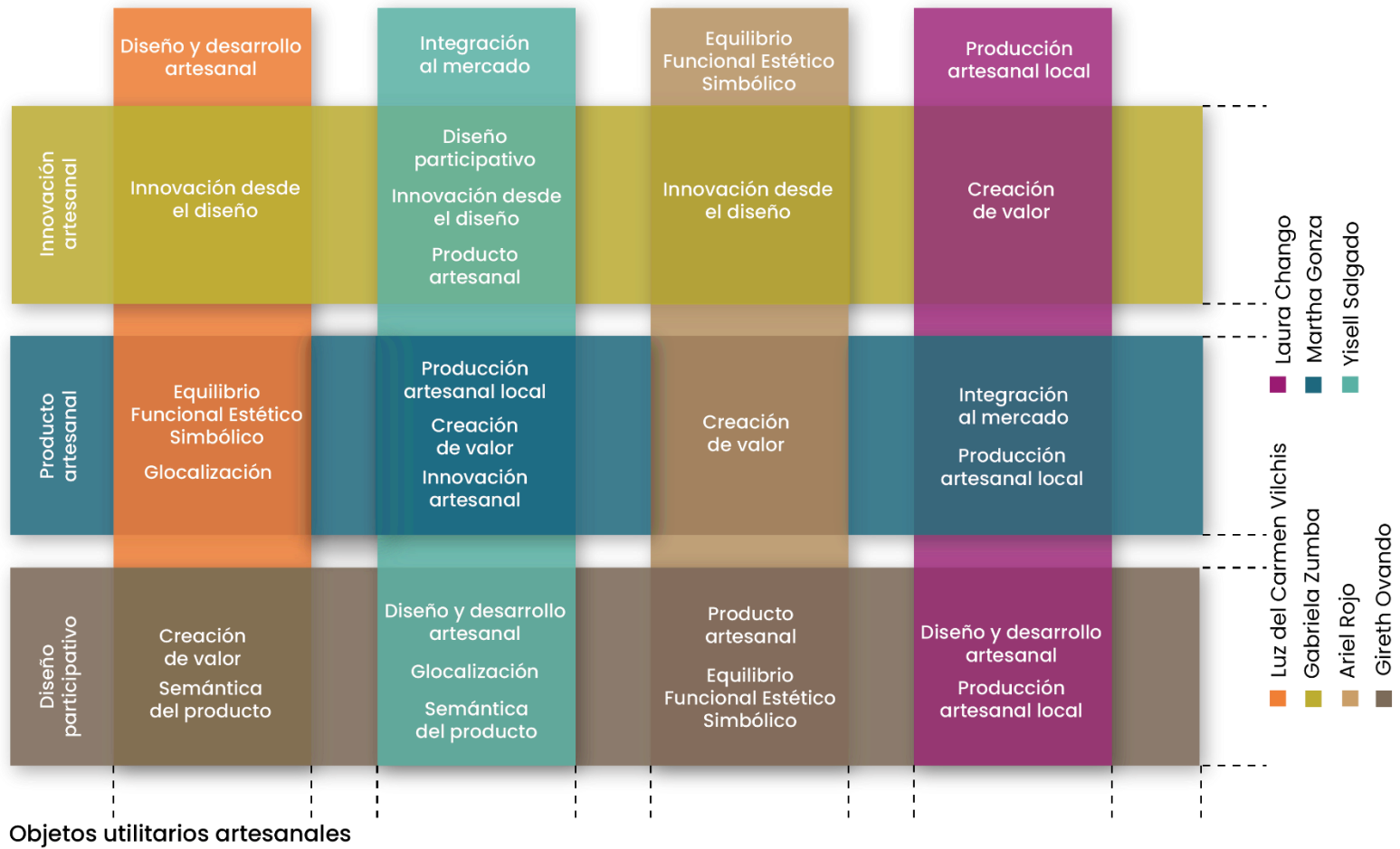
- Laura Chango
- Martha Gonza
- Yisell Salgado
- Luz del Carmen Vilchis
- Gabriela Zumba
- Ariel Rojo
- Gireth Ovando

*Gráfico 25 Aporte en indicadores de variable dependiente*

**Fuente:** Carolina Chávez

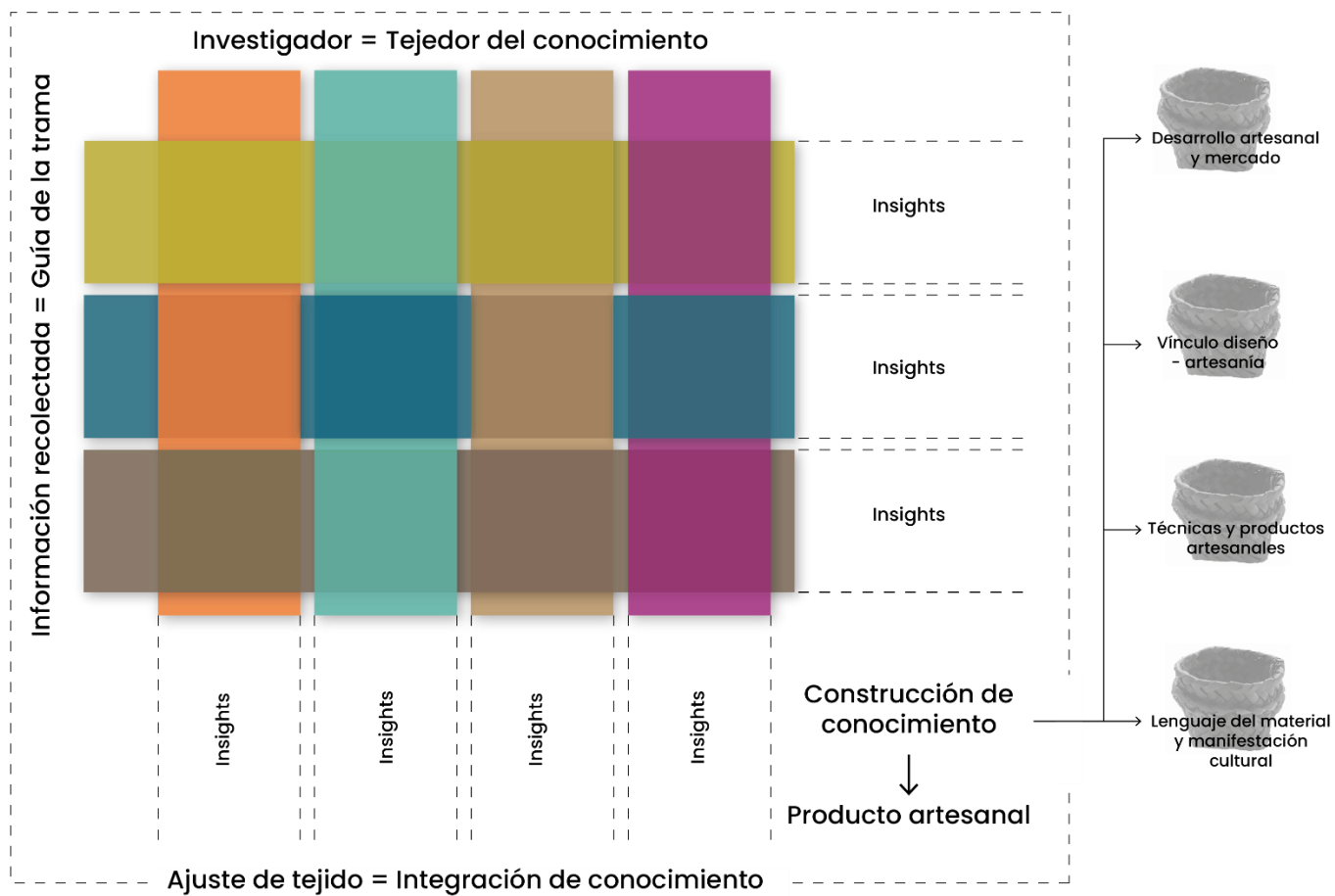


**Gráfico 26** *Tramado de ideas: Variable independiente*  
**Fuente:** Carolina Chávez



**Gráfico 27** Tramado de ideas: Variable dependiente  
**Fuente:** Carolina Chávez

### 4.8.3 Insights

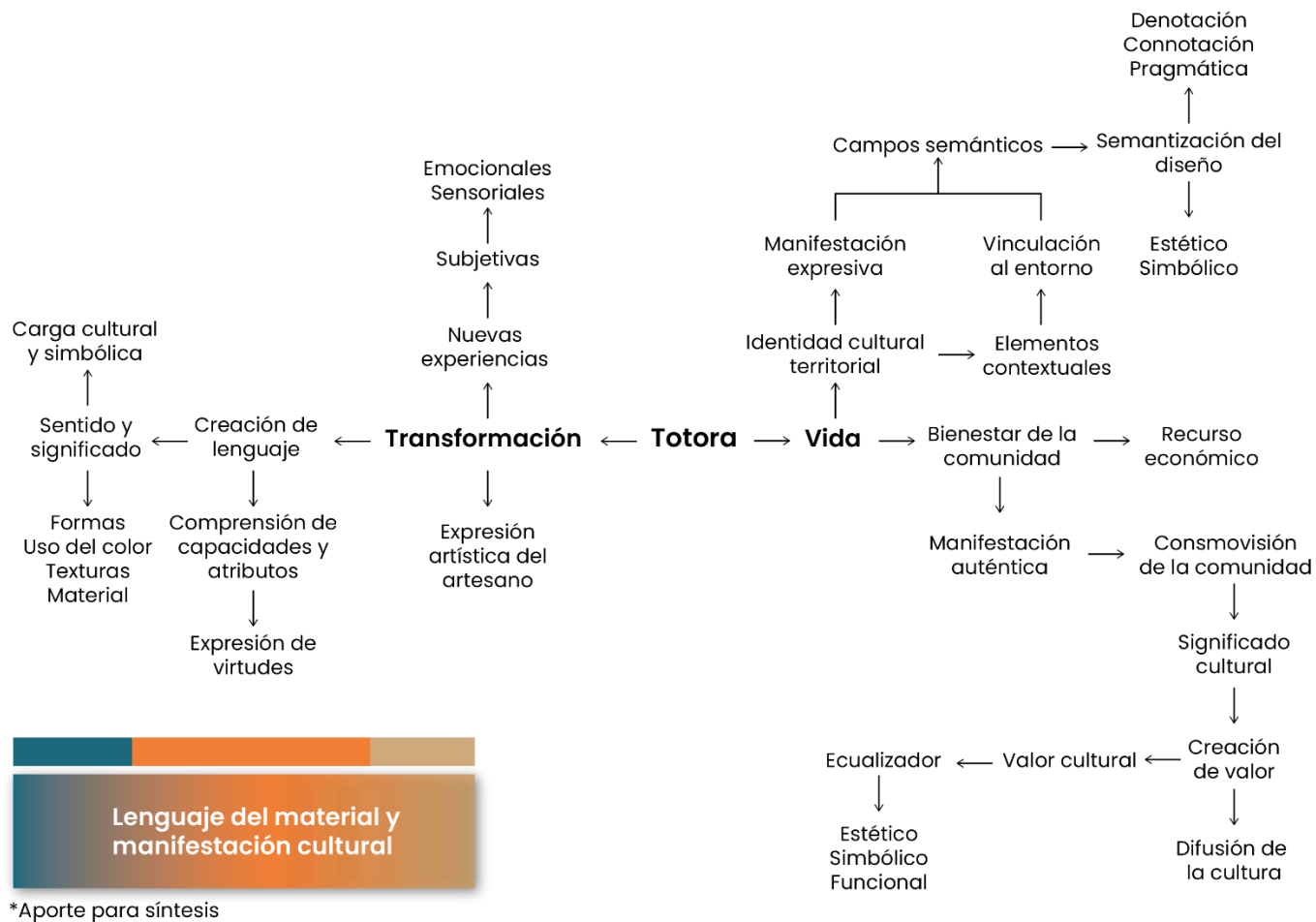


*Gráfico 28 Ajuste de tejido como integración de conocimiento.*  
**Fuente:** Carolina Chávez



**Gráfico 29** *Insights sobre el lenguaje del material y manifestación cultural*

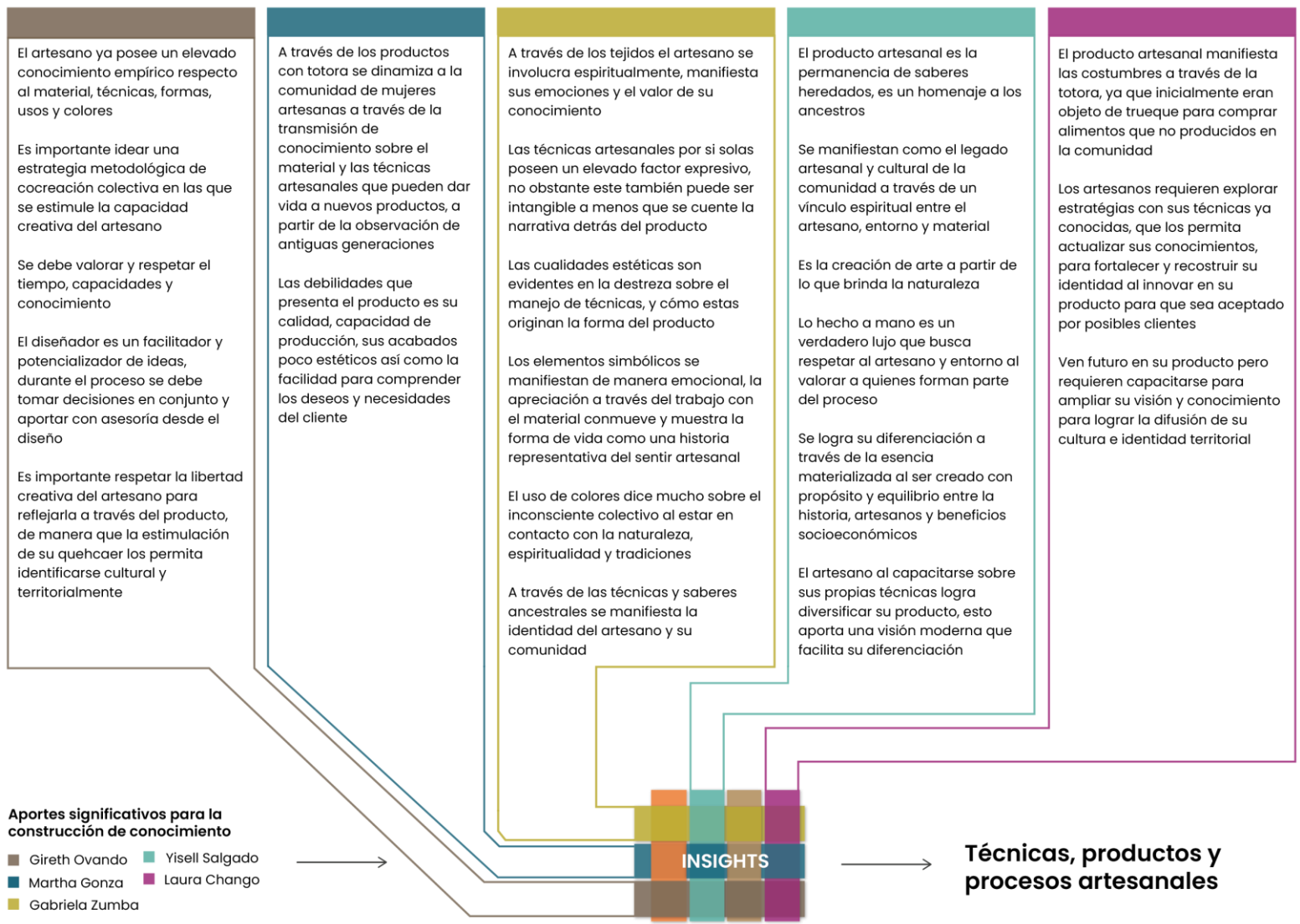
**Fuente:** Carolina Chávez



**Gráfico 30** Síntesis sobre el lenguaje del material y manifestación cultural.

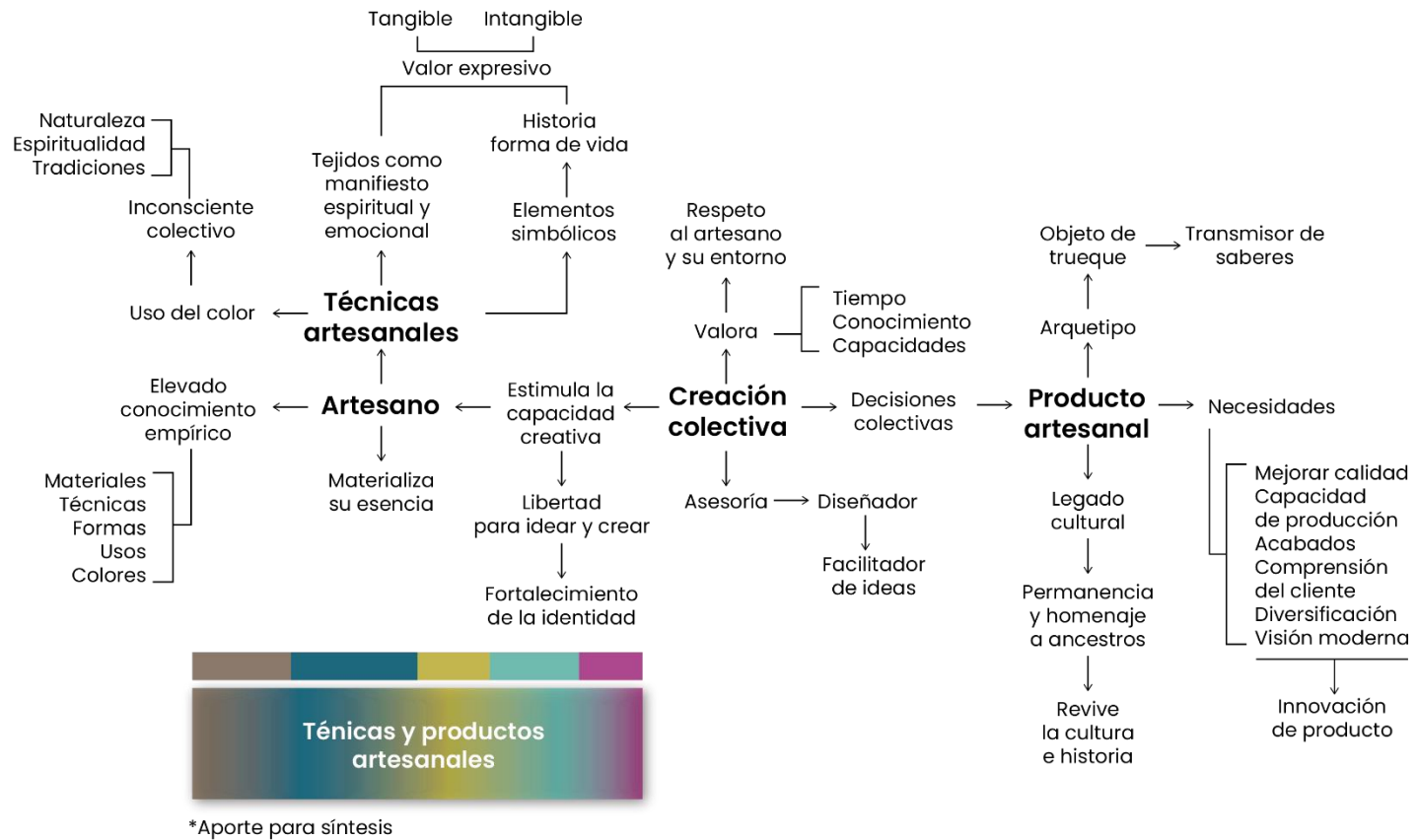
**Fuente:** Carolina Chávez



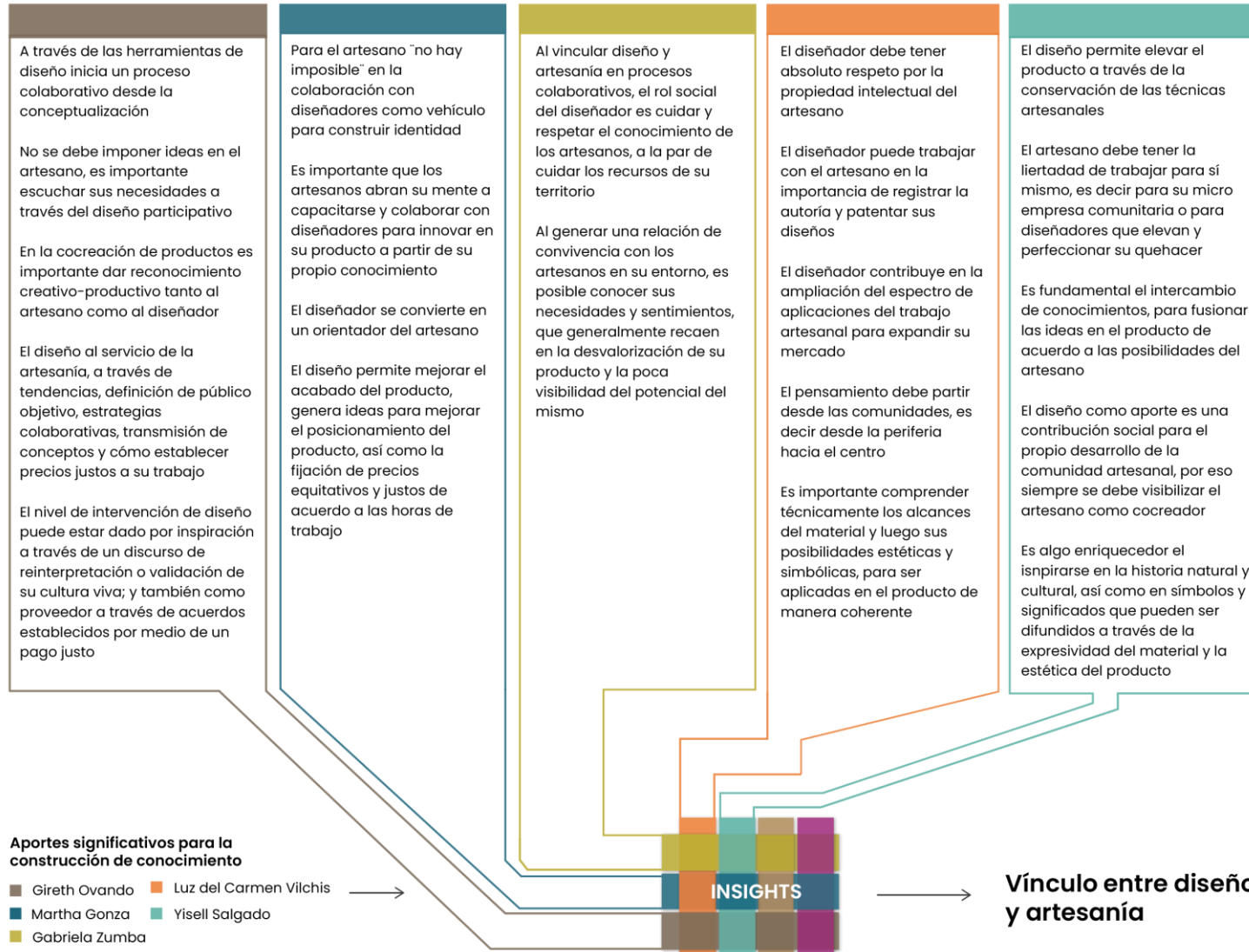


**Gráfico 31** Insights sobre técnicas y productos artesanales

Fuente: Carolina Chávez

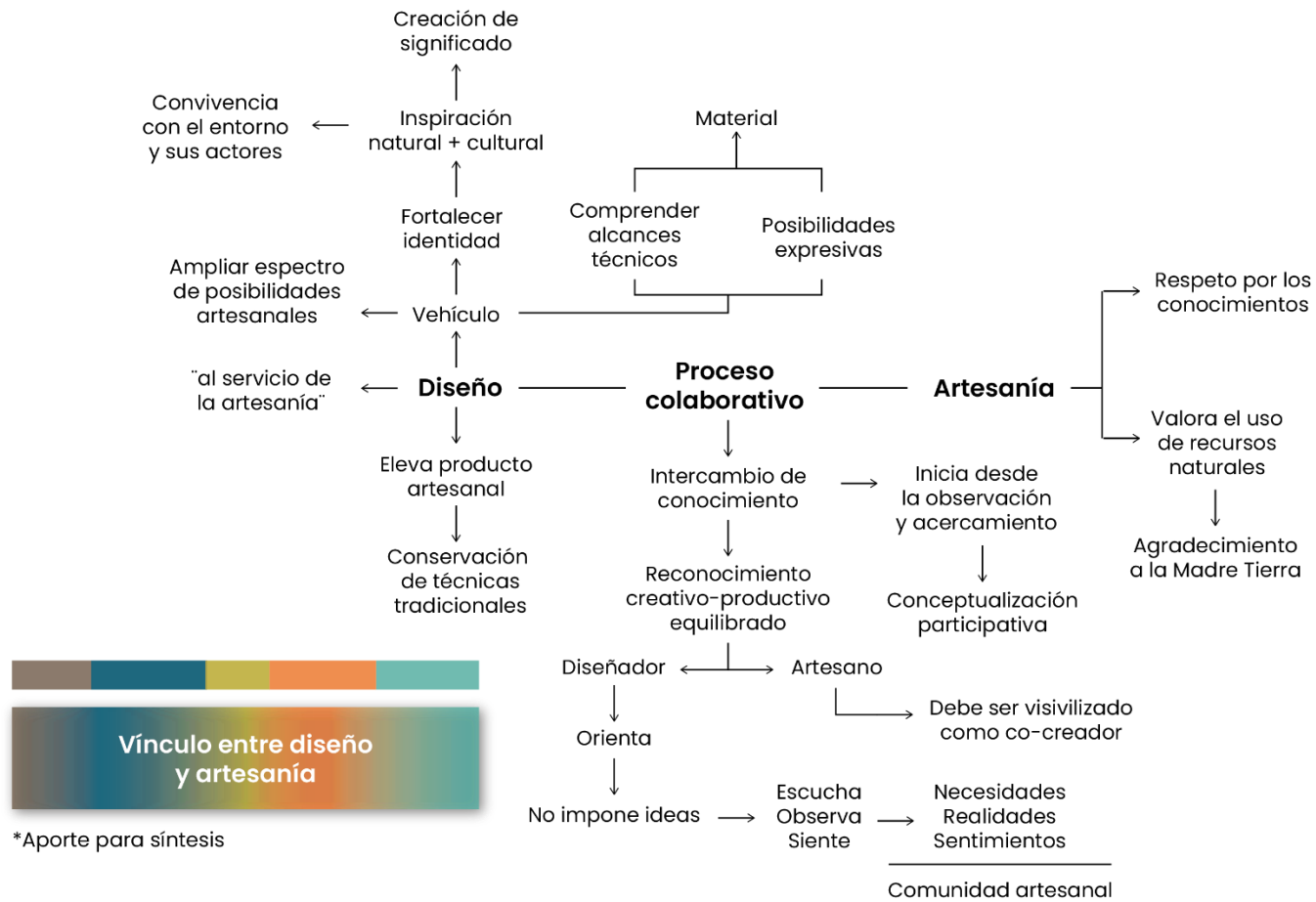


**Gráfico 32 Síntesis sobre técnicas y productos artesanales**  
**Fuente:** Carolina Chávez

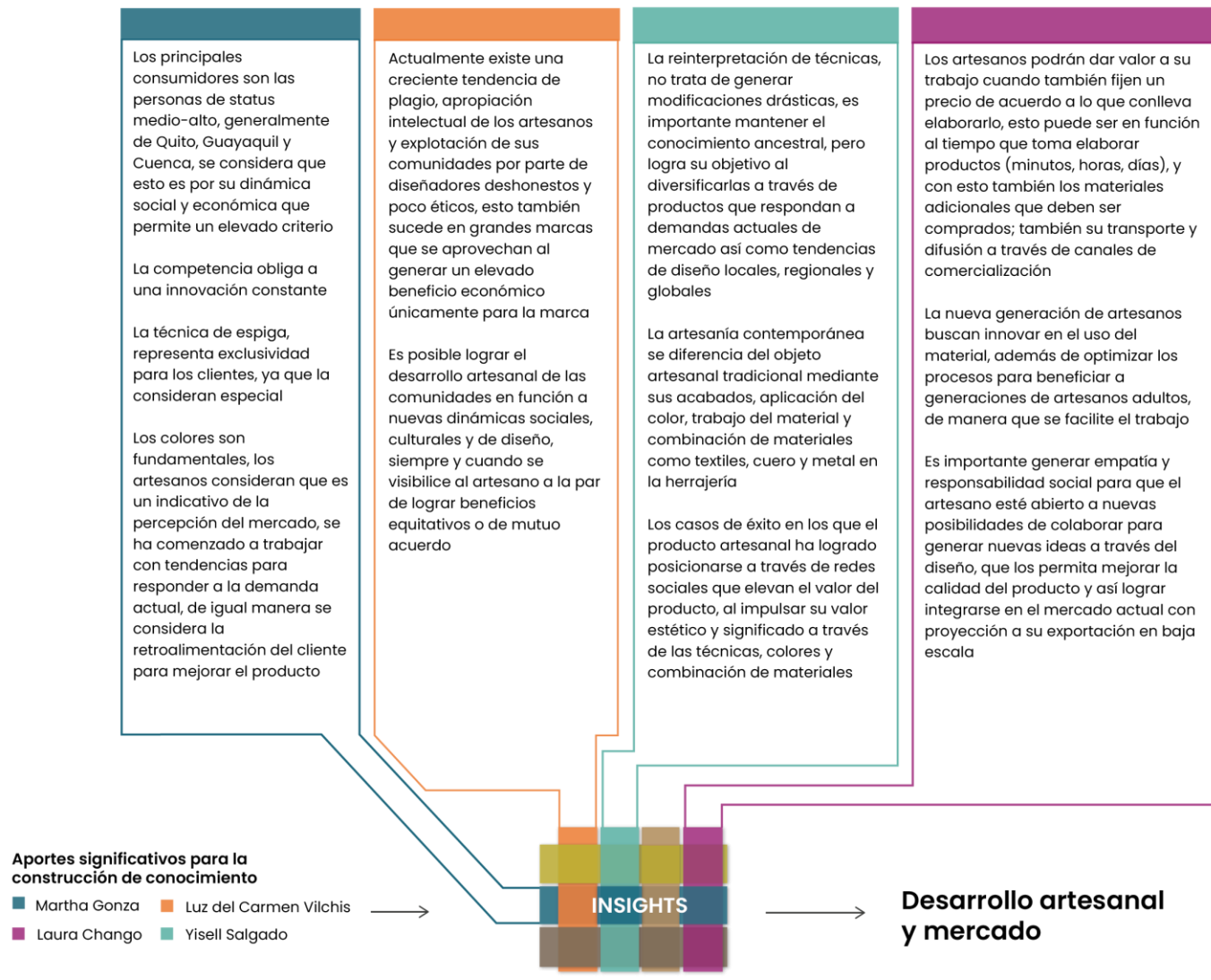


**Gráfico 33** Insights sobre el vínculo entre diseño y artesanía

Fuente: Carolina Chávez

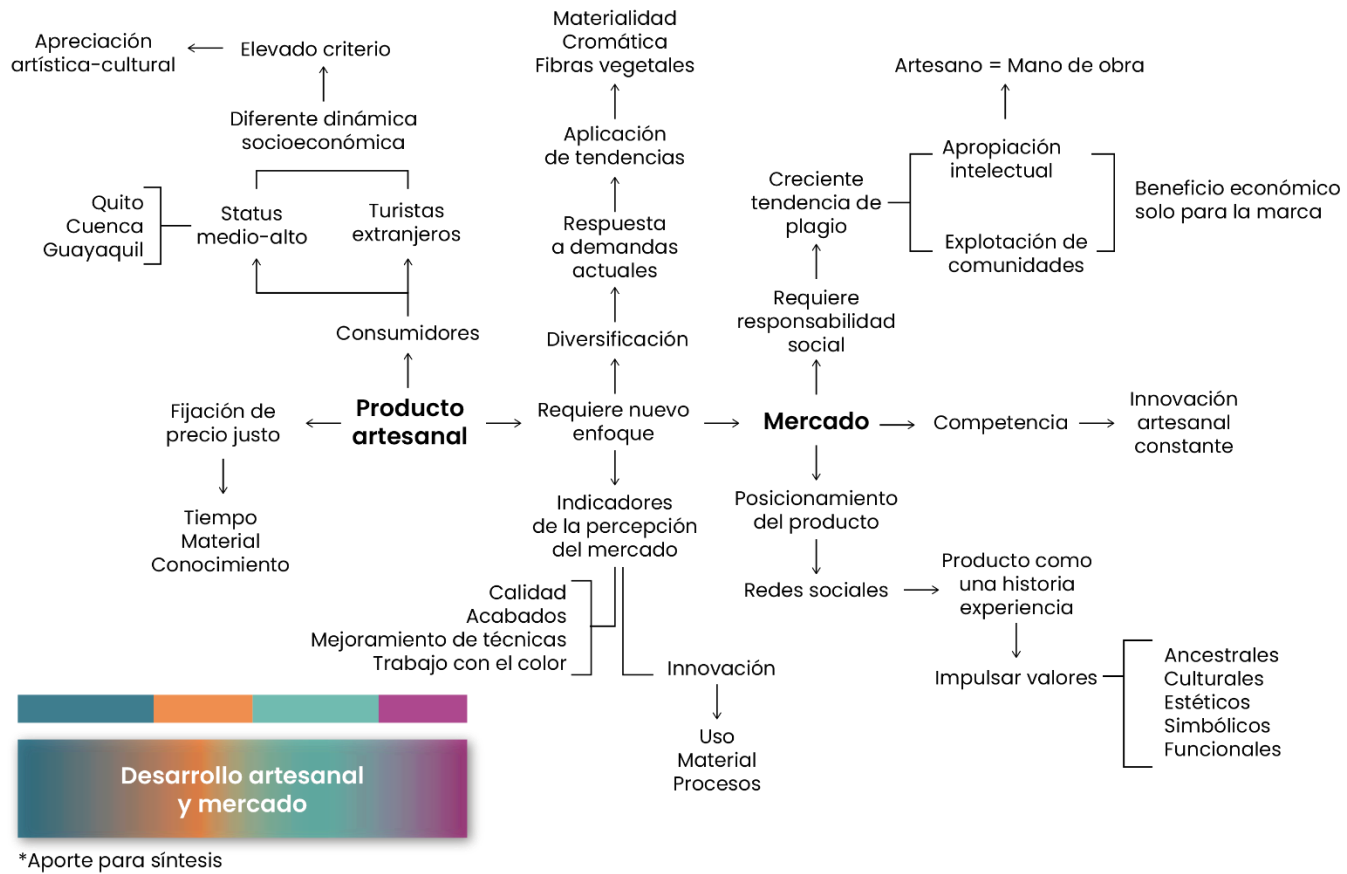


**Gráfico 34** Síntesis sobre el vínculo entre diseño y artesanía  
**Fuente:** Carolina Chávez

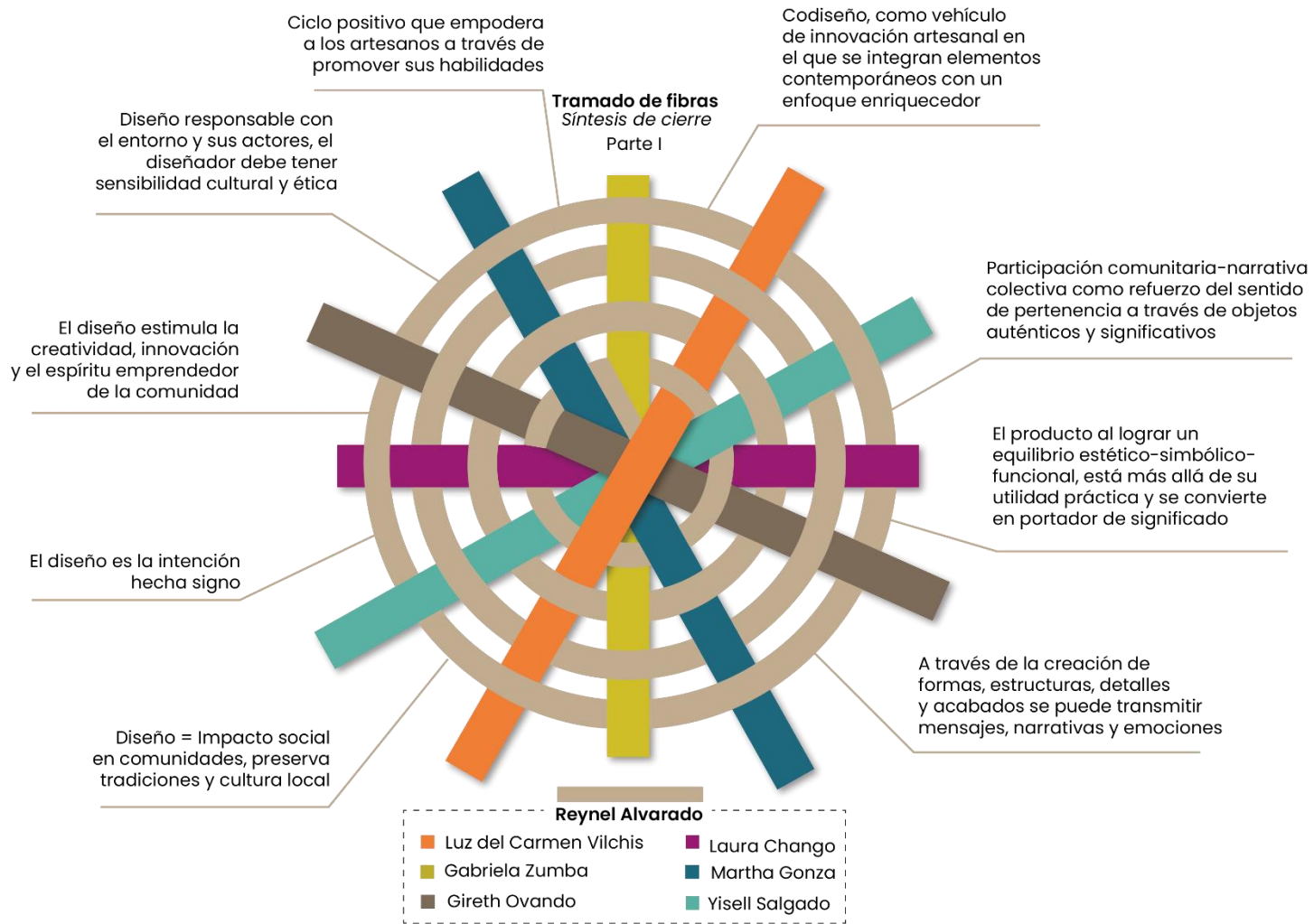


*Gráfico 35 Insights sobre el vínculo entre diseño y artesanía*

**Fuente:** Carolina Chávez



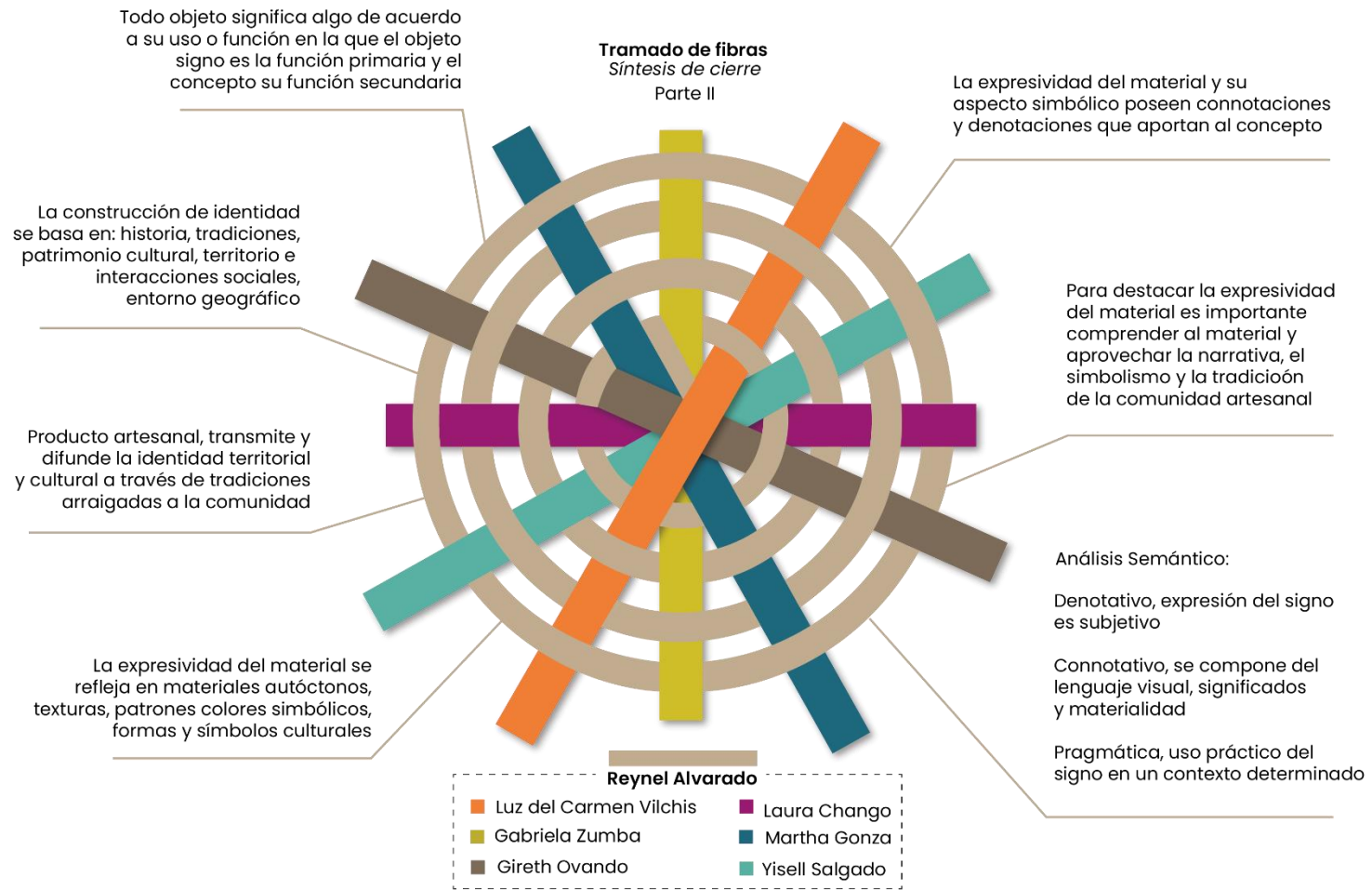
**Gráfico 36** Síntesis sobre el vínculo entre diseño y artesanía  
**Fuente:** Carolina Chávez



**Gráfico 37** *Tramado como insights de cierre*

**Fuente:** Carolina Chávez





**Gráfico 38** *Tramado como insights de cierre*

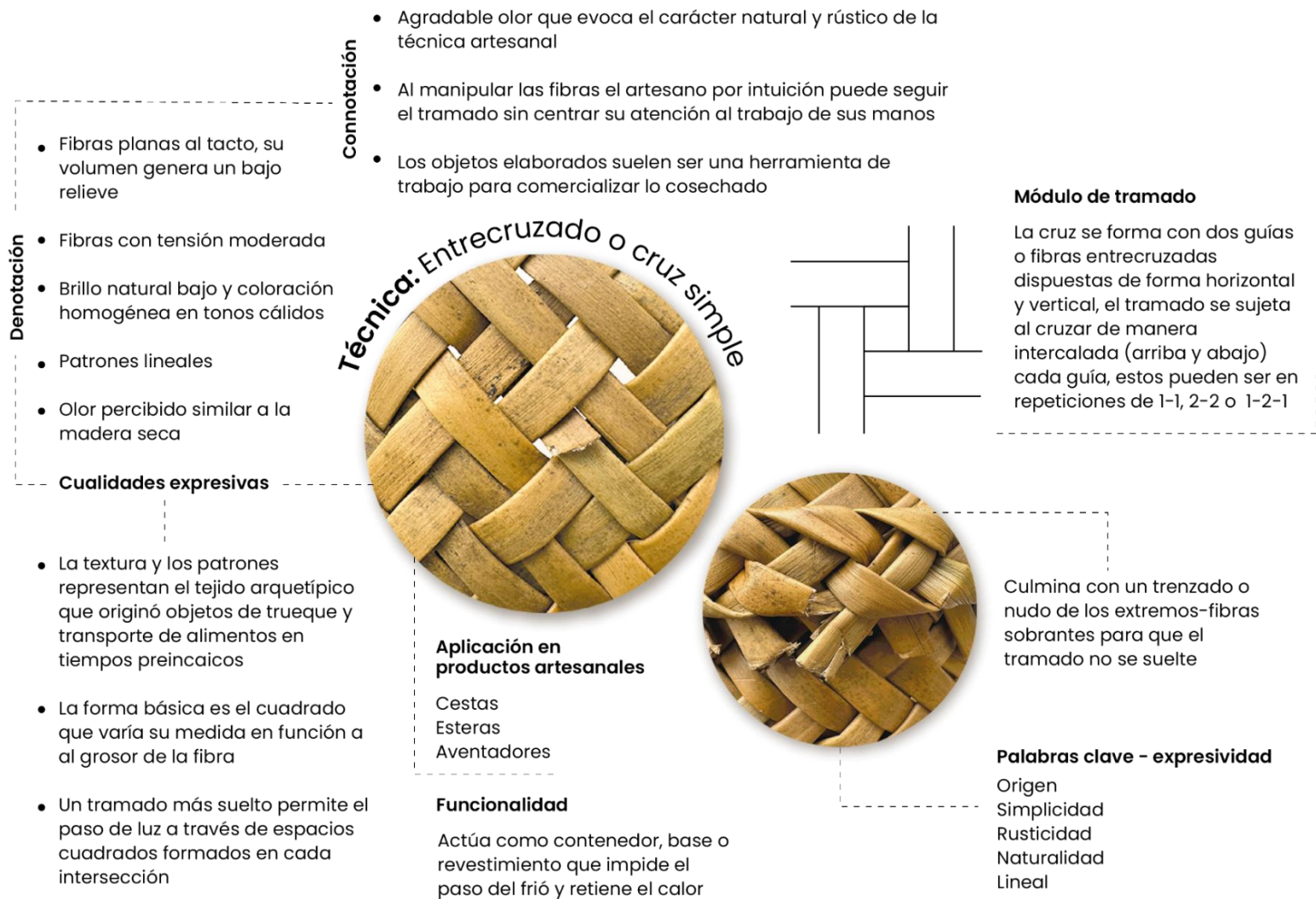
**Fuente:** Carolina Chávez



#### 4.8.4 Análisis de cualidades expresivas a través de las técnicas artesanales aplicadas en el uso de totora

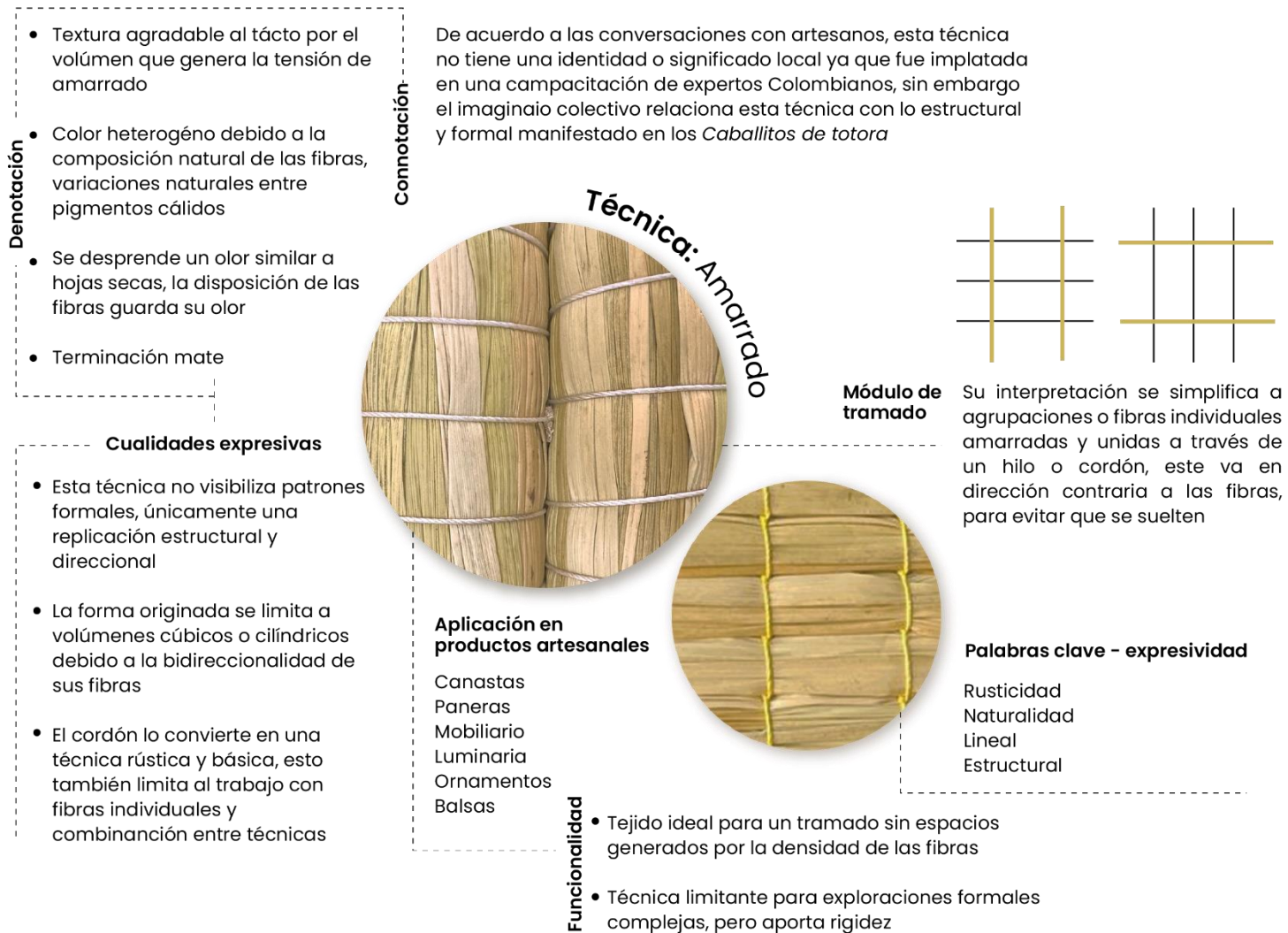
Análisis  
**Técnicas  
artesanales**  
en totora





**Gráfico 39** Técnica artesanal entrecruzado o cruz simple

**Fuente:** Carolina Chávez



**Gráfico 40** Técnica artesanal de amarrado

**Fuente:** Carolina Chávez

### Denotación

- Al tacto, la textura no es uniforme debido a los volúmenes generados por las separaciones de las fibras y sus diferentes grosores
- El olor percibido refleja su carácter natural, recrea una atmósfera cálida entre fragancias de madera y hojas secas
- Brillo natural bajo, variación cromática por la composición natural de las fibras, estas logran uniformidad al secarse completamente

### Cualidades expresivas

- El patrón que se visualiza es cuadrangular, este varía de acuerdo a la disposición y separación de las fibras
- Las formas percibidas en el tramado final son cuadrados y rectángulos
- Esta técnica transmite la destreza del artesano, le es posible identificar su trabajo, ya que no todos logran ese patrón de variación, sino únicamente el tejido cuadrado normal, en el cual la figura repetida es el cuadrado

### Funcionalidad

Esta técnica permite lograr un tramado cerrado, por lo cual es ideal para cumplir su función de contenedor, la superficie que se logra manifiesta la habilidad del tejedor en la uniformidad del tramado resultante

### Connotación

- Esta técnica cuadrangular, representa la forma de vida, ya que originalmente las esteras eran superficies en donde las personas podían descansar o compartir alimentos
- Además de reflejar la habilidad artesanal, también su olor se percibe como un aroma especial que aporta buena energía y crea nuevas experiencias el contacto

## Técnica: Tejido cuadrado especial



Módulo de tramado

El tramado se forma por dos guías-fibras entrecruzadas, una vertical y otra horizontal, en este caso se mantiene una separación mayor entre fibras verticales que horizontales, de manera que resulta un módulo con longitud constante en sus cuatro extremos, mientras que en el centro puede ser más abierto (rectangular) o cerrado (cuadrado) debido a la separación entre fibras

### Aplicación en productos artesanales

Esteras  
Mobiliario  
Cestas  
Individuales  
Paneras

### Palabras clave - expresividad

Naturalidad  
Habilidad  
Identidad

**Gráfico 41** Técnica artesanal de tejido cuadrado especial

**Fuente:** Carolina Chávez



### Denotación

- Al tacto, genera nuevas sensaciones que transmiten lo natural del material y permiten una conexión intrínseca con el material
- Son visibles los patrones en forma de espiga, que permiten al objeto diferenciarse
- Al trabajar con fibra de color natural es posible observar cómo la variación cromática entre fibras también aporta a la estética del patrón
- De igual manera el olor percibido representa la naturalidad de la fibra

### Cualidades expresivas

- Para las artesanas, es una técnica de baja complejidad que ha permitido la diversificación de sus productos, consideran que la textura y patrones generados son mayormente atractivos a diferencia de otras técnicas que se perciben como rústicas, ordinarias o simples
- Al no ajustar o tensionar tanto las fibras, permite el paso de la luz, lo cual es una técnica ideal para luminaria a la par de contribuir en la identidad del producto

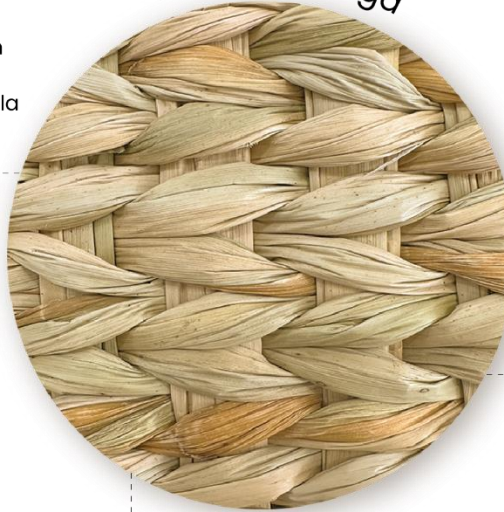
### Aplicación en productos artesanales

Cestas  
Paneras  
Ornamentos  
Luminaria

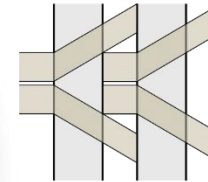
### Connotación

- Para los artesanos esta técnica representa al trigo cosechado desde tiempos ancestrales, como regalo de la Pachamama (Madre Tierra), representa la esencia de las comunidades artesanales rurales que viven de los recursos naturales en su día a día
- Su textura y patrones la han posicionado como una técnica capaz de elevar el producto artesanal y diversificarlo. Para los clientes locales y extranjeros representa exclusividad

### Técnica: Espiga



### Módulo de tramado



Esta técnica parte de guías verticales que permiten generar el tramado combinado entre dos fibras de manera simultánea, en donde se origina una V, y la apertura da origen a otra sucesivamente, en esta técnica las guías verticales deben ser aplanadas mientras que el tramado al ser tensionado genera cierto volumen en la fibra

### Funcionalidad

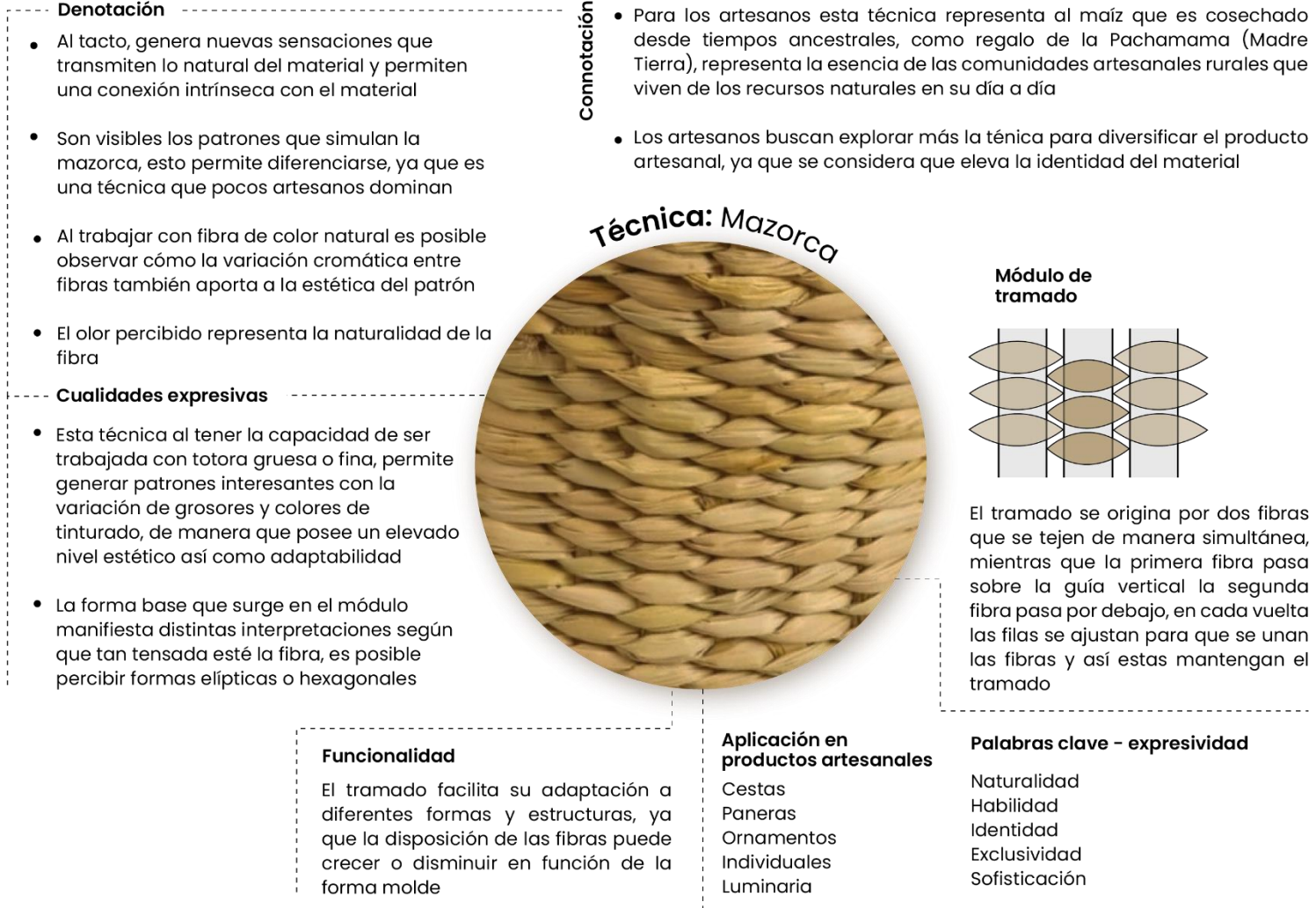
Más allá de lo funcional se destaca el nivel estético en relación a la textura y patrón visible, depende de la separación de guías y apertura de las fibras para que el resultado pueda adaptarse a diferentes usos

### Palabras clave - expresividad

Naturalidad  
Habilidad  
Identidad  
Exclusividad  
Sofisticación

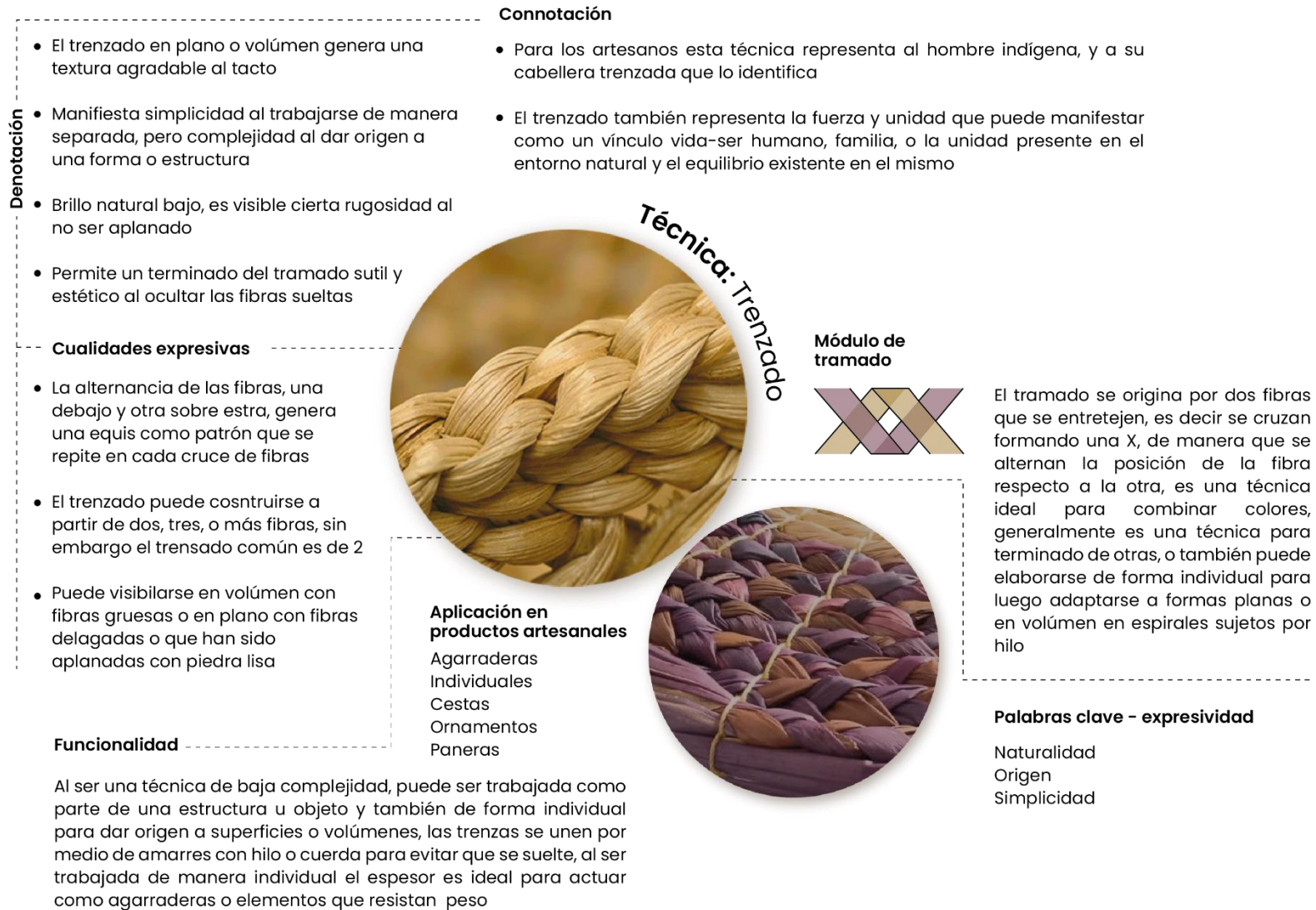
**Gráfico 42** Técnica artesanal de espiga

**Fuente:** Carolina Chávez



**Gráfico 43** Técnica artesanal mazorca

**Fuente:** Carolina Chávez



**Gráfico 44** Técnica artesanal de trenzado

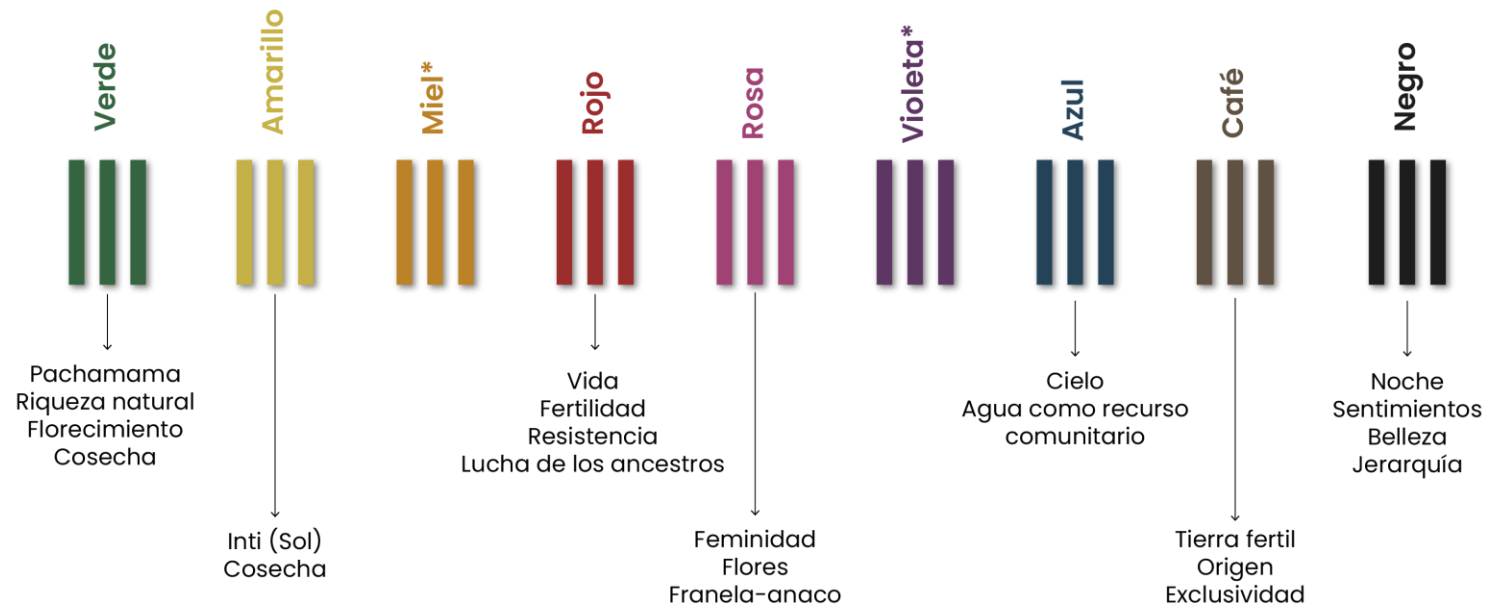
**Fuente:** Carolina Chávez

Imaginario colectivo  
comunidad de artesanos

cultura - identidad

El significado detrás  
de los colores

Posibilidades de tinturado en las fibras



\* Colores tinturados, carecen de significado específico para los artesanos

**Gráfico 45** Significado de los colores en las fibras tinturadas

**Fuente:** Carolina Chávez



#### 4.8.5 Análisis de productos artesanales existentes en el mercado

Análisis  
**Productos  
existentes**  
en el mercado



*Productos de Totorá Wasi (San Pablo)*

## Desde el diseño

- Los productos carecen de innovación ya que mantienen el arquetipo de la cesta, que ha formado parte de la comunidad desde sus inicios, como objeto para recolectar lo cosechado y para comercializarlos, únicamente se ha agregado una estructura alámbrica interna que posibilita un mejor acabado o remate de las fibras, y para incorporar agarraderas que faciliten su transporte
- La funcionalidad primaria es la de contener, actualmente cumple una función práctica como contenedor y estética como ornamento como complemento de espacios con su carácter rústico-natural
- Objetos prácticos, que manifiestan una libertad de uso en el usuario, en diferentes contextos
- Las cestas que integran asas presentan un mejor nivel ergonómico que facilita su traslado y carga
- Las cestas generalmente están formadas por una estructura única, carecen de componentes extras
- En su morfología se destacan volúmenes elípticos, semi cónicos, cilíndricos y cúbicos
- No requiere una normativa para su producción, difícilmente se puede estandarizar lo artesanal
- Productos en los que se puede aplicar toda técnica, esto permite generar diferentes texturas y sensaciones en el usuario

### Técnica Mazorca



### Materiales adicionales Alambre - estructura volumétrica - asas

### Categoría Cestería



### Técnica Amarrado



### Técnica Espiga

## Desde la artesanía

- La cestería puede ser una actividad repetitiva en los artesanos, pero se eleva la identidad del producto al trabajar con técnicas con mayor nivel estético (mazorca y espiga), además permiten manifestar la identidad y conocimiento del artesano o la comunidad, ya que se considera especial por los patrones y texturas que se logran
- Generalmente, la cestería representa a los primeros objetos que se originaron con las fibras vegetales; para explorar su carga expresiva, los artesanos suelen combinar fibras tinturadas
- Las cestas no presentan símbolos en su tramado, su decodificación varía según la percepción y criterio del cliente
- La morfología tradicional de la cesta ha permitido explorar diferentes formas base, formas estructurales y volumétricas
- Para los artesanos, las tonalidades marrones representan elegancia y exclusividad

## En el mercado

- Las cestas se comercializan a través de Instagram y por venta directa, en ambos casos el cliente puede personalizar las dimensiones, técnicas, estructuras y cromática
- Las técnicas de preferencia en el mercado son la de mazorca y espiga, su complejidad es sinónimo de exclusividad
- Actualmente está orientado a un público que puede adaptar la cesta a diferentes usos y estilos de vida, son los productos con mayor demanda
- Objetos replicables por lo que dificulta su diferenciación en el mercado

**Gráfico 46** Análisis de la categoría de producto: Cestería.

**Fuente:** Carolina Chávez

## Desde el diseño

- Los productos ornamentales carecen de innovación de uso y significado, en estos la transformación del material se limita a figuras zoomorfas y superficies que cumplen la función de estera, alfombra, biombo, o individuales
- Lo que destaca en los ornamentos es el trabajo con las técnicas y cómo estas dan origen a nuevas formas, las variaciones cromáticas contribuyen a elaborar un patrón expresivo
- Las formas zoomorfas son escalables, pueden ser souvenirs o esculturas para equipar espacios
- Según la complejidad y la visión del artesano los ornamentos pueden o no diferenciarse
- Estos objetos cumplen una función mayormente estética, carecen de carga simbólica y práctica, por lo cual su uso puede variar según el contexto o necesidades del usuario
- La cromática y la selección de fibras elevan el valor estético del producto al lograr un tramado con excelentes acabados



## Desde la artesanía

- Las figuras zoomorfas representan la fauna silvestre que habita los páramos como las alpacas
- Los ornamentos carecen de símbolos y significados específicos de la cosmovisión de la comunidad, el significado radica en la destreza con la cual el artesano manifiesta su conocimiento a través de los tramados que originan superficies o volúmenes
- Pocos son los artesanos que elaboran ornamentos con técnicas como mazorca, espiga y cuadrado especial debido al tiempo que toma hacerlo, consideran que eso eleva el costo del producto y es complicado lograr una pronta comercialización
- En los ornamentos para el hogar o cocina son los productos en los cuales se ha explorado mayormente la expresividad desde el uso y combinación de fibras tinturadas, tramados texturizados y objetos de gran formato

## En el mercado

- Para los artesanos, las tonalidades marrones representan elegancia y exclusividad
- Los ornamentos se comercializan a través de Instagram, por venta directa e intermediarios, en estos casos el cliente puede personalizar las dimensiones, técnicas, estructuras y cromática
- Las técnicas de preferencia en el mercado son la de mazorca y espiga, su complejidad es sinónimo de exclusividad
- Actualmente está orientado a un público con criterio estético elevado que puede adaptarlos a diferentes espacios, usos y estilos de vida, generalmente son los productos de menor costo, esto depende de su dimensión y tiempo de elaboración
- Objetos replicables por lo que dificulta su diferenciación en el mercado, además son poco funcionales

**Gráfico 47** Análisis de la categoría de producto: Ornamentos.

**Fuente:** Carolina Chávez

### Desde el diseño

- En esta categoría se visibiliza una innovación tipológica, impulsada por los motores forma y modo de uso, el producto artesanal se ha diversificado al adaptarse a tendencias de mobiliario ya vistas con ratán, sin embargo, la totora aporta un carácter más natural y artesanal al producto
  - Otros materiales como metal y textil se fusionan con las estructuras construidas con totora, el armazón de metal ya sea interno o externo aporta rigidez al mobiliario, a la par de facilitar la obtención de la forma, de manera que esta sea percibida por el usuario
  - La morfología y cromática manifiestan un elevado valor estético en el producto, lo cual lo posicionan como un arte al quehacer artesanal
  - Su contexto de uso se direcciona espacios contemporáneos cerrados o al aire libre, como complemento o como elemento focal
  - La aplicación del color con la combinación de materiales, elevan el producto y lo hacen exclusivo
  - Estructuras no modulares, lo cual generalmente dificulta su transporte
- La complejidad en su fabricación dificulta la capacidad de producción

### Categoría Mobiliario



**Materiales adicionales**  
- Estructuras metálicas internas y externas  
- Esponja  
- Textil

### Desde la artesanía

- Es una verdadera transformación del producto artesanal cotidiano, una nueva tipología que ha permitido a la comunidad abrirse un espacio en el mercado contemporáneo
- Según los artesanos, el uso de tonalidades marrón aportan a la identidad del producto, mismo que se manifiesta como un lujo a diferencia de los objetos ornamentales
- La técnica que se trabaja para la elaboración de mobiliario, el amarrado, suele ser rústica y poco estética, sin embargo el trabajar con estructuras metálicas, la fibra transmite su expresividad y exclusividad a través de formas orgánicas o complejas
- Para los artesanos, estos productos requieren mayor dominio de técnicas, de manera que se eleva su valor, así consideran que esta categoría de producto es aclamada únicamente por clientes de estatus medio-alto, ya que su criterio elevado y estilo de vida permite apreciar la esencia del producto

### En el mercado

- Estos productos se comercializan a través de Instagram bajo pedido y por venta directa, en estos casos el cliente puede personalizar las dimensiones, técnicas, estructuras y cromática
- Actualmente está orientado a un público con criterio estético elevado que puede adaptarlos a diferentes espacios, usos y estilos de vida, son productos que presentan un costo elevado, un precio justo que valora el tiempo invertido, materia prima y conocimiento del artesano
- Existen una menor demanda por estos productos, debido a su costo, son pocas las personas que realmente conocen el valor del producto y de la comunidad, y contribuyen a la económica y diseño local
- Pocos artesanos apoyan esta diversificación tipológica, mientras que artesanos más adultos consideran que es una pérdida de tiempo, ya que son productos con formas "raras" y difíciles de elaborar

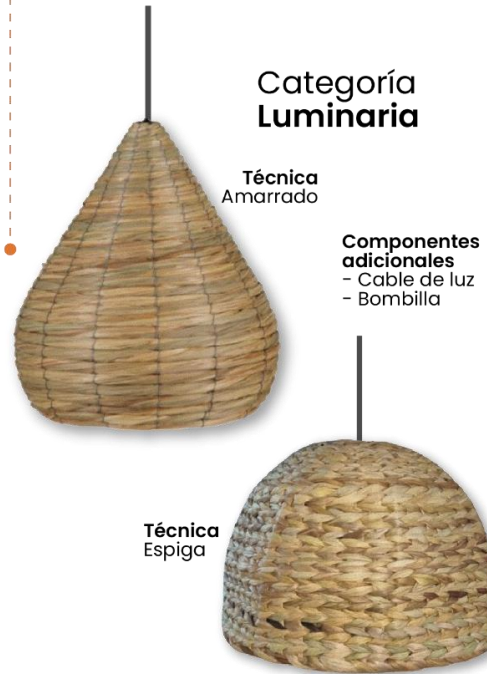
**Gráfico 48** Análisis de la categoría de producto: Ornamentos.

**Fuente:** Carolina Chávez



## Desde el diseño

- Con esta categoría se innova a nivel tipológico y de uso, lo que permite diversificar los productos artesanales ofertados
- Se basa en los principios de cestería para la aplicación de técnicas en pantallas, que según como varíe la separación entre fibras se permite el paso de luz a través del tramado, de esta manera es posible generar nuevas experiencias de uso
- Su nivel estético se eleva al fusionar las fibras naturales con la iluminación, lo cual aporta calidez al espacio
- A nivel morfológico se han explorado la aplicación de técnicas, que pueden generar diferentes volúmenes en los que la luz puede actuar de diferente manera en función de la intensidad y visibilidad a través de las estructuras, que generalmente son colgantes o de pedestal
- Respecto a su contexto de uso, este puede variar según las necesidades del cliente, se adaptan tanto a espacios cerrados como abiertos, privados-familiares y públicos
- Generalmente se trabaja con al fibra en color natural para mantener un equilibrio con la calidez que aporta la luz



## Desde la artesanía

- Los artesanos al diversificar su producto, se apartan del valor simbólico y se enfocan en lo estético-funcional, es decir el objetivo predominante es lograr la forma que se ha pedido, logra transmitir sus conocimientos, pero su identidad cultural-territorial se mantiene difusa
- La expresividad se manifiesta a través de la materialidad y la técnica, y esta cualidad se resalta con la integración de la luz como componente principal del producto
- Este producto hecho a mano evidencian la experticia del artesano y su vínculo con su entorno sociocultural
- El producto para lograr una comunicación efectiva de su identidad requiere contar una historia que permita al usuario conocer su origen, y valorar el proceso así como al artesano o comunidad que formó parte de su elaboración
- Es notable las nuevas formas exploradas, sin embargo se debe trabajar constantemente para lograr la diferenciación del producto

## En el mercado

- Las pantallas se comercializan a través de Instagram y por venta directa, en estos casos el cliente puede personalizar las dimensiones, técnicas, formas y cromática
- Actualmente está orientado a un público con criterio estético elevado que puede adaptarlos diferentes espacios, usos y estilos de vida, generalmente son los productos de menor costo, esto depende su dimensión y tiempo de elaboración
- Objetos replicables por lo que dificulta su diferenciación en el mercado, no obstante, los artesanos han colaborado con marcas gastronómicas locales para elaborar las estructuras de luminarias como aporte al carácter y enfoque
- En muchos casos, ya sea para luminaria o mobiliario, el vínculo entre diseño y artesanía resulta, como un intercambio en el cual el artesano es proveedor de mano de obra, ya que los clientes basan los productos requeridos en diseños ya existentes

**Gráfico 49** Análisis de la categoría de producto: Ornamentos.

**Fuente:** Carolina Chávez

## 4.9 Conclusiones

Para finalizar el proceso investigativo posterior al análisis e interpretación de datos cualitativos recopilados en la investigación, es posible concluir con lo siguiente:

La comunidad artesanal del cantón Colta ha disminuido en los últimos años debido a factores socioeconómicos que han forzado a varias familias a emigrar en búsqueda de mejores oportunidades. A raíz de la pandemia la cadena de valor de la totora se ha visto fracturada, el producto artesanal ya no se consideraba un medio para generar ingresos a la par de promover y difundir su cultural e identidad territorial, de esta manera es evidente la pérdida de transmisión de conocimientos artesanales; no obstante, en el Instituto Santiago de Quito, aún se conservan los saberes, estos son transmitidos hacia los estudiantes de diferentes niveles, de manera que su conocimiento se manifiesta a través de proyectos de emprendimiento con totora a cargo de la docente Rosa Martínez. Representan esfuerzos que buscan retomar el quehacer artesanal a la par de vincularse al turismo local, para así llegar a los turistas locales y extranjeros que visitan la Laguna de Colta y las comunidades aledañas.

A través de la observación participativa y entrevistas semiestructuradas, se ha construido el conocimiento en relación con las variables y la operacionalización de estas. Con esto, la información se ha profundizado en cuatro macro dimensiones: Lenguaje del material y manifestación cultural, técnicas y productos artesanales, vínculo entre diseño y artesanía, y como cuarta dimensión, el desarrollo artesanal y la relación con el mercado. De manera conjunta entre expertos vinculados tanto al campo de la artesanía como el diseño, se ha catalizado la información a través de insights, vistos como un tramado de conocimiento, en el que cada experto es una fibra o guía que aportan desde su experiencia y conocimiento, mismo que ha sido interpretado de manera responsable.

La totora más allá de ser una fibra vegetal, simboliza la vida, una fuente natural que genera ingresos para la comunidad artesanal, en este acercamiento simbólico al material se contrastaron diferentes realidades a partir de lo manifestado por artesanas que trabajan con totora, Laura Chango de la comunidad de Tiliví y Martha Gonza; el conocer la perspectiva de cada una de ellas respecto a la totora y sus productos artesanales, permitió interpretar las debilidades, fortalezas y oportunidades que presenta el producto artesanal en el mercado actual; sus acciones, pensamientos y emociones, como representantes de su comunidad enfatizan en lo significativo de revalorar su producto a través del fortalecimiento de su identidad. El empatizar con las artesanas enriqueció la investigación, de manera que se profundizó en sus necesidades y aspiraciones, estrechamente conectadas a la necesidad de preservar y difundir su esencia y conocimiento a través de las técnicas artesanales, aspiran diversificar su producto para llegar al mercado actual, consideran que es un vehículo que también tiene la capacidad de dar a conocer su cultura.

El acercamiento a los artesanos facilitó conocer los significados y símbolos que guardan los colores obtenidos al tinturar las fibras de totora, así como lo manifestado por las técnicas artesanales, así se profundiza en cómo el artesano cuenta con un campo semántico propio en el cual surgen significados a través de asociaciones transmitidas como experiencias de vida o conocimiento (saber hacer), estas asociaciones semánticas se reflejan en la morfología, cromática, intencionalidad relacionadas a la totora. Es claro que el material por sí mismo, no posee valor expresivo, ya que este surge al ser transformado en un objeto con carga cultural e identitaria, así el producto artesanal se convierte en una manifestación cultural de la comunidad artesanal, a partir de una postura creativa que materializa la naturaleza (totora).

Ahora, en la construcción del conocimiento en función al vínculo entre diseño y artesanía, mediante entrevistas a expertos en el campo de diseño, se establece que la expresividad del material es el equilibrio armónico generado entre las cualidades simbólicas, estéticas y funcionales, de otro modo el objeto recae en lo ya existente y dificulta su diferenciación, así como las técnicas artesanales presentan una carga cultural,

estas deben ser respetadas, ya que es un conocimiento ancestral que debe ser preservado y revalorizado mediante una innovación del producto que responda a criterios de diseño de manera ética, es decir, se debe respetar la propiedad intelectual del artesano así como reconocer el origen del producto, es fundamental establecer un proceso creativo y comercial justo, en donde se cumpla el objetivo de contribuir al desarrollo artesanal desde el diseño.

Las técnicas artesanales, posibilidades cromáticas, formas y texturas, representan el potencial del producto artesanal para trascender sin perder su esencia-identidad relacionada al imaginario colectivo e individual de la comunidad, el analizar en un proceso cognitivo las técnicas desde su expresividad, permite conocer los aspectos denotativos y connotativos que generan sensaciones a través de los sentidos, esto permite ampliar el espectro de posibilidades estéticas, simbólicas y funcionales, para la construcción de conceptos que posean una clara intención de significar. Desde el diseño, existe la capacidad de seleccionar símbolos, signos y significados que aporten a lo tangible e intangible del producto, de manera que sea posible enriquecer al producto con la expresividad del material, y así se logre una conexión efectiva entre el usuario y producto, en donde este, más allá de su funcionalidad transmita una historia.

Según lo expresado por el diseñador Reyner Alvarado, el diseño desde un enfoque participativo, sensible y respetuosos puede transmitir la identidad cultural a través de la expresividad del material, esto es posible lograr mediante la elección de materiales, texturas, patrones significativos, colores y formas distintivas, así el producto captura la esencia y refleja la historia, tradición y cultura.

#### **4.10 Recomendaciones**

- Respecto al acercamiento con los artesanos, se recomienda trabajar con quienes muestren apertura a la investigación, de esta manera es posible lograr un conocimiento enriquecedor respecto a las técnicas y productos artesanales, esto



permite participar de manera profunda para decodificar la realidad del entorno, el artesano y su conocimiento, esto además permite conocer los límites y posibilidades de exploración que se podrán desarrollar en el proceso creativo-participativo posterior a la investigación.

- Es fundamental el empatizar con los artesanos, esto contribuye al proceso participativo, de manera que se logre un intercambio de conocimientos, que beneficie a ambas partes, así desde el diseño será posible contribuir a la comunidad artesanal más allá de la elaboración de la propuesta, se puede aportar a los artesanos con herramientas y criterios de diseño, para que puedan desenvolverse en un contexto actual que demanda una actualización tanto de conocimiento como de productos; esto como respuesta desde el rol social del diseño, en donde no se busca imponer ideas al artesano, al contrario es un proceso colaborativo que contribuye al desarrollo personal y colectivo de la comunidad artesanal.
- Se recomienda interpretar la información cualitativa de forma mayormente gráfica, a través de recursos como metáforas o analogías, que permitan fusionar y extraer insights significantes recolectados de expertos, que permitan una construcción sólida del conocimiento, además que se facilita la comprensión al lector, así como el uso de la información para futuras investigaciones que busquen vincular la materialidad y su expresividad mediante un vínculo entre diseño y artesanía.
- Finalmente, se recomienda una análisis integral tanto de las técnicas artesanales como de productos existentes en el mercado, esto facilitará la ampliación del espectro de posibilidades, que generalmente se desconocen al realizar un análisis de carácter técnico-objetivo; dado que la expresividad más allá de lograr un producto, es un vehículo que enlaza las cualidades estéticas, simbólicas y funcionales, también fusiona sentimientos, emociones y pensamientos, para que puedan ser manifestadas a través de la transformación del material.

## CAPÍTULO V

### DESARROLLO DE LA PROPUESTA

#### 5.1 Antecedentes de la propuesta

La construcción del conocimiento se ha enriquecido mediante el aporte de expertos locales y extranjeros desde el área de artesanía y diseño bajo un enfoque de fibras vegetales para el diseño de productos artesanales, y cómo se puede lograr esto de manera ética y responsable a través de un proceso participativo con artesanos, de manera que se contribuya a la diversificación de su producto como un camino hacia su desarrollo artesanal y pronta vinculación al mercado contemporáneo.

La totora, generalmente ha sido estudiada desde lo técnico por las cualidades morfológicas que posee su estructura, sin embargo, se ha considerado como eje fundamental el análisis de las cualidades expresivas que posee este recurso territorial presente en abundancia debido a la sobrepoblación de totorales, mismos que tiene el potencial para ser aprovechados con la finalidad de generar beneficios económicos para la comunidad artesanal, así como el fortalecimiento de su identidad cultural a través del rescate y preservación del conocimiento sobre técnicas artesanales en totora.

Las cualidades expresivas permiten tanto una valoración subjetiva como objetiva respecto a la totora como materia prima, posterior a la investigación e interpretación de información, es posible destacarlas como una combinación armónica entre lo funcional, simbólico y estética, que permite transmitir una nueva narrativa a través del producto, de manera que encamina hacia una generación de valor agregado en el producto artesanal, al destacar la historia, conocimiento, así como la narrativa local y simbólica, de manera que el producto más allá de su funcionalidad pueda contar una historia que conecte y concientice al usuario sobre el valor inmerso en los artesanos, los recursos y el entorno mediante un producto hecho a mano.

Como parte de profundizar en las cualidades expresivas, se ha identificado el significado de los colores representados en el tinturado de la totora, esto gracias a la apertura de las artesanas representantes de sus comunidades, quienes manifestaron su vínculo con la totora y con su cultura, de esta manera, la totora simboliza la vida, ha estado presente por generaciones como recurso natural, económico y cultural, y a esto se suma la cromática que refleja su imaginario colectivo basado en la naturaleza y el ser humano. De igual manera los tejidos analizados previamente, poseen una carga semiótica que el mismo artesano ha descubierto en base a experiencias propias y colectivas, con lo cual se han encontrado asociaciones significativas entre la técnica, y cómo su módulo, patrón, o textura simbolizan elementos de su entorno sociocultural.

A lo largo del proyecto, se ha buscado fortalecer y construir un conocimiento sólido a partir de la teoría y su reafirmación mediante el acercamiento a la realidad de los artesanos, así como ha sido favorecedor el aporte de los expertos desde su experiencia y conocimiento, de manera que el vínculo entre diseño y artesanía se convierte en un vehículo para el desarrollo de las comunidades artesanales, de manera que esto conduzca a la visibilización de su cultura e identidad a través de un producto de calidad, mismo que posea una carga de valor respecto al entorno natural y cultural, así como a quienes formaron parte de su proceso creativo y productivo.

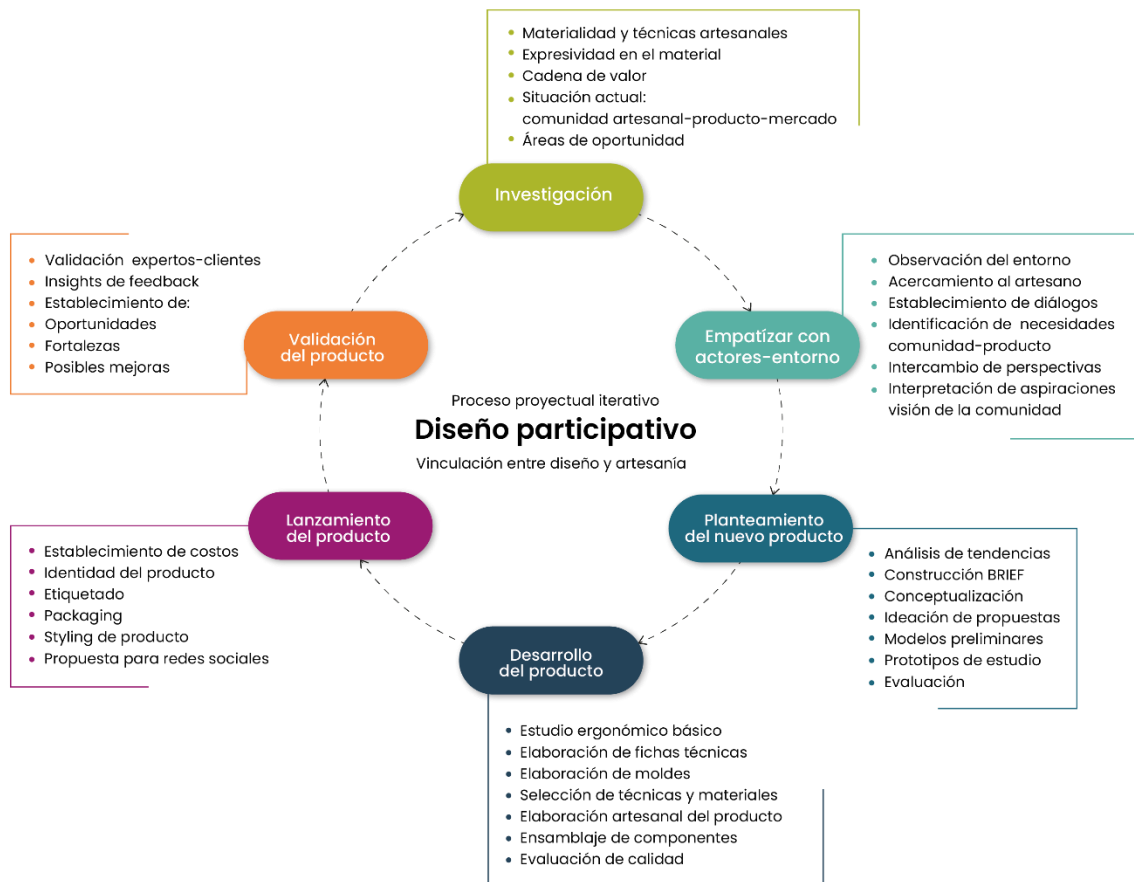
En este sentido, se ha encontrado un área de oportunidad en la cual se busca generar una colección corta de accesorios como propuesta que manifieste lo expresivo a través de la materialidad de los productos, en los que la totora predominará como materia prima de origen natural, de esta manera se pretende dar un giro de producto de la mano de artesanos colaboradores para ingresar al mercado de la moda e indumentaria a través del diseño industrial desde un enfoque más social y participativo en el cual se beneficie a la comunidad artesanal que está detrás del proyecto. Otro punto fundamental que se aspira lograr mediante la propuesta es el intercambio de conocimiento, así desde el diseño se busca fortalecer y estimular los criterios creativos y productivos de los artesanos, para que ellos también estén en la capacidad de diversificar sus productos o mejorar los atributos de los ya existentes.

### **5.1.1 Verificación de la pregunta de investigación**

De acuerdo con los instrumentos empleados para la recolección de información, es posible afirmar que la totora puede ser utilizada como materia prima en función de sus cualidades expresivas para el desarrollo de productos artesanales. Dado que, la totora más allá de presentar cualidades de carácter técnico que contribuyen en el sector de la arquitectura, también poseen capacidades que pueden ser exploradas y profundizadas en el diseño de producto; es así como el análisis de cualidades expresivas presentes en las técnicas artesanales en totora y su diversidad de pigmentos naturales y artificiales, aportan en el desarrollo de productos a través de nuevas rutas de conceptualización, que más allá de la transformación de la fibras y de la materialización de un nuevo producto, estos también presenten una carga cultural a través de la expresividad, esto manifestado mediante un equilibrio entre lo funcional, simbólico y estético. De esta manera se busca aportar al desarrollo de la comunidad y el fortalecimiento de su valor artesanal a través del diseño.

### **5.2 Proceso proyectual de diseño**

A continuación, se sintetiza el proceso proyectual de diseño que rige el desarrollo del presente proyecto y su propuesta de diseño, esto en un marco de diseño participativo, en el cual se busca vincular el diseño y la artesanía a través de un trabajo colaborativo en todas sus etapas, con la finalidad de enriquecer el proceso investigativo, creativo y productivo.



**Gráfico 50** *Diseño participativo como proceso proyectual*

**Fuente:** Elaboración propia.

De igual manera, se representa la participación de artesanos, expertos y diseñadora en cada fase del proceso de diseño.



**Gráfico 51** Participaciones en el proceso de diseño

**Fuente:** Elaboración propia.

### 5.2.1 Nombre del proyecto

Orígenes by Marieta.

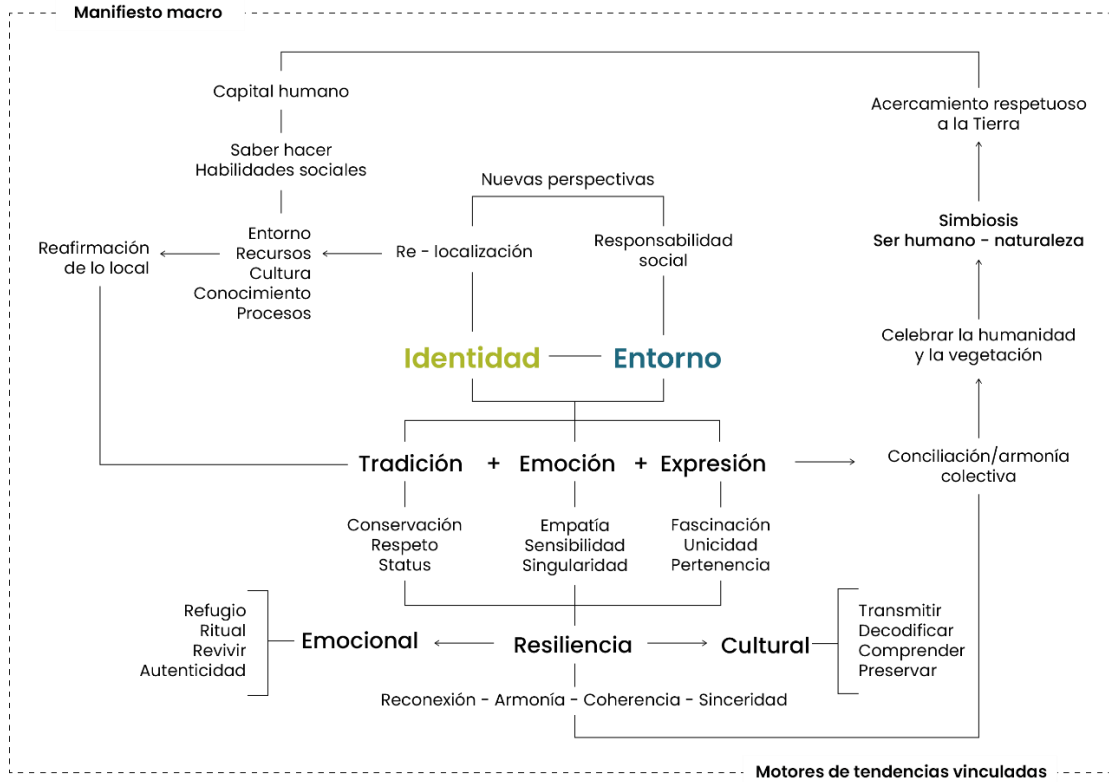
### 5.2.2 Categoría de producto

Los productos pertenecen a la categoría de accesorios, de esta manera, la propuesta será presentada como una colección corta de tres accesorios de moda (carteras-bolsos), con enfoque hacia el mercado de moda e indumentaria.

### **5.2.3 Análisis de tendencias**

A través del análisis de tendencias se busca identificar oportunidades e ideas para ser aplicadas en el diseño de productos artesanales, mediante manifiestos que engloban diversas dimensiones expresivas como el arte, diseño, arquitectura, moda, belleza y gastronomía. Esto también permitirá visualizar escenarios como fuente de inspiración para la conceptualización de la colección Orígenes.

Es importante mencionar que, el análisis de tendencias estará basado en el pronóstico 2023 y 2024 para las industrias creativas desarrollado por la consultora estratégica NellyRodi, WGSN y Trendsenses. Acorde a la pirámide de tendencias del Delft Design Guide (2010), es relevante mencionar que la propuesta de diseño estará encaminada hacia dos niveles; el primer nivel, corresponde a las microtendencias, orientadas al producto con margen temporal de 1 año, y como segundo nivel, se direccionará hacia las miditendencias, mismas que están enfocadas en el mercado con una perspectiva temporal de 1 a 5 años.



**Gráfico 52** Manifiesto macro de tendencias vinculadas a la propuesta de diseño

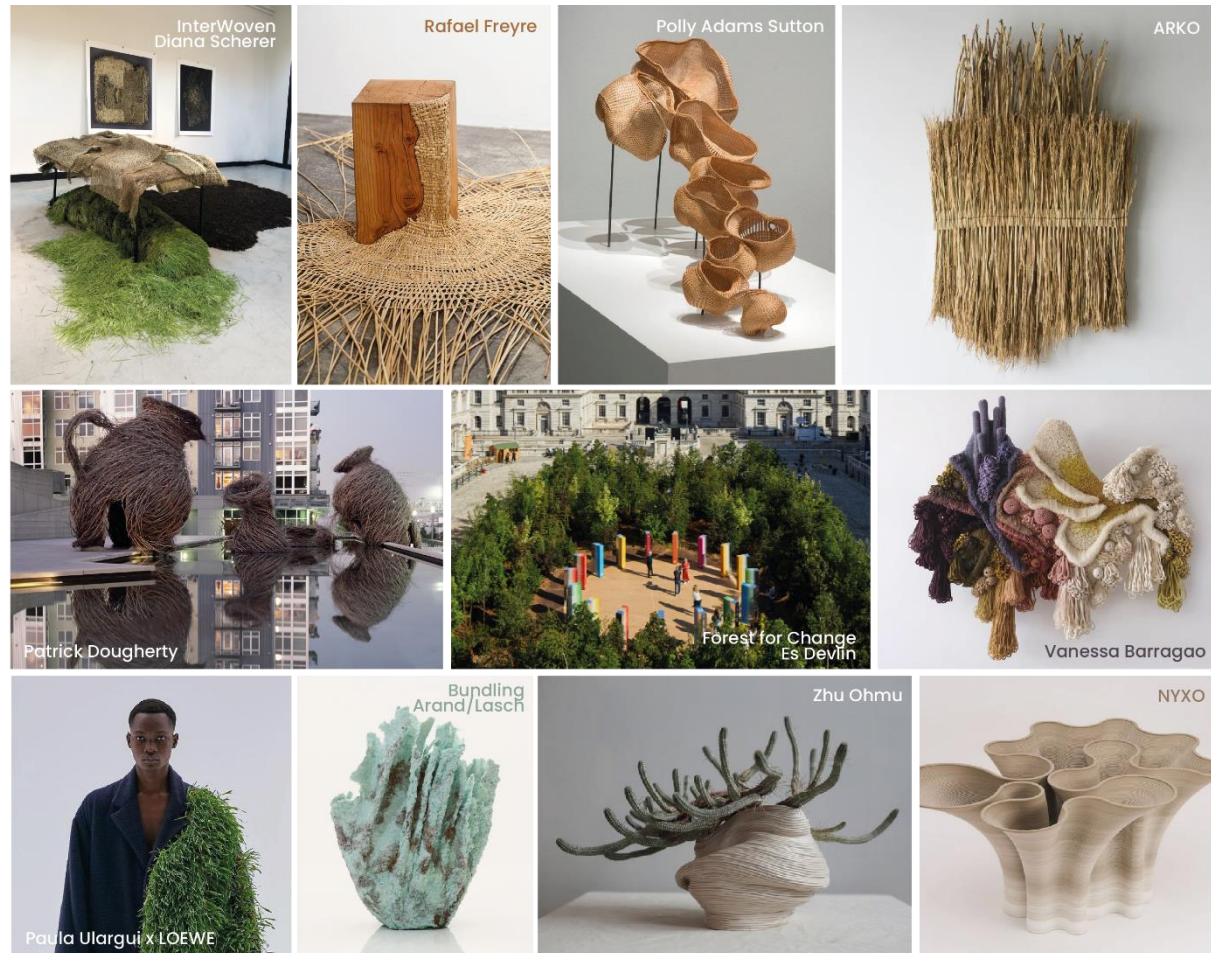
**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de Rodi (2023).



Arte

## Naturaleza poética

La naturaleza es contemplativa ante la mirada del ser humano, quien busca regresar a lo esencial, en este proceso el entorno natural se convierte en una inspiración poética en donde la materialidad trasciende hacia la dimensión de lo subjetivo



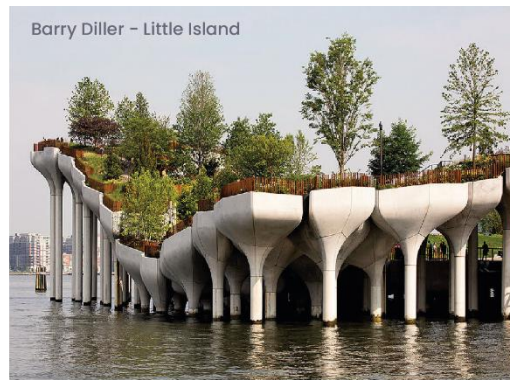
*Gráfico 53 Manifiesto de naturaleza poética.*

**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de Rodi (2023).

Arquitectura

## Simbiosis holística

El entorno se crea y recrea a través de un acercamiento respetuoso a la Tierra y a sus recursos naturales y materiales, genera una nueva perspectiva en la cual se cohabita con la naturaleza para una resignificación urbana nuevas interacciones mediante un intercambio ser humano-naturaleza



*Gráfico 54 Manifiesto de simbiosis holística.*

**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de Rodi (2023).



Diseño y decoración

## Artesanía artística

El trabajo artesanal es visto como un acercamiento poético entre el ser humano y el entorno objetual, se posiciona con la aplicación de técnicas tradicionales y el uso de materiales como madera, cerámica, pieles, fibras vegetales y pigmentos naturales, todos estos transformados a través de procesos nobles que conservan su esencia



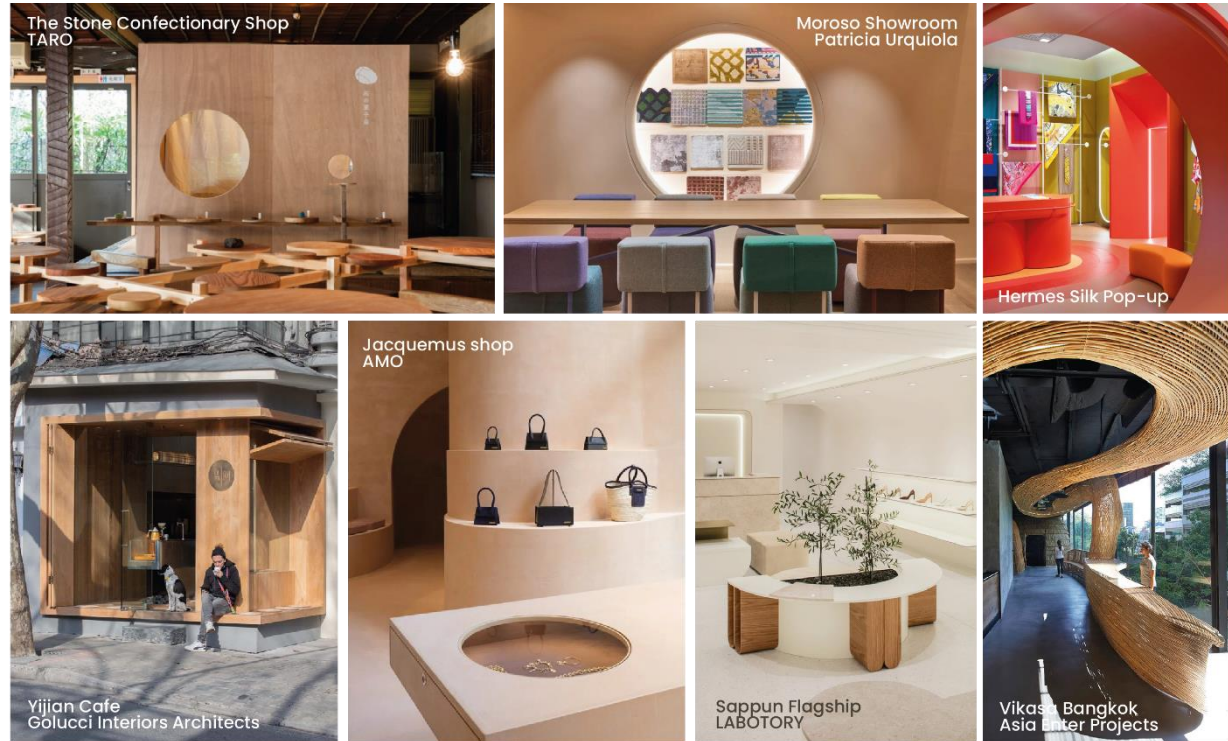
*Gráfico 54 Manifiesto de artesanía artística.*

**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de Rodi (2023).

Retail

## Espacios humanos y emocionales

Espacios que generan nuevas experiencias, se descarta la compra como único objetivo, el entorno se convierte en un lugar "que hace bien", se reinventan los reencuentros e interacciones para un vínculo más humano y emocional; el lugar se convierte en un espacio que escucha, ayuda, educa y permite sociabilizar al cliente, así transforma su experiencia lejos de obviedades



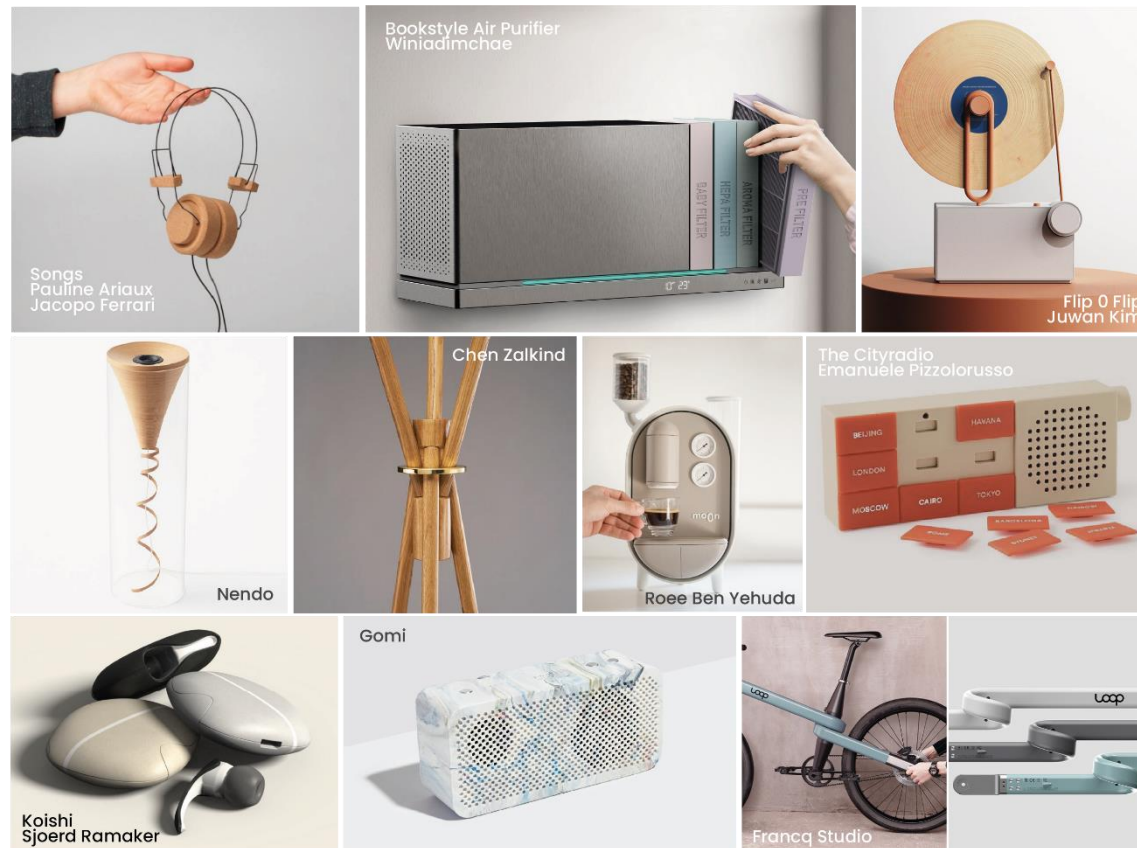
*Gráfico 55 Manifiesto de espacios humanos y emocionales.*

**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de Rodi (2023).

Tecnología

## Modernidad modesta

La simplicidad como expresión tecnológica moderna, permite una desconexión con retorno a lo esencial a nivel formal, funcional, estético y simbólico, la innovación permanece modesta a través de diseños amigables e intuitivos; es decir, son reinterpretaciones modestas lejos del dramatismo moderno e industrializado, un diseño para todos



*Gráfico 56 Manifiesto de modernidad modesta.*

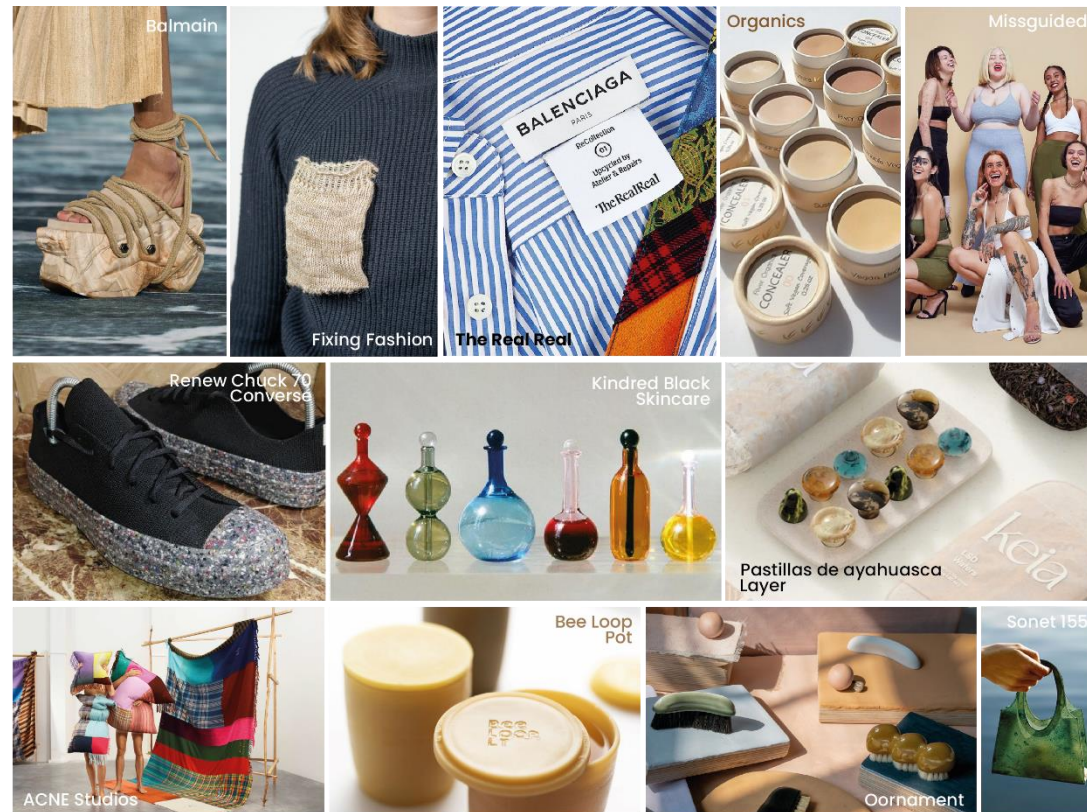
**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de Rodi (2023).



Belleza y moda

## Sensualidad imperfecta

Lo ideal de la belleza está marcado por una filosofía que manifiesta lo simple y real a través de una espiritualidad y simplicidad que encamina hacia lo esencial, y todo lo que también pueda ser transformado, personalizado y reciclado; en estos procesos prevalece el detalle y el valor agregado de lo hecho a mano, y cómo esto es algo amigable para el ser humano y su entorno



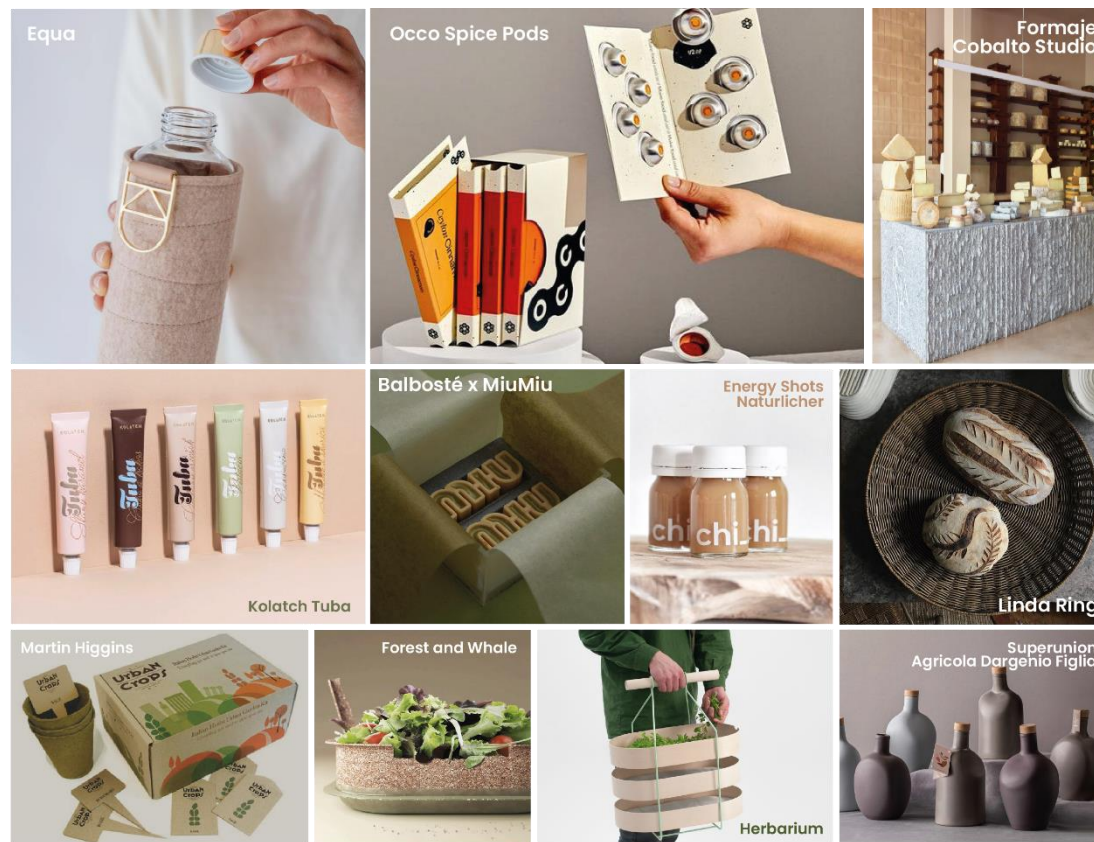
*Gráfico 57 Manifiesto de sensualidad imperfecta.*

**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de Rodi (2023).

## Gastronomía

### Sensaciones creativas

A través de nuevas sensaciones y experiencias de uso e interacción con alimentos, se estimula la conciencia ecológica, a la vez que materiales ecoamigables e interacciones intuitivas permiten al usuario sentirse como en casa, se regresa a lo orgánico mediante ideas creativas y a lo esencial con propuestas estéticas que persuaden a conocer más sobre el producto, esta tendencia responde a las demandas de la cotidianidad urbana sin comprometer al entorno, además se promueve el consumo de lo local y la producción en fábricas pequeñas



*Gráfico 58 Manifiesto de sensaciones creativas.*

**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de Rodi (2023).



Turismo / Viajes

## En el corazón de la naturaleza

La naturaleza como un refugio ante la cotidianidad y su dinámica imparabla, esta convivencia se convierte en un momento especial para convivir con la naturaleza a través de una inmersión en el entorno, que invita a ser explorado, contemplado y meditado, además permite que el ser humano se identifique con el sistema natural para crecer internamente; así el espacio natural se convierte en un escenario de transmisión de conocimientos a través de experiencias y memorias individuales y/o colectivas que permiten una reinvencción espiritual



*Gráfico 59 Manifiesto de naturaleza poética.*

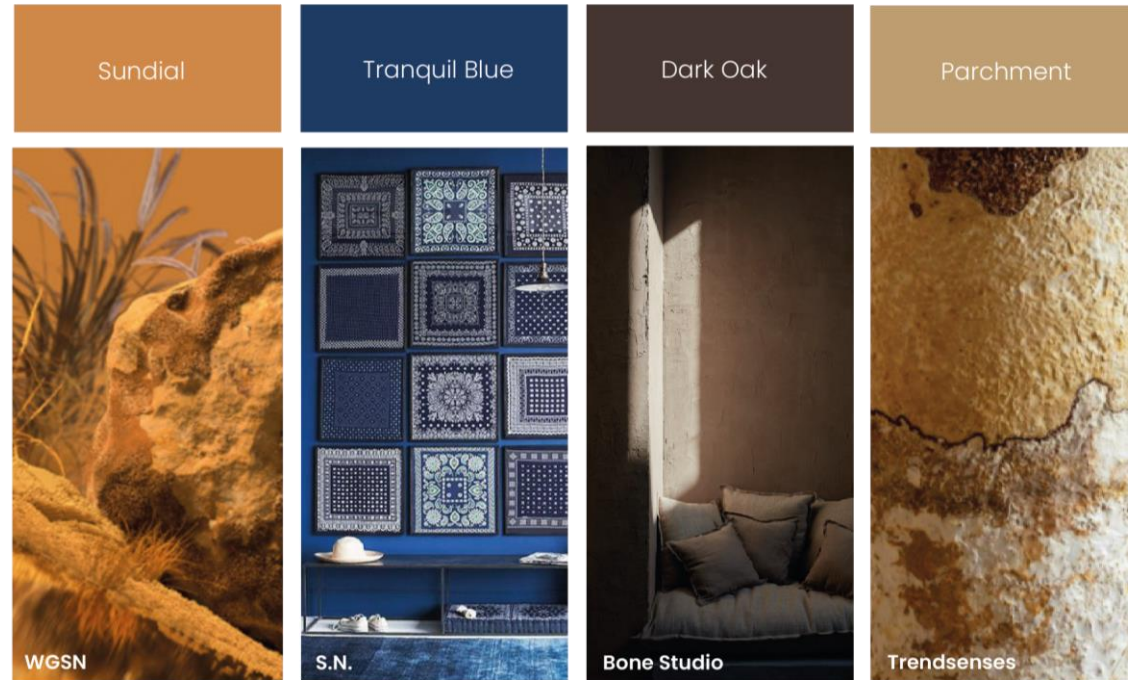
**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de Rodi (2023).



WGSN + TRENSENSES

## Colores clave para Latinoamérica

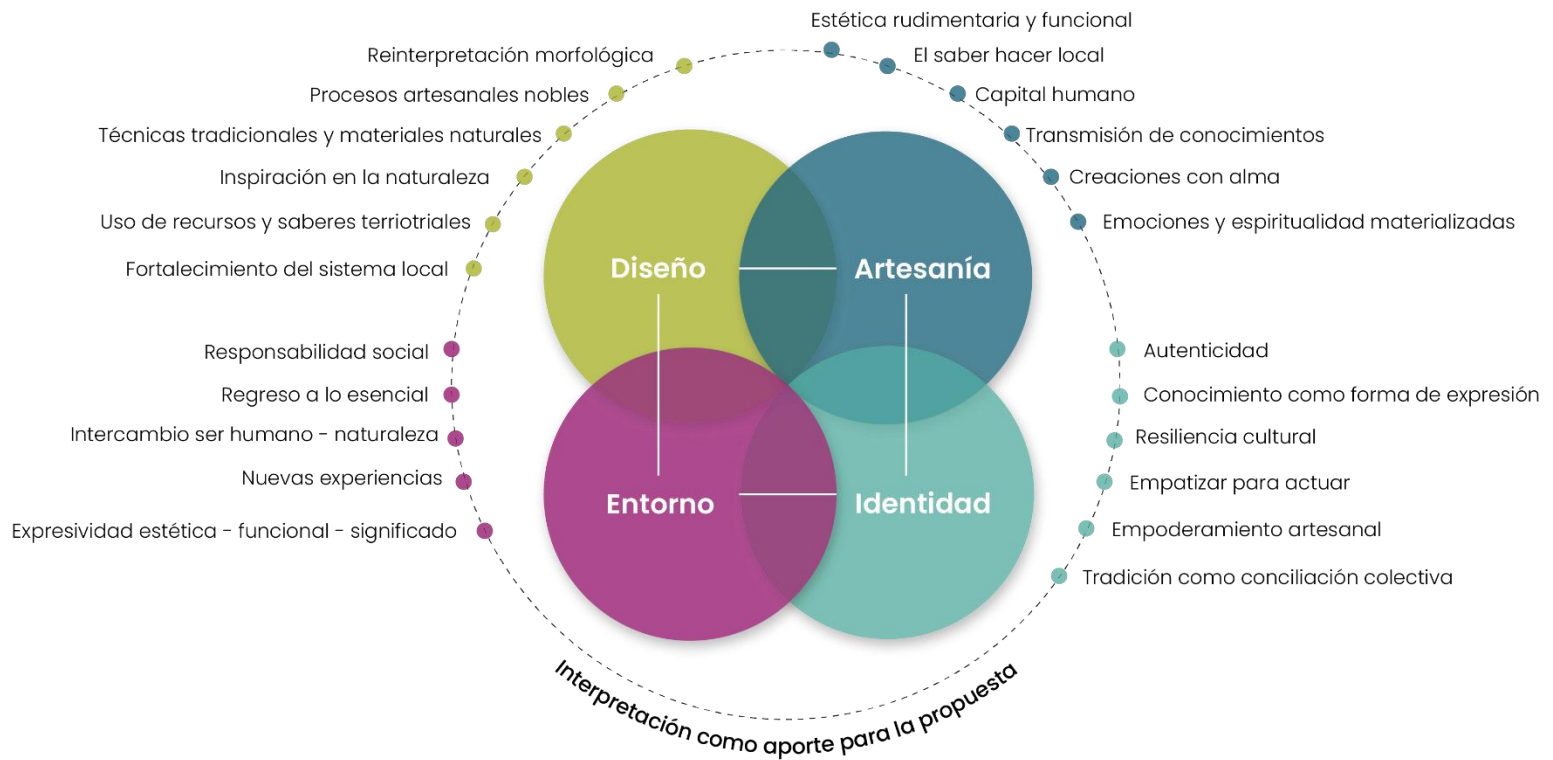
Estos colores se vinculan con la artesanía y el patrimonio ancestral, que cobran relevancia en la región, estos colores re conectan con la naturaleza a través de los espacios, productos, textiles y tintes, es un manifiesto de lo premium en múltiples categorías de producto, estos tonos minerales también expresan autenticidad, a la vez que pueden ser atemporales (WGSN, 2023)



\* Colores en tendencia aplicables en la propuesta

*Gráfico 60 Manifiesto de naturaleza poética.*

**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de WGSN (2023).



**Gráfico 61** Interpretación de motores relevantes para la propuesta de diseño.

**Fuente:** Elaboración propia.

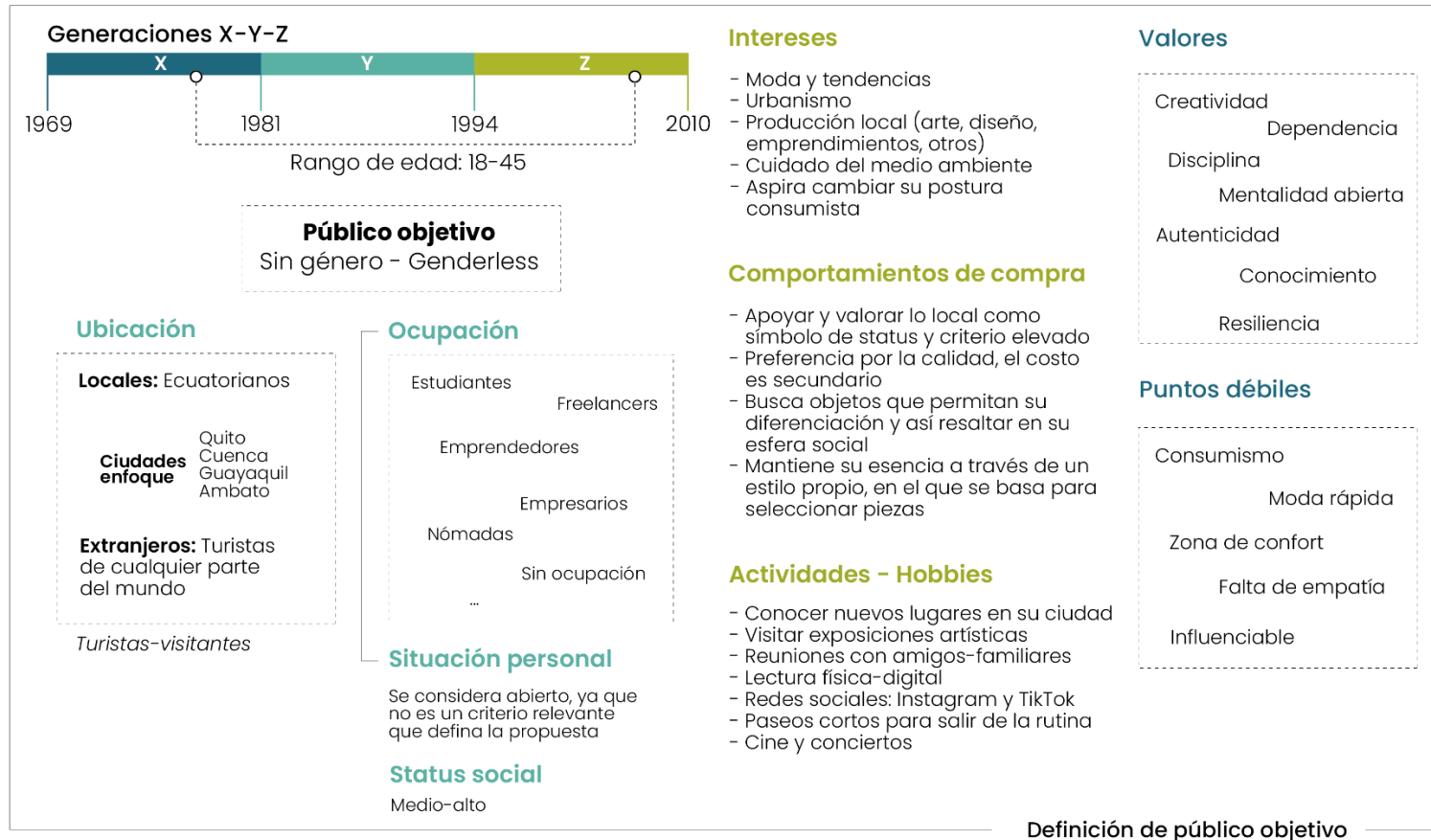
## 5.2.4 Brief de diseño

### BRIEF de diseño

<p><b>Objetivo del proyecto</b></p>	<p>Desarrollar una propuesta de diseño enfocada en la generación de valor e identidad local para promover el desarrollo artesanal mediante la aplicación y revalorización de técnicas artesanales con totora</p>	<p><b>Competencia</b></p>	<p>A nivel global, existen marcas y diseñadores que se han vinculado a la tendencia de las fibras vegetales en accesorios de alta gama, sin embargo, el producto carece de valor, ya que el artesano es considerado mano de obra, quien replica lo que "se vende" y fusiona su conocimiento con los requerimientos estéticos de la marca, así, el valor económico representa un beneficio solo para la empresa, mientras que el artesano pierde su identidad y reconocimiento en el producto. A nivel local las categorías más exploradas son luminaria y mobiliario.</p>
<p><b>¿Qué se va a diseñar?</b></p>	<p>Una colección corta de accesorios de moda artesanales (bolsos-carteras) en los que se destaque las técnicas artesanales en totora y su valor cultural-expresivo</p>	<p><b>Aspectos de diferenciación</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Proceso creativo-productivo colaborativo entre artesanos y diseñador</li> <li>• Manifestación de las cualidades expresivas a través de la materialidad (totora)</li> <li>• Conceptos basados en el imaginario colectivo de la comunidad para el fortalecimiento del valor e identidad artesanal local</li> <li>• Combinación de materiales bajo un mismo carácter de producto, la totora como material predominante, materiales secundarios: cuero, madera y herrajes</li> <li>• Mentoría e intercambio de conocimiento-experiencias entre artesanos y diseñador para lograr contar una historia a través del producto</li> </ul>
<p><b>Importancia del proyecto</b></p>	<p>A través del proyecto se busca fortalecer la identidad territorial y el valor artesanal local a través de la conceptualización y materialización de productos de diseño que permitan la diversificación de la comunidad artesanal en el mercado contemporáneo</p>	<p><b>Cuándo</b></p>	<p>Período académico Marzo - Septiembre 2023</p>
<p><b>Potencial de la marca</b></p>	<p>Marieta, a través de la colección Orígenes, busca integrarse en el mercado actual que se encuentra saturado de productos sin valor, con accesorios que manifiesten la cultura y calidad en lo artesanal, a la par de estimular la capacidad creativa y productiva en nuevas generaciones de artesanos locales a través del diseño, y que este se convierta en un vehículo para preservar conocimientos ancestrales a la vez que busca mejorar su calidad de vida y participación en el mercado</p>	<p><b>Cómo</b></p>	<p><b>Metodología:</b> Diseño participativo</p> <p><b>Equipo de trabajo:</b> <b>Artesana:</b> Martha Gonza, representante de la comunidad artesanal, encargada de vincular a otros artesanos al proyecto <b>Diseñadora:</b> Carolina Chávez <b>Otros colaboradores:</b> Artesanos calificados en marroquinería y madera para los componentes</p>
<p><b>¿Cuál es el target?</b></p>	<p>El proyecto busca promover los accesorios genderless (sin género), para que la expresividad en el material también se relacione con la libertad de las personas para ser auténticos en el mundo contemporáneo, respecto a la edad, se define un rango de 18-45 años, el mismo que abarca tres generaciones, x-y-z.</p>	<p><b>Evaluación</b></p>	<p>La evaluación y validación de los productos se realizará con expertas que también contribuyeron en la fase investigativa, y de igual manera con posibles clientes</p>
<p><b>Alcance del proyecto</b></p>	<p>A través de un proceso de diseño participativo, el proyecto como resultado busca vincular el diseño con la artesanía a través de productos con potencial para integrarse al mercado, además en este proceso se busca proporcionar a los artesanos criterios de diseño, e identidad y promoción de su producto como aporte para el desarrollo individual y colectivo</p>		

**Gráfico 62 Pedido de diseño.**  
**Fuente:** Elaboración propia.

## 5.2.5 Definición del público objetivo

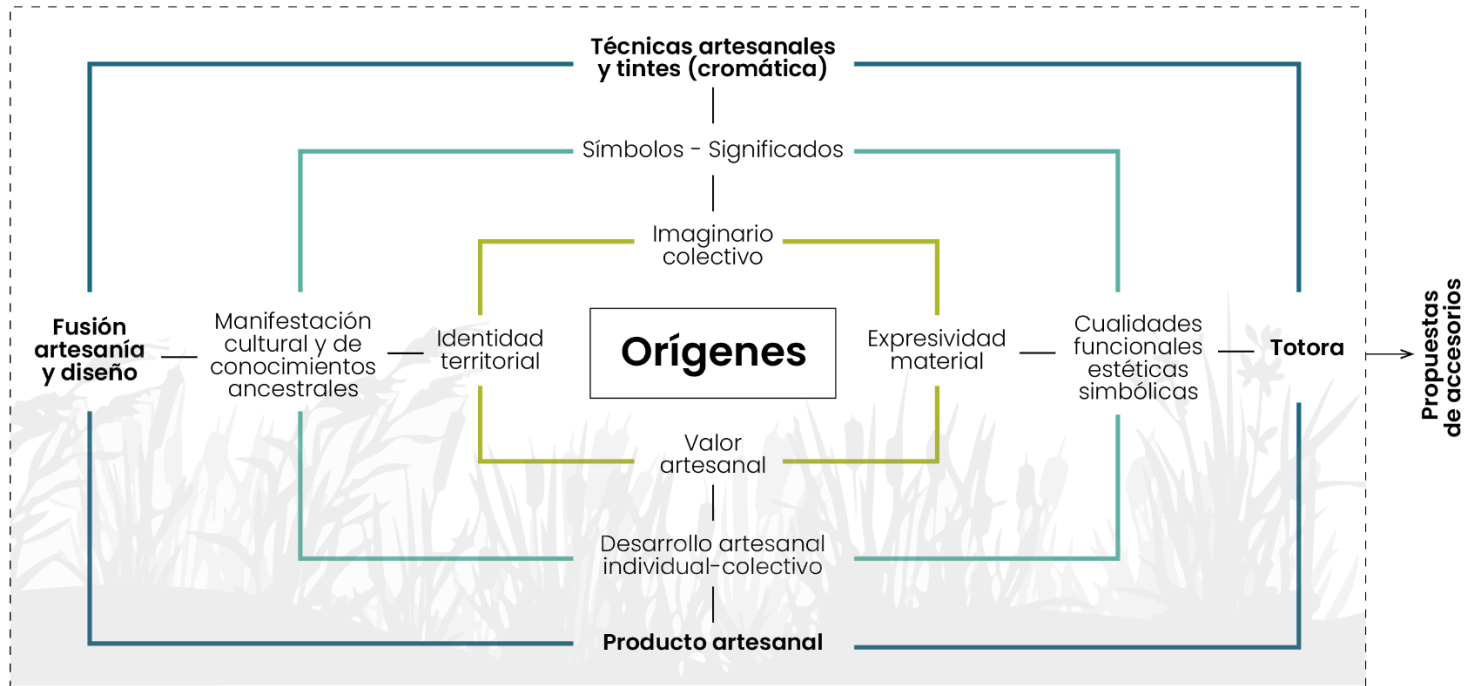


**Gráfico 63** Descripción de público objetivo.  
Fuente: Elaboración propia. Adaptado de Rodi (2023).

## 5.2.6 Conceptualización

### ¿Por qué Orígenes?

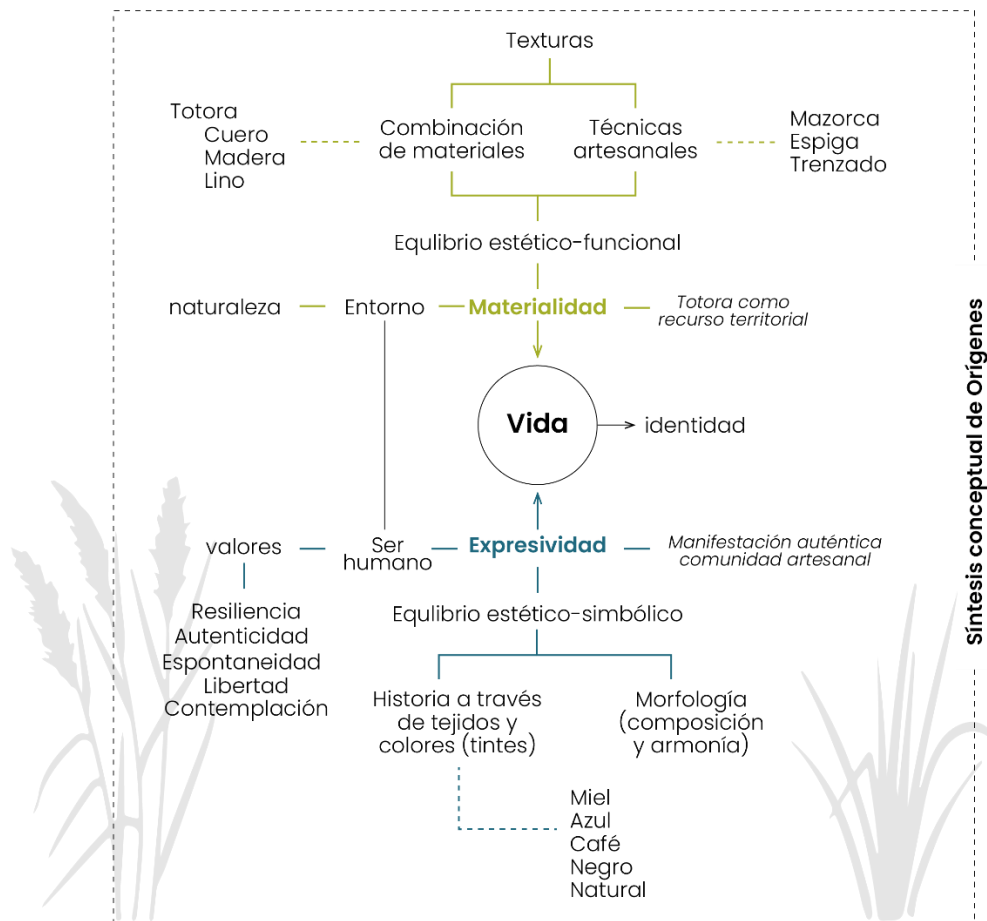
Para la comunidad artesanal, la totora simboliza la vida, esta, vista tanto como un recurso natural que se origina como un regalo bondadoso de la Pacha Mama (Madre Tierra), y también como fuente de sustento para sus familias, la fibra que da origen a sus productos, la fibra que materializa sus saberes ancestrales



**Gráfico 64** Ejes para el desarrollo de la colección Orígenes.

**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de Rodi (2023).

El concepto para la colección de accesorios de moda Orígenes, parte de la totora como símbolo de vida de la comunidad artesanal, recurso natural representativo de su identidad territorial, en el cual converge la materialidad y su expresividad, la primera vista, como un elemento significativo del entorno cultural-natural, y la segunda vista como una manifestación auténtica del ser humano, quién al transformar la materia prima (totora), transmite dicha expresividad a través de la materialización de sus saberes ancestrales (técnicas artesanales).



**Gráfico 65** Síntesis conceptual de la colección Orígenes.

**Fuente:** Elaboración propia. Adaptado de Rodi (2023).



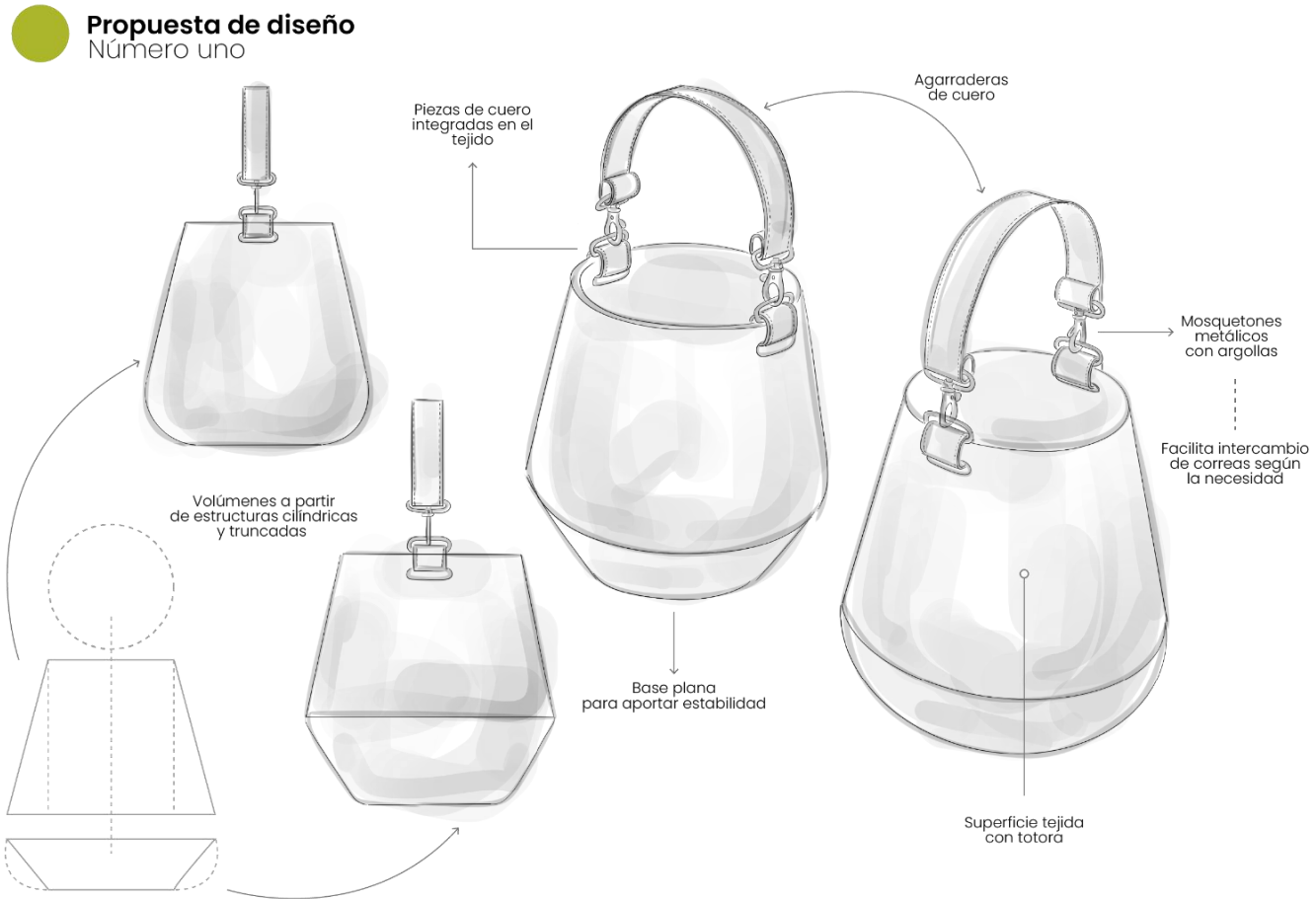
5.2.6.1 Moodboard de la colección

**Moodboard**  
para Orígenes



*Imagen 31 Moodboard para Orígenes.*  
**Fuente:** Elaboración propia.

## 5.2.7 Ideación de propuestas

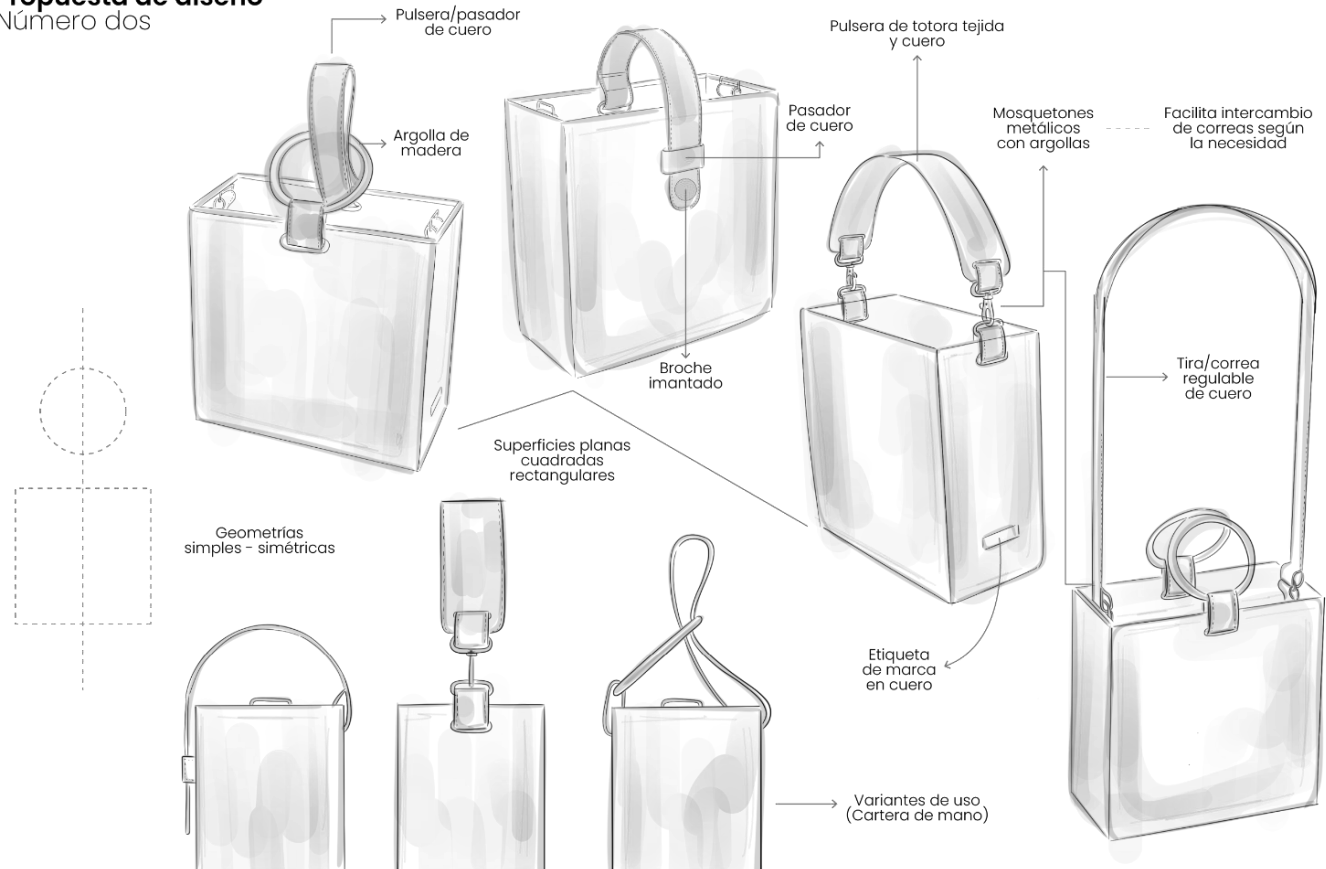


**Imagen 32 Boceto 1.**  
**Fuente:** Elaboración propia.



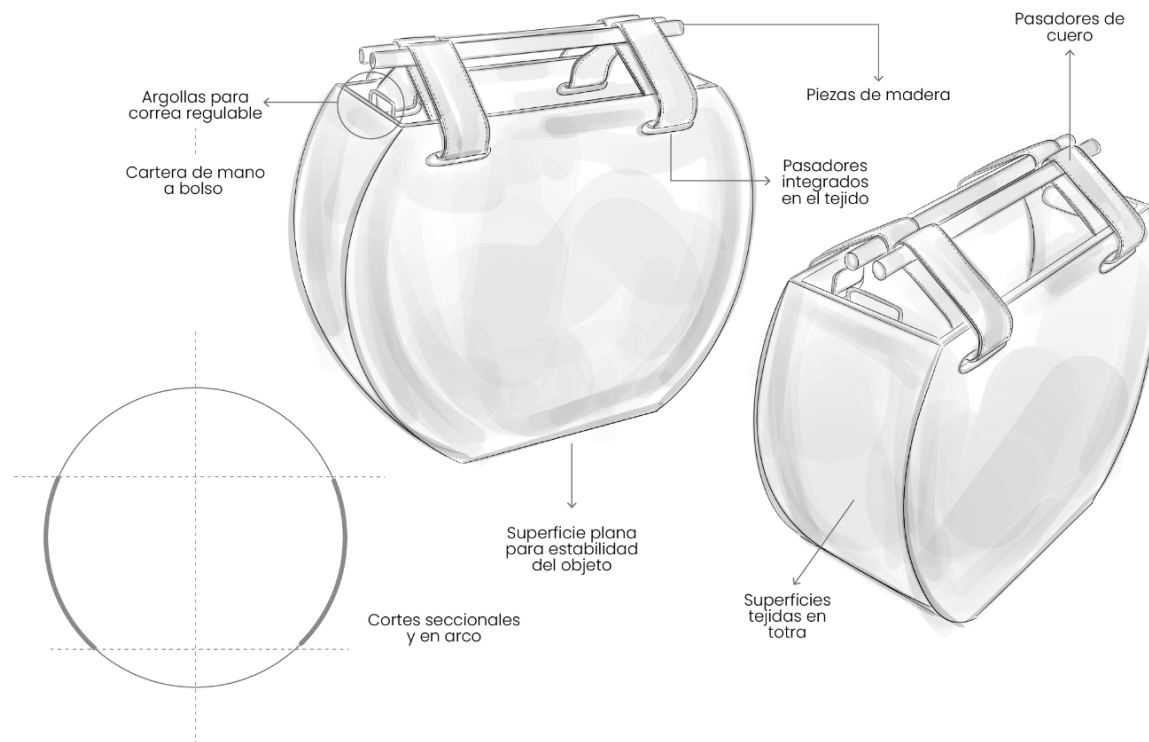


**Propuesta de diseño**  
Número dos



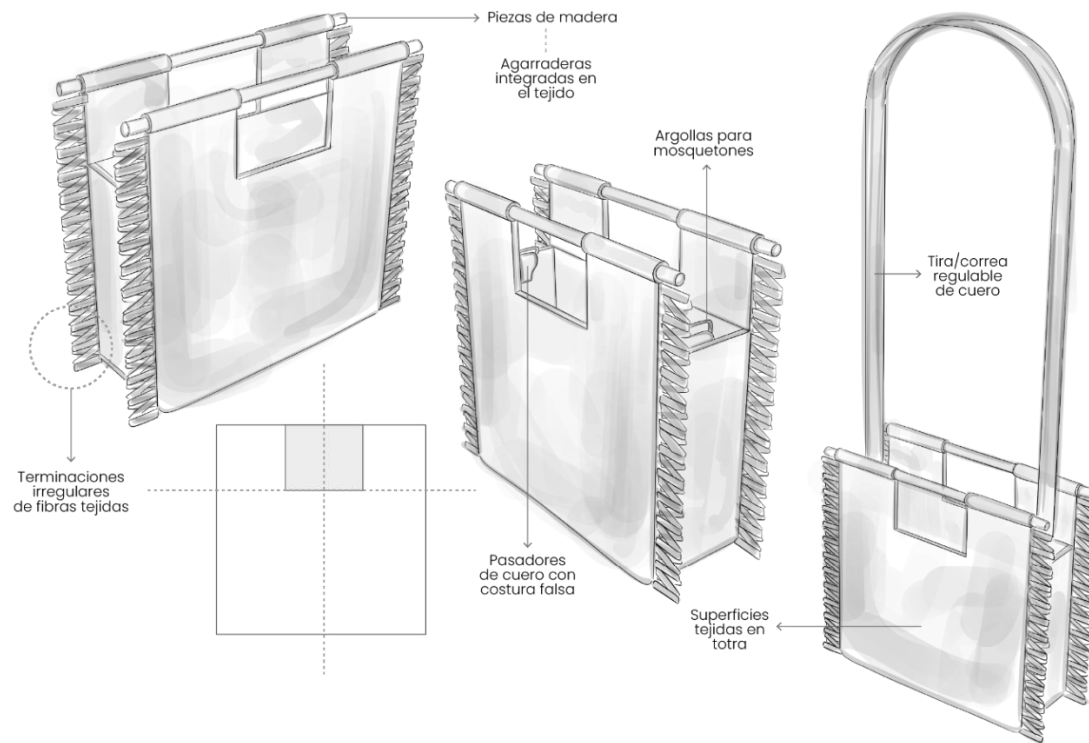
**Imagen 33 Boceto 2.**  
**Fuente:** Elaboración propia.

**Propuesta de diseño**  
Número tres



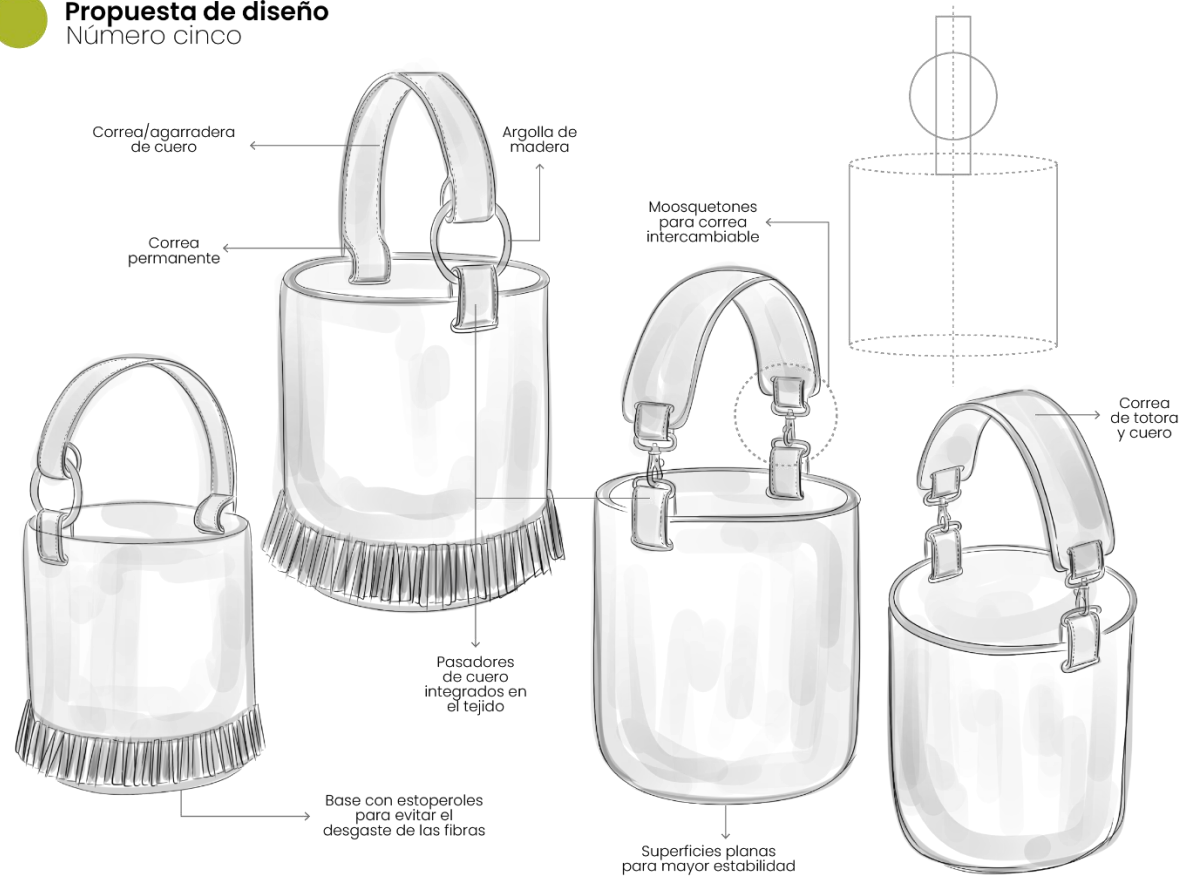
**Imagen 34 Boceto 3.**  
**Fuente:** Elaboración propia.

**Propuesta de diseño**  
Número cuatro



**Imagen 35 Boceto 4.**  
**Fuente:** Elaboración propia.

**Propuesta de diseño**  
Número cinco



**Imagen 36 Boceto 5.**  
**Fuente:** Elaboración propia.

### 5.2.8 Prototipos

A través de prototipos de estudio se busca redefinir los modelos preliminares, es decir, permiten identificar mejoras a nivel, formal, dimensional o de interacción para facilitar su uso, optimizar materiales y mejorar su funcionalidad.

Propuesta uno



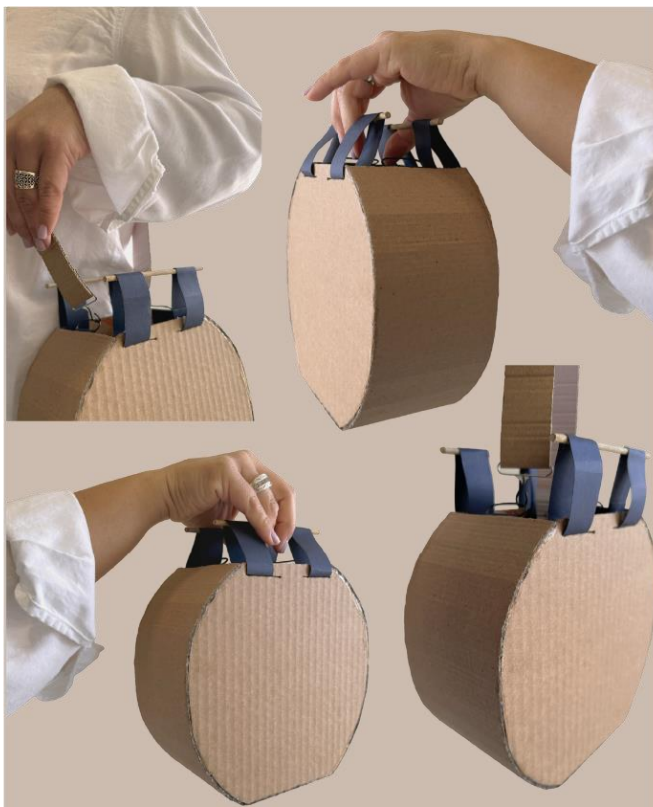
Propuesta dos



*Imagen 37* Prototipos de propuestas 1 y 2.

**Fuente:** Elaboración propia.

Propuesta tres



Propuesta cuatro



*Imagen 38* Prototipos de propuestas 3 y 4.  
**Fuente:** Elaboración propia.



Propuesta cinco



Variación propuesta dos



*Imagen 39* Prototipos de propuestas 5 y 2.

**Fuente:** Elaboración propia.

## 5.2.9 Evaluación de propuestas

Para evaluar las propuestas con la artesana de forma objetiva, fue significativa una previa introducción a criterios y herramientas de diseño, así como el análisis de tendencias y de dónde surgen las mismas, hasta la construcción del concepto en el cual se basan las propuestas, en principio a nivel formal; así, se establecieron los parámetros de evaluación que más allá de criterios técnicos busca validar las ideas en función del concepto y la viabilidad de su producción artesanal de acuerdo con las posibilidades del grupo de artesanos (conocimientos-herramientas) y con las de las fibras de totora.

Es importante mencionar, que la artesana que contribuyó en el proceso de validación es la Lic. Martha Gonza, representante de Totora Wasi, a la misma que fueron presentados los criterios de evaluación tomados del análisis de proyectos de diseño artesanal elaborado por el Laboratorio de Diseño e Innovación para Cundinamarca y Artesanías de Colombia S.A. (2014). Posteriormente, se consideró que los parámetros seleccionados, aportaban mayormente a la evaluación de las propuestas, mismas que se representan en las áreas circulares superiores dispuestas del 1 al 5 según corresponda el color de acuerdo a las imágenes anteriores (bocetos y prototipos).

Evaluación diseñadora-artesana (representante) → Selección de propuestas

	1	2	3	4	5
Facilidad de uso	✓	✓	✓	✓	✓
Espacio funcional	✗	✓	✓	✗	✗
Componentes funcionales	✓	✓	✓	✓	✓
Ergonomía	✓	✓	✓	✓	✓
Viabilidad producción	✗	✓	✗	✗	✓
Armonía entre componentes	✓	✓	✓	✓	✓
Integración estética entre materiales	✓	✓	✓	✓	✓
Equilibrio estético-funcional	✗	✓	✓	✓	✓
Adaptabilidad (componentes)	✓	✓	✓	✗	✓



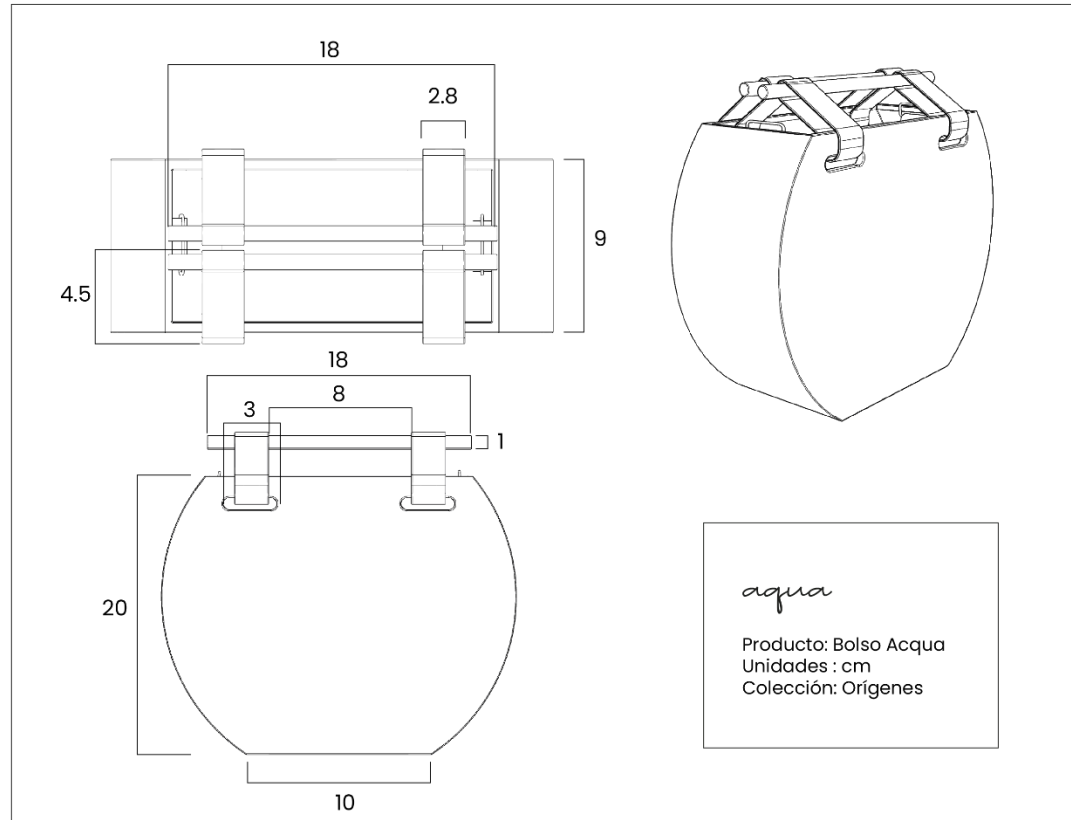
***Gráfico 66 Evaluación de propuestas.***

**Fuente:** Elaboración propia.

En función a lo mencionado, de manera conjunta se seleccionaron las propuestas 2,3 y 5. A la vez que se identificaron posibles mejoras tanto a nivel formal y dimensional, como en la integración de componentes (correas, argollas, agarraderas, estoperoles, mosquetones, entre otros), esto con la finalidad de lograr una correcta integración entre los elementos, materiales y técnicas artesanales en el producto final.

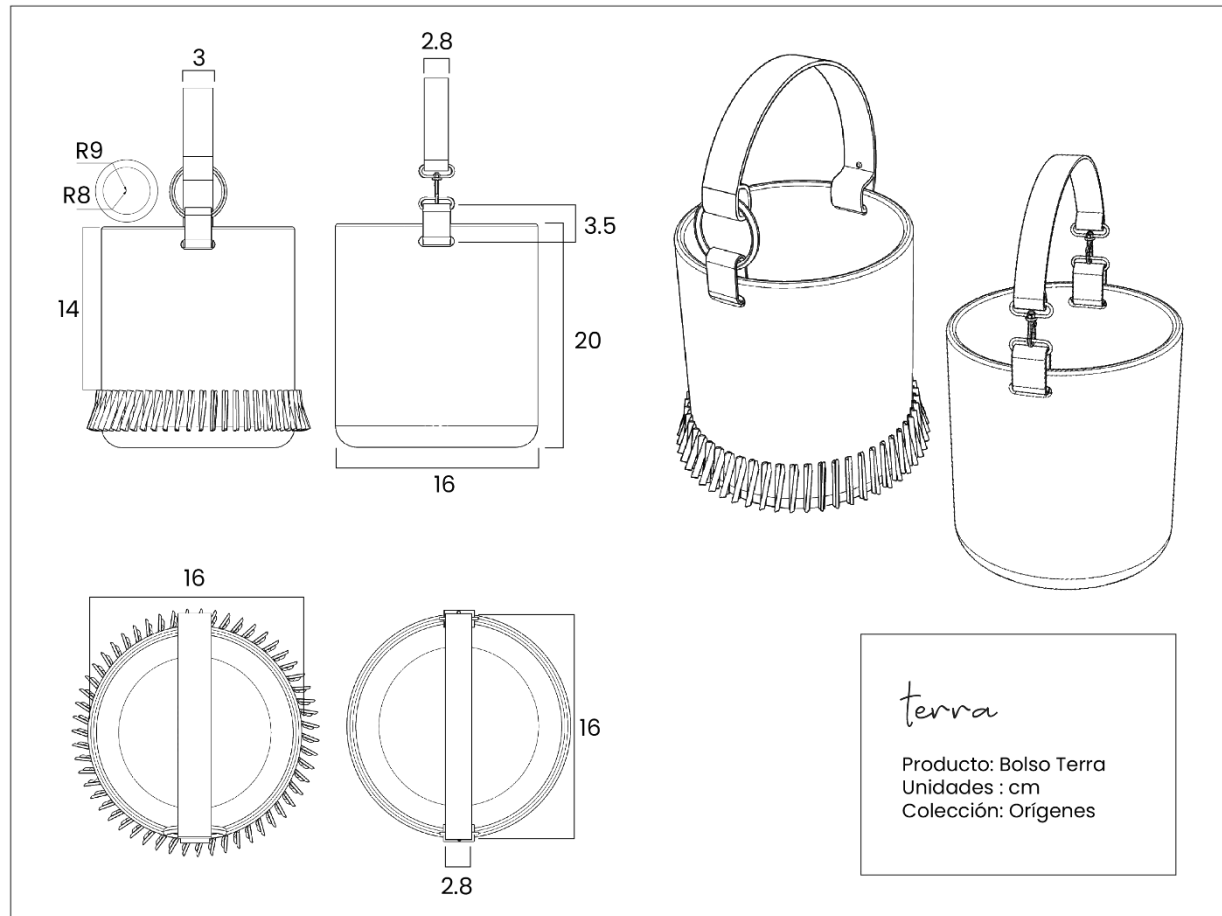
## 5.2.10 Diseño detallado de Producto

### 5.2.10.1 Planos técnicos



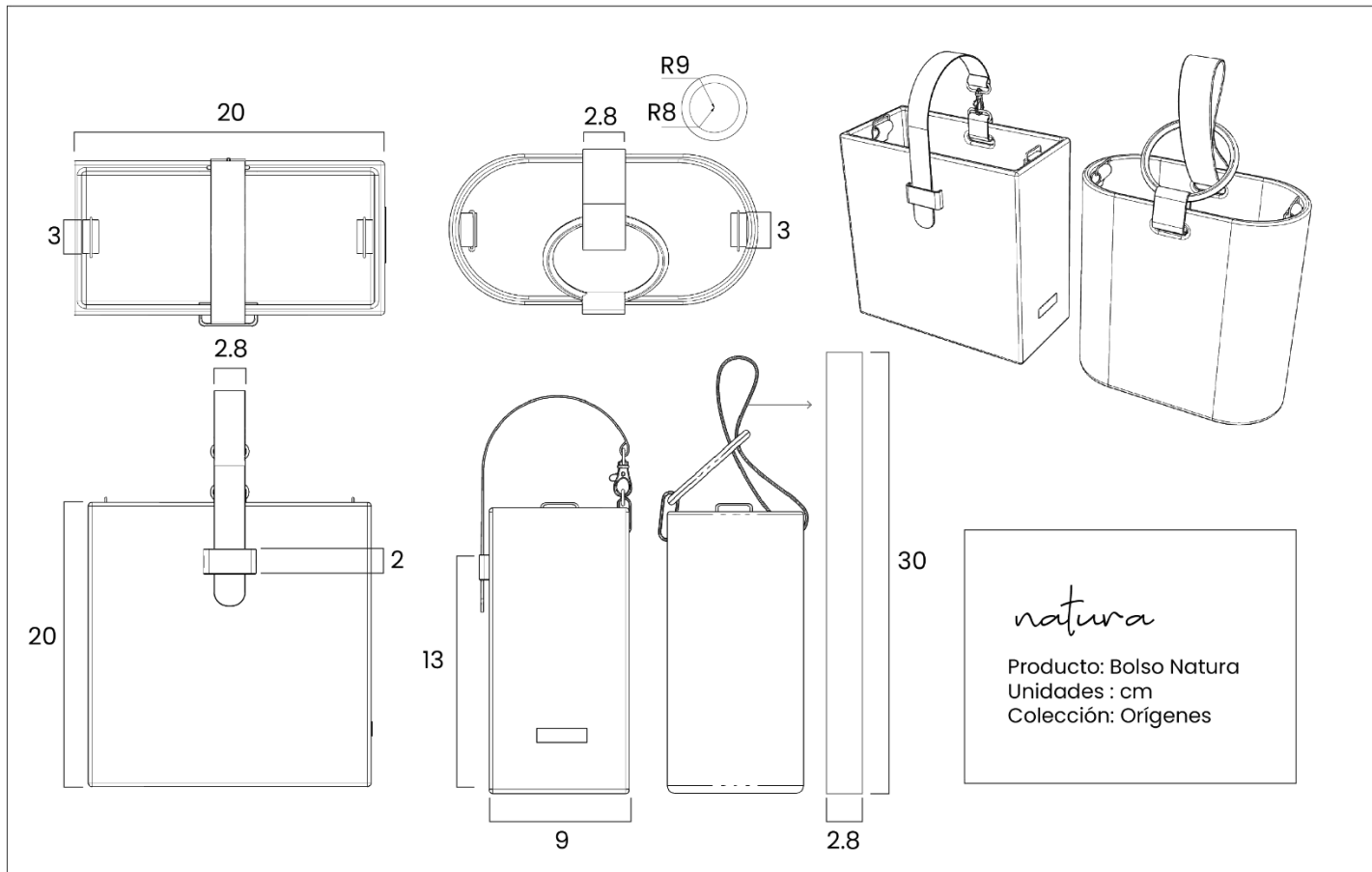
**Imagen 35** Planos bolso Acqua

**Fuente:** Elaboración propia.



**Imagen 36** Planos bolso Terra.

**Fuente:** Elaboración propia.





**Imagen 37** Planos bolso Natura.

**Fuente:** Elaboración propia.

### 5.2.10.2 Representación de modelos

*acqua*

Inspirada en uno de los principales recursos naturales, el agua. Su forma manifiesta una abstracción de la actividad humana, como es la cosecha, que ha permitido a la comunidad proveer de alimento a sus familias, esto también se vincula al significado que guarda la técnica mazorca que representa el maíz cosechado como regalo de la Madre Tierra.

-  Agua, como recurso comunitario
-  Tierra fértil, origen y exclusividad



***Imagen 38*** Bolso Acqua.  
**Fuente:** Elaboración propia.

## terra

Predominan los colores negro y café, como manifiesto del origen de la Madre Tierra, a través de las técnicas de mazorca y trenzado se transmite la identidad territorial, hace alusión al hombre indígena y su fortaleza, el sentimiento profundo que emerge de su entorno, al cual protege como su hogar, las simetrías representan el equilibrio en el que coexiste el ser humano con su entorno

■ Noche, sentimiento, belleza, jerarquía




■ Tierra fértil, origen y exclusividad



**Imagen 39** Bolso Terra.  
**Fuente:** Elaboración propia.

## natura

A través de las técnicas mazorca y espiga, se representa tres elementos que simbolizan la vida para la comunidad artesanal, la Madre Tierra (Pachamama), el origen y fertilidad de su tierra, así como el valor y la esencia de la totora al natural. Las técnicas por medio de su textura, simbolizan los alimentos cosechados (maíz, trigo) como regalo y abundancia de su entorno.

-  Pachamama, riqueza natural, florecimiento cosecha
-  Tierra fértil, origen y exclusividad
-  La totora y su esencia



**Imagen 40** Bolso Natura.  
**Fuente:** Elaboración propia.

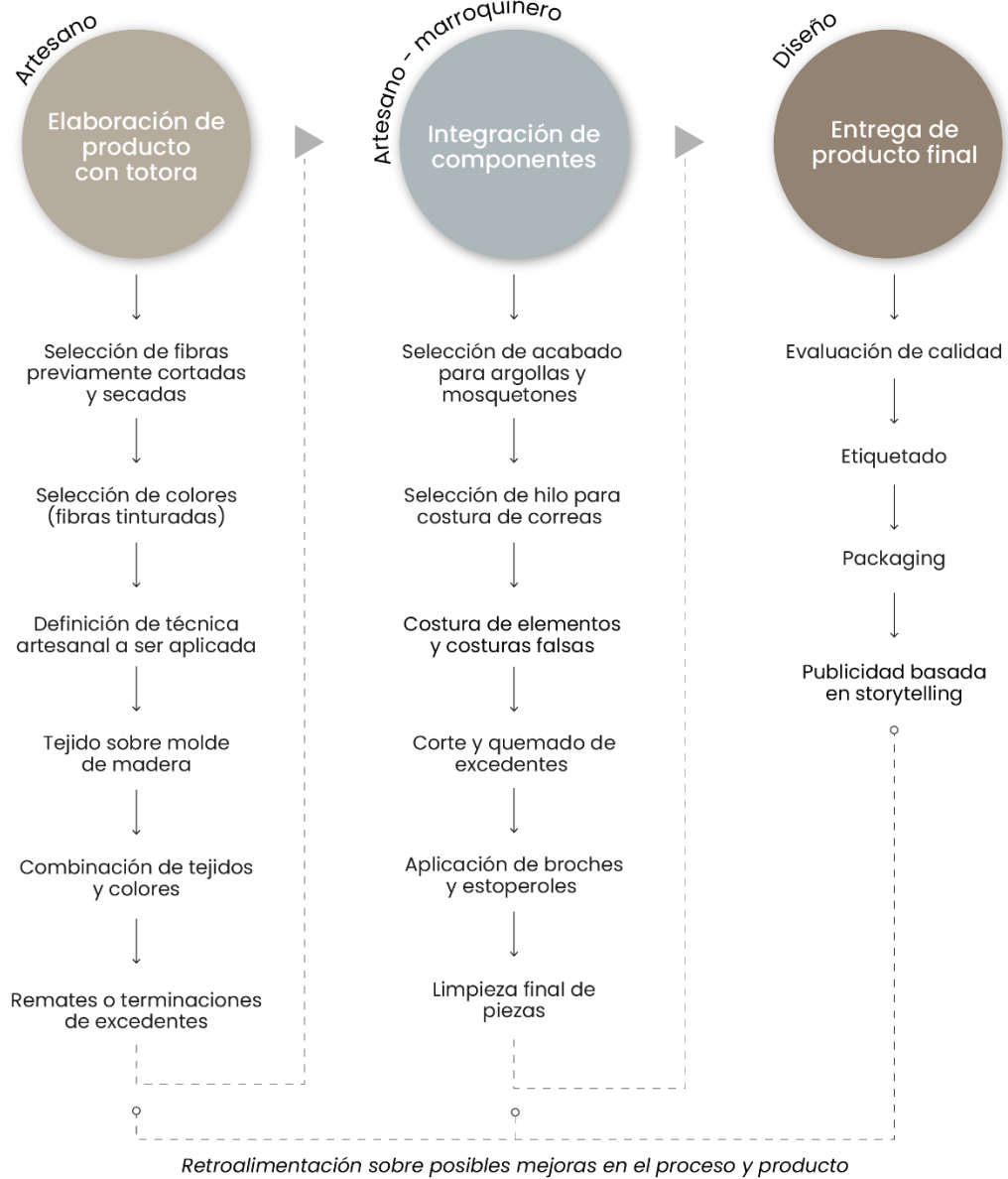


### **5.2.10.3 Proceso de fabricación artesanal**

Para el desarrollo del producto, se consideran tres etapas principales en las que participan los artesanos que trabajan con totora, los artesanos marroquineros y el diseñador. La primera fase, se enfoca en la elaboración del producto a partir del trabajo con técnicas artesanales en totora, posteriormente, en la segunda fase, con el producto principal ya finalizado, se procede a integrar los elementos y materiales adicionales que complementan el diseño, así finalmente, el diseñador es el encargado de revisar los acabados, elaboración y elementos del producto. Es importante mencionar que durante este proceso, también existe un proceso dinámico de retroalimentación entre los colaboradores, quienes aportan desde su criterio y conocimiento, posibles mejoras a ser consideradas.



### Proceso de fabricación artesanal



**Gráfico 67** Síntesis de proceso de fabricación.

**Fuente:** Elaboración propia.



*Imagen 41* Moldes de madera para realizar los tejidos.  
**Fuente:** Elaboración propia.

**5.2.11 Comunicación del producto**

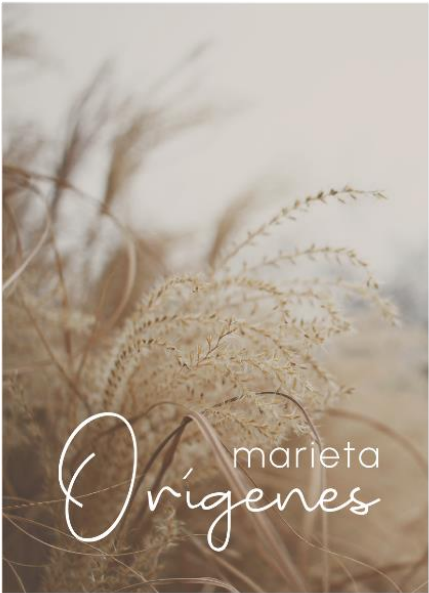
**5.2.11.1 Imagen gráfica de la colección**

Marca (imagotipo)



marieta  
handmade

Colección (logotipo)



**Imagen 42** Imagen gráfica de la colección.  
**Fuente:** Elaboración propia.

### 5.2.11.2 Etiqueta y packaging



**Imagen 43** Etiqueta y packaging del producto.

**Fuente:** Elaboración propia

### 5.3 Conclusiones

Al finalizar el presente capítulo y en relación con los objetivos planteados en el proyecto integrador se concluye lo siguiente:

- Para determinar las cualidades expresivas de la totora, se consideró fundamental la construcción (tramado) de conocimiento a través del acercamiento a artesanas que comparten un mismo imaginario y percepción, pero diferentes destrezas en función a las técnicas artesanales; es decir, diferentes realidades, sin embargo el empatizar con su entorno y profundizar en su quehacer a nivel subjetivo permitió identificar ciertas connotaciones y denotaciones inmersas en las técnicas así como en la cromática de las fibras trituradas, de esta carga simbólica, se extrajeron significados, que fueron complementados con los aportes de los expertos desde el diseño respecto a las cualidades expresivas, comprendidas como el equilibrio existente entre lo simbólico, estético y funcional manifestado en la materialización de un producto con valor.
- A partir de un análisis de productos existentes en el mercado, fue posible identificar las fortalezas, debilidades y oportunidades de cuatro categorías de producto (mobiliario, ornamento, luminaria y cestería) comercializadas a nivel local, de esta manera el proyecto se enfocó en una categoría poco explorada como son los accesorios de moda y el potencial presente en las posibilidades estéticas, formales y simbólicas que pueden ser materializadas en productos que combinen lo artesanal-ancestral a través de las técnicas aplicadas, y lo contemporáneo a mediante la integración de criterios de diseño y tendencias actuales, que fusionadas puedan elevar el producto artesanal para lograr su diversificación e inserción en el mercado actual.
- Con la aplicación de un proceso de diseño participativo, ha sido posible vincular el diseño y artesanía a través de una colección corta de accesorios de moda como propuesta de diseño, en la cual se busca la revalorización de la totora como materia prima y la preservación de las técnicas artesanales, y con esto el fortalecimiento

de la identidad territorial de la comunidad artesanal a través de una continua promoción de su conocimiento ancestral y cultura, asimismo la diversificación de sus productos, de manera que la diferenciación de los mismos contribuya al desarrollo artesanal y socioeconómico, individual y colectivo.

#### **5.4 Recomendaciones**

- El aporte del diseño en la artesanía, es más que divulgar la cultura y conocimiento ancestral de una comunidad, el diseño cumple un rol social y dinámico, de manera que, así como puede fusionar criterios para crear nuevas ideas de productos, también puede contribuir al desarrollo individual y colectivo de los artesanos, al proporcionar recursos o nuevos criterios que estimulen su creatividad para el mejoramiento de sus productos, con esto se aporta en el empoderamiento del artesanos respecto a sus habilidades, y así fortalezca el valor e identidad de su producto y comunidad, más allá de ser un eslabón que generalmente ha sido reconocido como obrero, mano de obra o quien replica lo solicitado.
- Para generar las propuestas, es importante conocer las posibilidades y los límites tanto de la totora como de los artesanos, ya que esto de cierto modo, determinará el alcance de elaboración del producto, de igual manera es fundamental, considerar lo detallado en el brief de diseño, para lograr un equilibrio en el concepto y propuesta final, mismos que deberán tener un hilo conductor con lo investigado para que este tenga valor o razón de ser.
- Es importante considerar las tendencias que se relacionen con el enfoque de la propuesta de diseño, es decir, que compartan un carácter y esencia con el producto artesanal que se desea cocrear, así existirá un balance entre los criterios de diseño, el concepto e ideas que se extraen de tendencias actuales.
- También, al trabajar en un producto artesanal bajo un proceso participativo, es importante respetar el criterio del artesano, sin imponer ideas, reconocer el origen y autoría del producto, es decir, llevar un proceso con responsabilidad social.

## CONCLUSIONES

- En función al desarrollo del proyecto, es posible afirmar la pregunta de investigación planteada, de este modo a través de la propuesta, desde su conceptualización hasta su desarrollo, se evidencia el uso de totora como materia prima en el diseño de accesorios que responden a tendencias actuales, a la par de esto cada pieza de la colección presenta una narrativa que manifiesta su cualidad expresiva a través de la técnica artesanal seleccionada y la cromática que acompaña al producto, con esto se busca transmitir también cierto carácter subjetivo vinculado a la identidad cultural-territorial de la comunidad artesanal, misma que es considerada como cocreadora del producto.
- El potencial de la totora como materia prima en el diseño de productos artesanales, se ha analizado bajo un enfoque de las cualidades expresivas presentes en la materialidad, de este modo, ha sido posible determinarlas en función a las técnicas artesanales desarrolladas por la comunidad artesanal. Este análisis también facilitó identificar las posibilidades aplicativas de la fibra vegetal desde un sentido mayormente subjetivo, así mediante la colección de accesorios propuesta se busca contar una historia a través de su expresividad, misma que se manifiesta como un equilibrio entre lo simbólico, estético y funcional de cada producto; el objetivo no ha sido lograr un diseño disruptivo, sino una propuesta que exprese lo esencial de manera simplificada, en donde resalte la totora a través de los tejidos artesanales, y esta se complementa con los elementos y materiales secundarios para elevar su valor sin perder su origen.
- En el proceso proyectual de carácter participativo, se reafirmó el rol social del diseño, como un vehículo hacia la creatividad y desarrollo que debe ser manejado con responsabilidad social, de esta manera es fundamental comprender el rol del artesano, como co creador y co productor, todos los expertos que contribuyeron desde su conocimiento y experiencia, expresaron que la artesanía es una manifestación auténtica del saber hacer, en este sentido, el artesano y su conocimiento ancestral posee un lenguaje propio desarrollado en un entorno en

donde surgen significados que conforman la identidad cultural y territorial de la colectividad, por todo esto es imprescindible respetar el vínculo logrado con los artesanos, solo así se dará valor a su producto a través de nuevas ideas.

- Al vincular el presente trabajo al Proyecto Laguna de Colta (Fuentes et al., 2022), se busca vincular el diseño con desarrollo artesanal y turismo sostenible, a través del diseño se busca incentivar y encaminar a la comunidad artesanal de Colta a la revalorización de sus recursos territoriales como la totora, y la transformación de la misma mediante las técnicas y procesos artesanales, de esta manera el producto artesanal puede reinventarse y ser nuevamente un ingreso económico para las familias artesanas.
- El proceso de diseño participativo ha contribuido al desarrollo del proyecto, de manera que se ha vinculado el diseño y artesanía, no únicamente en la propuesta final, sino durante el proceso, se ha profundizado en las falencias del mercado local, las debilidades del producto artesanal y el debilitamiento de la identidad territorial al igual que la desvalorización de la totora como recurso natural y materia prima, el conocer esta realidad ha encaminado a lograr actividades de transferencia de conocimiento mediante pequeñas charlas, sobre cómo el diseño puede contribuir al desarrollo artesanal individual y colectivo, cómo los criterios de diseño pueden facilitar la diferenciación del producto, a la par de mejorar su calidad, de igual manera se han compartido herramientas para mejorar la difusión de los productos elaborados por la comunidad artesanal, de manera que pueda comunicar su origen e identidad, como valor agregado. Así es posible concluir que, el resultado no fue únicamente la propuesta de diseño.

## **RECOMENDACIONES**

- Es importante lograr un acercamiento con artesanos y expertos con diferentes perspectivas, realidades y contextos, ya que esto permitirá ampliar el espectro



investigativo, de manera que se genera una construcción de conocimiento más dinámica, de la cual se pueden inferir insights potenciales que aporten al proyecto.

- Generar empatía con los artesanos, es una pieza fundamental del proceso, la observación más allá de conocer el entorno o la realidad del producto debe dar paso a un acercamiento dinámico, en el cual sea posible identificar verdaderas necesidades y realidades en las que se pueda aportar desde el diseño, no se trata de imponer nuevos criterios, ideas o pensamientos, al contrario, el proceso participativo permite estimular las fortalezas y potencialidades ocultas en los artesanos, así este nexo con la comunidad proporciona enseñanzas, experiencias y encamina hacia la transferencia mutua de conocimiento.
- Desde una experiencia personal, se considera fundamental el correcto desarrollo del marco teórico, dado que los temas desarrollados contribuyen de manera preliminar a lograr un conocimiento quizás no completo, pero sí sólido sobre el tema de investigación, a la par esto permite fortalecer el criterio personal previo al contacto con expertos, así se puede aprovechar su conocimiento en temas que contribuyan a la investigación y propuesta de diseño.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Águila, M. (2020). Para una colaboración horizontal entre diseñadores y artesanos mexicanos. *Economía Creativa*, 14, 222–225.

<https://doi.org/10.46840/ec.2020.14.07>

Alexiades, M., & Shanley, P. (2004). Forest products, livelihoods and conservation: case studies of Non-Timber forest product systems. *Centro para la Investigación Forestal Internacional (CIFOR)*, 3, 3.

Almendra, K., & Loncomilla, R. (2021). *La ñocha como tejido sociocultural del territorio costero de la región de los ríos* (34a ed.; M. Alvarado Pérez, Ed.). Santiago, Chile: Comité Nacional de Conservación Textil. Recuperado de [https://www.cnct.cl/documentos/ActasCNCT\\_2021.pdf](https://www.cnct.cl/documentos/ActasCNCT_2021.pdf)

- Ángel-Bravo, R. (2021). The Banana Leaf Approach: An Appreciation of Utilitarian Handcrafted Artifacts in the American Context. *Sociedad y economía*, 42. <https://doi.org/10.25100/sye.v0i42.10248>
- Appadurai, A. (1986). *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press.
- Arbués, A. (2021, abril 18). Las lámparas de Gonzalo Milà para Bover . *Arquitectura y Diseño*.
- Archivo BAQ. (2016). Cubo de totora. Recuperado el 18 de abril de 2023, de Arquitectura Panamericana website: <https://arquitecturapanamericana.com/cubo-de-totora/>
- Arquitectura y Diseño. (2020). Javier Sánchez Medina y sus trofeos ecológicos, protagonistas en La Mercantil de Diseño. Recuperado el 15 de abril de 2023, de [https://www.arquitecturaydiseno.es/decoracion/javier-sanchez-medina-da-twist-a-castizos-trofeos-caza\\_2755](https://www.arquitecturaydiseno.es/decoracion/javier-sanchez-medina-da-twist-a-castizos-trofeos-caza_2755)
- Artesanías del Atlántico. (2020). Conectando historias. Recuperado el 18 de abril de 2023, de Gobernación del Atlántico website: <https://artesaniasdelatlantico.com/category/conectando-historias/>
- Báez-Lizarazo, M., Santoro, F., Albuquerque, U., & Ritter, M. (2017). Aquatic vascular plants as handicraft: a case study in southern Brazil. *Acta Botanica Brasilica*, 32(1), 88–98. <https://doi.org/10.1590/0102-33062017abb0282>
- Balbuena, A. (2020). Ames para MAISON&OBJET . *Designboom*. Recuperado de <https://www.designboom.com/design/ames-colombian-traditional-craftsmanship-maison-objet-01-17-2020/>
- Bandurria Artesanías. (2020). Artesanías en fibra vegetal junco . Recuperado el 18 de abril de 2023, de <https://bandurriaartesaniasdejunco.wordpress.com/>
- Barragán, E. (2020). *Sobrellevando la pandemia con Edward Barragán*. Ecuador: Nosotros Somos EC. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Vgn-06YQr7w>
- Barroso Neto, E. (s/f). *Diseño y artesanía: Límites de intervención*. Recuperado de <http://www.mexicandesign.com/revista/disart.htm>
- Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'íimage. *Communications*, 4, 40–51.

- Bartolo, H. (2013). Green Design, Materials and Manufacturing Processes. *Proceedings of the 2nd International Conference on Sustainable Intelligent Manufacturing, SIM 2013*.
- Bastidas, A., & Martínez, H. (2016). *Diseño Social. Enfoques, conceptos y proyectos de Diseño Industrial* (Universidad Autónoma de Colombia). Universidad Autónoma de Colombia, Bogotá, D.C. Recuperado de [https://www.academia.edu/42682276/Disen\\_o\\_social\\_Enfoques\\_conceptos\\_y\\_proyectos\\_de\\_Dise%C3%B1o\\_Industrial](https://www.academia.edu/42682276/Disen_o_social_Enfoques_conceptos_y_proyectos_de_Dise%C3%B1o_Industrial)
- Bell, A., McDonnell, J., & Owen, S. (2023). *El Consumidor del Futuro 2023*. WGSN. Recuperado de <https://createtomorrowwgsn.com/2513751-wp-future-consumer-2023-es/>
- Benítez, S. (s/f). La artesanía latinoamericana como factor de desarrollo económico, social y cultural: a la luz de los nuevos conceptos de cultura y desarrollo. En *Cultura y desarrollo* (Vol. 6). Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe, La Habana. Recuperado de [https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con5\\_uibd.nsf/48D7253265028FB40525827A0061790C/\\$FILE/CyD\\_LaArtesaniaLatinoamericana.pdf](https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con5_uibd.nsf/48D7253265028FB40525827A0061790C/$FILE/CyD_LaArtesaniaLatinoamericana.pdf)
- Bergomi, P. (2009). Presentación del Proyecto Totorá. *Actas de Diseño 8. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. IV Encuentro Latinoamericano de Diseño.* , (8), 216–218. Recuperado de <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/actas/article/view/2875/4534>
- Bernández, C. (2016). *Historia del Arte contemporáneo y materialidad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- BirdLife International. (2023). Important Bird Areas factsheet: Lago de Colta. Recuperado el 13 de junio de 2023, de Data Zone: Lago de Colta website: <http://datazone.birdlife.org/site/factsheet/lago-de-colta-iba-ecuador>
- Blanco Valbuena, C., Bernal Torres, C., Camacho, F., & Díaz Olaya, M. (2018). *Industrias Creativas y Culturales: Estudio desde el Enfoque de la Gestión del Conocimiento*. 29(3), 15–28. <https://doi.org/10.4067/S0718-07642018000300015>
- Bolívar, E. (2019). Tres culturas, tres procesos artesanales. *Boletín de Antropología*, 6(20), 111–114. <https://doi.org/10.17533/udea.boan.337579>

- Bonsiepe, G. (2012). Assimetria Tecnológica, um dilema da Periferia. En *Design como prática de projecto*. San Pablo: Blucher.
- Braconi, L. (2006). Una mirada al pasado nos proyecta al futuro: innovación y diseño en la industria argentina. *Huellas*, 5, 138–151. Recuperado de <https://bdigital.uncu.edu.ar/1266>
- Bristáin, H. (1995). *Diccionario de Retórico y Poética*. México: Porrúa, S.A.
- Brito, N. (2019). *Cualidades semánticas de los materiales utilizados en la artesanía Shuar y su aplicación en el diseño interior* (Universidad Técnica de Ambato). Universidad Técnica de Ambato, Ambato. Recuperado de <https://repositorio.uta.edu.ec/jspui/handle/123456789/30135>
- Brown, R., & Farrelly, L. (2012). *Materiales en interiorismo* (1a ed.). Barcelona: BLUME.
- Bürdek, B. (2016). *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industria* (Editorial Gustavo Gili, Ed.). Colombia .
- Burgos, M. (2022). *LOEWE explora las tradiciones del tejido de cuero, paja y papel para milan design week 2022*. Recuperado de <https://designboom.es/disenio/loewe-explora-las-tradiciones-del-tejido-de-cuero-paja-y-papel-para-milan-design-week-2022/>
- Camacho, Pérez, & Andrade. (2010). *Depuración de aguas residuales por medios humedales artificiales*.
- Campo, L. (2010). *Diseño, Artesanía e Identidad: Experiencias académicas locales de Diseño Artesanal en Colombia y El Salvador* (I; Angela Guzmán & F. García, Eds.). Popayán: Institución Universitaria Colegio Mayor del Cauca.
- Campos, C. (2010). Identidad y colectivos artesanales. En A Guzmán & F. García (Eds.), *Diseño, Artesanía e Identidad* (1a ed., pp. 115–132). Bogotá: Institución Universitaria Colegio Mayor del Cauca.
- Carlson, C. (2020). Christian Vivanco lanza la colección de muebles de ratán Bajío para Balsa. . Recuperado el 12 de mayo de 2023, de Dezeen website: <https://www.dezeen.com/2020/10/02/christian-vivanco-rattan-furniture-collection-for-balsa/>.
- Castells, M. (1997). *The power of identity* (Vol. 2). Blackwell Publishers.

- Cervetto, S., Dominguez, G., López, M. J., Lorieta, A., Miller, G., Nuñez, C., ... Zollinger, S. (2015). *Proyecto: Junco-Totora. Diagnóstico participativo del proceso de fabricación de aros de totora para coronas fúnebres*. Ciudad del Plata. Recuperado de <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/32594/1/LOPPI10A.pdf>
- Chang, J. (2005). *Limnología*. Escuela Superior Politécnica del Litoral.
- Chávez, C. (2023). *Marieta: Línea de accesorios artesanales con carrizo*. .
- Colautti, V. (2008). Sobre el Proceso Proyectual. En *Módulo MDPI: Procesos Proyectuales* (Vol. 1, pp. 1–11). Córdoba, Argentina: Universidad Católica de Córdoba.
- Colicheo, C. (2012). *Conocimientos Culturales Sociales Históricos*. México D.F.: McGraw-Paraninfo.
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe CEPAL. (2023). Comercio Justo en América Latina y el Caribe. Recuperado el 12 de mayo de 2023, de 2023 website: <https://biblioguias.cepal.org/comerciojusto>
- Contreras, F. (2003). El objeto ineluctable. En *Desde el jardín de Freud* (Vol. 3, p. 178). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Cross, N. (2002). *Métodos de diseño: Estrategias para el diseño de productos* (2a ed.; Inc. John Wiley & Sons & S. A. Editorial Limusa, Eds.). México D.F.
- Cuji, N. (2019). *Diseño de un sendero interpretativo en el sector noroeste de la laguna de Colta, parroquia Santiago de Quito, cantón Colta*. Escuela Superior Politécnica de Chimborazo.
- Culcay, A. (2014). *Experimentación con la fibra de totora* (Universidad del Azuay). Universidad del Azuay, Cuenca. Recuperado de <http://dspace.uazuay.edu.ec/handle/datos/3903>
- Dagognet, F. (2000). *El elogio del objeto: por una filosofía de la mercancía*. . Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- De La Barrera, M. (2021). El diseño como objeto artesanal de consumo e identidad. En *Cuaderno 90* (Vol. 90, pp. 91–106). Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.

- De Mis Manos. (2023). *Tendencia de consumo 2023-2024*. Colombia . Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yqwwSRG2Eyo>
- De Ponti, J. (2015). Tecnología, materialidad y diseño. *Bold*, Vol. 2, pp. 38–46. La Plata: Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.
- Durand, G. (1996). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Ediciones Cátedra.
- Durrant, A., Vines, J., Wallace, J., & Yee, J. (2017). Research Through Design: Twenty-First Century Makers and Materialities . *Design Issues*, Vol. 33. Massachusetts Institute of Technology. [https://doi.org/10.1162/DESI\\_a\\_00447](https://doi.org/10.1162/DESI_a_00447)
- El Mercurio. (2018). El diseño y la artesanía una forma de materializar ideas. *Centro de documentación CIDAP*.
- Enet, M. (2012). Diseño participativo: Estrategia efectiva para el mejoramiento ambiental y economía social en viviendas de baja renta. En *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo* (Vol. 5, pp. 198–233). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=629768826002>
- Equiza, E. (2014). Semántica del producto como herramienta para la innovación. En Universidad Nacional de La Plata (Ed.), *Historia del diseño industrial* . Buenos Aires.
- Erazo Fischer, S., & Bustamante, S. (2017, noviembre 17). Mueble Campesino: Fusión entre arquitectura, diseño y artesanía. *Arauco*. Recuperado de [https://www.arauco.cl/chile/ayuda\\_proyectos/mueble-campesino-fusion-entre-arquitectura-diseno-y-artesania/](https://www.arauco.cl/chile/ayuda_proyectos/mueble-campesino-fusion-entre-arquitectura-diseno-y-artesania/)
- Estermann. (2009). *Filosofía Andina: Sabiduría indígena por un mundo nuevo*. La Paz: ISEAT.
- Etienne-Nugue, J. (2009). Artesanía y diseño, de la tradición a la modernidad. En *Háblame de la artesanía*. Paris : Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura UNESCO.
- Facultad de Arquitectura, D. y U. U. (2014). Diseño = Sistema . Recuperado el 26 de mayo de 2023, de Cátedra Rondina: Diseño Industrial 1 website: <http://disenounorondina.blogspot.com/2014/04/disenosistema.html>
- Farfán, V. (2015). *Experimentación de la fibra de totora para uso en indumentaria* . Universidad del Azuay , Cuenca.

- Feria, J. (2010). Patrimonio territorial y desarrollo sostenible: un estudio comparativo en Iberoamérica y España. *Estudios Geográficos*, 71(268), 129–159.  
<https://doi.org/10.3989/estgeogr.0472>
- Fernández, R. (2021). Global y fragmentario: Crisis de concepto de identidad. En Ediciones UNL (Ed.), *Mundo diseñado: Para una teoría crítica del proyecto total* (1a ed., pp. 213–239). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- 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, 104. Recuperado de  
<https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5477/6/07-ES-Ferro.pdf>
- Flusser, V. (2002). *Filosofía del diseño*. Madrid: Síntesis.
- Fuentes, E., Álvarez, I., Núñez, S., Balseca, C., Freire, P., & Hidalgo, J. F. (2022). *El diseño social como potencializador de turismo sostenible en la laguna de Colta*.
- GAD Municipalidad Colta. (2018). Colta Próspero y Sostenible. Recuperado el 13 de junio de 2023, de <https://gadcolta.gob.ec/gadcolta/index.php>
- García López, A. (2021). Tradición, vanguardia y glocalización: investigación y reflexiones sobre artesanía contemporánea desde la Cátedra de Innovación en Artesanía. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, 141.  
<https://doi.org/10.18682/cdc.vi141.5110>
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic Books.
- Geldres, R. (2019). Silla Totora. Recuperado el 21 de mayo de 2023, de Geldres Design website: <http://www.geldres.com/ricardo.html>
- Gil Tejada, J. (2002). *El nuevo diseño artesanal. Análisis y prospectiva en México* (Universitat Politècnica de Catalunya.). Universitat Politècnica de Catalunya. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2117/94135>
- Gómez, A. (2009). *Diseño e iconografía: Puebla, geometrías de la imaginación* (1a ed.). Puebla, México: Dirección General de Culturas Populares, Instituto de Artesanías e Industrias Populares del Estado de Puebla.
- Gómez, A. (2015). Modelo de Diseño para la valoración y apropiación social del Patrimonio en El Paisaje Cultural Cafetero Colombiano. *Kepes*, 117–138.

- Gómez Pozo, C. (2009). La gestión de diseño entre la innovación y la tradición artesanal. *Revista Cultura y Desarrollo: Dinámica de la artesanía latinoamericana como factor de desarrollo económico, social y cultural*, 6. Recuperado de <http://documentacion.cidap.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=5865>
- González, M. (2016). Glocal. Diseño global localizado. Recuperado el 23 de mayo de 2023, de Virtualidad y Tendencia website: <https://mngnblog.wordpress.com/2016/09/20/glocal-diseno-global-localizado/>
- González, O. (2012). *Semántica y la Sintáxis*. Lima, Perú: Andino S.A.
- Gros Salvat, B. (2019). *La investigación sobre el diseño participativo de entornos digitales de aprendizaje* (Universitat de Barcelona). Universitat de Barcelona, Barcelona . Recuperado de [https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/144898/1/Informe\\_codisen%CC%83o.pdf](https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/144898/1/Informe_codisen%CC%83o.pdf)
- Guerrero, P. (2002). *La cultura (estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia)* (Abya-Yala, Ed.). Quito, Ecuador: Escuela de Antropología Aplicada, UPS. Recuperado de [https://digitalrepository.unm.edu/abya\\_yala/10/](https://digitalrepository.unm.edu/abya_yala/10/)
- Guirao Mirón, C. (2019). Mujeres en las industrias culturales y creativas. *Periférica Internacional: Revista Para El Análisis De La Cultura Y El Territorio*, 20, 66–74. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2019.i20.08>
- Hegger, M., Drexler, H., & Zeumer, M. (2010). *Materiales*. España: Editorial GG.
- Heredia, F. (2014). *Re-significación de la Totorá, a través del diseño y la innovación de técnicas, usos y formas*. Universidad Católica de Córdoba, Córdoba.
- Hernández Sampieri, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2010). *Metodología de la Investigación* (5a ed.; J. Mares, Ed.). México D.F.: McGraw-Hill.
- Heskett, J. (2002a). *Design: A Very Short Introduction* (1a ed.). New York : Oxford University Press Inc. Recuperado de [https://www.unirc.it/documentazione/materiale\\_didattico/597\\_2011\\_289\\_10941.pdf](https://www.unirc.it/documentazione/materiale_didattico/597_2011_289_10941.pdf)
- Heskett, J. (2002b). ¿Qué es el diseño? En D. L. Gustavo Gili (Ed.), *El diseño en la vida cotidiana* (pp. 1–12). Barcelona: Oxford University Press.



- Hidalgo, J. (2007). *Aprovechamiento de la Totora como Material de Construcción* (Universidad de Cuenca). Universidad de Cuenca, Cuenca. Recuperado de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/6180>
- Hidalgo, J. (2021). Furniture and Textile Design . Recuperado el 21 de mayo de 2023, de Juan Fernando Hidalgo website: <https://www.juanfernandohidalgo.com/home/design>
- Hidalgo, J, & García, J. (2019). *Patent Núm. ES-2705437\_B2*. España. Recuperado de [http://www.oepm.es/pdf/ES/0000/000/02/70/54/ES-2705437\\_A1.pdf](http://www.oepm.es/pdf/ES/0000/000/02/70/54/ES-2705437_A1.pdf)
- Hidalgo, Juan. (2019). *Constructive applications of totora (Schoenoplectus californicus) in binderless boards* (Universidad Politécnica de Madrid). Universidad Politécnica de Madrid, Madrid. Recuperado de [https://oa.upm.es/56706/1/JUAN\\_FERNANDO\\_HIDALGO\\_CORDERO.pdf](https://oa.upm.es/56706/1/JUAN_FERNANDO_HIDALGO_CORDERO.pdf)
- Hidalgo, P., Hidalgo, J., & García, J. (2019). Estudio del comportamiento físico-mecánico de rollos de totora amarrados: Influencia de la tensión de amarre, diámetro y longitud. *DAYA. Diseño, Arte y Arquitectura*, 6, 53–84.
- IDEO. (2023). Design Innovation . Recuperado el 23 de mayo de 2023, de <https://designthinking.ideo.com/>
- Infante, E. (2021, diciembre 16). Una colección de lámparas artesanas y de km0 inspirada en la pelota vasca. *Arquitectura y Diseño*. Recuperado de [https://www.arquitecturaydiseno.es/mobiliario/coleccion-lamparas-artesanas-y-km0-inspirada-pelota-vasca\\_6838](https://www.arquitecturaydiseno.es/mobiliario/coleccion-lamparas-artesanas-y-km0-inspirada-pelota-vasca_6838)
- Ingold, T. (2013). Los Materiales contra la materialidad. En *Papeles de Trabajo* (Vol. 7, pp. 19–39). Buenos Aires: Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín.
- Ingram, J., Shove, E., & Watson, M. (2007). Products and Practices: Selected Concepts from Science and Technology Studies and from Social Theories of Consumption and Practice. *Design Issues: Massachusetts Institute of Technology*, 3(2).
- Institute of Science and Technology Sathyabama. (s/f). *Product Design: the benefits*. Recuperado de [https://sist.sathyabama.ac.in/sist\\_coursematerial/uploads/SDE3502.pdf](https://sist.sathyabama.ac.in/sist_coursematerial/uploads/SDE3502.pdf)
- Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales, & Ministerio de Industrias, C. I. y P. (s/f). *Políticas de fomento artesanal en el Ecuador* (S. Escobar, Ed.).

- Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. (2023). Encuesta Nacional de Empleo, Desempleo y Subempleo. Recuperado el 31 de mayo de 2023, de <https://app.powerbi.com/view?r=eyJrIjoiNGUxZjQyMDUtMzg0Zi00MzI0LTk5NWEtY2JiMWUzM2YyYjdlIiwidCI6ImYxNThhMmU4LWNhZWMtNDQwNi1iMGFiLWY1ZTI1OWJkYTExMiJ9>
- Jardín Botánico Atlántico de Gijón. (2009). La fibra sensible. *Fibras vegetales: Tejiendo plantas*. Recuperado de <https://www.gijon.es/es/directorio/jardin-botanico-atlantico-de-gijon>
- Jofré, M. (2000). Semiótica crítica de la denotación y connotación. *Cyber Humanitatis*, 14. Recuperado de <https://revistaestudiosarabes.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/9107>
- Jones, A. (2007). *Memory and Material Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Juma, J., & Ormaza, L. (2009). *Situación actual de la actividad artesanal de la totora, su producción y difusión*.
- Keane, W. (2005). Signs Are Not the Garb of Meaning: On the Social Analysis of Material Things. En D Miller (Ed.), *Matearility* (pp. 182–205). Durham: Duke University Press.
- Laboratorio de Control y Análisis de Alimentos. (2023). *Certificado de Análisis de Laboratorio No. 23-018*. Ambato.
- Laboratorio de Diseño e Innovación para Cundinamarca, & Artesanías de Colombia S.A. (2014). Análisis de las características del producto para la sustentación de los componentes de diseño del proyecto artesanal de Cundinamarca. *Fomento a la actividad productiva artesanal del departamento de Cundinamarca*, 12–15.
- Laita. (2021). Silla de salón Thun . Recuperado el 16 de abril de 2023, de [https://laitadesign.com/portfolio\\_page/thun/](https://laitadesign.com/portfolio_page/thun/)
- Lekka, S. (2020, enero 17). Ames lleva la artesanía tradicional colombiana a MAISON&OBJET 2020. Recuperado el 18 de abril de 2023, de Designboom website: <https://www.designboom.com/design/ames-colombian-traditional-craftsmanship-maison-objet-01-17-2020/>
- Linares, E., Galeano, G., García, N., & Figueroa, Y. (2008). *Fibras vegetales utilizadas en artesanías en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia , Bogotá.

- Lóbach, B. (1981). *Diseño industrial: Bases para la configuración de los productos industriales* (1a ed.; S. A. Editorial Gustavo Gilí, Ed.). Barcelona.
- López, M. J. (2016). Proyecto Totorá: Diseño y desarrollo local. *Experiencia de co diseño en junco y totora. EUCD*. Recuperado de <https://docplayer.es/42260529-Proyecto-totora-diseno-y-desarrollo-local-edicion-a-resumen-del-proyecto-no-mas-de-250-palabras.html>
- López Vargas, M. (2019). *Caracterización fisicoquímica y bacteriológica de aguas de la laguna de Colta de la zona central del Ecuador* (Universidad Técnica de Ambato). Universidad Técnica de Ambato, Ambato. Recuperado de <https://repositorio.uta.edu.ec/bitstream/123456789/29298/2/TESISMAYRALOPEZ20190121.pdf>
- Luft, R., Cárdenas, L., & Turok, M. (s/f). *Manual de Diseño y Desarrollo de productos artesanales, Foro Nacional de Artesanal Grupo Impulsor de Diseño Artesanal*. Tabasco, México.
- Lugo-Morin, D., Magal-Royo, T., & Shinn, C. (2015). Ambiente y artesanía: Sinergia para el desarrollo rural sustentable. *Spanish journal of rural development*, VI, 57–64. <https://doi.org/10.5261/2015.GEN3.06>
- Lugo-Morin, D., Shinn, C., & Magal-Royo, T. (2017). Conflictividad en el medio rural: el caso de las artesanas de Yahuarcocha. *Revista Española de Estudios Agrosociales y Pesqueros*, 246, 18.
- Luna, F. (2021). Prólogo: Diseño, artesanía y comunidades. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (141). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi141.5107>
- MacLean, P. (1990). *The triune brain evolution*. New York: Plenum Press.
- Malkia Home. (2023). Artisans Du Monde. Recuperado el 17 de abril de 2023, de Malkia Home website: [https://malkiahome.com/index.php?id\\_cms=10&controller=cms](https://malkiahome.com/index.php?id_cms=10&controller=cms)
- Malo, C. (2008). *Artesanías, lo útil y lo bello* (C. Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, Ed.). Cuenca: Universidad del Azuay .
- Malo, G. (2019). Diseño y artesanía: Tejiendo interacciones entre la innovación y la tradición. *Artesanías de América*, 76, 17–26. Recuperado de <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/1801>

- Malo González, C. (1990). Diseño Artesanal y Cultura Popular. En *Diseño y Artesanía* (1a ed., pp. 17–60). Cuenca: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP.
- Malo González, C. (2002). Gestión Empresarial y Artesanía. *Revista Artesanías de América*, 52, 5–30. Recuperado de <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/386>
- Manos de Ñocha. (2022). Cestería y creaciones en fibra vegetal . Recuperado el 18 de abril de 2023, de <https://www.instagram.com/manosdenocha/>
- Manzini, E. (1993). *La materia de la invención: materiales y proyectos* . Barcelona: CEAC.
- Manzini, E. (2015). *Design, when everybody designs: An introduction to design for social innovation* (The MIT Press, Ed.).
- Manzini, E., & Rizzo, F. (2011). Small projects/large changes: Participatory design as an open participated process. *CoDesign*, 7, 199–215. <https://doi.org/10.1080/15710882.2011.630472>
- Marcus, T. (2000). Crafting in the context of AIDS and rural poverty: a livelihood strategy with prospects. *Transformation*, 44, 17–35.
- Mardorf, M. (1978). *Artesanía y ecología de la totora de la provincia de Imbabura, Ecuador*.
- Marín, C., & Monroy, B. (2012). Fibras textiles naturales sustentables y nuevos hábitos de consumo. *Legado*.
- Mariscal, J. (2015). *Práctica artesanal y políticas culturales: Proceso de diferenciación del artesanado en Tlaquepaque, Jalisco*. México: Universidad de Guadalajara. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/290503546\\_Practica\\_artesanal\\_y\\_politicas\\_culturales\\_Procesos\\_de\\_diferenciacion\\_del\\_artesanado\\_en\\_Tlaquepaque\\_Jalisco](https://www.researchgate.net/publication/290503546_Practica_artesanal_y_politicas_culturales_Procesos_de_diferenciacion_del_artesanado_en_Tlaquepaque_Jalisco)
- Martínez, P, Landim, P., & Ferreira, T. (2018). Procesos artesanales para la producción sostenible de tableros de Caña fecha (*Gynerium sagittatum*). *Mix Sustentável, Florianópolis*, 4(2), 59–70. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/328817434\\_PROCESOS\\_ARTESANALES\\_PARA\\_LA\\_PRODUCCION\\_SOSTENIBLE\\_DE\\_TABLEROS\\_DE\\_CANA\\_FLECHA\\_GYNERIUM\\_SAGITTATUM](https://www.researchgate.net/publication/328817434_PROCESOS_ARTESANALES_PARA_LA_PRODUCCION_SOSTENIBLE_DE_TABLEROS_DE_CANA_FLECHA_GYNERIUM_SAGITTATUM)

- Martínez, Paola. (2010). *Diseño, Artesanía e Identidad: Experiencia académicas locales de Diseño Artesanal en Colombia y El Salvador* (I; Angela Guzmán & F. García, Eds.). Popayán: Institución Universitaria Colegio Mayor del Cauca.
- Martino, C. (2013). *La experimentación con la materialidad como herramienta de acción esencial para la innovación y el uso eficiente de los recursos en los procesos de diseño* (Universidad Católica de Córdoba). Universidad Católica de Córdoba, Córdoba, Argentina. Recuperado de <http://pa.bibdigital.ucc.edu.ar/id/eprint/78>
- Matarasso, F. (2019). *A Restless Art: How participation won, and why it matters*. Branch, UK: Calouste Gulbenkian Foundation. Recuperado de <https://arestlessart.files.wordpress.com/2019/03/2019-a-restless-art.pdf>
- Mather, A., & Chapman, K. (1995). *Environmental Resources* (1a ed.). Routledge.
- Miller, Daniel. (2005). *Materiality*. Duke University Press. <https://doi.org/9780822386711>
- Ministerio de Industrias, C. I. y P. (2003). Ley de Fomento Artesanal . Recuperado el 1 de junio de 2023, de [https://www.gob.ec/sites/default/files/regulations/2018-09/Documento\\_Ley-de-Fomento-Artesanal.pdf](https://www.gob.ec/sites/default/files/regulations/2018-09/Documento_Ley-de-Fomento-Artesanal.pdf)
- Ministerio de Producción, C. E. I. y P. (MPCEIP). (s/f). Registro Único Artesanal, requisito obligatorio para acceder a créditos de BanEcuador. Recuperado el 1 de junio de 2023, de Gobierno del Ecuador website: <https://www.produccion.gob.ec/registro-unico-artesanal-requisito-obligatorio-para-acceder-a-creditos-de-banecuador/>
- Ministerio del Ambiente. (2012). *Sistema de clasificación de los Ecosistemas del Ecuador Continental: Proyecto Mapa de Vegetación del Ecuador* (R. Galeas & J. Guevara, Eds.). Quito: Ministerio de Ambiente del Ecuador. Recuperado de [https://www.ambiente.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2012/09/LEYENDA-ECOSISTEMAS\\_ECUADOR\\_2.pdf](https://www.ambiente.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2012/09/LEYENDA-ECOSISTEMAS_ECUADOR_2.pdf)
- Ministerio del Ambiente, A. y T. E. (2011). Proyecto de Recuperación y Manejo de la Laguna de Colta en Chimborazo. Recuperado el 31 de mayo de 2023, de Gobierno de la República del Ecuador website: <https://www.ambiente.gob.ec/proyecto-de-recuperacion-y-manejo-de-la-laguna-de-colta-en-chimborazo-finaliza-con-buenos-resultados/>

- Ministerio del Ambiente, A. y T. E. (s/f). Ministra Aguiñaga inaugura trabajos de la draga en Colta. Recuperado el 31 de mayo de 2023, de Gobierno de la República del Ecuador website: <https://www.ambiente.gob.ec/ministra-aguinaga-inaugura-trabajos-de-la-draga-en-colta/>
- Ministerio del Ambiente, A. y T. E., & Secretaria Nacional de Planificación y Desarrollo. (2011). Colta, un escenario ambiental en proceso de remediación. Recuperado el 31 de mayo de 2023, de Gobierno de la República del Ecuador website: <https://www.ambiente.gob.ec/colta-un-escenario-ambiental-en-proceso-de-remediacion/>
- Ministerio del Ambiente MINAM. (2020). *La totora: artesanas puneñas aprovechan esta emblemática planta y conservan la biodiversidad del Lago Titicaca*. Puno. Recuperado de <https://www.gob.pe/institucion/minam/noticias/314438-la-totora-artesanas-punen-as-aprovechan-esta-emblematica-planta-y-conservan-la-biodiversidad-del-lago-titicaca>
- Ministerio del Trabajo. (2017). Reglamento de Organizaciones Artesanales. Recuperado el 1 de junio de 2023, de Lexis website: <https://www.artesanos.gob.ec/institutos/wp-content/uploads/downloads/2018/01/REGLAMENTO-DE-ORGANIZACIONES-ARTESANALES.pdf>
- Molano, O. (2007). *Identidad cultural, un concepto que evoluciona* (Vol. 7). Universidad Externado de Colombia.
- Morales, E., & Del Moral Zamudio, Y. (2022). Diálogos acerca de la permanencia y de la transformación de los objetos diseñados. En *Cuaderno 143* (pp. 101–116). Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
- Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos* (1a ed.). Buenos Aires: Paidós.
- Neira, R. (2019). *Centro de Innovación de la Totora con la Tecnología de la Fabricación Digital como Catalizador Turístico Productivo en Puno*. Universidad Peruana Unión, Lima.
- NextLab Institute Lafayette. (2023). *Mentalidades del Consumidor: Guía de Producto*. Colombia: Lafayette. Recuperado de <https://nextlab.lafayette.com/>
- Norman, D. (1990). *La psicología de los objetos cotidianos*. Madrid: Nerea.

- Norman, D. (2004). *Emotional Design: Why We Love (or Hate) Everyday Things* (1a ed.). New York: Basic Books, A Member of Perseus Books Group. Recuperado de [https://www.academia.edu/42705140/Dise%C3%B1o\\_Emocional\\_Donald\\_Norman](https://www.academia.edu/42705140/Dise%C3%B1o_Emocional_Donald_Norman)
- Núñez, S., Fuentes, E., Balseca, C., & Álvarez, I. (2022). Turismo sostenible: el diseño como catalizador de espacios de interacción cultural en la laguna de Colta en los Andes ecuatorianos. *INNOVA Research Journal*, 7(3.2), 72–85. <https://doi.org/10.33890/innova.v7.n3.2.2022.2173>
- Núñez, S., Fuentes, E., Freire, P., & Balseca, C. (2022). Methodological guide for the design of structures for tourist and community. *CienciAmérica*, 11(2). <https://doi.org/10.33210/ca.v11i2.395>
- Olivera, D. (2016). Arquitectura Interior: Entre espacio y materialidad. *CIC: Boletín del Centro de Investigación de la Creatividad UCAL*, 1.
- Organización de la Naciones Unidas. (2016). Objetivos de Desarrollo Sostenible . Recuperado el 31 de mayo de 2023, de <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/cities/>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la C. y la C. (UNESCO). (2002). Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural. *Actas de la Conferencia General*, Vol. 31, p. 67. Paris: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Recuperado de [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000124687\\_spa/PDF/124687spa.pdf.multi.page=72](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000124687_spa/PDF/124687spa.pdf.multi.page=72)
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la C. y la C. (UNESCO). (2009). El batik indonesio: Inscrito en 2009 (4.COM) en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Recuperado el 15 de abril de 2023, de <https://ich.unesco.org/es/RL/el-batik-indonesio-00170>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la C. y la C. (UNESCO). (2011). Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas. Recuperado el 29 de junio de 2023, de <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/220384s.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la C. y la C. (UNESCO). (s/f). *Taller Artesanía y Diseño (A+D): Encuentro en Santiago de Chile* (2a ed.). Santiago de Chile: Oficina Regional de Ciencia para América Latina y el Caribe.

- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la C. y la C. (UNESCO), & Centro de Comercio Internacional UNCTAD/OMC (CCI). (1997). La Artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera. *International Symposium on Crafts and the International Market: Trade and Customs Codification*.
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). (s/f). *La Propiedad Intelectual y la Artesanía Tradicional* (Vol. 5). Vol. 5. OMPI.
- Ovando, G. (2017). *Objetos artesanales de uso para el hogar en totora codiseñados con artesanos de la parroquia San Rafael de la Laguna bajo el concepto de identidad local* (Pontificia Universidad Católica del Ecuador). Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito. Recuperado de <http://bibliotecavirtualoducal.uc.cl:8081/handle/123456789/1436230>
- Owen, S. (2023). *La ecuación Gen Z* (C. Napoli & J. Shin, Eds.). WGSN.
- Palazuelo, P. (1998). Escritos. En *Conversaciones*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores.
- Pallasma, J. (2022). *Los ojos de la piel* (M. Puente, Ed.). Barcelona : Editorial GG.
- Papanek, V. (2014). ¿Qué es diseño? En S. Pollen Edicions (El Tinter (Ed.), *Diseñar para el mundo real* (2a ed., pp. 28–45). New York: Susan Schulman, A Literary Agency .
- Paredes, R., & Hopkins, A. (2018). Dynamism in Traditional Ecological Knowledge: Persistence and Change in the Use of Totora (*Schoenoplectus californicus*) for Subsistence in Huanchaco, Peru. *Ethnobiology Letters* , 9(2), 169–179.
- Pass It On. (2023). Woods Handmade Ottoman. Recuperado el 11 de abril de 2023, de <https://pass-it-on.co/products/woods-ottoman?variant=39600940286014>
- Pelta, R. (2022). El diseño participativo en los orígenes del co-diseño. *Revista de l'Arxiu Valencia del Disseny (Universitat de Barcelona)*, 11–37. <https://doi.org/10.7203/arxiu.1.25333>
- Pérez, C. (s/f). El diseño, el objeto y la comunicación . En *Grafías* (pp. 43–46). Universidad Católica Popular del Risaralda .
- Pérez, H., Luccini, E., Herrera, L., Parodi, M., Matar, M., Barrea, L., ... Masramón, E. (2015). Cuantificación de la captura de CO2 por la flora nativa de totora en un humedal costero en Perú . *Energeia*, 13(13), 73–80. Recuperado de



[https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/179724/CONICET\\_Digital\\_Nro.6ed0e803-bae5-4da2-af0e-f04c0b79c937\\_A.pdf?sequence=5&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/179724/CONICET_Digital_Nro.6ed0e803-bae5-4da2-af0e-f04c0b79c937_A.pdf?sequence=5&isAllowed=y)

- Pinillos, K. (2022). *Principios biomiméticos basados en el uso de fibras vegetales como material de construcción aplicados en el diseño de un centro de integración cultural para la puesta en valor de la totora en Huanchaco* (Universidad Privada del Norte). Universidad Privada del Norte, Trujillo, Peru. Recuperado de <https://repositorio.upn.edu.pe/bitstream/handle/11537/31953/Pinillos%20Merino%20Karol%20Sofia.pdf?sequence=6&isAllowed=y>
- Pinker, S. (2007). *The stuff of thought: Language as a window into human nature*. . Penguin.
- Pye, D. (1968). *The nature and art of workmanship*. Cambridge.
- Quesada, D. (2020). Javier Sánchez Medina y sus trofeos ecológicos, protagonistas en La Mercantil de Diseño. Recuperado el 15 de abril de 2023, de [https://www.arquitecturaydiseno.es/decoracion/javier-sanchez-medina-da-twist-a-castizos-trofeos-caza\\_2755](https://www.arquitecturaydiseno.es/decoracion/javier-sanchez-medina-da-twist-a-castizos-trofeos-caza_2755)
- Quirós, L. F. (2013, enero 8). Paolo Bergomi: ALADI 32 Aniversario. *Experimenta: Revista de Diseño, Gráfica, Arquitectura, Industrial y Tecnología*. Recuperado de <https://www.experimenta.es/blog/luis-fernando-quiros/paolo-bergomi-aladi-32-aniversario-3834/>
- Ramírez, R., Pinheiro, V., Zorrilla, L., Ceballos, J., & Benasso, T. (2019). La materialidad del producto. En N. Ayoroa, L. Torregiani, & E. Oms (Eds.), *El desarrollo de productos en la empresa* (1a ed.). General San Martín: Instituto Nacional de Tecnología Industrial - INTI.
- Rampino, L. (2011). The Innovation Pyramid: A Categorization of the Innovation Phenomenon in the Product-design Field. *International Journal of Design*, 5(1), 3–16.
- Red Dot. (2020). *Thun Lounge Chair*. Recuperado de <https://www.red-dot.org/project/thun-lounge-chair-48434>
- Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. En M. Featherstone, F. Lash, & R. Robertson (Eds.), *Global Modernities* (pp. 25–44). Sage Publications.
- Rodi, N. (2023). *A-LIVE: Life & Style*. Nelly Rodi Trend Forecasting Agency . Recuperado de <https://nellyrodi.com/en/>

- Rodríguez, G. (s/f). *Manual de Diseño Industrial* (3a ed.; S. A. Ediciones G. Gili, Ed.). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa. Recuperado de <https://www.cua.uam.mx/pdfs/conoce/libroselec/16ManualDI.pdf>
- Rojas-Díaz, P., & Gil-Marín, M. (2022). Economía azul para un mundo de negocios sostenibles. Una revisión de literatura científica. *Revista Arbitrada Interdisciplinaria Koinonía*, 7(14), 69–80. <https://doi.org/10.35381/r.k.v7i14.1863>
- Ros, C. (2021). Los sombreros artesanales de Eli Urpi . Recuperado el 11 de abril de 2023, de [https://www.arquitecturaydiseno.es/estilo-de-vida/sombreros-artesanales-eli-urpi-que-pondras-tu-pared\\_6799](https://www.arquitecturaydiseno.es/estilo-de-vida/sombreros-artesanales-eli-urpi-que-pondras-tu-pared_6799)
- Ruíz, G., & Jurado, J. (2015). *Comercialización de artesanías elaboradas con totora de la Parroquia de San Rafael de Otavalo y la demanda en Italia* (Universidad Politécnica Estatal del Carchi). Universidad Politécnica Estatal del Carchi, Tulcán. Recuperado de <http://repositorio.upec.edu.ec/handle/123456789/368>
- Ruiz, P. (2015). *Aristóteles, De la potencia al acto*. Bonalletra Alcompas, S. L. Sanatorio Antituberculoso Paimio. Recuperado de <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/sanatorio-antituberculoso-paimio/>
- Rutilio. (2011). *La Semántica*. Madrid, España: Valencia S.A.
- Sabina, R. (2016). *Piet Hein Eek unveils first collection with IKEA*. Recuperado de <https://www.dezeen.com/2016/06/17/piet-hein-eek-unveils-first-collection-ikea-jassa-indonesia-vietnam-craft/>
- Sailema, C. (2022). *La totora como material de ambientación aplicado a los espacios interiores del edificio del GAD parroquial rural de Picaihua*. Universidad Técnica de Ambato, Ambato, Ecuador.
- Salamea, M. (2015). Artesanías: Manifestación pre capitalista como proceso de resistencia ante la globalización. En *Revista Artesanías de América* (Vol. 74, pp. 12–17). Recuperado de <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/1082>
- Sánchez, J., Domínguez, R., León, M., Samaniego, J., & Sunkel, O. (2019). *Recursos naturales, medio ambiente y sostenibilidad 70 años de pensamiento de la CEPAL* (Libros de la CEPAL, Vol. 158). Comisión Económica para América Latina y el Caribe CEPAL. Recuperado de <https://hdl.handle.net/11362/44785>
- Sánchez-García, J. (2016). El imaginario colectivo. Una revisión desde la teoría social. *Revista de Sociología*, 31, 37–50. <https://doi.org/10.5354/0719-529x.2016.43588>

- Santamaría, J., & Lecuona, M. (2019). El diseño como vehículo de desarrollo del sector artesanal. En *Actas de Diseño: XIV Encuentro Latinoamericano de Diseño “Diseño en Palermo” X Congreso Latinoamericano de Enseñanza del Diseño Comunicaciones Académicas* (Vol. 29, pp. 205–212). Buenos Aires: Universidad de Palermo. <https://doi.org/10.18682/add.vi29>
- Santamaría, V. (s/f). *Diseño Social* (Universidad Autónoma del Estado de México). Universidad Autónoma del Estado de México. Recuperado de <http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/31292/secme-15989.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Santos, J. (2011). *Diseño con las manos Proyecto y Proceso en la Artesanía del S. XXI*. Madrid: Fundación Española para la Innovación de la Artesanía. Recuperado de <http://cdd.impivadisseny.es/uploads/descargas/1318514548.pdf>
- Sanz, M. J. (2017, enero 24). El Cubo de Totora: Técnicas y materiales ancestrales para la arquitectura actual. *Arquitectura y Empresa*. Recuperado de <https://arquitecturayempresa.es/noticia/el-cubo-de-totora-tecnicas-y-materiales-ancestrales-para-la-arquitectura-actual>
- Schober, D., Darrow, T., & Williams, P. (2014). *Patent Núm. D720472*. Estados Unidos . Recuperado de <https://www3.wipo.int/designdb/en/index.jsp>
- Sicard, A., Toquica, M., Bernal, A., Rueda, D., Téllez, C., Herrera, A., & Henao, J. (2012). *Tras las huellas del diseño en la artesanía*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Sisa, M. (2020). *Exploración de la totora como material simbólico de identidad cultural y generador de discursos en el campo del arte* (Universidad Central del Ecuador). Universidad Central del Ecuador, Quito. Recuperado de <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/22163/1/T-UCE-0002-ART-068.pdf>
- Smith, A., & Linder, B. (2014). *Creative Capacity Building: Design WorkBook. Internacional Development Design Summit IDDS*. MIT (D-Lab) y Olin College. Recuperado de <http://d-lab.mit.edu/>
- Solórzano, A. (2011). Devenir histórico de la materialidad de los objetos y sus efectos en la dimensión estética. *DEARQ - Revista de Arquitectura*, 54–61. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=341630317007>

- Song, R. (2015, mayo 24). Students and craftsmen join forces to create contemporary straw wares. Recuperado el 16 de abril de 2023, de <https://www.designboom.com/design/central-academy-of-fine-arts-students-straw-wares-05-24-2015/>
- Spadoni, M. (2023). Folklore Red Collection . Recuperado el 10 de abril de 2023, de <https://www.micaelaspadoni.com/> website: <https://www.micaelaspadoni.com/>
- St. Agni. (2022). *Leather and rattan accessories*. Recuperado de <https://www.st-agni.com/>
- Stoddard, T. (2019, abril 1). *Australian Brand St. Agni Introduces New Leather Technique For Handmade Footwear*. Recuperado de <https://www.forbes.com/sites/taylorboozan/2019/04/01/australian-brand-st-agni-introduces-new-leather-technique-for-handmade-footwear/?sh=3e4c34fe41f0>
- Sutz, J. (2002). *Problemas avanzados de la innovación en América Latina* (1a ed.). Buenos Aires: UNQ.
- Taylor, C. (2004). Modern social imaginaries. *Public culture*, 14(1), 91–124. <https://doi.org/10.1215/08992363-14-1-91>
- Téllez, E. (2006). El diseño y la multifunción de los objetos. *Actas de Diseño 2. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo*, 27–49.
- Tello, J. (2017). *La laguna de Colta como espacio de interacción social y su incidencia en el imaginario de los habitantes de la parroquia Santiago de Quito del cantón Colta*. Universidad Nacional de Chimborazo, Riobamba.
- Totora SISA Sociedad Civil y Comercial. (2009). Poltrona Nido y mobiliario artesanal. Recuperado el 10 de abril de 2023, de <https://totorasisa.wixsite.com/empresa-totora-sisa/shop> website: <https://totorasisa.wixsite.com/empresa-totora-sisa/shop>
- TU Delft. (2010). *Delft Design Guide* (A. van Boeijen & J. Daalhuizen, Eds.). Faculteit Industrieel Ontwerpen.
- Turok Wallace, M. (2013). Análisis social de los artesanos y artesanas en latinoamérica. *Artesanías de América: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares*, 73, 22–29. Recuperado de <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/1574>
- Ulrich, K., & Eppinger, S. (2016). *Product Design and Development* (6a ed.). New York : McGraw-Hill Education. Recuperado de <https://industri.fatek.unpatti.ac.id/wp->

content/uploads/2019/03/202-Product-Design-and-Development-Karl-T.-Ulrich-Sтивен-D.-Eppinger-Edisi-6-2015.pdf

- Universidad del Azuay, Universidad de Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Perú, & Grupo de Investigación Sostenibilidad en la Construcción y en la Industria (giSCI) de la Universidad Politécnica de Madrid. (2020). Proyecto Totorá. *Experiencias de la UPM en LAC*. Recuperado de [https://www.upm.es/sfs/Rectorado/Vicerrectorado%20de%20Relaciones%20Internacionales/Cooperacion%20para%20el%20Desarrollo%20y%20la%20Solidaridad/Biblioteca%20Cooperacion/2020\\_11\\_Publicacion\\_Experiencias\\_Totora\\_FINAL.pdf](https://www.upm.es/sfs/Rectorado/Vicerrectorado%20de%20Relaciones%20Internacionales/Cooperacion%20para%20el%20Desarrollo%20y%20la%20Solidaridad/Biblioteca%20Cooperacion/2020_11_Publicacion_Experiencias_Totora_FINAL.pdf)
- Urpí, E., & Umpiérrez, N. (2022). ELIURPI. Recuperado el 11 de abril de 2023, de <https://www.eliurpi.com/2022>
- Vaquero, J. (2012). Apuntes para una semiótica de la materialidad. En *Revista de Arqueología Comechingonia* (Vol. 16, pp. 13–29). Córdoba.
- Varela, X. (2012). Diseño social: apelando a la ética de los diseñadores. *Investiga TEC*, 4–5. Recuperado de [https://revistas.tec.ac.cr/index.php/investiga\\_tec/article/view/713/642](https://revistas.tec.ac.cr/index.php/investiga_tec/article/view/713/642)
- Vargas, E. (2016). *Centro de producción y estudios comunitarios de totora en la parroquia San Rafael de la Laguna*. Universidad Central del Ecuador, Quito, Ecuador.
- Vega Torres, D. (2020). Trabajo artesanal, artesanía e industrias creativas: reflexiones en torno a las transformaciones de la actividad sociocultural. *Revista GEARTE*, 7(3), 461–484. <https://doi.org/10.22456/2357-9854.103750>
- Velasquez, J. (2019). *Captura y almacenamiento de carbono relacionado con la totora "Schoenoplectus Californicus" del área de conservación regional albúfera de Medio Mundo - Végueta 2017* (Universidad Nacional José Faustino Sánchez Carrión ). Universidad Nacional José Faustino Sánchez Carrión , Huacho. Recuperado de <http://repositorio.unjpsc.edu.pe/handle/20.500.14067/3622>
- Vergara, M., Mondragón, S., Sancho, J., Company, P., & Pérez, A. (2006). Aplicación de la semántica de productos al diseño de herramientas manuales . *X Congreso Internacional de Ingeniería de Proyectos*, 803–812. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/242369539\\_APLICACION\\_DE\\_LA\\_SEMANTICA\\_DE\\_PRODUCTOS\\_AL\\_DISENO\\_DE\\_HERRAMIENTAS\\_MANUALES\\_ESTUDIO\\_PILOTO\\_PARA\\_LA\\_SELECCION\\_DE\\_SEMANTICOS\\_EN\\_MARTILLOS](https://www.researchgate.net/publication/242369539_APLICACION_DE_LA_SEMANTICA_DE_PRODUCTOS_AL_DISENO_DE_HERRAMIENTAS_MANUALES_ESTUDIO_PILOTO_PARA_LA_SELECCION_DE_SEMANTICOS_EN_MARTILLOS)

- Verheyen, G. (2020). Jane Birkin's Iconic Wicker Basket. *L'Officiel*. Recuperado de <https://www.lofficielbaltic.com/en/fashion/you-can-now-buy-jane-birkin-s-iconic-wicker-basket>
- Vidal, G., & Hormazábal, S. (2016). *Las fibras vegetales y sus aplicaciones, innovación en su generación a partir de la depuración del agua* (1a ed.). Concepción, Chile: Universidad de Concepción. Recuperado de <http://www.eula.cl/giba/wp-content/uploads/2017/09/las-fibras-vegetales-y-sus-aplicaciones.pdf>
- Vielma, M., Maldonado, S., & Ulloa, S. (2022). Los biomateriales y la neoartesanía: estímulos creativos para el Diseño industrial. *Cuaderno 159: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 191–201.
- Vihma, S. (s/f). On actual semantic and aesthetic interaction with design objects. En *Design aesthetics: die frage über technik*. TEXVN.
- Viveros, R. (2020). Organicismo: morfología y materialidad como expresión comunicante en un espacio arquitectónico. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 81, 79–97.
- WGSN. (2020). *Perspectiva del consumidor: De consumidores a ciudadanos*.
- WGSN. (2023). Tendencias de la Feria Bogota Fashion Week . Recuperado el 4 de junio de 2023, de Blog WGSN website: <https://www.wgsn.com/es/blogs/tendencias-clave-de-la-feria-bogota-fashion-week>
- Wong, W. (1992). *Fundamentos del diseño. bi- y tri- dimensional*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- Zacchetto, V. (2002). *La danza de los signos: Nociones de semiótica general*. Quito, Ecuador: The University of New México. Recuperado de [https://digitalrepository.unm.edu/abya\\_yala/4](https://digitalrepository.unm.edu/abya_yala/4)
- Zambrano, M. (2018). *Totora: Análisis de su comportamiento como material en la construcción para futuras aplicaciones* (Grado, Universidad Católica de Cuenca). Universidad Católica de Cuenca, Cuenca. Recuperado de <https://dspace.ucacue.edu.ec/bitstream/ucacue/1750/1/ZAMBRANO%20F.%20MARTHA%20E..pdf>
- Zúñiga, V. (2014). *Aproximación a un Vocablo Básico Andino* (Universidad de Palermo). Universidad de Palermo, Buenos Aires . Recuperado de <https://docplayer.es/13826546-Aproximacion-a-un-vocabulario-visual-andino-zuniga-tinizaray-vanessa-alexandra.html>

## **ANEXOS**

Colta, 19 / 04 / 2023

Arq. Mg.  
Santiago Suárez Abril  
Presidente de la Unidad de Integración  
Curricular  
Carrera de Diseño Industrial  
Facultad de Diseño y Arquitectura

Javier Cargua Inca en mi calidad de Director de Turismo y Patrimonio del Gobierno Autónomo Descentralizado del cantón Colta me permito poner en su conocimiento la aceptación y respaldo para el desarrollo del Trabajo de Integración Curricular bajo el Tema "Cualidades expresivas de la totora como materia prima en el diseño de objetos para promover el desarrollo artesanal del cantón Colta" propuesto por la estudiante Diana Carolina Chávez Silva, portadora de la Cédula de Ciudadanía 1803696978, estudiante de la Carrera de Diseño Industrial de la Facultad de Diseño y Arquitectura de la Universidad Técnica de Ambato.

A nombre de la Institución a la cual represento, me comprometo a apoyar en el desarrollo del proyecto.

Particular que comunico a usted para los fines pertinentes.

Atentamente.



Javier Cargua Inca Director de Turismo y Patrimonio  
Cédula de Ciudadanía: 0603847625  
No teléfono celular: 0998864278  
Correo electrónico: carguajavier@gmail.com



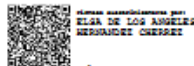


UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO

El Consejo de Investigación e Innovación en sesión ordinaria efectuada el miércoles 02 de febrero de 2022 mediante conferencia virtual utilizando la plataforma tecnológica zoom, visto y analizado el Memorando UTA-DIDE-2022-0261-M del 02 de febrero de 2022 suscrito por la Dra. Lizette Elena Leiva, directora de Investigación y Desarrollo, quien en atención al Memorando UTA-FDA-2021-0794-M del 07 de octubre del 2021 suscrito por el Ing. Mg. Diego Rene Cabrera, decano de la Facultad de Diseño y Arquitectura, remite para APROBACIÓN el Proyecto de Investigación evaluado por pares externos **"EL DISEÑO SOCIAL COMO POTENCIALIZADOR DE TURISMO SOSTENIBLE EN LA LAGUNA DE COLTA"**, perteneciente al Dominio Optimización de los Sistemas Productivos Técnicos -Tecnológicos y Desarrollo Urbanístico, de la Facultad de Diseño y Arquitectura, con la Línea de Investigación Diseño, materiales y producción. Teniendo en consideración que las Unidades requerentes son los entes responsables de la veracidad de la información remitida, conforme a la Convocatoria de proyectos de Investigación I+D 2022 aprobada mediante Resolución UTA-CONIN-2021-0291-R del 23 de agosto de 2021; y, en uso de las atribuciones contempladas en los literales c) y d), Artículo 64 del Estatuto de la Universidad Técnica de Ambato y demás normativa legal aplicable para el efecto:

RESUELVE

1. Bajo estricta responsabilidad de las Unidades requerentes, APROBAR la participación en el Proyecto de Investigación sin financiamiento **"EL DISEÑO SOCIAL COMO POTENCIALIZADOR DE TURISMO SOSTENIBLE EN LA LAGUNA DE COLTA"**, aprobado con Resolución UTA-CONIN-2022-0038-R, con fecha de inicio 04 de abril de 2022, de los Docentes Investigadores:  
Coordinador Principal: Magíster Sandra Hipatia Núñez Torres  
Coordinador Subrogante: Magíster Iván Patricio Álvarez Lizano  
Investigador 1: Magíster Eliska Fuentes Pérez  
Investigador 2: Magíster Claudia Rafaela Balseca Clavijo
2. DAR POR CONOCIDA la participación de: Magister Paulo Freire Valdiviezo de la Universidad de Cuenca; y, PhD. Juan Fernando Hidalgo Cordero de la Universidad de Cuenca como colaboradores externos del Proyecto de Investigación sin financiamiento **"EL DISEÑO SOCIAL COMO POTENCIALIZADOR DE TURISMO SOSTENIBLE EN LA LAGUNA DE COLTA"**.
3. De la ejecución de la presente resolución encárguese la Dirección de Investigación y Desarrollo, ente que deberá coordinar las acciones necesarias con las Unidades Académica y Operativa respectivas para su adecuado, efectivo y legal cumplimiento; así como, el seguimiento al referido proyecto.



Dra. Elsa de los Ángeles Hernández Chérrez  
PRESIDENTE CONSEJO DE INVESTIGACIÓN E INNOVACIÓN

Anexos:

UTA-DIDE-2022-0261-M PARTICIPANTES PROYECTO MG. SANDRA HIPATIA NÚÑEZ

Copia: Ing. Taña Escobar - Coordinador Unidad Operativa de Investigación FDA

sg

