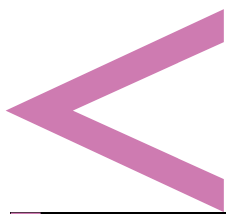


REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

REVISTA



DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS

DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

ISSN 2992-7552

S

I

V

E

Número 11

Marzo-Junio, 2024

Obra gráfica:

Emiliano López Eslava
Andrea Nohemí Diego Santana

Diseño editorial:

Alma Elisa Delgado Coellar

Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura, Número 11, Año 4, Marzo-Junio, 2024, es una publicación cuatrimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, ubicada en km. 2.5 carretera Cuautitlán Teoloyucan, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, Estado de México. C.P. 54714. Tel. 5558173478 ext. 1021

<https://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseno/revista/index.php/reiadyc>, seminario.arteydiseno@gmail.com. Editora responsable: Dra. Alma Elisa Delgado Coellar. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo número 04-2022-031613532400-102; ISSN 2992-7552, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número a cargo de la Dra. Alma Elisa Delgado Coellar, Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, carretera Cuautitlán-Teoloyucan Km 2.5, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, C.P. 54714, Estado de México. Fecha de última actualización: 8 de marzo de 2024.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas

Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja necesariamente el punto de vista de los árbitros ni del Editor o de la UNAM.

Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos no así de las imágenes aquí publicados, siempre y cuando se cite la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación.

REVISTA

DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

ISSN 2992-7552

Número 11

Marzo-Junio, 2024

Los artículos publicados en la *Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura* pasan por un proceso de dictamen realizado por especialistas en investigación de artes, diseño y cultura. De acuerdo con las políticas establecidas por el Comité Editorial de la revista, para salvaguardar la confidencialidad tanto del autor como del dictaminador de los documentos, así como para garantizar la imparcialidad de los dictámenes, éstos se realizan con el **sistema doble ciego (double-blind)** y los resultados obtenidos se conservan bajo el resguardo del editor responsable.

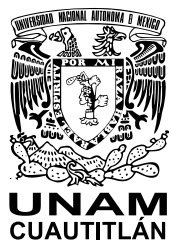
La publicación tiene una **política de acceso abierto** y se encuentra disponible en:

<https://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydisenol/revista/index.php/reiadyc>



Visita el sitio

SIAyD
SEMINARIO
INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE y DISEÑO



Directorio UNAM
Rectoría

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Rector

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda

Secretaria General

Mtro. Hugo Concha Cantú

Abogado General

Mtro. Tomás Humberto Rubio Pérez

Secretario Administrativo

Dra. Diana Tamara Martínez Ruiz

Secretaria de Desarrollo Institucional

Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo

Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria

Dra. María Soledad Funes Argüello

Coordinadora de la Investigación Científica

Dr. Miguel Armando López Leyva

Coordinador de Humanidades

Dra. Norma Blazquez Graf

Coordinadora para la Igualdad de Género

Dra. Rosa Beltrán Álvarez

Coordinador de Difusión Cultural

Mtro. Néstor Martínez Cristo

Director General de Comunicación Social

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLÁN

Dr. David Quintanar Guerrero
Director

Dr. Benjamín Velasco Bejarano

Secretario General

Lic. Jaime Jiménez Cruz

Secretario Administrativo

I. A. Laura Margarita Cortazar Figueroa

Secretaria de Evaluación y Desarrollo de Estudios Profesionales

Dra. Susana Elisa Mendoza Elvira

Secretaria de Posgrado e Investigación

Dr. Luis Rubén Martínez Ortega

Secretario de Gestión Integral Estudiantil

I. A. Alfredo Álvarez Cárdenas

Secretario de Planeación y Vinculación Institucional

Lic. Claudia Vanessa Joaquín Bolaños

Coordinadora de Comunicación y Extensión Universitaria

MUJERES
EN EL **ARTE** Y EL
DISEÑO



ÍNDICE

Presentación..... p. 12

Alma Elisa Delgado Coellar

**Análisis de espacios públicos con perspectiva
 de género, del centro histórico de Toluca..... p. 15**

*Analysis of public spaces with a gender
 perspective, in the historic center of Toluca*

*García Luna Villagrán Georgina Alicia
 Verónica Zendejas Santín
 Laura Teresa Gómez Vera*

**Ruralidades y creatividad: ser
 mujer en contexto rural del norte
 de México y querer ser artista..... p. 37**

*Ruralities and creativity: being a woman in a rural
 context in northern Mexico and wanting to be an artist*

Paola Tásai (Paola Castillo Nevárez)

**Mirada hermenéutica del Diseño Gráfico
 desde algunas categorías gadamerianas p. 55**

*Graphic Design hermeneutical view since
 some gadamerian categories*

Luz del Carmen Vilchis Esquivel

INDICE

El Estudio de la Imagen desde la perspectiva de género para la estructuración de pautas conceptuales y metodológicas en la comunicación visual pertinente.....p. 77

The Study of the Image from a gender perspective for the structuring of conceptual and methodological guidelines in relevant visual communication

María Trinidad Contreras González
María Gabriela Villar García

El cuidado de las mujeres: asignatura pendiente de la función arquitectónicap. 91

The care of women: unfinished business in the architectural profession

Eska Elena Solano Meneses
Marisol González Aguilar

Marion Mahony Griffin, la arquitecta detrás de Frank Lloyd Wright; artista, urbanista y paisajista....p. 111

Marion Mahony Griffin, the architect behind Frank Lloyd Wright; artist, urban planner and landscape designer

Elda Gómez Rogel
Margarita Sena Sánchez
Gabriela Jury Estefan

ÍNDICE

**Le Corbusier, “el usurpador de las ideas y creaciones”
 de Eileen Gray y Jane Drew y otras más.....p. 131**

*Le Corbusier, “the usurper of the ideas and creations”
 of Eileen Gray and Jane Drew and others*

Margarita Isabel Sena Sánchez
 Diana Elizabeth Anaya Moreno
 Michelle Muñoz Saldívar

**Antonieta Rivas Mercado: El papel de la mujer
 mexicana en la cultura y política nacional.....p. 153**

*Antonieta Rivas Mercado: The role of mexican
 women in national culture and politics.*

Susana Sierra Esquivel
 Sonia Verónica Bautista González
 Yulia Patricia Cruz Abud

Influencia de las mujeres árabes en el arte y diseño.....p. 169

Influence of arab women on art and design

Yulia Patricia Cruz Abud
 Sonia Verónica Bautista González
 Susana Sierra Esquivel

**Aportaciones e innovaciones de Aino Marsio
 a la arquitectura y diseño del siglo XX.....p. 185**

*Contributions and innovations of Aino Marsio to the
 architecture and design of the 20th century*

Margarita Isabel Sena Sánchez
 Juan Manuel Sena Sánchez
 Gabriela Jury Stefan

INDICE

Visualidades disidentes: Procesos de resignificación del espacio público de la Ciudad de México a partir de la producción gráfica feminista..... p. 207

Dissident visualities: Processes of resignification of public space in Mexico City based on feminist graphic production

Raquel Eugenia García Cruz

CARAVAGGIO Y ARTEMISA. Género y Estilo formal en la representación de la violencia..... p. 219

CARAVAGGIO AND ARTEMISA. Gender and formal style in the representation of violence

Martha Judith Soto Flores

Jaime Miguel Jiménez Cuanalo

Libro-arte: medio para la detección de problemáticas emocionales en el estudiantado universitario..... p. 245

Book-art: means for detecting emotional problems in university students

Ivonne Murillo Islas

Una mirada a la exposición ellipsis de la artista Julie Escoffier en la galería Efrain Lopez (2016)..... p. 263

A look at the exhibition 'ellipsis' by artist Julie Escoffier, at the Efrain Lopez gallery (2016)

Mireille Torres Vega

ÍNDICE

**Elvira Gascón ilustradora del Fondo
 de Cultura Económica p. 289**

Elvira Gascón illustrator of the Fondo de Cultura Económica

Mauricio César Ramírez Sánchez

Las mujeres del teatro griego en la actualidad p. 305

Women in the greek theater today

Claudia Fragoso Susunaga

**El dibujo como contador de fabulosas historias.
 Diario de vida “el espacio de María” p. 321**

Drawing as a teller of fabulous stories. Life diary “Maria’s space”

Huberta Márquez Villeda

Créditos Institucionales
 Comité Editorial

MUJERES
EN EL **ARTE** Y EL
DISEÑO



Presentación

Alma Elisa Delgado Coellar

Es un orgullo presentar un número más de la Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte Diseño y la Cultura, sobretodo en el marco de la conmemoración del Día Internacional de la Mujer, con lo que, esta emisión hace patente y visibiliza, una vez más, el papel de las mujeres en las artes y los diseños a partir de distintas miradas interdisciplinarias, de recuperación de experiencias, memoria e identidad.

Los artículos que aquí se presentan dan cuenta del interés de las diferentes investigadoras e investigadores del ámbito humanístico y artístico. El abanico que podrán consultar en este número responde así a la reivindicación del papel y los aportes de diseñadoras, artistas y arquitectas que quedaron perdidas o supeditadas a figuras masculinas que absorbieron su trabajo y de alguna manera opacaron su trayectoria y la propia autoría de sus obras, por otro lado también encontramos la experiencia y la trascendencia de artistas mexicanas en diversos ámbitos de las artes como el teatro, performance, instalación, artes visuales, entre otras múltiples formas de producción.

Como en cada número, resalta el carácter multimodal de las metodologías con que se exponen y documentan los artículos, planteando perspectivas abiertas, flexibles y multimodales, para investigar de manera interdisciplinaria, como lo son el diario de vida, las metodologías etnográficas y autobiográficas, entre otras.

El enfoque de la publicación alude al interés que ocupa la perspectiva de género y de las miradas y formas de producción en el marco de la cultura. Los aportes trascienden a la obra artística o disenística, sino que, cada uno de estos trabajos se integra para recuperar el importante papel de la mujer en el tejido social desde la construcción teórica disciplinaria, en la profesionalización y en la docencia de las artes y el diseño.

Cabe señalar el valor de las obras gráficas de los artistas Emiliano López Eslava y Andrea Diego, quien una vez más nutren con sus obras el discurso iconotextual que ha venido acompañando a todos los números de la publicación. Los invitamos a disfrutar y recorrer cada una de las experiencias de investigación y de producción de las mujeres en las artes y el diseño, que ponemos a disposición del público en general, comunidad universitaria e investigadores.

Estado de México, 8 de marzo, 2024



Autora: Andrea Nohemi Diego Santana

Análisis de espacios públicos con perspectiva de género, del centro histórico de Toluca

Analysis of public spaces with a gender perspective, in the historic center of Toluca

García Luna Villagrán Georgina Alicia¹

Verónica Zendejas Santín²

Laura Teresa Gómez Vera³

Resumen

La Nueva Agenda Urbana adoptada en la Conferencia de Naciones Unidas sobre Vivienda y Desarrollo Urbano Sostenible, Hábitat III sostiene que para lograr la igualdad de género, se debe de garantizar los derechos humanos de las mujeres y su participación en los diversos niveles de adopción de decisiones, eliminando toda forma de discriminación y violencia

[1] Doctora en Urbanismo. Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Autónoma del Estado de México. ggarcialunavi@uaemex.mx Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. <https://orcid.org/0000-0002-8443-058X>

[2] Doctora en Administración. Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Autónoma del Estado de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. verozendejas3@gmail.com <https://orcid.org/0000-0002-2957-6738>

[3] Doctora en Educación. Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Autónoma del Estado de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores lagov.13@gmail.com <https://orcid.org/0000-0002-4191-4293>

Fecha de recepción: agosto 2023

Fecha de aceptación: diciembre 2023

Versión final: enero 2024

Fecha de publicación: marzo 2024

hacia ellas, teniendo como compromiso incorporar la participación ciudadana incluyendo las demandas de género en el proceso de planificación e implementación de políticas públicas urbanas y territoriales.

En este contexto, se desarrolla la siguiente hipótesis; por muchos años en las ciudades de nuestro país, ha existido un patriarcado muy marcado que sin duda ha impactado en muchos ámbitos, siendo el caso de los espacios públicos los cuales reflejan el reconocimiento del género masculino por su participación en acontecimientos históricos, llevando su nombre en calles, monumentos, parques, equipamientos, y de manera muy notable de los centros históricos, en ese sentido la importancia de identificar los espacios públicos desde la perspectiva de género, radica en la equidad y cohesión social entre los habitantes del lugar, sin dejar de considerar que los roles tanto del hombre como de la mujer son muy distintos, lo cual se refleja en los espacios públicos de la ciudad de Toluca.

En este sentido, se plantea el siguiente objetivo para el desarrollo de la investigación: *analizar los espacios públicos con perspectiva de género, del Centro Histórico de la ciudad de Toluca*, aplicando el método cualitativo mediante un proceso de investigación descriptiva con base en el análisis del lugar, la recolección de información cualitativa para ofrecer resultados encaminados a generar alternativas de solución en espacios públicos desde una perspectiva de género, considerando los lineamientos planteados de la ONU Hábitat.

Palabras clave: Espacios públicos, centro histórico, perspectiva de género.

Abstract

The New Urban Agenda adopted at the United Nations Conference on Housing and Sustainable Urban Development, Habitat III, maintains that in order to achieve gender equality, the human rights of women and their participation in the various levels of decision-making must be guaranteed. , eliminating all forms of discrimination and violence against them, having as a commitment to incorporate citizen participation including gender demands in the planning and implementation process of urban and territorial public policies.

In this context, the following hypothesis is developed; For many years in the cities of our country, there has been a very marked patriarchy that has undoubtedly had an impact in many areas, being the case of public spaces which reflect the recognition of the male gender for their participation in historical events, bearing their name. in streets, monuments, parks, facilities, and in a very notable way in historic centers, in this sense the importance of identifying public spaces from a gender perspective, lies in equity and social cohesion among the inhabitants of the place, without leaving to consider that the roles of both men and women are very different, which is reflected in the public spaces of the city of Toluca.

In this sense, the following objective is proposed for the development of the research: to analyze the public spaces with a gender perspective, in the Historic Center of the city of Toluca, applying the qualitative method through a descriptive research process based on the analysis of the First, the collection of qualitative information to offer results aimed at generating alternative solutions in public spaces from a gender perspective, considering the guidelines proposed by UN Habitat.

Keywords: Public spaces, historic center, gender perspective.

Introducción

En los últimos años se ha incrementado considerablemente la población a nivel mundial, de acuerdo con la ONU en el año 2022 se alcanzó los 8000 millones, y en los próximos 30 años aumentara casi 2000 de personas pasando de 8 a 9700 millones en el 2050, mientras que la población va disminuyendo en Europa, en el caso de América y especialmente en países latinos va en aumento motivado por los movimientos migratorios en las grandes ciudades, provocando que millones de personas se concentra en su mayoría en áreas urbanas, pasando de ser una población rural a una población urbana representando el 56% de acuerdo con el Banco Mundial y se espera que esta tendencia siga y se prevé que la población aumentara más del doble en el 2050. Otro de los aspectos importantes de considerar en este proceso de urbanización es el aumento de la población mayor en países desarrollados que representan el 21 % del total de la población de acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística (2021).

Al respecto, este sector de la población y especialmente en países europeos le da un valor significativo en la ocupación, apropiación de los espacios públicos considerándolos como lugares que permiten la convivencia social, el intercambio de ideas y la identidad de pertenencia. Sin embargo, en países como el nuestro, está ocupado por el vehículo en el caso de las calles, mientras que en el caso de los parques, jardines y plazas el mismo proceso de urbanización provoca la pérdida de estos espacios en el entorno urbano, al observar la existencia de aglomeraciones urbanas, la concentración y el incremento de construcciones y el consumo de áreas verdes es cada vez mayor, por la manera de urbanizar las ciudades de manera descontrolada provocando el consumo de la ciudad tradicional las cuales emergieron de la necesidad del peatón, situación que se visualiza en la forma y estructura actual de los centros históricos con escala menor, así como en sus calles angostas y con cortas distancias pues todo se encontraba muy próximo, pero más que nada son lugares que representan un valor histórico, de identidad y tradición, elementos que no son visibles en las ciudades emergentes, las cuales no permiten al peatón transitar en la ciudad de manera fácil y segura, pues ahora las distancias son mayores como resultado del crecimiento de la mancha urbana y en algunos casos las aceras desaparecen. Sin embargo, se muestra gran interés por parte de las autoridades en recuperar los espacios públicos en las ciudades, volviéndose como una prioridad de la AGENDA 2030. En este sentido, la importancia de analizar los espacios públicos desde una perspectiva de género radica en su gran valor de identidad y de lugar de convivencia, situación que obliga a replantear la conceptualización de este elemento como parte fundamental para el funcionamiento de la ciudad.

Antecedentes de espacios públicos

Históricamente los espacios abiertos hasta la Edad Media eran considerados como recintos cerrados en el tejido urbano edificios sin techo, posteriormente desde el Renacimiento hasta finales de la Segunda Guerra Mundial, la apertura fue concebida como elemento dominante. Con anterioridad los romanos desarrollaron tres tipos de espacio abierto: el primero para uso comercial llamado *foro* siendo un espacio descubierto pero totalmente cerrado rodeado de columnas y generalmente de forma rectangular,

el segundo se refiere al ceremonial enfocado a la manera de como elevar la calle a la dignidad de este espacio, esto se logró con el ensanchamiento de las aceras bordeándolas de columnas en ambos lados y con un sendero pavimentado acentuando y al final de las calles se tenían arcos triunfales en los principales cruces. Y en tercer lugar los espacios recreativos para la comunidad lo que simbolizaba una vida más descansada debido a la conquista de la mayor parte del mundo antiguo, por lo que Roma disfrutaban de 180 días de fiesta al año, por lo que lo usaban para teatros, estadios, anfiteatros, estadios, y termas. Todos estos espacios eran libres y públicos, la mayoría de ellos tenían plazas y jardines (Brambilia y Longo, 1981). La importancia y realce que tenían los espacios abiertos históricamente fue muy distinta durante la Revolución Industrial visto a estos espacios como una frivolidad de la que la gente podía prescindir.

En este contexto, Borja J. (2011) menciona que la ciudad es el todo espacio público, es decir la ciudad es el espacio público, es el espacio que permite la expresión de la ciudadanía, la democracia en el territorio, se construye la memoria colectiva, es lugar de identidad y en el que hacen presentes la diversidad de identidades, es el espacio o lugar de convivencia entre las personas, representa el perfil de cada barrio, sin embargo este espacio se encuentra en declive, presentando el abandono y con una tendencia de exclusión, sin el espacio público la ciudad se disuelve, parte de la historia se interrumpe o retrocede, como efecto de la urbanización y el crecimiento de las ciudades.

Retomando la característica de colectividad en el espacio público en el concepto anterior, para Rangel Mora, M.A. (2009), menciona que tradicionalmente el espacio público es un espacio abierto, libre y apto para el desarrollo de las necesidades colectivas para la vida pública, permiten la integración de la ciudadanía, es el lugar que propicia el encuentro, la cultura, la recreación.

De acuerdo con Carrión F. (2019) la ciudad se estructuró a partir del espacio público, así como se indica en la Ley de Indias, que cuando se haga la planta del lugar, a partir de ella se repartirá por plazas, calles y solares, comenzando por la plaza mayor y desglosando a partir de ella, calles a las puertas y caminos principales. En ese sentido y como lo afirma el mismo autor, el espacio público es un elemento esencial para la organización de la vida colectiva es colectivo y lo que representa en la sociedad de esa ciudad,

siendo un derecho a la ciudad el espacio público, un derecho a la inclusión. De manera que el espacio con historia es un espacio con identidad es un lugar, cuando se carece de esto es un no lugar siendo un efecto de la sobre-modernidad, así como lo señala Augé (1998) en (Carrión F. 2019).

El espacio público es un elemento inseparable e inherente de toda morfología urbana y como destino de las intervenciones de urbanización, el doble sentido de objeto de urbanismo u de urbanidad, considerado en los últimos años como ingrediente fundamental de la política cuando se tratan temas de la ciudadanía, y del urbanismo, por lo que el espacio público es considerado como espacio social o colectivo en este sentido, el espacio público produce la sociabilidad (Delgado, M. 2019).

En la sociedad contemporánea, el espacio público integra distintas formas de vida, en el que los ciudadanos se relacionan entre sí, usan y se apropian del espacio común de sociabilidad, en los que convergen efectos de los procesos sociales que han introducido transformaciones en las áreas urbanas por fenómenos sociopolíticos, culturales, económicos y urbanísticos, mismos que interviene en las relaciones sociales, participación social, gestión y gobierno del territorio urbano (Kuri, P.R. 2003).

Con estos antecedentes por tratar de explicar la importancia que tienen los espacios públicos en la ciudad y en la sociedad, se vuelve un derecho, en ese sentido y considerando que el espacio público es un elemento colectivo, el derecho al espacio público como lo menciona Roa, J. C. L. (2021) es un derecho emergente colectivo siendo parte de las tendencia contemporáneas, refiriéndose también al derecho ambiental y derecho urbanístico indispensable para la humanidad y señalando que el espacio público es un elemento articulador del territorio y de la sociedad.

Fundamentación teórica de perspectiva de género

En los últimos años, la perspectiva de género ha retomado la importancia que merece desde distintos ámbitos, en lo que respecta a la ciudad no ha sido la excepción, al respecto Urbano H. (2018) señala que es un tema importante que forma parte de la Nueva Agenda Urbana acordada en Hábitat, donde uno de los propósitos es que la planeación y la gestión urbana reconozca que las mujeres tienen necesidades específicas que pueden cambiar

en función de su vida familiar, laboral y social, el mismo autor señala que no se trata de un feminismo que trate de pintar el transporte público de rosa, sino de reconocer que el objetivo es acabar con lo que provoca que las ciudades parezcan no estar diseñadas para atender las necesidades de las mujeres.

El origen principal de los estudios de género se dio con los movimientos sociales feministas en los años setenta, sin embargo, en los últimos cuarenta años se han desarrollado más estudios de género en muchas esferas y pretenden acercarse de una forma analítica y científica a todas las diferenciaciones culturales, sociales y biológicas que pueden existir entre dos categorías de género: masculino y femenino (Ramírez B. 2008).

Aquí, es importante señalar que el término de género de acuerdo con la UNICEF, se refiere al conjunto de características sociales, culturales, políticas, psicológicas, jurídicas y económicas que las diferentes sociedades asignan a las personas de forma diferenciada como propias de varones o de mujeres, son construcciones socioculturales que cambian a través de la historia y se refieren a los rasgos psicológicos y culturales y a las especificidades que la sociedad atribuye a lo que considera “masculino” o “femenino”. Para Lamas, (2000) género se refiere al conjunto de prácticas, creencias, representaciones y prescripciones sociales que surgen entre los integrantes de un grupo humano en función de una simbolización de la diferencia anatómica entre hombre y mujeres (Lamas, 2000).

La OMS (2002) menciona que género involucra conceptos sociales de las funciones, comportamientos, actividades y atributos que cada sociedad considera apropiados para los hombres y las mujeres. Las diferentes funciones y comportamientos pueden generar desigualdades de género, es decir, diferencias entre los hombres y las mujeres que favorecen sistemáticamente a uno de los dos grupos. También indica que el término género se utiliza para describir las características de hombres y mujeres que están basadas en factores sociales, mientras que sexo se refiere a las características biológicas. Las personas nacen con sexo masculino o femenino, pero aprenden a ser niños y niñas que se convierten en hombres y mujeres. Este comportamiento aprendido compone la identidad de género y determina los papeles de los géneros.

Con los referentes anteriores de género y su fusión ahora con “perspectiva” de acuerdo con Cremona M. en UNICEF (2017) plantea que con-

siste en una opción política para descubrir la posición de desigualdad y subordinación de las mujeres en relación con los varones, pero también permite ver y denunciar los modos de construir y pensar las identidades sexuales desde una concepción de heterosexualidad normativa y obligatoria que excluye. En ese sentido concluye que la perspectiva de género reconoce que a través del tiempo las mujeres han tenido oportunidades desiguales en distintos ámbitos y aún hoy con mejores condiciones dependiendo de la región en la que viven, sin embargo, sus posibilidades de desarrollo siguen siendo inequitativas.

Estas diferencias entre los hombres y las mujeres, no solo se visualizan en distintos sectores o relaciones, también la manera de utilizar el espacio público se da de manera distinta entre las mujeres y hombres. En este sentido Lefebvre (2013), señala que el espacio público se ve amenazado por un urbanismo actual que cuenta entre sus propósitos de hacerlo desaparecer, reducirlo a mero tránsito, a lugar de paso, unión entre puntos más o menos distantes, donde el automóvil siempre ha tenido absoluta prioridad sobre el usuario a pie. El espacio debe considerarse como un producto que se consume, que se utiliza, él mismo interviene en la producción. El espacio organiza la propiedad, el trabajo, las redes de cambio, los flujos de materias primas y energías que lo configuran y que a su vez quedan determinados por él.

En ese contexto el espacio público a lo largo del siglo XX por diversas circunstancias se ha visto en crisis, por la dinámica de la propiedad privada, producto de los programas inmobiliarios, la ocupación exclusiva del espacio por parte del automóvil, el comercio cerrado, en consecuencia para recuperar el espacio público se ha convertido en un elemento especializado, un equipamiento más de la ciudad, que incluye cada vez más espacios segregados, etc. el espacio público pierde así sus dos funciones fundacionales, de las cuales derivan todas sus potencialidades: dar forma y sentido al conjunto de la ciudad, garantizar trayectos y elementos de continuidad y resaltar las diferencias entre edificios, manzanas y áreas urbanas, así como ordenar las relaciones entre edificios, equipamientos, monumentos, solares, vías, espacios de transición y espacios abiertos en cada área de la ciudad, (Borja J. y Muxi Z. 2000).

En la Carta por el Derecho a la Ciudad en su Artículo V desarrollada por la ONU, con respecto a los espacios públicos menciona lo siguiente:

“para garantizar el derecho a un desarrollo urbano equitativo y sostenible, la planificación de la ciudad y los programas y proyectos sectoriales deberán integrar el tema de la seguridad urbana como un atributo del espacio público” (ONU Hábitat, 2012). En el Artículo IX de la Carta por el Derecho a la Ciudad de ONU Hábitat (2012) señala que, el espacio público en las ciudades, deben disponer y garantizar el derecho de asociación, reunión, manifestación y uso democrático de los espacios públicos. En este sentido podemos incluir, que en la actualidad el desarrollo urbano equitativo, la seguridad y el uso democrático en los espacios públicos no presenta al observar mayor presencia de nombre de calles por hombres.

Análisis de los espacios públicos desde una perspectiva de género en el centro histórico de la ciudad de Toluca

Los centros históricos son parte del origen y evolución de la ciudad, reflejan el comienzo mismo de su formación y en la que a partir de este punto se da el crecimiento de la ciudad, es parte de la identidad y tradición de la sociedad, es el espacio en el que se percibe la cultura y costumbres de la población, espacio en el que se conservan los edificios con patrimonio histórico. En este sentido Chateloin (2008) señala que hoy en día, el centro histórico destaca para referirse al urbanismo patrimonial, durante el siglo XIX se llevaron a cabo soluciones urbanas que permitieron diferenciar las partes más antiguas de las más modernas en las ciudades, para el siglo XX el urbanismo histórico es cada vez más estudiado y con más intentos por proteger el patrimonio en las ciudades, también señala que los centros históricos deben de considerarse como los viejos centros urbanos con tradición, así como los asentamientos humanos con destacadas cualidades urbanísticas o arquitectónicas. Al respecto, el centro histórico de la ciudad de Toluca cuenta con una presencia importante de edificios de patrimonio histórico, siendo el caso de los portales, edificios religiosos, viejas casonas en las principales calles de la ciudad, sin embargo, algunas de ellas han sufrido importantes modificaciones.

Imagen 1. Centro Histórico de Toluca, antes y ahora



[nx/cultura/conoce-mas-sobre-los-portales-de-toluca-con-estos-](https://www.instagram.com/cultura/conoce-mas-sobre-los-portales-de-toluca-con-estos-)



Fuente: Google earth



[pinterest.com.mx/pin/816910819902106998/](https://www.pinterest.com.mx/pin/816910819902106998/)



Fuente: Google Earth



[tos.com/antiguas/mexico/toluca/averida-juarez-entre-MX14656529187052/3/yqozarate](https://www.instagram.com/antiguas/mexico/toluca/averida-juarez-entre-MX14656529187052/3/yqozarate)



Fuente: <https://www.elsoldetoluca.com.mx/policia/ca/pelea-entre-ambulantes-en-el-centro>

Con lo anterior, es evidente que al paso de los años, algunos espacios de patrimonio histórico del centro histórico de Toluca, muestran una transformación muy significativa en su estado original de algunos sitios, pero que sin duda no dejan de tener un valor simbólico y de identidad en sus habitantes, en este contexto y mostrando que los centros históricos en las ciudades son parte esencial para entender la realidad actual de la estructura urbana y concibiendo que a través de este espacio se ha dado su origen, la forma de abordar la temática dentro del contexto de perspectiva de género en los espacios públicos del centro histórico de la ciudad de Toluca, tiene como propósito analizar la presencia de la mujer en la denominación de los espacios públicos del primer cuadro de la ciudad, y que sin duda trasciende en la formación de las ciudades e incluso de los mismo habitantes, sin embargo, se manifiesta en este espacio un patriarcado a lo largo de la historia en los espacios públicos, resultado del reconocimiento de la participación del género masculino.

Al respecto, la denominación de calles y plazas de la ciudad de Toluca durante la colonia recibieron influencia española en su nomenclatura, asignándoles nombres de Santos, el tipo de actividad que más se desarrollaba en la calle como el caso de la calle de las Flores o de la calle Pajaritos, o bien del apellido de alguna familia reconocida socialmente y que vivía en esa calle, así como de algún personaje destacado durante la época, o bien por la presencia de un nodo, hito o borde principalmente.

En este sentido se presenta el Plano de la ciudad de Toluca que data del año 1817 en el que se señala la nomenclatura de las calles del primer cuadro de la ciudad, de las plazas y plazuelas existente en el siglo XIX. En primer orden se indican las plazas y plazuelas, posteriormente las calles de poniente a oriente y de norte a sur.

Imagen 2. Denominación de espacios públicos en la ciudad de Toluca en 1817.



Fuente: Elaboración propia con base en García Luna (2014).

En ese sentido y haciendo la comparación con la nomenclatura actual del primer cuadro de la ciudad de Toluca, demuestra que, según la época, personajes y los acontecimientos históricos de mayor influencia del país, han incidido en la asignación del nombre de las calles de la ciudad, a diferencia de otras ciudades la nomenclatura se da con números en las calles como estrategia de ubicación para sus habitantes y gente foránea.

Tabla 1. Comparativo de la Nomenclatura de calles 1817 y 2023

De Poniente a Oriente	
Nomenclatura 1817	Nomenclatura 2023
1- Calle de Real de San Juan	Avenida Independencia
2-Calle de Teneria	Avenida Sebastián Lerdo de Tejada
3-Callejón de Obrage y Callejón de los Gallos	Calle Plutarco González
4, 5 ,6, 7 Calle de Cuartel Viejo Calle de Carrasco, Calle de San Francisco, Calles de Santa Clara	Avenida Miguel Hidalgo
8-Callejón del Gusano	Calle 1º de Mayo
9-Calles de la Merced	Avenida José Ma. Morelos
De Norte a Sur	
10-Callejón de San Fernando	Calle Pedro Ascencio
11-Callejones Legorreta	
12-Callejones 2ª y 1º de Urbina	
13-Callejón del Calvario	
14-Calle de San Juan de Dios	Avenida Vicente Villada
15-Calle de Arroyo	Calle 5 de febrero
16-Calle de 1º y 2º de Jacome	Calle Nicolás Bravo
17-Callejón de 1º y 2º de Cenizo	Calle Hermenegildo Galeana
18-Callejón de 1º y 2º de Terán	Calle Mariano Matamoros
19-Callejón de 1º y 2º de Neria	Calle Ignacio Allende
20-Callejón de Navarrete, Callejón de 1º de López	Calle Juan Aldama
21-Calle de las Flores	Avenida Benito Juárez García
22-Calle Beaterio	
23-Calle del Maíz	Andador Constituyentes
24-Callejón Navarrete	Calle Ignacio Allende
25-Calle del Robles Callejón del Vidriero	Calle Ignacio Rayón

Fuente: Elaboración propia.

Se observa que posterior a la época colonial, se comenzó a asignarle a las calles de la ciudad, el nombre de hechos relevantes a la época de la independencia, siendo el ejemplo de la Calle del Congreso, Calle de Guerrero, Calle de la Independencia, Calle de las Elecciones, Calle de la Igualdad,

Calle de la Ley, Calle de la Federación, Calle de la Constitución, sin duda su denominación fue resultado de los hechos y personajes históricos del periodo. (García Luna G. 2014).

Imagen 3. Nomenclatura de calles en el primer cuadro de la ciudad de Toluca, 2023



Fuente: Elaboración propia con base en Google Earth.

Considerando la actual denominación de las calles principales del primer cuadro de la ciudad de Toluca estudiadas, se fortalece la hipótesis planteada al inicio de la investigación destacando que de las 15 calles analizadas, se identifica a 14 calles que llevan el nombre en masculino, y tan solo una calle tiene la denominación en femenino siendo el de Sor Juana Inés de la Cruz y que jerárquicamente es una calle que se ubica en el centro histórico de la ciudad sin embargo no es considerada como primaria lo que denota una absoluta y total exclusión y el poco interés o iniciativa por parte de autoridades en nombrar a más calles y que estas sean principales con el nombre de mujeres destacadas de la ciudad de Toluca. En espacios públicos se da de manera muy similar.

Imagen 4. Imagen 4. Espacios públicos en el primer cuadro de la ciudad de Toluca, 2023.



Fuente: Elaboración propia con base en Google Earth.

En el caso de los museos y plazas se observa que, en su mayoría, tienen el nombre de personajes que han destacado en el arte como José Ma. Velasco, Luis Nishisawa, Felipe Santiago Gutiérrez, así como otros actores que intervinieron en el desarrollo de la ciudad de Toluca siendo el caso de González Arratia quien intervino en una de las etapas de la construcción de los portales y la alameda central y fue director del Instituto Literario por solo mencionar algunos de sus aportaciones para la ciudad. También destaca Fray Andrés de Castro quien fue un evangelizador y fundador de la Ciudad de Toluca y por último durante muchos años se mantuvo la Plaza Ángel Ma. Garibay Kintana (hoy parque de la ciencia) personaje que nació en Toluca, fue sacerdote, historiador, considerado como uno de los más notables cultos de la lengua y la literatura náhuatl y recibió el premio Nacional de Ciencias y Artes.

En el caso del Cosmovitral, la Plaza España, el Parque y el Museo de las Ciencias su nombre representan, el conocimiento, la conquista y la ciencia existente, mientras que el caso de los recintos religiosos prevalece nombres femeninos, siendo el ejemplo de la Iglesia del Carmen, la Santa Veracruz, la Merced, Santa Clara, Santa María de Guadalupe situación de que demuestra un fuerte matriarcado religioso en estos espacios. Es importante señalar que áreas que se encuentran fuera del centro histórico

en el edificio de rectoría de la UAEM, siendo el Monumento a la Autonomía que muestra a dos varones jóvenes sosteniendo a una mujer obra realizada por Leopoldo Flores y por último está el Monumento al Maestro representando a la juventud y senectud representadas por dos figuras femeninas. Y la obra más reciente es la escultura titulada “Humanismo que transforma” representando al humanismo con la figura de una mujer y en la cumbre del monumento a otra figura femenina que representa la juventud.

Imagen 6. Presencia de la mujer en monumentos del centro de la Ciudad de Toluca.



Fuente: Elaboración propia.

Resultados y conclusiones

La planificación y el diseño de espacios públicos desempeñan un papel crucial en la creación de comunidades vibrantes y saludables. Un buen diseño puede influir en la seguridad, la comodidad y la accesibilidad del espacio, así como en su capacidad para fomentar la actividad física, la creatividad y el sentido de pertenencia.

En muchos lugares, la gestión y el mantenimiento de los espacios públicos son responsabilidad de las autoridades municipales o gubernamentales, y a menudo involucran aportes y opiniones de la comunidad local en su desarrollo y mejora.

La práctica de dar nombres masculinos a las calles en México y en muchas otras partes del mundo puede estar relacionada con una serie de factores históricos, culturales y lingüísticos. Sin embargo, es importante destacar que esta práctica no es uniforme en todos los lugares y puede variar según la región y la comunidad. Algunos de los factores que podrían influir en esta práctica incluyen:

- **Historia patriarcal:** Muchas sociedades históricamente han sido patriarcales, lo que ha llevado a una representación y nominación desproporcionada de figuras y elementos masculinos en varios aspectos de la vida, incluida la nomenclatura de calles.

- **Figuras históricas y culturales:** Muchas calles son nombradas en honor a figuras históricas, líderes políticos, héroes nacionales y personajes prominentes de la historia de un país. Dado que la historia ha estado dominada por figuras masculinas en muchas sociedades, esto ha llevado a nombres masculinos predominantes.

- **Lenguaje y gramática:** En varios idiomas, incluido el español, los sustantivos y adjetivos suelen tener género gramatical (masculino o femenino). Esto puede influir en cómo se nombran las calles. Aunque el género gramatical no necesariamente refleja el género de la persona o el objeto al que se refiere, ha influido en la nominación de calles.

- **Cambio cultural:** A medida que las sociedades evolucionan y se vuelven más conscientes de la equidad de género y la diversidad, es posible que veamos un cambio en la forma en que se nombran las calles y otros

espacios públicos. En algunos lugares, ya se está adoptando una mayor diversidad en la elección de nombres.

Es importante destacar que las prácticas culturales y sociales están en constante cambio, y en los últimos años ha habido un mayor enfoque en la equidad de género y la inclusión en todos los aspectos de la sociedad, incluida la nomenclatura de calles. En muchos lugares, ha habido esfuerzos para renombrar calles con nombres más equitativos que reflejen mejor la diversidad de la población y promuevan la igualdad de género.

En este contexto, los espacios públicos son lugares simbólicos, culturales, son espacios de la gente y para la gente, son espacios que reflejan la cultura en las ciudades, son parte de identidad de la población, sin embargo, históricamente los espacios públicos más emblemáticos del centro histórico de la ciudad de Toluca carecen del reconocimiento de la mujer y de un urbanismo feminista.

Referencias

- Banco Mundial (2022) Desarrollo Urbano. Panorama general. Disponible en <https://www.bancomundial.org/es/topic/urbandevelopment/overview#:~:text=En%20la%20actualidad%2C%20alrededor%20del,10%20personas%20vivir%C3%A1n%20en%20ciudades>.
- Borja, J. (2011). Espacio público y derecho a la ciudad. *Viento sur*, 116 (1) 39-49.
- Brambilia R. y Longo G. (1981). Tendencias cambiantes del diseño, en el desarrollo histórico de los espacios urbanos abiertos. En *Rev. El Peatón en el uso de las ciudades espacios públicos*. Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico 17 Edit. INBA México D. F.
- Borja J. y Muxi Z. (2000) “El espacio público, ciudad y ciudadanía” Barcelona Consultado en <https://issuu.com/fedevozza/docs/el-espacio-publico-ciudad-y-ciudad>
- Carrión, Fernando (2019) *Derecho a la ciudad: una evocación de las transformaciones urbanas en América Latina*. 1ª Edición. Lima: Clacso, Flacso-Ecuador IFEA, 2019.
- Chateloin, F., (2008). EL CENTRO HISTÓRICO ¿CONCEPTO O CRITERIO EN DESARROLLO? *Arquitectura y Urbanismo*, XXIX (2-3),10-23. [fecha de Consulta 1 de Agosto de 2023]. ISSN: 0258-591X. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=376839855003>
- Delgado, M. (2019). *El espacio público como ideología*. Los libros de la Catarata.
- Instituto Nacional de Estadística (2021) *Demografía de Europa*. Estadísticas visualizadas 2021 disponible en https://www.ine.es/prodyser/demografia_UE/img/pdf/Demograh-InteractivePublication-2021_es.pdf?lang=es

- Kuri, P. R. (Ed.). (2003). Espacio público y reconstrucción de ciudadanía. Flacso México, MA Porrúa.
- Lefebvre H. (2013) La producción del espacio consultado en <https://leerlaciudadblog.files.wordpress.com/2016/05/lefebvre-la-produccion-del-espacio-completo1.pdf>
- Lamas, Marta (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. Cuicuilco, 7(18), undefined-undefined. [fecha de Consulta 15 de Octubre de 2019]. ISSN: 1405-7778. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=351/35101807>
- Roa, J.C.L. (2012). El derecho al espacio público. Provincia, (27), 105-135.
- Ramírez Belmonte C. (2008) “Concepto de género: reflexiones” en Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete ISSN 0214-4842, ISSN-e 2171-9098, N°. 23, 2008, págs. 307-314 Alicante, España. Consultado en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3003530>
- Rangel Mora, M.A. (2009). Indicadores de calidad de los espacios públicos urbanos para la vida ciudadana en ciudades intermedias. Indicadores de calidad de los espacios públicos urbanos para la vida ciudadana en ciudades intermedias, 317-340.
- Urbano Horacio (2018) Entender la ciudad desde una perspectiva de género.
- UNICEF (2017) Comunicación, Infancia y Adolescencia. Guía para periodistas Perspectiva de Género. Edit UNICEF Argentina



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

MUJERES
EN EL **ARTE** Y EL
DISEÑO



Autor: Emiliano López Eslava.

Ruralidades y creatividad: ser mujer en contexto rural del norte de México y querer ser artista

Ruralities and creativity: being a woman in a rural context in northern Mexico and wanting to be an artist

Paola Tásai¹ (Paola Castillo Nevárez²)

Resumen

Hablar desde lo personal como algo importante es una postura que se ha comenzado a adoptar en los contextos académicos en los últimos años, sobre todo en las áreas artísticas. Así, en la presente ponencia hablo de mi experiencia, no egoica sino testimonial, como una mujer que pasó su niñez en un pueblo norteño cerca de la frontera con Estados Unidos en el Estado de Chihuahua. Estas reflexiones forman parte del primer capítulo de la tesis doctoral donde reflexiono sobre la infancia en el campo y la migración hacia la ciudad y todo lo que ello implica. Dicha tesis la estoy realizando en

[1] Ver <https://www.youtube.com/@paolatasai>

[2] Correo: paolacastillo@correo.ugr.es / paolatasai@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2183-8729> Directora general de Osadía, Arte y Comunidad, egresada del SUV de la Universidad de Guadalajara, catedrática de canto en el programa LiFE del Tecnológico de Monterrey, Campus Chihuahua, Maestra en Producción Artística por la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua y Candidata a Doctora en Historia y Artes por la Universidad de Granada.

Fecha de recepción: agosto 2023

Fecha de aceptación: diciembre 2023

Versión final: enero 2024

Fecha de publicación: marzo 2024

la Universidad de Granada en el Programa de Historia y Artes titulada “Artes, raíces y diálogos interculturales: Trayectorias creativas desde el Norte de México”, en la que pretendo abordar desde diversos ángulos personales y colectivos lo que implica la creación artística de mujeres en contextos que han estado o están vinculadas con el contexto rural desde un enfoque social e identitario concretamente en los Estados de Chihuahua y Durango.

La importancia que tiene en mi tesis el cruce de los diálogos interculturales con mujeres de diversos grupos culturales se comienza a destejer cuando analizo la migración y los contextos desde mi propia historia, por ello, esta primera parte es de suma importancia para comenzar a compartir mi trabajo de investigación. Los contextos rurales en México han sido precarizados sistemáticamente desde los años noventa, pero aún antes de ello con el proyecto colonial hace 500 años. Irnos tan atrás en la historia para explicar un fenómeno social del presente es necesario pues sus efectos siguen siendo palpables, quizás es irnos al origen de la herida y buscar maneras de sanar. En esos contextos de precarización y olvido, pero también de riqueza natural e imaginación viva, surge el sueño de crear mundos, sueños y canciones, de vivir como si nunca dejara de ser niña. Comenzar a construir ese camino trajo consigo enfrentar una serie de dificultades como lo son la migración de mi pueblo a la ciudad, tener que adaptarme o renunciar a las lógicas de educación artística eurocéntricas que me hablaban de imaginarios culturales que parecían lejanos e incluso ajenos, interesantes pero ajenos. En formas pedagógicas violentas donde se esperaba que lo perfecto era alcanzar esos modelos de creación europea. Me sentía muy extraña cantando Bach o Mozart, me gustaba estudiar las partituras y aprender sobre esa música pero sentía que había una distancia entre ellas y lo que mi voz me urgía a decir. Había otras cosas que mi inconsciente necesitaba expresar. ¿Cómo lograr construir la propia voz a partir de las narrativas que nos atraviesan en nuestra vida? Abandonar la colonización de la creatividad me ayudó a despertar, y llegar a este momento donde puedo compartir mi praxis desde la conciencia de artista nómada periférica con raíces.

Palabras clave: Ruralidades, creatividad, Norte de México, migración, artistas mujeres.

Abstract

Speaking from the personal as something important is a position that has begun to be adopted in academic contexts in recent years, especially in artistic areas. Thus, in this paper I speak of my experience, not egoic but testimonial, as a woman who spent her childhood in a northern town near the border with the United States in the State of Chihuahua. These reflections are part of the first chapter of the doctoral thesis where I reflect on childhood in the countryside and migration to the city and all that this implies. I am doing this thesis at the University of Granada in the History and Arts Program entitled “Arts, roots and intercultural dialogues: Creative trajectories from Northern Mexico”, in which I intend to address from different personal and collective angles what the artistic creation of women implies in contexts that have been or are linked to the rural context from a social and identity approach specifically in the States of Chihuahua and Durango.

The importance of crossing intercultural dialogues with women from different cultural groups in my thesis begins to unravel when I analyze migration and contexts from my own history, therefore, this first part is of utmost importance to start sharing my research work. Rural contexts in Mexico have been systematically precarious since the nineties, but even before that with the colonial project 500 years ago. Going so far back in history to explain a social phenomenon of the present is necessary because its effects are still palpable, perhaps it is going to the origin of the wound and looking for ways to heal. In these contexts of precariousness and oblivion, but also of natural wealth and living imagination, the dream of creating worlds, dreams and songs arises, of living as if she never stopped being a child. Starting to build that path brought with it facing a series of difficulties such as the migration of my people to the city, having to adapt or renounce the Eurocentric logics of artistic education that spoke to me of cultural imaginaries that seemed distant and even alien, interesting but alien. In violent pedagogical forms where it was hoped that the perfect thing was to achieve those models of European creation. I felt very strange singing Bach or Mozart, I liked to study the scores and learn about that music but I felt that there was a distance between them and what my voice urged me to say. There were other things that my unconscious needed to express. How to build one’s own voice from the narratives that cross our

lives? Abandoning the colonization of creativity helped me wake up, and reach this moment where I can share my praxis from the consciousness of a peripheral nomadic artist with roots..

Keywords: Ruralities, creativity, North Mexico, migration, female artists.

Ruralidades y migración

Son las doce del día y estoy de pie junto a un poste de luz intentando cubrirme un poco del sol en la parada del camión, mis esfuerzos no rinden muchos frutos pues a esa hora aquel poste en medio del concreto no logra reflejar la sombra suficiente para sentir alivio. Olvidé mi botella de agua. Me duele la cabeza. Voy camino al bachi 1, quedé en el turno vespertino. Es mi primera semana de clases. Pienso que la nueva casa es demasiado pequeña. Me cuesta adaptarme al clima del desierto, los cerros cafés me duelen. Este año no llovió, todo está amarillo. Extraño mi pueblo, quiero llorar de la desesperación que me hace sentir el calor que se desprende de la banqueta caliente.

Crecer en un pueblo y migrar a la ciudad no es sencillo. Esos primeros años en la ciudad de Chihuahua aprendí a ver al cielo y admirar sus diferentes tonalidades dependiendo de la hora. A veces me costaba trabajo digerir los días con la luz tan estridente y amarilla de ese cielo. Aun así, fue el refugio perfecto para alojar la tristeza que invadía todo mi cuerpo por la presencia casi perpetua del asfalto en mis pies. No me daba cuenta en ese entonces que lo que necesitaba era volver a pisar el pasto de mi patio y regar los árboles de peras de mi casa en mi pueblo. Lloraba casi a diario.

¿Por qué migrar? ¿Hacia dónde? ¿Qué lugar tendrá mayores oportunidades de desarrollo? Para las familias mexicanas que se han formado en contextos rurales y deciden migrar no es sencillo. Generalmente el movimiento se hace por razones económicas o de educación para los más pequeños, ya sea a ciudades dentro del mismo país o a Estados Unidos de América. ¿Qué oportunidades de desarrollo económico y desarrollo humano hay en las zonas rurales del Norte de México?

En todo el mundo el tema de las zonas rurales que son abandonadas por sus habitantes por la falta de trabajo es una constante. En México se combinan varios factores, la poca inversión efectiva dedicada al campo y la

agricultura por parte de las políticas públicas, así como el Tratado de Libre Comercio que debilitó la producción agrícola, y por lo tanto, la vida de las zonas rurales.

Durante el primer periodo (1994-2014) los procesos de competitividad y productividad en la agricultura mexicana no respondieron favorablemente a los requerimientos de la autosuficiencia alimentaria, por lo que se recurrió a la importación de granos básicos y forrajeros. La política de apertura de mercados también generó una reconversión productiva a favor de productos más rentables y la dependencia de subsidios gubernamentales [...] Las migraciones y el abandono del campo acompañaron este proceso. (Rivera, 2022, p. 24).

Es así como “el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (1994) produjo una mayor subordinación económica de México hacia Estados Unidos y un crecimiento extraordinario de los flujos migratorios, en particular de la migración indocumentada, para los que no hubo ninguna protección ni cobertura legal.” (Aragonés y Salgado, 2015, p. 280). Como consecuencia la vida urbana, con sus contadas excepciones, comienza a ser más apreciada por las personas más jóvenes de zonas rurales pues brindaría mayores oportunidades de desarrollo que quedarse en sus lugares de origen.

En algunas zonas rurales del Norte de México, como es el caso de Ignacio Zaragoza^[3] en Chihuahua, se instaló la industria maquiladora. Esto ayudó a resentir un poco menos el impacto de la precarización en los sectores rurales, sin embargo, las personas que antes eran dueñas de su producción vieron como sus hijas e hijos iban pasando a ser parte de las filas de explotación industrial, con un pago muy bajo y jornadas de trabajo muy largas. En los años noventa, y aún hoy, muchas y muchos jóvenes deciden, apenas terminando la educación secundaria, ingresar a las maquiladoras como empleadas y empleados. Otros más, no estudiaban siquiera la secundaria y esperaban a cumplir quince años, que es la edad mínima requerida para conseguir entrar como obreros en la maquila. La mayoría de los estudios que se han realizado sobre los efectos de las maquiladoras en México tienen que ver con la zona industrial de Ciudad Juárez, pero no encontré estudio alguno enfocado en estudiar los efectos de la maquiladora en las zonas rurales. Nota pendiente por trabajar.

[3] El pueblo del que soy originaria ubicado al noroeste del Estado de Chihuahua.

¿Qué significa habitar lo rural? ¿Cómo se han construido a lo largo del tiempo la valoración, o falta de valoración de los contextos rurales? ¿Qué significa ser una mujer originaria de contextos rurales en el Norte de México? ¿Puede una mujer soñar con ser artista?

Mi mejor amiga de la infancia se fue a Estados Unidos con su familia poco antes de que yo me mudara a la ciudad de Chihuahua con la mía. Nuestras casas quedaron allí, en el pueblo, como testigo mudo de la búsqueda por un mejor futuro. Tiempo después yo me mudaría a Ciudad de México buscando un sueño, donde aprendí a la distancia a valorar mis raíces. Donde también viví acoso, violencia y abusos de diferentes tipos, situaciones que me hicieron agudizar la observación crítica de mi realidad y regresar a Chihuahua.

De regreso en Chihuahua, en el año 2019 tuve la fortuna de poder gestionar un proyecto que llamamos “Laboratorio de Arte Colectivo” en Ignacio Zaragoza. Este Laboratorio consistió en generar una serie de talleres de exploración de la creatividad para niñas, niños, adolescentes, jóvenes y la comunidad en general que quisiera unirse, con el principal enfoque de explorar la propia identidad. Ignacio Zaragoza se encuentra a cuatro horas de distancia de la ciudad de Chihuahua. El desarrollo del Laboratorio fue complicado pues las talleristas teníamos que viajar todos los fines de semana y no siempre era seguro. El primer fin de semana que viajamos, casi al llegar, tuvimos que hacer siete horas de viaje al esquivar una zona de enfrentamiento entre el crimen organizado y policías estatales. Hubo fines de semana donde decidimos no viajar para no arriesgarnos. Luego cuando quisimos continuar en el año de 2020 llegó el COVID 19 y lamentablemente el proyecto tuvo que suspenderse.



Imágenes 1 y 2. Laboratorio de Arte Colectivo, Ignacio Zaragoza, Chihuahua 2019

Ser mujer en la sierra

“Te habla tu mamá” me dice mi primo mientras jugamos en el arroyo del aserrín atrás de su casa. Las personas adultas están bajo el tejaban de mi tía, no sé si ya está la barbacoa o hay que seguir esperando para comer. “A ella le gusta mucho cantar” dice mi mamá y luego se dirige a mí “mija canta una de Selena para que te escuchen” mientras yo me escondo detrás de ella con mucha timidez y ganas de salir huyendo. “Estaría bien que le dieras clases y a ver si la admites en el grupo” le dice mi mamá a un señor que es director de un grupo que toca música en bodas y quince-años en la región. “Ándale mija, canta algo”, yo estaba acostumbrada a cantar en la sala de mi casa, en el patio de mi abuelita con las vacas, las gallinas, los caballos, los gansos, los patos y los perros como público y de vez en cuando con las mamás de mis compañeros del kínder que me daban dulces luego de cantar alguna canción. El lugar está lleno de señores que me dan miedo. No me gusta como le hablan a sus esposas y a sus hijas. Los únicos señores en el pueblo que no me dan miedo son mi papá, Lupe mi vecino, mi abuelito y mi tío Pancho. Pero ellos no están allí. El director del grupo me mira y percibo su desinterés por escucharme. Mi mamá insiste. Yo les digo “no quiero cantar” y me voy a seguir jugando. Me siento culpable, pero no voy a cantar con esos señores como público. Sólo me siento cómoda con las señoras.

A un lado de la casa de mi tía había un terreno baldío que a menudo era ocupado por grandes troncos de pino que bajaban en tráileres desde la sierra profunda. A mí me gustaba el olor a trementina^[4] que se me quedaba en las manos después de que mi primo y yo jugáramos encima de ellos. A un lado estaba el arroyo con desechos de aserrín. Los adultos decían que esos troncos provenían de ciudad Madera y nadie sabía a ciencia cierta que se hacía con ella después de permanecer por meses en esos terrenos baldíos. La explotación de los bosques en la sierra tarahumara de Chihuahua es una realidad lamentable, en su mayoría es una práctica que también se asocia a la violencia por el narcotráfico en la región, es decir, son a menudo los mismos grupos criminales quienes desempeñan, además de actividades asociadas con las drogas, las de tala ilegal.

[4] Savia.

La tala ilegal es una problemática permanente en la Sierra Tarahumara de Chihuahua y desde 2015 se incrementó de forma “alarmante”, pues los criminales cuentan con una extensa red de complicidades “con agentes estatales y no estatales”, advirtió la Red en Defensa del Territorio Indígena (Redeti). La asociación señala que las afectaciones más graves se detectan en los municipios de Guadalupe y Calvo, Bocoyna, Guachochi y Madera, tres de los cuales tienen una población mayoritariamente de pueblos originarios. (La jornada, 2023).

Las mujeres mayas xincas de Guatemala hablan desde un feminismo por la defensa del cuerpo así como la defensa del cuerpo tierra como una misma cosa, es decir, al defender el cuerpo tierra se defiende el cuerpo propio y viceversa. ¿Qué sucede en los territorios donde hay deforestación y aniquilación de la tierra? ¿Cómo lo viven los diversos cuerpos que lo habitan? ¿Cómo lo viven los cuerpos humanos y no humanos, la tierra? ¿Aquello que destruye tiene un nombre? Desde esta trinchera podemos hacer referencia a una sola palabra: Patriarcado.

Que la violencia hacia las mujeres en México es muy grave no es tema nuevo, más bien es un tema que nos cansa y nos duele hasta lo más profundo de nuestra existencia. ¿Cómo viven el machismo las mujeres en contextos rurales en la sierra de Chihuahua? ¿Qué oportunidades de desarrollo personal y profesional tienen?

La poeta y enfermera rarámuri Dolores Batista fue una de las primeras personas en escribir en su lengua, pues el pueblo rarámuri se caracteriza por la tradición oral, pero debido a los siglos de exterminio, racismo y colonización, se han ido adaptando y adoptando formas occidentales como herramientas de supervivencia. Este es el caso de la escritura. Lolita nació en Ojachíchi, comunidad del municipio de Bocoyna en Chihuahua en el año de 1962 y falleció en el año de 2004. A lo largo de su vida se enfocó a mejorar la calidad de vida de su comunidad, primero estudió enfermería y luego fundó un orfanato donde atendía a las personas, principalmente mujeres, niñas y niños (Servín, 2004 p. 6). La poesía de Lolita es contundente en denuncia social, admiración por la naturaleza y por sus raíces. En generaciones más recientes podemos encontrar a Gladis Rodríguez como ejemplo de otra mujer de la comunidad rarámuri en Wachochi también el municipio

de Bocoyna, que ha soñado y dedicado su creatividad en las letras, contribuyendo a la literatura tanto en rarámuri como español. Marisol Rivas Castillo es también enfermera, docente y poeta de la comunidad ódami, o tepehuana del norte. Al igual que Lolita, su preocupación está en ayudar a su comunidad y en la promoción y difusión de su lengua. Amar Óoba es otro ejemplo de una mujer originaria de la sierra que decide enfocar su creatividad en la composición de canciones en su lengua pima o lengua de la gente Óob para apoyar en su promoción y difusión.

En otro contexto que también es rural y forma parte de la sierra pero se encuentra más cerca de la zona urbana de Cuauhtémoc encontramos a la artista Verónica Enns, la cual es originaria de los campos menonitas de esta región. Dedicada a la cerámica principalmente pero también a la fotografía, es una artista que se ha dedicado a hablar de sus raíces a través de las artes visuales y plásticas.

¿Qué tienen en común las mujeres que mencioné anteriormente? Todas ellas se han enfrentado y desafiado las limitantes de su contexto inmediato, cada una con sus particularidades ha luchado por crear una voz propia y compartir desde la creatividad algo que consideran de valor y que aporte al desarrollo humano de su comunidad. Si hacemos un análisis desde una óptica interseccional e intercultural podremos encontrar particularidades muy interesantes pero esa será tarea pendiente a desarrollar de manera extendida en la tesis de doctorado que estoy preparando actualmente.

¿Cómo me relaciono yo con la historia de cada una de ellas? ¿Qué compartimos y que necesitamos escuchar unas de otras para ser conscientes del lugar que ocupamos en el mundo?

Educación artística y eurocentrismo

Voy caminando con mi mamá y mi papá. Escucho la música de Selena en un puesto de la feria de mi pueblo en diciembre, es la canción de bidi bidi bam bam. Volteo hacia arriba y le digo a mi papá que quiero ir a ese lugar. Tienen un cassette original de la cantante. Pronto cumpliré cinco años y lo único que recuerdo de ese día es que me compraron ese cassette como regalo. Meses más tarde veo en las noticias que Selena fue asesinada por una

señora. Yo ya me sabía todas las canciones del cassette “Amor prohibido”. Luego descubrí la música del Grupo Límite, con la cantante Alicia Villareal, convirtiéndose en otra de mis favoritas de mis tiernos años.

“La cultura termina donde comienza la carne asada” dijo alguna vez José Vasconcelos. No podría haber estado más equivocado. Si bien, hay muchas formas de definir a la cultura, y sin adentrarnos a una definición de la misma, para los estudios culturales no es nada nuevo que allí donde hay seres humanos en sociedad hay cultura, pues todo lo que hacemos forma parte de nuestra identidad.

[...] la idea de culto o inculto, de tener o no tener cultura, está relacionada con una visión precientífica que trataba de entender la diversidad cultural a partir de la diferenciación de personas, grupos o naciones que eran salvajes o civilizados, que eran cultivados o no cultivados. Las ciencias sociales, por su parte, nos indican que todos los individuos, como parte de la sociedad, son partícipes de una cultura, ya que no es algo que se pueda o no tener, sino que más bien hay diferentes prácticas y valores según cada sociedad, cada una con sus configuraciones sociales propias. (Mariscal, 2018, p. 75).

Es común que las niñas de los noventa admiráramos a Selena y para muchas de nosotras se convirtiera en un referente artístico. Aunque luego en la adolescencia lo negáramos queriendo ser chavas rudas e inquebrantables al escuchar toda clase de rock, desde el alternativo hasta el metal. Aprender a cantar sus canciones, que aún con temáticas de amor romántico y desamor^[5] que tenía que ver más con la vida adulta que con mi propia experiencia vital, me sirvieron como estimulación musical para ir desarrollando mi forma de cantar.

Es mi primera clase de canto. Estoy emocionada y con una sensación extraña en el estómago, siempre me siento así cuando voy a experimentar algo nuevo. Llega la que será mi maestra de canto. Es tarde. No me ve, camina de largo al pequeño cubículo con el piano donde experimentaré mi primer acercamiento a la formación de una técnica vocal formal. Me acerco

[5] Este tema da para otro texto.

al piano. Me dice que me retire que así no. “¿Nunca has tenido una clase de canto verdad niña?” le contesto que no, que para eso estoy allí. Me da instrucciones para un ejercicio, yo siento mi garganta cerrada y comprimida, me sudan las manos, quiero salir corriendo. Balbuceo los ejercicios con mucho esfuerzo. Me empiezo a marear. “Saca la voz, estás desafinada”. Se termina la clase y me siento en la banquetta trasera del Conservatorio. Me pregunto porque me aceptaron como alumna si soy tan mala cantando. Una lágrima se desprende de mi mejilla, tímida. Que vergüenza que me vean llorar, no es para nada profesional. “Ya estoy aquí, voy a demostrar que sí puedo”. Me levanto y me voy a casa.

La formación artística formal en México y en el mundo está llena de violencia, la cual se glorifica en nombre de buscar una “perfección técnica” en el quehacer artístico. Se le da prioridad a la dictadura de lo que las y los “maestros” creen que es la técnica y se olvida la construcción de la creatividad en comunidad, el respeto por las y los alumnos, por sus sueños y potencial. No hay que olvidar que esa tradición tiene sus raíces en Europa.

La música, más que otras artes, estableció una alianza con los intereses del Estado y ha constituido una fuerza disciplinaria. En la Edad Media, los teóricos de la música imponían sus dogmas, en las universidades, y, si no contamos los conventos, la música sólo era enseñada e interpretada por hombres. Las mujeres sólo podían interpretar y componer dentro de los conventos, y estaban excluidas de la jerarquía de la música eclesiástica. (Rieger, 1986, p.178).

Quienes deciden estudiar una carrera artística a menudo están llenas de ilusiones y han enfrentado prejuicios, se han llenado de coraje y han decidido estudiar lo que les apasiona, una profesión llena de obstáculos y muy difícil en el mundo laboral, aún más si eres una mujer. A esto se añade un desequilibrio entre los derechos laborales, el salario y la carga laboral de muchas y muchos maestros de arte en México lo que se suma a la frustración que genera el tener referentes culturales europeos de élite. Se genera una desconexión con la realidad. Se pierde el piso. ¿Qué se debería estar enseñando en las escuelas de arte más allá de Mozart, Bach, Beethoven, Rubens, Caravaggio y las técnicas clásicas de ballet? No quiero que se me malinterprete, tener opciones y conocer las obras de arte europeo está

muy bien, ¿pero por qué la estrategia pedagógica, si es que la hay, es enseñar estas manifestaciones culturales como la máxima manifestación de creatividad y a lo que deben aspirar los estudiantes?

Considero que actualmente estamos saliendo de ese espejismo que provocó la colonización, cuestionamos la violencia sistémica que eso significa y estamos trabajando en conjunto para construir nuevas formas de promover la creatividad artística, nuevas formas de concebir, ver y enseñar las técnicas, de ver más allá de ellas, de promover el respeto y la ética profesional, de la creación de comunidad.

Mi formación en canto lírico en diversos espacios la viví con satisfacción y también muchas desilusiones. Todo ello me llevó a querer profundizar en lo que mi actuar representa para la sociedad así como, mientras y después de estudiar una licenciatura en Gestión Cultural en el Sistema de Universidad Virtual de la Universidad de Guadalajara, decidí enfocarme en la exploración de mis raíces, abandonar la colonización de la creatividad que imperaba en los imaginarios profesionales que me rodeaban y aventurarme a escuchar mis necesidades y las de mi contexto inmediato.

Voz propia

“¿Qué hacen las y los artistas además de salir en la tele mamá?” Le pregunto a mi mamá. Ella me enseña que hay algo que se llama teatro, que hay artistas que hacen pinturas maravillosas, que hay bailarines y músicos que tienen otros escenarios. Para mí es difícil comprenderlo, lo veo como algo muy lejano. Algo que se encuentra en esa ciudad tan lejana donde se producen las novelas y algo que puedo hacer con mi mamá en la sala. Convierto el lugar en teatro, escenario de algún concierto, museo para exposiciones y hasta estudio de moda. No hay límites. Me gustaría poder aprender a tocar la guitarra, no hay ningún lugar donde pueda aprender o donde pueda comprar una guitarra en mi pueblo. Mi mamá compra una guitarra a domicilio por la tele, tiene cuerdas de acero. Intento aprender pero me duelen mis pequeños dedos. Mejor sigo cantando.

Llega un momento en que las y los artistas se preguntan en qué van a enfocar sus esfuerzos creativos. Yo quería componer canciones, hacer música nueva y explorar sin límites diversos lenguajes creativos. Comencé por

eliminar mi condicionamiento por las partituras tradicionales de la música clásica y componer canciones de manera básica y sencilla, jugando con la voz y los instrumentos, grabar las partes que me parecían interesantes y después armar el total de la canción, anotaba la letra y los acordes para no olvidarlos y listo, esa era mi partitura. Así nació mi primer disco “Primer Viaje”^[6] en Ciudad de México.



Imágenes 3 y 4.

Álbum Primer Viaje. Fotografía: Bree Soto / Diseño: Paola Mendoza

Después de esta primera aproximación donde tuve ayuda de un amigo que tiene un estudio de grabación y de una amiga contrabajista, ya de regreso en Chihuahua me adentré al mundo de las convocatorias. Resulté beneficiada en una de ellas para poder producir un material discográfico a manera de homenaje a la poeta rarámuri Dolores Batista, el cual se tituló “Eeká nawajíala – poema del viento”^[7], como uno de sus poemas. Luego de ello decidí trabajar una obra^[8] de paisajes sonoros llamada “Naó: Sa-

[6] Ver <https://open.spotify.com/album/4NIHBnBQfC2dmc8Bt9Fvxy>

[7] Ver <https://open.spotify.com/album/2cCfkP2TPri4VySxF4yqff>

[8] De estas obras se habla más a profundidad en otros textos pero era necesario mencionarlo en el presente.

nación Sonora en Espiral”^[9] que incluyera las cuatro lenguas del estado de Chihuahua^[10], el rarámuri, el warijó, el ódami y el Óoba o pima. La poesía de Dolores Batista, Marisol Rivas Castillo y Brenda López Santaneño fue la columna vertebral, así como el conocimiento de medicina tradicional de Esperanza Flores Sierra documentado por el lingüista José Abel Valenzuela.



Imágenes 5 y 6. Álbum Eeká Nawajiala.
Fotografía y Diseño: Paola Mendoza



Imágenes 7 y 8. Naó: Sanación
Sonora en Espiral 2020-2022

[9] Ver <https://open.spotify.com/album/3KuhAes7Gs85pHUbCnsFxd>

[10] Tengo que decir que aquí tengo una deuda con la Nación Ndé pues en ese momento no tomé en cuenta que también esta nación y su lengua es parte de Chihuahua.

Estos logros del presente, si bien han sido alcanzados dentro de un sistema precarizado y con bajo presupuesto, son proyectos que me conectan con la raíz de mi propia creatividad, la resiliencia de mi origen y también ser consciente de la violencia estructural con la que muchas personas tenemos que convivir a diario así como lo mucho que nos queda aún por trabajar por generar mejores condiciones de vida. La colonización, aunque ocurrió hace más de 500 años, aún tiene estragos en las sociedades, como una herida colectiva que urge atender. Es necesario voltear y atender el dolor generacional congelado en la memoria colectiva para poder pensar y crear otros mundos, para trascender la normalización de la violencia y darle valor a la comunidad en armonía, como muchos de los pueblos originarios hicieron alguna vez y hacen, dentro de lo posible, actualmente.

Conclusiones

Ser una mujer que se crió en la sierra de Chihuahua y que ahora se encuentra en un contexto urbano me hace sensible al contexto rural, y me interesa recuperar el valor inherente de una vida en contacto con la naturaleza, lo que significa en contacto conmigo misma, pues no somos algo distinto. Estar en contacto con mis raíces, ya sea de manera física o emocional, me ayuda a proponer y seguir soñando.

Me encuentro en un momento donde estoy redefiniendo mi creatividad. Donde la interdisciplina por medio de la interculturalidad son mi principal objetivo. Me pregunto a diario ¿Cómo construir algo que pueda ser útil, desde diversos lenguajes creativos y diversas lenguas? ¿Con qué enfoque? ¿La ética profesional y creativa que he construido hasta el momento es suficiente? ¿Qué cuestionamientos a la deconstrucción propia de mis condicionamientos sociales, desde opresiones y privilegios, tengo que hacerme para lograr seguir en ese proceso de la creación responsable?

Siento una responsabilidad muy grande al hacer arte, los simbolismos inherentes en cada una de nuestras obras como artistas, puede tener efectos que no imaginamos cuando lo estamos haciendo. Por ello es importante que, aunque la obra creada posea vida propia una vez terminada, volvamos al origen a observar de donde surgieron los motivos para hacerla, si es resultado de un dolor, una alegría, tristeza, enojo, etc. y cómo lo decimos al mundo.

El poder de lo colectivo es innegable, ¿cómo queremos construirnos en este mundo actual donde también lo digital nos interpela?

Es otoño. El clima es perfecto. Voy con mi papá en su troca Ford azul escuchando cumbias norteñas gruperas en el radio. A él le gusta ir con las ventanas abiertas para que entre el aire fresco. A mí me gusta sacar las manos para sentir el aire y cerrar los ojos mientras me pega en la frente. Vamos camino al Ojo de la piedra. Mi abuelita se va a poner contenta cuando lleguemos.

Referencias

- Aragón, A. & Salgado U. (2015). Migración laboral México-Estados Unidos a veinte años del Tratado de Libre Comercio de América del Norte. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. UNAM 60 (224) 279-314
- Cabnal, L. (21 de septiembre de 2017). Lorena Cabnal en las II Jornadas de investigaciones feminista y de género. [Archivo de video] <https://youtu.be/u0j6j4kTLqQ>
- Mariscal, J.L. (2018). Revisión a la promoción de la cultura local: preguntas para repensar la gestión cultural en el libro *Praxis de la gestión cultural*. Carlos Yáñez Editor. Universidad Nacional de Colombia.
- Redacción (9 de junio de 2023). 'Alarmante, la acción de talamontes en la Sierra Tarahumara'. *La J Jornada* <https://www.jornada.com.mx/notas/2023/06/09/reportaje/alarmente-la-accion-de-talamontes-en-la-sierra-tarahumara/>
- Rieger, E. (1986). *¿Dolce semplice? El papel de las mujeres en la música en el libro Estética Feminista* Gisela Excker Editora. Editorial itaria.
- Rivera, A. (2022). Tratado de Libre Comercio de América del Norte y el sector Agropecuario: efecto Kaldor-Verdoorn. *Revista de Análisis Económico*. UAM Azcapotzalco. División de Ciencias Sociales y Humanidades 37 (96) 21-37 <https://doi.org/10.24275/uam/azc/dcsh/ae/2022v37n96/Rivera>
- Servín, E. (2004). Poemas de Roólisi Batista. *Gaceta Universitaria*. Universidad Autónoma de Chihuahua 6 (52) 6-7



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

MUJERES
EN EL **ARTE** Y EL
DISEÑO





Autora: Andrea Nohemí Diego Santana

Mirada hermenéutica del Diseño Gráfico desde algunas categorías *gadamerianas*

Graphic Design hermeneutical view since some gadamerian categories

Luz del Carmen Vilchis Esquivel¹

Programa de Posgrado en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño – UNAM

linusviel@gmail.com ORCID 0000-0002-4180-4764

Resumen

Este trabajo se basa en una línea de investigación sobre hermenéutica centrada en la comunicación visual dentro de los límites conceptuales de la disciplina denominada diseño gráfico la cual se ha desarrollado durante

[1] Mexicana. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Licenciaturas en Diseño Gráfico, Filosofía y Psicología; Maestrías en Comunicación, Diseño y Neuropsicología; Doctorados en Bellas Artes, Filosofía, Docencia y Filosofía Educativa. Autora de 45 libros, 52 capítulos, 160 artículos y manuales especializados. Asesora principal de 275 tesis, ha dictado 91 cursos y 230 conferencias en 42 países. Directora de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM 2002-2006. Diseñadora profesional y artista visual. Miembro de importantes organizaciones como DRS, DHS, APA, MERLOT y AIGA. Evaluadora de proyectos para CONACYT, SEP, MIT, Royal College of Art y UKRI. Reconocida con premios destacando Premio García Cubas 2010 del INAH, Reconocimiento a la Trayectoria Académica de la Universidad de Palermo 2013, Premio ENCUADRE 2016, Premio UNAM en Arquitectura y Diseño 2018, Medalla al Mérito en Artes (Diseño) del Congreso de la Ciudad de México 2022, Premio UNAM Sor Juana 2023 y Reconocimiento a la Trayectoria de Investigación por la Universidad de Palermo 2023.

Fecha de recepción: agosto 2023

Fecha de aceptación: diciembre 2023

Versión final: enero 2024

Fecha de publicación: marzo 2024

los últimos veinte años a partir de teorías emergidas en otras disciplinas, primero lo hizo, para objetivos conceptuales, metodológicos y técnicos, a partir de la arquitectura, el diseño industrial y las artes visuales, posteriormente, ha rescatado desde los estudios del lenguaje escrito a la retórica y a la semiótica como recursos de análisis.

Para describir una epistemología y una ontología de lo diseñado es indispensable retomar la visión filosófica. Se opta por la hermenéutica porque la comunicación visual implica la interpretación del texto visual en un diálogo donde hay preguntas y respuestas acerca de la naturaleza de su lenguaje, formas de construcción e historia o el acercamiento a sus diversos códigos, la comprensión de sus lineamientos de composición, su diversidad de géneros y su estilística.

Desde el principio se coincide con Gianni Vattimo en el riesgo de los equívocos que pueden surgir sobre todo a partir de la consideración de que la hermenéutica sea vista como una “suerte de ‘koiné’, de idioma común, de la cultura occidental” (Vattimo, 1991, p. 38). Asimismo, se entiende la obligación ética de precisar en este caso a la hermenéutica para evitar lo que el mismo autor denomina la “interpretación cómoda y superficial que la convierte en una apología de la multiplicidad irreductible de los universos culturales” (Vattimo, 1995, pp. 9-10)

Palabras clave: diseño, hermenéutica, categorías gadamerianas.

Abstract

This work is based on a line of research on hermeneutics focused on visual communication within the conceptual limits of the discipline called graphic design which has been developed over the last twenty years from theories that have emerged in other disciplines, first it did, for conceptual, methodological and technical objectives, based on architecture, industrial design and the visual arts, later, he has rescued rhetoric and semiotics as analysis resources from written language studies.

To describe an epistemology and an ontology of what is designed, it is essential to return to the philosophical vision. Hermeneutics is chosen be-

cause visual communication implies the interpretation of the visual text in a dialogue where there are questions and answers about the nature of its language, forms of construction and history or the approach to its various codes, the understanding of its guidelines of composition, its diversity of genres and its stylistics.

From the beginning, he coincides with Gianni Vattimo in the risk of misunderstandings that can arise above all from the consideration that hermeneutics is seen as a “sort of ‘koiné’, of common language, of Western culture” (Vattimo, 1991, p. 38). Likewise, it is understood the ethical obligation to specify hermeneutics in this case to avoid what the same author calls the “comfortable and superficial interpretation that turns it into an apology for the irreducible multiplicity of cultural universes” (Vattimo, 1995, pp.9 -10)

Keywords: design, hermeneutics, Gadamerian categories.

Introducción general desde el diseño

El diseño gráfico se refiere a la comunicación visual, como tal es un drómena o “lo que se hace” (García, 2013, p. 17) en tanto es un hecho de la expresión que se manifiesta en objetos artificiales producto del trabajo -acto poético, creativo- en el cual emisores y receptores son humanos. No es un lenguaje auto referido y supone además de un plano de la expresión, un plano de contenido directo por lo que es susceptible de abordar desde una visión hermenéutica.

[...] el movimiento filosófico de la interpretación o hermenéutica no representa sino el lugar de la reflexión y tematización explícita del fundamental aspecto comunicativo-lingüístico implicado tanto en el racionalismo crítico como en el neomarxismo: el diálogo intersubjetivo, el *consensus* crítico, en una palabra, la mediación interpretativa [...] en la hermenéutica, la *communicatio idiomatum* ocupa explícitamente el lugar dialógico de mediación de teoría y praxis [...] parece

haber abocado la discusión contemporánea a su propia relativización lingüística -es decir, a su propia mediación hermenéutica en y por el lenguaje-. (Marcuse *et. al.* 1989, p. 14)

La conceptualización de esta disciplina ha sido encausada durante las recientes décadas a través de la semiótica, ésta ha resultado una alternativa interesante de análisis no obstante se ha quedado limitada en la comprensión del fenómeno de comunicación visual.

Otro de los asuntos conflictivos se manifiesta en la denominada metodología del diseño cuyo afán ha sido, desde sus inicios, emular al método científico olvidando que en esta praxis se involucra un quehacer del espíritu: la creatividad que envuelve a lo diseñado de excedentes de sentido, le da el carácter de semiosis infinita y de una dinámica que oscila entre objetividad y subjetividad, necesidad e intencionalidad, problema y solución.

El diseño se manifiesta en una labor retórica cuyo mensaje si bien tiene una aproximación elaborada e intencionada, no se puede afirmar que todo lo dicho por él está dicho por el emisor del *drómena* (mensajes, objetos o espacios que deben ser hechos) o diseñador. El objeto de diseño contiene el mensaje y llega a receptores que lo interpretan, el mensaje gráfico sufre cambios que, a pesar de los límites de su determinación tienen multitud de interpretaciones por el receptor.

Lo diseñado es un texto visual, un lenguaje en que se realiza la comprensión a través de la interpretación. Gadamer reconocía como texto “toda experiencia artística en su sentido más amplio [...] se caracteriza porque no es suficiente con tomar simple nota de ello [...] porque no agota la conversación, sino que se ofrece siempre de nuevo para que se intente agotarla.” (Gadamer, 2001, p. 14)

Cuando se percibe, dicha percepción está culturizada, en ella entra la interpretación, es importante la interpretación en contextos distintos a los del emisor y es importante el tiempo de la interpretación. De hecho, como expresión, el diseño muestra una morfología o sintaxis visual externa que tiene una visión interna que es descifrada, traducir la expresión de este drómena o lo diseñado es la posibilidad de encuentro con el otro, una conexión de vivencias del exterior al interior. Tiene razón Norbert Elias cuando afirma:

[...] el mensaje de un individuo sólo puede entenderlo otro individuo si está expresado en un código común. En el caso humano ese código es un lenguaje [...] para que un lenguaje cumpla su función como medio de comunicación ha de conocerlo y usarlo una pluralidad de individuos al mismo tiempo [...] para que el mensaje cumpla su función, emisor y receptor del mensaje deben asociar los mismos temas de comunicación [...] por medio de pautas visuales [que] activan en la reserva de la memoria de los receptores de mensajes las mismas imágenes latentes que el emisor asocia [...] (Elias, 1994, pp. 57-103)

El texto visual, en cuanto es diseñado adquiere un carácter y se torna autónomo entrando al devenir exegético dependiendo del contexto y de la trayectoria interpretativa, por ello “puede el intérprete criticar, argumentar, captar en una totalidad las diferentes partes [...] utilizar los procedimientos dialécticos que amplíen los significados [...]” (Arráerz *et. al.* 2006, p. 180) pues toda interpretación implica innovación y creatividad” en tanto amplíe el entendimiento de lo diseñado.

Lo diseñado es producto de la tarea de representación. Diseñar, como comportamiento lúdico re-presenta la realidad, es mediación para conocer la realidad desde un cierto punto de vista y como toda representación, la esencia radica en su posibilidad “representación para alguien. La referencia a esta posibilidad es lo peculiar del carácter lúdico [...] el gozo que produce la representación que se ofrece es el gozo del conocimiento... así adquiere todo su sentido la transformación en una construcción” (Gadamer, 2017, pp. 153-156).

Cada objeto de diseño, entre otros similares, aunque se refiera al mismo tema y contenga el mismo mensaje utilizando los mismos códigos es una variación de la representación, es posible siempre reconocer en cada objeto diseñado una mediación libre y arbitraria sometida a la representación asertiva y adecuada.

Es aquí donde también se considera al diseñador como intérprete y no como un mero imitador de un modelo y el punto donde se podría comprender la vinculación de lo diseñado con el carácter y las peculiaridades del diseñador. No por ello se anula la posibilidad mimética, ésta tiene cabida

en la medida en que contenga el sentido cognitivo de la esencia, teniendo así el carácter de la representación. La imitación es tal si repite, es decir, si copia. La imitación es mimesis cuando re-presenta, es decir cuando conoce y re-conoce, deja de serlo cuando representa, es decir interpreta.

La representación como proceso lúdico implica al perceptor del diseño, es en el momento de la comprensión de la imagen en que se puede manifestar la totalidad de sentido, sólo si esto se entiende así cabría el carácter lúdico cerrado que menciona Gadamer. También hay que entender la representación como un proceso óptico. El ser estético de lo diseñado estaría referido a la representación formando parte de su verdadera esencia, aquí el interés no es el problema del significado sino la esencia de la imagen. Lo que constituiría la valencia óptica de lo diseñado es que no está separada de lo que representa, de una u otra forma participa simbólicamente de su ser (lo sustituye y lo representa), incluso le da un valor agregado, lo incrementa a través de valores y excedentes semánticos.

Lo diseñado, en tanto representación, no pertenece a lo representado, pertenece a la manera en que se materializa, posee una estructura referencial que da acceso a la representación del ser, es una mediación que debe poseer actualidad en la integración del pasado y el presente. Lo diseñado, en su calidad de imagen visual representa una o varias ideas, esto es, se trata un aparecer mediado por un concepto.

Fundamentos determinados de las categorías gadamerianas

Como breve preámbulo a esta sección, se ha elegido a Gadamer porque, además de considerarse el constructor de la escuela hermenéutica como tal, es decir que aglutinó a los pensadores hermeneutas bajo un paraguas conceptual, sus trabajos han permitido que la hermenéutica trascienda permeando numerosas disciplinas cuya naturaleza de comprensión no coinciden con los enfoques metodológicos de las ciencias exactas o naturales en virtud de que se manifiestan a través de objetividades, subjetividades e intersubjetividades, como es el caso de las humanidades, las artes y el diseño.

Gadamer parte de la reflexión acerca del dominio del modelo metodológico de las ciencias naturales sobre aquellas denominadas “ciencias del

espíritu” cuya esencia no es posible aprehender conforme a los patrones de observación, justificación, argumentación lógica, demostración y articulación teórica de dichas ciencias. Dilthey afirmaba:

[...] las ciencias del espíritu aventajan a todo conocimiento natural en que su objeto no es un fenómeno ofrecido a los sentidos, no es un mero reflejo de algo real en una conciencia sino que es él mismo realidad interna inmediata, y lo es como una conexión vívida desde dentro [...] a este proceso por el cual conocemos un interior a partir de signos dados sensiblemente desde fuera lo llamamos: comprender [...] (Dilthey, 2000, p. 25)

Dilthey defendió la postura de que las ciencias del espíritu se comunicaran a través de música, gestualidad y todo tipo de signos visuales que precisaran interpretación, fue criticado y señalado como un empirista dogmático, no obstante, se le debe la primera defensa de la generación de conocimiento con base en objetividades y subjetividades. Este empirismo se desarrolló con base en la tradición humanista sumando nuevos contenidos y una estructura conceptual propia. En este entramado contribuyeron numerosos autores convencidos de que, las ciencias del espíritu serían mejor comprendidas desde el concepto de formación que desde el concepto del método científico-positivo. Gadamer expone a partir de esto los conceptos básicos del humanismo:

La **formación** “designa el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre” (Gadamer, 2017, p. 39), el término *Bildung* traducido como formación significa también la cultura que posee el individuo y el proceso por el que se adquiere esta cultura. La formación comprende también un sentido de medida y de distancia con respecto a sí mismo.

Gadamer confronta aquí el concepto desde dos visiones, kantiana y hegeliana: desde la primera el concepto de formación habla de la cultura, de la capacidad como un acto de libertad del sujeto, desde la segunda, la formación es la condición de existencia de la filosofía, Hegel distinguió entre *formación teórica* o enajenación que trata de apropiarse del universo a través del pensamiento y es el “precio que paga la conciencia para acceder a una forma de ser universal” (De la Maza, 2015, p.279) y *formación prácti-*

ca (movimiento fundamental del espíritu ético), Gadamer destaca de Hegel este mantenerse abierto hacia lo otro, hacia puntos de vista más generales.

Como resultado de la formación se manifiestan tanto la **conciencia estética** como la **conciencia histórica**, es un sentido en el que surgen las subjetividades de lo sensible y artístico. Por un lado la estética refiere a la libertad del espíritu y por otro a la historicidad, su devenir constante y permanente desde donde se infiere que la conciencia formada supera a todo sentido natural.

El entendimiento y la sensibilidad no están en contradicción alguna. Existe una inteligencia de los sentidos, una franqueza que se arma contra prevenciones instintivas, contra la distorsión emocional y la avalancha no voluntaria de estímulos. La cultura de los sentidos significa desarrollo de la capacidad humana de juicio y de elección. Pero también se da lo contrario: la sensibilidad de la inteligencia es como un sentido no especializado como la piel que todo siente, un exterior de sensibilidad y de predisposición. (Gadamer, 2013, p. 128)

La **capacidad de juicio** es aquella actividad que consiste en comprender lo particular bajo una generalidad, reconocer algo de una regla, se le puede entender también como una exigencia ética. Tener capacidad de juicio es tener sentido común, deriva en el *sensus communis* como un momento del ser ciudadano y ético. El **sentido común** es la capacidad que orienta la voluntad humana, es el sentido de lo verdadero y lo justo que funda una comunidad, un conocimiento positivo propio.

Cabe mencionar también que el sentido común desempeña una función clave en la hermenéutica ya que es un cimiento de la teoría del **gusto**. Un concepto cuyo origen es más moral que estético que más tarde ve restringido su uso al ámbito de las bellas artes, consiste en el reconocimiento con pretensiones de validez, es decir, con la mirada puesta en un todo, se designa así una manera propia de conocer. El gusto es la realización más acabada del juicio moral.

[...] la apariencia de las cosas es obra del obra del hombre, y un ánimo que se deleita en la apariencia ya no haya más

placer en o que recibe, sino en lo que hace [...] nos estamos refiriendo a la apariencia estética, la cual hay que distinguir de la realidad y de la verdad, y no a la apariencia lógica que se confunde con éstas [...] lo que ven nuestros ojos es distinto de los que sentimos [...] (Schiller, 1990, pp. 343-350)

Gadamer reconoce en Schiller el punto en que la idea trascendental del gusto se convierte en una exigencia moral y se formula como un mandato de comportamiento ético y estético. La propuesta gadameriana está realizada más desde un punto de vista ontológico que epistemológico a pesar de que todo el tiempo implica también este último.

[...] el gusto de una época es un poder propio que determina en última instancia lo que debe llegar hasta uno y efectuar su sensibilidad. La fuerza determinante del gusto proviene del hecho de que anticipa expectativas y esquema de recepción contra los que no puede atentarse sin que se desvirtúe la calidad artística, por más extraordinaria que sea [...] el gusto estético es una especie de sentido superficial y reacciona como una piel sensible a todo contacto. No llega, sin embargo, a agotar todo lo que en arte es arte [...] (Gadamer, 2016, p. 22)

Gadamer ve la **comprensión** como una estructura fundamental del “ser ahí” (dasein) y no como un método de las ciencias culturales alternativo al de las ciencias naturales, “la comprensión debe entenderse como parte de un acontecer de sentido en el que se forma y concluye el sentido... tanto en el arte como de cualquier otro género de la tradición” (Gadamer, 2017, p. 217). Este aspecto no puede soslayar otro sumamente importante, la **temporalidad absoluta** del ser, una noción más amplia de verdad -quizá, según Vattimo, incluso opuesta- y la historia, el papel de la historia en la comprensión.

[La totalidad hermenéutica] significa esencialmente estar en el mundo, pero esto, a su vez, se articula en la triple estructura [...] comprensión, interpretación, discurso [...] *el círculo de comprensión e interpretación es la estructura constitutiva central del ser en el mundo*. El ser en el mundo no signifi-

ca en realidad estar en contacto efectivo con todas las cosas que constituye el mundo, sino que significa estar familiarizado en una totalidad de significaciones, con un contexto de referencias [...] (Vattimo, 2023, pp. 103-104)

Así, Vattimo contribuye con Gadamer a explicar que la comprensión se refiere a un proceso siempre abierto nunca terminado ni estructurado, todo lo que ya no está de manera inmediata en el mundo y no se expresa en él está despojado de su sentido originario y referido a un espíritu que medie, es la génesis de la conciencia histórica. La tradición incluye el pasado y el acercamiento se lleva a cabo mediando, desde un horizonte y a través del **diálogo** adecuado que involucra, **discurso, significación, comprensión e interpretación.**

Gadamer generaliza la noción de hermenéutica en una “teoría general de la interpretación que hace coincidir con cualquier posible experiencia del mundo” (Vattimo, 2012, p. 40), no hay experiencia de verdad sino como acto interpretativo. La hermenéutica para Gadamer tendría que entenderse en una forma tan abarcante que incluiría en sí a toda la esfera del arte y su planteamiento.

Uno de los puntos de partida más importantes que caracteriza a Gadamer es la crítica aislada al pensamiento subjetivista, está en contra de la idea de que el sujeto se exprese desde una cierta dimensión, ésta sería una interpretación antropológica. Gadamer no reconoce esta visión solipsista del sujeto en el acontecer artístico y opone a ella el desarrollo del concepto de **juego** como una forma más auténtica de abordar dicho acontecer.

La manera en que la tarea de la hermenéutica se determina frente al arte es en la postura reintegradora -opuesta a la idea de reconstrucción de Schleiermacher- que se basa en las ideas hegelianas de la rememoración del espíritu, “ la esencia del espíritu histórico no consiste en la restitución del pasado sino en la mediación del pensamiento con la vida actual” (Gadamer 2017, p. 222)

Lo anterior sólo adquiere **sentido** efectivamente hermenéutico en la medida en que, con base en el **diálogo**, penetrado por los **prejuicios** o conceptos concebidos con anticipación, se logra establecer vínculos entre la visión del intérprete y el **horizonte** de lo diseñado o el horizonte del diseño. Al unirse ambas miradas, las perspectivas del entendimiento se amplían

sumando el diálogo, es posible llegar a la fusión de horizontes generando un horizonte histórico u horizonte de sentido con los parámetros de interpretación. Es la medida de la verdad que surge de lo evidente (*aletheia*) y se expresa como el horizonte del sentido.

[...] la pregunta es el milagro del pensar, Se sabe que pensar es diferenciar. La pregunta nos pone en la situación de tener que decidir entre posibilidades [...] implica una decisión [...] un texto es la unidad de un tejido y como textura se presenta en una totalidad [...] sólo se comprende si se comprende completamente y se ha comprendido la totalidad [...] el significado de las referencias de un signo depende siempre de aquello a lo que remite. De esta manera, un texto puede representar la unidad de sentido que quiera, pero siempre dependerá de un contexto [...] (Gadamer, 2001, pp. 101-104)

Esto, aquí descrito brevemente, constituye el *círculo hermenéutico*, proceso cuya secuencia de precomprensión, comprensión e interpretación coimplica el reconocimiento, la fusión de horizontes, las interrogantes con sus respuestas y la aplicación del sentido.

Caracterización del horizonte dialógico del diseño

El fenómeno del diseño se implica como tarea hermenéutica, su visión expresiva debe subsumirse en la hermenéutica y la verdad del arte que lleva a Gadamer a desarrollar la crítica de la conciencia tanto sensible como histórica ya que “no es mero objeto de la conciencia histórica, pero su comprensión implica siempre una mediación histórica” (Gadamer, 2017, p. 218)

La idea de sentido común se completa en la apertura al diseño y lo diseñado, el saber práctico o *phronesis* (también identificado con la prudencia) como una alternativa epistemológica que se acoge a las circunstancias para distinguir lo conveniente de lo inconveniente, alude a un comportamiento ético del individuo. Desde este concepto es importante destacar que se abre la idea del *sentido común como posible sinónimo de sentido lúdico*, y también como sinónimo del sentido creativo, porque el diseñador tiene frente a sí únicamente el mensaje y una infinidad de posibilidades de

representación. El diseñador elige y esta elección, que implica una ética, se lleva a cabo en un cierto momento basándose en el sentido común.

Es cierto que el diseñador presupone el efecto, anticipa con ciertas aproximaciones que están condicionadas por su conocimiento y su experiencia, es decir, por sus propios *prejuicios*. En cada diseño se proporcionan fragmentos de *sentido* y por ende, capas de lectura “hasta completar un todo estructurado en sí, monumental gracias a su estructura [son] elementos cargados de significado que pueden interpretarse a partir de su capacidad de ser reproducidos a meros fragmentos significativos capaces de articularse adecuadamente.” (Gadamer, 2016, p. 95)

En este punto es posible relacionar un sentido de la idea de tradición como la distancia constructiva que separa al diseñador del pasado y que le permite involucrarse en el incesante proceso de extensión, renovación y perpetuación o repetición creativa que sostiene el movimiento de la comunicación visual. Es aplicable la idea de que siempre hay una pluralidad de articulaciones de la misma verdad, de que el sí mismo tiene la capacidad de un número indefinido de expresiones históricas (Caputo, 1988, p. 111)

La creatividad conllevaría, acudiendo a Schiller, la acción recíproca del impulso material y el impulso formal estableciendo así el impulso del juego, la puesta en práctica de la libertad. En esta disposición estética del juego el diseñador entra en el mundo de las ideas sin abandonar el mundo sensible. (Schiller, 1990, p. LXII-LXVII)

Una comunicación visual productiva surge cuando hay diálogo e interpretación, es decir, cuando hay *comprensión* y el intérprete pasa del “en sí” (soy esto y aquello) al “para sí” (ahora sé esto y he aprendido aquello). La comunicación visual se da a partir de lo diferente, lo inesperado, lo que no sé con base en preguntas y sus correspondientes respuestas, es el acercamiento al proceso proyectual y lo diseñado.

[...] toda pregunta marca el *sentido* en que la respuesta adecuada debe moverse [...] tiene implícitamente los datos para la *respuesta adecuada* [...] detrás de cada pregunta se encuentra un *querer saber*. Se presupone, pues, *un saber que no sabe* que fundamenta la *orientación o sentido* de la pregunta. En la interpretación se trata de *conversar*, de *dialogar* con un texto cuyo sentido es relativo a la pregunta para la cual es la respuesta. (Muñiz, 2011, p. 68)

Hay preguntas y respuestas hacia el mensaje que parten de su *pre-comprensión*, no se puede hablar de una sola pregunta unidireccional y unívoca porque el texto visual está hecho de perspectivas y el receptor penetra en el sentido, hay por lo tanto muchas posibilidades de pregunta y apelación y el texto visual no se agota en ellas.

El texto visual está abierto a múltiples interpretaciones, sin embargo, hay interpretaciones que no soporta, este es un principio de objetividad, ya que si el texto visual fuera abierto no habría posibilidad de preguntas pertinentes. Es la distancia que hay entre la univocidad “que defiende la unidad de sentido” y la equivocidad que abre completamente los márgenes del sentido de lo diseñado. (Beuchot, 2023)

Para dar lugar a una etapa dialogante hay que partir del acuerdo. El diálogo tiene como basamento la conciencia de la limitación.

En la comunicación visual se ubican dos estadios del diálogo:

- El primero se refiere al diálogo que mantiene el diseñador frente al mensaje, aquí las preguntas y respuestas se elaboran en el contexto de las unidades culturales de los posibles signos, los límites tanto del plano del contenido como del plano de la expresión y los procedimientos sistemáticos relacionales, aquí hay una *phronesis* equivalente a la capacidad para escoger la mejor alternativa, una *poiesis* que refiere al fin externo de la actividad y una *techné* en el conocimiento de cómo generar o producir el objeto de diseño.
- En cuanto al segundo se refiere al diálogo que mantiene el receptor frente a “lo diseñado”, es una actitud pragmática, de interpretación del mensaje en la cual se ven involucradas las experiencias, el gusto, el juicio, la memoria, la formación y el tiempo. Es un proceso volitivo y signico en el cual el receptor decide si hace caso al mensaje y posteriormente se acerca, lo entiende, lo deconstruye, lo comprende. En relación con esto, ese sí mismo que es lo diseñado puede ser siempre comprendido de manera diferente y no hay fundamentos para afirmar que ha sido comprendido mejor por algún receptor que por otro, no hay un absoluto, ya que el mismo curso de la historicidad no lo permite.

Cada vivencia frente al discurso visual es decodificada e interpretada en un juego de vivencias previas, desde su *horizonte*, el receptor interroga al drómena y le pregunta “qué dice” y “por qué lo dice” en las coordenadas cronotópicas (espaciotemporales): en qué momento y en qué circunstancias.

Cuando el individuo alcanza un horizonte, alcanza un estilo, es una unidad en la expresión. Estilo es el modo de presentación o de composición adecuado a unos fines (requisitos que ha de cubrir una forma de decir). Gadamer habla del horizonte tomando como punto de partida la temporalidad.

Este horizonte da la posibilidad (basado en el análisis de la experiencia fenomenológica de la conciencia) de la formación. Aquí podemos realizar un símil con la idea de retención [...] que la experiencia se retiene en la conciencia y esta va formando un cúmulo de experiencias y vivencias que dan un horizonte de entendimiento. Podemos entender esto como la raíz de la idea de horizonte [...] estos horizontes no son fijos ni estáticos sino movibles y temporales. (López Flores, 2010, p. 6)

Se considera así que el horizonte del diseño corresponde a los espacios de la estilística que refiere a alternativas históricamente definidas en cuanto a las relaciones posibles de los códigos morfológico, tipográfico, cromático y fotográfico manifiestos en los diversos géneros del discurso visual en tanto un acontecimiento de comunicación.

Este horizonte involucra a los conceptos hermenéuticos de pretensión y simultaneidad, pretensión porque, coincidiendo con Gadamer, “lo que se muestra al receptor implica una pretensión de permanencia” y simultaneidad porque “formula la tarea de mediar lo que no es al mismo tiempo para experimentar algo como actual y que se le tome en serio como tal” (Gadamer, 2017, pp. 172-173), ambos son determinaciones del espíritu.

Percepción hermenéutica del diseño

El diseño es una disciplina que, en cualquiera de sus manifestaciones, mensajes, objetos o espacios, dirige sus procesos proyectuales hacia condiciones totalizadoras de sentido y su comprensión es viable desde los horizontes de la razón hermenéutica, específicamente dialógica. Esta comprensión de una visualidad intencionada como es la disciplina que aquí se describe, cuenta con dimensiones de entendimiento: descripción, interpretación y evaluación; desde la primera es posible acercarse a los elementos sintácticos, los componentes y sus principios compositivos, es el código formal propiamente dicho.

En la segunda, se interpreta desde otra capa de lectura, más profunda, es el fondo o contenido, la semantización de lo diseñado que permite hacer una evaluación crítica de su ser.

Además del sentido y significado básico que poseen las cosas está potencialmente cargado de otros sentidos, de otros significados [...] es un con-sentido que significa que las realidades no humanas son aprehendidas mediante este con-sentido que las re-presenta y que las hace re-aparecer [...] el carácter icónico de toda realidad como signo necesario y único que remite a la palabra fundante adquiere en el hombre dimensiones también simbólicas, indicativas, sintomáticas y apelativas. (Gadamer, 1997, p. 117)

La conciencia humana es un modo de experiencia que se manifiesta en abstracciones, es decir, en percepciones específicas de datos sensibles y presupone la estructura de las preguntas, el receptor se acerca al texto visual con preguntas. En el contexto del pensamiento gadameriano, esta acción no se concibe desde la subjetividad como una forma de la conciencia estética antes bien se entiende al receptor como participante de un proceso hermenéutico que se implica del todo en el juego estético.

[...] la posición hermenéutica queda confirmada por la situación humana, en la pretensión de distanciarse de las cosas, como si fueran sólo objeto de observación, se olvida el dato decisivo de nuestra comunicación, a saber, que en ese con-

tacto también los demás nos hablan [...] *méthodos* en el sentido más antiguo significa siempre la totalidad del estudio de un campo de cuestiones y problemas. EN este sentido el método ya no es un instrumento para objetivar y definir algo [...] es el participar de las cosas de las que nos ocupamos. Este significado presupone que nos encontramos ya dentro del juego y no un punto de vista neutral [...] la cultura vive como forma de comunicación, como juego en el que los participantes no son sujeto el uno y objeto el otro [...] (Gadamer, 1995, pp. 33-35)

Según la tesis de Gadamer, el ser de lo diseñado no podría determinarse como objeto de una conciencia estética. Tanto el comportamiento estético como la conciencia estética del receptor serían externas a lo diseñado y serían materia de la crítica o de la expresión textual del perceptor. En ese caso estaríamos hablando de otra situación interpretativa, la que lleva a cabo el público o sujeto que se ubica frente a lo diseñado enfrentando sus significados y excedentes de sentido con base en los cuales habrá de tener una respuesta de acción, de hecho ya que tendrá o no argumentos para responder a través de una compra, un voto, un aprendizaje, etc.

Lo diseñado tiene entonces su propio ser atemporal ya que la imagen es un proceso óntico que no puede entenderse desde la abstracción de la idea, se aprehende desde la materialización del concepto, es decir, desde la representación. En ese devenir es que se dan momentos dialógicos sobre todo en la medida en que se reconoce el ser de la imagen. Si hay confusión en la representación, el sentido estará oculto y, aunque la mirada reciba las sensaciones, incluso las emociones por un mensaje, objeto o espacio, si no hay reconocimiento ni anclaje con imágenes mentales previas, no se dará paso a la aprehensión cognitiva y la percepción será un proceso inconcluso.

Por lo anterior es que los vínculos dialógicos son importantes ya que todo diseño es una práctica discursiva cuyo texto visual se somete al escrutinio de una audiencia que no sólo enfrenta las cualidades formales de lo diseñado, se orienta fundamentalmente a los contenidos y la significación. Este no es un proceso simple ya que el perceptor involucra sus experiencias y recurre a las asociaciones de ideas en una concepción del mundo

cuyas jerarquías se vinculan a los contextos y las esferas en las cuales se mueve cotidianamente un sujeto.

Este es un punto importante que se puede desarrollar para entender la cualidad plástica y el ser artístico de la comunicación visual, ya que en la medida que mantiene la contemporaneidad de sus cualidades semánticas por encima de la vigencia del mensaje mismo, comparte la función originaria de continuidad y permanencia y permite reconstruirla con su conocimiento, “es temporal en un sentido más radical... sólo tiene su ser en su devenir y en su retornar” (Gadamer, 2017, pp. 165 y168).

El asunto de la conciencia expresiva está, en el diseño, íntimamente relacionado con el tema de la percepción, entendida ésta no como el reflejo de lo que se ofrece a los sentidos sino como sinónimo del ver.

Ver, afirma Gadamer, significa articular, es siempre “una lectura articulada de lo que hay [...] pone lo que no está ahí... no es ver simplemente el puro aspecto de algo, sino que es en sí mismo una acepción de ese algo [...] Así, percibir es una actitud de reconocimiento que permite las condiciones de lectura de una imagen, “la percepción acoge siempre significación” (Gadamer, 2017, pp. 131- 133) no obstante lo anterior, hay numerosas consideraciones entre las que destacan:

Las visiones del mundo representan nuestros horizontes de sentido, cuyo imaginario simbólico alberga o cobija culturalmente nuestro devenir en el mundo y sus significados vitales. Las visiones del mundo o cosmovisiones expresan nuestras concepciones de lo real en arquetipologías, mitologías e imágenes de ser experiencial [...] significan nuestros modelos existenciales y nuestras pautas intelectuales de conducta ya que funcionan como marcos de creencias compartidas en torno a una matriz axiológica de carácter cultural. (Ortiz-Osés, 1999, p 9)

El juego para Gadamer es el modo de ser del diseño y lo diseñado cuya esencia la constituyen las reglas e instrucciones que prescriben el cumplimiento del espacio lúdico.

Jugar, se entendería como una manera de interpretar la realidad por medio de la imaginación ya que “en el comportamiento lúdico no se produ-

ce una simple desaparición de todas las referencias finales que determinan a la existencia” (Gadamer,144)

El juego de diseñar reconoce la conciencia del diseñador que juega a producir el texto visual, con una determinación elegida por él y que delimita su comportamiento lúdico por el hecho de “querer diseñar”, dentro de esta decisión se cumplen el requisito que Gadamer expresa para lo diseñado que se trata de una “transformación en una construcción” (Gadamer, 2017, 155) ya que lo diseñado se convierte en otra cosa completamente distinta que es su verdadero ser y mantiene como mundo transformado su autonomía frente al creador y frente al espectador. A partir de la transformación de la construcción, la realidad se determina como lo no transformado y lo diseñado como la superación de esa realidad.

Lo diseñado es el “sujeto” de la experiencia del diseño, no el diseñador, lo que permanece y queda constante es el objeto que se produce no la subjetividad del que lo experimenta.

Retomando a Schiller, lo diseñado cumple su cometido lúdico en la apariencia, la apariencia de las cosas como obra del hombre, “la apariencia estética, la cual hay que distinguir de la realidad...el impulso del juego se complace en la apariencia” (Schiller, 343-350), así el juego, además de identificarse con la libertad estética del hombre, se complace en el aparecer, en la mimesis como impulso del conocer.

El juego de la percepción permite al receptor aprehender lo diseñado, éste es una mediación de su propio contenido, es un juego gobernado por la dinámica de la verdad y la comunicación, es el diálogo genuino de la imagen en un movimiento lúdico. El receptor se enfrenta a la representación completando el círculo del juego, momento en el cual se alcanza el pleno significado.

Reflexiones finales

Hay que cuidar la reducción de la comprensión o *Einführung* a mera simpatía o empatía porque comprender no es necesariamente un acto de congenialidad, el receptor guarda frente a lo diseñado una distancia que le impide una participación práctica.

Esta distancia, para Gadamer, es estética y significa la distancia respecto al ver, donde el juego estético incluye al espectador e implica tiempo y distancia mientras el ser estético lo excluye.

La tesis fundamental de la neohermenéutica gadameriana suena así: el modo de comprender típicamente humano consiste en la interpretación, la cual, a su vez, realiza fundamentalmente una comprensión antropológica o traducción de una realidad a nuestra realidad. Todo conocimiento propiamente humano, es decir, comprensivo de algo, coimplica una interpretación y toda interpretación, específicamente humana implica un reconocimiento de la realidad en cuestión. La circularidad dialógica entre entendimiento comprensión e interpretación define a su vez la circularidad dialéctica de nuestro modo de captar lo real. Todo entendimiento de la realidad, en efecto, se efectúa sobre la pista de una conjugación productiva entre prejuicios, en cuanto juicios previos inmediatos y juicios mediatos posteriormente [...] (Ortiz Osés, 1989, p. 49)

Lo anterior es aplicable al ser estético de lo diseñado, sin embargo hay que considerar el ser comunicativo detrás del cual está un gran número de receptores del mensaje que, si bien representan el mismo número de posibilidades de interpretación del mensaje tiene que haber coincidencia en la comprensión de este, de lo contrario lo diseñado no cumpliría con su función.

Hay que decir que, una de las intenciones del diseñador al traducir el mensaje en imágenes gráficas es lograr la congenialidad del receptor en la médula del texto visual, o, al menos con el contexto de lo diseñado. Necesariamente en la conversación entre el receptor y lo diseñado se tiene que llegar a un acuerdo, éste sería de dos tipos:

- previo, en tanto debe existir una tradición común, un acuerdo de participación del lenguaje
- fáctico, de hecho, algo que se manifiesta en las respuestas del lector de la imagen, es aquí donde creo yo, se hace patente la congenialidad.

La aproximación llevada a cabo es abordada desde la lectura de los primeros siete puntos del texto *Verdad y Método* de Hans Georg Gadamer. Por ello, este ejercicio únicamente se presenta como el esbozo general de una tarea indudablemente mucho más amplia y minuciosa, de él me ha surgido la necesidad de acercarme de nuevo a Kant, Heidegger y Dilthey y ampliar el panorama de pensadores en la hermenéutica como Vattimo, Habermas, Derrida, Foucault y Eco entre otros.

También he podido, a partir de Gadamer, ampliar mi visión de la hermenéutica como experiencia de comprensión en este caso del acontecimiento que denomino como lo diseñado. Sé que en el presente he trabajado en mucho por la extrapolación de conceptos, sin embargo ello me ha permitido deslindar ciertos terrenos fértiles de investigación.

Referencias

- Arráez, M. et. al. (2006) *La Hermenéutica: una actividad interpretativa*. Sapiens. Revista Universitaria de Investigación. Caracas, Venezuela: Universidad Pedagógica Experimental Libertador, 7 (2): 171-181
- Beuchot, M. (2023) *Tratado de hermenéutica analógica*. México: UNAM
- Cáceres Milnes, A. E. (2018). *Verdad y Método. El lenguaje como experiencia humana en la conciencia de la historia y en el arte poético: Hans Georg Gadamer*. Pensamiento. Revista De Investigación e Información Filosófica, 74(282), 963–977. <https://doi.org/10.14422/pen.v74.i282.y2018.010>
- Caputo, John D. (1988) *Radical hermeneutics*. USA: Indiana University Press
- De la Maza (2015) *Sobre el espíritu en Hegel y Edith Stein*. Revista Científica Teología y Vida. Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 56 (2): 271-289
- Dilthey, W. (2000) *Dos escritos sobre hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Madrid: Ediciones Istmo
- Elías, Norbert (1994) *Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural*. Barcelona: Península
- Gadamer, H. G. (1995) *El inicio de la filosofía occidental*. Barcelona: Paidós
- Gadamer, H. G. (2001) *El giro hermenéutico*. España: RBA Libros
- Gadamer, H. G. (2013) *Elogio de la teoría*. España: RBA Libros
- Gadamer, H. G. (1997) *Mito y razón*. Barcelona: Paidós
- Gadamer, H. G. (2016) *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa
- Gadamer, Hans-Georg (2017) *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme
- García, José (2013) *Los misterios de Eleusis*. España: Parque de Estudios y Reflexión de Toledo, http://www.parcodena.org/prod/docs/Jose_Garcia-Los_misterios_de_Eleusis.pdf

- López Flores, C. R. (2010) Horizonte, tradición y temporalidad en la hermenéutica de Gadamer. Revista Eleutheria. Guatemala: Universidad Francisco Marroquín, invierno: 1-8, <http://www.eleutheria.ufm.edu/ArticulosPDF/101221>
- Marcuse, H. et. al. (1989) A la búsqueda del sentido. Salamanca: Ediciones Sígueme
- Muñiz Rodríguez, V. (2011) Introducción a la filosofía del lenguaje. México: Siglo XXI Editores
- Ortiz-Osés, A. (1999) Cuestiones fronterizas. Una filosofía simbólica. Barcelona: Anthropos
- Ortiz-Osés, A. (1989) La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica posmoderna. Barcelona: Anthropos
- Schiller, Friedrich (1990) Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre. Barcelona: Ed. Anthropos
- Vattimo, Gianni (2023) El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna. Barcelona: Gedisa
- Vattimo, Gianni (1991) Ética de la interpretación. Barcelona: Paidós
- Vattimo, Gianni (2012) Más allá de la interpretación. Barcelona: Paidós Ibérica



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.



Autor: Emiliano López Eslava.

El Estudio de la Imagen desde la perspectiva de género para la estructuración de pautas conceptuales y metodológicas en la comunicación visual pertinente

The Study of the Image from a gender perspective for the structuring of conceptual and methodological guidelines in relevant visual communication

María Trinidad Contreras González¹

María Gabriela Villar García²

Resumen

El presente texto de investigación tiene como objetivo generar una reflexión sobre el ejercicio creativo que, bajo una Perspectiva de Género, puede invitar a comprender algunas implicaciones conceptuales y proponer recomendaciones para su aplicación en la comunicación visual de forma pertinente.

[1] Centro de Investigación en Arquitectura y Diseño.

Universidad Autónoma del Estado de México. Ciudad Universitaria, Toluca, Estado de México, México. ORCID: 7229807423. trinadg@hotmail.com

[2] Universidad Autónoma del Estado de México. Ciudad Universitaria, Toluca, Estado de México, México. ORCID: 7222474255. mgvillarg@uaemex.mx

Fecha de recepción: agosto 2023

Fecha de aceptación: diciembre 2023

Versión final: enero 2024

Fecha de publicación: marzo 2024

Resulta trascendental comprender que la perspectiva de género permite visibilizar las miradas que “normalizan” la diferenciación en esquemas en los cuales se ejerce algún tipo de violencia derivada por el género, que se reconocen no solo desde parámetros biológicos, sino desde aspectos y discursos simbólicos y culturales.

La relevancia del objeto de estudio abordado se rescata desde la permanente exposición y generación de imágenes y narrativas que construyen y/o reafirman imaginarios colectivos apelando a la consideración de la perspectiva de género como un elemento conceptual trascendental para la validación de los constructos sociales.

Palabras claves: Imagen, Perspectiva de Género, Comunicación Visual.

Abstract

The objective of this research text is to generate a reflection on the creative exercise that, under a Gender Perspective, can invite to understand some conceptual implications and propose recommendations for its application in visual communication in a pertinent way.

It is transcendental to understand that the gender perspective makes it possible to visualize the views that “normalize” the differentiation in schemes in which some type of gender-derived violence is exercised, which are recognized not only from biological parameters, but also from aspects and symbolic and cultural.

The relevance of the object of study addressed is rescued from the permanent exposure and generation of images and narratives that build and/or reaffirm collective imaginaries, appealing to the consideration of the gender perspective as a transcendental conceptual element for the validation of social constructs.

Keywords: Image, Gender Perspective, Visual Communication.

Introducción

La relevancia del objeto de estudio abordado se rescata desde la permanente exposición y generación de imágenes que construyen y/o reafirman imaginarios colectivos apelando a la consideración de la perspectiva de género como un elemento conceptual y metodológico trascendental para la validación de los constructos sociales, entendiendo a estos últimos como aquellas estructuras o pautas mentales que se dan a partir de un proceso principalmente desde la socialización primaria y que corresponden a lo aprendido y replicado cultural y generacionalmente.

La investigación se desarrolla bajo un enfoque teórico cualitativo desde el interaccionismo simbólico, en donde:

Se ha recurrido al término “interaccionismo simbólico” para designar un enfoque relativamente definido del estudio de la vida de los grupos humanos y del comportamiento del hombre...El interaccionismo se basa en los más recientes análisis de tres sencillas premisas. La primera es que el ser humano orienta sus actos hacia las cosas en función de lo que éstas significan para él. Al decir cosas nos referimos a todo aquello que una persona puede percibir en su mundo: objetos físicos, como árboles o sillas; otras personas, como una madre o un dependiente de comercio; categorías de seres humanos, como amigos o enemigos; instituciones, como una escuela o un gobierno; ideales importantes, como la independencia individual o la honradez; actividades ajenas, como las órdenes o peticiones de los demás; y las situaciones de todo tipo que un individuo afronta en su vida cotidiana. La segunda premisa es que el significado de estas cosas se deriva o surge como consecuencia de la interacción social que cada cual mantiene con el prójimo. La tercera es que los significados se manipulan y modifican mediante un proceso interpretativo desarrollado por la persona al enfrentarse con las cosas que va hallando a su paso” (Blumer, 1982, págs. 3,4)

La imagen no solo hace referencia a la percepción de un elemento visual, sino que trata de una construcción mental que se genera a partir de estí-

mulos percibidos por medio de los sentidos, lo percibido genera una sensación y esto a su vez provoca una emoción que detona un juicio de valor o un proceso cognitivo y determina una conducta específica.

Es así, que la interpretación de una imagen o imágenes visuales se deriva del resultado de las interacciones humanas, en donde se evidencia de manera natural la diversidad social, de género y cultural, resaltando la consideración de la imagen como un objeto de estudio trascendental.

Desde el interaccionismo simbólico y desde la perspectiva de género es posible identificar la violencia que pueden llegar a ejercer las imágenes, por ello desde este trabajo de investigación se pretende generar pautas para la comunicación visual pertinente.

Al hablar de la pertinencia en la imagen se alude a la intencionalidad de ésta para transitar de manera respetuosa, coherente, objetiva y constructiva en las realidades sociales de las audiencias directas y colaterales.

La pertinencia es un concepto fundamental para seleccionar la información que verdaderamente necesitamos. La pertinencia es intrínseca a la propia información: tiene que ver con la relevancia de la información para nuestras necesidades de información.

La Interseccionalidad, es un concepto que, en derechos humanos, nos permite identificar las múltiples identidades que confluyen en una persona o colectivo para entender las desventajas o privilegios que se le presentan a lo largo de la vida. (Curso CNDH Género, Masculinidades y lenguaje incluyente y no sexista, 2023)

La igualdad de Género se reconoce a nivel internacional como una pieza clave para el desarrollo sostenible.

Los estereotipos son las “etiquetas” o “cualidades” que acompañan al rol de género.

Una información puede ser de muy buena calidad, pero no ser pertinente para el trabajo que estamos realizando, puede estar dirigida a otro tipo de audiencia. Esto puede suceder por varias razones:

- Nivel: la información puede ser demasiado avanzada o simple para lo que buscamos.
- Geográficas: la información se refiere a países o áreas geográficas distintas al entorno de nuestro trabajo.

- Temporales: La información no corresponde al periodo en el que se centra nuestro trabajo.
- Énfasis: La información trata el tema sobre el que estamos trabajando, pero pone énfasis en otro aspecto diferente del que nos interesa.
- Profundidad: La información es muy específica o general para lo que nos interesa” (Iberus, 2023)

El interaccionismo simbólico refiere a una corriente de pensamiento que tiene como objetivo generar una comprensión de la sociedad a través de la comunicación y su acción social e interpretativa desde los individuos que participan. Todo aquello que ocurre alrededor de un acontecimiento, desde su ejecución, protocolo y significación del contexto y de los involucrados atañe al estudio y análisis del interaccionismo simbólico; en donde cada persona interpreta el mundo de acuerdo con su experiencia.

Por lo tanto, desde el interaccionismo simbólico bajo el concepto de pertinencia, se identifica que los seres humanos aprobamos y propiciamos la generación de imágenes conforme a la significación y validación que le otorgan a la persona misma.

Esta validación contribuye al proceso identitario individual y grupal, debido a que aquello que se consume de manera física o simbólica también define a la persona y a la colectividad que interactúa. El autoreconocimiento puede surgir a través de las imágenes que se consumen; sin embargo, la interpretación externa se encuentra velada por los constructos y hechos sociales de la generación en la que se ubique la imagen.

Desarrollo

La Perspectiva de Género hace referencia a una estructura conceptual y metodológica que evidencia las diferenciaciones por cuestión de género (desigualdades, violencias, etc.), entendiendo a este último término como una construcción cultural; la PEG busca la implementación de estrategias que permitan la construcción de oportunidades bajo la igualdad de género.

En la actualidad resulta evidente la trascendencia de la generación e interpretación de imágenes de acuerdo con constructos sociales los cuales

determinan barreras sociales y en ocasiones limitantes en la inclusión de la Perspectiva de Género para la generación de contenidos visuales, imágenes, estímulos y percepciones. La imagen juega un papel trascendental para la integración de la diversidad de manera respetuosa en la sociedad, permite poner en común, mostrando realidades que en algún momento resultan ajenas a otros contextos por falta de contacto.

Un constructo social atañe sin duda alguna a elementos identitarios y a referentes culturales trascendentales, en donde por una parte al ser contextualizado posibilita la generación de interpretaciones con mayor claridad de acuerdo con el tiempo y espacio determinados; sin embargo, a su vez genera límites claros que invalidan la existencia de otros referentes, violencias, problemáticas y construcciones individuales y sociales.

El ser humano por naturaleza es cambiante, por lo tanto, las imágenes que resultan de sus interacciones son dinámicas; sin embargo, en esa evolución se pueden generar de forma abrupta construcciones simbólicas que trastocan susceptibilidades y que solamente en primera instancia validan significaciones que protegen a los emisores pero que pueden resultar violentas para las audiencias que las reciban.

Dentro de la comunicación visual global existen representaciones simbólicas que refuerzan constructos sociales que refuerzan las desigualdades por razón de género es así como:

En este sentido, la perspectiva de género se constituye como una herramienta para la transformación y deconstrucción, a partir de la cual se desmontan contenidos y se les vuelve a dotar de significado, colocándolos en un orden distinto al tradicionalmente existente. Su aportación más relevante consiste en develar por lo menos la otra mitad de la realidad y, con ello, modificar la ya conocida. (Lagarde, 1997, p. 16)

La perspectiva de género consolida una herramienta trascendental para evidenciar y trabajar sobre las desigualdades existentes por razón de género en diversos ámbitos, permite la generación de imágenes en panoramas respetuosos y múltiples buscando la procuración de la divulgación de información de manera objetiva.

Enfoque Teórico

Para este ejercicio investigativo se considera trascendental prestar especial atención a los elementos clave que determinan una construcción social y que a su vez se replican culturalmente, sino existe un ejercicio reflexivo que acote las consecuencias de las prácticas sociales que refuerzan desigualdades.

Es así que se retoma la postura de Berger y Luckmann, quienes establecen que la realidad es comprendida y aprehendida a partir de la socialización y ésta a su vez se divide en primaria y secundaria. La socialización primaria es de tipo inicial, por la que el individuo atraviesa en la niñez; por medio de ella se convierte en miembro de la sociedad. En cambio, la socialización secundaria es cualquier proceso subsecuente que induce al individuo ya socializado a nuevos rubros del mundo objetivo de la sociedad. De igual manera manejan la concepción de la construcción de la realidad como producto de una realidad social, de los hechos sociales y de la forma en cómo se ejecuten las representaciones simbólicas (Berger y Luckmann, 2001: 81)

Esquema 1. Teoría de la construcción Social de la Realidad.



Fuente: Contreras (2021), basado en Berger y Luckmann (1968).

Cualquier constructo social es un reflejo inminente de la identidad del grupo en donde se gesta, va a ser la ideología o construcción simbólica y cultural que tendrá correspondencia directa con una temporalidad y ubicación espacial determinadas. (Contreras, 2021)

Se espera que las construcciones sociales estén fundamentadas en un ejercicio reflexivo más profundo a partir de las problemáticas actuales con razón de género; entendiendo que las sociedades evolucionan y las necesidades individuales y colectivas se muestran distintas con el paso del tiempo.

Metodología

La Perspectiva de Género como eje metodológico se concibe desde un modelo cualitativo, en donde a partir de un método hipotético-deductivo se establece una lectura del contexto y de la realidad que va de lo general a lo particular, esto posibilita la jerarquización de elementos por la trascendencia que ocupan en el hecho social y no por una construcción a priori que responda a estereotipos o constructos sociales que no converjan bajo un esquema de liquidez contextual.

La perspectiva de género ha buscado contribuir para generar una nueva forma de creación de conocimiento; una en la que se abandone la necesidad de pensarlo todo en términos del sujeto aparentemente neutra, pero pensando desde el imaginario del hombre blanco, heterosexual, propietario cristiano y educado; y, en cambio, se opte por una visión que abarque todas las realidades, particularmente aquellas que habían quedado fuera entonces. Es una perspectiva que “reconoce la diversidad de géneros y la existencia de las mujeres y los hombres, como principio esencial en la construcción de una humanidad diversa y democrática (Lagarde, 1997, p.1).

[que comprende] las posibilidades vitales de las mujeres y los hombres: el sentido de sus vidas, sus expectativas y oportunidades, las complejas y diversas relaciones sociales que se

dan entre ambos géneros, así como los conflictos institucionales y cotidianos que deben enfrentar y las maneras en que lo hacen. (Lagarde, 1997, p.2)

En este sentido, la perspectiva de género se constituye como una herramienta para la transformación y deconstrucción, a partir de la cual se desmontan contenidos y se les vuelve a dotar de significado, colocándolos en un orden distinto al tradicionalmente existente. Su aportación más relevante consiste en develar por lo menos la otra mitad de la realidad y, con ello, modificar la ya conocida (Lagarde, 1997, p. 16), permitiendo que nuestra mirada sobre un fenómeno logre:

(i) visibilizar a las mujeres, sus actividades, sus vidas, sus necesidades específicas y la forma en que contribuye a la creación de la realidad social; y (ii) mostrar cómo y por qué cada fenómeno concreto está atravesado por las relaciones de poder y desigualdad entre los géneros, características de los sistemas patriarcales y androcárnicos... Sin embargo, como hemos visto hasta ahora, la construcción cultural de la diferencia sexual se basa esencialmente en el contraste entre lo masculino y lo femenino, en la oposición de ambos sexos y la jerarquización de uno y otro, que da como resultado que existan posiciones desiguales en las que un género ocupa un rango de dominación y el otro de subordinación. Por tanto, advertir estas circunstancias es fundamental, pues permite entender cómo funciona realmente el género, lo cual quedaría invisibilizado si sólo se analizara lo concerniente a las mujeres. (Serret y Méndez, 2011, p. 40)” (Nación, 2020)

La trascendencia de la consideración de la Perspectiva de Género como metodología surge a partir de la necesidad de erradicar diferentes tipos de violencias en donde se evidencian las interrelaciones de los elementos culturales para establecer caminos de justicia, paz y equidad.

La Perspectiva de Género utilizada en los estudios de la imagen permiten generar concepciones globales humanistas y conscientes de las desigualdades para estructurar discursos que fomenten la equidad de género y relaciones sociales más armónicas.

Un principio fundamental de la Perspectiva de Género es el respeto hacia todos los actores involucrados, es así que otorga valía y reconocimiento a las mujeres, quienes han sido calladas o invisibilizadas contextual y generacionalmente.

Discusión

Para la determinación de ejemplos sobre la problemática planteada resulta preponderante establecer que estos se ubican a partir de la detección de diferentes tipos de violencias desde la lectura de las imágenes expuestas.

Por lo tanto, se retoma como herramienta metodológica parte de la Caja de Herramientas con PEG que propone el Instituto Nacional de las Mujeres (2023) para la revisión de material de comunicación visual, en donde el abordaje de la problemática se da a partir de los siguientes pasos:

Esquema 2. Metodología Inmujeres (2023).



Fuente: Elaboración propia con base en la Metodología Inmujeres (2023).

Y a partir de ellos se rescata el siguiente listado de criterios para poder identificar si algún material correspondiente a la comunicación visual cuenta con los elementos básicos que establezcan el uso de PEG:

Esquema 3. Análisis de alternativas Inmujeres (2023)

Criterio	Cumple	No cumple	Observaciones ¿es posible y deseable?
Visibiliza a las mujeres y a los hombres en sus diferentes circunstancias			
Identifica con claridad la condición y posición de género en las relaciones causa efecto			
Identifica con claridad las necesidades prácticas e intereses estratégicos de género			
Considera a las mujeres en el análisis de involucradas/os: ciudadanas, representantes, servidoras públicas			
Incluye la igualdad entre mujeres y hombres como un principio y eje rector de las propuestas			

Fuente: Elaboración propia con base en las Alternativas Inmujeres (2023).

Es así como, dentro de algunos ejemplos actuales se ubican imágenes desarrolladas por elementos mediáticos que violentan y establecen discursos que atacan y revictimizan a las mujeres; evitando un discurso objetivo y de respeto. A continuación, se muestran algunas de las imágenes que se han compartido en diferentes medios sobre hechos sociales, políticos y circunstancias de figuras públicas.



Imagen 1. Cantante colombiana Shakira a partir de la separación del futbolista español Gerard Piqué. <https://confidencialnoticias.com/colombia/lo-mas-viral/los-memes-que-dejo-el-desahogo-de-shakira-con-pique/2023/01/12/>



Imagen 2. Caso Debanhi Escobar. <https://www.youtube.com/watch?v=P6KDK258wGE>

A partir de estos casos puede observarse un claro ejemplo de la trascendencia del manejo de las imágenes en las situaciones en donde una mujer se observa vulnerable; el manejo inadecuado de las mismas puede generar un daño irreversible tanto para las víctimas como para sus familias. Por ello se establece la trascendencia del manejo pertinente de los discursos de la imagen a partir de la perspectiva de género; sin embargo, resulta ser una tarea compleja porque las líneas actuales de comunicación que generan mayor impacto o viralización suelen ser aquellas que inciden de manera dolosa y estereotipada en los hechos actuales.

Ante la mofa y violencia que existe actualmente es preponderante difundir la perspectiva de género como una estructura base para leer el mundo, en donde nada tiene que ver el valor otorgado a la persona por ser hombre, mujer, no binario, etc., sino que simplemente por el hecho de ser persona se merece respeto y un trato digno.

Conclusiones

El Diseño Gráfico más allá de las tendencias o posibilidades técnicas existentes debe en primera instancia estudiar y conocer a fondo las necesidades de comunicación, referentes e identidad de la audiencia a la que va dirigido en mensaje visual y la imagen que se estructura.

Resulta trascendental comprender que el acto de diseñar no debe estar disociado con las problemáticas sociales actuales, dentro de las cuales se encuentran aquellas que surgen como producto de la desigualdad de género. El diseño consolida una herramienta trascendental para consolidar las diferentes voces sociales e instalarlas en el imaginario colectivo.

De igual manera resulta de especial importancia buscar la alfabetización visual en donde los públicos receptores logren entender los contextos de las imágenes a partir de una mirada más humana y sensible respecto a las problemáticas actuales. La Perspectiva de Género pretende dentro de los múltiples objetivos que le sea otorgada la valía como persona a la mujer desde los diferentes ámbitos existentes y que no tenga que luchar en encontrar un lugar que por Derecho Humano ya le corresponde.

La Perspectiva de Género busca reconfigurar el consumo simbólico de las personas desde una comunicación incluyente y auténtica, busca reconocer los constructos sociales que forjan nuestra visión y proceder en el mundo y permite cuestionar las prácticas comunes y cotidianas para encontrar puntos de convergencia y armonía con nuestra colectividad y entorno. La cultura de paz concibe la posibilidad de evitar la violencia desde todos los ámbitos como la opción primordial en cualquier contexto.

Referencias

- Berger, P. L. & Luckmann, T., 2001. *La Construcción Social de la Realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Blumer, H. (1982). *El Interaccionismo Simbólico. Perspectiva y Método*. Barcelona: Biblioteca “Hora”.
- Iberus, U. C. (Enero de 2023). *Biblioteca*. Evaluación y Selección de la Información. Obtenido de UPNA Campus Iberus: <https://www.unavarra.es/biblioteca/apoyo-al-aprendizaje/evaluacion-y-seleccion-de-la-informacion/evaluacion-y-seleccion?opcion=3>
- INMUJERES. (2023). *Caja de Herramientas con PEG*. Obtenido de Instituto Nacional de las Mujeres INMUJERES CIUDAD DE MÉXICO: <https://cajadeherramientaspeg.cdmx.gob.mx/diagnostico/herramientas>
- Nación, S. C. (2020). *Protocolo para Juzgar con Perspectiva de Género*. México: Suprema Corte de Justicia de la Nación.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.



Autora: Andrea Nohemi Diego Santana

El cuidado de las mujeres: asignatura pendiente de la función arquitectónica

The care of women: unfinished business in the architectural profession

Eska Elena Solano Meneses¹
Marisol González Aguilar²

Resumen

La arquitectura, acorde a las tendencias de la modernidad, definió la práctica del diseño centrada en un usuario normalizado, que de manera inconsciente constituye un reflejo de la ideología predominante. Bajo este esquema, el diseño arquitectónico siguió la pauta de los enfoques europeos centrados en los espacios como escenarios de producción, espacios donde las mujeres encargadas del cuidado de la casa, no tenían lugar.

Hoy en pleno siglo XXI, aun cuando las condiciones de la mujer han cambiado, y su inserción en la vida productiva resulta cada vez más destacada, los principios de diseño, tanto arquitectónico como urbano no han evolucionado.

[1] Facultad de Arquitectura y Diseño UAEMéx
eskasolano@gmail.com ORCID 0000-0002-5974-1511

[2] Facultad de Arquitectura y Diseño UAEMéx
sol.apou21@gmail.com ORCID 0000-0003-0646-831X

Fecha de recepción: agosto 2023
Fecha de aceptación: diciembre 2023
Versión final: enero 2024
Fecha de publicación: marzo 2024

El objetivo de este trabajo es analizar una propuesta arquitectónica bajo la luz del enfoque del cuidado y la seguridad que el espacio brinda a las mujeres.

La metodología propuesta es el método DALCO (deambulación, aprehensión, localización y comunicación), ajustado al contexto urbano, al considerar la importancia de los criterios de accesibilidad universal para la inclusión de las mujeres; que a su vez permite extender la mirada deseando un enfoque interseccional incluyendo así a las mujeres adultas mayores con discapacidad o de origen étnico.

Los resultados permiten asegurar que si la arquitectura se centra en principio de cuidado y seguridad para las mujeres su calidad de vida presenta grandes mejoras.

Es posible concluir que si originalmente hemos asociado los principios de accesibilidad universal a las personas con discapacidad también es posible con estos enfoques mejorar las condiciones que se brindan en los espacios arquitectónicos y urbanos a otros tipos de mujeres vulnerables.

Palabras Clave: Arquitectura, Calidad de vida, Mujeres

Abstract

Architecture, in line with the trends of modernity, defined design practice centred on a standardised user, which in an unconscious way constitutes a reflection of the predominant ideology. Under this scheme, architectural design followed the pattern of European approaches centred on spaces as production scenarios, spaces where women in charge of housekeeping had no place.

Today, in the 21st century, even though women's conditions have changed and their insertion in productive life is becoming more and more prominent, the principles of design, both architectural and urban, have not evolved.

The aim of this paper is to analyse an architectural proposal in the light of the care and security approach that the space provides for women.

The proposed methodology is the DALCO method (deambulation, apprehension, localisation and communication), adjusted to the urban con-

text, considering the importance of universal accessibility criteria for the inclusion of women, which in turn allows us to extend our gaze to include older women with disabilities or of ethical origin.

The results show that if the architecture is based on the principles of care and safety for women, their quality of life is greatly improved.

It is possible to conclude that if we have originally associated the principles of universal accessibility to people with disabilities, it is also possible with these approaches to include older women with disabilities.

Keywords: Architecture, Quality of Life, Women

Introducción

La arquitectura mexicana del S. XX siguiendo influencias de escuelas europeas, toma como eje de su producción al funcionalismo. Ello se considera una respuesta a la crisis económica y espacial que se vivió, sobre todo en la primera mitad de ese siglo. Eso significó amplias consideraciones de los espacios con relación a su costo-beneficio, que inició el camino de una arquitectura que medía sus características y superficie en función de su inversión económica.

Diseñar bajo la premisa del costo del metro cuadrado significó la eliminación de conceptos espaciales no pensados en el cuidado de la persona, mucho menos de aquellas no asociadas con el fenómeno de producción: las mujeres adultas mayores en condiciones de vulnerabilidad. Hoy, a la luz de la Carta del Derecho a la Ciudad, es necesaria su reconsideración por su función social como espacios de intercambio, recreación y convivencia. En ese paradigma se olvidó la función más importante de la arquitectura: el cuidado de la mujer.

Este trabajo tiene como objetivo analizar propuestas arquitectónicas y urbanas cuyo objetivo es el cuidado y la seguridad de las mujeres, a través de la metodología de un estudio longitudinal y transversal, centrado en variables desde el método DALCO (deambulacion, aprehension, localizacion y comunicacion) (Novillo Hopfner, 2015) ajustadas al contexto urbano como: a. deambulacion y equipamiento, b. aprehension y confort, c. localizacion y seguridad y d. comunicacion y alertas; que posibilite la evalua-

ción de propuestas urbanas del S. XXI que proponen un nuevo discurso de inclusión centrado en el concepto de la Accesibilidad Universal como una expresión de cuidado a las mujeres, sobre todo, las pertenecientes a grupos vulnerables como las mujeres adultas mayores, las mujeres con discapacidad y las mujeres de origen étnico.

La hipótesis planteada es que, si la arquitectura centra su concepto en el cuidado de la mujer, propiciará espacios inclusivos que generen condiciones de seguridad a todos sus usuarios.

El espacio analizado fue la propuesta de arquitectura urbana en el centro de Temoaya, Estado de México: Una propuesta urbana que busca generar condiciones de accesibilidad universal en mujeres otomíes, adultas mayores que ejercen el comercio en la zona Centro de Temoaya.

El enfoque desarrollado fue la interseccionalidad, que permite visibilizar las múltiples dimensiones que se entrecruzan en fenómenos como el que se presenta en el Centro de Temoaya, en el que las condiciones de las mujeres (propias de su género), se ven agudizadas como efecto de la visión capacitista con la que los espacios urbanos son determinados. Finalmente se resaltan también los diversos modos de exclusión que los espacios generan para las personas de origen étnico, que resulta de gran importancia al ser Temoaya uno de los centros más importantes del Estado de México de la cultura otomí.

La exclusión manifiesta en los entornos arquitectónicos y urbanos, se hace evidente, ante la falta de accesibilidad universal de los mismos. Esta carencia vulnera las condiciones de deambulación, aprehensión, localización y comunicación de las mujeres al no considerar los riesgos a los cuales están expuestas por su condición de género, pero al mismo tiempo las barreras que caracterizan los espacios que no consideran el deterioro natural de las personas a causa de su edad avanzada. Finalmente se hace evidente la importancia de abatir las barreras actitudinales que se desprenden de estigmas discriminatorios de corte racista.

Los resultados dan cuenta que, si la arquitectura se determina por principios centrados en el cuidado de las mujeres, y no en esquemas de orden económico, los espacios ofrecidos permiten la inclusión de las mujeres que habitan ese espacio, al tiempo que ofrecen condiciones de seguridad para todos los usuarios que trascienden en su calidad de vida.

Se concluye que, si bien hoy ya hemos sistematizado criterios de Accesibilidad Universal, si la arquitectura antepone el concepto de resguardar y proteger a la mujer, el resultado es un espacio en el que la persona puede desarrollarse superando las condiciones que normalmente vulneran la manera en que se relaciona con los espacios tanto arquitectónicos como urbanos.

Fundamentación Teórica

I. Arquitectura y Accesibilidad Universal

La accesibilidad universal constituye la estrategia primordial para alcanzar la meta de inclusión que conforma el ADN de Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030 (ONU Mujeres, 2015). Importante mencionar que el Objetivo Número 5 de esta Agenda 2030, establece la igualdad entre los géneros y propugna por el empoderamiento de todas las mujeres sin importar su edad (Naciones Unidas, 2015).

Por su parte la Nueva Agenda Urbana, producto de la reunión Hábitat III, también se alinea con este objetivo y establece que, dentro del contexto de los espacios públicos y privados, es imprescindible lograr la igualdad de género y empoderar a todas las mujeres, garantizando todos sus derechos y eliminando la discriminación y violencia de la que han sido víctimas (Naciones Unidas, 2017).

En el amparo de estos acuerdos internacionales, se han empezado a visibilizar los derechos de los grupos históricamente vulnerados y con ello, el de las mujeres. Bajo ese esquema, cobra mayor relevancia la accesibilidad universal, como un enfoque desde el cual el diseño ha de cumplir con las características y condiciones necesarias para que los espacios y entornos en general puedan ser utilizados de una manera cómoda, segura, igualitaria y autónoma por todas las personas (González Rodríguez, 2021). Ello implica un análisis exhaustivo de las barreras a las que se enfrentan los grupos vulnerados en los espacios urbanos y privados, tales como las barreras físicas, sensoriales y cognitivas; pero además desde una perspectiva de género.

Así los espacios han de diseñarse para ser amigables e inclusivos con las mujeres que, desde un enfoque interseccional también se pueden en-

contrar en otras condiciones que agudizan su vulnerabilidad, tal como ser: mujeres adultas mayores, mujeres con discapacidad, mujeres de origen étnico, entre otros.

II. Arquitectura con perspectiva de género

La arquitectura con perspectiva de género es un enfoque que deriva de la accesibilidad universal, toda vez que la universalidad de la accesibilidad mira a todos los grupos y tipos de personas, resultado de la diversidad de los mismos, pero a su vez, visibiliza sus necesidades, detecta las barreras que enfrentan y deliberadamente reenfoca las condiciones de los entornos en su beneficio.

La principal barrera a disolver es la jerarquización existente en los espacios, producto de la estereotipación de roles, en los que no existe equidad. Ello se concreta a través de la priorización de las demandas de los hombres y relegando a un segundo lugar, e ignorando en algunos casos, los requerimientos de las mujeres, que son: funcionalidad adecuada a sus diversas tareas, incluido el cuidado de infantes y adultos mayores, así como la necesidad de seguridad y protección para su adecuada inserción en el campo laboral y productivo.

El origen de la denominada arquitectura con perspectiva de género se remonta hacia la mitad del Siglo XX, cuando Simone de Beauvoir pone sobre la mesa una perspectiva feminista para repensar el mundo. En su obra *El segundo sexo*, publicado por vez primera en 1949, abre la pauta al feminismo, estableciendo el inicio del reclamo de este sector por una equidad de género. De Beauvoir sostiene que los roles de género son construcciones hegemónicas sociales, que han confinado a la mujer a condiciones de sometimiento y abuso, derivada de dichos constructos sociales (De Beauvoir, 2023). Su propuesta apunta a mejorar sus condiciones de vida y al reconocimiento de libertades y derechos que le han sido negadas por cuestión de paradigmas de género.

Derivado de las ideas de Beauvoir, surgen propuestas que trascienden en el campo del urbanismo, como las enarboladas por Jane Jacobs. Esta autora en su libro *La muerte y la vida de las grandes ciudades*, publicado en los años 60s del S.XX presenta un análisis urbano, reconociendo las gran-

des deficiencias que las urbes presentan como respuesta a las necesidades de las mujeres, siendo inseguras y de difícil movilidad para ellas (Jacobs, 2020). En este libro, hace una denuncia a los procesos mercantilistas que determinan el desarrollo de las ciudades y los espacios públicos, que dan por resultado la falta de accesibilidad para los usuarios no ligados con la producción y el consumo, como la mujer, pero también adultos mayores e infantes.

Una década más tarde Jan Gehl, tras la publicación de *La humanización del espacio urbano*, concede más fuerza a esta mirada inclusiva de la ciudad, señalando que la seguridad de las personas determina su permanencia en los espacios urbanos, obligando a reconsiderar, por ejemplo, los espacios infantiles versus el tráfico vehicular (Gehl, 2006).

Hoy en día, cuando los roles de género se están transformando, y las mujeres tienen cada vez mayor presencia en todos los ámbitos, es necesario el replanteamiento de las ciudades en consideración del género. Las mujeres siguen siendo víctimas de violencia a e inseguridad, por lo que es imprescindible el fomento de espacios seguros, bien iluminados, diseño de espacios que estén a la vista para poder ser monitoreados -sin desniveles ni recovecos-, donde la vegetación no constituya un obstáculo o cree sombras peligrosas, con dimensiones -ancho de zonas peatonales-, y mobiliario pensado en equidad de género.

La mirada de la ciudad con perspectiva de género, no beneficia solo a las mujeres, sino a todos, ya que, al atender la vulnerabilidad de unos grupos, los demás grupos pueden acceder a las ventajas proporcionadas.

III. La Gerontoarquitectura

Gerontoarquitectura es un neologismo que expresa una respuesta arquitectónica bajo un abordaje gerontológico, en donde el diseño ha de responder a las necesidades de las personas adultas mayores. Ello implica una visión transcompleja que abarca aspectos relacionados con la salud, la psicología, sociales, entre otros para aportar desde el diseño arquitectónico y urbano. El objetivo principal de la Gerontoarquitectura es contribuir a un envejecimiento digno y activo.

Hablar de Gerontoarquitectura es un tema que resulta altamente pertinente en el contexto mundial ya que acordé al Banco Mundial, en el 2022, el 10% de la población mundial se ubica en un rango de 65 años o más, porcentaje que se ha duplicado en los últimos 60 años (Banco Mundial, 2022), y a ellos se suma el aumento de la esperanza de vida a la que podemos aspirar la población mundial en promedio, que en el 2022 era de 71.7 años.

Esto obliga a cambiar el enfoque con el que se han diseñado los espacios y las ciudades, ya que es necesario considerar el deterioro físico y cognitivo que presentan las personas adultas mayores. Entre los deterioros más comunes están: la atrofia muscular, pérdida de equilibrio, -lo que genera problemas de movilidad-, el desgaste auditivo, el desgaste visual, así como problemas cognitivos y de comunicación. En términos sociológicos viven constantemente esquemas de soledad y depresión. En cuanto a lo psicológico, pueden presentar algunos tipos de demencia como Alzheimer.

Como una manera de fomentar la conciencia que los diseñadores debemos de tener para incluir a los adultos mayores, surge el informe de la Organización Mundial de la Salud (OMS) titulado Ciudades Globales Amigables con los Mayores (OMS, 2007), de donde surgen propuestas urbanas con intención de dignificar la vejez. Entre los ajustes razonables referidos en dicho documento se destacan los elevadores, escaleras eléctricas, rampas y escaleras cómodas y con barandales, piso antideslizante, espacios para descanso, señalización clara y con macro tipos, baños universales, entre otros, para fomentar la autonomía.

En este mismo documento, la OMS (2007) hace señalamientos sobre las ventajas de una Gerontoarquitectura en las ciudades. De esta manera aboga por la eliminación de barreras en edificios y calles, en donde el beneficio no es solo para los adultos mayores, sino para las personas enfermas, mujeres embarazadas, personas con discapacidad e incluso los niños. Asimismo, un entorno seguro propicia una mayor convivencia entre los diferentes grupos etarios y con ello, se logra la integración de los adultos mayores con el resto de la comunidad, propiciando espacios para la recreación y generando el acceso a todos sus derechos: salud, empleo, seguridad, entre otros.

Finalmente, también resalta los beneficios económicos que se derivan de la inclusión de las personas adultas mayores, pues una vejez activa también implica la incentivación de los adultos mayores como consumidores, y como personas productivas.

Metodología

La metodología desarrollada consta básicamente de dos momentos que son: la investigación teórica y la investigación de campo para posteriormente generar una propuesta de principios de diseño acorde a las necesidades observadas.

I. Investigación teórica

El trabajo se constituye inicialmente de un estudio longitudinal, ya que revisa históricamente como se han venido dando los avances teóricos que permiten la construcción de un enfoque de accesibilidad universal sustentado desde una perspectiva de género y desde la Gerontoarquitectura. Alcanzar la comprensión de que la universalidad de la accesibilidad implica un abordaje holístico de las necesidades humanas para lograr la inclusión, y por ello se afirma que en la accesibilidad universal se conjuntan todas y cada una de las estrategias que posibiliten una participación activa dentro de la sociedad de todos los grupos y personas, independientemente de sus cualidades particulares.

II. Investigación de campo

En un segundo momento se desarrolla un estudio transversal que toma como escenario la localidad de Temoaya, Estado de México, que es el espacio donde convergen: mujeres adultas mayores, de origen étnico y en situación de pobreza; lo que permite generar un análisis de las necesidades en condiciones de interseccionalidad, y al mismo tiempo, generar propuestas desde el urbanismo pensado en el cuidado de las mujeres.

Para la realización del análisis se toma como fundamento el método DALCO, cuyas siglas describen las diferentes condiciones que han de vigilarse para lograr la inclusión de todos sus usuarios. Estas condiciones fueron adecuadas a un contexto urbano y con perspectiva de género. Fueron definidas como:

- a. Deambulación y equipamiento
- b. Aprehensión y confort
- c. Localización y seguridad
- d. Comunicación y alertas

Todos estos factores han de resolverse bajo la perspectiva de la accesibilidad universal, siempre orientada bajo la perspectiva de género y de la Gerontoarquitectura.

El universo de la investigación, son mujeres, adultas mayores y de origen otomí que ejercen el comercio en la zona centro de Temoaya. Este es un grupo de mujeres que se dedican a la venta ambulante y que generalmente deben trasladarse desde su lugar de origen, que son poblaciones aledañas a Temoaya.

Resultados

a) El entorno urbano analizado

El espacio más representativo del centro de Temoaya, y el lugar al que acuden las mujeres adultas mayores de origen otomí, para vender sus productos es la Plaza Miguel Hidalgo.

La Plaza Miguel Hidalgo del Municipio de Temoaya, está ubicada entre las calles Portal José María Morelos y Pavón, Portal Francisco I. Madero, Fray Pedro de Gante y Portal Ayuntamiento (Imagen 1).

Imagen 1. Plaza Miguel Hidalgo del Centro de Temoaya, Estado de México (Google Maps, 2023).



Las dimensiones de la plaza son de un ancho de 80 metros y de largo de 85 metros aproximadamente, en la parte central se encuentra la asta bandera, espacio en donde se llevan a cabo eventos públicos. El quiosco de la plaza es un referente para quienes se reúnen en espacio, en donde los lunes se reúnen las mujeres artesanas que aprenden a tejer en telar de cintura y sus maestras.

La Plaza Miguel Hidalgo del centro de Temoaya funciona como espacio de convivencia para todo el municipio de Temoaya, debido a que en comunidades pequeñas no existen espacios de recreación en donde se puedan llevar a cabo actividades de este tipo. Por ello, es escenario de diversas festividades y en fines de semana es un espacio en donde se concentra la comunidad para descansar de las labores. Este espacio público también funciona como elemento central para la realización de diversas actividades durante la semana, como comercio y trámites administrativos por su cercanía con el Palacio Municipal.

Sin embargo, y a pesar del gran uso que hacen las mujeres adultas mayores de este espacio, existe una abundante cantidad de escalones que predominan en el espacio.

A través de las encuestas realizadas a 60 artesanas que producen y venden sus artesanías, el 90 % prefieren estar de manera permanente y fija en la plaza cívica realizando la venta de artesanías y no de manera informal, mientras que el 10% alude que prefieren otra opción fuera de la plaza que ya está muy saturada.

b) Análisis de la accesibilidad universal del entorno analizado

Entre las barreras más comunes encontramos las físicas, presentes en escenarios arquitectónicos y urbanos, las cuales están presentes en la zona de estudio.

1) Deambulaci3n y equipamiento:

- Existencia de barreras físicas con la presencia constante de escalinatas y cambios de nivel en la plaza principal
- Escalones y mobiliario que invaden los espacios peatonales
- Falta de rampas peatonales con pendientes máximas del 6 %
- Inexistencia de sanitarios públicos

- Inexistencia de guías podotáctiles
- Piso irregular y en malas condiciones (piedras y material de obra en piso)



Imagen 2. Presencia de escalinatas y cambios de nivel en la Plaza Miguel Hidalgo (González, 2022).

Imagen 3. Mobiliario invadiendo espacios peatonales (González, 2022).



2) Aprehensión y confort:

- Ausencia de barandales en rampas y escaleras
- Falta de espacios cómodos y cubiertos (para protegerse del sol y la lluvia)
- Falta de lugares para sentarse y descansar



Imagen 4. Falta de espacios para descanso, y con cubierta para el sol y lluvia (González, 2022)

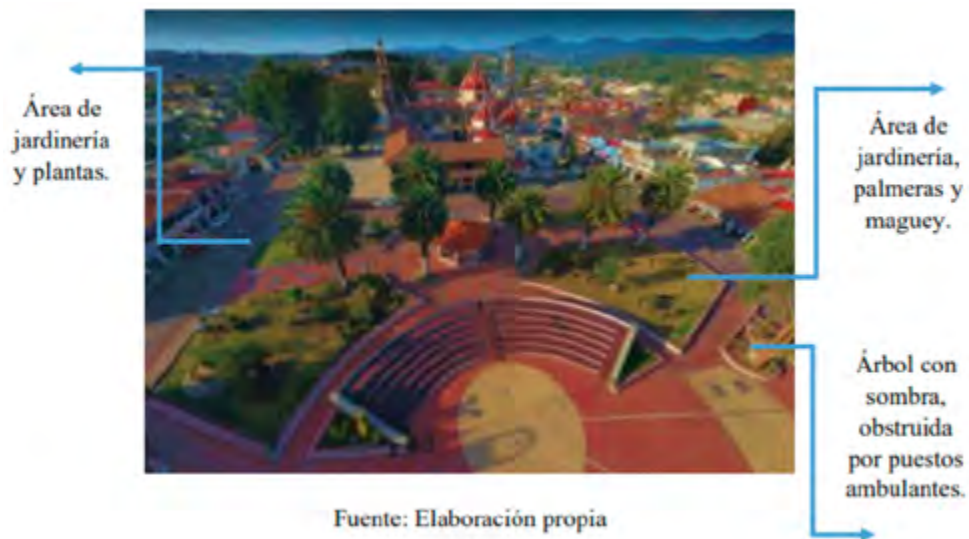


Imagen 5. Escaleras sin barandales ni rampas (González, 2022)

3) Localización y seguridad:

- Ausencia de mapas hápticos
- Ausencia de tótems para ubicación
- Falta de señalización en formatos accesibles
- Existencia de vegetación y puestos de comercio que obstruyen la vista
- Existencia de barreras visuales como muros en explanada
- Iluminación suficiente, sobre todo en las zonas más ocultas y peligrosas

Imagen 6. Barreras visuales naturales y artificiales (González, 2022)



4) Comunicación y alertas

- Falta de elementos de comunicativos en formatos accesibles (placas informativas, en formato sonoro, con texto de lectura fácil y braille)
- Falta de alarmas en caso de actos de acoso o violencia
- Falta de alertas en caso de emergencia

III. Propuestas urbanas

Las propuestas urbanas se realizan con base a la detección de barreras encontradas en el análisis realizado, cuyo resultado fue que la plaza Miguel Hidalgo de Temoaya, Estado de México, no tiene las condiciones idóneas ni bajo el enfoque de la perspectiva de género ni bajo el enfoque de la Gerontarquitectura.

Muy alejada de los discursos de Ciudades Amigables con las Personas Adultas Mayores, es necesario proponer una serie de principios de accesibilidad universal con perspectiva de género y enfoque gerontológico.

Los principios de diseño propuestos son:

a) *Deambulación y equipamiento:*

- Realizar la sustitución de las escaleras por rampas y eliminar en lo posible los cambios de nivel, ello mejora las condiciones para los adultos mayores, así como para los niños y mujeres con carriola.
- Generar limpieza de banquetas para eliminar obstáculos como mobiliario, postes, entre otros.
- Verificar que las rampas cumplan con los estándares de la accesibilidad universal considerando para el ancho una doble circulación, y para la pendiente un 6% como máximo, lo que facilita la deambulación de personas adultas mayores, mujeres con carriolas y niños.
- Instalación de servicios sanitarios, gratuitos y accesibles, para niños adultos y servicio universal
- Instalación de guías podotáctiles para facilitar el acceso a las personas con discapacidad visual
- Considerar un cambio de piso con tratamiento antiderrapante, eliminando la textura rugosa que dificulta el desplazamiento de personas usuarias de silla de ruedas, personas con bastón o andadera, mujeres con carriola y mujeres con zapatos de tacón.
- Propuesta de un espacio regularizado para el comercio.

b) Aprehensión y confort:

- Todas las rampas y escaleras deberán llevar un pasamanos conforme a los estándares de la accesibilidad universal, ello constituye un gran apoyo para las personas adultas mayores, así como para las personas enfermas y mujeres embarazadas.
- Generación de espacios de descanso confortables y propicios también para resguardarse del sol y la lluvia. Al respecto es recomendable también incrementar la superficie de infraestructura verde, y con ello reducir las islas de calor.

c) Localización y seguridad:

- Colocación de mapas hápticos, que permitan, sobre todo a los adultos mayores y a personas con debilidad cognitiva, conocer su ubicación y facilitarles su desplazamiento en el espacio

- Instalar tótems o hitos, que de manera clara, ayuden a las personas a ubicar su posición dentro del espacio urbano
- Incorporar señalización en formatos accesibles, a decir: macro texto, alto contraste, señalización sonora y en braille.
- Eliminación de obstáculos visuales (naturales y artificiales) que posibiliten un escenario de peligro, sobre todo para mujeres y niños.
- Equipar los espacios públicos con iluminación suficiente teniendo en consideración la altura de los árboles y su crecimiento natural, de manera que no se generen zonas ocultas y peligrosas durante la tarde y la noche.

IV. Comunicación y alertas

- Colocación de placas informativas en formato accesible (Formato sonoro, texto de lectura fácil, braille)
- Colocación de alarmas para recibir auxilio en caso de acoso o violencia
- Colocación de alarmas para casos de emergencia como extravíos, accidentes o emergencias médicas.

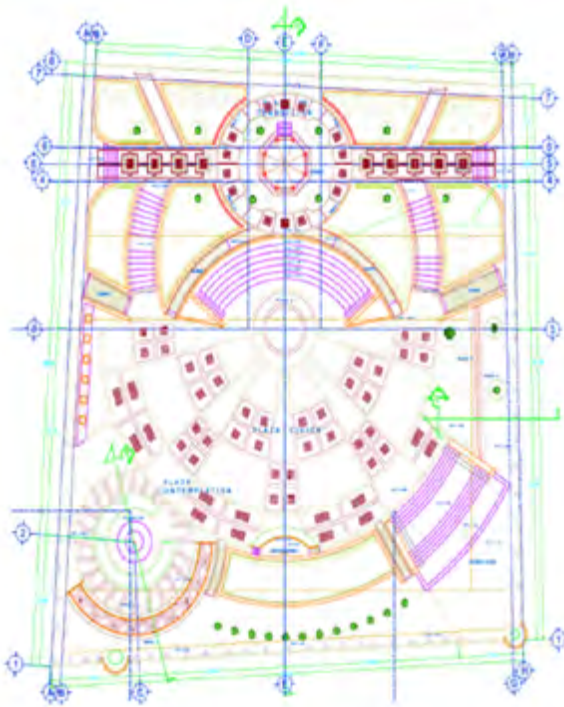


Imagen 7. Planta arquitectónica (en su estado actual) de la Plaza Miguel Hidalgo, Temoaya, Estado de México

Fuente: Dirección de Desarrollo Urbano del Ayuntamiento de Temoaya 2019-2021.

Las intervenciones propuestas parten de un estudio de la situación actual de la plaza Miguel Hidalgo, así como de la necesidad de un replanteamiento del diseño arquitectónico que obedece más a condiciones estéticas y de principios compositivos, como la simetría y el ritmo, que, a un estudio verdadero de los trayectos y necesidades reales de los usuarios en la zona, como se ve en el levantamiento realizado (Imagen 7).

Asimismo, se considera que la propuesta arquitectónica debió obedecer más a condiciones sociales y culturales propias de los habitantes de Temoaya, y responder bajo ese enfoque, de una manera más pertinente y accesible.

Conclusiones

Este trabajo nos ha permitido un acercamiento hacia la verdadera universalidad de la accesibilidad, pues solo bajo este enfoque, es posible una mirada de interseccionalidad que visibilice las diferentes condiciones que se cruzan en un solo usuario y agudizan sus esquemas de exclusión y discriminación.

Una práctica generalizada en el ámbito de la inclusión es mirar a los grupos por separado, y atender necesidades específicas de sólo algunos grupos, sin alcanzar a comprender que las diversas raíces de la discriminación se encuentran enraizadas, por lo que una misma persona puede pertenecer simultáneamente a diversos grupos excluidos, lo que potencializa su grado de discriminación.

La accesibilidad universal, como se menciono al inicio, ha sido erróneamente entendida como una estrategia que atiende únicamente a las personas con discapacidad, pero, nada más lejos de la verdad. La accesibilidad universal es un paradigma de diseño que amalgama diversas estrategias y enfoques inclusivos; tal es caso del caso del diseño desde la perspectiva de género, la Gerontoarquitectura, y otros más no desarrollados pero implícitos en este texto, como: el diseño universal, el wayfinding y wayshowing, entre otros.

El caso desarrollado del Centro de Temoaya, constituye un ejemplo claro de condiciones de exclusión que viven las mujeres, que se agudizan con la interseccionalidad, ya que las mismas personas incurren en más de

un esquema de exclusión: el ser mujeres, el ser personas adultas mayores, el ser personas de origen étnico (otomíes) y el ser personas en situación de pobreza. Los diseñadores hemos de mirar este enfoque y atender a las necesidades de las mujeres, dado el grado de vulneración que hoy sufren, pero eso no implica el no mirar otras condiciones de exclusión y discriminación.

Se concluye que, si bien, hoy ya hemos sistematizado criterios de Accesibilidad Universal, si la arquitectura antepone el concepto de resguardar y proteger a la mujer, el resultado es un espacio en el que todas las personas puedan desarrollarse superando las condiciones que normalmente vulneran la manera en que se relaciona con los espacios tanto arquitectónicos como urbanos.

Referencias

- Banco Mundial. (2022). *Población de 65 años y más*. Washington: Banco Mundial.
- De Beauvoir, S. (2023). *El segundo sexo*. México: Debolsillo.
- Gehl, J. (2006). *La humanización del espacio urbano: la vida social entre los edificios*. Barcelona: Reverté.
- González Rodríguez, J. (2021). *Accesibilidad universal y entorno urbano*. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Recuperado el 30 de mayo de 2023, de <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/181206/accesibilidad-universal-y-entorno-urbano.pdf?sequence=1>
- Jacobs, J. (2020). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Naciones Unidas. (2015). *Objetivo 5: Lograr la igualdad entre los géneros y empoderar a todas las mujeres y las niñas*. Recuperado el 12 de junio de 2023, de *Objetivos del Desarrollo Sostenible*: <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/gender-equality/>

Naciones Unidas. (2017). *Nueva Agenda Urbana*. Quito: Secretaría de Habitat III. Recuperado el 20 de julio de 2023, de <https://habitat3.org/wp-content/uploads/NUA-Spanish.pdf>

Novillo Hopfner, J. (2015). *Los sistemas de gestión de la accesibilidad universal según Norma UNE 170001-2*. Murcia: AENOR.

OMS. (2007). *Ciudades Globales Amigables con los Mayores: una guía*. Ginebra: OMS.

ONU Mujeres. (2015). *La Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible*. Recuperado el 1 de junio de 2023, de <https://www.unwomen.org/es/what-we-do/2030-agenda-for-sustainable-development>



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.



EL TIEMPO CORRE Y NO SE ACLARAN
LOS ASESINATOS DE MIROSLAVA
BREACH Y JAVIER VALDEZ

Marion Mahony Griffin, la arquitecta detrás de Frank Lloyd Wright; artista, urbanista y paisajista

Marion Mahony Griffin, the architect behind Frank Lloyd Wright; artist, urban planner and landscape designer

Elda Gómez Rogel¹

Margarita Sena Sánchez²

Gabriela Jury Estefan³

Resumen

Marion Lucy Mahony Griffin fue una mujer arquitecta de nacionalidad americana adelantada a su época, con un profundo interés por construir un entorno digno en el que el hombre estuviera ligado al medio ambiente. Dejó atrás las ideas superfluas donde las construcciones emergen en los predios y en su lugar diseñó espacios en los que la naturaleza y arquitectura conviven de manera ingeniosa y respetuosa; además, es importante mencionar que, gran parte de sus diseños han sido atribuidos a otros arquitectos como Frank Lloyd Wright y a su esposo Walter Burley Griffin.

[1] Facultad de Arquitectura y Diseño UAEMéx. eldagr28@gmail.com.mx

[2] Facultad de Arquitectura y Diseño UAEMéx. senasmar13@gmail.com

[3] Facultad de Arquitectura y Diseño UAEMéx. gjurye@hotmail.com

Fecha de recepción: agosto 2023

Fecha de aceptación: diciembre 2023

Versión final: enero 2024

Fecha de publicación: marzo 2024

Finalmente, fue reconocida en 2013 como coautora del diseño urbano de Canberra, capital de Australia. Así mismo, desarrolló una especie de amor odio con Wright, quién nunca reconoció su trabajo profesional, ya que éste, presentó algunos de sus diseños para mostrarlos en Europa como propios, logrando un amplio reconocimiento.

En realidad, la arquitecta fue quien bocetó, representó y resolvió gran parte de las famosas Casas de la Pradera de principios del siglo XX. Sin embargo, en tiempos actuales se le sigue dando la autoría a Wrigth, pese a que cuando se diseñaron y construyeron el arquitecto se encontraba viajando en Japón y en Europa, permaneciendo en el anonimato la creadora.

La siguiente investigación pretende analizar la obra de la arquitecta Marion Mahony, a través de sus planos, dibujos y diseños y darle el reconocimiento que merece.

Palabras clave: Casas de la Pradera, Marion Mahony, Mujeres Arquitectas.

Abstract

Marion Lucy Mahony Griffin was an American woman architect ahead of her time, with a deep interest in building a dignified environment in which man was linked to the environment. He left behind the superfluous ideas where constructions emerge on the properties and instead designed spaces in which nature and architecture coexist in an ingenious and respectful way; In addition, it is important to mention that a large part of her designs have been attributed to other architects such as Frank Lloyd Wright and her husband Walter Burley Griffin. Finally, she was recognized in 2013 as co-author of the urban design of Canberra, the capital of Australia. It is necessary to remember that he developed a kind of hateful love with Wright, who never recognized his professional work, since he presented some of his designs to be shown in Europe as his own, achieving wide recognition.

In reality, the architect was the one who sketched, represented and designed a large part of the famous Prairie Houses of the early 20th century. However, in current times authorship is still given to Wright, despite the fact that when they were designed and built the architect found himself traveling in Japan and Europe, with the creator remaining anonymous.

The following research aims to analyze the work of the architect Marion Mahony, through her plans, drawings and designs and give her the recognition she deserves.

Keywords: Houses on the Prairie, Marion Mahony, Women Architects.

Introducción

Marion Mahony, fue la única mujer proyectista que trabajaba en el despacho de Frank Lloyd Wright, durante su estadía en el despacho por aproximadamente catorce años, (1895 a 1909, que coincide con periodo de mayor producción y posicionamiento de Wright como autor de las Casas de la Pradera), fue la responsable de algunos de los diseños de vidrieras, muebles, iluminación, accesorios y desde luego concibió algunos edificios importantes como la Iglesia Unitaria de Evanston y la Casa de Henry Ford que no llegó a construirse, su inigualable estilo le dio a Wright un sello característico y su nombre aparece en apenas algunas de las cincuenta láminas que fueron publicadas en el portafolio Wasmuth, divulgado en Berlín en 1910 y ahora considerado uno de los textos más importantes de arquitectura del siglo XX. (Watson,2022)

En Illinois le sobreviven dos casas que dirigió en Decatur cuando Wright abandonó el país, la primera de Robert Muller y la segunda del hermano, Adolph Muller, que se hicieron basadas en el estilo del despacho pero con intervenciones importantes que permitieron a la arquitecta mostrar su talento. (Architecture, 2023). Éstas son las únicas que subsisten en Norteamérica.

Sin embargo, su talento esta plasmado en sus numerosas acuarelas, ilustraciones y planos y además, puede ser además considerada como un referente del urbanismo moderno por su valiosa participación en el diseño de Canberra en Australia.

Autora y coautora de las casas de la Pradera

Mahony fue la segunda mujer que se graduó como arquitecta del prestigioso Instituto Tecnológico de Massachussetts, considerada de hombres

en una época patriarcal y misógina y la primera en trabajar en Illinois. Su empoderamiento está ligado a las ideologías emanadas de un grupo de hombres y mujeres revolucionarios en pro de los derechos igualitarios en los que sobresalen los arquitectos Edward Carpenter y Luis Sullivan. Sacriste (2006).

El estilo de Mahony, originado en los grabados japoneses, resumía las ideas que Wright tenía para sus creaciones inspiradas en una arquitectura fundida con la naturaleza y que él mismo definió como idea principal para crear el estilo pradera fue: “la línea horizontal es la línea de la domesticidad”, o bien el predominio de la línea horizontal sobre el paisaje de Illinois.

Con el tiempo, Mahony fue afinando la técnica japonesa, haciendo que los planos se apreciaran en varias dimensiones, utilizando las formas vegetales para hacer que el usuario se sintiera atraído y mostrando una fachada mimetizada con el contexto. . Por primera vez, lo que importaba era la vegetación con sus distintas texturas, escalas, colores y formas, impidiendo ver si se trata del principio o del final, haciendo que el diseño arquitectónico aparezca sutilmente en un segundo plano.

Al respecto, lo que se aprecia en las láminas son los anagramas con las iniciales de MLM o de MMG, que son las iniciales de la arquitecta de soltera y después anunciando su compromiso de matrimonio, siempre ocultas entre la vegetación y serían el único testigo de su trabajo, que nunca reclamaría.

Uno de sus colegas afirma que en una ocasión, el arquitecto trató de agregar algo a uno de los bocetos de Marion y arruinó su trabajo, por lo que fue expulsado del restirador y tuvo que aceptar la superioridad de ella en el dibujo. Sin embargo, quien se llevaba siempre el crédito era Wright y por alguna razón, quizá el miedo a una sociedad sexista Marion prefirió siempre permanecer en anonimato, Herrera (2015). Esto, no significa que ella estuviera de acuerdo, pues en sus memorias citadas por Narro, I. (2020) escribió sobre Wrigth lo siguiente: “Creó muy poco, se pasaba el tiempo reclamando cosas para sí mismo y barriendo otras”, reafirmando Mahony su descontento por no poder presentar sus trabajos como propios.

Es oportuno mencionar que Wright y Mahony se conocieron a finales del siglo XIX. En donde estaba de boga la corriente del romanticismo cuya característica era el rompimiento de las reglas estereotipadas de la tradi-

ción clasicista, facilitando la libertad auténtica y la búsqueda constante por medio de la historia, dando primacía al genio creador de un universo propio, teniendo valoración de lo diferente frente a lo común, lo que lleva a una tendencia nacionalista.

Esta investigación pretende analizar la obra de la arquitecta Marion Mahony, a través de sus planos, dibujos y diseños en distintas etapas de su vida, sobre todo durante el tiempo que trabajó bajo las órdenes de Wright.

Hipótesis

¿Podría ser la arquitecta Marion Mahony la co autora intelectual de las Casas de la Pradera junto a Frank Lloyd Wright?

Metodología

Se aplicó una metodología cualitativa, documental y comparativa. Se analizó el portafolio Wasmuth poniendo especial atención a los diseños en los que participó la arquitecta Mahony, como el Templo de la unidad de en Oak Park (1906), la casa Dana House (1902), la Casa Robie (1909) y la casa Marshall Dwelling, (1910), entre otras.

También se recogieron algunos testimonios de colegas en el despacho que se conocen a través de artículos escritos en el New York Times.

De igual manera, se analizaron los estudios hechos por Javier Mosqueda: El Japonismo en Marion Mahony Griffin y Walter Burley Wriffin para entender las influencias que ayudaron a construir el estilo gráfico, inspiracional y artístico que determinaron una manera única y diferente de representar la arquitectura con la naturaleza.

Además, se estudiaron las características tecnológicas, constructivas y de diseño de las Casas de la Pradera, para determinar su importancia como uno de los movimientos arquitectónicos más relevantes del siglo XX.

Con todo esto, podremos determinar que la participación de Marion, fue mucho más allá que la encargada de la representación gráfica y que sus aportaciones en arquitectura, interiorismo y paisaje, ayudaron a co-crear el estilo mencionado junto a otros arquitectos ya reconocidos.

Desarrollo

Marion Mahony, nació en Chicago después del incendio que desbastó a la ciudad, por lo que sus padres se mudaron al campo. Sage, I. (2020) menciona que poseía una obsesión por la naturaleza. Quizá debido a que creció influenciada desde muy niña por las ideas de la iglesia Unitaria, donde el hombre está ligado únicamente a la Tierra.

En aquél entonces Estados Unidos, vivía un desarrollo industrial desmedido que deterioraba el medio ambiente. Destrucción en la que la Iglesia Unitaria, no estaba de acuerdo, haciéndole frente a través de la filosofía del sacerdote Ralph Waldo Emerson, quien propago la idea de que la naturaleza es una fuente de inspiración y sabiduría para el ser humano, además de ser un reflejo de la divinidad. En donde el hombre debe aprender a conectarse con ella y a respetarla para poder encontrar su propio camino en la vida.

El economista Henry David Thoreau, padre de la ética ambiental moderna, intentaba hacer consciencia de la importancia de la naturaleza y la responsabilidad que tiene el hombre de cuidarla y establecer una sana relación con su medio.

La misma arquitecta redactó en sus memorias qué, lo que definió gran parte de su quehacer profesional fue el hecho de que se mudara con su familia a Winnetka; después del gran Incendio de Chicago en 1880.

En este lugar observó como el paisaje natural iba cambiando drásticamente por las nuevas construcciones, fascinada y a la vez comprometida con la noción de que las ciudades deben ser lugares diseñados para vivir adecuadamente, con espacios para que los niños jueguen en un ambiente sano y no solo para el privilegio de unos cuantos. Compartió estas ideas con su primo Dwight Perkins, quien la inspiró a estudiar arquitectura y años más tarde le diera su primer empleo.

El final del siglo XIX también estuvo marcado por la doctrina liberal cuyo valor más importante era la igualdad. Como menciona Baéz, M.E (2011), era el componente ideológico inalterable que ha sido interpretado y aplicado de distintas formas en la historia de los Estados Unidos en donde sobresalen la abolición de la esclavitud y la lucha del activismo femenino.

Sus padres, fueron profesores que impulsaron los derechos de la mujer y la justicia social, por lo que sentía una gran afinidad con las ideas de la libertad social y económica en busca de la individualidad, y por lo mismo influyeron en sus ideas

Otros personajes importantes en su formación universitaria, fueron los arquitectos Henry Hobson Richardson y Luis Sullivan, ambos con valores similares. El primero, con la firme convicción de que la intervención del hombre sobre la naturaleza debe dar como resultado una arquitectura que siga siendo parte de la misma, utilizando ladrillos, piedras y madera e imitación de esta última sobre todo en el “Shingle Style” americano. Y el segundo con la idea de que la relación entre el hombre y la naturaleza se da a través de una arquitectura desde la intuición.

En 1893, mientras Marion se encontraba estudiando, se realiza la Exposición Universal de Chicago. En esta encontró su primer acercamiento con las técnicas y principios de diseño asiáticos, que además de ser una novedad para la representación, están repletos por convicciones de respeto entre hombre y naturaleza, que llaman la atención de todos aquellos que pretenden construir la nueva identidad de la arquitectura en el país; una totalmente diferente a la que viene de Europa y que se denominó “Prairie Style” o “Casas de la Pradera”, en alusión a las viviendas y paisajes horizontales de las praderas que rodean Chicago. Kistin (1998).

Este proyecto fue liderado por Frank Lloyd Wright y se desarrolló a finales del siglo XIX y la primera década del siglo XX en el medio oeste americano. Sacriste, (2006). Está inspirado en los ideales de Luis Sullivan, quien es el verdadero creador de la escuela “Prairie School” (Término creado por H. Allen Brooks, quien fue uno de los primeros historiadores de arquitectura que escribieron sobre estos autores. La intención principal era encontrar un estilo nuevo, que respondiera a las necesidades de las costumbres norteamericanas, sin la industrialización de los materiales, con aleros prolongados, espacios amplios e intercomunicados, sin mucha ornamentación y terrazas que permitieran disfrutar la vista del campo, desde luego con una integración al contexto natural por medio de los materiales naturales como piedra, tabique, madera, etc.

Las obras eran consideradas creaciones eclécticas con un lenguaje vernáculo, sensibles a la naturaleza. De igual manera se inspiraban en el *Arts and Crafts*, (siglo XIX en Inglaterra, creado por William Morris que

revaloriza lo hecho a mano y rechaza la industrialización) el romanticismo y desde luego en la cultura japonesa MacDowall (2014)

Sobre la condición sensorial del arte japonés Mosquera, J. (2019) menciona que Mahony enfatiza la relación entre el hombre y la naturaleza, sirviéndose de la intuición del espectador y del artista para qué mediante la abstracción exprese un significado a través de determinado objeto.

Mahony, jugó un papel muy importante en el diseño de las Casas de la Pradera definiendo y creando gran parte de las viviendas, mobiliarios y vitrales. A partir del 2008 se le reconocen; como autoría y coautoría. Hasta la actualidad algunas fuentes solo las atribuyen a Frank Lloyd Wright como la Robie House de Illinois en Chicago (1908)

En el tiempo que la artista las creó, el rol de la mujer en general era poco reconocido, por lo que muchas diseñadoras y artistas permanecieron en el anonimato o fueron invisibilizadas. Fue, recientemente cuando se ha tratado de redignificar su papel a través del Instituto de Arte de Chicago, que ha puesto al alcance de todas sus memorias “The Magic of América”, además de otras exposiciones y reconocimientos en Australia.

Marion se integró en 1895, al despacho de Frank Lloyd Wright siendo la primera mujer que trabajara para él. A partir de entonces comenzaría una relación complicada que duraría por el resto de sus vidas y se convirtió también en un referente en el que la arquitecta era señalada por ser la primera en trabajar con licencia como expresa (Mahony, M. en Elysian, 2017) “*You have to give it to Wright*”, (“Tienes que dárselo a Wright”) decía el profesor Paul Kruty, haciendo alusión a que éste pensara que estaba bien contratar a una mujer (Kruty, 2000).

Mahony, se desempeñó al frente del despacho de Wright en Oak Park, como la encargada de la representación gráfica. Ambos, se identifican con los ideales de la cultura japonesa y pronto los dibujos que realizó se convirtieron en la imagen de Wright, quien desde luego jamás dio crédito de su trabajo. Muxí, Z. (2017) afirma que la arquitecta también se desempeñó en el diseño, siendo la responsable del mobiliario, vitrales, luminarias y mosaicos, pues así queda demostrado en los sellos de los dibujos y planos.

El método de representación de Mahony se basa en una simplificación geométrica, en el que la vegetación comienza a aparecer de manera importante en sus perspectivas, hasta convertirse en el elemento más significa-

tivo. Esta característica hace que el espectador piense que se encuentra ante una perfecta ilusión, pero al mismo tiempo transmite serenidad y seguridad.

En la investigación de *El Japonismo de Marion*, el autor dice que la composición tipo del dibujo propuesto por Mahony y “Griffin, se organiza en un panel de tamaño único, de 45 cm x 90 cm, concebido como un grabado en color satinado, acabado en tinta o en acuarelas transparentes mezcladas con pegamento, en el que se muestra una visión completa del proyecto”. El papel utiliza un patrón en el que muestra una perspectiva en la parte superior con vegetación rodeando el edificio; en la parte inferior están la planta y alzados, en ambos destaca la vegetación detallada a distintas escalas, con lo que se perciben distintas profundidades y esta es la característica distintiva que se convertiría en una especie de marketing del despacho de arquitectura.

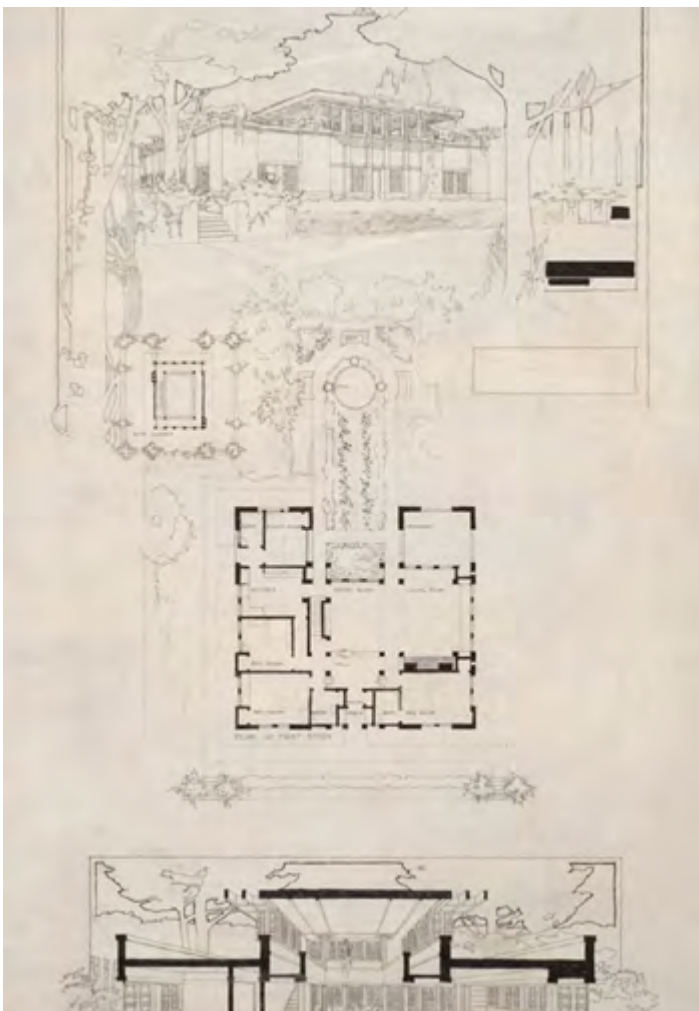


Imagen 1. F.P. Marshall Dwelling, Winnetka, Illinois, 1910 (not built). Walter Burley Griffin, architect; Marion Mahony Griffin, delineator.

<https://www.historyillinois.org/Portals/HistoricalSociety/HeritageArticles/women%20artists.pdf?ver=2017-07-19-131427-403&ver=2017-07-19-131427-403>

En el diseño de Susan Lawrence Dana House in Springfield, Illinois, que se realizó en 1902, se muestra una de las láminas donde se puede ver la participación de Marion. Se aprecia su intervención en las vidrieras, la presencia de los árboles, flores y vegetación, en general.



Imagen 2. Fachada principal de la Susan Lawrence Dana House in Springfield, Illinois

Fuente: <https://flwright.org/explore/susan-lawrence-dana-house>

Imagen 3. Fotografía de la Susan Lawrence Dana House in Springfield, Illinois Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Dana-Thomas_House



Otro de los mejores ejemplos es en el templo de la Unidad en Oak Park, Illinois (1906) una Iglesia que había sido devastada por un incendio donde Wright intentaba persuadir a la comunidad con un diseño en concreto y con volumetría inusual; y que, mediante líneas suaves que se mezclan con enredaderas y árboles a su alrededor, logra estar en sintonía con el medio, lo cual hace que la misma, se vea mucho más liviana y agradable a la vista de los ancianos de la misma quienes desde luego terminaron por aceptar el proyecto. Dicha obra, resulta ecléctica, tanto en arquitectura como en la filosofía conceptual, mezclando la ideología japonesa de tipo LaoTsé con la filosofía protestante cristiana. También resulta sorprendente y contradictorio el “uso” de la escala de lo público, lo colectivo y lo privado.

Su carácter también es cuestionable porque es un híbrido entre un pequeño auditorio, una sinagoga, un salón, un teatro, una tribuna de orador y un lugar para escuchar el órgano.

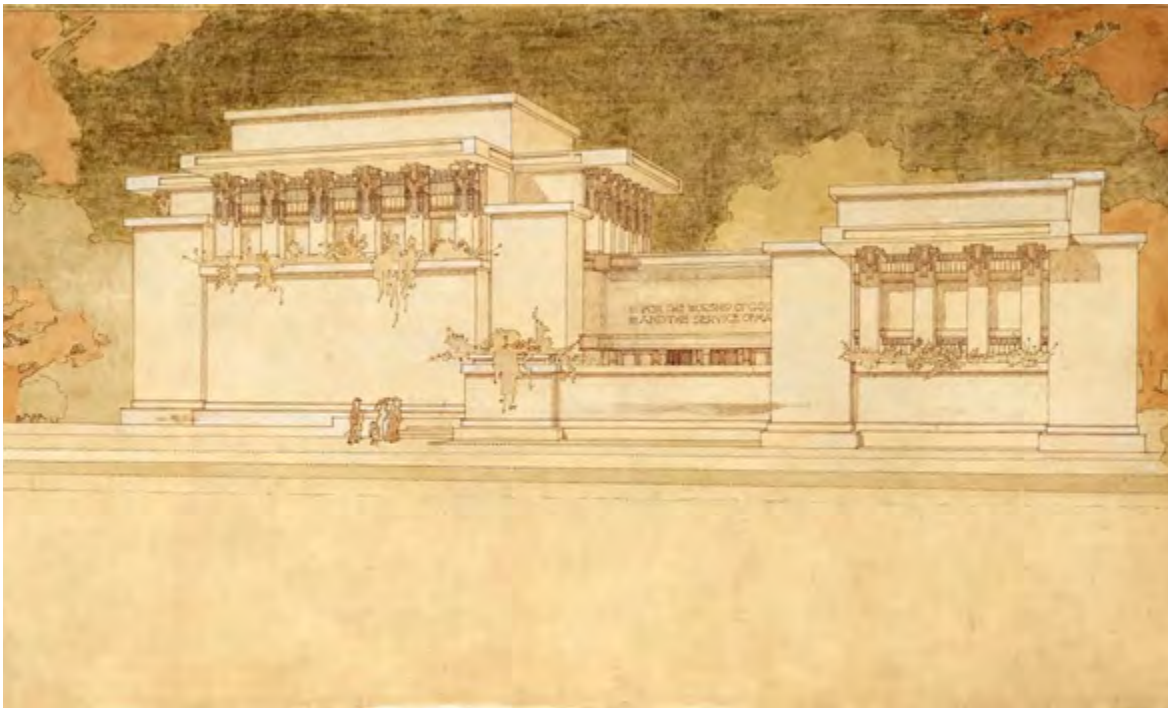


Imagen 4. Templo de la Unidad en Oak Park, Illinois (1906).

Fuente: Bernstein, Fred (2008) Rediscovering a Heroine of Chicago Architecture, New York Times <https://www.nytimes.com/2008/01/01/arts/design/01maho.html>

El dibujo que más ha adquirido fama por el tema en el despacho de Wright es el de la casa DeRhodes, (1906). Donde, Mahony representa la fachada haciendo uso de una escenografía contextual cuya vegetación estilizada y nítida se encuentra alrededor de la casa. Aparece con mayor énfasis el estilo japonés con el manejo de espacios negativos, sombras, el juego de escalas, perspectivas y la profundidad. El follaje es representado con hojas individuales, enredaderas en el mismo plano que el edificio y con el uso de grosores diferentes de las líneas para acentuar la profundidad. Por otra parte, sale por primera vez el nombre de su autora en la parte inferior izquierda con las letras MLM (Marion Lucy Mahony). Por supuesto, que cuando Wright vio esto se molestó y escribió con un bolígrafo su nombre y el del artista japonés Hirachi, siendo la primera vez que ella se vio afectada. (Makin Magic: The Marion Mahony Griffin Story)

Esta casa muestra el exterior de estuco con molduras de madera, posee líneas horizontales pronunciadas de los alféizares, continuas en las ventanas y los parapetos de las terrazas, utiliza las pantallas el uso de vidrio emplomado de las ventanas, que están agrupándose en bandas continuas y el techo de cuatro aguas de perfil bajo.



Imagen 5. La Casa De Rhodes es el primer dibujo considerado como de la total autoría de Mahony, debido a que funde la arquitectura con la naturaleza. Aparecen sus iniciales en la parte izquierda MLM.
Fuente: BERNSTEIN, Fred, Rediscovering a Heroine of Chicago Architecture, New York Times <https://www.nytimes.com/2008/01/01/arts/design/01maho.html>

Al respecto, Barry Byrne, empleado del despacho, nombrado por Bernstein, F. (2008) escribió que se realizaban concursos internos de diseño en la oficina, siendo que casi todos eran ganados por Marion y guardados por Wright en un archivo para diseños futuros, reprendiendo a cualquiera que se refiriera a ellos como los “diseños de Miss Mahony”.

En 1909, Wright deja a su esposa y su despacho para huir a Europa con la esposa de un cliente. Previamente, se reúne con un editor para publicar una colección de 100 litografías que ilustran su trabajo profesional, conocido como Wasmuth. Contenía planos y perspectivas de una sola línea de edificios construidos desde 1893 hasta 1909 y fue la primera publicación de los trabajos de Frank Lloyd. No obstante, alrededor de la mitad de estos pertenecen a Marion o fueron redibujados con su estilo para dar una identidad gráfica al trabajo, sin darle ningún crédito, Cartera de Wasmuth, (2023).

Esta situación agudizó aún más la difícil relación entre ellos, ya que la arquitecta era una gran amiga de la esposa de Wright y el despacho terminó cerrando sus puertas. Pues, aunque Wright le ofreció tomar la dirección de éste, ella lo rechazó; no sin antes, mencionar, que culminó los trabajos pendientes, aunque bajo el mando de Herman Von Holst. A propósito, Marion citada por Bernstein, F. (op, cit.) habla de Wright en la última parte de sus memorias, pero no lo nombra, simplemente se refiere a él como “una llaga de cancer”, que “originó muy poco pero pasó la mayor parte del tiempo reclamando todo y robando todo”.

Durante este tiempo, destaca la Casa Robie, construida entre 1909 y 1910. Es la obra más reconocida y el mejor ejemplo de las Casas de la Pradera, considerada también la última de este estilo. Su importancia la llevó en 1958 a ser llamada la mejor vivienda del siglo XX por la revista House and Home. Esta casa cuenta con 175 vitrales, la mayoría se cree son autoría de Mahony

Fue designada Monumento histórico en 1963. En Julio de 2019, esta y otras más atribuidas a Frank Lloyd Wright fueron inscritas en la Lista de Patrimonio Mundial de la Humanidad . Su dueño Fred C. Robie, citado por Kliczkowski, H.A. (S.A) declaró lo siguiente: “Creo que la casa es ideal, es el lugar más ideal del mundo” (Kliczkowski, 2003).



Imagen 6. Perspectiva de la Casa Robie. Domina la línea horizontal y la disposición en torno al salón principal con amplios ventanales. Está hecha a base de piedra caliza, madera y ladrillo. Fuente: <http://onlybook.es/blog/las-obras-de-frank-lloyd-wright-parte-13-la-casa-robie/>



Imagen 7. Vista interior. En el interior, las vidrieras tienen elementos geométricos para dar paso a distintos juegos de luz. Los espacios son abiertos pero interconectados. Todos los muebles son atribuidos a Wright, sin embargo, como se ha descrito, él no se encontraba en el país y los diseños fueron hechos por Mahony. Fuente: <http://onlybook.es/blog/las-obras-de-frank-lloyd-wright-parte-13-la-casa-robie/>

Análisis Arquitectónico de las Casas de la Pradera o Prairie School

Las casas de las praderas consistían en un conjunto de viviendas unifamiliares construidas en los alrededores de Chicago que se inspiraban en el amplio paisaje del medio oeste americano donde se desarrollaría el estilo American Century del siglo XX.

Se distinguen por el uso de las líneas horizontales que se distribuyen en grandes lotes con aleros, techumbres a cuatro aguas con poca inclinación, franjas acristaladas en la planta alta, aleros que sobresalen, en ocasiones se eliminan las esquinas y los acabados utilizan piedra, ladrillos o madera. Algunas veces copiaron los terminados de frisos de yeso sullivanesco. También utilizaron elementos artesanales como protesta contra la industrialización que se vivía en esos momentos.

Pero, además hacen aportaciones importantes como:

1. La arquitectura se vuelve integral como mencionaría Frank Lloyd Wright, una realidad nueva y permanente, el espacio interior habitable de una misma habitación.
2. La planta en forma de cruz o geométrica, hace alusión a los pabellones de Japón. Existen amplias terrazas, con vistas panorámicas en todo el rededor.
3. Espacios interiores abiertos pero interconectados, donde se apuesta un espacio fluido dinámico, sin límites claros frente al espacio clásico y estético y cerrado. Esto hace una gran diferencia en el diseño, pues anteriormente las casas eran solo espacios subsecuentes, fríos y con poca luz, únicamente interconectados por los pasillos. Así se abre paso hacia una vivienda con vida social, donde los salones son amplios y se conectan a terrazas y jardines en la planta baja. Mientras que en la planta alta se desarrollan espacios más íntimos, conectados con la planta baja por medio de las salas a doble altura.
4. Planificación del salón y el comedor y otros espacios de reunión en lugares continuos o de plano abierto, cuyo objetivo es el flujo

- natural y atraer a los ocupantes fuera de las habitaciones y hacia un espacio central compartido
5. El uso de una gran chimenea interior en la sala establecía un centro simbólico familiar y también físico en donde los muros y los espacios cobran sentido con esa construcción medular y la escalera, e instituía una articulación en el interior única hasta el momento.
 6. En la Casa Robie, se utiliza una pantalla de madera en el segundo piso que oculta una escalera.
 7. En Wingspread, se utilizó piedra caliza Kasota, estuco, ladrillo y madera sin teñir para ayudar a anclar la casa a la Tierra. Esta vivienda poseía una chimenea de 9 metros de altura y numerosas ventanas que se elevan hacia el cielo, integrando el contexto de pradera, bosques y barrancos que la rodean con un techo de clara-boya inspirado en un tipi indio.
 8. Los muebles son utilizados para delimitar espacios en lugar de muros divisorios, Por lo que se vuelven fijos integrados en los parámetros u ocupando su función de divisoria.
 9. Los muebles que ocupan una posición central en el espacio, como; mesas y sillas su forma y solidez les confiere la cualidad inmueble y la capacidad de definir su propio espacio dentro de la sala
 10. Utiliza vidrios de colores para dar paso a la luz natural, pero evitando que desde el exterior puedan ver el interior y así eliminar el uso de cortinas y disfrutar del paisaje.
 11. Se suprimen los sótanos y se acomoda en la planta baja lo que había en estos.
 12. También se eliminan los áticos, lo que permite que las inclinaciones sean más suaves en los techos.
 13. Los tejados son de poca altura, con grandes vuelos de los aleros que hacen que el exterior también forme parte del nuevo interior enmarcándolo con cubiertas aplanadas y extendidas
 14. Ventanas en esquinas que hacen desaparecer los pesados muros de las viviendas tradicionales, que cesaron de ser vacíos puntuales y se transformaron en líneas continuas, así las esquinas se convirtieron en agradables vistas al campo.

15. Porches y espacios híbridos entre el interior y exterior
16. Materiales acordes con la naturaleza local
17. Surge una nueva idea de vivienda de disposición libre que se abre al exterior
18. Debajo de los techos existe una línea de ventanas que hacen parecer que el techo flota, con esto, se intentaba dar la intención de cobijo.



Imagen 8. Templo Ho-o-den, World's Columbian Exposition en Chicago, 1893. Pabellón japonés. Fuente: <https://huellasdearquitectura.com/2013/04/24/las-prairie-houses-y-el-resurgir-del-espacio-interior/>



Imagen 9. Winslow House. Fue el primer encargo de Wright, una vez que trabajó de forma independiente. Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Winslow_House_%28River_Forest,_Illinois%29

Después de esto, decidió enfocar su atención hacia su futuro marido, Walter Burley Griffin a quien conoció también en el mismo estudio de Wright, se casaron y abrieron su propia firma. (Nowroozi, 2021)

En 1911, convenció a su esposo de participar en un concurso para diseñar la ciudad de Canberra en Australia. La propuesta que elaboró Mahony comprende 14 grandes láminas representando magníficamente el paisaje del país y que parece abrazar los edificios. Resultaron ganadores y se mudaron de inmediato. Aunque, sólo se construyeron fragmentos de la ciudad, la pareja vivió un tiempo y desarrollaron importantes trabajos como la Biblioteca Universitaria de Lucknow. Nuevamente, ella prefirió dejar que su esposo brillara y se concentró en la representación de la flora y fauna local, que fue publicada en 2005 y se le conoce como “Marion Mahony Griffin: Drawing the Form of Nature”.

Conclusión

Aunque, Frank Lloyd Wright, es considerado el padre de la Arquitectura Moderna y Orgánica Americana, su papel como creador de las Casas de la Pradera debe de ser replanteado.

Como se pudo constatar en la presente investigación, la mayoría de estas obras fueron realizadas y proyectadas por Marion Mahony en el tiempo en que Wright se encontraba ausente, ya sea por sus continuos viajes a Japón o a Europa. En una época en donde las comunicaciones eran difíciles ya fuera por carta o telégrafo y en donde los planos tardaban mucho tiempo en ser enviados de Estados Unidos al Medio Oriente o a Europa ya que el único medio empleado era el barco, cuya travesía tardaba más de 3 semanas, con lo que se deduce que el no pudo ser el autor de dichas obras.

La representación única y novedosa de Mahony, marcó un hito en el quehacer arquitectónico, ya que contextualizó las fachadas, creando un tipo de escenografía, en donde las perspectivas y la integración con el medio ambiente hacía que el espectador se sintiera atraído por el diseño y lo pudiera divisar y en cierto modo vivir. Aunque la técnica ya había sido realizada en oriente, ella la perfeccionó.

Referencias

- Bernstein, Fred (2008) *Rediscovering a Heroine of Chicago Architecture*, NEW YORK TIMES. <https://www.nytimes.com/2008/01/01/arts/design/01maho.html>. Consultado el 14 de diciembre del 2023.
- Herrera, Francisco (2005, Julio) *La Mujer del trazo en Muy Interesante*, publicado en: <https://www.pressreader.com/mexico/muy-interesante-mexico/20150728/282991103597981> Consultado el 14 de diciembre del 2023
- Kruty Paul, (2000) *Griffin, Marion Lucy Mahony, American National Biography Online*. Febrero, 2000
- Kliczkowski Hugo, (2023, Marzo) *Las obras de Frank Lloyd Wright, parte 14. La Casa Robie* <http://onlybook.es/blog/las-obras-de-frank-lloyd-wright-parte-13-la-casa-robie/> Consultado el 14 de diciembre del 2023.
- McDowall, Carolyn (2014, Noviembre) *Arts & Crafts Movement – Wili Moris the Art that is Life, The culture concept circle*, publicado en *Arts & Crafts Movement – Wili Moris the Art that is Life*. Consultado el 14 de diciembre del 2023.

- Mosqueda, Javier (2019). *El Japonismo en Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin. De los conceptos gráficos del Ukiyo-e hacia una estrategia proyectual alternativa*. Universidad Politécnica de Madrid, 136-142.
- Mosqueda, Javier (2017) *Desaprendiendo Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin. Castlecrag 1920-1937* (Tesis de Maestría, Universidad Politécnica de Madrid). Biblos-e Archivo.
- Narro, Itziar (2020 julio) *Marion Mahony, La arquitecta que diseñó Canberra*, Artículo: <https://www.revistaad.es/diseño/iconos/articulos/marion-mahony-arquitecta-diseño-canberra/26596> Consultado el 14 de diciembre del 2023.
- Nowroozi ,Isac (2021 Febrero) *Celebrating Marion Mahony Griffin, the woman who helped shape Canberra*. <https://www.abc.net.au/news/2021-02-20/design-canberra-marion-mahony-griffin-honoured-on-150th-birthday/13171164> Consultado el 14 de diciembre de 2023
- «Architecture - Adolph Mueller House». www.pbs.org. Consultado el 29 de enero de 2023.
- Cartera de Wasmuth en https://es.frwiki.wiki/wiki/Wasmuth_portfolio. Consultado el 14 de diciembre de 2023.
- Dana–Thomas House en Wikipedia Recuperado 27 julio 2023 de https://en.wikipedia.org/wiki/Dana–Thomas_House Consultado el 14 de diciembre de 2023
- Lawrence, Susa: Dana House. (2023) *Frank Lloyd Wright Trust. American Alliance of Museums*. en <https://flwright.org/explore/susan-lawrence-dana-house>. Consultado el 14 de diciembre de 2023
- Visser, Kristin, (June, 1998), *Frank Lloyd Wright & the Prairie School in Wisconsin: An Architectural Touring Guide*, Trails Media Group; 2nd Rev edition
- The Art Institute of Chicago (2023) *Marion Mahony Griffin. The Magic of America*. <http://www.artic.edu/magicofamerica/index.html>. Consultado el 14 de diciembre de 2023
- Sacriste, Eduardo (2006). «Frank Lloyd Wright. Usonia». Nobuko.
- Watson Anne, Marion Mahony Griffin: architect, environmentalist, visionary <https://mhns.wa.gov.au/stories/general/marion-mahony-griffin-architect-environmentalist-visionary/> . Consultado el 14 de diciembre de 2023
- Winslow House (River Forest, Illinois) en Wikipedia. Recuperado 22 julio 2023 de https://en.wikipedia.org/wiki/Winslow_House_%28River_Forest,_Illinois%29. Consultado el 14 de diciembre de 2023
- Wright Frank, (1910) *Wasmuth Portfolio-Volume 1*. Digital library University of UTAH <https://collections.lib.utah.edu/details?id=204451> Consultado el 14 de diciembre de 2023
- Video conferencia: *Making Magic: The Marion Mahony Griffin Story* en: <https://www.youtube.com/watch?v=SODjGGCie3k&t=1628s>, consultado el 14 de diciembre de 2023



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.



Autora: Andrea Nohemí Diego Santana

Le Corbusier, “el usurpador de las ideas y creaciones” de Eileen Gray y Jane Drew y otras más

Le Corbusier, “the usurper of the ideas and creations” of Eileen Gray and Jane Drew and others

Margarita Isabel Sena Sánchez¹
Diana Elizabeth Anaya Moreno²
Michelle Muñoz Saldívar³

Resumen

Charles Édouard Jeanneret Gris, mejor conocido como “Le Corbusier” es reconocido a nivel mundial como el más grande urbanista y arquitecto del siglo XX y es considerado como “el padre de la Arquitectura Moderna”. Los críticos del arte lo designan así por las grandes innovaciones aplicadas en la Villa Saboya, en donde se dice que por primera vez se utilizaron los 5 principios de la arquitectura: planta libre, fachada libre, ventanas en anchura, uso de pilotes y techo jardín. Esta obra fue realizada entre 1929 y 1930.

[1] Doctora en Gobierno y Administración Pública y Doctora en Educación, Facultad de Arquitectura y Diseño, UAEMEX senasmar13@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0424-3187>

[2] Doctora en Diseño, Instituto Universitario del Estado de México
dayala@universidadiuem.edu.mx

[3] Maestra en Restauración de Sitios y Monumentos, Facultad de Arquitectura y Diseño, UAEMEX. michelle.munoz82@gmail.com

Fecha de recepción: agosto 2023

Fecha de aceptación: diciembre 2023

Versión final: enero 2024

Fecha de publicación: marzo 2024

Como explica Moreira, S. (2020) sus convicciones marcarían el inicio de una exploración espacial y tecnológica que fuera característica de este autor. Su casa está compuesta por prefabricados, lo que crea una sincronía entre el espacio interior y el exterior. Sin embargo, una casa con los mismos conceptos y de una gran similitud física había sido construida cuatro años antes, en 1926.

Urbipedia.org (2023), expone que la Casa E-1027 de Eileen Gray, se anticipó a la de Le Corbusier, pero por ser mujer no se le ha dado el lugar que en justicia corresponde a esta gran arquitecta y diseñadora industrial.

Otra de las arquitectas cuya obra aprovechó y en cierta forma plagió Jeanneret Gris fue a Jane Drew. Cuyas viviendas sociales y coautoría de las más importantes construcciones de Chandigarh en Punjab ponen en marcha una planeación completamente transformadora en el urbanismo por su conectividad no tan solo en sus vialidades. Las innovaciones mostradas en la India ya habían sido utilizadas en unos edificios habitacionales en África. Como expone Kreiman, S. (2015) este tipo de construcciones poseían una ideología creadora que es la de integrar centros de salud y piscinas en estructuras de vivienda.

Los aprovechamientos que hizo Le Corbusier, no fueron fortuitos, ni únicos. En el siglo XX y en años anteriores, era común que las mujeres arquitectas o diseñadoras fueran invisibilizadas y sus trabajos e ideas desechadas por discriminaciones de género. Por lo que a un personaje como Le Corbusier, que era reconocido le fue fácil apropiarse de creaciones ajenas.

El objetivo de este trabajo es demostrar que algunas de las innovaciones y creaciones designadas a Le Corbusier en realidad pertenecen a Eileen Gray y a Jane Drew. Para entender su complejidad arquitectónica y urbana, se analizarán las plantas arquitectónicas, fachadas, tecnología, estructuras e innovaciones.

La siguiente investigación tiene como objetivo realizar un estudio comparativo entre la obra de estas arquitectas y la de Le Corbusier para darles el lugar en la Historia de la Arquitectura que les pertenece. Rectificando las innovaciones y creación que se le asignaron a este autor.

Palabras Clave: Le Corbusier, Jane Drew, Eileen Gray.

Abstract

Charles Édouard Jeanneret Gris, better known as “Le Corbusier” is recognized worldwide as the greatest urban planner and architect of the twentieth century and is considered “the father of Modern Architecture”. Art critics designate it for the great innovations applied in the Villa Savoye, where it is said that for the first time the 5 principles of architecture were used: open plan, free façade, windows in width, use of piles and garden roof. This work was made between 1929 and 1930.

As Moreira, S. (2020) explains, his convictions would mark the beginning of a space and technological exploration that was characteristic of this author. His house is composed of prefabricated, which creates a synchrony between the interior and exterior space. However, a house with the same concepts and of great physical similarity had been built four years earlier, in 1926.

Urbipedia.org (2023), states that the E-1027 House of Eileen Gray, anticipated that of Le Corbusier, but because she is a woman she has not been given the place that in justice corresponds to this great architect and industrial designer.

Another of the architects whose work Jeanneret Gris took advantage of and in a certain way plagiarized was Jane Drew. Whose social housing and co-authorship of the most important constructions of Chandigarh in Punjab launch a completely transformative planning in urban planning for its connectivity not only in its roads. The innovations shown in India had already been used in housing buildings in Africa.

As Kreiman, S. (2015) explains, this type of construction had a creative ideology that is to integrate health centers and swimming pools into housing structures.

The uses made by Le Corbusier, were not fortuitous, nor unique. In the twentieth century and in previous years, it was common for women architects or designers to be invisible and their works and ideas discarded by gender discrimination. So a character like Le Corbusier, who was recognized, found it easy to appropriate other people’s creations.

The aim of this work is to demonstrate that some of the innovations and creations designated to Le Corbusier actually belong to Eillen Gray and Jane Drew. To understand its architectural and urban complexity, architectural plans, facades, technology, structures and innovations will be analyzed.

The following research aims to carry out a comparative study between the work of these architects and that of Le Corbusier to give them the place in the History of Architecture that belongs to them. Rectifying the innovations and creation that were assigned to this author.

Keywords: Le Corbusier, Jane Drew, Eileen Gray.

Introducción

Charles-Édouard Jeanneret-Gris, mejor conocido como Le Corbusier, nació en Suiza en 1887 y murió en Francia en 1965. Es considerado por algunos el mejor arquitecto y urbanista del siglo XX, acreditado también como “el padre de la arquitectura moderna”. Esto se debe a que revolucionó la arquitectura utilizando las matemáticas y aportando innovaciones teóricas, por ejemplo: el razonamiento espacial a través de los módulos, los principios de la arquitectura y del urbanismo.

Lo curioso de este personaje, es que no estudió de lleno formalmente en una escuela la profesión de Arquitecto. Sino que los conocimientos en esta materia los aprendió leyendo, visitando museos y dibujando.

En sus pininos como constructor fue guiado por René Chapallaz, aunque sus trabajos realizados fueron de forma intuitiva, con diseños sencillos pero innovadores. Usó los pilares para sostener la estructura, evitando así los muros de carga. Las paredes divisorias las consideró movibles en lugar de rígidas, es decir, podían o no estar, según los requerimientos.

Otras fuentes indican que Charles LÉplatténier, quien era su profesor en la escuela de arte de La Chaux-de-Fonds fue quien lo introdujo a la pintura y a la arquitectura. En 1905, cuando contaba con 18 años, construyó su primer edificio en la Villa Fallet en Suiza en coautoría con Chapallaz. La obra era de tipo vernácula con techos de galería al este y oeste.

En los siguientes años erigió numerosos edificios, aunque ya para entonces sus conocimientos sobre estructuras los había obtenido al trabajar en distintos estudios de arquitectos como el de Augusto Perret, Peter Behrens, y el de su primo Pierre Jeanneret. De este último, se puede decir que fue eclipsado, aunque las estructuras de las obras famosas asignadas a Le Corbusier son de su autoría.

En sus años mozos le tocó vivir los últimos años del Historicismo que despreció tiempo después. De este estilo supo sacar provecho al interpretar y contextualizar métodos de diseños medievales de la Arquitectura Oriental poco estudiados en Europa. De la Arquitectura China, observó que las dimensiones de los módulos variaban según el edificio. Mientras que de la arquitectura de Japón utilizaban medidas invariables basadas en dos métodos.

Arqhys.Com (S.A) explica que en el método Inakama el Ken determina la separación entre los ejes de las columnas, el Tatami medían 3X6 Shaku o $\frac{1}{2}$ X1 Ken. El segundo método que estudió fue el Kyo-ma, donde la estera tenía dimensiones constantes de 3.15X6.30 Shaku y el intercolumnio (módulo Ken) dependía de la estancia y oscilaba entre 6.4 y 6.7 Shaku. Estas dimensiones las adapta para la antropometría y dimensiones del cuerpo humano en el Modulor, el cual posee dos versiones la europea y la latina.

A los módulos se les consideraron una creación de Le Corbusier y una novedad que marcaría pauta en el quehacer arquitectónico, cuando en realidad el módulo era una medida común se habían utilizado desde tiempos anteriores a Vitrubio.

Le Corbusier también utilizó la sección aurea de los griegos cuya relación entre dos magnitudes es la misma que la de la suma de ambas y la mayor de las dos.

El Modulor utilizado por este arquitecto unía dos sistemas virtualmente incompatibles: las medidas anglosajonas del pie y la pulgada con el sistema métrico francés. La finalidad era crear una escala universal, en donde los elementos arquitectónicos se encontraban en proporción a la estatura humana.

En un inicio se basó en la altura del hombre francés promedio de 1.75 m. pero después la cambió a 1.83 m. La inspiración la obtuvo del estudio de las obras renacentistas de Leonardo da Vinci, León Bautista Alberti y de otros intentos de descubrir ritmos matemáticos de los cuerpos humanos.



Imagen 1. Charles-Édouard Jeanneret-Gris.

Le Corbusier, en los últimos años ha sido duramente criticado por su ética y pensamiento poniendo de lado su intocabilidad en la arquitectura moderna. Vicente, A. (2019), menciona que la ideología pronazi de la economía social ha puesto en peligro su legado en Francia. Ya que el arquitecto ha sido cuestionado por ser antisemita y por su admiración a Mussolini y a Hitler, por su odio y por la obsesión de la limpieza racial.

Las teorías de Le Corbusier como urbanista se han debatido fuertemente, tal vez ninguno más que el de Jane Jacobs: “La utopía de Le Corbusier fue una condición de lo que él llamó máxima libertad. Por lo que parecía que él no tenía libertad para hacer gran cosa, sino libertad de como una responsabilidad”.

Charles-Édouard Jeanneret-Gris, era un oportunista en toda la palabra. Dejaba que el público lo admirara y le diera créditos de obras que no siempre son creaciones suyas. En muchos casos fueron robadas o inspiradas en los trabajos de arquitectas mujeres. Quienes en pleno siglo XX, seguían viviendo las inequidades y desigualdades de género. En una sociedad misógina y patriarcal.

Hipótesis

Le Corbusier, usurpó las ideas y creaciones de Eileen Gray, Jane Drew y varias más debido a que en la época en la que vivieron, las arquitectas eran invisibilizadas.

Metodología

Se utiliza una comparación de las obras a través del método sintético- analítico del método científico con interpretación libre de crítica inorgánica

de Miranda (1999), y con la flexibilidad de la posibilidad de ampliarse a las críticas de Chávez (2012), propuesto por Casado, G. (2018). Como aporte la metodología está compuesta por cinco partes. La primera es la búsqueda, localización y recopilación de información en internet, bibliografía, revista técnicas especializadas, bases de datos y documentos gráficos. La segunda es la contextualización temporal y espacial haciendo énfasis en las ideologías e influencias que imperaban en aquel entonces. La tercera es el proceso creativo, el análisis y descripción de sus obras arquitectónicas y diseños, la cuarta fase son la comparativa de resultados obtenidos tras el estudio y la última es la conclusión a los hallazgos obtenidos.

Hallazgos

En las escuelas de arquitectura se enseña la obra de los grandes arquitectos del siglo XX entre los que pueden destacar Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Alvar Aalto, Antoni Gaudí o Le Corbusier. Pero en cuanto al ámbito de las mujeres en la arquitectura, la problemática es la falta de referencias femeninas ya que las pocas arquitectas que se nombran pasan a un segundo plano considerándolas como colaboradoras de otros arquitectos, en muchos casos por ser parejas de algún arquitecto famoso o degradando su trayectoria profesional.

Es por ello que, se escogió este tema para conocer las injusticias que vivieron estas arquitectas en su trayectoria profesional y reconocer el trabajo, creaciones e innovaciones reposicionándolas en la historia de la Arquitectura, reconociendo sus obras.

Arquitectas a las que Le Corbusier plagió y se aprovechó de sus obras porque eran mujeres invisibilizadas como profesionistas

A) Charlotte Perriand.

Fue una arquitecta francesa (1903- 1999) de la que Le Corbusier sacó provecho, como menciona Navarro, R. (2019) ya que gran parte del diseño con-

temporáneo fue creado por ella para dar soluciones a un modelo de vida emergente. La diseñadora se inspiró en el minimalismo japonés para poder crear sus muebles. Trabajó con Pierre Jeanneret, Le Corbusier y Jean Prouve, quienes a ella la nombraban “colaboradora”; pero en realidad fueron ellos los “colaboradores” en la invención del diseño de muebles e interiores de la cada moderna. Charlotte era el cerebro creativo.

Desde 1927, se incorpora al estudio de los primos Jeanneret con el deseo de seguir las teorías funcionalistas que crearan bienestar y satisficieran las necesidades sobre todo de las clases populares, sus formas eran variadas desde rectas hasta orgánicas y los materiales eran novedosos, por ejemplo: los tubulares.

Las sillas utilizaban diseños antropométricos y ergonómicos. Para el estudio de Le Corbusier creó un sillón que tenía una base de acero tubular cromado: un sillón para conversación, el B301; un sillón para la relajación, LC2 Gran Confort; y un tercer sillón para dormir, la Chaise Longue B306.



Imagen 2. Charlotte Perriand. Fuente: <https://images.dwell.com/photos-6063391372700811264/6133536679526227968-large/charlotte-perriand-posing-on-lc4-chaise-lounge-at-salon-dautomne-1929.png>

Arquitectura y diseño (S.A) expone que en una década esta diseñadora y arquitecta fue la encargada de vestir los espacios creados por Le Corbusier con un lenguaje coherente e innovador. Cabe mencionar que antes que trabajaran juntos, el mobiliario que utilizaba Charles-Édouard era considerado tosco y antiestético.

En 1931, Le Corbusier firma un artículo de 30 páginas que contenía estudios y dibujos sobre una habitación mínima de 14 m cuadrados por habitante. En donde expone un estudio de las medidas antropométricas. Dicho estudio es considerado de su autoría. Sin embargo, la mayor parte de los estudios no son suyos, sino que fueron realizados por Charlotte. Esto se afirma debido a que se encontraron 184 documentos originales en el archivo privado de la arquitecta y no en el estudio compartido. Eso hace suponer que gran parte de la obra fue de su autoría. En ese estudio su nombre no aparece. En 1935, la nombran como colaboradora en un libro.

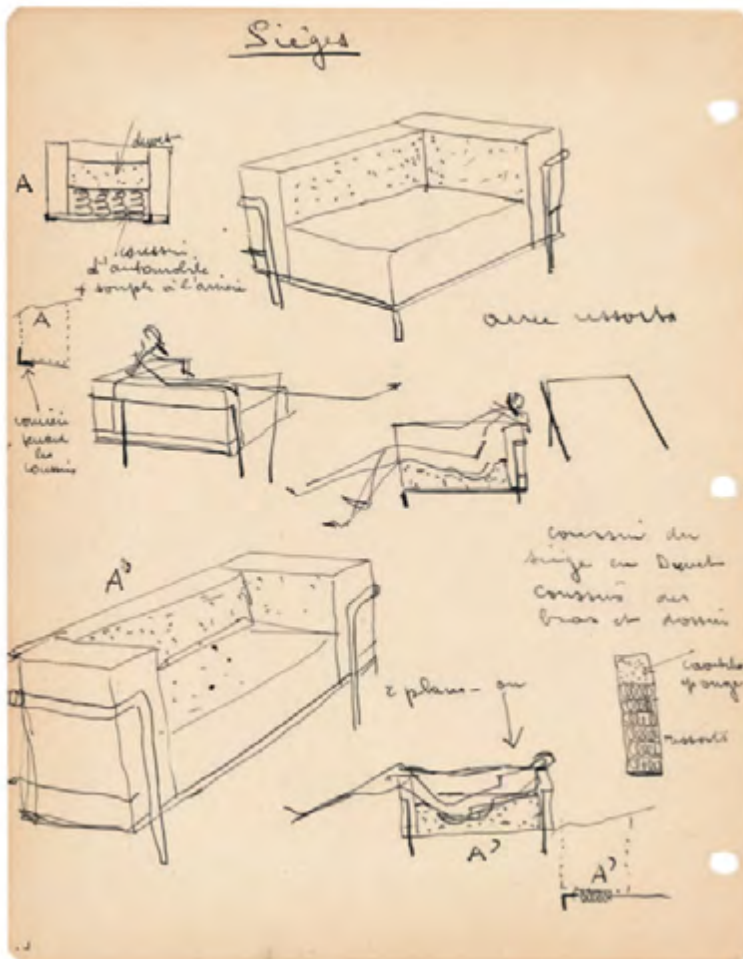


Imagen 3. Dibujos de Charlotte Perriand.
Fuente: <https://i.pinimg.com/originals/e5/74/d8/e574d83eedcac3b64d3372085b0e8f19.jpg>

B) Jane Beverly Drew

Fue una arquitecta inglesa (1911- 1996) cuya obra se caracteriza por la observación de la naturaleza y el aprecio por el arte. Estudió en la escuela Architectural Association School de Londres, entre 1924 y 1929. Fue una de las fundadoras y promotoras del Grupo MARS: asociación de arquitectos, artistas e industriales para difundir las ideas y prácticas del Movimiento Moderno en Gran Bretaña.

La corriente ideológica que utilizaba se basaba en el funcionalismo. Como lo expresa la propia Drew, citada por Narro, I. (2020, s.p.):

Practiqué la arquitectura en un tiempo lleno de esperanza y optimismo. En un tiempo en el que sentíamos que los cambios en la arquitectura y el urbanismo que proponíamos transformarían las condiciones de vida y mejorarían el mundo. En un tiempo de gran esperanza en el futuro.

Sus primeros trabajos consistieron en diseños de cocinas modernas en donde realizó estudios ergonómicos adecuados.

También hizo estudios de la vivienda social para todos, experimentó proyectos de esta en África occidental y Asia incorporando motivos de diseños nativos que posteriormente fueron conocidos como estilo Modernista Tropical.

Junto con su esposo Edwin Maxwell Fry crearon edificios multifuncionales integrando escuelas, centros de salud y piscinas en estructuras de viviendas públicas. Esto dio como resultado una alteración permanentemente en la forma en que se diseñarían las viviendas en India, también diseñaron en la universidad de Nigeria.

Drew y Fry fueron los responsables de invitar a colaborar a los Jeaneret en la obra de Chandigarh, la nueva capital de Punjab. Apoyaron y dirigieron la oficina de planeamiento y el equipo de trabajo en la creación del plan maestro y el diseño arquitectónico de dicha ciudad. Sin embargo, los esposos han sido para muchos arquitectos desconocidos e invisibilizados de la obra, atribuyéndola como creador único al famoso arquitecto le Corbusier.

Drew fue la creadora de nuevas estrategias de vivienda social y la responsable de que los diseños de dichas moradas modernas se extendie-

sen en la India. Para ello, capacitó a planificadores y proyectistas jóvenes indios para continuar con sus iniciativas.

Drew y Fry, se encargaron del diseño del tejido urbano, del tramo básico del plan y de aplicar el modelo de Le Corbusier. Así como de la implementación de las 7 vías o carreteras, y la ubicación del conjunto del Capitolio, los edificios de la Suprema Corte, el Secretariado, la Asamblea y el Palacio del Gobernador.



Imagen 4. Jane Beverly Drew en Chandigarh.

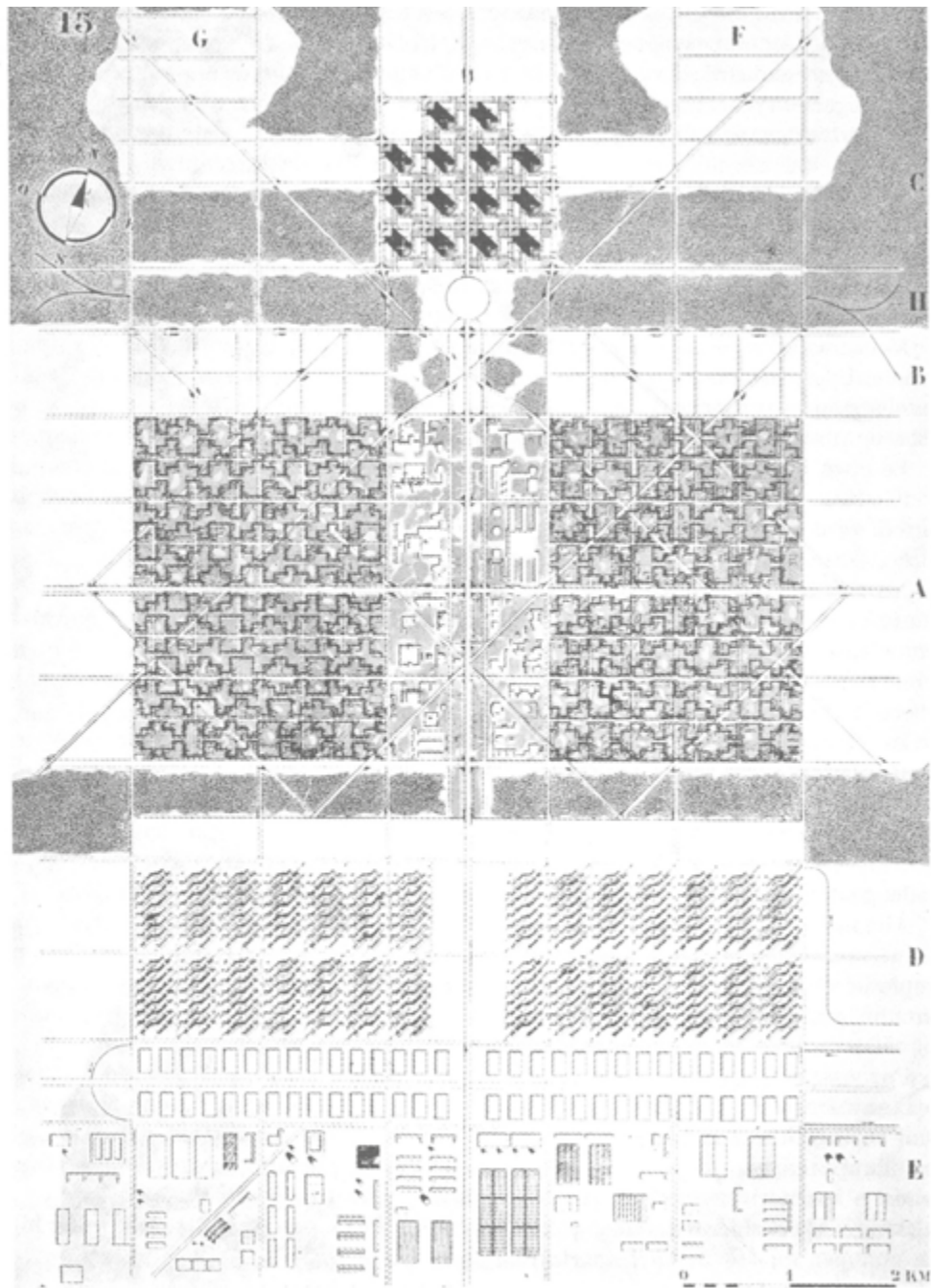
Fuente: [https://th.bing.com/th/id/OIP.](https://th.bing.com/th/id/OIP.kb0MH1eu8ZSjditV2BvImgHaEK?w=321&h=180&c=7&r=0&o=5&pid=1.7)

[kb0MH1eu8ZSjditV2BvImgHaEK?w=321&h=180&c=7&r=0&o=5&pid=1.7](https://th.bing.com/th/id/OIP.kb0MH1eu8ZSjditV2BvImgHaEK?w=321&h=180&c=7&r=0&o=5&pid=1.7)

Se dice que existió una “carente intervención” por parte de Le Corbusier. Sobre todo, en el detallado de los sectores residenciales. Por lo que Drew y Fry tuvieron que basarse en el prototipo de la planeación de la Villa Radiante, tratando de cumplir con todas las líneas en cuanto a superficie de áreas verdes, centro urbano y segregación y jerarquización de tránsito.

Drew, Fry y Pierre Jeanneret realizaron 13 tipos diferentes de casas según la clase social a la que se destinaba tratando de ahorrar en suelo y costos de construcción. Las agrupaciones de viviendas más sencillas fueron las de los tipos 8 al 13. Se encontraban dispuestas en filas con sus paredes traseras adosadas y ventiladas por medio de patios interiores.

Se pretendía conseguir en cada sector, cuatro pequeños poblados separados por zonas verdes evocando en cierta medida la primera idea de “pueblo horizontal” propuesta inicialmente por Le Corbusier, pero de un modo más variado y menos rígido.



La planimetria della Ville Radieuse (Le Corbusier).

A, abitazioni; E, alberghi e ambasciate; C, città degli affari; D, industrie; E, industrie pesanti (fra le due i depositi generali e i docks);
F, G, nuclei satelliti con caratteri anacronici (trae es. città degli studi, centro del governo, ecc.); H, stazione ferroviaria, autostrada.

Imagen 5. Plano de la Ciudad Radiante de Le Corbusier.

Fuente: <https://99percentinvisible.org/app/uploads/2018/02/plan-1.jpg>

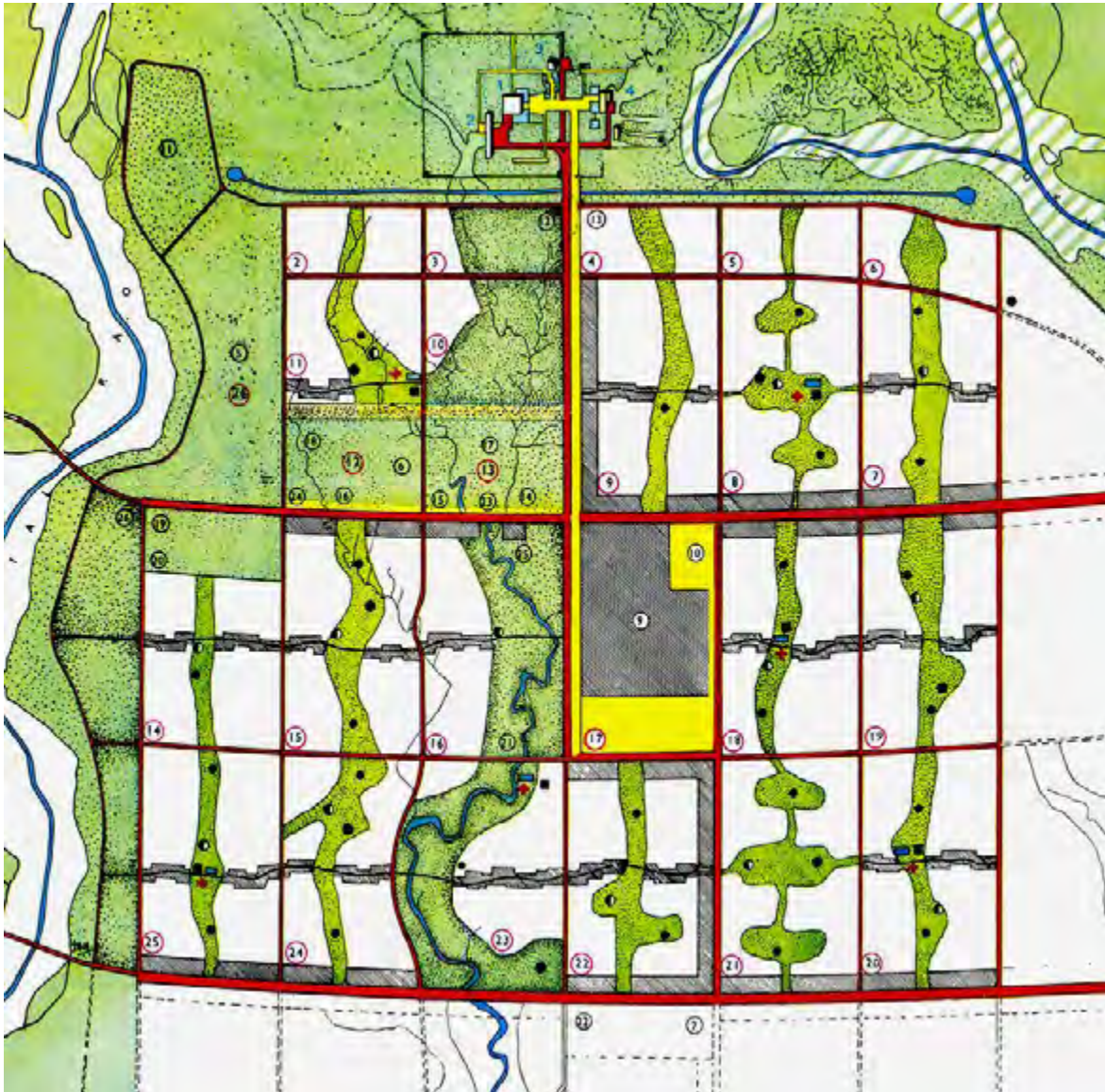


Imagen 6. Plano de la Ciudad de Chandigarh. Fuente: <https://i.pinimg.com/originals/6f/88/ed/6f88ed12d8eadb1df92b2a29f208fba5.jpg>

Cabe mencionar que el proyecto de los edificios modernos no fue obra únicamente de Le Corbusier. La estructura y el control de calidad de los trabajos estuvo a cargo de Pierre Jeanneret y algunos de los diseños por Drew y Fry.

c) Eileen Gray

Fue una arquitecta y diseñadora de muebles e interiores irlandesa (1878-1976). Es reconocida por incorporar el trabajo de la laca con lujo en el estilo internacional y es una de las primeras mujeres reconocidas como diseñadora industrial.

Su obra más grande a nivel arquitectónico es la casa de veraneo de Roquebrune, Francia conocida como E 1027, que construyó junto con el arquitecto Jean Babovici, con quien trabajó 9 obras de las cuales cuatro fueron atribuidas de forma exclusiva a este arquitecto.

Sobre la casa E 1027, esta se construyó entre 1926 y 1929 a orillas del mar, al sur de Francia y cerca de Mónaco. Su nombre se trata de un código numérico resultante de combinar sus iniciales según el orden de las letras del alfabeto. Su estilo de construcción es modernista funcionalista.

Se dice que esta vivienda fue comenzada a construir en 1926. La controversia se da con la obra Villa Savoya de Le Corbusier, que fue construida 3 años después. Le Corbusier era amigo de Babovici, Según García, C. y Pizza, C. (1995), en 1927, Le Corbusier había anunciado los principios fundamentales de la arquitectura. Cabe aclarar que en 1923 Jeanneret, había establecido dichos principios en su libro *Une Architecture*. Pero en forma física, por primera vez se vieron concretados y utilizados en esta vivienda.

La casa fue concebida como escribió Gray citada por Sayer, J. (2018):

Uno debe construir para el ser humano, para que pueda re-descubrir en la construcción arquitectónica el placer de la autorrealización en un todo que lo extiende y lo completa... Incluso los muebles deben perder su individualidad y mezclarse con el conjunto arquitectónico.

Imagen 7. Eileen Gray. Fuente: <https://th.bing.com/th/id/OIP.fTDj8xFnHz1U-PjB9gib7pAHaGg?w=225&h=198&c=7&r=0&o=5&pid=1.7>



Esta vivienda utiliza en el exterior ventanas de piso a techo tipo biombo, abiertas al mar mediterráneo para que entrara la luz natural y se pudiera tener vistas panorámicas, como novedad no copiada en la obra de la villa Saboya es que cuenta con persianas y 2 franjas de lienzos que protegen al interior de la casa bloqueando la luz y los rayos solares. Las ventanas que no poseen vista al mar son horizontales y de tipo libre. Con novedosas carpinterías creadas por Gray a modo brise solei.

El concepto arquitectónico de E-1027 es el de un barco enclavado en la costa. Es una “casa mansión mínima” que interactúa con el medio ambiente, en donde se cuidó el asoleamiento, el viento y las brisas del mar. Se buscó la integración con el terreno al utilizar formas aterrazadas.

La morfología de la morada es similar a una caja compacta de muros de carga sobre pilares. La planta es en forma de L, cuenta con 2 pisos y un techo plano. Posee una escalera de caracol para ascender a la habitación de invitados. Cuenta con un salón abierto, un estudio dormitorio, una cocina y un baño, una gran sala de estar, una recámara para invitados, un cuarto de servicio, un aseo. En el techo por primera vez se construye un jardín en una casa moderna, que a la vez incluye una cocina al aire libre conectada a la cocina interior y una pequeña zona para tomar el Sol. A esto Le Corbusier le llamaría terraza- jardín.

La vivienda se asienta sobre los bancales para resolver el programa arquitectónico en dos pisos. Situando el volumen mayor en una explanada creada en la parte inferior de la parcela.

La estructura es de tipo mixto: cuenta con muros de carga, a la vez que se eleva sobre pilotes y columnas blancas esbeltas. Ejecutados en hormigón armado y en muros dobles de ladrillo rellenos con escombro. El depósito elevado también está sobre pilares esto permite la circulación del aire bajo la casa,

Dicho sistema de pilotes es copiado por Le Corbusier en su Villa Saboya, al igual que las terrazas y ventanas horizontales de las amplias habitaciones. Sus paredes son de color blanco, las barandas metálicas y lo escaso del mobiliario.

Le Corbusier, siempre manifestó envidia por esta obra, e incluso en la ocupación francesa en torno a 1938, por el gobierno de Vichy con quien colaboraba, el arquitecto se la apropia de la casa. La invade y como dicen

algunos teóricos, la profana al pintar unos murales con el fin de destruir la vivienda.

Colomina, B. (2018) cita lo dicho por el propio Le Corbusier, sobre este hecho:

Admito que el mural no es para realzar una pared, sino al contrario, como un medio para destruir violentamente la pared, para quitarle todo sentido de estabilidad, de peso, etc.

En 1948, menciona lo siguiente:

Tomo algunas fotografías de las pinturas murales hechas por un servidor en una villa de la Costa Azul durante las semanas que precedieron a la movilización de 1939. Las paredes escogidas para recibir estos 9 grandes murales fueron precisamente las más tiernas, las más insignificantes...Esta villa que yo he animado como mis pinturas, era muy bella, blanco por dentro, y podía haber pasado perfectamente sin mis talentos.

Además de desfigurar o destruir la casa, en este momento también comienza a destruir la imagen de Gray y a ser tomado foco de atención.

Como diferencia con la casa Saboya, en el interior el proyecto se abstiene de usar la planta libre como esquema. Las habitaciones son espacios privados que requieren caminar en torno a una serie de esquinas.

Esta casa Gray innova con closets que se abren para convertirse en muros, el sofá se convierte en cama y toda una serie de armarios y otros muebles a medida están endosados o intrínsecamente en sintonía con el resto de la casa. La mesa es otro diseño que consiste en 2 tubulares circulares de acero cuya base abierta gira en torno a un pilar mientras que la altura de la mesa se ajusta permitiendo que quede a la altura de la cama.

La E- 1027 causó tanta obsesión en Jeanneret que trató de comprarla a Gray y a Babovici, como no lo logró, construyó una cabaña de madera llamada Le Cabanon, medía tan solo 16m² su fin era vigilar la obra. Como menciona Cano, J. (2021), era una “caseta de perro guardián”. Suarez, M. (2018) expone que Le Corbusier “ultrajó” el diseño de esta casa y la convirtió en una obra de arte.

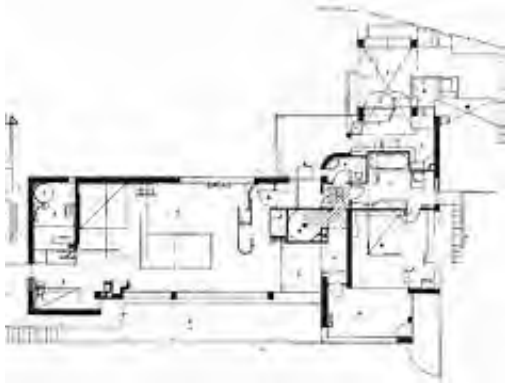


Imagen 8. Planta Arquitectónica de E-1027. Fuente: <https://th.bing.com/th/id/OIP.cOV4gfwXJdEFdmfvC-9xxQHafZ?w=236&h=180&c=7&r=0&o=5&pid=1.7>



Imagen 9. Planta Arquitectónica de Villa Saboya. Fuente: https://images.adsttc.com/media/images/55e6/b6d5/4d8d/5d09/7300/0ef8/medium_jpg/11-164.jpg?1441183441



Imagen 9. E.1027. Fuente: <https://th.bing.com/th/id/OIP.4ubejcThb5Z-vaUX5E6kmYAHaE8?w=254&h=180&c=7&r=0&o=5&pid=1.7>



Imagen 10. Villa Saboya. Fuente: <https://th.bing.com/th/id/OIP.uj4xNzRHslz-ji71MoDrGyAHaE8?w=256&h=180&c=7&r=0&o=5&pid=1.7>

Conclusiones

Le Corbusier, es un arquitecto talentoso y quizá uno de los mejores del siglo XX. Pero la ignorancia y misoginia ha hecho que se le asignen obras e innovaciones que él no realizó. Evitando que las verdaderas creadoras permanezcan invisibilizadas y excluidas.

Pocas veces aparecen como colaboradoras como fue el caso de Charlotte Perriand, quien trabajaba en el despacho de los Jeanneret y quien realizó el mobiliario que vestía sus obras. Autora de la mayor parte de los estudios sobre ergonomía y antropometría, firmados por Le Corbusier.

Otro caso lamentable es el de Chandigarh, en donde Drew es el cerebro en planeación, urbanismo e innovaciones arquitectónicas, enriquecidas por las aportaciones de Fry.

Estos esposos por sus obras realizadas en África son a los que contratan para planear esta ciudad. Su error fue quizá invitar a los Jeanneret a participar, debido a la inseguridad de Drew y a la complejidad del proyecto. Y permitir que asignaran la obra como creación a Le Corbusier, cuando el trabajo realizado por este fue mínimo.

Pierre Jeanneret siempre eclipsado por su primo, aunque este fue quien realizó gran mayor parte de los edificios junto con Drew y Fry.

La planeación de la urbe, aunque toma como prototipo la Ciudad Radiante de Le Corbusier, en cuanto a zonificación. Drew es quien crea las 7 vías, y junto con Fry designan la ubicación del equipamiento. Le Corbusier, tuvo “una carente intervención”.

En el caso de Eileen Gray, Le Corbusier desata sus pasiones de admiración, odio y envidia, pues la arquitecta realiza una obra magistral e innovadora en todos sentidos con su casa E-1027, en donde se pueden observar los principios de la arquitectura.

Le Corbusier, trataría de copiar esta obra o como algunos dirían de reproducirla en la Villa Saboya, que es muy similar la forma varia un poco debido al terreno limitado y terrazado de la E-1027.

Esta casa sería tan admirada y odiada que Le Corbusier realiza una casa de vigilancia, y cuando pudo la invadió y profanó pintando “murales” que resultaba antiestético y que roba la sencillez a la obra, que se veía mejor con muros blancos.

Le Corbusier, un hombre oportunista que supo aprovechar todas las oportunidades que tuvo entre ellas, la confusión, ignorancia y misoginia.



Imagen 12. Mural pintado por Le Corbusier con el fin de “destruir” los muros de E1027. Fuente: <https://www.amc-archi.com/mediatheque/7/9/6/000007697/villa-e-1027-chambre-d-amis-peinture-murale-de.jpg>

Referencias

- Arqhys.com. (2012, 12). El Ken y las proporciones antropomórficas. Escrito por: Arqhys Arquitectura. Obtenido en fecha 08, 2023, desde el sitio web: <https://www.arqhys.com/arquitectura/antropometria-elken.html>.
- Arquitectura y diseño (S.A) Charlotte Perriand, en AD <https://www.arquitecturaydiseño.es/creadores/charlotte-perriand>
- Cano, J. (2021) 'Le Cabanon', o cómo Le Corbusier quería vigilar la villa 'E-1027' de Eileen Gray. <https://www.revistaad.es/arquitectura/galerias/le-cabanon-le-corbusier-eileen-gray>
- Casciato, M. (2010). Cuatro europeos en Chandigarh. LC+ Pierre Jeanerette, Jane Drew & Maxwell Fry. Ra. Revista de Arquitectura, 12, 17-24.
- Espiegel Alonso, C., & Movilla Vega, D. (2011). E. 1027. Maison en bordo de mer: theoretical restoration.
- García, C., Pizza, A. (1995). Historia del arte y de la arquitectura moderna (1851-1933). Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya. p. 513. ISBN 978-8498804928.
- García, Carolina; Pizza, Antonio (1995). Historia del arte y de la arquitectura moderna (1851-1933). Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya. p. 51
- Guppy, Susha (31 de julio de 1996). «Obituary: Dame Jane Drew»
- Jackson, Iain; Holland, Jessica (2014). The Architecture of Edwin Maxwell Fry and Jane Drew: Twentieth Century Architecture, Pioneer Modernism and the Tropics. Routledge. ISBN 978-1409451983.
- Kreiman, Sergio (2015). Jane Drew 1911-1996. Un día / Una arquitecta. Consultado el 15 de mayo de 2023.
- MacCarthy, F. (2005). «Future worlds». The Guardian (Londres). Consultado el 1 de mayo de 2023.
- Marciani, F. (2015). Eileen Gray 1878-1976. Un día | una arquitecta. Consultado el 18 de mayo de 2023.
- Marcos Alba, C. L. (2011). Crítica de género. E. 1027: Eileen Gray vs. Le Corbusier en Cap Martin.
- Matt & Andrej Koymasky - Famous GLTB - Eileen Gray. andrejkoymasky.com. Consultado el 18 de mayo de 2023.
- Moreira, S. (2020), Los 5 puntos de la arquitectura moderna y su reinterpretación en 20 proyectos contemporáneos, <https://www.archdaily.mx/mx/947886/los-5-puntos-de-la-arquitectura-moderna-y-su-reinterpretacion-en-20-proyectos-contemporaneos>

Navarro, R. (18 de octubre, 2019) Charlotte Perriand: la diseñadora que inventó la república independiente de tu casa antes que Ikea, el País https://elpais.com/elpais/2019/10/14/icon_design/1571049388_702030.html

Nebreda Menoyo, I. (2022). Del diseño a la arquitectura de Eileen Gray.

Sayer, J. (2018) Eileen Gray, Le Corbusier y la Casa E-1027: una historia de arquitectura y escándalos, en <https://www.archdaily.mx/mx/902743/eileen-gray-le-corbusier-y-la-casa-e-1027-una-historia-de-arquitectura-y-escandalos>

Urbipedia.org (2023), Casa E-1027, https://www.urbipedia.org/hoja/Casa_E-1027

Vicente, A. (27 de abril, 2019), La ideología pronazi de Le Corbusier que pone en peligro su legado en Francia, el País. https://elpais.com/elpais/2019/04/24/eps/1556120509_019452.html



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.



Autor: Emiliano López Eslava.

Antonieta Rivas Mercado: El papel de la mujer mexicana en la cultura y política nacional

Antonieta Rivas Mercado: The role of mexican women in national culture and politics.

Susana Sierra Esquivel¹

Sonia Verónica Bautista González²

Yulia Patricia Cruz Abud³

Resumen

Hablar de Antonieta Rivas Mercado, es recordar a una mujer fuera de época, adelantada a su tiempo que, a pesar de tener una vida poco común, contribuyó enormemente a la cultura, educación y política nacional. Proveniente de una familia famosa y económicamente despreocupada, le dio la oportunidad de tener una educación privilegiada, una cultura sobresaliente, que no hubieran sido aprovechadas sin su gran inteligencia, lo que la condujo a relacionarse con personajes importantes de la literatura, el teatro, la pintura y la política a quienes apoyó no solo con sus conocimientos sino también con su dinero, tal fue el caso del pintor Manuel Rodríguez Lozano o el licenciado José Vasconcelos. A pesar de tener una vida muy corta, casi 31 años, fue una mujer que desarrolló varios roles como actriz, promotora

[1] Facultad de Arquitectura y Diseño UAEMéx, ssierra@uaemex.mx

[2] Facultad de Arquitectura y Diseño UAEMéx, svbautistag@uaemex.mx

[3] Facultad de Arquitectura y Diseño UAEMéx, ypcruza@uaemex.mx

Fecha de recepción: agosto 2023

Fecha de aceptación: diciembre 2023

Versión final: enero 2024

Fecha de publicación: marzo 2024

cultural, activista política, mecenas, bailarina, escritora, narradora, dramaturga, intelectual, entre otros. Gracias a ella, el teatro, la música, la literatura, la pintura además de otras bellas artes tuvieron un desarrollo importante en un país que intentaba salir adelante de una guerra revolucionaria, que lo había dejado con grandes carencias económicas, sociales y políticas. Tuvo una vida llena de buenos y malos momentos, amores, desamores, dinero, pobreza, esperanza, desesperanza, lealtad, traición, salud, enfermedad, pensamientos profundos, miedos, sueños rotos y un dolor recóndito. Antonieta Rivas Mercado no solo será recordada como la mujer que se suicidó en la catedral de Notre Dame, en París, sino como la gran mexicana, que cambió para siempre la participación de las mujeres en la vida cultural y política de México.

Palabras clave: Feminismo, cultura y política, posrevolución.

Abstract

To speak of Antonieta Rivas Mercado, is to remember a woman out of time, ahead of her time who, despite having an unusual life, contributed enormously to culture, education and national politics. Coming from a famous and economically carefree family, it gave her the opportunity to have a privileged education, an outstanding culture, which would not have been taken advantage of without her great intelligence, which led her to relate to important characters in literature, theater, painting and politics whom she supported not only with her knowledge but also with her money, such was the case of the painter Manuel Rodríguez Lozano or the lawyer José Vasconcelos. Despite having a very short life, almost 31 years, she was a woman who developed several roles as an actress, cultural promoter, political activist, patron, dancer, writer, narrator, playwright, intellectual, among others. Thanks to her, theater, music, literature, painting among other fine arts had an important development in a country that was trying to get ahead of a revolutionary war, which had left it with great economic, social and political deficiencies. She had a life full of good and bad moments, loves, heartbreaks, money, poverty, hope, hopelessness, loyalty, betrayal, health, illness, deep thoughts, fears, broken dreams and a hidden pain Antonieta Rivas Mercado will not only be remembered as the woman

who committed suicide at Notre Dame, in Paris, but as the great Mexican, who forever changed the participation of women in the cultural and political life of Mexico.

Keywords: Feminism, culture and politics, post-revolution.

Introducción

María Antonieta Valeria Rivas Mercado, fue la cuarta hija de seis del matrimonio formado por Matilde Castellanos Haff, y el afamado arquitecto Antonio Rivas Mercado, que en tiempos del presidente Porfirio Díaz, realizara varias obras icónicas, representativas de la arquitectura mexicana.

María Emilia, la primogénita, nació en 1895 pero falleció a los pocos meses, le siguió Alicia nacida en 1896 y cuya efigie aparece en el medallón de la puerta de bronce de la columna del Ángel de la Independencia, el tercero fue Antonio quien también falleció en la infancia. Posteriormente en 1900, nació su hija Antonieta, seguida por Mario y por último, Amelia nacida en 1908. (Martínez, 2021)

Entre las obras más conocidas del arquitecto Rivas Mercado destacan: La columna de la Independencia, mejor conocida como “el Ángel de la Independencia” ubicada en paseo de la Reforma, en la Ciudad de México, símbolo de nuestra nación y reconocido a nivel mundial. El actual Museo de Cera también en la Ciudad de México, el Teatro Juárez en Guanajuato, su casa ubicada en la calle Héroes No. 45, colonia Guerrero, CDMX, entre otros. En esta casa, Antonieta y sus hermanos obtuvieron una educación



Imagen 1. Antonieta Rivas Mercado a los dos años de edad (1902). Fuente: Fundación Rivas Mercado A. C. (2023).

privilegiada, con institutrices privadas que les brindaron una instrucción poco común en aquella época, como también lo fueron sus viajes a Europa junto a su padre, todo esto aunado a su inteligencia sobresaliente, hicieron de Antonieta una mujer adelantada a su tiempo.

Nacida a inicios del siglo XX, el 28 de abril de 1900 en la Ciudad de México, fue promotora cultural, mecenas, intelectual, actriz, narradora, dramaturga y activista política (INBAL, 2018), por lo que responder a la pregunta sobre si Antonieta Rivas Mercado fue una gran influencia en la historia nacional en lo referente a el arte y la política mexicana resulta imprescindible para comprender una parte importante de la evolución de México.

Metodología

La presente investigación pretende realizar un análisis histórico de la vida de esta controversial mujer y entender cómo su participación dejó un legado importante para las siguientes generaciones, a través de la reflexión sobre el papel de las mujeres en el mundo del arte y la política del país. La acción indagatoria será de tipo cualitativa mediante análisis de diversas fuentes documentales para obtener los variados puntos de vista y perspectivas sobre la vida de Antonieta Rivas Mercado, de esta manera obtener una descripción detallada de las situaciones, eventos, interacciones y conductas del personaje central, reconstruyendo así la vida del personaje central.

Desarrollo

“Versada en seis idiomas, lectora y bailarina devota, Antonieta brilló con luz propia en los albores del feminismo mexicano y jugó un papel activo en la reconstrucción cultural del México posterior a la Revolución.” (Museo Nacional de Arte, 2012). Su familia, a diferencia de muchas de las más acomodadas de la época, y a pesar de gozar de una boyante economía, decidió quedarse en México durante la Revolución Mexicana, esta situación hizo que Antonieta y sus hermanos vieran de cerca las carencias y debilidades del país, forjando en ella, ideas de cambio basadas en la cultura y la educación.

Su interacción con el mundo fue muy distinta a los demás niños de la época, ya que además de recibir una educación privilegiada, tuvo la fortuna de escuchar las pláticas de su padre con diversos artistas del momento, así como de gozar de viajes al extranjero que, si hoy en día resultan onerosos, en aquellos años eran más complejos de realizar.

Antonieta, a sus escasos 18 años contrajo nupcias con Albert Edward Blair, un inglés diez años mayor que ella, del cual se ha documentado muy poco, solamente se sabe que “era amigo de la familia Madero, razón por la que administró una mina en Zacatecas y más adelante se convertiría en administrador y apoderado de sus bienes y tierras en la región lagunera” (Casa Rivas Mercado, 2023).



Imagen 2. Antonieta Rivas Mercado, su esposo Albert Blair, y su hijo Donald Antonio Blair Rivas. (1920). Fuente: Fundación Rivas Mercado A. C. (2023).

El matrimonio Blair-Rivas Mercado solamente perduró 8 años, y aunque su hijo Donald Antonio Blair Rivas Mercado nació en septiembre de 1919, la pareja comienza sus diferencias en 1921, así como su separación legal en 1926, en un inicio Antonieta tenía la custodia del niño, más tarde la pierde. Su trágica vida tuvo un sinfín de acontecimientos desfavorables, entre ellos, la muerte de su padre, situación que fue un duro golpe, ya que era considerada la hija favorita, en medio de esta gran pérdida su madre y su hermana Alicia la orillan a abandonar la casa paterna y termina viviendo en la colonia Roma junto con sus otros dos hermanos: Amelia y Mario (Casa Rivas Mercado, 2023).

En una época donde las mujeres mexicanas aún no tenían el derecho al voto, ella realizó grandes aportaciones al mundo del teatro, la literatura, la música y desde luego la política mexicana.

Heredera de la vasta fortuna paterna —don Antonio fallece en enero de 1927—, Antonieta, con el deseo de modernizar el quehacer teatral en México, patrocinó el Teatro de Ulises (1927-1928) ... Además, se crearon las *Ediciones de Ulises*, siempre bajo su patrocinio, y se publicaron tres libros: *Novela como nube* de Gilberto Owen, *Los hombres que dispersó la danza* de Andrés Henestrosa y *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia... Ese mismo año de 1928, gracias al impulso de Antonieta, se organiza un patronato para la creación de la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección de Carlos Chávez. (Rosas Lopátegui, 2020, pág. 12).

En 1926 Antonieta conoció a un personaje muy importante en su vida, el pintor Manuel Rodríguez Lozano. “El amor a primera vista que Antonieta sintió por Rodríguez Lozano no fue correspondido, pero eso no impidió que pudiera florecer una estrecha amistad que perduraría hasta la muerte temprana de ella.” (Museo Nacional de Arte, 2012). De esta manera Antonieta se enroló aún más en el mundo del arte explorando su faceta de actriz y escritora, aumentando su interés en proteger el arte mexicano.

La relación entre Antonieta y Manuel era complicadísima, como lo atestiguan las muchas cartas que sobreviven. Existen versiones encontradas. Muchos pensamos que Manuel era bisexual y amante de Antonieta, pero hay quienes dicen que Manuel era homosexual. (Mondragón, 2020).



Imagen 3. Antonieta Rivas Mercado y Manuel Rodríguez Lozano.

Fuente: Fundación Rivas Mercado A. C. (2023).

Antonieta impulsó enormemente las expresiones culturales del país, en una época donde la Revolución había trastocado la vida de las personas, tanto en lo económico, como en lo anímico, pero en especial en lo político; la historia dicta que las sociedades después de una guerra se derrumban anímicamente, sin embargo, sabemos que la cultura enaltece el espíritu, por lo que las contribuciones de Antonieta hicieron que la población mexicana se recuperara de las tragedias de la guerra.

Su tributo en la política nacional se remonta al momento en que conoció a José Vasconcelos, y decidió apoyarlo incondicionalmente en su campaña como candidato opositor a la presidencia de la República, en un régimen implantado por Plutarco Elías Calles, que pretendía imponer una dictadura, momento histórico que más adelante se conocería como el “Maximato” época del ejercicio del poder sobre las decisiones del país de Plutarco Elías Calles sobre sus 3 sucesores. Antonieta, al igual que el Lic. Vasconcelos apostaban por la educación y la cultura como herramientas para lograr un mejor país, bajo la promesa de otorgar el voto femenino Vasconcelos aprovechó la amistad con Antonieta Rivas Mercado para financiar su campaña.

Dieciocho años y casi tres meses mayor que ella, el ex-titular de la SEP y exrector de la Universidad Nacional de México (hoy UNAM) se benefició financieramente de la aristócrata joven para llevar a cabo su ambiciosa campaña presidencial que de paso entusiasmará a muchos, incluido lo más granado de la intelectualidad mexicana de la época. Ella, como tantos de este sector, creía en el proyecto educativo y cultural del oaxaqueño, llamado entonces “el mejor político” de nuestro país. De esos días, ella legó una destacada crónica de las



Imagen 4. Antonieta Rivas Mercado y José Vasconcelos.
Fuente: Villa Juárez (2020)

vicisitudes que observó, posteriormente publicadas bajo el título *La campaña de Vasconcelos*, en la que además critica el régimen de don Plutarco Elías Calles y Emilio Portes Gil. (Villa Juárez, 2020).

Con todas sus esperanzas puestas en la campaña de Vasconcelos, Antonieta sufrió otro gran golpe, las aspiraciones políticas del licenciado se vieron truncadas al ser víctima de un fraude electoral, quedando como presidente Pascual Ortiz Rubio. “Los resultados no fueron favorables, se exilia en Nueva York donde escribe *Crónica de la campaña política de José Vasconcelos* (1928-1929) y traduce con Villaurrutia *La escuela de las mujeres de André Gide*.” (Casa Rivas Mercado, 2023).

Los amores y desamores en su vida, la lucha para tener la custodia de su hijo, la derrota de Vasconcelos y la pérdida de la mayor parte de su fortuna, hicieron que “hacia agosto de 1929, Antonieta sufre una crisis nerviosa causada por el exceso de trabajo, y los médicos le aconsejan separarse de sus actividades. Se marcha a Nueva York, donde lentamente se recupera y sigue trabajando como promotora cultural.” (Rosas Lopátegui, 2020).

Al siguiente año debe regresar a México para seguir peleando por la custodia de su hijo, no logra conservarla y decide huir con el niño a Francia, donde permanece hasta sus últimos días.

Los conflictos no resueltos con su esposo, Albert Blair, la obligan a regresar a México en marzo de 1930, ya que había perdido en un juicio la patria potestad de su hijo. Sin otra salida, decide secuestrar a Toñito —como ella lo llamaba— en julio de ese mismo año, y con él huye a Burdeos, Francia, sitio donde se refugia y escribe uno de los textos más reveladores sobre el sistema político mexicano, *La campaña de Vasconcelos*. (Rosas Lopátegui, 2020, pág. 13).

El final de la vertiginosa y exuberante vida de Antonieta Rivas Mercado no podía escapar a estas aseveraciones, inundada de dudas, desilusiones, deudas, sintiéndose sola decidió que no continuaría más. Como menciona Lugo Viñas (2022) el 8 de febrero de 1931 llegó a París junto con Carlos Deambrosis Martis, secretario y agente literario de Vasconcelos en Europa, para encontrarse con el licenciado Vasconcelos, quien huía de México por

haber denunciado el fraude electoral cometido en su contra, y cuya protección era un arma que sería el objeto con el que Antonieta diera fin a su vida. Siendo amiga del embajador de México en Francia decidió escribirle la razón de su actuar:

El martes 10 de febrero de 1931, un día antes de su muerte en París, Antonieta le redactó una carta a Arturo Pani en la que le aseguraba, anticipándose al tiempo y a toda vacilación posible, que: *Antes del mediodía me habré pegado un balazo. Esta carta le llegará cuando, como Empédocles, me habré desligado de la envoltura mortal que ya no encierra un alma. Le ruego telegrafíe (no lo hago yo porque no tengo dinero) a Blair y a mi hermano para que recojan a mi hijo. Vuelvo a darle las direcciones: Alberto E. Blair, Allende 2, Tlalpan (casa); 16 de Septiembre 5 (oficina). Mario Rivas Mercado, San Juan de Letrán 6, México, D.F. Mi hijo está en Burdeos: 27 rue Lechapellier con la familia Lavigne. Gente que me quiso mucho y quien quiere bien a mi pequeño. Pero urge que lo recojan. Me pesó demasiado aceptar la generosa ayuda de [José] Vasconcelos, pero al saber que facilitándome lo que necesitaba le robaba fuerza, no he querido. De mi determinación nada sabe, está arreglando el pasaje. Debía encontrarme con él a mediodía. Yo soy la única responsable de este acto con el cual finalizo una existencia errabunda.* (Bradú, 2020).



Imagen 5. Antonieta Rivas Mercado. Fuente: Fundación Rivas Mercado A. C. (2023).

Su vida terminó la mañana del 11 de febrero de 1931 en una banca frente al altar mayor de la Catedral de Notre Dame, en París donde ella misma de disparó en el corazón.

Imagen 6. Antonieta Rivas Mercado.
Fotografía de Tina Modotti (1928).
Fuente: Fundación Rivas Mercado A. C. (2023).



Resultados/Discusión

La mayor parte de los escritos sobre Antonieta Rivas Mercado, comienzan con su trágico final, de esta manera ha sido recordada como “la mujer que se suicidó en la catedral de Notre Dame en París” (Schmihuber de la Mora, 2018), sin embargo, en este escrito se dejó este acontecimiento para el último momento, debido a que, a pesar de ser el hecho más dramático de su vida, no es lo más relevante, se prefirió resaltar toda su contribución en la cultura y la educación del país.

Antonieta Rivas se ganó un lugar privilegiado en la historia nacional, derribando obstáculos sociales y de género de aquella época, dejando grandes aportaciones en el desarrollo del país. En el texto denominado “La desafiante Antonieta Rivas Mercado” por la Secretaria de Cultura del Gobierno de México, se comenta que:

Rivas Mercado fue una mujer desafiante a su tiempo y una vanguardista cuya labor fue clave en la modernización de la cultura en México, ya que perteneció al grupo de artistas e intelectuales que se resistieron al discurso oficial que colocaba a la Revolución como el mito que sustentaba el quehacer artístico y las luchas políticas, mito que fue instrumen-

tado por los gobiernos posrevolucionarios para legitimarse, y cuya narrativa marcó la vida cultural de nuestro país recuperando diversos elementos de las culturas prehispánicas e indígenas y de la cultura popular para identificarlos como “lo mexicano” y como reflejos “verdaderos” de la sociedad mexicana. (Secretaria de Cultura, 2020).

Su interesante y trágica vida está llena de éxitos y sinsabores que nos dejan una gran enseñanza: la participación de las mujeres es importante para el desarrollo de la sociedad y por ende de los países, “hija del arquitecto favorito del porfiriato, única integrante femenina del Teatro de Ulises y del grupo conocido como Los Contemporáneos” (Malvido, 2020, pág. 32), fue una mujer valiente, que luchó contra la opresión y discriminación que aún hoy en día se vive entre el género femenino. Pero no solamente hizo historia dentro del territorio nacional, llevó a la cultura del país a trascender fronteras, compartiendo historia con Federico García Lorca:

Antonieta visitó a Lorca en la Universidad de Columbia, durante la estancia del poeta en Nueva York en el otoño de 1929, con el propósito de financiar una representación en inglés de *Don Perlimplín* o bien de *Los títeres de cachiporra*. La escritora aparece en dos fotografías muy conocidas con Lorca, junto a la gran esfera del reloj de sol de la universidad americana. (Universo Lorca, 2023).



Imagen 7. Antonio y Antonieta, Europa 1923. Fuente: Fundación Rivas Mercado A. C. (2023).

A tal grado llegó el legado de esta mujer, que su nuera Kathryn S. Blair (2018), escritora cubana, pasó 20 años de su vida realizando investigaciones sobre la madre de quien fuera su esposo, escribió una novela en la que le rindió tributo, llamada *A la*

sobra del ángel donde muestra como Antonieta luchó en contra todo lo que la atormentaba, demostrando que fue una mujer adelantada a su tiempo.

Conclusión

El análisis documental que se llevó a cabo sobre de la vida de Antonieta Rivas Mercado refleja la poca preocupación de la historia mexicana por resaltar a esta mujer, ya que, en los escritos sobre ella, se hace mayor énfasis a su final que a toda su contribución intelectual, cabe resaltar que la investigación se torna compleja debido a que murió sin dejar publicados y en ocasiones sin terminar la mayor parte de sus textos. Su vida se ha prestado más a resaltar la controversia de sus relaciones personales que a ensalzar su poder político y cultural dentro de la reconstrucción nacional posrevolucionaria.

Finalmente, Antonieta Rivas Mercado, abrió camino para que las mujeres mexicanas participaran en la cultura, educación y política del país, sus colaboraciones como mecenas, artista, activista política dieron pauta para que más mujeres abrieran brecha en un mundo mayormente dominado por los hombres, aún queda mucho por realizar en este aspecto, ya que a pesar de los esfuerzos de mujeres como Antonieta aún no se logra la igualdad de oportunidades para ambos géneros. En la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE), para el primer trimestre de 2022, se destaca que “para lograr la igualdad salarial se requiere incrementar en promedio 8.2% el salario que se les paga a las mujeres” (INMUJERES, 2022) por lo tanto se necesitan de más mujeres como Antonieta Rivas Mercado, valientes, decididas y comprometidas con el país.



Imagen 8. García Lorca con Antonieta Rivas y otras dos personas en la Universidad de Columbia. Foto: Emilio Amero. Fuente: Universo Lorca (2023)



Referencias

INMUJERES. (2022). Sistema de Indicadores de Género. Obtenido de Instituto Nacional de las Mujeres: http://estadistica-sig.inmujeres.gob.mx/formas/tarjetas/Participacion_economica_femenina.pdf

Blair, K. S. (2018). *A la sombra del ángel*. México: Planeta.

Bradú, F. (2020). Dos momentos de Antonieta. Obtenido de Inundación Castálida. Revista de la Universidad del Claustro de Sor Juana: http://revistaselclaustro.mx/index.php/inundacion_castalida/issue/view/33/33

Casa Rivas Mercado. (2023). Antonieta Rivas Mercado. Obtenido de Casa Rivas Mercado: <https://casarivasmercado.com/>

Fundación Rivas Mercado A. C. (2023). Página de Facebook. Obtenido de Fundación Rivas Mercado A. C.: <https://www.facebook.com/fundacionrivasmercado>

INBAL. (01 de Febrero de 2018). Rivas Mercado, Antonieta (1900-1931). Obtenido de Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura: <https://literatura.inba.gob.mx/ciudad-de-mexico/5935-rivas-mercado,-antonieta.html>

Lugo Viñas, R. (2022). La vida breve de Antonieta Rivas Mercado. Obtenido de Relatos e historias en México: <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/la-vida-breve-de-antonieta-rivas-mercado>

Malvido, A. (2020). El Ángel de la Independencia, Antonieta Rivas Mercado y la dinamita rosa. Obtenido de Inundación Castálida. Revista de la Universidad del Claustro de Sor Juana: http://revistaselclaustro.mx/index.php/inundacion_castalida/issue/view/33/33

Martínez, M. (2021). Antonio Rivas Mercado, un mexicano notable en el mundo de la arquitectura. Obtenido de AD magazine: <https://www.admagazine.com/arquitectura/celebrar-antonio-rivas-mercado-20200304-5165-articulos#:~:text=Posteriormente%20en%201900%2C%20naci%C3%B3%20su%20hija%20Antonieta%2C%20seguida,Notre%20Dame%20el%2011%20de%20febrero%20de%201931>

- Mondragón, A. &. (2020). Antonieta Rivas Mercado y el Convento de San Jerónimo. Obtenido de Inundación Castálida. Revista de la Universidad del Claustro de Sor Juana: http://revistaselclaustro.mx/index.php/inundacion_castalida/issue/view/33/33
- Museo Nacional de Arte. (2012). Retratos hablados, Antonieta Rivas Mercado. Obtenido de Revista El Visitante: https://www.munal.mx/ebooks/Periodicos/01_Febrero/files/assets/downloads/page0021.pdf
- Rosas Lopátegui, P. (2020). Antonieta Rivas Mercado: Una Sor Juana del Siglo XX . Obtenido de Inundación Castálida. Revista de la Universidad del Claustro de Sor Juana: http://revistaselclaustro.mx/index.php/inundacion_castalida/issue/view/33/33
- Schmihuber de la Mora, G. (07 de 2018). Antonieta, Fantasma de Notre-Dame. Monólogo unipersonal In memoriam de Antonieta Rivas Mercado. Obtenido de ReserchGate: https://www.researchgate.net/publication/344388542_ANTONIETA_FANTASMA_DE_NOTRE-DAME_Monologo_unipersonal_In_memoriam_de_Anonieta_Rivas_Mercado
- Secretaria de Cultura. (11 de 02 de 2020). La desafiante Antonieta Rivas Mercado. Obtenido de Gobierno de México: <https://www.gob.mx/cultura/es/articulos/la-desafiante-antonieta-rivas-mercado?idiom=es>
- Universo Lorca. (2023). Rivas Mercado Castellanos, María Antonieta. Obtenido de Universo Lorca, Quién fue Quién: <https://www.universolorca.com/personaje/rivas-mercado-castellanos-maria-antonieta/>
- Villa Juárez, M. A. (2020). Antonieta Rivas Mercado: mito y verdad. Breves apuntes en torno a Vasconcelos. Obtenido de Historiografía: <https://historiografiamexicana.com/antonieta-rivas-mercado-mito-y-verdad-breves-apuntes-en-torno-a-vasconcelos/>



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

MUJERES
EN EL **ARTE** Y EL
DISEÑO



Autor: Emiliano López Eslava.

Influencia de las mujeres árabes en el arte y diseño

Influence of arab women on art and design

Yulia Patricia Cruz Abud¹

Sonia Verónica Bautista González²

Susana Sierra Esquivel³

Resumen

La presente investigación parte del análisis histórico de la influencia de estas mujeres que fueron pioneras y cambiaron la concepción de la situación de las mujeres árabes, artistas y diseñadoras. Es por ello, que la principal finalidad de hablar de estas mujeres, es para poner de manifiesto el hecho de cómo ellas han roto estereotipos e influido de manera sustancial en el arte y diseño, contrarrestando así el subdesarrollo, atraso o conflictos sociales de la zona.

Palabras clave: Arte, diseño, mujeres árabes, mundo árabe.

Abstract

This research is based on the historical analysis of the influence of these women who were pioneers and changed the conception of the situation

[1] Facultad de Arquitectura y Diseño UAEMéx, ypcruza@uaemex.mx

[2] Facultad de Arquitectura y Diseño UAEMéx, svbautistag@uaemex.mx

[3] Facultad de Arquitectura y Diseño UAEMéx, ssierrae@uaemex.mx

Fecha de recepción: agosto 2023

Fecha de aceptación: diciembre 2023

Versión final: enero 2024

Fecha de publicación: marzo 2024

of Arab women, artists and designers. That is why the main purpose of talking about these women is to highlight the fact that they have broken stereotypes and substantially influenced art and design, thus counteracting underdevelopment, backwardness or social conflicts in the area.

Keywords: Feminism, culture and politics, post-revolution.

Introducción

En el mundo árabe, las mujeres son un símbolo de resguardo de la identidad, tradiciones y cultura musulmana que se transmiten de generación en generación. La escritora marroquí Fátima Mernissi define este resguardo de tradiciones con la cuestión del velo o hiyab como un elemento tridimensional que trata de mostrar la relación entre la lengua polisémica y cosmovisión que condiciona al género. (Mernissi, 2003). En ese sentido, esconder y separar a las mujeres habla del dominio de lo prohibido, de la división entre lo público y lo privado que se define como lo sagrado. Para los musulmanes esto engloba la carga cultural dada por el idioma y la religión, pero no define al rasgo étnico-geográfico en sí. Por lo tanto, la gran diversidad de los 57 países que forman parte del mundo árabe hacen que la realidad de la mujer en dicho mundo sea también variada, por lo que, la posición de la mujer ha cambiado sustancialmente, teniendo como principal avance la inserción de las mismas en muchos campos y profesiones consideradas históricamente solo para los hombres.

Desarrollo

La influencia de las mujeres árabes en el diseño es de gran importancia debido a su impacto en diversos campos creativos, culturales y sociales. Estas mujeres han desempeñado un papel crucial en la configuración de la identidad visual de la región, así como en la evolución de la estética y la moda en todo el mundo. Algunas de las razones clave por las que su influencia es significativa incluyen:

1. Conservación de la herencia cultural: Las mujeres árabes han sido guardianas de las tradiciones y la cultura de sus países durante si-

glos. A través del diseño, preservan y promueven su rica historia, arte y artesanía, transmitiendo estos conocimientos y técnicas a las generaciones futuras.

2. Exploración de la diversidad cultural: La región árabe es muy diversa, con diferentes países, idiomas, religiones y tradiciones. Las mujeres árabes, a través de sus diseños, han sido capaces de reflejar esta diversidad cultural, celebrando la pluralidad y la riqueza de la región.
3. Romper estereotipos y prejuicios: La influencia de las mujeres árabes en el diseño ha contribuido a desafiar estereotipos y prejuicios culturales que existen en el mundo. A través de su creatividad y expresión, han demostrado que la cultura árabe es multifacética y va más allá de las representaciones estereotipadas.
4. Empoderamiento y redefinición de la moda: Muchas mujeres árabes diseñadoras han revolucionado la industria de la moda al crear diseños que celebran la belleza y la individualidad de las mujeres, desafiando las normas tradicionales y promoviendo la inclusión y la igualdad de género.
5. Avance en el diseño arquitectónico: Las arquitectas y diseñadoras árabes han dejado su huella en la creación de edificios icónicos y espacios urbanos innovadores que reflejan tanto la identidad cultural como las necesidades modernas de la sociedad.
6. Fomento del emprendimiento: Las mujeres árabes involucradas en el diseño han desempeñado un papel importante en el fomento del espíritu emprendedor en la región, estableciendo sus propios estudios de diseño y marcas, y contribuyendo al crecimiento económico y social de sus comunidades.
7. Abogar por el cambio social: A través del diseño, muchas mujeres árabes han utilizado su creatividad para abogar por temas sociales relevantes, como la igualdad de género, los derechos de las mujeres y la sostenibilidad ambiental.

Es por ello, que la principal finalidad de hablar de estas mujeres árabes, es para poner de manifiesto el hecho de cómo ellas han roto estereotipos e influido de manera sustancial en el arte y diseño, contrarrestando así el subdesarrollo, atraso o conflictos sociales de la zona.

Chaïbia Talal (El Haddada, 1929 – Casablanca, 2004)

Chaïbia Talal fue una reconocida pintora marroquí, nacida el 23 de Abril de 1929 en el pueblo de Haddada, cerca de la ciudad de Casablanca, y fallecida el 2 de Marzo de 2017 en Túnez. Es considerada una figura destacada del arte contemporáneo de Marruecos y una de las artistas más importantes del país. Nació en una familia modesta y, desde muy joven, mostró interés y talento por el arte. Aunque no recibió una educación formal en arte y permaneciendo analfabeta durante toda su vida, su habilidad innata para la pintura y su pasión por la creatividad la llevaron a desarrollar su propio estilo artístico.



Imagen 1. Retrato de Chaïbia Talal. Fuente: Colección Privada.

En 1949, se casó con el pintor Tahar Sebti, quien alentó su carrera artística y la animó a seguir pintando. Después de mudarse a la ciudad de Casablanca, comenzó a vender sus pinturas en el mercado local para mantener a su familia. La obra de Chaïbia Talal se caracteriza por un estilo naïf o primitivista. Sus pinturas se centran en escenas cotidianas de la vida en Marruecos, retratando con gran colorido y detalles aspectos de la cultura marroquí, como mujeres trabajando en el campo, festividades, rituales y retratos de personajes típicos de su país. Un momento crucial en la carrera de Talal tuvo lugar cuando el pintor Ahmed Cherkaoui (1934-1967), junto con el comisario, crítico y director del Museo de Arte Moderno de París, Pierre

Gaudibert, visitaron el estudio de su hijo Hossein, quien también era pintor, donde descubrieron accidentalmente los lienzos de Talal. En particular, Gaudibert quedó fascinado con su trabajo y la animó a exhibir sus pinturas.



Imagen 2. 'Mon Village, Chtouka', 1990, Mathaf.

Fuente: Museo árabe de arte moderno.

A lo largo de su carrera, la artista experimentó con diferentes técnicas y temáticas, pero siempre mantuvo un enfoque en la representación de la vida y la cultura de su tierra natal. Su estilo se destaca por el uso de líneas sencillas y formas estilizadas, con colores vibrantes y a menudo aplicando pinceladas audaces. Recibió numerosos premios y reconocimientos por su contribución al arte marroquí. Su trabajo trascendió fronteras y fue exhibido en varias exposiciones tanto en Marruecos como en el extranjero, incluyendo en países de Europa y África.

La primera exposición de Talal en 1966 en el Goethe Institut de Casablanca fue seguida por varias otras exposiciones importantes, como la Galería Solstice de París y el Museo de Arte Moderno de París. Por el contrario, en Marruecos sus pinturas encontraron resistencia. Los líderes predominantemente masculinos de los diversos movimientos artísticos marroquíes rechazaron el trabajo de Talal, argumentando que simplemente contribuyeron a la imagen subdesarrollada del país. Al mismo tiempo, los críticos de arte occidentales adoraban el uso de los colores por parte del artista y la representación imaginativa de las mujeres. (Sairanen, 2020)



Imagen 3. 'Sin título', 1980. Fuente: Colección privada.

Su éxito y reconocimiento en el mundo del arte fueron particularmente notables, ya que logró superar las barreras sociales y culturales que enfrentaban las mujeres artistas en la sociedad marroquí de su tiempo. Dejó un legado significativo en el arte marroquí y su influencia se sigue sintiendo en la escena artística del país. Su trabajo es apreciado tanto a nivel nacional como internacional, y sus pinturas se encuentran en colecciones de museos y galerías de arte. Su historia de superación y éxito en el mundo del arte ha sido un ejemplo para muchas mujeres artistas y ha contribuido a cambiar la percepción de la sociedad marroquí sobre el papel de la mujer en el ámbito creativo.

Saloua Raouda Choucair (1916-2017, Beirut, Líbano).

Saloua Raouda Choucair fue una destacada artista libanesa, considerada una pionera en el arte abstracto del mundo árabe. Nació el 24 de junio de 1916 en Beirut, Líbano, y falleció el 26 de enero de 2017 a la edad de 100 años. Su vida y obra se centraron en explorar la geometría, la abstracción y la espiritualidad en el arte. Proveniente de una familia aristocrática y recibió una educación liberal que le permitió estudiar arte y viajar a París en 1948 para ampliar su formación artística. En la capital francesa, estudió en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes y estuvo expuesta a las corrientes artísticas de vanguardia, incluyendo el cubismo y el surrealismo.



Imagen 4. Autoretrato 1943. Fuente: Saloua Rauda Choucair Foundation.

Su obra se caracteriza por su enfoque en las formas geométricas y las líneas fluidas que se inspiran en la naturaleza y la poesía. Ella combinó elementos abstractos con referencias culturales y tradicionales del Líbano y la región árabe en su arte. Uno de los aspectos destacados de su carrera fue la exposición individual que tuvo en la galería Colette Allendy en París en 1951, lo que la convirtió en la primera mujer artista libanesa en tener una muestra individual en Europa.



Imagen 5. Infinite Structure 1963-1965. Fuente: Tate Museum.

A lo largo de su carrera, Choucair trabajó en varias disciplinas artísticas, incluyendo la pintura, la escultura y el diseño. Sus esculturas a menudo eran modulares y se podían reorganizar, lo que reflejaba su interés en la interacción entre las formas y los espacios. Además, experimentó con materiales diversos, como la madera, el metal y la piedra.



Imagen 6. SharjahBienal12. The past, the present, the possible.

A pesar de su talento y contribuciones al arte, su trabajo no fue ampliamente reconocido fuera del Líbano durante gran parte de su vida. Sin embargo, en sus últimos años, recibió más reconocimiento internacional y se celebraron varias exposiciones retrospectivas de su obra, lo que ayudó a posicionarla como una figura influyente en el arte moderno y abstracto. (Barroso, 2016). La vida y obra de Saloua Raouda Choucair son un testimonio de su dedicación a la experimentación y su deseo de fusionar tradición y modernidad en el arte.

Fatima Haddad o Baya Mahieddine (1929 – 2004, Argelia)

Fatima Haddad o Baya Mahieddine fue otra artista argelina (1931-1998), que a los dieciséis años tuvo su primera exposición en París, donde ganó la atención de artistas de renombre como Picasso y André Breton, siendo este último el encargado de hacer el prefacio del catálogo de exhibición de Baya.



Imagen 7. Damas. Fuente: Colección Privada.

Huérfana de sus dos padres, es acogida por su abuela a quien ayuda en su trabajo en una granja hortícola de colonos. En 1943, Marguerite Caminat, pintora y hermana del dueño de la granja, la llevó a su casa en Argel para prestar servicios domésticos en una casa cuyas flores y pájaros la deslumbran. (Hernández, 2020). Baya luego comienza a modelar personajes fantásticos o animales en arcilla y se le anima a hacer gouaches que el escultor Jean Peyrissac le muestra a Aimé Maeght, que estaba pasando por Argel en 1943. Su obra ha sido descrita por los críticos como surrealista por los colores vibrantes y los contornos sinuosos, ofreciendo una representación única de flora y fauna, retratando animales inusuales como conejos voladores, pájaros del tamaño de un camello. (Jadaliyya, 2014).



Imagen 8. Mujer joven con pavorreales. 1976. Fuente: Colección privada.

Por el carácter onírico de su trabajo y el uso de colores llamativos terminó siendo inspiración para George Braque, Pablo Picasso y André Breton. Una de las principales características de su obra es que se puede apreciar el hecho de que casi no hay sombras, los elementos se disponen uno sobre otro. La exuberancia de la forma y la intensidad del color se remontan a ella, señaló el novelista Jean Pélégri “a una época anterior a la aparición del hombre, donde las cosas y las criaturas aún eran inciertas y aún mezcladas, donde los árboles crecían bajo el agua, donde los peces, antes de alcanzar su estado, habitaban las raíces de las plantas y trepaban en sus tallos”. (Hernández, 2020),



Imagen 9. Sin Título. 1966. Fuente: Museo de Arte Moderno de Lille, Francia.

Zaha Hadid (Bagdad, 1929 – Miami, 2004)

Probablemente el primer nombre que viene a nuestra mente al hablar de mujeres árabes en el diseño es el de la arquitecta iraquí Zaha Hadid (1950-2016), sobre todo por romper con todos los estereotipos en los cuales podríamos encasillar la estética y diseño árabe. A lo anterior habría que reconocer también el hecho de ser la primera mujer en ganar el Pritzker, considerado el mayor reconocimiento de la arquitectura. Teniendo estudios Bagdad, Suiza y Gran Bretaña, estudia Matemáticas en la Universidad Americana de Beirut (1968-1971), para posteriormente estudiar en la Architectural Association de Londres. (Martínez, 2019).



Imagen 10. Edificio Galaxy SOHO en Pekín, diseñado por Zaha Hadid.

La importancia de la obra de Hadid va más allá al hecho de ser mujer de origen árabe, sino más bien radica en el hecho de que logró mostrarle al mundo que el deconstructivismo tiene una fuerte conexión con el espacio y el uso de la geometría le permite a los usuarios explorar con las emociones y visualizar sus edificios como un juego de fragmentaciones y movimientos al mismo tiempo. (Zukowsky, 2020)

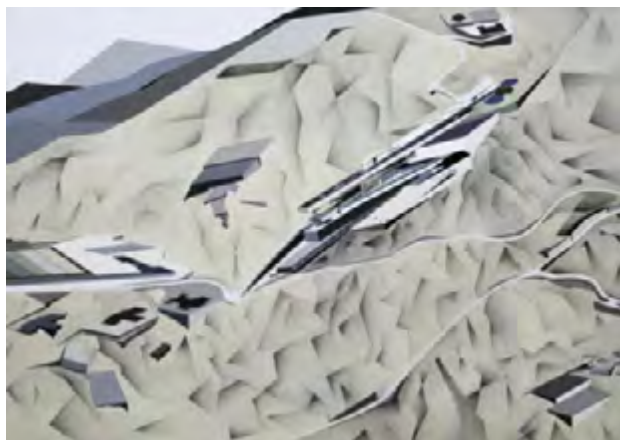


Imagen 11. Dibujos de Zaha HADid. Fuente: Museo del MoMA, Nueva York.

Por otro lado la incorporación de tecnologías avanzadas en el diseño de sus diseños a partir del uso de software de modelado 3D y cálculo de estructuras de alta precisión es lo que hizo posible llevar a la materialización edificios que pareciera que en principio desafían a la gravedad, pero

también su inspiración provenía de la naturaleza y biología logrando así una integración en el paisaje.



Imagen 12. Zapatos diseñados por Zaha Hadid.

Zaha Hadid también diseño tanto espacios interiores como la “*Mind Zone*” del *Millenium Dome* de la capital británica, como mobiliario especialmente sus colaboraciones con la Galería David Gill de Londres, de la que destacamos su increíble colección *Liquid Glacial* y productos de consumo como el Z.CAR, un futurista prototipo de coche de tres ruedas propulsado por hidrógeno. También a colaborado con marcas de ropa como Lacoste, para la cual creó zapatos de diseño con su característica estética, y también poseía su propia marca de ropa con la que vestía habitualmente.



Imagen 13 y 14. Silla “Liquid Glacial” diseñada por Zaha Hadid. Z. CAR, prototipo de coche de hidrógeno diseñado por Zaha Hadid.

Resultados/Discusión

En resumen, la influencia de las mujeres árabes en el diseño es esencial para preservar la cultura, promover la diversidad, desafiar estereotipos, empoderar a las mujeres y fomentar el cambio social. Su creatividad y visión han enriquecido la industria del diseño en el mundo árabe y han tenido un impacto significativo en la escena global.

Es importante tener en cuenta que no es correcto generalizar o estereotipar a un grupo de personas en función de su género, etnia, o cualquier otra característica. No existe ninguna razón inherente por la cual las mujeres árabes no puedan estar inmersas en el arte, diseño y arquitectura, al igual que cualquier otra persona de cualquier origen cultural.

Históricamente, las mujeres árabes han desempeñado un papel significativo en la vida cultural y artística de sus comunidades, aunque a veces su contribución haya sido subestimada o ignorada. Hoy en día, muchas mujeres árabes están activamente involucradas en diversos campos artísticos y creativos, incluyendo la arquitectura, el diseño, la pintura, la música, la literatura, entre otros.

La limitación o falta de representación de mujeres árabes en ciertos campos puede estar relacionada con diversas barreras sociales, culturales y económicas que afectan a las mujeres en muchas partes del mundo, y no exclusivamente a las mujeres árabes. Estas barreras incluyen el acceso desigual a la educación y oportunidades laborales, la persistencia de roles de género tradicionales y estereotipos, la discriminación y prejuicios, entre otros factores.

Es esencial promover la igualdad de género y el empoderamiento de las mujeres en todas las áreas de la sociedad, incluyendo el campo del arte, diseño y arquitectura. La diversidad de perspectivas y talentos enriquece la creatividad y la innovación en estas disciplinas. Al alentar la participación y representación equitativa de mujeres en todas las profesiones, se fomenta una sociedad más inclusiva, justa y enriquecedora para todos.

Referencias

- Álvarez, L. (2017). Moovemag.com. Obtenido de <https://moovemag.com/2016/04/zaha-hadid-vida-y-obra-de-la-arquitecta-que-lo-cambio-todo/>
- Barroso, V. J. (2016). Mujeres árabes en las artes visuales. Países mediterráneos. Prensas de la Universidad de Zaragoza EB.
- Hernández, H. (12 de Diciembre de 2020). Heroinas.net. Obtenido de <http://www.heroinas.net/2020/07/baya-cuyo-nombre-real-es-fatma-haddad.html>
- Jadaliyya. (6 de Julio de 2014). Jadaliyya.com. Obtenido de <https://www.jadaliyya.com/Details/30916>
- Martínez, S. J. (9 de Noviembre de 2019). Arquitectura y Diseño. Obtenido de https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/mejores-obras-construidas-zaha-hadid_2066
- Mernissi, F. (2003). El Haren Político. Oriente y Mediterraneo.
- Sairanen, E. (31 de Diciembre de 2020). Mathqaf.com. Obtenido de <http://mathqaf.com/2020/12/31/chaibia-talal/>
- Zukowsky, J. (30 de junio de 2020). Britannica.com. Obtenido de <https://www.britannica.com/biography/Zaha-Hadid>



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

MUJERES
EN EL **ARTE** Y EL
DISEÑO



Autora: Andrea Nohemi Diego Santana

Aportaciones e innovaciones de Aino Marsio a la arquitectura y diseño del siglo XX

Contributions and innovations of Aino Marsio to the architecture and design of the 20th century

Margarita Isabel Sena Sánchez¹

Juan Manuel Sena Sánchez²

Gabriela Jury Stefan³

Resumen

El texto presenta la vida y obra de la arquitecta finlandesa Aino Marsio (1894-1949), quien enfrentó las injusticias de una época dominada por la desigualdad de género en la que las mujeres eran marginadas en el ámbito profesional. A pesar de su talento y creatividad, Marsio vivió a la sombra de su esposo, el arquitecto Alvar Aalto, quien firmaba bajo su nombre la mayoría de las obras que realizaban en conjunto, obteniendo así el reconocimiento público. Se destaca el importante papel de Marsio en el diseño social, la botánica, la arquitectura del paisaje, la jardinería de interiores y la pedagogía infantil, así como su habilidad para interpretar y plasmar las

[1] *Doctora en Administración Pública y Gobierno y Doctora en Educación. Facultad de Arquitectura y Diseño, UAEMEX, senasmar13@gmail.com*

[2] *Maestro en Negocios, Facultad de Arquitectura y Diseño, UAEMEX, senaarq@hotmail.com*

[3] *Arquitecta, Facultad de Arquitectura y Diseño, UAEMEX, gjurye@hotmail.com*

Fecha de recepción: agosto 2023

Fecha de aceptación: diciembre 2023

Versión final: enero 2024

Fecha de publicación: marzo 2024

ideas de Aalto en papel. La investigación busca visibilizar las contribuciones de Marsio en la arquitectura, el diseño de interiores y el mobiliario, resaltando su riqueza social, humanista y sus conocimientos técnicos. Se utiliza una metodología analítica y sintética para estudiar y contextualizar su obra, con el objetivo de demostrar su relevancia histórica y artística.

Palabras Clave: Aino Marsio, Arquitectas sobresalientes, Alvar Aalto.

Abstract

The text presents the life and work of the Finnish architect Aino Marsio (1894-1949), who faced the injustices of a time dominated by gender inequality in which women were marginalized in the professional field. Despite her talent and creativity, Marsio lived in the shadow of her husband, the architect Alvar Aalto, who signed most of the works they carried out together under his name, thus obtaining public recognition. Marsio's important role in social design, botany, landscape architecture, interior gardening and children's pedagogy is highlighted, as is his ability to interpret and put Aalto's ideas on paper. The research seeks to make visible Marsio's contributions in architecture, interior design and furniture, highlighting his social, humanistic wealth and technical knowledge. An analytical and synthetic methodology is used to study and contextualize his work, with the aim of demonstrating its historical and artistic relevance.

Keywords: Aino Marsio, Outstanding Architects, Alvar Aalto.

Introducción

Una de las más grandes y talentosas arquitectas y diseñadoras finlandesas fue sin lugar a duda Aino Marsio (1894-1949). A ella le tocó vivir las injusticias de nacer en una época de inequidad de género, en que las mujeres eran poco o nada reconocidas debido a que la profesión era de dominio exclusivo masculino. Por lo tanto, para poder laborar tenían que vivir bajo

la sombra y tutela de los hombres. Siendo invisibilizadas en cuanto a la autoría o colaboración de sus obras, talento y creatividad.

Valencia, N. (2015) expresa que muchas arquitectas por la estructura social misógina sufrieron en el ejercicio de su profesión de manera substancial y rara vez obtuvieron reconocimiento por sus méritos.

Si deseaban producir y crear arquitectura, diseño de interiores o mobiliario, tenían que ceder su obra. Como fue el caso de Aino Marsio, su esposo el arquitecto Alvar Aalto firmaba bajo su nombre y es quien ganó reconocimiento al atribuírsele la mayoría de sus innovaciones y aportaciones. Aunque en un tiempo firmaban los dos, de igual manera, el reconocido era solo él.

Como alude la Revista AD, (2019) “Aino Marsio Aalto fue una diseñadora y arquitecta... que vivió a la sombra de su marido”

El Studio Nicholson, (2018), expresa que la arquitecta daba importancia a temas como: diseño social, botánica, arquitectura del paisaje, jardinería de interiores y pedagogía infantil. Conocimientos que contribuyeron a desarrollar su alta sensibilidad humana, social y respeto al medio ambiente.

Ella, era un perfecto complemento a la gran imaginación creadora que tenía Alvar Aalto. Quien no sabía plasmar las ideas en papel. Alvar solo divagaba, pero no concretaba. Por lo que muchas de las obras consideradas de este arquitecto no hubieran existido sin la interpretación y dibujos de su esposa.

En la época, aunque muchos conocían esto, poca importancia se le dio, siendo ella invisibilizada en tal grado, que actualmente solo se le reconoce como la esposa de Aalto.

Es lamentable ver como la arquitecta incluso perdió su apellido paterno, ya que se le nombra con el de su esposo Aalto, siendo el propio Marsio. O bien, se forma una combinación entre ambos apellidos. Lo que era muy usual e inclusive sigue siendo en algunos países.

Marciani, F. (2015) opina que en el concurso del Pabellón de Finlandia para la Feria Mundial de Nueva York. Los esposos concursaron por separado, ganando Alvar el primero y segundo lugar. Aino gana el tercero, cuando las tres obras fueron hechas en conjunto.



Imagen 1. Aino Marsio. Fuente: <https://th.bing.com/th/id/OIP.E7oP84b9iu-D5XU-1y5Nz6AAAAA?w=201&h=201&c=7&r=0&o=5&pid=1.7>

Objetivo

El fin que pretende la presente investigación es analizar las aportaciones en la arquitectura, diseño de interiores y mobiliario de esta gran arquitecta que marcaron pauta e innovación no solo por ser modernas, o por utilizar un estilo internacional, funcionalistas o minimalistas. Sino porque su obra posee gran riqueza social y humanista, así como la demostración de sus conocimientos arquitectónicos, de ergonomía, carpintería y jardinería.

Hipótesis

Aino siempre vivió a la sombra de Alvar Aalto, por lo que históricamente mucha de su obra es atribuida exclusivamente a su esposo.

Metodología

Se utiliza el método sintético- analítico del método científico con interpretación libre de crítica inorgánica de Miranda (1999), y con la flexibilidad de la posibilidad de ampliarse a las críticas de Chávez (2012), propuesto por Casado, G. (2018). Como aporte la metodología está compuesta por cinco partes. La primera es la búsqueda, localización y recopilación de informa-

ción en internet, bibliografía, revista técnicas especializadas, bases de datos y documentos gráficos. La segunda es la contextualización temporal y espacial haciendo énfasis en las ideologías e influencias que imperaban en aquel entonces. La tercera es el proceso creativo, el análisis y descripción de sus obras arquitectónicas y diseños, la cuarta fase son los resultados obtenidos tras el estudio y por último la conclusión.

Visibilizando las aportaciones de Aino Marsio

Pallasmaa, J. y Sato, T. (2007) exponen que Aino era una mujer pragmática, capaz de moderar alguna de las ideas infundadas de su marido, además era una excelente dibujante. Lo que hace suponer que las ideas eran interpretadas, plasmadas en papel y llevadas a la realidad por esta brillante arquitecta. Aunque Alvar es reconocido porque toda su vida pintó, quizá sus ideas hubieran quedado en el aire o sido interpretadas de forma muy diferente sin la colaboración de su esposa.

El matrimonio era de carácter muy diferente. Por eso, se complementaba al realizar una arquitectura diferente para los estándares de aquellos años. En cuanto a ser más humana, tratándola de alejar de una producción fría, deshumanizada y destructora del medio ambiente. Sin embargo, aunque trabajaban juntos, no fueron valorados de la misma forma. Mientras que a Alvar de forma internacional se le consideró como el “humanizador” y “naturalizador”, ella quedó en la nada.

Alvar Aalto escribió que:

“El mejor comité de estandarización es la naturaleza, pero esta aparece casi exclusivamente en sus unidades más pequeñas, las células. Ello da como resultado millones de combinaciones elásticas en las que no hallaremos formalismo alguno.”

Dicho pensamiento sería plasmado en la morfología de las obras arquitectónicas que podrían poseer plantas orgánicas o detalles como el techo o bien los muros ondulantes y orgánicos.



Imagen 2. Aino Marsio en su casa- taller. Fuente: <https://th.bing.com/th/id/OIP.JNyNHajC2EKoGZ5DnifAggHaE0?w=236&h=180&c=7&r=0&o=5&pid=1.7>

Sieira, J.M. (2019) indica que el matrimonio en 1934 hizo de su casa un taller de pruebas en donde experimentaba con materiales, aspectos técnicos, comportamientos y reacciones de las personas a las formas arquitectónicas y tipos de iluminación. También hicieron estudios ergometría y antropometría. Pese a que su forma de trabajar era de tipo colaborativo, las obras o descubrimientos eran realizadas por ambos, pero sólo atribuidas a Alvar. Por ejemplo, crearon un eclecticismo o collage con los estilos arquitectónicos combinado la arquitectura vernácula escandinava con estilos moderno y funcionalista.

Se inspiraron en las formas de la naturaleza, para crear una arquitectura orgánica. Cuya filosofía era incorporar elementos naturales en la decoración para crear un ambiente de calma y tranquilidad. Pero a quién sea considerado el gran influenciador de la arquitectura de este tipo es únicamente a Alvar.

Los esposos en conjunto estudiaron comportamientos y reacciones en las personas a las formas arquitectónicas, tipos de iluminación, ergonometría y antropometría.

Pese a que su forma de trabajar era colaborativa la obra realizada por ambos solo se le atribuye a Alvar ejemplo de ello: la Parroquia Pöytyä, Villa Flora en Alajärvi, el diseño de interiores de la Villa Mairea, el Sanatorio de Paimio, los 3 proyectos de pabellones. Etc.

La Villa Flora, (1926), es una casa de verano localizada en la campiña a las orillas del lago Alajärvi, al oeste de Finlandia. Es uno de los pocos proyectos de arquitectura creados de forma exclusiva por Aino Marsio. Esta vivienda es muy sencilla y pobre en diseño arquitectónico. Pero es considerada fuente de inspiración para la construcción de cabañas y casas de verano que se pondrían de moda a partir de los años treinta. Se trata de una morada tipo cabaña rústica de forma rectangular con techo a 2 aguas, desarrollada en un solo piso. Está compuesta por un porche (es decir, por un espacio arquitectónico abierto lateralmente y cerrado por la parte superior y adosado a una construcción. Es un anexo a los ambientes interiores ya que sirve de antesala y de entrada a la construcción)

El piso era de piedra y para sostener el techo contaba con 4 gruesos troncos de madera que actuaban como columnas. La construcción interior está dividida en 3 espacios: una recámara familiar con una cama matrimonial, una estancia con chimenea y una cocina.

En el plano arquitectónico analizado no se contempla un baño. Sin embargo, las típicas casas de campo finlandesa son sencillas y construidas generalmente de madera con pocas comodidades, sin inodoros, calefacción o agua potable. Por lo que no era de extrañarse este tipo de carencia.

Dicha obra, cumple con las características de la arquitectura finlandesa establecidas por Muñoz, P. (S/A) que son: a) Es minimalista ya que no satura el ambiente y dejan espacios libres. b) Se basa en la simplicidad y funcionalidad buscando la luminosidad. c) Cuida el aspecto ecológico a través de materiales aislantes, en este caso piedra y madera. d) Se tiene un control de infiltraciones para evitar el excesivo frío. Y e) Se trata de aprovechar al máximo la energía solar. En el caso de la villa era de color blanco para aprovechar la luz y dar sensación de claridad al hogar, además de ampliar psicológicamente el ambiente.

Fue ampliada en 1938, ya que como dice Bard Graduate Center (2016), esta casa era utilizada a menudo para las celebraciones a mitad de verano. Por lo que contaba con una casa de juegos para los niños en el patio.



Imagen 3. Villa Flora. Fuente: <https://th.bing.com/th/id/OIP.W7tRYM-4vgZixiiy5ZuxbpwHaFU?w=217&h=180&c=7&r=0&o=5&pid=1.7>

En 1928, los esposos realizan la construcción del edificio para el periódico Turun Sanomat con una fachada tipo modernista- racionalista en donde se contemplan los 5 principios de la arquitectura expuestos por Le Corbusier. Capitel, A. (1994), explica que la construcción costa de una elegante planta con gran longitud de ventanas, un pabellón de cabeza de oficinas que posee una estructura resistente para independizarse de la servidumbre por medio de retranqueo de los soportes que sirven de cabeza a los pórticos.

En la planta baja se encuentra en los talleres y almacenes del periódico. Es decir, la imprenta, zona de escritura, zona de nuevos impresos (máquinas de offset), procesado, almacenamiento, espacio editorial, entrada de vehículos y trabajadores del periódico y algunas zonas de oficinas.

Su estructura es en gran parte de hormigón armado en cuanto a: zapatas, muros, escaleras y rampas. Sus estructuras verticales están compuestas por 2 tipos de pilares fungiformes distintos, esto responde a las cargas, los claros y las alturas de los espacios. Lo cual resulta una innovación en cuanto a la versatilidad de acomodo basada en los requisitos del proyecto. Como expresa Capitel, la edificación fue anterior al edificio Johnson de Frank Lloyd Wright. También sobresalen los muebles sobre todo la llamada silla Turku.

Una de las obras más relevantes del matrimonio es el Sanatorio de Paimio de 1929 a 1933. Se trata de un equipamiento para la cura y trata de

la tuberculosis que se encuentra alejado de la ciudad de Turku, en Finlandia a unos 29 km. En una zona boscosa, en la que se tiene que entrar en automóvil, brindando el factor sorpresa. Fue proyectado con un doble fin. Por un lado, que los enfermos respiraran aire fresco y por el otro que fueran aislados minimizando la probabilidad de contagiar al resto de la población.

Es un edificio ecléctico moderno del estilo internacional que combina el funcionalismo, racionalismo y la arquitectura orgánica cuya estética está determinada por volúmenes horizontales huecos corridos o rectangulares, que son repetidos. Sus paños son de color blanco. Su estructura es reticulada de hormigón. Las partes o elementos que configuran el conjunto abierto están compuestos de piezas lineales de forma irregular.

Su programa arquitectónico es considerado complejo e innovador para la época. Las habitaciones son módulos repetitivos que poseen grandes ventanas para otorgar iluminación y ventilación adecuada. Se considera una obra de gran contenido humanista. Según Ampuero, R.A. (2020) el proyecto toma como ideal la figura humana y pone énfasis en el detalle. Siendo el arquitecto quien colabora en la curación, brindando satisfactores a necesidades físicas, biológicas, psicológicas y sociales.

El sanatorio tiene capacidad para 296 pacientes, en habitaciones dobles “tipo”, estas se encuentran agrupadas en un ala que mide 114 m. de largo por 8.5 m. de ancho y 26.5 m. de alto, con un módulo estructural de 3.35 m por 6 más el voladizo de 2.5 m.

La obra brinda importancia al contexto, sobre todo al paisaje como elemento de contemplación y sanación. Por ello, se tuvieron cuidado en el asoleamiento, velocidad y dirección del viento y a las necesidades del enfermo en cuanto a luz solar y vistas. De tal forma, que los enfermos débiles podían ser colocados en su cama y admirar la naturaleza. Es así como las habitaciones se encuentran orientadas de oeste y suroeste, evitando los vientos del norte. Los enfermos “saludables” podían salir a la terraza situada en el piso más alto.

El diseño de los Aalto corresponde a la hipótesis de que para la cura de la tuberculosis se necesita un ambiente de aire puro y sol.

A Aino la mayoría de los teóricos de la historia de la Arquitectura la deslindan de la creación arquitectónica. La cual, es asignada de forma exclusiva a Alvar Aalto. Sin embargo, el sitio web Artek (S/A), que deriva de la

compañía creada por los Aalto, (en 1935) menciona que: “trabajaron mucho juntos y su asociación creativa estuvo marcada por la igualdad absoluta”.

Lo que es lógico si se considera que Aino Marsio era una persona extremadamente organizada y observadora que cuidaba del mínimo detalle. Design Stories (2018), expresa que la cooperación de la pareja fue tan estrecha que hoy en día es imposible diferenciar qué hizo cada uno de los arquitectos.

En el diseño del mobiliario e interiorismo se le da crédito al matrimonio por su creatividad e innovación. Por ejemplo, el uso de superficies curvas en el encuentro de las paredes y suelos para facilitar la limpieza del sanatorio con el fin de conservar la higiene e impedir que el polvo se acumulara en las instalaciones.

Los esposos se encargaron de estudiar la enfermedad para poder proyectar, hecho que resulta raro en ese tiempo. Sabedores de la manera en cómo se transmitía la tuberculosis para evitar contagios crearon una doble circulación por elevadores. Un ascensor tenía el propósito de transportar las escupideras que usaban los pacientes al lavadero. Mientras que el otro conducía a los pacientes a la terraza del edificio en donde se tumbaban en hamacas a tomar el aire fresco.

Las habitaciones incorporan recursos y muebles diseñados en función de posiciones corporales para mejorar la comodidad y la salud de los enfermos.

Otro hecho novedoso es que, realizaron un estudio de los colores con el fin de mejorar la iluminación y la calefacción. Hacen uso de la teoría del color utilizando una gama de colores fríos que van del verde al azul. Todo con el fin de evitar los deslumbramientos y apaciguar a los pacientes.

De igual forma, estudiaron la iluminación dando como resultado que las lámparas se ubicaran fuera del ángulo de visión de los enfermos produciendo luz indirecta. Con el objetivo de evitar el deslumbramiento de pacientes postrados.

También se consideró la ubicación de los calefactores en el techo, evitando la radiación directa.



Imagen 4. Habitaciones del Sanatorio Paimio. Fuente: <https://th.bing.com/th/id/OIP;jY-Ppx5Y7ixHhaqjvvaZ-QHaE0?w=253&h=180&c=7&r=0&o=5&pid=1.7>

Cada habitación tenía un lavabo, debido a que en esta enfermedad se deben lavar de forma continua las manos. El matrimonio estudió la forma en que los chorros de agua inciden sobre la porcelana, observando que si se mantenía un ángulo agudo se evitaría el ruido molesto. Parrado, D. (2023), explica que el lavabo impedía que el agua salpicara e hiciera ruido molesto a los compañeros de cuarto.

Aino y Alvar diseñan una escupidera especial para los enfermos, al igual que la célebre silla Paimio, para ayudar a facilitar la respiración de estos. Parrado, D. explica que estas sillas se usaban metiendo ambos brazos dentro de la voluta que hay detrás del respaldo. Posteriormente, el paciente se hacía para atrás para adoptar la postura que se creía más idónea para los pulmones. Mientras que contemplaba el paisaje. Dicho mobiliario está construido en lámina de madera de abedul compuesta por 2 brazos y 2 finas hojas de madera donde descansa el asiento. Diseño y arquitectura (2009), menciona que esta silla tomó como prototipo la de Marcel Breuer, cambiando el material que era acero y dando formas naturales y orgánicas.

El programa arquitectónico es innovador para ese tiempo, contaba con galerías, área de quirófano, circulaciones. Estas últimas, se encuentran en un núcleo central. De igual manera, posee áreas comunes: comedor, capilla, sala de conferencias y cocina e instalaciones de calefacción. La sala de reposo se proyectó cubierta y cuenta con una capacidad de 120 sillas.

Los Aalto tomaron en consideración a dos tipos de usuarios: los enfermos y los sanos. Estos últimos estaban conformados por el personal hospitalario. Para ellos diseñaron 2 edificios exentos, uno que contenía las casas de los médicos y otro las de los empleados.

De 1930 a 1935, el matrimonio creó la Biblioteca Viipuri, cuya forma de la planta arquitectónica es similar a una “Z”. En su época de construcción fue considerado un edificio de “una complejidad controlada” ya que sus espacios pretenden enriquecerse y librarse de todo esquematismo, sin embargo, no traspasan los límites de complicación.

En este edificio se toma en consideración la zonificación basada en actividades, las cuales son: almacenar, circular y leer. Además, sobresale la sala de conferencias que posee un techo acústico, con vigas transversales. Resulta innovadora la superficie ondulada dinámica que insinúa el movimiento de unas olas, o bien la trayectoria de las fugaces auroras boreales. Por lo que, la longitud del techo, la iluminación y la ondulación invita al usuario a la contemplación.



Imagen 5. Ondas boreales en el techo de la Biblioteca Viipuri. Fuente: <https://th.bing.com/th/id/OIP.7xMZrQsd3GPejlwVSEiQDAHaDt?w=338&h=175&c=7&r=0&o=5&pid=1.7>

La sala de lectura se destaca por estar sobre un basamento, el techo de esta sala cuenta con repetidos elementos circulares similares a soles que dejan entrar la luz de este astro. Esta innovación sería reproducida por Frank Lloyd Wrigth en el edificio Johnson en 1936.



Imagen 6. Techo de la Biblioteca Viipuri con aberturas circulares. Fuente: https://th.bing.com/th/id/OIP.UrDBe_t71JrWC49Y1-Jo-vwHaE8?w=264&h=180&c=7&r=0&o=5&pid=1.7

Sobre las viviendas mínimas, Sieira, J. (2019), afirma que, en 1930, los esposos diseñaron una vivienda moderna influida por la transformación social y el nuevo papel de la mujer en la sociedad. En ella se crea la cocina mínima que es el elemento más novedoso del apartamento pues propone un ahorro de tiempo y espacio además está pensada para una fácil limpieza, cuante con superficies resistentes y continuas.

La cocina se consideraba moderna e ingeniosa al encontrarse empotrada y consistía en un mueble de tipo corrido. El mueble inferior estaba dividido en cuatro gavetas, una de ellas con cajoneras, las otras 3 con puertas.

Arriba de él se encontraba una tarja con una tabla para picar integrada y los manerales del fregadero. Dentro de la cocina como tal se encontraba el boiler. Aino se inspiró en la Cocina Frankfurt que diseñó Margarete Schütte-Lihotzky en 1926.

Resulta interesante observar que el departamento y la cocina son muestras del minimalismo. Es decir, “el número mínimo de elementos necesarios para mantener un estilo de vida pleno y satisfactorio”. Como mencionaba la propia Aino Marsio citada por Muñoz, M. y Sol, R. (2022):

“Me refiero a la transformación total del papel que desempeña la mujer en la actualidad. La independización de una posición sumisa supone exigencias absolutamente nuevas en las viviendas.”

La organización de la cocina significaba un ejercicio de autonomía en el contexto de un espacio convencionalmente atribuido a las mujeres.



Imagen 7. Cocina mínima. Fuente: <https://th.bing.com/th/id/OIP.5tHL-FEqxcuIPifHzY45ZqgAAAA?w=162&h=180&c=7&r=0&o=5&pid=1.7>

Entre 1933 y 1934, realizan el Estadio Nacional y la Estación para Tampere. Apartamentos Kauttua (1938), pabellón para la Feria Mundial de Nueva York 1939

En 1935, junto con su esposo, Maire Gullichsen y Nils Gustav Hahlin fundan Artek que era una industria doméstica que vendía accesorios, lámparas y muebles diseñados por Alvar y Aino. En esta compañía Aino Marsio se desempeña como la directora creativa y en general.

En 1936, el matrimonio empieza a construir una serie de viviendas para trabajadores en Finlandia. Como fue el caso de las viviendas de la fábrica de celulosa, que se ubicaba en la isla de Pyötinen, Kotka. Que consistían en edificios residenciales y rotacionales. Eran de 3 tipologías de viviendas: las de hilera, los bloques lineales verticales y las unifamiliares aisladas. El diseño tomaba en consideración: funcionalismo, naturaleza, higiene, salud e iluminación.

Su arquitectura es de tipo social progresivo. Aalto decía que utilizó en este proyecto una arquitectura que no insistiera en la jerarquía social, se adaptara los terrenos y al bosque. Los edificios residenciales se colocaron orientados al suroeste y oeste para maximizar la radiación solar. Las viviendas contaban con calefacción de agua caliente, hornos eléctricos y baños.

Los bloques de departamentos son de tipo simple y repetitivo contruidos con materiales mixtos. En los muros exteriores utiliza el hormigón de peso ligero y el resto fue edificado con ladrillo rojo con terminados. Los pisos cuentan con unidades repetitivas de 1 y de 2 pisos. Las habitaciones poseen baño y cocina.

En 1937, diseñan el Restaurante Savoy, mismo que se encuentra en la última planta de un edificio en el centro de Helsinki. Cuenta con ventanas que tienen vistas panorámicas al parque Esplanadi. La obra era considerada refinada, cálida y acogedora. En sus inicios contaba con cuatro ascensores y un tipo de dispositivo de aire acondicionado que mantenía la sala limpia del humo de los cigarrros, lo cual era inusual en esos momentos.



Imagen 8. Restaurante Savoy. Fuente: <https://th.bing.com/th/id/OIP.shTN8l-7R0idup0GZPLp02gHaE8?w=276&h=184&c=7&r=0&o=5&pid=1.7>.

Dicho negocio pertenecía a Harry y Maire Gullichsen, los dueños de la famosa Villa Mairea. Dominguez, A. (2023) menciona que el restaurante posee una sala principal larga y estrecha similar a un tranvía o a un barco.

Su arquitectura es de tipo funcionalista. El restaurante fue restaurado en el 2020 siguiendo las indicaciones originales, resaltando: la mesa

de servicio de perfil ondulado que se encuentra en el centro de la sala. El techo de madera contrachapada realizado en abedul, olmo, roble y caoba. También utiliza el ladrillo estrellado.

Cabe mencionar que, aunque la obra arquitectónica resulta interesante. Lo es más aún, el jarrón Savoy, que es considerado un icono del diseño industrial en la cristalería finlandesa, que representó a este país en la exposición internacional de París.

Como indica Metti, R (2015), su morfología orgánica responde a los lagos finlandeses. También existe la hipótesis de qué el diseño corresponde a la analogía de los pantalones bombachos usados por las niñas esquimales finlandesas. El diseño está conformado por una superficie hiperbólica curva que recorre y se pliega sinuosamente a lo largo de 2 curvas similares de radios diferentes. Lo que permitía que las flores que se vertían en su interior se distribuyeran en forma diferente.

Asimismo, diseñaron un florero, una hielera un cenicero, una porta vela, una fuente, una tabla de picar y lámparas.



Imagen 9. Vaso Savoy. Fuente: <https://i.pinimg.com/236x/9a/28/5e/9a285e-1b94e53be9025cba2704dc2302--iittala-vase-alvar-aalto.jpg>

La vivienda Eka proyectada entre 1938 y 1939, costaba de 3 pisos y 3 bloques de apartamentos. 2 de 3 plantas, con terreno de acceso directo a nivel de las 2 plantas inferiores. Un edificio con servicios. Y vivienda de una planta que también cuenta con un edificio de servicios

Entre 1938 y 1939 se construye el pabellón finlandés para la exposición universal de 1939 en Nueva York. En 1937, Alvar Aalto había puesto

dos propuestas de forma personal y Aino una, aunque ambos trabajaron en forma conjunta en las 3 propuestas. Obteniendo el primero, segundo y tercer lugar. Lo curioso es que aunque en las tres propuestas intervinieron los dos, las personalizaron para quizá tener mayor posibilidad de ganar.

Respecto al pabellón vencedor poseían una altura de 16 m y se componía de cuatro pisos en donde se mostraban fotografías del país, el pueblo, el trabajo, y el resultado de los 3 factores antes mencionados que son los productos. El espacio exterior e interior no tiene ninguna relación, y la entrada se produce en un espacio muy comprimido frente a la recepción con un techo bastante bajo que lleva la sala principal donde se produce una descompresión del espacio.

Urbipedia (2023), explica que la obra es de tipo escultórica. Las paredes se realizan con entramados de madera donde se combinan tramos rectos con curvos. Esto resulta simbólico ya que los materiales utilizados en las paredes representan de modo metafórico la aurora boreal.

El techo es representado como área de exposición para las hélices de aviones de madera prensada que fue otra innovación de la forma de ventilar.



Imagen 10. Pabellón de Finlandia. Fuente: <https://th.bing.com/th/id/OIP.celd-CY8wbl5aCm-9PMs8zAHaGU?w=204&h=180&c=7&r=0&o=5&pid=1.7>

En 1939, los esposos diseñan la Villa Mairea en Noormarkku. La cual se ubica en una colina rodeada por un bosque de pinos y de vegetación. Fue realizada para los Gullichsen, bajo un concepto de una continuación

interior del bosque. Como se ubica en un lugar donde el frío predomina gran parte del año la casa fue proyectada en forma de “L” con la finalidad de proteger de los fuertes vientos del norte. Uno de los espacios más importantes de la casa por lo tanto resulta el patio y su vegetación. El patio es el elemento integrador hacia el espacio natural, y en el corazón se ubica una piscina.

El edificio resulta una composición asombrosa y sin precedentes, considerada un collage de grandes logros artísticos. Es ecléctico tanto en función como en estilos arquitectónicos. Combina una atmósfera de trabajo, una casa y los recuerdos de las granjas finlandesas, las iglesias medievales, la arquitectura funcionalista, la arquitectura hollywoodense, y la arquitectura japonesa.

Como menciona Urbipedia (2023), en esta obra se utilizan columnas de líneas elegantes que chocan con la presencia de toscas escaleras de piedra, dónde techados de hierba descansan en vigas de hormigón, troncos “desnudos flotantes” sobre espesos postes de acero y tejas arregladas de manera paralela se alzan detrás del revestimiento de teca.

Otra innovación hoy se encuentra en el interior en donde se representa una abstracción de la riqueza morfológica del bosque finlandés. En donde existe libertad, por lo cual, no utilizan ritmos arquitectónico-artificiales. Las columnas de acero negro que están envueltas en ratán representan pinos. Pero también usan otros revestimientos como el abedul. Las columnas son postes de madera que sostienen la escalera y la entrada a manera de árboles.



Imagen 11. Villa Mairea. Fuente: https://th.bing.com/th/id/OIP.Syz9qBID-YYyYvy2H_5MPGQHaE4?w=254&h=180&c=7&r=0&o=5&pid=1.7

El programa arquitectónico de la planta baja consta de: patio, acceso principal, vestíbulo, Comedor, sala de reunión, biblioteca, sala de exposiciones, escalera, oficina principal, cocina, servicios y logia.

Circarq (2017) expone que en la planta alta se encontraba la sala de juegos de los niños que servía como articulación entre los dormitorios. El del matrimonio estaba separado por un baño del cuarto de los niños. Estos poseían ventanas que daban al acceso de la casa. Frente a ellos se ubicaban 2 dormitorios de invitados que daban hacia la terraza. El taller de Maire se encontraba comunicado por medio de una sencilla escalera con el jardín de invierno del nivel inferior.

Yagvaillo (2016), explica que la casa está realizada con una estructura de piezas de acero y de ladrillo huecos. Los pilares dobles y triples imitan la arboleda del bosque, la permeabilidad visual se logra a través de amplias vidrieras. Las columnas sostienen vigas de hormigón las cuales sostienen los techos de losa aligerada de albañilería y concreto.

Como producción exclusiva de Aino se tienen el diseño de sus vasos, platos, lámparas, objetos funcionales. Trabajos con los cuales como diseñadora es reconocida

Conclusiones

Resulta sorprendente, que en la búsqueda de internet sobre la obra e innovaciones de Aino Marsio existan pocas fuentes que tratan de ella en forma personal y sobre innovaciones arquitectónicas no dicen nada. Con excepción del diseño de sus icónicos vasos de cristal y de algunos objetos. Por lo que general, para la hacer referencia a ella la nombran como “la esposa de Alvar Aalto”. En cambio, cuando se buscan biografías sobre él, poco es nombrada o se le invisibiliza en la mayoría de los casos.

De las obras arquitectónicas tratadas en esta investigación, en la mayoría de las fuentes se excluye e invisibiliza sus contribuciones y se le da la autoría exclusiva a su esposo. Cuando la página web de Artek, derivada de la empresa fundada en 1935 por el matrimonio, claramente explica que la autoría es de ambos, siendo imposible mencionar con exactitud que es lo que hizo cada uno de ellos.

Quizá también la culpa la tuvo en parte Alvar Aalto cuando se le daba el crédito total al no rectificar e incluir a Aino Marsio. Cuando el trabajo y papel de ella era crucial al interpretar y poner en papel las ideas difusas sin aterrizar que él tenía.

Para dar justicia a esta arquitecta y diseñadora excepcional, como no se puede individualizar el trabajo que realizó cada uno de ellos. Las escuelas de arquitectura, los teóricos y críticos del arte deberían de asignarlas a los dos como un trabajo en conjunto. Basta de invisibilizar, ignorar o excluir.

Referencias

- Ampuero, R.A. (2020), El hospital de Paimio, un hito de la arquitectura moderna. En <https://decortips.com/es/de-paso/hospital-paimio-hito-arquitectura-moderna/>
- Artek (S/A), The aesthetic visionary. En <https://www.artek.fi/en/company/designers/aino-aalto>.
- Bard Graduate Center (2016), Artek and the Aaltos, en [Bagc.bard.edu https://www.bgc.bard.edu/artek-and-the-aaltos-villa-flora](https://www.bgc.bard.edu/artek-and-the-aaltos-villa-flora)
- Desing Stories, (2018) Aino Aalto – the strict functionalist, en [https://www.finnishdesignshop.com/design-stories/classic/aino-aalto-the-strict-functionalism?.](https://www.finnishdesignshop.com/design-stories/classic/aino-aalto-the-strict-functionalism?)
- Dominguez, A. (2023) La segunda vida del restaurante Savoy, un icono del diseño en Helsinki en <https://elpais.com/elviajero/2023-02-13/la-segunda-vida-del-restaurant-savoy-un-icno-del-diseno-en-helsinki.html>
- Yagvaillo (2016), Villa Mairea- Alvar Aalto. en <https:// analisisdeformas.wordpress.com/2016/03/08/villa-mairea-alvar-aalto/>
- Muñoz, M y Sol, R. (2022), Aino Marsio-Aalto: a la sombra de nadie en <https://flatmagazine.es/arquitectura/aino-marsio-aalto-a-la-sombra-de-nadie/>
- Muñoz, P. (S/A), Principios de la arquitectura finlandesa: paisaje, naturaleza y clima En <https://arquitecturaideal.com/arquitectura-finlandesa/#Principios%20de%20La%20Arquitectura%20Finlandesa>
- Parrado, D. (2023), ¿Puede la arquitectura ser curativa? El sanatorio de tuberculosos de Alvar Aalto cumple 90 años <https://elpais.com/icon-design/arquitectura/2023-02-02/en-los-rincones-del-sanatorio-de-tuberculosos-de-alvar-aalto-el-revolucionario-hospital-cuya-arquitectura-ayudo-a-la-curacion.html>
- Pallasmaa, J.; Sato, T. (2007). Alvar Aalto: Through the Eyes of Shigeru Ban. London: Black Dog Publishing Limited in association with Barbican Art Gallery

Metti, R (2015), Conocé la historia del jarrón Savoy, un ícono del diseño <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/conoce-la-historia-del-jarron-savoy-un-icno-del-di-seno-nid1824413/>

Siera, J.M. (2019), Aino Marsio Aalto fue una diseñadora y arquitecta tras un ícono, en <https://www.revistaad.es/diseño/iconos/articulos/aino-marsio-aalto-fue-dise-nadora-arquitecta-tras-icno/23785>

Casiopea, (S/A) Viviendas de la fábrica de celulosa Sunila en https://wiki.ead.pucv.cl/Viviendas_de_la_f%C3%A1brica_de_celulosa_Sunila,_Finlandia/_Alvar_Aalto#-Viviendas_de_la_f%C3%A1brica_de_celulosa_Sunila

Urbipedia, (2023), Villa Mairea. en https://www.urbipedia.org/hoja/Villa_Mairea

Circarq (2017) Villa Mairea, Aino y Alvar Aalto, 1937-38. En <https://circarq.wordpress.com/2017/10/12/villa-mairea-aino-y-alvar-aalto-1937-38/>

Urbipedia, (2023) pabellón finlandés de 1939. En https://www.urbipedia.org/hoja/Pabell%C3%B3n_finland%C3%A9s_de_1939,



Atribución-NoComercial-SinDerivadas

Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.



Visualidades disidentes: Procesos de resignificación del espacio público de la Ciudad de México a partir de la producción gráfica feminista

*Dissident visualities: Processes of
resignification of public space in Mexico City
based on feminist graphic production*

*Raquel Eugenia García Cruz*¹

Resumen

A partir de la marcha del 16 de agosto del 2019, en la Ciudad de México se han articulado importantes movilizaciones de mujeres en los espacios públicos, visibilizando con ello la indignación y la reivindicación, pero también la resistencia y la pluralidad de uno de los movimientos más propositivos, disconformes y resignificantes de los últimos años.

Bajo la principal demanda de poner un alto a las múltiples violencias contra las mujeres es que han surgido importantes acciones colectivas con derivaciones y propuestas en muy distintos ámbitos, uno de ellos es la producción visual que ha contribuido a socializar las exigencias y poner en circulación las coordenadas de la lucha social.

[1] Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México.
rgarcia@ctac.fad.unam.mx mav.raquelgarcia@gmail.com

Fecha de recepción: agosto 2023
Fecha de aceptación: diciembre 2023
Versión final: enero 2024
Fecha de publicación: marzo 2024

En ese contexto, es que esta propuesta aborda las implicaciones y resignificaciones de los espacios públicos de la ciudad a partir de la irrupción de la gráfica feminista que ha acompañado al movimiento, al tiempo que ha contribuido a crear espacios de lucha y memoria que posibilitan una visibilidad insurrecta a partir de herramientas y representaciones diversas.

Palabras Clave: Visualidad, espacio público, feminismo, gráfica urbana, memoria.

Abstract

Since the march of August 16, 2019, important mobilizations of women have been articulated in Mexico City in public spaces, thereby making visible the indignation and demand, but also the resistance and plurality of one of the movements. most purposeful, dissatisfied and remeaning of recent years.

Under the main demand to put a stop to the multiple violence against women is that important collective actions have emerged with derivations and proposals in very different areas, one of them is visual production that has contributed to socializing the demands and putting the ideas into circulation. coordinates of the social struggle.

In this context, this proposal addresses the implications and resignifications of the city's public spaces based on the emergence of feminist graphics that have accompanied the movement, while at the same time contributing to creating spaces of struggle and memory that enable a insurrectionary visuality from diverse tools and representations.

Keywords: Visuality, public space, feminism, urban graphics, memory.

Introducción

En los últimos años los movimientos feministas han irrumpido en la escena política global con una creciente y renovada fuerza. Los espacios públicos de la mayoría de las ciudades del mundo han sido escenarios de movilizaciones.

ciones que han colocado en el centro la indignación ante las múltiples violencias patriarcales y la matriz de dominación del sistema capitalista, pero también la reivindicación, la resistencia y la participación colectiva.

En la Ciudad de México, la demanda principal ha sido el alto a las violencias que cotidianamente vivimos las mujeres y que se han agudizado y se han hecho presentes de múltiples formas, llegando a extremos profundamente dolorosos como el aumento de feminicidios no sólo en la urbe y su periferia sino en varios de los estados del país.

Las marchas y movilizaciones se han convertido en huellas que ocupan los espacios de la ciudad desde múltiples coordenadas, y es así como las calles, las plazas, las universidades y también los medios de comunicación y las redes sociales han dado cuenta de ello consiguiendo que se expandan las dinámicas de la lucha social al tiempo que se socializan de las exigencias. Sin embargo, plantear un análisis sólo a través de los mecanismos mediáticos de las manifestaciones sin dar cuenta de los procesos de comunicación y expresión que surgen en las dinámicas no centralizadas, aquellas que se contraponen a los cánones y a los discursos hegemónicos no sólo genera sesgos metodológicos sino sobre todo políticos, pues se pueden invisibilizar prácticas creativas que se articulan en los márgenes y que han resignificado los espacios y el transitar de la ciudad a veces de manera efímera y otras con la intención de apropiarse del territorio público y construir espacios de memoria.

Es en ese sentido, que Yuderkis Espinosa Miñoso (2019) refiere que la universidad prioriza los saberes escritos y los conocimientos centrados en lo occidental, por ello es que el estudio de los movimientos sociales suele centrarse en el accionar político y las reflexiones que se suscitan en los actos de protesta, que si bien son aspectos fundamentales no dan cuenta de las prácticas micropolíticas y los procesos de memoria comunicativa (Assman 2018) que derivan de las luchas antipatriarcales.

En coincidencia con los anterior, es que este texto busca aproximarse a las dinámicas de producción y reproducción de las visualidades que permiten comunicar y expresar los sentires colectivos e interpelar los discursos oficiales bajo una mirada multidimensional y pluriversal.

En un esfuerzo por trazar una ruta en medio de esta compleja cartografía, es que es posible abordar la importancia de disputar la visibilidad en el espacio público, ya que es a partir de marchar, de hacerse presente

en la calle que se entabla un ejercicio de corpopolítica al que Judith Butler (2017, 33) se refiere al afirmar que “lo que vemos cuando los cuerpos se reúnen en la calle, en la plaza o en otros espacios públicos es lo que se podría llamar el ejercicio performativo de su derecho a la aparición, es decir, una reivindicación corporeizada de una vida más vivible.” Este aspecto es fundamental para pensar la relación entre los cuerpos, la mirada, y la producción de esas imágenes otras que se convierten en estrategias de un sentipensar propio de las movilizaciones feministas en la ciudad en donde se conjunta expresiones de alegría y tristeza a la vez, de rabia y esperanza, de hartazgo y resistencia.

Marcas de memoria

La imagen se viralizó rápidamente: un funcionario vestido con un traje oscuro y el rostro cubierto de brillantina rosa. Se trataba del secretario de Seguridad Pública de la Ciudad de México quien había sido “bombardeado con glitter” por una activista transfeminista en medio de una protesta frente a cuatro casos de agresión sexual en los que estaban involucrados agentes de la policía.

Esa imagen se convirtió en una especie de detonador. ¿Qué era eso que estaba allí? Las autoridades lo llamaron un acto de provocación, algunos medios referían un ataque o agresión, pero para muchas mujeres se trató de una acción simbólica subversiva, que buscaba hacer un señalamiento a partir de una estrategia muy visible, difícil de ignorar, pero física y materialmente inofensiva. El desmontaje semántico que se hizo del material permitió que la brillantina rosa pasara de ser un elemento asociado con la infancia, el juego o la fantasía a una marca de denuncia ante la impunidad y un símbolo de una estrategia política capaz de mostrar lo que está ausente: el acceso a la justicia. A partir de ese momento es posible documentar procesos y prácticas de resignificación de la protesta feminista en el espacio público que desataron muchos diálogos y tensiones políticas.

En agosto de 2019, días después del primer bombardeo de dimantina, tuvo lugar una de las movilizaciones más polivalentes en la historia reciente de la ciudad. El 16 de agosto se llevó a cabo una marcha para dar continuidad a los actos de protesta y destacaron una serie de pintas sobre monumentos

emblemáticos como “El ángel de la independencia”, se rompieron algunas ventanas y se prendió fuego a una estación de policía. Sin embargo, es interesante reflexionar en los grafitis y pintas, no sólo por ser el elemento que mayor debate público suscitó sino porque pensarlos como piezas visuales con una carga disruptiva y transgresora pone de manifiesto las capas de significación en las representaciones visuales disidentes, entendidas como marcas de denuncia colectiva.

La producción iconográfica desplegada en los monumentos puede ser percibida en primera instancia como actos vandálicos con una intención destructora, y aunque no considero esencial salir de este campo semántico por la potencia que tiene en sí mismo el discurso del derribo y la deconstrucción como práctica política, sí considero importante ampliar los campos de interpretación de un fenómeno complejo como éste.

Si bien, desde el estado han existido prácticas de construcción de memoria y patrimonio a través de los monumentos en el espacio público, es posible pensar de manera dinámica y expandida sobre su presencia como elementos que acompañan los procesos de cuestionamiento y transformación en las sociedades contemporáneas. Bajo esta lógica es que hacen eco las palabras de *Restauradoras con glitter*, una colectiva de mujeres especialistas en el estudio y conservación de las herencias culturales, formada a partir de las protestas: “Entendemos el patrimonio como un medio no estático en el cual se manifiestan ideas, cuestionamientos y consensos, y que desencadena procesos socio-culturales a su alrededor que generan identidad y sentido.” (2019, p.1). Por ello, es importante señalar el valor que tiene reformular la noción de patrimonio y de las prácticas culturales en el espacio público. Es necesario ampliar el territorio de pensamiento en torno a estos conceptos más allá de las representaciones elitistas y los discursos del estado, que tienden a invisibilizar la producción simbólica de los grupos subalternos, de la protesta y de la memoria popular.

En ese sentido, las pintas sobre los monumentos y la alteración al patrimonio son marcas de memoria y al mismo tiempo representan la materialización del dolor, la rabia y la desesperación. *Restauradoras con glitter*, hicieron un estudio cuidadoso de las inscripciones y además de consignas propias de la marcha y los mensajes de protesta, en muchos monumentos se habían escrito nombres de mujeres desaparecidas y víctimas de femicidio. En un contexto tan adverso para las mujeres, nombrar públicamente

a las víctimas es un intento por dignificar su memoria y reconocer simbólicamente la mínima atención que se ha dado a los problemas de violencia en el país, así como las formas de silencio y olvido ante el dolor que acompaña estas historias.

El debate y las reacciones que se derivaron de estos actos de protesta puso en discusión la trama de violencias, pero también el conservadurismo latente a nivel social. ¿Cómo deben protestar las mujeres?, ¿Cuáles son las formas en las que una protesta social puede ocupar el espacio público?, ¿Hay límites en la expresión de la indignación y la denuncia?, ¿Cuáles son y quiénes los determinan? Éstos y otros cuestionamientos que se detonaron de las discusiones permitieron ampliar la reflexión e incorporar voces diversas a la discusión para visibilizar el papel que la matriz de opresión -raza, clase y género- juega en estas disyuntivas.

Si bien, ha quedado de manifiesto que la indignación y la rabia son dos condiciones señaladas y sancionadas en el espacio público, resultó especialmente problemático para las autoridades, los medios de comunicación y un sector de la sociedad, que esas emociones plasmadas por medio de la imagen y la palabra, procedieran de las mujeres, quienes comúnmente son percibidas como usuarias itinerantes con presencias limitadas en la ciudad (Suri 2017). Hashtags como #ellasnomerepresentan dejaron en evidencia que cuando estas emociones son experimentadas por las mujeres y expresadas en el ámbito público provocan la denigración de la protesta e incluso la negación y la ridiculización de las violencias de género.

Gráfica feminista: de la virtualidad a la calle

Aún con ello, el impulso que se generó a raíz de las movilizaciones permitió que en los siguientes meses se rearticularan discursos y prácticas, y comenzó a conformarse un correlato que acompañó el movimiento por medio de las imágenes.

Ilustradoras, diseñadoras y artistas visuales publicaron materiales gráficos de naturaleza diversa en torno a la denuncia y la reivindicación. Muchas de estas piezas, que se difundieron y cobraron notoriedad a través de las redes sociales, surgían con espontaneidad y un carácter de urgencia, buscaban expresar estados de ánimo y experiencias cotidianas, al tiempo

que contribuían a visibilizar información en un momento histórico en el que los datos son reconocidos como uno de los más grandes ejercicios de poder. Todo ello generó que en las manifestaciones subsecuentes mucha de esta gráfica pasara de la virtualidad a la calle a partir de adaptar y explorar formas, técnicas y soportes variados que iban desde la creación de pancartas, el bordado de denuncias y testimonios, hasta el uso de estenciles y el paste up. Estas dos técnicas propias del arte urbano, además de las pintas, han sido usadas en las movilizaciones de manera articulada, ya que las imágenes carecen de derechos de autor y se descargan libremente para su reproducción y exposición en los espacios públicos de la ciudad. Sin embargo, hay otro fenómeno interesante alrededor de la gráfica que implica una especie de apropiación de las imágenes por parte de mujeres participantes en la movilización, que con sus propios trazos y materiales sencillos replicaban las propuestas originales con la intención de ampliar el alcance de los mensajes y personalizar los discursos a partir de las experiencias compartidas.

Otro acontecimiento derivado de la cultura visual que tuvo implicaciones en el espacio público fue la materialización de jornadas de diseño de carteles y pancartas en los que ciertos espacios de la ciudad eran tomados para producir gráfica popular y antipatriarcal.

Es en estos ejercicios de apropiación de los espacios públicos, y no sólo en las movilizaciones, que se representa la pluralidad de las existencias y se amplifican las demandas. Tomar el espacio público, para las mujeres, implica un acto de reconocimiento y un ejercicio de libertad en un entorno tradicionalmente ocupado por los hombres (Bourdieu 2012) lo cual plantea una política encarnada de sus mensajes y materializa su derecho a la aparición en la esfera pública. (Butler 2017)

Un muro de memoria

Fue también a partir de un acto de apropiación, aunque de naturaleza muy distinta, que en la movilización del 2021 por el 8m, el enorme despliegue de vallas metálicas que se instalaron alrededor de Palacio Nacional se convirtió en un espacio de resignificación a partir de la escritura de los nombres de mujeres desaparecidas y víctimas de feminicidio y el acompañamiento

con flores y fotografías como si se tratara de una ofrenda pública a quienes nos faltan. Las vallas se convirtieron en un escenario de disputa del poder político que invirtió por completo su sentido a nivel simbólico, pues lejos de ser una muralla impenetrable y de resguardo del oficialismo se transformó en un muro de memoria y un reclamo de justicia.

En la ciudad de México, es este constante proceso de memorialización en medio del conflicto (Díaz Tovar y Ovalle 2018) que genera que el espacio público sea adaptado y marcado para convertirse en el soporte de prácticas de duelo colectivo, de protesta ante el olvido y el abuso.

Este tipo de irrupciones espontáneas, que no están destinadas a perdurar en el tiempo ni el espacio, son prácticas vivas de resistencia a partir de los otros usos, tanto a nivel material como discursivo, de los espacios públicos de la ciudad en un contexto permanente de conflicto y dolor. Es en este aspecto, que radica su importancia, escribir los nombres implica hacer notar la ausencia y el despojo, al tiempo que, como refieren Díaz Tovar y Ovalle (2018), se resguarda una especie de “memoria desde abajo y autogestiva”.

Una antimonumenta para las mujeres que luchan

Meses después, el 25 de septiembre del mismo año varias colectivas se situaron en un punto de la ciudad que fue motivo de otro conflicto en la dinámica sociohistórica de la urbe, dejando en claro que la matriz de dominación da lugar a que seamos atravesadas por múltiples opresiones. La que hasta ese momento era conocida como Glorieta de Colón había experimentado unos meses atrás la remoción del monumento a Cristóbal Colón ante las exigencias de diversos colectivos que se habían articulado bajo la demanda “Lo vamos a derribar”. En una primera instancia el gobierno de la ciudad argumentó que se retiraba por labores de limpieza y restauración, sin embargo, semanas después anunció su sustitución por una escultura de la cabeza de una mujer indígena comisionada al artista Pedro Reyes.

Después de un primer momento de júbilo por la decisión comenzaron a generarse una serie de críticas y cuestionamientos que iban desde la ausencia de un proceso democrático para la selección del artista y la pieza

que debía ocupar un espacio recuperado por la comunidad y la resistencia indígena. Así mismo, resultó problemático que el artista seleccionado se tratara de un hombre cisgénero, blanco, heterosexual, perteneciente a las clases dominantes del país. (Rojas 2021)

El gesto decolonial que había en el intento de cambiar la narrativa monumental de una de las avenidas más importantes de la ciudad, se desdibujó rápidamente y sólo quedó la base del monumento, como un síntoma de la ausencia de una política integral para los espacios que nos conciernen a todas, todos, todes.

Sin embargo, lo anterior permitió que se gestara la ocupación de ese espacio por medio de un dispositivo simbólico que posiblemente no habría existido sin las experiencias de organización feminista que se han referido anteriormente en este texto. La intervención se dio a partir de la instalación de una antimonumenta en la que desde ese momento se convertiría en la Glorieta de las mujeres que luchan. Se trataba de la silueta de una mujer con el puño en alto y la palabra “justicia” atravesando longitudinalmente su cuerpo, al tiempo que equilibra y sostiene a la pieza.

La propuesta, tanto a nivel visual como discursivo, era una apuesta por ocupar el espacio desde una perspectiva antiheroica, no se trataba de representar a una mujer sino de representar la lucha de las mujeres, y tanto su manufactura como su composición estética planteaba una posibilidad de lectura descolonial, pues rompía con los modos de representación hegemónicos de los monumentos que apelan a la tridimensionalidad escultórica y la imposición de los cánones de belleza y heroísmo.

Tal como lo señala Aura Cruz Aburto (2021) “el antimonumento es un concepto que, lejos de suponer la negación del monumento, supone su desmantelamiento conceptual y la inversión de sus supuestos”. Y es este mecanismo de inversión que permitió que con la antimonumenta se practicara otro lenguaje visual y político, a partir del desplazamiento hacia conceptos como los afectos, la construcción de una memoria subalterna y la puesta en marcha de una comunidad para tomar y defender el espacio.

La antimonumenta incorporó también a su estructura una serie de vallas que protegían la base y nuevamente se convirtieron en lienzos de memoria y denuncia a partir de la escritura de los nombres de mujeres víctimas de feminicidio, de defensoras de derechos humanos, mujeres busca-

doras, madres de víctimas de desaparición forzada y presas políticas. Y de la misma manera que la palabra, el dibujo se convirtió en una herramienta de expresión y subjetivación política.

Consideraciones finales

Las experiencias derivadas de la movilización pública de las mujeres en la ciudad resignificaron los entornos a partir de ocuparlos con ejercicios constantes de imaginación. El acto de tomar un espacio y renombrarlo implica partir de otros referentes para construir identidad y activar las dinámicas sociales. Se trata no sólo de usar los espacios sino de construir espacio, incluso a partir del conflicto y el disenso. Construir espacio público permite transformarlo, cambiar su sentido y usos instaurados, Lefebvre (2013) se refirió a ello como la producción social del espacio, y son las prácticas creativas, que a partir de la imagen, la palabra, la denuncia y la construcción de una memoria periférica pueden plantear una vía para disputar el espacio en la compleja trama de relaciones de poder y control hegemónico que apuesta por la impunidad y el olvido.

Referencias

- Aburto, C. A. (2021). Somos la desmesura: por la desesterilización del espacio [público] vivido - Arquine. <https://arquine.com/somos-la-desmesura-por-la-desesterilizacion-del-espacio-publico-vivido/>
- Amorós, C. (1994). “Espacio público, espacio privado y de niciones ideológicas de ‘lo masculino’ y ‘lo femenino’”. En C. Amorós, *Feminismo, igualdad y diferencia*. Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG): 23-52
- Assmann, J. (2008). Communicative and cultural memory. En A. Erll y A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* (pp. 109-118). Berlin: de Gruyter. <http://dx.doi.org/10.1515/9783110207262>
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política : hacia una teoría performativa de la Asamblea*.
- Bourdieu, P. (1986) *The Forms of Capital* en Richardson, John (ed.) *Handbook for Theory and Research for the Sociology of Education*. Westport: Greenwood Press, pp. 241-258.

- Cangi, A. (2018). Prácticas de frontera: Cartografías e imágenes de la precariedad del 'hay-sin'. En *De lo visual a lo afectivo: Prácticas artísticas y científicas en torno a visualidades, desplazamientos y artefactos*, editado por Mariana Giordano, 131-140. Buenos Aires: Biblos
- Cerna, D. C. (2020). La protesta feminista en México. La misoginia en el discurso institucional y en las redes sociodigitales. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 65(240). <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2020.240.76434>
- Curiel, O. (2014) "Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial". En Mendieta Azkue, Irantzu y otros/as (eds.), *Otras formas de (re) conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*. En: Egoa. http://www.ceipaz.org/images/contenido/Otras_formas_de_reconocer.pdf
- Díaz Tovar, A.; Ovalle, L. (2018). Antimonumentos. Espacio público, memoria y duelo social en México. *Aletheia*, 8 (16). En *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8710/pr.8710.pdf
- Enríquez, L. Á. (2020). El movimiento feminista en México en el siglo XXI: juventud, radicalidad y violencia. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 65(240). <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2020.240.76388>
- Lacruz Alvira, M. E., & Ramírez Guedes, J. (2017). Anti-monumentos. Recordando el futuro a través de los lugares abandonados. *rita_*, 7, 86–91. [https://doi.org/10.24192/2386-7027\(2017\)\(v7\)\(05\)](https://doi.org/10.24192/2386-7027(2017)(v7)(05))
- Lefebvre, H., & Lorea, I. M. (2013). La producción del espacio
- Miñoso, Y. E. (2019). Hacer genealogía de la experiencia: el método hacia una crítica a la colonialidad de la razón feminista desde la experiencia histórica en América Latina. *Revista Direito e Práxis*, 10(3), 2007-2032. <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2019/43881>
- Glitter, R. C. [RGlittermx]. (2019, agosto 22). Pronunciamiento ante las pintas de la manifestación y marcha feminista del pasado 16 de agosto. Twitter. <https://twitter.com/RGlittermx/status/1164371199054548992>
- Rojas, S.A. (2021, septiembre 13). Pedro Reyes y su cabeza de piedra. *La Tempestad*. <https://www.latempestad.mx/pedro-reyes-tlalli-glorieta-cristobal-colon/>
- Suri, K. (2017). Género y espacio público. Claves conceptuales para el estudio de los derechos urbanos de las mujeres. En Ramírez, P. (coord.) *La erosión del espacio público en la ciudad neoliberal*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Facultad de Arquitectura, 149-175.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas

Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.



Autora: Andrea Nohemi Diego Santana

CARAVAGGIO Y ARTEMISA. Género y Estilo formal en la representación de la violencia

CARAVAGGIO AND ARTEMISA. Gender and formal style in the representation of violence.

*Martha Judith Soto Flores¹
Jaime Miguel Jiménez Cuanalo²*

Resumen

El objetivo central de este trabajo es detectar indicios sobre las diferencias en el estilo formal de la representación de la violencia entre los géneros; esto se intenta a partir del análisis comparativo de las características estético-semiológicas entre las piezas Judith Decapitando a Holofernes y Salomé Con la Cabeza de Juan el Bautista, por Michelangelo Merisi di Caravaggio; y, por otra parte, Judith Matando a Holofernes y Salomé con la Cabeza de San Juan el Bautista, de Artemisia Gentileschi. En términos de la metodología adoptada se estudia de manera comparativa el uso del espacio compositivo en base al esqueleto estructural del campo perceptual; el uso del tono y las gradientes tonales en la composición del espacio virtual; la composición de las relaciones espaciales de las figuras en tanto agrupa-

[1] Doctorado en Artes. Universidad Iberoamericana, Tijuana.
tp264@correo.tij.ibero.mx

[2] Doctorado en Artes. Escuela Superior de Artes Visuales, Tijuana.
cuanalo@esav.mx

*Fecha de recepción: agosto 2023
Fecha de aceptación: diciembre 2023
Versión final: enero 2024
Fecha de publicación: marzo 2024*

ción, orientación, tamaño y posición relativos, etc.; así como, finalmente, la identidad cromático-emotiva de las figuras en sí. El estudio simbólico comparativo es mínimo, pues se utilizan como muestra de la obra de ambos autores, piezas con la misma temática conceptual.

El estudio se realiza conforme a la metodología planteada en el Curso de Semiología (Jiménez, 2017) y la teoría de que este método deriva (Jiménez, 2019); que a su vez derivan del trabajo seminal de Rudolf Arnheim (2011) y otros autores de la Gestalt, reinterpretado a la luz de los avances sobre neurofisiología de la percepción visual expuestos en obras como *Vision and Art* (Livingstone, 2002) y *Percepción Sensorial* (Schiffman, 2010); así como de un cúmulo de trabajos en campos como el de Niko Tinbergen en biología, que le valió el premio Nobel (1973) o el de neurociencias y percepción del arte (Ramachandran y Hirstein 1999) y muchos otros en los campos de la neurocognición, la neurofisiología de la percepción, la etología evolutiva y otros en lo correlativo.

Lo anterior, nos permiten establecer que el sistema visual humano básico responde a –y decodifica– el contraste tonal en relación con el espacio y las relaciones espaciales, tanto estáticas como dinámicas, mediante el llamado ‘sistema visual dónde’; responde emocionalmente a –y decodifica– la configuración cromática y textural de las figuras, mediante el llamado ‘sistema visual qué’; así como interpreta la posición en el esqueleto estructural de su campo perceptual en función de la tendencia del sistema a centrar, combinada con la experiencia evolutiva de la gravedad. Adicionalmente se toma en cuenta la experiencia evolutiva de la agrupación, orientación, tamaño y posición relativa; así como de los ritmos. Y, por extensión, lo mismo aplica a nuestra percepción y decodificación del campo perceptual artificial y la composición artística que allí se da.

A partir de la anterior base teórica se realizó el estudio comparativo de cada uno de estos aspectos para las cuatro piezas de la muestra; se buscó determinar relaciones de parecidos y diferencias entre todas y cada una de las obras para luego determinar si hay aspectos en los cuales los parecidos sean predominantes entre obras del mismo autor y las diferencias predominen entre las de los distintos. Encontramos así algunos aspectos que consistentemente son más parecidos entre las obras del mismo autor y diferentes entre las obras de cada cual. Por supuesto, se entiende que la muestra es reducida, pues son sólo dos piezas de cada uno de sólo dos

autores; sin embargo, creemos que es significativa, pues se trata de piezas con el mismo tema conceptual y creadas en épocas históricas no muy distintas. Algunos de los aspectos más significativos son el nivel de contraste tonal, el uso de las dinámicas compositivas y el nivel de definición textural en las figuras; lo cual es doblemente significativo al considerar que Artemisia –al igual que su padre y mentor- pintaba ‘en el estilo’ o ‘a la manera’ de Caravaggio. En alguien que fundamentalmente toma el tema y estilo de otro artista, la divergencia formal resulta particularmente significativa.

Nuestra conclusión es que hay tendencias estilísticas divergentes entre estos autores femenino y masculino, que son indicativas de un posible dimorfismo estilístico en un grado suficiente como para requerir estudios comparativos adicionales y de mayor extensión, a fin de confirmar o descartar dicho dimorfismo. El impacto de estos resultados es significativo puesto que, hasta ahora, la mayor parte de estudios sobre el arte femenino o el arte hecho por mujeres, se ha limitado a la enumeración de obras cuyos autores fueron mujeres, a modo de reivindicación histórica; sin preocuparse de investigar el mérito y cualidades que le puedan ser propias a este arte. Consideramos que tanto en cantidad como en calidad, el arte producido por mujeres constituye una masa crítica de suficiente envergadura para merecer estudios más allá de su simple proveniencia.

Palabras claves: Análisis comparativo, Arte, Barroco, percepción, semiótica.

Abstract

The main objective of this work is detecting indications of differences in the formal style for the depiction of violence between the genders; this is attempted based in the comparative analysis of the aesthetic-semiotic features between the pieces *Judith Decapitating Holofernes* and *Salome With John the Baptist's Head*, by Michelangelo Merisi di Caravaggio; and, in the other hand, *Judith Slaying Holofernes* and *Salome with John the Baptist's Head*, by Artemisia Gentileschi. As for the methodology applied hereat, a comparative study of the use of compositional space is conducted based on the structural framework of the perceptual field; the use of tone and tonal gradients in the composition of virtual space; the composition of spatial

relations amongst figures as for grouping, orientation, relative size and position, etc.; as well as, lastly, the chromatic-emotive identity of the figures themselves. The symbolic comparative study is minimal, since the sample used for both authors consists of pieces with the same conceptual subject matter.

The study is made following the methodology proposed in the Semiology for Artists and Designers (Jiménez, 2017) and the theory from where this method derives (Jiménez, 2019); that, in turn, are based on the seminal work by Rudolf Arnheim (2011) and other Gestalt authors, reinterpreted in light of the advances on neurophysiology of visual perception explained in works such as *Vision and Art* (Livingstone, 2002) and *Sensory Perception* (Schiffman, 2010); as well as a number of papers in fields such as Niko Tinbergen's in biology, that got him the Nobel prize (1973) or that on neurosciences and art perception (Ramachandran y Hirstein 1999) as well as many others in the fields of neurocognition, neurophysiology of perception, evolutionary ethology and others correlative to the above.

All of the above allows us to establish that the basic human visual system responds to –and decodes– tonal contrast in relation with space and spatial relations, both static and dynamic, by means of the so called ‘where visual system’; emotionally responds to –and decodes– the chromatic and textural configuration of figures by means of the so called ‘what visual system’; as well as interprets the position in the structural framework of its perceptual field in function of the tendency of the system to center, combined with the evolutionary experience of gravity. Additionally we take into account the evolutionary experience of grouping, orientation, relative size and position; as well as that of rhythm. And, by extension, the same applies to our perception and decoding of the artificial perceptual field and the artistic composition done in it.

From the previous theoretical foundation a comparative study was conducted for each one of these aspects para for the four pieces of the sample; it was sought to identify relations of likeness and difference between each and all of the pieces to then determine whether there are aspects in which likeness is predominantly amongst works by the same author and differences predominantly amongst those of the different authors. In this way we found some aspects that are consistently more similar between the works of the same author and different between the works of

each other. Of course, it is understood that the sample is small, since it is only two pieces of each of only two authors; nevertheless, we consider it to be meaningful, since it consists of pieces with the same conceptual subject and created in not too different historical times. Some of the most relevant aspects are the level of tonal contrast, the use of compositional dynamics and the level of textural definitions in figures; which is twice as meaningful when considering that Artemisia –same as her father and mentor– painted ‘in the style’ or ‘a la maniera’ of Caravaggio. In someone who fundamentally takes the subject and style of another artist, the divergence in form results particularly meaningful.

Our conclusion is that there are divergent stylistic tendencies between these male and female authors that are indicative of a possible stylistic dimorphism to a sufficient degree as to require additional comparative and more extensive studies to the end of confirming or discarding said dimorphism. The impact of these results is significant since, until now, most of the studies on female art or art made by women have been limited to the cataloging of work whose authors were women, in lieu of historical vindication; without concerning themselves with researching the merits and qualities that might belong to this art in itself. We consider that both in quantity and in quality the art made by women constitutes a critical mass of sufficient magnitude as to deserve studies beyond its mere provenance.

Keywords: Comparative analysis, Art, Baroque, perception, semiotics.

Introducción

Con la publicación de textos como *The Quantum Brain* (Satinover, 2001), *Human* (Gazzaniga, 2008) y otros, este siglo inició con la salida del conocimiento sobre procesos neurocognitivos del laboratorio de neurociencias y lo puso a disposición de investigadores de todas las áreas. Esto coincidió con la inepción de la Arsología, como disciplina científica dedicada al estudio del arte alrededor de 2001, su publicación en 2008 y la formalización de su protocolo de investigación en 2017. Esta nueva ciencia tiene dos pilares; una versión renovada de la estética, en los términos originales planteados por su creador A. G. Baumgarten (1750) como ciencia del cono-

cimiento perceptual, cuyo objeto es la pulcritud (o belleza, según algunas traducciones) de dicho conocimiento y no las cosas o las ideas pulcras (o bellas) en sí.

Esta nueva concepción de la estética se apoya en los avances de la neurofisiología de la percepción –principalmente visual– como los expuestos en los textos de autores como Margaret Livingstone (2002) o Paul Schiffman (2010) y los efectos en las disrupciones parciales de estos procesos, como en el trabajo de V.S. Ramachandran sobre procesamiento visual en los años 70's y 80's. Y, como segundo pilar una semiología reformulada –principalmente en lo formal– tomando como base los avances de la biología evolutiva, principalmente en el campo de la etología como los de Kawaii (1965) y otros sobre la transmisión de comportamientos aprendidos, tanto en Japón como en Venezuela (Urbani, 2001), o los realizados sobre la vocalización diferenciada para distintos tipos de peligros en los monos ‘verdes’ (Seyfarth, Cheney y Marler, 1980), que nos permiten intuir la íntima correlación entre la percepción y la emoción.

Por otra parte, no obstante la creciente importancia del arte hecho por mujeres en el discurso académico y la creciente disponibilidad de instrumentos de análisis y estudio, encontramos que –a diferencia del arte hecho por hombres– a este cúmulo de obra no se le ha dado atención académica más allá de la enumeración histórica del trabajo hecho por mujeres o las condiciones sociales de su producción; descuidando enteramente el estudio de sus características artísticas, estéticas, semiológicas, es decir, sus aspectos sustanciales. “El hecho es que, hasta donde sabemos, no han existido extraordinarias mujeres artistas, aunque ha habido muchas muy buenas e interesantes que no han sido apreciadas ni investigadas suficientemente.” (Cordero y Sáenz, pág. 21) Esto quiere decir que el área de oportunidad abierta a la investigación en este campo es muy amplia, por lo que este trabajo no puede pretender agotarlas sino, acaso, ser una de las primeras aproximaciones. Por esta razón, se decidió limitarse a una muestra que fuera lo más significativa posible, es decir, en el afán de comparar ‘manzanas con manzanas’, se eligió una selección de obras donde el tema conceptual fuera el mismo, haciendo más relevantes los parecidos y diferencias formales.

Así, el objeto de este trabajo consiste en una muestra de dos piezas de Artemisia Gentileschi y dos de Michelangelo Merisi di Caravaggio que comparten el tema simbólico. El primer par representa la escena bíblica de Judith matando a Holofernes.



Figura 1. Artemisia Gentileschi. Giuditta che decapita Oloferne. Óleo 199 x 162 cm. 1620/21. Museo Galleria Uffizi, Florencia, Italia.



Figura 2. Caravaggio. Giuditta che decapita Oloferne. Óleo 145 x 195 cm. 1602. Gallerie Nazionali d'arte Antica, Palazzo Barberini, Roma.

Esta escena fue pintada primero por Caravaggio en 1602 y luego por Artemisa alrededor de 1620. El tema violento se aleja del manierismo de la época que, si bien usaba una paleta oscura y desaturada –sobre todo en el arte del norte de Europa– buscaba temas un tanto más amables.

La demanda de temas religiosos y, sin duda, la presión de los cardenales hicieron que Caravaggio se decidiera a pintar otros temas de las Escrituras, pero sus obras se alejan del amaneramiento al uso; elige una escena terrible, Judith cortando la cabeza de Holofernes del Antiguo Testamento, en la que la primera corta con una espada la cabeza del tirano asirio. [...] La radiografía demuestra que originalmente tenía los senos desnudos; después fueron cubiertos con un velo. Una vieja sirvienta con expresión cruel secunda a Judith y se apresta a recoger la cabeza en el lienzo; para ella, Caravaggio se inspiró de un estudio de anciana de Leonardo da Vinci, [...] Artemisa Gentileschi, hija de un íntimo amigo de Caravaggio, Orazio Gentileschi realizará varias versiones de Judith cortando la cabeza a Holofernes. (Néret, pág. 57-58)

No es sorprendente que Artemisa haya elegido, a su vez, este tema, pues tenía importantes implicaciones políticas e ideológicas, especialmente, en relación con la agencia e independencia de las mujeres.

Over the century following its creation, Donatello's Judith was turned from an emblem of political idealism into a relic of atavistic beliefs, yet it remained a dangerous reminder of women's potential power and men's need to control it. In the sober example of the statue's relocation, like the heroine's story itself, Judith's political agency is delegitimized. She is disdained for her usurping of male power and intrusion into a masculine space. This brings us to another usurper, Artemisia Gentileschi, who arrived in Florence thirty years after Judith's last relocation, when its history was still within the living memory of Florentines.^[3] (Garrard, 2020)

Si en la pintura de la época había un cierto espacio para el dramatismo, en el tema de Judith la obra de Caravaggio cae en lo grotesco y Artemisa empuja el asunto aún un poco más, pues aunque su pieza es menos visualmente intensa, la representación más natural del desangramiento resulta brutal.

In painting Judith (illus. 36), Artemisia picked up where Donatello left off, and took decapitation to a new level of gory detail. Judith slices off Holofernes' head with her sword, blood spurts from the almost completely separated head and neck, and the maidservant Abra holds down the body of the still-struggling victim.^[4] (Garrard, 2020)

[3] Durante el siglo siguiente a su creación, Judith de Donatello pasó de ser un emblema del idealismo político a una reliquia de creencias atávicas, siguió siendo un peligroso recordatorio del poder potencial de las mujeres y la necesidad de los hombres de controlarlo. En el sobrio ejemplo de la reubicación de la estatua, como la propia historia de la heroína, la agencia política de Judith está deslegitimada. Ella es despreciada por su usurpación del poder masculino y su intrusión en un espacio masculino. Esto nos lleva a otra usurpadora, Artemisa Gentileschi, que llegó a Florencia treinta años después del último traslado de Judith, cuando su historia aún estaba en la memoria viva de los florentinos.

[4] Al pintar a Judith (ilus. 36), Artemisia retomó donde lo dejó Donatello y llevó la decapitación a un nuevo nivel de detalles sangrientos. Judith corta la cabeza de Holofernes con su espada, la sangre brota de la cabeza y el cuello casi completamente separados, y la sirvienta Abra sujeta el cuerpo de la víctima que aún lucha.



Figura 3. Caravaggio. Salomé y la cabeza de Juan Bautista, 1609. Óleo 116 x 140 cm. Galería de las colecciones Reales, Madrid, España.

Partimos de la hipótesis de que existe un dimorfismo neurofisiológico de género, tanto en la percepción como en la emoción, que debe manifestarse en un dimorfismo estilístico de género.

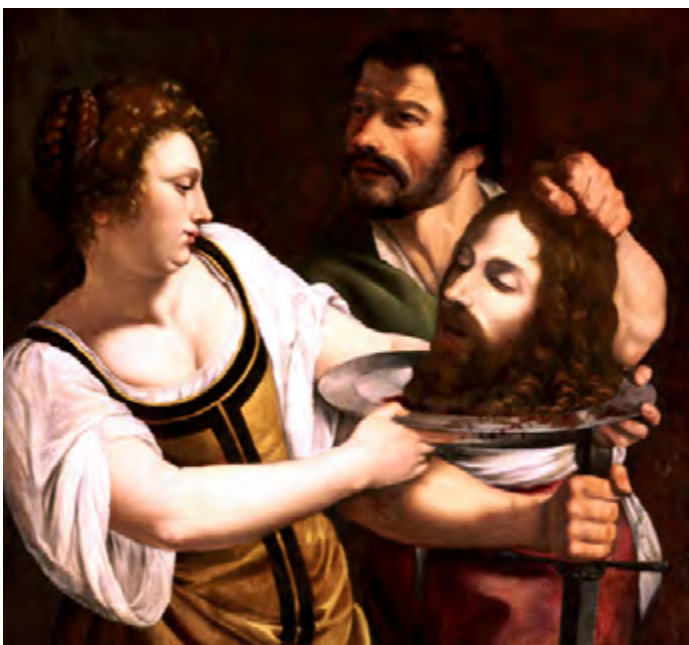


Figura 4. Artemisia Gentileschi. Salomé y la cabeza de Juan Bautista, 1615. Óleo 84 x 92 cm. Galería Nacional Húngara, Budapest.

Metodología

La metodología de análisis que se aplica en este trabajo se ha venido desarrollando en la ESAV desde 2001 en base a la neurofisiología de la percepción y de la emoción, además del concepto de ‘código’, propuesto por Umberto Eco en su *Trattato di semiotica generale* (1916). Un fundamento teórico de esta metodología es la concepción de las emociones como mecanismos evolutivos de supervivencia; por ejemplo, Zych y Gogolla se adhieren a un modelo de la “emotions as evolutionary conserved functional and cerebral brain states that drive organismal response (expressions of emotions) to stimuli.” Así como se ha observado la correlación entre percepción y emoción; por ejemplo Kryklywy *et al.* nos informan que “We further present evidence for cross-species conservation of sensory projections to central emotion-processing brain regions.” (Kryklywy *et al.* 2020). Claramente el estado actual del conocimiento diverge sustancialmente del siglo XX y, en consecuencia, de las posturas ideológicas y psicológicas sobre las emociones como un constructo subjetivamente arbitrario e impredecible y las convierten en un mecanismo natural estadísticamente predecible.

Aquí cabe señalar la distinción entre los estados de ánimo o sentimientos –de largo plazo– y las emociones como respuesta inmediata a estímulos, al mismo tiempo que, reconocer su correlación, hace evidente lo relevante de su función biológica y lo improbable de que dichos mecanismos hayan desaparecido en los humanos en el poco tiempo que tiene la civilización. Clarkson *et al.*, por ejemplo, han estudiado la correlación de ambos: “Our findings are the first to suggest that the expression of discrete positive and negative emotions in animals is not equally affected by long-term mood state.” (Clarkson *et al.*, 2020)

Esto tiene como consecuencia la predictibilidad de la respuesta emocional en cada tipo de organismo –incluido el ser humano– por lo menos en alguna medida en función de lo que nosotros hemos denominado Teoría de las Reacciones Emotivas, que establece que: Para todo individuo típico de una especie determinada, a cada configuración típica percibida corresponde una emoción típica en función de su necesidad de supervivencia. Lo cual se sustenta en las observaciones de la biología “behavioral regularities, or patterns of multimodal adaptive changes, are observed across animal species, when confronted with circumstances that influence the in-

dividual's prospect of survival or procreation.” (Zych y Gogolla, 2021) Hay estudios para algunos ‘pares’ específicos de percepción-emoción, como el trabajo de Iwasa *et al.* respecto de la percepción de la humedad y su relación con la emoción repulsiva. “The behavioral immune system (BIS) includes perceptual mechanisms for detecting cues of contamination. Former studies have indicated that moisture has a disgusting property. Therefore, moisture could be a target for detecting contamination cues by the BIS. We conducted two experiments to examine the psychophysical basis of moisture perception and clarify the relationship between the perception of moisture and the BIS.” (Iwasa *et al.* 2020)

Por supuesto, esto se aplica a los estados fisiológicos o ‘emoción en sí’, no a las expresiones gestuales y convencionales de las emociones que están codificadas culturalmente. Esta es también una distinción aceptada en la literatura científica pertinente, como explican Crivelli y Fridlund: “We review its western foundations and the key developments in its evolution, focusing in its parsing of facial expressions into two kinds: biological, categorical, iconic, universal “facial expressions of emotion,” versus modified, culturally diverse versions of those iconic expressions due to intermediation by learned “display rules”. “ (Crivelli y Fridlund, 2019)

Esta metodología refleja la arquitectura de los procesos perceptivos-emotivos del ser humano y, por tanto, analiza el fenómeno en:

- Relaciones espaciales con el campo perceptual artificial y su esqueleto estructural.
- Relaciones espaciales de las figuras y el fondo.
- Estructura tonal del espacio.
- Significado emotivo de las figuras y el espacio.
- Significado convencional de las figuras y el espacio.

En cuanto a las relaciones espaciales con el campo perceptual y su esqueleto estructural, esto deriva de la fisiología de la percepción visual que usa el contraste sutil de tonos en la periferia del campo perceptual como guía de la atención y el centro del campo perceptual para identificar lo que se ve. Además, tomando en cuenta la fuerza de gravedad –el arriba abajo–

divide el campo perceptual en centro y periferia, arriba/abajo, izquierda/derecha y en las diagonales que derivan de las ‘sacadas’ que son los únicos movimientos oculares en sentido horizontal.

Por lo que hace al segundo punto, este se basa en la ‘experiencia hereditaria’, particularmente en lo que hace a los comportamientos gregarios. Nuestra experiencia evolutiva nos enseña a interpretar las actitudes de los individuos según el modo como se agrupan, la orientación de sus miradas, así como a interpretar de manera diferente cuando dos cosas están una al lado de otra o una encima de otra.

Por lo que hace a la espacialidad, sabemos ahora que sólo la percibimos en función de nuestra visión monocromática y, por tanto, la organización de planos, gradientes, contrastes y proporciones tonales, definen la naturaleza espacial del espacio que percibimos –amplio, oprimente, etc–.

Sabemos, por otra parte, que la identidad de las figuras la percibimos en color, primordialmente en función de unidades de color-textura y en relación con los tipos de bordes que las zonas de color presentan entre sí, tanto como los bordes de las figuras mismas. También tenemos claro que esa identidad se interpreta mediante la comparación de las configuraciones cromáticas percibidas con la memoria histórica de los efectos asociados a esas configuraciones.

Finalmente, sabemos que el ser humano, además de los mecanismos de interpretación emotiva de las configuraciones –que comparte con otros seres vivos– tiene también convenciones culturales que le permiten asignar y decodificar significados arbitrarios de cualquier tipo de configuración mediante la convención o acuerdo social. Este acuerdo tiene diversos aspectos que abordamos mediante el concepto de ‘funciones semióticas’ de Pierre Guiraud (2011), ajustado por nosotros, particularmente en las funciones denotativa, connotativa, informativa y subjetiva. La codificación simbólica a la que nos referimos no es específicamente lingüística –como pretenden los seguidores de Barthes que usan la semiótica del lenguaje humano como plantilla para todos los fenómenos semióticos– sino que comprende también aspectos formales convencionales. Estas convenciones formales han sido abordadas por diversos científicos, como es el caso de Phillips: “[This chapter] It briefly highlights more than 100 years of psychological research pertaining to differences among cultures in their

perception of color, visual illusions, pictorial depictions of depth, and the perception of “wholeness” in pictures and photographs.” (Phillips, 2019) Aunque no hay que pasar por alto que todo ese cúmulo de trabajo se centra en la competencia de las imágenes artificiales, principalmente para codificar fenómenos naturales.

El mérito predictivo del método, en todas las anteriores características, deriva de la cualidad estadística intrínseca del sistema visual, como se explica en Murray y Adams: “[...] the visual system must use statistical knowledge (usually implicit) about typical scene properties to infer the external world that a retina image is most likely to be depicting. It has long been understood that ecological statistics play a central role in human vision” (Murray y Adams, 2019) Esta comprensión era incipiente en el siglo pasado donde una comprensión científicamente ingenua asumió que la proyección retiniana contenía objetos claramente diferenciados y automáticamente identificables; de allí el escepticismo que esta nueva aproximación ha causado en las escuelas que aún permanecen atadas al estado del conocimiento del siglo pasado.

Desarrollo

Iniciemos con el análisis de la manera en que Artemisa y Caravaggio utilizan el campo perceptual artificial –espacio compositivo– para determinar parecidos y diferencias entre ambos artistas. A este efecto trazamos el esqueleto estructural de cada pieza y señalamos con flechas rojas la dinámica psicológica producida por el emplazamiento para cada una de las principales figuras de la composición. Para mayor referencia, en azul observamos los ejes básicos del esqueleto estructural de cada figura, para visualizar su relación con el esqueleto de la composición en general.

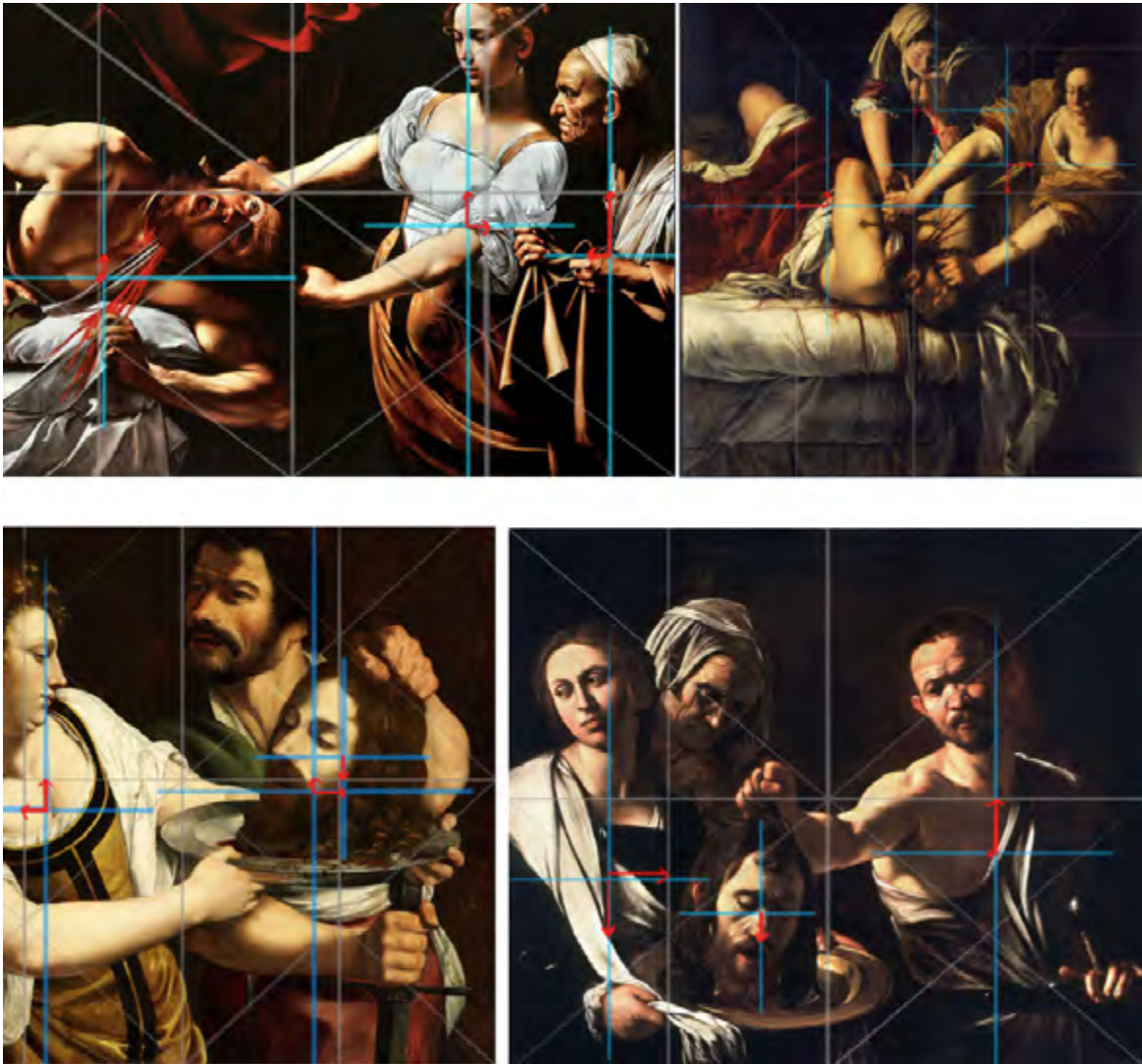


Figura 5. Análisis estructural de Artemisa y Caravaggio. Jaime Jiménez, 2023.

Podemos observar que ambos artistas presentan a Holofernes como una víctima –con una dinámica que se aleja de sus agresoras– pero no pasiva –por la dinámica hacia arriba, que lo hace parecer ligero y activo– mientras que, por otra parte, muestran la cabeza de San Juan como un objeto inerte y pesado –con dinámica hacia abajo–.

Por otra parte tres de las protagonistas tienen una tensión dinámica que aleja su cuerpo de la víctima, mientras que la Salomé de Caravaggio inclina el cuerpo hacia adelante para ofrecer la charola, pero jala hacia atrás

con su cara. En ambas piezas sobre Judith, la sirvienta aparece con dinámicas claras hacia la víctima, como poniendo la responsabilidad en Abra –la sirvienta– más que en Judith.

Notamos que en Judith, ambos autores ponen a la víctima a la izquierda, dando a entender que es algo que le ‘pasó’ a Judith, una situación que le llegó sin que ella la buscara; mientras que en Salomé, es la protagonista quien está a la izquierda, dando a entender que es una situación que ella buscó. Aquí encontramos la primera diferencia interesante entre autores y es que en Artemisa, aunque la dinámica del cuerpo indica una cierta repulsión visceral, puede que sea una reacción ante la intrusión del hombre en su espacio personal, ya que se acerca a ella más de lo que acerca la cabeza de San Juan, mientras que en Caravaggio, el hombre guarda su distancia extendiendo el brazo para entregar la cabeza y Salomé, por tanto, no echa el cuerpo atrás.



Figura 6. Análisis espacial de Artemisa y Caravaggio. Jaime Jiménez, 2023.

Al tomar en cuenta la agrupación de las figuras, resalta inmediatamente que la relación emotiva en Artemisa es mucho más intensa, pues realiza una agrupación íntima de todas las figuras mientras que, a diferencia, Caravaggio agrupa a las mujeres y separa a los hombres. A esto podemos agregar que en Artemisa los arcos de los personajes principales son paralelos; de modo que, al regresar a la posición natural erguida, quedarán cerca, especialmente sus caras. Mientras que, en Caravaggio, los arcos son opuestos y los personajes se distanciarán al terminar la acción.

También podemos notar que el arco de Holofernes en la pieza de Artemisa, lo presenta como una víctima más pasiva, pues tiende a levantar el abdomen y bajar la cabeza, como en una convulsión involuntaria; mientras que, en Caravaggio, es al revés, Holofernes trata de incorporarse, quizás de defenderse.

Otro detalle importante a notar es que en Artemisa, tanto Judith como Salomé, observan directamente la cara de su víctima, con una cierta frialdad, como se observaría a un bicho curioso o una tarea a realizar. En Caravaggio, Judith observa con preocupación a Holofernes, mientras Salomé de plano voltea la mirada, como evitando su responsabilidad.

Finalmente, en Artemisa, el hombre que le entrega la cabeza de San Juan a Salomé, con su mirada y su posición corporal muestra su atracción hacia Salomé y parece usar la cabeza como un regalo que da a cambio de algo que quiere obtener de ella; mientras que en Caravaggio, el hombre entrega la cabeza viéndola con algo como pena o tristeza de haber hecho algo por aquella lo pidió, pero ahora no voltea a verlo a él ni al regalo que le hace.

Podemos visualizar que la descripción pictórica de los artistas cuenta con diferencias en el posicionamiento y actitud de los personajes de las obras; Artemisa propone en la primera obra –Judith degollando a Holofernes– el protagonismo de una cómplice, deslindando de responsabilidad sobre el acto a Judith. En cambio, en Caravaggio es evidente que Judith evade la responsabilidad sobre el asesinato de Holofernes.

En la segunda pieza podemos visualizar que Artemisa observa la cabeza de Juan Bautista con fría curiosidad, sin involucrarse en el acto violento que ella ha provocado; en cambio Caravaggio hace participar a la mujer en el acto, al tiempo que evade la responsabilidad con la mirada, mientras el asesino fija su atención en las consecuencias de su acto. En conclusión,

consideramos que el estilo compositivo de Artemisia presenta la violencia como algo más personal y emocionalmente íntimo que en la versión masculina, donde la participación de la mujer es más física e impersonal.

En cuanto al uso de los planos y gradientes tonales en la organización del espacio, podemos ver de inmediato una diferencia importante entre ambos, pues Artemisia utiliza contrastes tonales más sutiles y naturales, mientras Caravaggio hace uso de altos contrastes tonales, mucho más teatrales o dramáticos.

Además, Artemisia, usa los planos netamente como medio de organización espacial, siendo el plano 1 el más claro y el fondo es más oscuro en una ‘secuencia natural’ de tonos. Y Caravaggio que coloca a las figuras básicamente en un mismo plano y usa las diferencias tonales de manera simbólica para jerarquizar las figuras, de modo que el personaje femenino principal es el plano 1 –más claro–, el hombre es el plano dos en tono medio, el tercer personaje es más oscuro y el fondo es lo más oscuro

Como resultado, en ambas piezas de Caravaggio los personajes están claramente diferenciados, el contraste es fuerte y parece una escena teatral; mientras que en Artemisa, el asesinato es sumamente íntimo, pues los tres personajes están en mismo plano tonal y la escena de Salomé también lo es porque es casi un ‘sandwich’ de tonos, donde la figura femenina más clara queda atrapada entre las dos figuras masculinas de tono similar que tienden a ‘atraparla’.

Finalmente, ambos autores utilizan la gradiente tonal en el espacio en sus obras acerca de Judith y Holofernes, con la diferencia de que Artemisa la utiliza en el sentido horizonte, indicando que la escena se desarrolla en secreto, en un recinto cerrado, al cual le llega algo de luz del exterior, quizás por una puerta o ventana; mientras que Caravaggio utiliza la gradiente de manera más teatral, pues la vemos en una especie de telón de fondo, llegando desde arriba, como si la escena fuera en el fondo del más o de un pozo.



Figura 7. Análisis tonal de Artemisa y Caravaggio. Jaime Jiménez, 2023.

Podemos visualizar la diferencia tonal en cada una de las obras, dándole prioridad a los personajes en tonos más claros, era un recurso utilizado en la época Barroca, pero sin embargo al analizar cada una de las piezas podemos observar que las obras producidas por Caravaggio mantienen un contraste más intenso entre los personajes, separando a los personajes en la escena de violencia perpetrada por la mujer, mientras en Artemisia los unifica totalmente haciendo la acción más personal e íntima; mientras que, en Salomé y la cabeza de San Juan, donde la protagonista no ejerce la violencia personalmente sino incita a otros a ejercerla, Artemisia separa tonalmente a su protagonista mucho más que Caravaggio.

Por lo que hace al análisis de las figuras, ambos utilizan estilos naturalistas en tanto que volumen, textura y bordes, por lo que no resulta pertinente un análisis de estos aspectos. Sin embargo, encontramos detalles interesantes en la paleta cromática.



Figura 8. Paleta cromática de Artemisa y Caravaggio. Jaime Jiménez, 2023.

Podemos notar que, en general, Artemisa utiliza una paleta cromática más fría y desaturada, aunque los matices son similares en ambas paletas, reduciéndose casi exclusivamente a rojo-naranja, amarillo-verdoso y verde.

Por otra parte, podemos hacer un comparativo de las paletas de color clara y oscura para solamente las piezas sobre Judith y holofernes en cada uno de los dos autores para ver las similitudes y diferencias que encontramos entre ambos.



Figura 9. Comparativo de paletas clara y oscura en Artemisa y Caravaggio. Martha Soto, 2023.

Como podemos notar aunque las temáticas son iguales –utilizan los mismos personajes en cada escena– podemos observar que la obra de Artemisa su paleta cromática tiende a ser menos dramática pues no sólo utiliza colores más desaturados, sino un bajo contraste cromático en tono y matiz entre las figuras; en cambio, en Caravaggio, la paleta cromática utilizada tiende a intensificarse por utilizar mayor contraste en los tonos, lo que eleva el impacto –estímulo– sensorial de la obra.

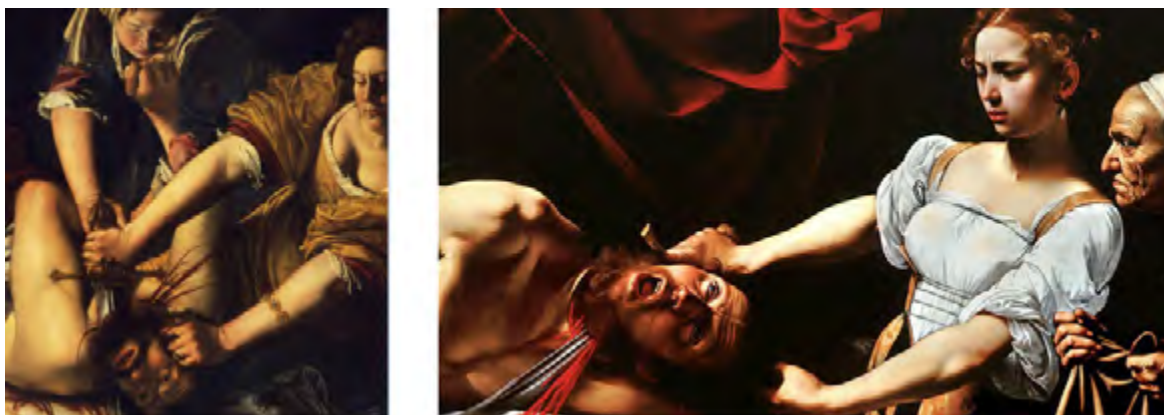


Figura 10. Análisis cromático de Judith en Artemisa y en Caravaggio. Jaime Jiménez, 2023.

En el asesinato de Holofernes, vemos que Artemisa adscribe el mismo matiz a Holofernes y a Judith, en amarillo cálido, claro y desaturado, mientras que Caravaggio le da a Judith un matiz naranja-rojizo extremadamente claro y desaturado, pálida como una estatua de mármol, mientras Holofernes se presenta bronceado, en un matiz más cálido, saturado y oscuro. Otra diferencia es que Artemisa presenta a la sirvienta como una doncella más pálida, ruborizada y joven que su ama, mientras Caravaggio la presenta de piel oscura, vieja y estricta.



Figura 11. Análisis cromático de Salomé en Artemisa y Caravaggio. Jaime Jiménez, 2023.

En la escena de Salomé y la cabeza de San Juan podemos ver que la Salomé de Artemisa es de un matiz más frío y pálido, poco humana, mientras que la de Caravaggio es más cálida, con un ligero rubor; mientras que el hombre de Artemisa es amarillo, con nariz y mejillas rojas, como un borracho que no sale al sol, mientras que en Caravaggio, tiene la cara enrojecida, connotando emociones fuertes respecto de su propia acción.

Artemisa propone una paleta cromática donde los personajes no tienden a protagonizar la escena, dándoles el mismo valor de responsabilidad en el acto violento, en cambio Caravaggio hace evidente la responsabilidad del asesinato a todos los personajes involucrados en la escena.

Por lo que hace al aspecto simbólico o convencional, podemos notar que las protagonistas de Artemisa son mujeres con vestidos de apariencia más lujosa, de piel pálida pero cálida pero amarillenta –poco saludable– y complexión más robusta, mientras que los hombres tienen la piel amarilla y la cara roja, que se puede asociar con el exceso de alcohol y la vida nocturna.; a diferencia de Caravaggio, que presenta mujeres pálidas, pero con color en las mejillas, vestiduras más sencillas y un aspecto general más natural y ‘sencillo’ que las mujeres de Artemisa.

En los personajes ‘mujeres’ de la obra de Artemisa denota mujeres robustas quizás para connotar un balance con la fortaleza física de los hombres, a diferencia de Caravaggio, quien denota a la mujer de forma más delicada, connotando su fragilidad e inocencia.

Conclusiones

Podemos sintetizar las diferencias más importantes entre ambos autores en la siguiente tabla, para su más fácil comparación, correlación e interpretación.

	Composición	Tono	Color	Símbolos
Parecidos	Utilizan una composición basada en la sección áurea.	Toma de referencia el estilo pictórico de la época Barroca.	Tienden a utilizar colores parecidos, posiblemente por el estilo Barroco.	Temas bíblicos, al estilo de la época.
Diferencias	Artemisa presenta a los personajes secundarios como responsables de la violencia, más que a las protagonistas.	Artemisa usa el tono para hacer la violencia física más íntima y la psicológica menos.	La paleta cromática de Artemisa, es menos teatral – por falta de contraste.	Artemisa presenta mujeres más ricas y más robustas.

Tabla 1. Síntesis de resultados. Jiménez y Soto, 2023.

Podemos concluir que, por lo menos en lo que es posible deducir de la comparación de esta limitada muestra, que es posible identificar la obra de Artemisa y distinguirla de la de Caravaggio, aún cuando la primera aborda los mismos temas y aún cuando su formación inicial haya sido en base al estilo del primero. Efectivamente, podemos observar que Artemisa es una artista que aún al copiar la técnica y el tema de Caravaggio, aporta diferencias formales relevantes, particularmente en el uso del contraste y el lenguaje corporal.

Es decir, hay indicios de que el estilo del arte hecho por mujeres puede ser distinto del masculino, tener identidad propia y, por lo tanto, merecer su propio tratamiento teórico. En todo caso, la muestra es pequeña, pero significativa ya que, si en obras de esta circunstancia –estilo y tema toma-

dos una artista del otro– se pueden ver diferencias, es deseable realizar más estudios similares con muestras más grandes y divergentes, a fin de establecer constantes o tendencias estilísticas en el arte hecho por mujeres, para poder poner en evidencia sus características y virtudes propias.

Referencias

- Arnheim, R. (2011). *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*. España: Alianza.
- Baumgarten, A. G. (S/F). *Aesthetica Scripsit*. USA: Nabu.
- Clarkson, J. M., Leach, M. C., Flecknell, P. A., & Rowe, C. (2020). Negative mood affects the expression of negative but not positive emotions in mice. *Proceedings of the Royal Society B*, 287(1933), 20201636. <https://doi.org/10.1098/rspb.2020.1636>
- Cordero, R. K. Reiman & Sáens I. (2007). *Crítica Feminista en la teoría e historia del arte*. México: UNAM-IBERO.
- Crivelli, C., Fridlund, A.J. Inside-Out: From Basic Emotions Theory to the Behavioral Ecology View. *J Nonverbal Behav* 43, 161–194 (2019). <https://doi.org/10.1007/s10919-019-00294-2>
- Eco. U. (2016). *Trattato di semiotica generale*. Italia: Lanave di Teseo.
- Néret, G. (2020). *Caravaggio*. Alemania: Taschen.
- Guiraud. P. (2023). *La Semiología*. México: Siglo XXI.
- Garrard, De M. D. (2020). *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*. London: Reaktion Books.
- Iwasa, K., Komatsu, T., Kitamura, A., & Sakamoto, Y. (2020). Visual perception of moisture is a pathogen detection mechanism of the behavioral immune system. *Frontiers in Psychology*, 11, 170. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.00170>
- Jiménez, C. J. (2017). *Curso de Semiología para artistas y diseñadores*. USA: Zona Límite.
- Kryklywy, J. H., Ehlers, M. R., Anderson, A. K., & Todd, R. M. (2020). From architecture to evolution: multisensory evidence of decentralized emotion. *Trends in cognitive sciences*, 24(11), 916-929. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2020.08.002>.
- Livingstone, M. (2002). *Vision and art: the biology of seeing*. NY.:Harry N. Abrams.
- Murray, R. F., & Adams, W. J. (2019). Visual perception and natural illumination. *Current Opinion in Behavioral Sciences*, 30, 48-54. <https://doi.org/10.1016/j.cobeha.2019.06.001>

Phillips, W.L. (2019). Cross-Cultural Differences in Visual Perception of Color, Illusions, Depth, and Pictures. In Cross-Cultural Psychology, K.D. Keith (Ed.). <https://doi.org/10.1002/9781119519348.ch13>.

Satinover, J. (2001). *The Quantum Brain*. The quantum brain. NY: John Wiley & Sons, Inc.

Ramachandran, V. S., & Hirstein, W. (1999). The science of art: A neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness Studies*, 6(6-7), 15-51.

Schiffman, H. R. (2010). *La percepción sensorial*. México Limusa.

Zych, A. D., & Gogolla, N. (2021). Expressions of emotions across species. *Current Opinion in Neurobiology*. Volume 68, Pages 57-66, <https://doi.org/10.1016/j.conb.2021.01.003>.

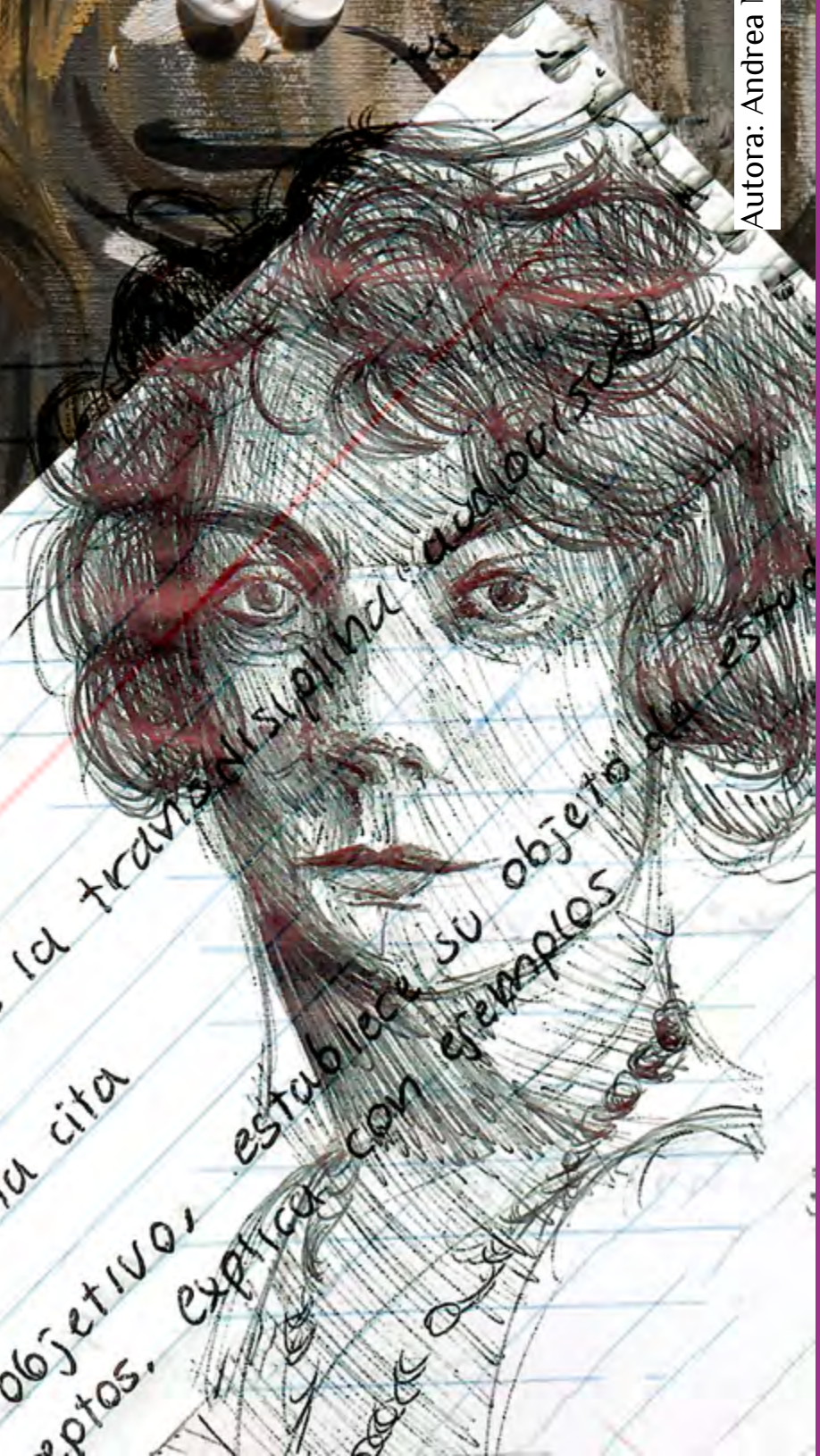


Atribución-NoComercial-SinDerivadas

Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

100%

Algunas ideas sobre la transmisión de una cita con un objetivo, explicita con ejemplos



Libro-arte: medio para la detección de problemáticas emocionales en el estudiantado universitario

Book-art: means for detecting emotional problems in university students

Ivonne Murillo Islas ¹

Resumen

Este trabajo aborda la importancia de la labor docente en la detección de problemáticas emocionales generados por la pandemia de COVID-19 en el estudiantado universitario. Da cuenta de una experiencia artística, de naturaleza empírica, que consistió en la realización de libros-arte por medio de los cuales los y las estudiantes tuvieron la oportunidad de revisar, entender y externar emociones y problemáticas personales en el marco de la materia Sistemas de signos en publicaciones de la Carrera de Diseño de la Comunicación Gráfica, CyAD, UAM-AZC. Propone el análisis de los procesos y resultados de dicha práctica en dos momentos: pre-pandemia y postpandemia. Plantea la posibilidad de colaboración institucional para la atención en materia de orientación educativa y psicopedagógica de la comunidad estudiantil.

Palabras clave: pandemia, problemáticas emocionales, arte, terapia.

[1] Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. mim@azc.uam.mx

Fecha de recepción: agosto 2023
Fecha de aceptación: diciembre 2023
Versión final: enero 2024
Fecha de publicación: marzo 2024

Abstract

This work addresses the importance of the educational activities in detecting emotional problems generated during the COVID pandemic amongst undergraduate students. Takes into account an empirical artistic experience in creating artist's books as a vehicle to review, understand and externalize their emotions and personal concerns in the Editorial Design Course in the Graphic Design Career at Autonomous Metropolitan University. Entails the analysis of the processes and findings in such practice: pre pandemic and post pandemic scenarios. Raise the necessity of institutional collaboration look after the psychological needs and educative orientation of the student's community.

Keywords: pandemic, emotional problems, art, therapy.

Introducción

Muchos son los estudios realizados a la fecha en torno a los trastornos en la salud mental de las personas por efectos de la pandemia y las medidas de confinamiento por COVID-19, particularmente en la población conformada por adultos jóvenes de entre 19 y 45 años.

Las repercusiones sociales, económicas, culturales en los distintos sectores de la sociedad son enormes. La salud física y mental de las personas se ha trastocado y la respuesta emocional se manifiesta a través de: miedo, ansiedad, decaimiento, soledad, insomnio, por mencionar solo algunos.

En un estudio reciente, Anna María Fernández aborda la problemática de los sentimientos y emociones generados ante la pandemia, así como las consecuencias del aislamiento social impuesto como medida de prevención del contagio; ahonda “particularmente en el miedo, por ser la primera reacción y la emoción más expresada y permanente en el tiempo. Las emociones sentidas y compartidas por el estudiantado universitario mexicano son comparables a las de la población general en el país y, seguramente, son comparables a las experimentadas por otras poblaciones en el mundo ante situaciones de amenaza, vulnerabilidad, riesgo de desastre y en la ca-

tástrofe misma.” (Fernández, 2021, p. 65). Para cubrir los objetivos planteados aplicó una encuesta y entrevistas online a una muestra del alumnado de las tres Divisiones: Ciencias Sociales y Humanidades (CSH) (42.67%), Ciencias y Artes para el Diseño (CYAD) (12.5%), y Ciencias Biológicas y de la Salud (CBS) (44.82%). en Universidad Autónoma Metropolitana plantel Xochimilco. La autora destaca algunos de los resultados obtenidos y que se retoman para dar un marco referencial a la situación emocional de las y los estudiantes universitarios de nuestra propia Unidad. Nos dice:

[...] de los resultados es posible subrayar el papel nuclear del miedo. Según lo reportado, el miedo al contagio en su nivel de mucho y miedo suma 67.4%. Esos mismos niveles de miedo en la población general son un 77% (Consulta Mitofsky, 2020). El miedo a morir en este estudio sumando las categorías mucho y miedo fue de 46% y en la población general es de 62.5% (Consulta Mitofsky, 2020). comparativamente, las tendencias son en un sentido o dirección similar, pues en ambas poblaciones destaca el miedo al contagio (39% población general, 32% en este estudio) y la preocupación económica (36% población general, 31.8% en este estudio) como lo más temible.

Ciertamente el miedo a lo desconocido, a la incertidumbre sobre el futuro en ámbitos como el escolar, el laboral y el de salud, sumados a los cambios económicos y sociales, necesariamente afectan, no solamente a los y las estudiantes sino a la población en general como ya se ha expresado. Otro factor presente en el estudio es la tristeza y la autora puntualiza: “La tristeza no solo apareció por el paso de los días sino también por las personas enfermas y muertas, por quedarse en casa encerrados, por soledad a veces, por no poder salir, por la ruptura de rutinas cotidianas y, sobre todo, por no poder ver o estar con amigos y con seres queridos.” (Fernández, 2021, p. 72).

Sin lugar a duda, la agudización de este fenómeno nos atañe como comunidad universitaria. Cotidianamente se presentan situaciones de enorme complejidad emocional en el estudiantado ante las cuales las y los docentes no saben qué hacer ni cómo manejarse y la más de las veces hacer caso omiso de dichas problemáticas. La experiencia de muchos años en la

docencia me permite dar cuenta de que este tipo de problemas, lamentablemente, han estado siempre presente; me referiré más adelante a la detección indirecta de estos estados anímicos a través de ejercicios creativos desarrollados en clase.

Desafortunadamente, a pesar de algunos esfuerzos aislados no se ha conseguido capacitar al profesorado para que tenga los conocimientos básicos para detectar, manejar y canalizar a los jóvenes con este tipo de problemáticas emocionales a instancias competentes que los puedan apoyar.

Objetivo

El objetivo de presente trabajo es mostrar las bondades de la práctica artística y de diseño en la detección y manejo empírico de problemáticas emocionales en los estudiantes de diseño de la comunicación gráfica, a través de la creación de libro-arte como actividad proyectual y medio de expresión individual.

Metodología

Con el propósito de esclarecer los múltiples procesos que se llevaron a cabo para la realización de los libros de artista por parte de los estudiantes, se recurre, a la estrategia metodológica postulada por De Laiglesia citado en (Ariza, 2021, p. 54) quien señala que la investigación en sí puede abordarse: a) desde el arte; b) sobre el arte; c) en el arte; y d) hacia el receptor, y explica cada categoría. En este caso, se toman como referentes metodológicos y de investigación los conceptos “en el arte” y “hacia el receptor”.

c) *En el arte*. Propuesta de algo nuevo. Colección razonada de obra artística. El escenario de la investigación, lo que allí ocurra va a ser anotado (se es actor y espectador simultáneamente). Se crean permanentemente nuevas definiciones del problema. Lo importante es definir el problema actuando, multiplicidad de situaciones, oportunidades de creación, nuevos campos de reglas de juego, nueva aplicación de viejas reglas a campos nuevos. La obra surge y se estudia si-

multáneamente lo que se propone y las oportunidades que se abren. Investigación plástica, debe aportar tener incidencia cognitivo-cultural, se debe transmitir la necesidad de la obra realizada. Se usan técnicas no sólo de ejecución sino de registro y de exposición. Se debe configurar un corpus concreto de trabajo creador cuyo sentido es el de responder al problema detectado y estudiado (problema que se va formulando y reformulando en el proceso, en la acción).

d) *Hacia el receptor*. La ubicación del arte en el mundo. Diseño de modelos transmisibles. El espacio en el que el arte se establece. Tipos de recepción del arte en el entorno, lugares nuevos que la obra determina, horizontes y perspectivas que abre, espacios públicos en los que se distribuye, impacto cultural que promueve, contenidos propios que pueden difundirse (casi didácticamente, con orden). Proyección y recepción. Tiene que ver con la sociodinámica de la cultura. Se dibuja un mapa que explique claramente las rutas a seguir, esta cartografía es sobre una red de conceptos que están presentes en el statu quo del tema elegido, habla tanto del lenguaje, las capacidades de representación como de los mecanismos de seducción. (Ariza, 2021, p. 54)

La investigación se construyó desde una metodología cualitativa propia, centrada en el conocimiento, la observación, la reflexión sobre los aspectos que intervinieron en la concepción, planeación, desarrollo, materialización de ocho de los libros elaborados por los estudiantes: cuatro de ellos antes de la pandemia de COVID-19 y cuatro en el periodo que podemos considerar post pandemia y que se presentan como estudio de caso.

Antecedentes

Incursionar en el terreno del arte desde la enseñanza del diseño puede parecer contradictorio. La experiencia personal como diseñadora dentro de la industria editorial mexicana e internacional, aunada a la creación de li-

bros de artista han contribuido al enriquecimiento de la experiencia docente dotándola de una visión más amplia y experimental. Ciertamente, el arte y el diseño, son disciplinas con características e intencionalidades distintas en las que no abundaremos en este trabajo. No obstante, las posibilidades de exploración en la forma y el contenido que la interacción de estos campos disciplinarios propone, abren un sinfín de posibilidades, particularmente al poner en práctica la actividad proyectual de corte artístico, planteada en el contexto de un curso de diseño editorial. Tomando en cuenta estas consideraciones, dicha actividad, propuso un escenario en donde se instó a los estudiantes a incorporar los conocimientos adquiridos y adecuarlos, de una manera libre y creativa en la elaboración de un libro de artista.¹

El propósito fundamental de esta actividad fue que los y las estudiantes contaran su propia historia, que articularan sus propias narrativas para hablar de sus experiencias personales y preocupaciones o, bien, para abordar temas de su interés, construyendo, de manera guiada a través de diversas dinámicas, su propia voz.

Actualmente, la enseñanza del diseño exige que el estudiantado vaya más allá de las propias fronteras disciplinarias y explore nuevos espacios narrativos con la libertad que le brindan otros terrenos y en este caso particular, el artístico. Si atendemos a la visión de Rich Gold, veremos que en la actividad proyectual se utilizan múltiples “sombros”, y se ponen en práctica metodologías y procedimientos de otras disciplinas, ya sea en el terreno de la ciencia, la ingeniería o el arte. Estos elementos resultan indispensables para desarrollar un proceso creativo y, define este concepto como: “la capacidad para hacer algo nuevo que además abre una nueva categoría, un nuevo género o un nuevo tipo de cosa” (Gold, 2007, p. 5).

Libro de artista: El artista se apropia del libro y transgrede los límites del objeto mismo, articulando texto e imagen de manera provocativa y distinta; en otras palabras, ofrece otro tipo de literacidad, esto posibilita nuevos terrenos de exploración, análisis y reflexión sobre forma y contenido, donde se replantean la interpretación y resignificación de los códigos, tanto de la lectura —particularmente de la poesía—, como de las artes visuales. Los libros de artista requieren de un lector activo, dispuesto a romper con los cánones establecidos, no sólo para la lectura sino para la apreciación visual de la obra y la narrativa que el artista propone y que el lector interpreta proponiendo una nueva y cambiante interacción con el objeto. Delgado, A., & Murillo, I. (2021). Los otros libros y los procesos creativos: literacidad textual y visual. *Revista de Estudios Interdisciplinarios del arte, Diseño y la Cultura*(4), 44-67., *ibid.*

El ejercicio propuesto, no solo cumplió con los objetivos establecidos originalmente, sino que rebasó las expectativas planteadas y ciertamente abrió, de manera inesperada, una nueva categoría: la práctica del arte y el diseño como terapia. Esto, en virtud de que los y las jóvenes encontraron no solamente el espacio para la exploración conceptual y formal de su quehacer en los terrenos de convergencia entre el arte y el diseño editorial sino para hablar de sus inquietudes y conflictos emocionales.

Es evidente, particularmente en escuelas de arte y diseño la importancia de la expresión creativa en el desarrollo del alumnado para llevar a cabo las múltiples tareas que conciernen a su quehacer como artistas y diseñadores. Pero el que la expresión artística pueda canalizarse hacia la detección y análisis de problemáticas personales no se ha considerado como una estrategia que pueda contribuir directamente al desarrollo integral del estudiantado de diseño.

Desde la propia experiencia en el aula, se advierte la necesidad de ampliar los alcances de la investigación, pero desde un abordaje interdisciplinar. Esto supone continuar con la revisión documental sobre los diversos temas que se entretelen concernientes al diseño, el arte y la educación, además de aquellos aspectos psicoemocionales por solo mencionar algunos.

Por ahora y para enmarcar los estudios de caso que aquí se presentan me permito mencionar algunas de las características e interrelaciones entre arte-diseño y terapia. Isabel Ma. Granados (Conejo, 2009, p. 56) explica la importancia de la expresión creativa en el desarrollo integral de cualquier persona y enfatiza “su práctica puede favorecer el desarrollo de aspectos fundamentales. El proceso creador supone la percepción, toma de conciencia e interiorización de una realidad. Supone un proceso de de-codificación y nueva codificación, que lleva a expresar desde una perspectiva nueva, elaborada por el sujeto, en la que está presente todo su mundo emocional, recuerdos y experiencias, conocimientos y creencias previas”. Se podrá observar con claridad en todos y cada uno de los ejercicios realizados por el alumnado antes y después de la pandemia de COVID-19 que la experiencia cumple a cabalidad con puntos mencionados.

Adicionalmente, la autora (Conejo, 2009, p. 56) destaca los siguientes puntos con relación a la educación artística como base para el desarrollo cognitivo:

- Favorece el desarrollo de los procesos cognitivos básicos (percepción, atención, memoria, etc.).
- Sirve como estímulo y perfeccionamiento de la psicomotricidad fina y gruesa y de la experiencia kinestésica
- Contribuye poderosamente al desarrollo de la imaginación y la creatividad
- Tiene un importante papel en la educación de los sentidos -especialmente, de lo visual y táctil.
- Es un recurso privilegiado para desarrollar el pensamiento divergente y la
- Creatividad.
- La educación artística contribuye al análisis y al juicio crítico

En cuanto al desarrollo integral de la personalidad:

- Una formación integral, debe serlo desde la globalidad de capacidades. Como característica general las actividades artísticas implican a la vez, lo cognitivo, lo afectivo, motriz, lo personal y lo social.
- La actividad artística es un factor de equilibrio emocional en tanto que permite constatar emociones, pensamientos y vivencias; al mismo tiempo expresarlas, compartirlas con los demás (“catarsis”, “insight”, relación social) e ir modelando y encauzando la personalidad (arte terapia).
- Propicia la aceptación de sí mismo con sus posibilidades y límites.
- Posibilita la iniciativa, la autoafirmación personal, la independencia, y por tanto la asertividad y la autonomía.
- Facilita la interacción social, el encuentro con el otro y la aceptación de las diferencias
- Por todo esto, mejora la autoestima

Antes de la pandemia

Caso 1

La práctica artística descrita se ha llevado a cabo de manera regular, de 2012 a 2019, como parte del curso de Sistema de signos en publicaciones y es el propio alumnado quien decidió libremente incursionar en este ejercicio de reflexión creativa.

Primer acercamiento

Hablar de problemáticas personales y compartirlas con un grupo no es trivial y requiere de un manejo cuidadoso de las estrategias pedagógicas para alcanzar los objetivos propuestos. Si bien hay temas que se exponen colectivamente para su análisis y discusión, hay otros de índole muy personal que se abordan de manera personalizada, respetando siempre los límites determinados por cada individuo.

La razones para esta incursión en ámbitos distintos del diseño nació de la necesidad de: a) propiciar en el alumnado un espacio de libertad para la construcción de su propio discurso, de un universo personal que le permita consolidar y externar su voz; b) generar un ambiente de confianza en el que el estudiantado reconozca y aprenda a valorar sus habilidades y sus talentos; c) generar un espacio de comunicación y colaboración entre los y las integrantes del grupo; d) establecer un acercamiento humano abordando problemáticas sociales comunes; e) analizar y discutir los variados temas propuestos por el grupo, tanto conceptual como formalmente; f) trabajar en la relación concepto-texto-imagen-soporte como un todo articulado que potencie la expresividad de lo que se quiere comunicar; g) concebir al libro como un objeto de lectura y significación múltiple y no necesariamente lineal; h) fomentar el desarrollo de capacidades que permitan combinar técnicas múltiples en la concreción del objeto; i) fomentar el intercambio de experiencias en la realización de su propia obra y promoverla en foros nacionales e internacionales de libros de artistas (Murillo, 2012, p. 45).

En la búsqueda de su propia identidad como creadores a través de las distintas dinámicas propuestas de manera individual o colectiva, algunos



Figuras 3 y 4. Libro-arte *Éxodo* refleja la añoranza por el lugar de origen, de la familia y los amigos que han quedado atrás y la desubicación y falta de sentido de pertenencia a las nuevas condiciones de vida en la gran ciudad. Fuente: Mariana Vázquez.



Figuras 5, 6 y 7. Libro-arte *Vicisitudes* donde la narrativa fotográfica refleja los hábitos y entornos y objetos que rodean al fumador y su adicción al tabaco. La frase de Jorge Luis Borges cierra la publicación "La vida: es una muerte que viene". Fuente: Hugo Mateo.



Figuras 8 y 9. Libro-arte Exhumación. A través de una selección musical cuyas letras expresan los estados de ánimo de la autora, se plasmaron a través del texto visual y verbal sentimientos de angustia, soledad, pérdida del sentido de la vida y depresión. Fuente: Daniela Gutiérrez Vargas.

Después de la pandemia

Caso 2

El regreso a clases semipresenciales a principios de 2022 planteó nuevos retos. Si bien había un enorme entusiasmo por regresar a las aulas o bien por estar en ellas por primera vez, así como el gusto de estar en contacto con profesores y compañeros que solamente habían conocido en línea, no se disiparon del todo los temores descritos por Anna Ma. Fernández en su estudio.

A la luz de la experiencia obtenida con la práctica proyectual descrita en el Caso 1, se vio la necesidad de hacer un cambio de estrategia didáctica y se integró, al inicio del curso, una actividad similar, pero de un menor grado de complejidad, que consistió en la realización de la maqueta de un libro-arte teniendo como soporte material, solamente una hoja carta y una serie de cortes y dobleces. Para determinar el contenido de dicha maqueta, los y las estudiantes discutieron y plantearon de manera conjunta, distintas temáticas tanto personales como sociales: aislamiento, soledad, ausencia, rompimientos con sus parejas, sensación de miedo, de atrapamiento físico y mental. Se abordaron otros temas tales como la invasión de Rusia a Ucra-

nia, la situación económica mundial, la inseguridad en el país entre otras. Esta estrategia didáctica, de naturaleza diagnóstica, permitió conocer el estado emocional de los participantes prácticamente en la primera sesión del curso. (Ver figuras: 10, 11,12 y 13)

Ausencia y soledad

Ayesha J. Salas

Título: Ausencia y soledad
Artista: Ayesha J. Salas
Texto: Jaime Sabines
Técnica: collage digital
No. de páginas: 10
Tamaño del libro: 10.75 x 7 cm
Material:

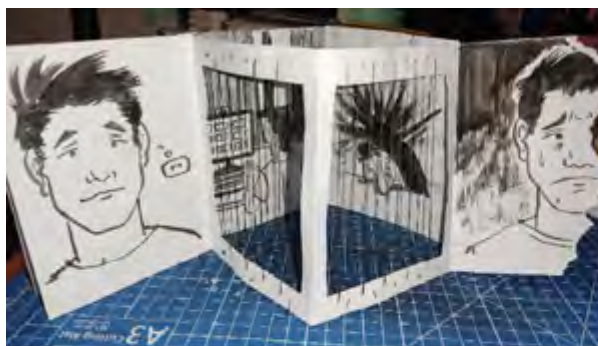
Es bien sabido que la pandemia y el encierro por el virus nos trajo a todos diversos problemas de salud mental. El hecho de atravesar por algo que afectaba a todo el mundo y que de la noche a la mañana tuviéramos que aislarnos de todo lo cotidiano provocó en cada uno consecuencias distintas.

Ausencia y soledad nace de uno de estos sentimientos y situaciones que personalmente viví durante el encierro y que detonó en un rompimiento. La ausencia de esta persona provocó un gran sentimiento de soledad en mí que me costó trabajo afrontar, aceptar y superar.

Jaime Sabines con su poema "Espero Curarme De Ti" describe bien el proceso por el que tuve que pasar y gráficamente el libro representa lo difícil que fue aceptar la soledad.



Figura 10. “Ausencia y soledad nace de uno de estos sentimientos y situaciones que personalmente viví durante el encierro y que detonó en un rompimiento”. Texto descriptivo de la problemática y bocetos para la elaboración del libro-arte sobre aislamiento y soledad. Fuente: Ayesha J. Salas.



ENCIERRO

A lo largo del confinamiento, han llegado momentos en los que parece que un caos e impotencia se apoderan de mí. Siempre pensé que no me afectaba, pero la realidad de mis sentimientos era totalmente distinta, ya que a veces quería tirar todo.

Representar de esta forma mis emociones es muy importante para mí, representar este encierro que significó la pandemia bajo muchos conflictos internos, con lo que actualmente estoy trabajando y adaptándome a este nuevo estilo de vida.

Título: Encierro.
Artista: Jafet Miguel Jiménez.
No. Págs. 6
Técnica: Ilustración.
Tamaño del libro: 10.5 x 14
Material: Papel Doble Carta.

*** Cambiar el material del libro y unificar el estilo gráfico de la portada para que calce con el contenido. ***



Figura 11. “Representar este encierro que representó la pandemia trajo muchos conflictos internos”. Texto descriptivo y maqueta para la elaboración del libro-arte sobre los efectos del confinamiento. Fuente: Jafet Miguel Jiménez.



Figura 12. “El libro busca mostrar la trayectoria de confusión, incertidumbre, descubrimiento y adaptación por la que atravesé a lo largo de estos años de confinamiento”. Texto descriptivo y maqueta para la elaboración del libro-arte sobre atrapamiento, incertidumbre y confusión. Fuente: Daniela Monroy Soto.



Figura 13. “El encierro sin duda me hizo darme cuenta de lo mal que se encontraba mi mente, me llenó de temor y de pensamientos intrusivos dolorosos, pero también me enseñó que siempre hay una salida, aunque al principio sea difícil verla.” Texto descriptivo y maqueta para la elaboración del libro-arte sobre el miedo, la ansiedad y depresión provocadas por el encierro. Fuente: Eva Liliana Martínez Pedraza.

Como es evidente, los enfoques entre el Caso 1 y el Caso 2 son distintos. El Caso 1 propició y abrió espacios de exploración artística y conceptual a los estudiantes de diseño editorial, de donde se derivó la necesidad de externar problemáticas emocionales. El resultado de dicha práctica proyectual fueron 32 libros-arte de excelente calidad cuya manufactura es resultado de un proceso largo y cuidado, donde convergen los conocimientos adquiridos durante el curso aunados a la expresión de los conflictos emocionales. Cabe recalcar que los y las estudiantes que llevaron el curso antes de la pandemia estaban en un proceso de aprendizaje continuo en el aula, desarrollando sus múltiples habilidades creativas y en un ambiente de relativa estabilidad.

En el Caso 2, la actividad planteada como herramienta diagnóstica estuvo enfocada específicamente a la detección de problemáticas emocionales como consecuencia de la pandemia. La actividad proyectual se desarrolló al principio del curso y en un lapso menor, privilegiando el contenido sobre la forma. Otro de los aspectos relevantes a considerar es que las y los estudiantes que llevaron los cursos en línea durante los años de confinamiento ciertamente adquirieron nuevas habilidades y destrezas en el manejo de las herramientas digitales, pero perdieron o no desarrollaron habilidades para entender, manejar e interactuar con la materialidad de los objetos.

Conclusiones

Detectar y atender problemáticas como la salud emocional de los estudiantes universitarios es un reto y una tarea que no podemos soslayar. Nos enfrentamos a una pandemia y a sus consecuencias a nivel global entendiendo dicho fenómeno como extraordinariamente disruptivo. Estamos ya en el terreno de la ruptura, del colapso que trastoca todos los ámbitos del quehacer humano y los reconfigura. La interacción de disciplinas como el diseño, el arte y la terapia es de suyo compleja y, en el ámbito de la enseñanza, ciertamente resulta disruptiva, si entendemos el concepto como: “crea[r] intervenciones intencionadas en un sistema preexistente con el objetivo específico de provocar un resultado distinto y, más importante

aún, un resultado que logre un cambio social positivo.” (Acaroglu, 2016). Es por esto precisamente que las experiencias didácticas descritas dan muestra de los beneficios que aportan para coadyuvar a la solución de problemas emocionales.

Este tipo de interacciones no es nuevo y se ha estudiado y practicado por psicólogos y pedagogos a lo largo de siglos. Fernández apunta: “Ya decía Piaget (1977) que el principal objetivo de la educación era el crear individuos descubridores, inventivos, creadores, capaces no solo de repetir sino de hacer cosas nuevas, individuos capaces de criticar y verificar sin aceptar todo lo que se les ofreciera. Winnicot (1971) consideraba así mismo que era la creatividad lo que hacía que la persona sintiera que valía la pena vivir la vida. Maslow (1987) indicaba que solo una educación que promoviera “una nueva expresividad creadora” (como supuesto básico de autorrealización) sería una “buena” educación. En general para la psicoterapia Gestalt, la expresión creativa es fundamental para el desarrollo personal completo (Fernández, 2021, p. 54).

La detección de estos fenómenos obliga a replantear la actuación del docente en el aula y plantea nuevos retos y cuestionamientos: ¿qué hacer como docentes cuando se presentan estas problemáticas en el aula? ¿hasta dónde llega la responsabilidad del docente en la detección de problemas emocionales en sus estudiantes? ¿cómo y a dónde canalizar a los estudiantes para obtener un apoyo psicopedagógico adecuado? ¿está preparado el docente para enfrentar situaciones de esta índole? ¿se le puede sensibilizar y capacitar para este propósito? ¿se les puede exigir a las y los estudiantes un buen desempeño si presentan problemas emocionales? ¿pueden el arte y el diseño, como actividades creativas, ayudar al manejo de problemas emocionales dentro de un proyecto de colaboración más amplio?

Las consideraciones e interrogantes son múltiples y abren un espacio de investigación que requiere de la participación de actores de diversas disciplinas para desarrollar un proyecto coordinado que atienda las necesidades de la comunidad universitaria en su conjunto.

Referencias

- Acaroglu, Leyla. 2016. “What is disruptive technology?” *Disruptive Design*: 2–5. <https://medium.com/disruptive-design/what-is-disruptive-design-5988e290ad88>.
- Ariza, Silvia. 2021. “De la práctica a la investigación en el arte contemporáneo, producir conocimiento desde la creación”. *Arte, Individuo y Sociedad* 33(2): 537–52.
- Conejo, Ma. I. 2009. “Interrelaciones entre creatividad, arte, educación y terapia”. *ARTE Y MOVIMIENTO*. No 1. Diciembre: 51–62. <http://www.youtube.com/watch?v=L0yQunhOaU0>.
- Fernández, Anna María. 2021. “Clima emocional en estudiantes universitarios durante la pandemia”. *Revista de Sociología* 36(2): 64.
- Gold, Rich. 2007. *The plenitude. Creativity, Innovation, and Making Stuff*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT PRESS.
- Murillo, Ivonne. 2012. “El libro de artista como espacio de exploración gráfica y conceptual”. *Tiempo de Diseño* 7(8): 36–45.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.



Una mirada a la exposición *ellipsis* de la artista Julie Escoffier en la galería Efrain Lopez (2016)

A look at the exhibition 'ellipsis' by artist Julie Escoffier, at the Efrain Lopez gallery (2016)

Mireille Torres Vega ¹

Resumen

En 2016 la artista francesa Julie Escoffier presentó en la Efrain Lopez Gallery de Chicago su exposición *Ellipsis* después de un año de haber residido en Tapachula, México. En ella, la artista conjugó no solo distintas técnicas sino también distintos territorios y temporalidades. En un doble movimiento, de exceso y falta, la escultura y la fotografía confluyen en un lugar metafórico: la caverna. La caverna es la prehistoria, la fuga geográfica, el laboratorio de trabajo, la cavidad del inconsciente, el hogar y el recuerdo. El resultado es una instalación en constante cambio, en donde formas inestables y a la vez evolutivas van recomponiendo estructuras, deconstruyendo, a diferentes ritmos, paisajes y texturas. Hay un silencio y una gran pasividad, y sin embargo, la materia y el ser cambian. En esta in-

[1] Maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana. Actualmente imparte el seminario Arte Contemporáneo en México en el Colegio de Morelos. Sus líneas de investigación comprenden el arte contemporáneo en México y la relación entre arte contemporáneo y filosofía. Mail: mireille@elcolegiodemorelos.edu.mx
ORCID: 0009-0002-5614-2940

Fecha de recepción: agosto 2023
Fecha de aceptación: diciembre 2023
Versión final: enero 2024
Fecha de publicación: marzo 2024

vestigación pretendo entrelazar el contexto geográfico-antropológico con los antecedentes histórico-artísticos de la exposición, así como con sus potencialidades filosóficas.

Palabras clave: arte duracional, instalación, fotografía, escultura, materia, galería.

Abstract

In 2016, the French artist Julie Escoffier presented her exhibition 'Ellipsis' at the Efrain Lopez Gallery in Chicago after a year of residing in Tapachula, Mexico. In it, the artist combined not only different techniques but also different territories and temporalities. In a double movement of excess and lack, sculpture and photography converge in a metaphorical place: the cavern. The cavern represents prehistory, the geographic escape, a laboratory of work, the cavity of the unconscious, the home, and memories. The result is an installation in constant change, where unstable and at once evolving forms are recomposing structures, deconstructing, at different rhythms, landscapes, and textures. There is silence and a great passivity, and notwithstanding, matter and being change. In this research work I intend to interweave the geographical-anthropological context with the historical-artistic background of the exhibition, as well as with their philosophical potentialities.

Key words: durational art, installation art, photography, sculpture, matter, gallery

*La tierra estalla,
su grito es piedra y cielo...
el alma calla.*

-Emilio Ángel Lome, *Chiapas de la A a la Z.*
Abecedario de haikús

1. Ser esteta nómada

A lo largo de la historia hemos tenido en nuestro país a varias mujeres artistas extranjeras. Pensemos en Tamara de Lempicka, Remedios Varo, Kati Horna, Leonora Carrington, Melanie Smith, Jeannette Betancourt, Caroline Montenat, por mencionar algunas. Todas ellas han enriquecido el panorama cultural de nuestro contexto. A partir de este trabajo de investigación me interesa destacar las meditaciones introspectivas de una joven artista contemporánea francesa que estuvo viviendo en nuestro país: Julie Escoffier (Lyon, 1989). Julie Escoffier no forma parte de las y los artistas que configuran ese gran metarrelato oficialista de lo que es el arte contemporáneo en México, sin embargo, su paso por nuestro país dejó una huella en la escena independiente al ofrecer un espacio alternativo para la gestión de las artes.

Junto con el artista chiapaneco Alejandro García Contreras -quien era su pareja sentimental-, abrió y co-dirigió de 2015 a 2020, en la casa de verano de los papás de Alejandro en Tapachula, un espacio de residencias artísticas llamada *Dedazo*. Partiendo de esta iniciativa, Julie también llevó a cabo proyectos curatoriales, a los que llamó *Kairós*, término griego que alude, no al tiempo lineal y cuantitativo, sino al tiempo cualitativo de la ocasión, al momento oportuno. No me interesa ahondar en la labor de gestión cultural de Julie Escoffier, sino como mencioné anteriormente, adentrarme en sus procesos reflexivos y estéticos como artista a partir de la exposición duracional *Ellipsis*, la cual se presentó en la galería Efrain Lopez en Chicago, del 24 de junio al 24 de julio de 2016, bajo la curaduría de Ruslana Lichtzier.



Figura no.1. Residencia artística *Dedazo*. Su forma arquitectónica remite a una montaña. Fotografía tomada de su página de Facebook. <https://www.facebook.com/dedazoresidency/photos/pb.100068428703277.-2207520000/1624517840919440/?type=3>

Julie Escoffier llegó de Lyon a Ciudad de México en 2014 para un intercambio en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura (La Esmeralda). Al año siguiente, en un espíritu nomádico, decidió emprender el viaje a Chiapas para iniciar no solo un nuevo proyecto laboral, sino también un cambio en su estilo de vida. Tapachula, la ciudad que fuera su nuevo lugar de residencia, forma parte de la región del Soconusco, que anteriormente era conocida como *Zaklohpakab*, que en *mame* significa padres, antepasados o ancestros (Lome, 2010, p.82).

Tapachula es una ciudad fronteriza que se caracteriza por sus fuertes lluvias y un paisaje de gran vegetación. Aunado a esto, su nueva casa-estudio quedaba a orillas de las faldas del volcán Tacaná -casa del fuego en *mame*- (Lome, 2010, p.84), el cual marca el límite natural entre México y Guatemala. Julie entonces, tuvo que desterritorializarse y adaptarse a un nuevo clima en una nueva geografía, cambiando el confort de la gran ciudad por una región rústica, de difícil acceso, turbada por las inclemencias del tiempo, dificultándose así la relación con el mundo circundante. Pacientemente, la artista se fue apropiando de este nuevo espacio en su propia relación con la tierra, habitándola y haciéndola crecer en todas direcciones.

En el budismo zen, hay dos tipos de monjes, el monje monacal (territorial y sedentario) y el monje nómada o *unsui* (nube y agua). Cual monje *unsui*, Julie Escoffier aprendió a ser la nube que recorre el cielo y el agua que se adapta. Así, encontró los recursos necesarios para sembrar en muchos aspectos, intelectuales, económicos, emocionales...pero sobre todo estéticos. Mencionan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, que el nómada “añade el desierto al desierto, la estepa a la estepa, mediante una serie de opera-

ciones locales cuya orientación y dirección no cesan de variar.” (1997, p. 386) Esta experiencia del viaje real y el habitar un lugar diferente se verán representados en la exposición *Ellipsis* un año después de la llegada de Julie Escoffier a Tapachula. A través de esta exposición, la artista pretende estar en casa lejos de casa, en medio del mundo y sin embargo escondida de él, apasionada y, sin embargo, imparcial, ahí y en otros lugares. Es así que a Julie le quedaban otros cuatro años más por estar en la perla del Soconusco, como también se le conoce a Tapachula.

2. La caverna como alegoría

“Como es arriba es abajo” es uno de los siete principios del libro hermético *El Kybalión*, publicado en 1908 y cuya autoría se le atribuye al abogado ocultista estadounidense William Walker Atkinson. El libro está basado en el texto árabe de *La tabla de la esmeralda* del siglo VII y se considera que fue escrito por el alquimista egipcio Hermes Trismegisto. Este principio de correspondencia es el segundo de los siete principios y sin duda el más popular. En él se afirma la relación entre los diversos planos del ser y de la vida. Estos planos son el plano físico (material), el plano mental (formas y percepciones) y el plano espiritual (lo inaccesible para el ser humano) y no están separados, sino que se trastocan entre sí. El macrocosmos está en directa relación con el microcosmos y viceversa. Las acciones más pequeñas influyen en el gran esquema del comportamiento del mundo. Lo que se percibe en el exterior es lo que hay en el interior. De esta manera, los pensamientos e imágenes que tenemos en nuestra conciencia, comienzan a manifestarse, en muchos casos de manera inconsciente, en nuestras circunstancias externas.

Dicho esto, la artista emplea la ecuación “como es arriba es abajo”. La configuración del paisaje que corresponde a la superficie del entorno de Tapachula es de una abundante vegetación y una cercanía a la reserva de la biosfera del volcán Tacaná. Sin embargo, Julie Escoffier se desliza hacia el paisaje subterráneo, la correspondencia inferior de la montaña es la caverna. Una caverna es lo que vemos en *Ellipsis*.



Figura no. 2. Imagen del archivo personal de Julie Escoffier donde apreciamos la exuberancia de la naturaleza en Tapachula.

Existe una realidad histórica de las grutas, cavernas y cuevas, pero también hay una construcción ficticia de ellas, están llenas de elementos alegóricos y simbólicos. Para una gran diversidad de culturas, el mundo subterráneo representa la mitad inferior, el lado nocturno del mundo, el tiempo primordial en el que no había luz ni orden; por esto hablamos de un caos pre-cósmico en donde tienen lugar la muerte, el renacimiento y la iniciación.

Cuando los lugares y elementos del paisaje natural son modificados por la acción del hombre, estos asumen, por diferentes motivos, un papel activo en el marco de la historia y la mitología, pero también en la vida cotidiana. Su función es facilitar o hacer posible la consagración y la comunicación con lo divino y sobrenatural. Las cuevas son estos sitios importantes de comunicación con las divinidades, en particular con las divinidades vinculadas con la fertilidad: las cuevas-vientre de la tierra son las puertas de conexión con el inframundo. Estamos adentrándonos entonces en un paisaje sagrado. Si tratamos de encontrar algunas correspondencias cercanas al volcán Tacaná en su entorno geográfico, podemos decir que, así como para otras civilizaciones, para los prehispánicos, la idea de fertilidad está particularmente vinculada con la cueva, la cual se considera lugar de nacimiento y producción de agua (López Austin, 1994).

Como menciona la Dra. en Ciencias de la Tierra, Denisse Argote (2017), un uso de las cavernas en la península maya, era recoger el agua virgen (*zuhay ha* en maya) de ellas para ser empleada en ceremonias. De esta manera, se colocaban recipientes de barro debajo de las estalactitas para recolectar el sagrado líquido y no se permitía que las mujeres lo vieran, ni que entraran a la cueva, pues la mujer era asociada a la fertilidad de la caverna. (p.

105) Así, por ejemplo, según narra la antropóloga Sofia Venturoli (2002), en la cueva del Sapo y la cueva de los Apastes, de la selva El Ocote, en Chiapas, han sido encontrados cajetes -de cerámica negra- puestos exactamente bajo estalactitas para la recolección de sus gotas y completamente englobados en las concreciones de calcita. (p. 427) De igual manera, en la cueva de Hierbachunta, una cueva que se encuentra en la municipalidad de San Fernando, Tuxtla Gutiérrez, al norte de Chiapas, Venturoli ha estado en contacto con evidencias materiales de rituales, altares y ofrendas contemporáneas de la comunidad zoque. Estos rituales, que son indicios de que la magia aún está presente, tienen influencias precristianas europeas, elementos africanos y reminiscencias prehispánicas de la cueva como lugar de origen. Las ofrendas que se han evidenciado son de aguardiente, velas blancas y velas negras dedicadas a la Santa Muerte, ambas con oraciones escritas sobre ellas, monedas antiguas y nuevas, bolsitas con tierra negra de cementerio y cerámica prehispánica (Venturoli, 2003). Los rituales son para poder entrar en contacto con fuerzas sobrenaturales y producir eventos esperados o que se cumplan las peticiones hechas. De esta manera, si hay algo que se le pida al cerro, entonces los rituales se llevan a cabo en la cueva. La cueva representa el corazón del cerro. (Venturoli, 2006)



Figura no. 3. Altar en la cueva de Hierbachunta. Fotografía del archivo de la Dra. Venturoli.

En las grutas de Balamkanché, en Yucatán, se han encontrado varias vasijas de barro que hacían la función de incensarios muy bien conservadas, algunas con el rostro de *Cha'ak* -dios de la lluvia en el panteón maya - representado en ellas. Estas grutas son entonces su morada y la de los vientos, que conecta con el inframundo maya *Xibalbá*, por lo cual, Balamkanché era una caverna ritual por excelencia. (Brady *et. ál.*, 2019) En cuanto a los entierros, estos eran principalmente de animales, aunque se

han encontrado restos óseos humanos en cenotes, especialmente en Chichen Itzá. De igual manera, para los mayas, los espeleotemas (estructuras formadas por estalactitas o estalagmitas) representaban no otra cosa más que divinidades asociadas al agua, la lluvia y la tierra. Dentro de las cuevas, según datos arqueológicos, estas formaciones eran objeto de tratamiento ritual especial y en ocasiones se les hacían grabados, pues eran consideradas como “árboles de piedra” (Sheshena, 2009).

Ya hicimos esta correspondencia entre el volcán y las cavernas en la zona maya. Sin embargo, para llevar a cabo la exposición en la galería, la artista no estaba proyectándose únicamente sobre el territorio mexicano y más bien llevó a cabo un movimiento en el que trazó una línea de fuga hacia su lugar de origen. A su vez, este lugar de origen se torna en una metáfora geográfica de la psique. De cualquier manera, las coincidencias entre distintas culturas emergen. Nos trasladamos ahora a las cuevas del Cornadore y a la caverna de Orgnac. Ambos sitios son grutas prehistóricas que quedan cerca de Lyon, el lugar de nacimiento de Julie Escoffier.

Así como en Tapachula se encuentra el volcán Tacaná y la reserva de la biosfera, las cuevas del Cornadore se encuentran cerca del Parque Natural Regional de los Volcanes en Saint-Nectaire en la región de Auvernia, al sur de Francia. Este es el parque natural más extenso de Francia y cuenta con lagos y exuberantes bosques. En cuanto a las cuevas, se encuentran debajo del monte Cornadore y fueron excavadas por humanos desde el neolítico. Ahí mismo hay termas que fueron creadas durante el periodo de invasión romana (s. I a. C) y que fueron redescubiertas en el siglo XIX, desarrollándose la hidroterapia. Las estalactitas y estalagmitas crecen bastante rápido, aproximadamente un centímetro al año, por lo que en treinta años es posible apreciar el surgimiento de una columna calcárea. Actualmente, Saint-Nectaire es una comuna turística que representa el periodo de cristianización con su arquitectura románica, y que se caracteriza por sus que- sos, bosques, balnearios y spas.

Para *As Above So Below*, la artista tomó sus propias fotografías de las cuevas de Cornadore y las manipuló digitalmente para generar una fotografía ficticia de estas cuevas. Invirtió los colores a negativo y generó un mosaico de setenta hojas impresas a inyección de tinta.



Figura no. 4. *As Above So Below*, 2016. Mosaico fotográfico en negativo, impresión a inyección de tinta en setenta hojas de papel A3, fijado a muro con engrudo. (9 x 9 pies). Imagen de press kit.

Por lo que toca a la caverna -o abismo- de Orgnac, ésta se encuentra en Ardeche, también en la región de Auvernia. Se trata de una de las cavidades subterráneas más grandes del mundo. En sus gigantescas salas se pueden observar concreciones calcáreas como estalactitas y estalagmitas de variados diámetros e incluso columnas y columnatas que se han formado por la decantación de minerales en el agua. Esta caverna fue descubierta en 1935 por un equipo de espeleólogos liderado por Robert de Joly, quien también dirigiría el proyecto de acondicionamiento para abrirla al público. La figura de Robert de Joly fue tan importante para la exploración de la caverna, que incluso su urna funeraria está colocada en una de sus salas.

De esta manera, la artista realiza cuatro mosaicos fotográficos de la caverna de Orgnac con fotografías que ella misma tomó. La artista altera previamente las imágenes en Photoshop, dos de ellas dejándolas en positivo, pero cambiándolas a blanco y negro, una de ellos cambiándola a negativo y dejándola a color y uno más cambiándola a negativo y a blanco y negro. Dos de estos mosaicos son fotografías del lugar en donde se colocó la urna funearia de Robert de Joly.

El universo subterráneo no es natural para nosotros, las cavernas nos devuelven a nuestros instintos primitivos, a nuestros sentidos primarios. Ese mundo exterior de piedra revela otros paisajes internos.



Figuras no. 5 y 6. *Calcium salts deposited, tapering column. Grottes de l'Aven d'Orgnac, 2016.*

Del lado izquierdo mosaico fotográfico negativo a color, del lado derecho mosaico fotográfico positivo en blanco y negro. Impresiones a inyección de tinta en veinte ocho hojas de papel A3 cada una, fijadas a muro con engrudo. (4 x 6 pies c/u). Imágenes de press kit.



Figuras no. 7 y 8. *Wall, Robert de Joly's Urn. Grottes de l'Aven d'Orgnac, 2016.*

Del lado izquierdo mosaico fotográfico positivo en blanco y negro (2.4 x 11 pies) que es un extracto del mosaico fotográfico del lado derecho negativo en blanco y negro (8 x 8 pies). Ambas impresiones a inyección de tinta en hojas de papel A3, fijadas a muro con engrudo. Imágenes de press kit.

Ulises sale de su patria Ítaca, para participar en la guerra de Troya, dejando ahí a su mujer Penélope y a su hijo Telémaco. Después de veinte años de aventuras y experiencias, Ulises regresa victorioso y enriquecido de oro, bronce y regalos de los feacios y esconde su botín de guerra en la gruta de las ninfas. Menciona el filósofo sevillano Enrique Ángel Ramos (2008) en su prefacio a *El antro de las ninfas de la Odisea* de Porfirio que la roca es la parte más dura de la tierra y esta a su vez, es el estado más grosero de la materia. El mundo saca su origen de la materia. Las diversas propiedades de la materia tienen correspondencia con la caverna:

La materia es inerte, como la piedra. Es informe e infinita, como los bloques de piedras que se pierden en la roca y se confunden con ella. La materia informe es invisible y oscura, al igual que las grutas. La materia es fluida, capaz de recibir forma, su correlato en la gruta es el agua que fluye. Las grutas son naturales, la materia del mundo ha existido siempre y precedido al cosmos organizado. La gruta, por último, es amena y sombría, al igual que el mundo, oscuro e invisible en tanto que materia, pero pleno de encanto y belleza en tanto que forma *kósmos*. (p.203)

La cueva es entonces el mundo material, pero también el mundo de las fuerzas ocultas. Desde la mitología griega, es el lugar donde Cronos oculta a sus hijos, donde Deméter cría a Perséfone, el punto de reunión de los pitagóricos, el lugar con el que Platón se refiere al conocimiento y al orden de las cosas, el mundo y sus fenómenos personificados en Empédocles.

El errar de Ulises lejos de su patria por el mar, simboliza el errar del alma en el país de la materia. Escribe Ramos (2008) que Ulises pondrá fin a las fatigas cuando esté completamente fuera del mar y ajeno a los trabajos marinos y materiales. Sin embargo, cuando Ulises regresa a Ítaca, ésta ya no tiene nada qué ofrecerle. Ulises es un forastero anciano y en harapos en el que fuera su lugar de origen.

Julie Escoffier se encuentra alejada de su tierra natal y sin embargo regresa a ella para experimentar con la materia en todas sus formas, para redescubrir en esta, desde su aparente pasividad un dinamismo tenue. Su Odisea consiste en no controlar el decurso de las cosas y en invertir la lógica de la caverna. Al observar al hombre posmoderno, Lipovetsky (2004)

encuentra que este ha encontrado alimento espiritual en la dinámica del consumo lujoso: “Tal vez algo metafísico sigue hechizando nuestros deseos de disfrutar, como los dioses, de las cosas más excepcionales y más hermosas” (p.97). Si la caverna es ese *topos* que acumula el tiempo, la artista lo transforma en un *topos* de un tiempo efímero, donde la belleza de la transformación de la materia puede pasar desapercibida para aquél que no presta atención ni en los detalles ni en el transcurrir del tiempo perecedero.

3. La galería como un diorama vitalista

El arte siempre ha tenido como objeto la creación de una realidad sensible. Sin embargo, según las épocas, los artistas van conformando nuevas formas de crear estas realidades. Podríamos decir que el arte contemporáneo comienza en vanguardias como el dadaísmo y el surrealismo. Traeré a cuenta dos exposiciones vanguardistas que se relacionan conceptualmente con la exposición *Ellipsis* y posteriormente hablaré de los orígenes de los dioramas y la relación formal que encuentro entre ellos y el montaje de dicha exposición.

Para la Exposición Internacional Surrealista en la Galería de Bellas Artes de París, llevada a cabo en 1938, Marcel Duchamp puso en el techo 1,200 costales de carbón suspendidos. Pero también había una alfombra de hojas que cubría el suelo y un estanque con nenúfares, que junto con una luz tenue creaban la atmósfera de “una inmensa gruta abovedada”, en palabras del escritor Marcel Jean. Mientras un olor a café perfumaba el espacio y un fonógrafo soltaba sonidos de risas histéricas. (Gras, 2019, p. 87)

En 1959, el artista italiano Giuseppe “Pinot” Gallizio^[1] presentó en la galería René Drouin de París una exposición llamada *Une caverne de l’anti-matière* (Una caverna de la anti-materia). La pintura saturaba el espacio con 145 metros de lienzo, cubriendo todas las paredes, el piso, el techo y las

[1] Giuseppe Pinot Gallizio (1902-1964) fue un pintor italiano, comenzó a hacer arte después de trabajar como químico y esta experiencia influyó en sus experimentos artísticos. Es el creador de la “pintura industrial”, pintura hecha con máquinas y miembro fundador del Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginativa, así como de la Internacional Situacionista. También fue un estudioso de la cultura popular, la arqueología, el nomadismo y la botánica.

ventanas.^[2] Gallizio era miembro de la *Internacional Situacionista* (IS), un grupo revolucionario de izquierda de escritores, artistas y activistas fundado en 1957. En la invitación de la exposición, se leía que lo que el espectador encontraría ahí sería un “intento de construcción de un ambiente” (*Essai de construction d’une ambiance* en francés).

Esto se relaciona con algunos de los conceptos centrales ideados por la IS en ese momento: con la “construcción de situaciones” y, también a mayor escala, con el “urbanismo unitario”. El urbanismo unitario es definido por la revista *Internationale situationniste* como “la teoría del uso combinado de artes y técnicas como medios que contribuyen a la construcción de un medio unificado en relación dinámica con experimentos de comportamiento”. Como menciona Cras (2019), esto implicaba que, por un lado, cada forma de arte individual tenía que fusionarse en una combinación más grande al servicio de un entorno multisensorial; por otro lado, que el arte debía renunciar a cualquier aspiración estética y desaparecer en última instancia en “experimentos de comportamiento” capaces de transformar la vida cotidiana.

Podríamos decir que, en estos dos ejemplos, la *Exposición Internacional Surrealista* de 1938 y *Una caverna de la anti-materia* de Pinot Gallizio de 1959 se alienta al espectador a habitar la caverna perdiéndose en ella. Al desorientarse en un ambiente turbio, sin sentido, el sujeto puede llegar a tener el deseo de descubrir un nuevo yo, donde se deshacen los patrones de comportamiento establecidos.

[2] Gallizio hacía “pinturas industriales” que eran largas tiras de lona (o populit) —de hasta 74 metros— cubiertas de motivos abstractos, pinceladas expresivas de pintura espesa y gotas de color y resinas. En sus exposiciones anteriores, la “Pintura industrial” aparecía en forma de largos rollos de lienzo, parcialmente desenrollados sobre mesas, paredes o escaleras, y se vendía “por metro” por el propio Gallizio el día de la inauguración. Se trata de una concepción anarquista del significado del arte en el mundo moderno. Pinot Gallizio utiliza la máquina como una metáfora para el potencial en todos los hombres a ser productores constantes de la creatividad. Al subvertir el uso común de las máquinas para esclavizar a la gente de la sociedad post-industrial capitalista, Pinot Gallizio creía que la pintura industrial podría conducir a la creación de una nueva sociedad donde el artista y el obrero de fábrica se asimilan, generando piezas únicas a pesar de tener un modelo de producción “en masa”.

El trabajo de Julie Escoffier se caracteriza por la producción de obras efímeras de carácter situacional y objetos escultóricos que tienen una relación muy estrecha con las técnicas analógicas que surgen desde los inicios de la fotografía. De esta manera, la artista explora las posibilidades materiales de compuestos químicos y orgánicos, incluidas sales minerales, ácidos y derivados del azufre, tintes naturales y la luz del sol. A contrapelo de las técnicas escultóricas tradicionales, que enfatizan la solidez y la permanencia, la artista trabaja a partir de la fugacidad y la fragilidad.

Para la exposición *Ellipsis* en la galería Efrain Lopez en Chicago en 2016, la artista conceptualizó la galería como una gran vitrina desde la cual es posible observar un diorama. Si en su *Caverna de la anti-materia*, Galilizio cerró toda ventana hacia el mundo exterior, Escoffier ocupa la gran ventana de la galería para que penetre la luz y a su vez la mirada del espectador. Gracias a los grandes ventanales de la galería, uno podía observar desde fuera, o adentrarse al espacio para sentir la presencia de la materia. Por consiguiente, uno podía tener una vista de una caverna, no del tamaño real, sino adaptada a las proporciones espaciales de la galería. La caverna deja de ser subterránea, sale a la superficie y se inserta, a nivel de la calle, en el cubo blanco posmoderno. El espacio fue ocupado de manera muy equilibrada, aunque no por ello había un punto de fuga central. La mirada del espectador podía vagar de izquierda a derecha y de arriba abajo.



Figura no. 9. Vista general de la exposición. Fotografía del kit de prensa.

Podemos remontarnos a las escenografías diseñadas por el pintor de Louthembourg en el siglo XVIII. De Louthembourg hacía “viajes pintorescos” (*voyages pittoresques*) para tomar bocetos de los bosques y reproducirlos en sus escenografías para las casas de ópera y teatro de Inglaterra. Después de que de Louthembourg presentara su última escenografía panorámica para el espectáculo de pantomima de John O’Keefe, *Omai: or, a Trip Around the World* el pintor irlandés Robert Barker patentó el panorama (del griego *pân* ‘todo’ y *hórama* ‘lo que se ve’) como un invento suyo, pues era evidente que la sociedad deseaba ser transportada a otra realidad. El panorama era el medio ideal para traer los usos y costumbres de naciones distantes a la acción en vivo. Pero la principal contribución de De Louthembourg a la cultura del espectáculo fue el *Eidophusikon*, un espectáculo de imitaciones de fenómenos naturales, representado por pinturas en movimiento en un formato no tan a gran escala para que sus elementos mecánicos fueran fáciles de manipular. El *Eidophusikon*, combinaba las características de una exposición de arte con efectos teatrales, la intimidad del salón privado y maquinaria mecánica.^[3] (Huhtamo, 2013, p.95-98)



Figura no. 10. Maqueta de Philip James de Louthembourg para la escena de los jardines de Kensington en la pantomima *Omai* de John O’Keefe. Teatro Real, Covent Garden, Londres. 1785. Fuente: <https://collections.vam.ac.uk/item/O735198/omai-set-model-louthembourg-philip-james/>

[3] Aquí, la relación entre pintor y máquina difiere por completo a la de Gallizio. La intención de De Louthembourg en ese entonces era, la de unir al pintor y al mecánico para darle un movimiento lo más natural posible a la imagen estática para poder tener una semejanza más exacta con la realidad.

Posteriormente surgieron los dioramas (del griego *dia* ‘a través’ y *hór-rama* ‘lo que se ve’), invención de los pintores franceses Charles-Marie Bouton y Louis-Jacques-Mandé Daguerre. El diorama era un lugar dedicado específicamente a la maquinación de la pintura que se inauguró en París en 1822, pero luego la palabra fue usada para denominar exhibiciones de animales disecados o figuras de cera con fondos naturalistas pintados. Hoy en día, un diorama incluso tiene la connotación de algo coleccionable: un modelo en miniatura de ese gran espectáculo original. (Huhtamo, 2013, p.140) De manera general, los panoramas y dioramas en sus diversas versiones, son los precedentes de los dispositivos fotográficos y cinematográficos del siglo XIX, en cada una de sus variantes, se iba experimentando química, material y sensorialmente.

Para *How can one record - through objects - a silence in a rhythm?*, la artista elaboró veintiocho columnas y tres arcos de yeso. La lechada la elaboró con jugo de col lombarda, vino, vinagre blanco, jugo de rosas rojas, lejía, jarabe de maíz, jugo de ruibarbo, jugo de limón concentrado, tinta de agua negra y arándanos machacados. Al elaborar la lechada con estos tintes orgánicos y la lejía, la coloración de las columnas y los arcos iba cambiando conforme al paso del tiempo.



Figuras no. 11 y no. 12. *How can one record - through objects - a silence in a rhythm?*, 2016.

Veintiocho columnas, tres arcos. Yeso, jugo de col lombarda, vino, vinagre blanco, jugo de rosas rojas, lejía, jarabe de maíz, jugo de ruibarbo, jugo de limón concentrado, tinta de agua negra, arándanos machacados y lata. Dimensiones variables. Imágenes de press kit.



Figura no. 13. Imagen tomada de la carpeta de procesos de Julie Escoffier en la que podemos observar los diferentes tintes que ocupa en las columnas.

En algunos de los mosaicos fotográficos podíamos observar la urna funeraria de Robert de Joly en la caverna de Orgnac. La artista retoma la forma de la urna o vasija, la cual ocupa como molde para elaborar cinco vasijas de gelatina con tinta negra que remiten a las cuevas húmedas, a la oscuridad y la penumbra. Estas gelatinas, con el paso del tiempo se van descomponiendo, generando hongos y moho en ella. Así como en las cavernas se evocan las almas de los muertos, también hay proliferación de vida en el agua que brota de las rocas, en las algas y los musgos. En sus vasijas, la artista concentra la vida y la muerte en un solo instante, provoca una fertilidad efímera que pronto quedará como un resto fósil remitiendo a las fuerzas plásticas que atraviesan organismos que han existido.



Figura no. 14. *You met with things dying, I with things new-born*, 2016. Cinco vasijas de gelatina. Gelatina, tinta negra y vidrio. Dimensiones variables. Fragmento de imagen de press kit.

En *Cause and Effect I*, *Cause and Effect II* y *Afterform no. 18*, la artista empleó químicos para la cianotipia, a saber, citrato de amonio y hierro y ferricianuro de potasio. Escoffier no ocupa ningún elemento de la realidad para revelar, simplemente coloca de manera azarosa la solución acuosa fotosensible en los soportes, aprovechando las potencialidades pictóricas de los químicos, de ahí las coloraciones turquesas que estos van tomando al absorber la luz de la galería, el cambio de color depende de la cantidad de luz. *Afterform no. 18* forma parte de una serie de piezas creadas por accidente durante la manufactura de otra pieza.



Figuras no. 15 y no. 16. Del lado izquierdo: *Cause and Effect I*, 2016. Soporte marmoleado. Yeso, químicos para cianotipo, estopa natural, marco de madera. Del lado derecho: *Cause and Effect II*. 2016. Químicos para cianotipo sobre placa de yeso, estopa natural. (Ambas 2 x 4 pies). Imágenes de press kit.



Figura no. 17. *Afterform no. 18*, 2016. Químicos para cianotipo, yeso, recortes de papel.

Lo mismo sucede en *Ellipsis*. *Ellipsis* es la instalación que la artista coloca en el piso y que complementa a las fotografías y las esculturas para poder crear toda una ambientación en la galería y es la obra que le da nombre a toda la exposición. Para realizarla, la artista ocupó yeso, film de polietileno, agua, cinta adhesiva, y tintas fotosensibles de base agua. En la parte trasera de la exposición, la artista colocó una mesa con muestras de

la gran instalación, pequeñas placas de yeso con las tintas fotosensibles y esas pequeñas piezas son las que el público coleccionista podía adquirir, tal cual como un diorama: un modelo en miniatura del gran espectáculo que se ofrecía en la galería.



Figuras no. 18 y no. 19. *Ellipsis*, 2016. Instalación a piso. Yeso, film de polietileno, agua, cinta adhesiva, tintas al agua. Muestras en la parte trasera de la exposición.

Ya desde la primera tesis de su afamado libro de 1967, *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord nos menciona que, en las condiciones modernas de producción, las sociedades viven a través de una acumulación de espectáculos. “Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación” (Debord, 1995). A principios del siglo XX, Walter Benjamin encontraba una relación directa entre el observador del panorama y el *flâneur* o paseante: “El ciudadano... intenta introducir el campo en la ciudad. En los panoramas la ciudad se dilata para convertirse en paisaje, de igual manera, la ciudad se dilata de manera más sutil para el *flâneur*.” (Friedberg, 1994, p.40) Como menciona la académica Anne Friedberg, los dioramas y los panoramas no eran directamente instrumentos de ingeniería social, aunque sí fueron concebidos como la satisfacción de un deseo o una curiosidad colectiva: tener dominio visual sobre las limitaciones del espacio y el tiempo. (Friedberg, 1994, p.44). De la mano de Marx, Debord nos hace ver que la historia natural es la transformación de la naturaleza en hombre. Menciona Debord que la sociedad estática organiza el tiempo según su experiencia inmediata de la naturaleza, en el modelo del tiempo cíclico, en la repetición de una serie de gestos, en el retorno de lo mismo. (Debord, 1995, p.80) Si desde la aparición de la fotografía, ésta redundó en la producción en serie de imágenes, según las leyes de la mercancía y/o propaganda, perdiendo su valor aurático, su “valor de culto” como lo consideró Benjamin

(2003), ¿puede haber entonces un aura en el arte contemporáneo? En su ensayo introductorio a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Bolívar Echeverría menciona que Benjamin retoma al químico filósofo alemán Ludwig Klages en su definición del aura: es “el apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar”. (Benjamin, 2003, p. 15)

¿Qué tipo de espectáculo nos ofrece Julie Escoffier?

Lo que nos ofrece Julie Escoffier en *Ellipsis* es un diorama que ha dejado de ser “pintoresco”. A ella no le interesa presentarnos tarjetas postales de Tapachula ni visiones armoniosas que sugieren una situación agraria remota de un pasado que no se ve afectado por los cambios y conflictos históricos. Como decíamos anteriormente, la artista se reterritorializa en su lugar de origen al no estar en él. Las fotografías de las grutas de Orgnac y Cornadore no son un documento histórico, son, siguiendo la definición de aura de Klages, “el apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar”, y son el pretexto para hablar sobre sí misma y de los procesos del inconsciente. Lo que experimentamos estéticamente son una serie de obras de arte, si se les quiere llamar “profanas” en términos benjaminianos, hechas con materiales comunes y de bajo costo. En ellas predomina el “valor para la exposición”, sin embargo, hay en ellas un entretejido especial de espacio y tiempo. Las obras existen sólo bajo su condición efímera y tanto la artista como el público participan de ellas. Estas no dejan de ser únicas y singulares, aunque a su vez, repetibles y reactualizables.

Diríase que, es en su condición efímera, que reside el carácter político de estas obras. Encuentro un poco de rebeldía ante la lógica del mercado en la propuesta de la artista. Por una parte, Julie Escoffier desmantela el sistema de la “fotografía” y el dispositivo “fotográfico”, por otra parte, utiliza a la institución cultural, en este caso la galería, posibilitando una temporalidad que no corresponde al tiempo-mercancía. Al exponer su obra en la Efrain Lopez Gallery, el vender pasa a segundo término. Lo más importante era elaborar un mecanismo de interiorización del exterior en el que la artista propuso una forma distinta de organización social, en la cual ni el sujeto creador ni el sujeto espectador eran los actores principales. Eran los objetos, la materia misma lo que se manifestaba. Los objetos eran los mismos y a la vez otros.

Escoffier dio lugar al acontecimiento, al devenir, ofreciendo además de una forma distinta de organización social, un intento de aprehensión de lo inefable en un mundo en continua metamorfosis. Se trataba entonces de un teatro vitalista, un espectáculo ambiental de pliegues y repliegues, en el cual, las esculturas inacabadas eran las que llevaban a cabo la presentación o el performance. Y sin embargo, esos objetos eran un desdoblamiento de ella misma. En esta cueva, el alma humedecida de la artista se encarnaba. Así como la vegetación mantiene su exuberancia a partir de las precipitaciones de agua, así el flujo del vino y el agua de rosas incitan al alma a la incontinencia carnal. Hay una intención de mantener la medida, unos puntos suspensivos que se denotan en la verticalidad de las columnas, no obstante, estas son porosas. Pongamos que nos encontráramos ante un espectáculo de la fluidez de la libido, lo que estaba puesto en escena, era un silencioso encuentro erótico consigo misma.

4. La revelación del inconsciente

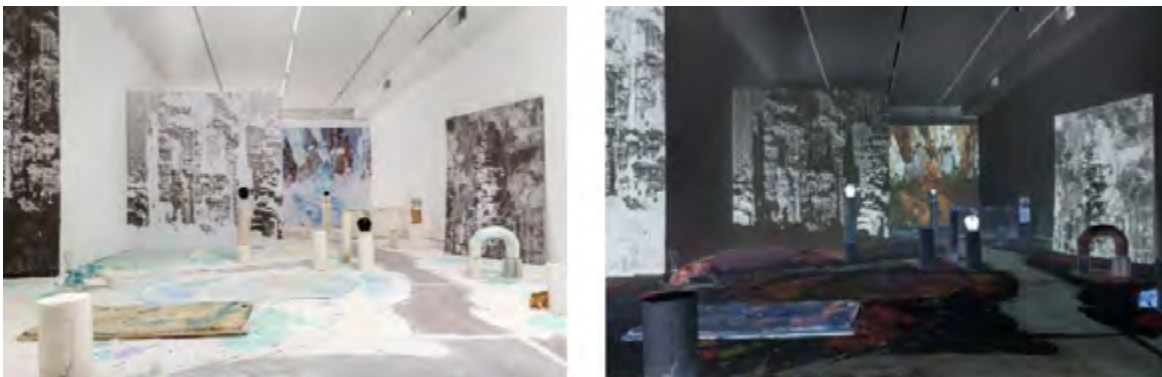
Siguiendo al filósofo Henri Bergson, la intuición representa la atención que la mente se da a sí misma, por encima de todo, mientras que esta esté fija en la materia, su objeto. (Bergson, 2007, p.83) Podríamos decir que el proceso creativo de Julie Escoffier es tanto intelectual como intuitivo. En su práctica deconstruye los conceptos y procesos de la creación fotográfica como arte mecánico y científico y a su vez, especula intuitivamente sobre el flujo interminable del tiempo, lo cual hace visible a través de la caverna como alegoría como ya hemos visto y en las transformaciones de la materia escultórica.

En su *Breve historia de la fotografía*, Walter Benjamin menciona, que el inconsciente óptico es visible solo a través de la fotografía, al igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional. (Benjamin, 1989, p.67) Decíamos que Julie Escoffier deconstruye la creación fotográfica, de esta manera, en las estructuras de yeso que ella crea, en las texturas de los soportes con químicos para cianotipos, en la gelatina, en las estalactitas y estalagmitas de las fotografías de cavernas en positivo y negativo, en todos estos elementos, hay aspectos del inconsciente lo suficientemente ocultos para quedarse suspendidos en la interpretación.

La artista enfatiza la movilidad y la subjetividad fluida, transporta al espectador sujeto a un mundo interno y abstracto. Estamos ante la posibilidad de constatar que el mundo es construido artificialmente, tal como construimos la realidad. Julie Escoffier genera un espacio en el que la caverna se expande, en lugar de estar contenida. El sujeto también se expande y se revela un agujero en él, hay una brecha entre el sujeto y su inconsciente. Menciona Gilles Deleuze, que “siempre hay una caverna en la caverna; cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene un mundo, en la medida en que está agujereado por pasadizos irregulares, rodeado y penetrado por un fluido cada vez más sutil” (Deleuze, 1989).

La transformación de la caverna en un lugar luminoso re-estructura el sentido de ésta. En este diorama, la artista no pretende la ilusión de realidad. A través de la luz y el movimiento, el diorama construye y re-estructura la relación del espectador con el presente espacial y temporal. Este presente es el de la conciencia individual. La artista no ofrece una falsa memoria espectacular de las apariencias de la vida, sino la apertura a las posibilidades lúdicas del tiempo irreversible a partir de datos sensibles de su transcurrir en los objetos que dan cuenta de la multiplicidad de las formaciones del inconsciente.

El astrónomo inglés John Herschel inventó la cianotipia y acuñó los términos «fotografía», «negativo», «positivo». Es al científico inglés William Fox Talbot a quien le debemos la invención de los calotipos en el siglo XIX. Talbot inventa el papel fotográfico y el proceso de crear una imagen en negativo que puede ser posteriormente positivada tantas veces se deseara. Tanto Herschel como Talbot ocupaban los procesos fotográficos sin tener un método científico consensuado para el estudio científico de la naturaleza, había en ellos debates de índole epistemológicos, filosóficos, científicos e institucionales. Así, por ejemplo, el proyecto romántico de Coleridge es emblemático del cambio en las condiciones del conocimiento a principios del siglo XIX. Coleridge critica la reductibilidad del ser a la representación y la domesticación de los sentidos a los principios de asociación y comprensión. Por ende, es el lado “oscuro”, invisible de la naturaleza y del ser como constelación de fuerzas lo que le interesa a Coleridge como objeto de conocimiento. (Maimon, 2015, p. 66).



Figuras no. 20 y no. 21. Si invertimos a negativo el montaje de la artista, la penumbra de la caverna emerge. A la izquierda, fotografía de press kit. A la derecha fotografía manipulada digitalmente por la autora del artículo.

En esta polaridad positivo-negativo cabe hablar de lo apolíneo y lo dionisiaco de una manera no contrapuesta, sino en un ir y venir de contracciones y dilataciones. La artista dota a la caverna de luz en un giro apolíneo apelando a la transparencia y la comprensión inmediata de las alteraciones de la mente. Sin embargo, esta luz es, como Deleuze diría, una sustancia elástica, inflamable y explosiva. (Deleuze, 1989). Recordemos que las fotografías de las grutas de Orgnac y Cornadore son reproducidas por la artista en un formato de mosaico. Este formato, remite a un mosaico del siglo I d.C en el que se representa a Dionisio y que fue encontrado en un campo vitivinícola de su abuelo. Recordemos que, siguiendo a Nietzsche, el arte dionisiaco se basa en el movimiento, el éxtasis, la embriaguez, el exceso, lo oscuro y se despliega “en la tragedia, el enigma y el pavor del mundo” (Nietzsche, 2013, p.33). En este movimiento hacia lo dionisiaco, podemos enlazar el concepto de elipsis. En ambos territorios se da lugar a lo extranjero, a la imaginación dinámica e ilimitada, a la laguna y el exceso, a la falta y a lo infinito. Como consecuencia, tenemos la labilidad. Es así que uno puede huir de la inscripción geográfica, de la representación y el significado. Menciona el crítico literario Rault Julien, que la elipsis está asociada con desórdenes del alma, pero que su papel, en esta entrega en cuestión, es similar a una búsqueda de autenticidad, se trata de representar al hombre tal como es, presa de afectos poderosos, esta es la verdad de la naturaleza. (Julien, 2014, p. 427)



Figura 22. DIONISOS/BACO, mosaico, 10-14 d.C. Mosaico que ha sido encontrados junto a un campo vitivinícola del abuelo de Julie Escoffier en St Laurent d’Agnay (69-Francia). Fuente: <https://www.saintlaurentdagny.fr/component/sppagebuilder/?view=page&id=505>

En Ellipsis podemos encontrar repeticiones que se evidencian en las copias fotográficas, los vaciados de molde, las columnas de yeso, sin embargo, cada repetición tiene algo de diferente. Quizá lo que la artista nos pretende mostrar es, siguiendo a Coleridge en cierto sentido, que la naturaleza humana no es un resultado “mecánico” de representación, que el sujeto individual tiene facultades sintetizadoras o amalgamadoras como fuente de conocimiento. El sujeto individual tiene la facultad de imaginar, y esto es lo que permite que el sujeto sea un ser libre y creativo frente a cualquier imposición política o ideológica de representación.

Referencias

- Argote, D. L. (2017). Las cavernas dentro de la visión maya yucateca de ayer y hoy. INAH.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Editorial Itaca.
- Benjamin, W. (1989). Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia. Editorial Taurus.
- Bergson, H. (2007). The creative mind. Dover Publications.
- Brady, J., De Anda, G., Saldaña, M. (2019). Balamkanché reevaluado. Observaciones preliminares. *Arqueología mexicana*, 27(156), 49-50. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/balamkanche-reevaluado-observaciones-preliminares>
- Cras, S. (2019). Pinot Gallizio’s Cavern: Re-Excavating Postwar Paris. Bloomsbury Visual Arts.

- Debord, G. (1995). La sociedad del espectáculo. Ediciones Naufragio.
- Deleuze, G. (1989). El pliegue. Paidós Ibérica.
- Deshimaru, T. (1992). Preguntas a un maestro zen. Kairós.
- Friedberg, A. (1994). Window Shopping. Cinema and the Postmodern. University of California Press.
- Hendrix, J. S. (2019). The Other of Jacques Lacan. Roger Williams University. https://docs.rwu.edu/saahp_fp/47
- Huhtamo, E. (2013). Illusions in motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles. Massachusetts Institute of Technology.
- Julien, R. (2014). Poétique du point de suspension: valeur et interprétations. Université de Poitiers. Repositorio institucional UP <http://theses.univ-poitiers.fr>
- Kolpakova, A., Lozada Toledo, J. (2020, marzo). Caracterización de la cerámica negra con incisiones de triángulos achurados de la región Ocozocoautla- Cintalapa, Chiapas. Arqueología, 60(2), 6-83. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo%3A21881>
- Lala, M.-C. (2007). Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture. Presses Sorbonne Nouvelle.
- Lipovetsky, G. (2004) El lujo eterno. Anagrama.
- Lome, E.A. (2010). Historias de Chiapas para niños. Chiapas de la A a la Z. Abecedario de haikús. CONACULTA.
- López Austin, A. (1994). Tamoanchan y Tlalocan. Fondo de Cultura Económica.
- Maimon, V. (2015). Singular Images, Failed Copies. William Henry Fox Talbot and the Early Photograph. University of Minnesota Press.
- Nietzsche, F. (2013) The Dionysian Vision of the World. Univocal Publishing.
- Pseudo-Plutarco, Porfirio, Ramos, E.A., Cayo (2008). Sobre la vida y poesía de Homero. Gredos.
- Sheshena, A. (2009). Algunas implicaciones de los ritos zinacantecos en cuevas en el estudio del arte rupestre maya. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.
- Venturoli, S. (2002). Ritualidad en cuevas en el área zoque de Chiapas. El caso de la Hierbachunta. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.
- Veturoli, S. (2003). La cueva de la Hierbachunta como “territorio étnico” de los Zoques. Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”.
- Venturoli, S. (2006). Curanderos, espiritistas, brujos y gente común en el umbral de la cueva. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.



Autora: Andrea Nohemi Diego Santana

Elvira Gascón ilustradora del Fondo de Cultura Económica

Elvira Gascón illustrator of the Fondo de Cultura Económica

Mauricio César Ramírez Sánchez ¹

Resumen

Dentro de las mujeres que incursionan en la ilustración mexicana destaca el caso de la artista española Elvira Gascón, que se establece en México después de finalizar la guerra civil que se desarrolló en su país de 1936 a 1939. En el país lleva a cabo toda su obra, incursionando en la pintura de caballete, el dibujo y en el muralismo. Resulta particular la importancia que va alcanzar como ilustradora, destacándose en la prensa nacional de los años cuarenta a setenta del siglo XX, pero también va a tener una labor prolifera en el Fondo de Cultura Económica. En cuanto a sus temáticas se vinculan al arte helenista y se caracteriza por el uso del desnudo y la simplificación de la línea.

Palabras clave: exilio, ilustración, helenismo, desnudo, síntesis de línea.

[1] Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán de la Universidad Nacional Autónoma de México, mauriciorasa@yahoo.com.mx ORCID: 0000-0003-1365-7047

Maestro y doctor en Historia del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Fecha de recepción: agosto 2023
Fecha de aceptación: diciembre 2023
Versión final: enero 2024
Fecha de publicación: marzo 2024

Abstract

Among the women who dabbled in Mexican illustration, the case of the Spanish artist Elvira Gascón stands out, who settled in Mexico after the end of the civil war that took place in her country from 1936 to 1939. In the country she carried out all her work, dabbling in easel painting, drawing and muralism. The importance that she will achieve as an illustrator is particular, standing out in the national press from the forties to the seventies of the 20th century, but she will also have a prolific work in the Fondo de Cultura Económica. As for its themes, they are linked to Hellenistic art and are characterized by the use of the nude and the simplification of the line.

Keywords: exile, illustration, hellenism, nude, line synthesis.

Al mencionar a Elvira Gascón puede pensarse en una de las mujeres que se destacó dentro del muralismo mexicano, en el que dejó singulares ejemplos, aunque algunos de ellos han desaparecido ante el peso de la ignorancia. (Ramírez, 2022) También, viene a la memoria la pintora que formó parte de la diáspora artística, republicana, que llegó a nuestro país al finalizar la Guerra Civil Española. Esta artista incursionó en la escenografía, el esmalte, la realización de ex-libris. Pero, también fue una extraordinaria dibujante, cuyos trabajos aparecieron en periódicos, revistas y libros. En estos espacios desarrolló un estilo particular que la llevaron a ser catalogada como helenista.

Elvira Gascón nació en Almenar, provincia de Soria, España el 17 de mayo de 1911, sobre lo que comentó en una entrevista a Marta Anaya “nací en 1911 en Soria, España, donde hace mucho frío porque es muy alto. En invierno se alcanzan temperaturas de 20 grados bajo cero. Nací ahí de casualidad porque mis padres andaban de paso. Salí de ahí como a los dos años..., la verdad no me acuerdo porque estaba muy chiquita. Viví luego en Madrid.” (1979, p.1) La primera etapa de su educación resulta incierta, aunque ella misma mencionó en diferentes ocasiones que asistió al colegio de monjas Corazón de Jesús en el que mostró inclinaciones por el dibujo. Lo que fue aprovechado por las monjas, pues se le encargaba la realización de dibujos que éstas necesitaban, a cambio ella evitaba las clases de bordado.

En 1930 presenta examen para ingresar a la Academia de San Fernando, el cual aprueba llevando a cabo sus estudio de 1931 a 1935, ello tiene un gran mérito, pues era mínimo el número de mujeres que lograban el ingreso. Durante su estancia en la Academia destacó como estudiante, pues en la mayoría de sus clases se distinguió entre los alumnos más sobresalientes. Obteniendo, incluso, un premio en metálico en la clase de Anatomía, dinero que según Elvira aprovechó para viajar por España.

Durante su estancia en la Academia Elvira Gascón convivió con las vanguardias; así, como con el arte académico que en Elvira cobro gran importancia en el dibujo. De igual manera, en su formación adquirirá una atracción especial por Grecia, de lo que llevo a recordar:

Toda la vida me ha perseguido Grecia. No quiero decir que otras cosas no me agraden, pero ella es una sirena que me habla, que me canta. Grecia es una sirena que me habla, que me canta. Grecia es una sirena hermosa. La he escuchado mucho. Creo que tenía 18 años cuando entré a la Academia de Artes de San Fernando (Madrid); la escuela, como cualquier otra de bellas artes, tenía reproducciones de arte griego. (Quiñones, 1976)

En 1935 obtiene su título como profesora de dibujo y ese mismo año es nombrada profesora encargada del curso de Enseñanza de perspectiva en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Sin embargo, no llegó a desarrollarse como artista dado que el 17 de julio de 1936, estalla la rebelión en contra de la República. Elvira Gascón al igual que muchos artistas ven en ésta al gobierno legalmente constituido y se inclinan en su favor.

Es necesario mencionar que durante la guerra civil el arte jugó un papel importante al grado de poderse catalogar como un arma más dentro de la lucha. En Elvira no encontraremos a un miliciano ni a una artista que realiza sus obras con un sentido propagandista; por el contrario a ella debe identificársele con los artistas que pospusieron sus carreras para salvaguardar el arte que otros habían realizado. Así, se incorpora a la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico, de Madrid, que entre su personal incluyó artistas, fotógrafos, arquitectos, restauradores, etc.

En la Junta se le nombró Técnico auxiliar, y entre sus funciones estaba la de registrar los objetos que llegaban a la Junta, procedentes del frente o de los museos. Estos registros resultaban de vital importancia pues en ellos se consignaban el lugar de procedencia; el dueño, sí lo tenía; las condiciones en que llegaba; y, el sitio en que se resguardaría. Con ello, se buscaba que una vez terminado el conflicto los objetos regresaran a su lugar de origen o se restituyeran a sus legítimos dueños.

La guerra continúa su transcurso y Elvira sus actividades; sin embargo, dentro de esta misma organización conoce a Roberto Fernández Balbuena, pintor y arquitecto, quien era el presidente de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico, de Madrid del que se vuelve novia. Con el término de la guerra y la derrota de la República Fernández Balbuena, tiene que abandonar España ante las represalias de Francisco Franco.

La decisión de Roberto Fernández de no regresar a Madrid resulta fundamental para entender el que Elvira Gascón llegue a México. Pues, como artistas interesados en los cambios que se estaban viviendo en el arte, París debió ser la primera opción. No obstante, ante el eminente estallido de la Segunda Guerra Mundial y el fuerte número de españoles en Francia, Roberto consideró que ahí “no era posible ganarse la vida y por otra parte cada día se exacerba más la persecución y las humillaciones para los españoles.” (Fernández, 1939)

Ello los hizo pensar en otro destino, y apareció México, del que el pintor dijo: “la vida es muy barata, creo que tendremos algún dinero para defendernos y tengo la ilusión de que allí saldremos adelante.” Y agregaba “México para Elvira y para mí nos dará lugar a trabajar y a pintar y ya veremos cómo se van resolviendo las cosas.” Una vez que Roberto Fernández Balbuena se establece en nuestro país tiene que iniciar los trámites para que Elvira Gascón pase a territorio mexicano; ello no era una labor sencilla, pues tenía que establecerse un parentesco.

De esta manera el diecisiete de octubre de 1939 se envía una carta a la Secretaria de Gobernación en la que se solicita el permiso de internación, para que Elvira pueda ingresar al país, que en ese momento se encontraba en París. En dicha carta se aseguraba que éste era su esposo y que él correría con los gastos que su estancia generara. Sobra decir, que para este momento aún no se encontraban casados, pero sin duda este pequeño arti-

ficio los ayudó a agilizar los trámites que le permitieran a la artista llegar al país. Por otro lado, no puede decirse que haya sido el único caso en que se recurrió a este tipo de estrategias para reunir a dos personas.

A su llegada los artistas españoles se encuentran con una escuela mexicana que no los recibe con los brazos abiertos, dándose algunos roces entre unos y otros. Dentro de esta nueva vida que iniciaban, una preocupación fundamental era el trabajo. Para artistas como Antonio Rodríguez Luna, Arturo Souto, Enrique Climent, Josep Renau, Ramón Gaya, o su esposo, que además era arquitecto, la situación no era tan apremiante, pues contaban con un prestigio que les facilitaría un ingreso. En cambio para Elvira la situación no era tan sencilla, pues aunque había estudiado en la Academia de San Fernando de Madrid, no había desarrollado un trabajo en España, que le permitiera lograr un reconocimiento.

Cada actividad que se desarrollaba en México, tenía sus características particulares, que la mayoría de las veces marcaban una diferencia con los españoles recién llegados. Así:

Un hecho comprobado es que el pintor español se encontró de pronto en un mercado distinto regido por unas directrices que en muchas ocasiones no podía seguir. En otras palabras, un mercado mexicano profundamente orgulloso de su nacionalismo en el que siempre sería considerado un extranjero. De ahí que los pintores españoles se inclinen por el retrato, un buen mercado en el que revelan sus excelentes aptitudes, por el bodegón y por el paisaje. (Pérez, 2006, p.3)

En Elvira Gascón vamos a encontrar a una artista que tiene que buscar ganarse un lugar en el nuevo país, lo que no era sencillo, pues tenía que competir con sus compatriotas, así como con los artistas mexicanos. La labor no fue fácil, pero para 1940 ya comparte espacio con sus compatriotas en una exposición colectiva celebrada en la Casa de la Cultura Española de México. Aunque en ese momento la prensa no destacó su obra, reconoció que ésta artista y otros jóvenes buscaban apasionadamente una verdad. (Cardoza, 1940, p.7)

Con la intención de lograr alcanzar un reconocimiento Elvira Gascón va a iniciar un proceso que la lleva a incursionar en diferentes campos. Así en un primer momento la encontramos ejerciendo la actividad que ha-

bía desarrollado en España, es decir, la de profesora, por lo que da clases tanto en la Academia Hispano Mexicana, como en el Instituto Luis Vives. Dichos colegios fueron creados por los propios españoles y tenían como finalidad conservar los ideales que había defendido la II República, con la esperanza de que en algún momento pudieran retornar a España, lo que no ocurrió para la gran mayoría. “La participación de Elvira Gascón en estas instituciones más que la conservación de la cultura, estuvo destinada a la enseñanza del dibujo.” (Ramírez, 2014, p.76) Al mismo tiempo esta actividad significaba un ingreso en lo que su trabajo artístico era reconocido, el proceso no fue sencillo ni mucho menos rápido.

De esta manera, sus primeros trabajos artísticos se vinculan con el Fondo de Cultura Económica, que había sido fundado en 1934, por iniciativa de Daniel Cosío Villegas. Esta editorial, en un primer momento, se proponía la publicación de material vinculado al quehacer económico. El desarrollo de la misma resulta lento durante los primeros años, pero adquiere un impulso a partir de la fundación de la Casa de España en México, en 1938, que tuvo como propósito acoger a los intelectuales españoles con la intención de que continuaran desarrollando sus actividades alejados de la guerra. Con ello las publicaciones comenzaron a diversificarse en cuanto temáticas, dejando de lado la pura cuestión económica.

Pero así, como fueron creciendo los campos de acción también fue haciéndose necesaria la cuestión gráfica, representando con ello la oportunidad de trabajo para los artistas. Así, aunque no puede precisarse el momento en que Elvira comienza a colaborar debió ser al poco tiempo de su llegada, pues ella misma solía recordar que al establecerse en el país inicia su trabajo para dicha editorial.

De sus primeros trabajos para el Fondo de Cultura Económica Elvira conservó ejemplares, aunque éstos no aparecen fechados. Destaca entre ellos un folleto en cuya portada se encuentra la palabra Catálogo con letra manuscrita, de la palabra descenden de manera escalonada flores. (Ramírez, 2014, p.76) El interior se compone de cinco apartados: literatura indígena, cronistas de indias, literatura colonial, literatura moderna, y viajes. A cada uno de éstos les antecede una viñeta realizada por la artista, para lo que se tuvo que basar en fuentes iconográficas mexicanas. Ello sin duda fue importante para Elvira, pues simbolizó un acercamiento a la historia del país que la había acogido. A través de estos primeros contactos adquirió

gusto por el mundo indígena, que posteriormente sería una de las vertientes que desarrollaría en su obra.

Debe aclararse que en estas viñetas aún no aparece el dibujo lineal de sus trabajos posteriores. En el dedicado a la literatura indígena se representa una obra maya que está basado en el dintel número 15 de Yaxchilán. Éste ocupa casi la totalidad del dibujo, en él se ve a la señora Wak Tuun, ricamente ataviada y sosteniendo entre sus manos una cesta. Mediante lo cual se representa que se está ante un ritual, en el que se hacía derramamiento de sangre, con la intención de mantener comunicación con la Serpiente de la Visión. Del lado izquierdo aparece dicha serpiente la cual surge de un canasto y de las fauces de ésta emerge un personaje que habla con la señora Wak Tuun. La escena se complementa con tres series de cartuchos, uno en la esquina de la parte superior izquierda, otro del lado derecho, y uno más entre los dos personajes. Detrás de la estela aparece vegetación, con la que la artista simboliza la selva; a la izquierda se observan otros elementos prehispánicos.

Este catálogo fue sin duda una primera versión de otro que aparece, también sin fecha, pero que a diferencia del primero se ha perdido la portada. En su anteportada se observa un dibujo, el cual fue realizado por Elvira Gascón, en este puede apreciarse que ya está presente el arte clásico que había atraído a la artista durante su etapa de estudiante, pues se incluye una banca con elementos clásicos, sentada en ésta se ve a una mujer desnuda con el cabello al viento. Destacable resulta que ya se hace presente el dibujo lineal que va a caracterizar el resto de su obra. Como complemento de la obra se señala que se trata del catálogo general de la editorial.

En un tercer catálogo ya se registra la fecha, 1944, en el que desde la portada se hace presente el distintivo de lo lineal, pues además del título, sólo aparece la representación de la cabeza de una mujer, que recuerda las esculturas griegas y está trazada con unas cuantas líneas.

Al crecer las temáticas abordadas dentro del Fondo de Cultura Económica fue necesario también establecer mecanismos de difusión, con lo que en 1947 aparece la Biblioteca Americana, que pretendía dar a conocer no sólo en el país sino también fuera los títulos puestos en circulación por la editorial. Con motivo de promocionar dicha biblioteca Elvira Gascón realizó una reinterpretación del logo de la editorial en el que cada uno de los cuadrantes, que se forma con la F, lo ocupa un dibujo, de una etapa de la

historia de México. Así, iniciando en la parte superior derecha, en sentido inverso a las manecillas del reloj, vemos una serpiente emplumada, característica de Teotihuacán, alegoría del mundo prehispánico; la conquista la representa un bergantín de doble mástil, las velas enrolladas y una bandera ondeando en el palo mayor. A éste le sigue una mano sosteniendo una antorcha, que puede interpretarse como el fin de la época colonial; por último un caballo, sin silla ni riendas, que relincha en total libertad y, a través de su fuerza, simboliza al México que le había abierto las puertas a Elvira Gascón. En el interior de este catálogo se reprodujeron las mismas imágenes de la primera versión del Catálogo general.

La actividad de Elvira Gascón en el Fondo de Cultura Económica no se limitó a la realización de estos dibujos, pues en fechas posteriores ilustra boletines como *El noticiario bibliográfico* y *Ofertas del Fondo de Cultura Económica*. A los que habría que sumar su participación durante la primera época de La Gaceta, de 1954 a 1971. En estas publicaciones se buscaba la difusión de los libros que se salían a la luz a través de la editorial; de igual manera, se ofrecía información sobre los autores, se hacían adelantos de las futuras obras que verían la luz; pero, sobre todo, se buscaba impulsar el espíritu por la lectura.

Dentro de las publicaciones mencionadas en el párrafo anterior se va a conceder un papel destacado al aspecto visual, pues todas ellas fueron ilustrados por la mano de Elvira Gascón, con lo que también se está concediendo valor a su trabajo. De hecho, puede decirse que la labor de la artista no va a centrarse exclusivamente en estas publicaciones, pues también va a aparecer en los libros de la editorial e incluso de otras, que hacen evidente que el trabajo de Elvira Gascón ha logrado alcanzar el reconocimiento.

Pero, así como ha logrado ganarse un lugar dentro del arte mexicano puede decirse que también ha logrado consolidar un estilo. Dentro de éste es posible identificar una cercanía con el arte griego, el que ella misma destacó en las entrevistas que se realizaban, en una de las cuales señala: “Grecia periódicamente se roba la atención del mundo. Si usted ve la historia del arte se dará cuenta que cada determinado tiempo brotan renacimientos...oleadas de atracción. Este momento en que vivimos es otra de esas ráfagas. A mí me atrajo siempre y en la actualidad sigue ocupando mi pensamiento.”(Atamoros, 1970, p.10) En ello Elvira Gascón está señalando que las diferentes etapas del arte no surgen por genera-

ción espontánea, sino que miran hacia atrás para nutrirse y establecer nuevas propuestas. Aunque también, resulta claro que cada artista lo hacía desde sus propios intereses.

Por ello, Ceferino Palencia, en uno de los textos dedicados a Elvira Gascón llegó a señalar:

Refiriéndonos ya completamente al arte de Elvira Gascón, nos atenemos a fallar, que se trata de un arte muy de su tiempo, novísimo, pleno de audacias y de atrevidas interpretaciones. Un arte no muy al alcance de la multitud rebañera(sic), sino un arte para ser comprendido con agudeza y penetración sutil, un arte que encubre, en ocasiones todo un universo de recónditas modalidades, al que Elvira llega, para practicar, en ese universo, una disección blandamente cruel, una disección tan razonada que alcanza incluso al alma de las cosas, esa alma que es como la derivación, en los casos, de nuestra propia personalidad.(Palencia, 1952, p.4)

En este sentido puede decirse que para Ceferino Palencia el dibujo de Elvira Gascón va más allá de la simple ilustración de la obra escrita. Es una obra que cobraba su propia independencia, pero sin dejar de lado la obra que está ilustrando, de ahí que se señalé que descubre el alma de las cosas.

La importancia que Elvira Gascón concedió al dibujo y el estilo propio que le imprimió, la llevaron a comentar: “si va a dibujar una mano y la logra con 2 líneas, ¿para qué quiere más y más? Desconfía del señor que para dibujar va haciendo pasto, una serie de rayitas. Quién hace eso es porque va a corregir. No, haga una sola línea y si la acierta, dibuje, y si se estrella pues dedíquese a tejer”. (Quiñones, 1976) En ello, Elvira recalca la importancia que tenía la simplificación de la línea; pero, al mismo tiempo establece una exigencia para el resto de los artistas al señalar que el dominio de la línea era un elemento esencial de la profesión.

No cabe duda, que el mundo griego, la simplificación de la línea y el desnudo fueron elementos característicos de la obra de Elvira Gascón y al mismo tiempo marcaron la diferencia con otros artistas de la época. A ello debe agregarse que a partir de que su trabajo es reconocido por la crítica, se llama la atención sobre su tenacidad y constancia en el trabajo; lo que llevó a Luisa Carnes a decir que Elvira tenía un “ángel” especial que la

diferenciaba de las demás personas, y agregaba: “Elvira Gascón, esa gran dibujante que en pocos años ha adquirido en México prestigio, lo posee en alto grado. Lo acapara en todos sus poros. Se diría que Elvira Gascón, acaparadora de ‘ángel,’ ha hecho acopio de gracia para toda la vida, y ha privado de él a media humanidad.” (Carnes, 1970, p.3) Lo cierto era que el camino no había sido sencillo, pero la dedicación y constancia la habían llevado a destacarse entre los artistas que residían en México.

Significativo resultó que el trabajo de Elvira Gascón trascendió más allá del ámbito artístico, pues también fue reconocido por escritores de la época. Así, al vincularse el trabajo de Elvira con los poetas, los críticos llegaron a manifestar que las líneas de Elvira Gascón se convierten en un poema por sí mismos. Margarita Michelena consideró que Elvira Gascón

Ha sabido acompañar, con sus propios y felices transcripciones, la obra de casi todos los grandes poetas mexicanos contemporáneos, ella, que también es poeta y, por lo tanto, trasciende la línea del ilustrador y completa el poema en otro código de expresión, en otra cifra que no por diferentes de lo verbal una partitura completa, con las dos escrituras: el poeta traza la vertical y Elvira la horizontal, para que ambas suenen juntas, cada una en su plano, empero, vibrando en un todo en el que se mezclan, como en la música, la construcción melódica y el leal, acordado complemento armónico. (Michelena, 1977, p.6)

La importancia que Elvira alcanzó dentro del dibujo llevó a que fueran los mismos poetas y literatos los que solicitaran que ella ilustrará sus textos. Algunos otros en agradecimiento le dedicaron poemas que al igual que sus dibujos se publicaron una y otra vez. Pero también su campo de acción comenzó a expandirse, pues su trabajo cobró gran importancia dentro de los suplementos culturales de la época, como fueron Revista Mexicana de Cultura, de *El Nacional* y México en la Cultura del *Novedades*.

Su trabajo no sólo se hizo presente en las publicaciones periódicas; pues, también ilustró más de cien libros de manera individual, más de cincuenta colectivos. Pero, para el presente texto es importante señalar que para el Fondo de Cultura Económica ilustró más de cincuenta títulos. El primero de ellos data de 1942, en que realizó el dibujo de la portada *La his-*

toria como hazaña de la libertad, de Benedetto Croce. Otras publicaciones destacadas son *Paideia* de Werner Jaeger; *La Iliada de Homero*, traslado que hiciera Alfonso Reyes; *La rama dorada*, de James George Frazer; *El Diosero* de Francisco Rojas González; *El llano en llamas*, de Juan Rulfo; *El arco y la lira*, de Octavio Paz; etc.

De entre todos los literatos y poetas con los que trabajó Elvira Gascón se destaca la figura de Alfonso Reyes, al que ilustró diferentes escritos en periódicos y revistas; pero, también, textos dedicados a éste. De igual manera, realizó dibujos para varios de sus libros, a través de los cuales puede verse que artista y literato coinciden en su atracción por el mundo helénico, aunque cada uno desde su trinchera.

Sin embargo, fue la traducción que realizó Reyes de *La Iliada*, la que llamó más la atención de su trabajo colaborativo. Para ésta Elvira realizó diez ilustraciones fuera de texto y la misma cantidad de viñetas. El colofón especificaba sobre la colaboración: “esta edición de *la Iliada*, primera parte del traslado en verso castellano por Alfonso Reyes, con ilustraciones de Elvira Gascón, se terminó de imprimir en la ciudad de México el día 15 de septiembre de 1951. Fue realizada en los Talleres de Gráfica Panamericana, S.de R.L., Pánuco 63.”(Reyes, 1951, colofón) Cabe señalar que la edición contó con un tiraje de 3000 ejemplares y 200 numerados, los últimos estaban firmados por Alfonso Reyes y Elvira Gascón.

Las ilustraciones fuera de texto las realizó en tinta negra y ocre; y las viñetas sólo en negra. De las primeras, una aparecía frente a la carátula y las otras nueve intercaladas en cada una de las rapsodias e identificadas con un verso en particular. Las viñetas se distribuían una al terminar cada rapsodia, de la 1ª a la 8ª, otra en la portada y la última al final de las notas. La mayoría de éstas representaban guerreros, en diferentes actitudes.

En los dibujos realizados por Elvira Gascón es evidente la cercanía con el arte griego, especialmente con la escultura. De igual Manera, se hace presente el desnudo, tanto femenino como masculino, quedando claro que cada una de las escenas puede ser identificable a partir del propio texto. Es evidente que para este momento, Elvira Gascón ya tiene un conocimiento profundo de la cultura griega que le valió para tener libertad en la realización de sus imágenes. No obstante, a pesar de ello consultó a Alfonso Reyes para su selección. (Reyes,1968, p.13)

La crítica vio con buenos ojos las ilustraciones lo que significó para ella un éxito como artista. Sin embargo, años más tarde reconocería que las obras estaban por debajo de la calidad que ella deseaba, de lo que no se consideraba responsable:

Otro libro que recuerdo es la *Iliada* en una traducción de Alfonso Reyes, por cierto, ese libro fue una desdicha porque los dibujos quedaron empastelados; tenían que haber impreso primero el rojo y después el negro pero lo hicieron al revés y lo que salió fue una mancha abstracta. Esa edición de tres mil ejemplares en papel finísimo se perdió, fue un gran disgusto porque nadie supo que quería expresar con aquellas manchas. (Anónimo, 1975)

De hecho, en las obras realizadas a dos tintas es más notorio el error de impresión, pues una enorme mancha, producida por la tinta negra y ocre, oculta particularidades de los personajes; al igual que sucede con los detalles de algunas prendas que aparecen en algunas imágenes. Las viñetas no presentaron los mismos problemas de impresión, porque, fueron realizadas con tinta negra, por lo que los contrastes aparecen dados por el papel.

A pesar de los errores de impresión la crítica la favoreció; incluso llamó la atención de Werner Jaeger, el autor de la *Paideia*, el cual -recordaba Elvira- pensó que las ilustraciones habían sido realizadas por un hombre. La artista se entera por medio de Alfonso Reyes, a quien le había escrito Jaeger: “el valor artístico del libro resulta considerablemente realzado por las ilustraciones, que me gustan sobremanera y que me recuerdan la mano del artista que dibujó las viñetas para los forros de mi *PAIDEIA*.” (Reyes, 1951) Al enterarse Elvira Gascón le escribe, para decirle ningún señor, soy una mujer enamorado de Grecia. (Atamoros, 1970, p.1)

El éxito de la colaboración no fue efímera; pues, en 1968 al editarse el volumen XIX de las *Obras completas de Alfonso Reyes*, Elvira colabora, nuevamente, con sus ilustraciones. Además de *La Iliada*, se incluyen Los poemas homéricos y *La afición a Grecia*. Respecto a la colaboración de Elvira, la reseña del forro decía:

Contó Reyes al editar por primera vez en vida su traslado de *La Iliada* con la colaboración de otra gran helenista en el

campo de la plástica, Elvira Gascón. Con trazos firmes, finos y poéticos, la mano de Elvira Gascón ornó la primera edición con láminas, viñetas y colofones, creando un todo armónico y original con la obra literaria. Hoy de nuevo se ha contado con su inspiración y voluntad artística y ha extendido su labor al volumen completo, que supera sin duda la obra inicial, no sólo en número, sino en calidad y en su penetración del mundo helénico, que en buena medida era el mundo de Alfonso Reyes. (Reyes, 1968, forro)

A partir del trabajo realizado por Elvira Gascón para *La Iliada*, Ceferino Palencia, también exiliado español, comenta que en el helenismo, ve una conexión con Picasso: “como en Picasso muchas veces, en Elvira Gascón se da un fondo o una sugestión, como quiera llamarse, helenística, de buen tono, un helenismo que dichosamente para ella en ocasiones no es comprendido por el vulgar y torpe juzgador accidental. Un helenismo que radica en la profundidad de un estudio meditado y en el sentimiento de un intenso goce ante la hermosura y el movimiento de la forma.” (Palencia, 1952, p.4) El reconocimiento que la artista recibe de Palencia no surge de la nada ni se concede por afinidad de nacionalidad; más bien, es producto del trabajo que Elvira desarrolló desde su llegada.

Pero, en realidad ante lo que se está es frente a una artista que ha logrado consolidarse para poner su trabajo al mismo nivel que el de Alfonso Reyes e incluso para algunos resultaba superior, pues se decía: “Pero esta hacedora de dibujos plenos, portadora de una de las líneas más sólidas y certeras en el dibujo que hemos conocido, también ilustró *La Iliada* (aquella celebre traducción que hizo Alfonso Reyes y que algunos han llegado a afirmar que lo único valioso son los dibujos).” (Anónimo, 1972, p.3) Con lo que queda claro que Elvira Gascón se había ganado un lugar dentro del arte mexicano.

Es de llamar la atención que a pesar de la cantidad de dibujos que Elvira Gascón realizó sobre Alfonso Reyes, la prensa siguió identificando como su mejor trabajo las ilustraciones que hizo para *La Iliada*, de la que llegó a decirse “ahí está contenida toda esa emoción mediterránea que despiertan los dibujos de Elvira Gascón, quien toma con su pluma los grandes mitos de la región (no olvidar los maravillosos dibujos que ornamentan la edición de *La Iliada* en versión de Alfonso Reyes.) En ellos se respira y se sopesa la

diáfana atmósfera del mar, sus islas, las colinas que lo rodean, las playas en que se tiende como un Banco a descansar de sus vinos y erotismos.” (Zendejas, 1972, p.7) En otras palabras los dibujos de Elvira eran una obra viva

Podría decirse que desde que Elvira Gascón colabora con sus dibujos en la traducción que Alfonso Reyes realizó de *La Ilíada*, su presencia resultaba obligada en las ocasiones especiales. Tal vez se debió a que nadie como ella, pudo representar lo que el literato quiso decir con unas cuantas líneas.

A manera de conclusión puede decirse que el camino que Elvira Gascón tuvo que enfrentar para lograr consolidarse como artista no fue sencillo, especialmente si recuerda su condición de exiliada. Pero, se ha visto después de un intenso trabajo logró que su obra fuera reconocida, aceptada y valorada por los propios escritores. Así, la crítica destacó entre las cualidades de la obra de Elvira la cercanía de ésta con el mundo griego, la importancia que le concedió al desnudo; pero, sobre todo, la simplificación de la línea. La misma destreza que manifestó en cada uno de sus trazos la llevaron a incursionar en otras técnicas como el cuadro de caballete, el esmalte, la escenografía y el muralismo. Sin embargo, la misma fama que alcanzó en el terreno de la ilustración terminaron por opacar las otras actividades en que incursionó, por lo que puede considerarse que Elvira Gascón es una artista que seguirá dando sorpresas y por cierto, muy gratas.

Referencias

- Anaya, M. (17 de diciembre de 1979). Tras un baúl del desván dibujaba Elvira Gascón. *Excélsior*, pp.1, 4 y 8.
- Anónimo. (c.1975) Entrevista Elvira Gascón, Los libros que ha ilustrado. Archivo Elvira Gascón (Caja 89, Carpeta 27, foja 16). Archivo Histórico de El Colegio de México, CDMX, México.
- Anónimo. (14 de diciembre de 1972). Elvira: la gran ilustradora. *Excélsior*, p. 7.
- Atamoros, N. (24 de junio de 1970). Elvira Gascón: ningún señor, soy una señora enamorada de Grecia. *Excélsior*, pp.1, 3 y 10.
- Carnes, L. (22 de febrero de 1970). El ángel de Elvira Gascón. *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, p. 3.
- Fernández, R. (27 de abril de 1939). Archivo Elvira Gascón (Caja 88, Carpeta 37, fojas 8-12). Archivo Histórico de El Colegio de México, CDMX, México.
- Michelena, M. (7 de mayo de 1977). Elvira Gascón homenaje a una artista. *Excélsior*, p. 6.
- Palencia, C. (27 de abril de 1952). La ilustradora Elvira Gascón. *México en la Cultura* suplemento de *Novedades*, p. 4.
- Pérez, J. (2006) Climent. En Juan Pérez de Ayala (comisario). Enrique Climent en la colección artística de ABC (pp.3-7). Museo Valencia de la Ilustración y de la Modernidad-Área de Cultura de la Diputación de Valencia-Ambit: Barcelona.
- Quiñónez, I. (1976). Entrevista a Elvira Gascón. Archivo Elvira Gascón. (Caja 89 Carpeta 24, fojas 1-9). Archivo Histórico de El Colegio de México. CDMX, México.
- Ramírez, M. C. (2022). Elvira Gascón y el difícil camino entre el exilio y el arte. *Historiagenda*, núm. 45, pp. 64-71.
- Reyes, A. (1951). *La Iliada de Homero, traslado de Alfonso Reyes, primera parte Aquiles agraviado*, México: FCE.
- Reyes, A. (29 de diciembre de 1951). Carta a Elvira Gascón. Archivo Elvira Gascón. (Caja 85, Carpeta 34, foja 16), Archivo Histórico de El Colegio de México, CDMX, México.
- Reyes, A. (1968). *Obras completas, Estudio preliminar de Ernesto Mejía Sánchez*, México: FCE. Vol. XIX.
- Zendejas, F. (14 de diciembre de 1972). *Multilibros*. *Excélsior*. p. 7



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.



Autora: Andrea Nohemí Diego Santana

Las mujeres del teatro griego en la actualidad

Women in the greek theater today

Claudia Fragoso Susunaga ¹

Resumen

El arte y en este caso el teatro ha expresado a través de los personajes, la presencia y situación social de las mujeres desde perspectivas diferentes. Dentro de las obras, se identifican acciones de violencia ejercida sobre ellas, así como la que ellas mismas realizan, permitiendo reconocer la esencia humana que nos caracteriza a unos y otras. Desde el teatro se da voz a aquellas historias de la antigüedad, que aún son actuales, a manera de denuncia y visibilidad. El objetivo principal de esta investigación fue llevar a escena, en un proceso de vinculación y paralelismo, el rol de las mujeres plasmadas en las tragedias griegas a nuestros días con base en los textos de Sergio J. Monreal, que consisten en elocuciones de mujeres contemporáneas con la carga histórica y anecdótica, de aquellas protagonistas de la tragedia griega, se trabajó la propuesta escénica en la que se actualizan las situaciones de los personajes femeninos del mito griego, su accionar

[1] Actriz, docente e investigadora de artes escénicas, actoralidad, actuación vocal e interpretación. Dra. en Arte y Cultura. Integrante del Cuerpo Académico de Artes Escénicas de la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Perteneciente al SNI. claudia.fragoso@umich.mx
Orcid: 0000-0002-9333-3300. Afiliación institucional Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Fecha de recepción: agosto 2023
Fecha de aceptación: diciembre 2023
Versión final: enero 2024
Fecha de publicación: marzo 2024

y lo que deriva de la toma de decisiones de las personajes con contundencia, dando voz a mujeres contemporáneas. El resultado final, además de las escenificaciones, fue la reflexión en torno a una problemática más que vigente, la violencia humana. Los referentes teóricos parten desde los propios autores de las tragedias, pero entretejiendo el diálogo con la Dra. Esteban Santos, filóloga especializada en el estudio de las mujeres en la tragedia griega y textos que analizan desde la perspectiva jurídica la violencia contra la mujer, Lorena Frías, Diego Bernal y Rodrigo Pardo en un contexto actual tanto real como ficcional en la literatura y el arte.

Palabras clave: Mujeres, teatro, griego.

Abstract

Art and in this case theater have expressed, through characters, the presence and social situation of women from different perspectives. Within the works, actions of violence exerted on them are identified, as well as that which they themselves carry out, allowing us to recognize the human essence that characterizes each of us. The theater gives voice to those stories of antiquity, which are still current, as a way of denunciation and visibility. The main objective of this research was to bring to the stage, in a process of linking and parallelism, the role of women captured in Greek tragedies to the present day based on the texts of Sergio J. Monreal, which consist of utterances of contemporary women. With the historical and anecdotal load of those protagonists of Greek tragedy, the scenic proposal was worked on in which the situations of the female characters of the Greek myth, their actions and what derives from the decision-making of the characters with forcefulness, giving voice to contemporary women. The final result, in addition to the performances, was the reflection on a more than current problem, human violence. The theoretical references start from the authors of the tragedies themselves, but interweaving the dialogue with Dr. Esteban Santos, a philologist specialized in the study of women in Greek tragedy and texts that analyze violence against women from a legal perspective, Lorena Frías, Diego Bernal and Rodrigo Pardo in a current context, both real and fictional, in literature and art.

Keywords: Women, theater, Greek.

Introducción

En el presente texto partiré de la cultura griega y su mitología, la cual señala personajes y situaciones que determinaron la cosmovisión de aquellos hombres y mujeres. A partir de los mitos y las referencias hechas en las obras de teatro escritas durante la época clásica de dicha cultura y que, de distintas maneras, ponderan en el rol desempeñado por las mujeres de dichas historias, quienes de manera determinante por su presencia y las acciones que realizan, impactan en los acontecimientos.

Metodológicamente, en función del objetivo central, que fue la puesta en escena, se hizo un trabajo reflexivo siguiendo a la Mtra. Alicia Esteban Santos que aborda un análisis de los personajes icónicos femeninos de los mitos griegos, a partir de sus acciones y las consecuencias de las mismas nos lleva a distinguir dos aspectos respecto al rol de las mujeres, por un lado, su presencia ineludible, en tanto persona que forma parte de una comunidad y que como tal manifiesta una conducta absolutamente humana en sentimientos, emociones, pensamientos y argumentos. Por el otro lado, el rol asignado por la cultura griega y las consecuencias de sus acciones por ese rol, de madre, hija, hermana, amante, en donde identificamos la absoluta visión patriarcal heredada por los griegos a nuestros días.

Con la visión de este trabajo previo, contamos con la posibilidad de un material dramático del autor Sergio J. Monreal, en el que algunos de estos personajes femeninos se encuentran actualizados, presentándonos a mujeres que enfrentan, de manera paralela, en nuestros días, las situaciones problemáticas de aquellas féminas del pasado. A partir de lo cual, al llevarlos a escena, reflexionamos en torno a la situación que han vivido las mujeres, a su esencia de ser personas con pasiones, odios y amores y al necesario empoderamiento con el que contamos las féminas.

Tomamos de referencia algunos estudios sobre la violencia, como el de Marcelino Cerejido que hace un acercamiento científico a los orígenes de la maldad, en el que afirma que el hacer daño al otro tiene un sustrato biológico mas que psicológico o cultural. Con lo que pensaríamos que las mujeres tienen la capacidad de lesionar al igual que los hombres. Así mismo retomamos algunos aspectos sobre el mandato de masculinidad que Rita Segato señala, el cual exige a los varones una conducta determinada, lo que correlativamente supone en la mujer lo propio.

Igualmente, la investigación nos llevó a lectura de *Rompiendo de otras maneras*, en la que Adriana Pacheco reúne a mujeres que abanderan el feminismo contemporáneo en sus ensayos en torno a las actividades desempeñadas por cineastas, periodistas, dramaturgas y performers del México feminicida de estos días; Otro material fuente de esta reflexión fue el libro de *Investigaciones sobre la violencia, una mirada desde textos y prácticas artísticas, Combatiendo la violencia contra la mujer: experiencias europeas y americanas*, así como noticias sueltas, post, memes, que permitieron construir la idea, para plasmar en el hecho escénico, sobre qué tan vigentes son aquellas mujeres de los mitos griegos en nuestros días de feminicidios y lucha de la ola verde y morada, por los derechos, la visibilización y la no violencia contra las mujeres.

Con este soporte teórico, a través del proceso de la puesta en la escena, buscamos expresar personajes empoderados, contundentes y presentes en el cauce de los acontecimientos de su realidad, de manera que a partir de la actuación escénica se reflexionara sobre el devenir de los personajes desde el allá y antes hasta el aquí y ahora.

La mitología construyendo la visión del mundo

La cultura griega, ha en perfilado la cultura occidental desde múltiples áreas del conocimiento, como la filosofía, la medicina, la retórica, la democracia, entre otras. También nos ha dejado su mitología, a partir de la cual, entre los griegos, se desarrolló una visión del mundo, una manera de entenderlo.

Las historias que conforman ese mundo mitológico, relatan las acciones de héroes y dioses en otros tiempos “...*los héroes están muertos, pero han dejado una fama inmortal*” (Hernández, 2005, pág. 138), los acontecimientos sucedieron en un tiempo ancestral en el que coexistían dioses grandiosos, con gestas muy humanas, y hombres, quienes con sus proezas abrieron el camino para la humanidad. Todas las culturas fundan su existencia en historias memorables, vinculadas a creencias y a la religión. Es tal su fortaleza que construyen consecuencias y enseñanzas de las acciones que narran.

Los pensadores griegos construyeron un mundo como base y explicación del origen de los dioses, de las luchas de poder, de los dominios del

cielo, la tierra y el inframundo, de la lucha contra monstruos y titanes, de la creación de la mujer. En el caso de estas narraciones, entre los griegos, existe vinculación con la historia misma, la poesía y el teatro, como una serie de relatos entrelazados por los nombres y las genealogías (Hernández, 2005, pág. 63). Dos categorías, que nos interesan se inducen de este mundo mítico, la lucha por el poder y el rol indefinido de las mujeres. Este conflicto de dominio y de fuerza de los dioses, es imitado por los humanos como un paradigma de reconocimiento, el cual en realidad, es una cualidad que las personas, en sus creencias depositan como atributos de las deidades, y en un juego del tener e imitar, se justifican las conductas violentas reproduciendo esos modelos de las fuerzas superiores. Incluso en los roles femeninos, hallamos esas muestras de poder, pensemos en la madre tierra, Gea, una fuerza poderosa de creación del mundo, y vengativa cargada de odio a la vez.

La literatura y el teatro, retoman las situaciones planteadas en las obras de Hesiodo y Homero, los orígenes de estos poemas se ubican en la cultura micénica del siglo II a.C, y es desde la transmisión oral por los aedos o rapsodas, quienes difundían con música o con un ritmo marcado por un bastón, que los hechos y personas dignos de ser recordados por su heroicidad, llegan a representar la esencia del carácter humano, en relación a la presencia de los dioses infundiendo el comportamiento de las personas.

En estas narraciones se dibujan los rastros de una sociedad idealizada, establecida a partir de las familias reales troyana y tebana. Es fundamental señalar que en estos textos, siempre están presentes las mujeres, como pretextos, motivación, reto o confrontación dentro de las relaciones humanas y los acontecimientos que se suscitan. Desde la presencia de la diosa Atenea, quien impulsa a los aqueos para la expedición bélica, hasta Helena, por quien según los mitos, se inicia la guerra de Troya, o Casandra, Andrómaca, Hécuba, troyanas que intervienen, opinan y sobre quienes recaen las consecuencias de la caída de Troya.

A partir de estas sagas o ciclos familiares, vamos a encontrar las relaciones entre personajes, sus acciones y consecuencias que serán retomados en las obras dramáticas ya durante el esplendor de la cultura griega, estrictamente en las tragedias.

La presencia femenina en el teatro griego

La actividad teatral en la antigua Grecia, formaba parte de un gran festejo asociado a la temporada primaveral de reinicio de ciclo, las llamadas Grandes dionisiacas, festejos en honor al dios Dionisio, en esa actividad había procesiones, asueto, cantos y danzas, una de las actividades principales eran las representaciones escénicas, que eran comunes a la sociedad, el público formaba “parte activa de la solemnidad cultural religioso-teatral” (Berthold, 1974, pág. 118)

En el teatro, encontramos que en las obras se recurre a los antiguos mitos griegos para contar, los sucesos que se presenciaban y ante los cuales los espectadores, según Aristóteles, debían tener un proceso catártico, de reconocimiento y temor; es decir, el efecto de enseñanza que permitía a la sociedad ateniense, formarse un juicio de valor de los hechos y las acciones acertadas o erróneas

En Esquilo, el destino de los personajes está determinado por “el proceso del poder de los dioses y de la voluntad humana, [y] la condición del que está a merced de los dioses...” (Berthold, 1974, pág. 123). De las tragedias conocidas de este autor, los personajes femeninos son colectivos, *Las suplicantes*, quienes temen ser forzadas por sus perseguidores y suplican por el derecho a no ser entregadas, a disponer de su propio cuerpo y a decidir sobre él. *Las Euménides*, son las diosas de la venganza que representan la justicia divina. Con Sófocles, se relaja la rigidez religiosa de la antigüedad, pero se impone la autoridad, por y para el estado y es así como nos encontramos una *Antígona*, *Electra* que asumen las consecuencias de sus actos ante la ley de la polis; y finalmente con Eurípides contamos con 19 obras, de las cuales 13 llevan nombres femeninos y nos remite a las sagas familiares de Troya, de Tebas y de los atridas, *Alcestris*, *Medea*, *Hécuba*, *Electra*, *Helena*, *Andrómaca*, sin dejar de mencionar las de rol colectivo *Las suplicantes*, *Troyanas* y *Fenicias*. A Eurípides le preocupaban las contradicciones, desvalorizó la función de los dioses y curiosamente se le acusó de misógino, aunque con otra mirada ante su obra vemos que exaltaba a las mujeres de sus textos, pone sobre la escena instintos y pasiones que cuestionan no solo a los dioses o a la sociedad, sino a sí mismas, como protagonistas.

La presencia femenina entre los griegos, atiende desde las diosas quienes determinaban el curso del destino de los seres humanos, Atenea, Hera, Afrodita, al significar el amor, la sexualidad, la inteligencia y aquellas hijas, hermanas, esposas, madres de los reyes y héroes de las historias antiguas Hécuba, Antígona, Penélope, Andrómaca, entre muchas otras.

En las representaciones escénicas, el rol de las mujeres y sus acciones ha sido continua como motivación, crítica, reflexión, determinante y contundente para las historias. Como señalamos anteriormente, los autores de las tragedias emblemáticas las tuvieron presentes y a través de ellas, de su voz y sus circunstancias de vida, se contaron las gestas de los hombres que las rodeaban. Encontramos, tanto en las historias míticas como en las tragedias escritas, las acciones de estas mujeres que determinaron su destino.

Las protagonistas griegas son mujeres plenas, que enfrentan su realidad en contra del sino asignado. Se vuelven iconos de acciones rotundas enfrentando el mundo masculino, que como señala Alicia Esteban “los acontecimientos y los personajes del mito, son, en realidad, ejemplos y prototipos de casi todas las situaciones posibles y de actitudes y sentimientos diversos propios de los seres humanos. Por ejemplo, las atrocidades perpetradas en la guerra...” (Esteban Santos, 2008, pág. 15) En este mismo sentido Marta González en su texto *Recuerdos del bien y del mal. Guerra y violación en la tragedia ática* (2021), citando a Kathy Gaca, señalan la guerra y la exterminación de los hombres como el paso inmediato para *subyugar a la población femenina* (pág. 102), en donde parecería que el verdadero triunfo estaba sobre dominar a las mujeres.

Es así como nos propusimos dar cuenta de la presencia de estos personajes femeninos y su impacto en la historia del teatro, que nos relata el dolor y las vejaciones sufridas por ellas, pero a la vez dar cuenta de la fortaleza de otras, del poder de las diosas, de la capacidad de las mujeres de confrontar los hechos con fortaleza y en su caso hacerse cargo de los desenlaces. Encontrando personalidades de carácter fuerte con la capacidad de matar, odiar, actuar con rencor, en la misma medida que aman y son bondadosas.

El texto *Mujeres de Atenas* de Sergio J. Monreal, se presenta como breves elocuciones de mujeres contemporáneas con la carga histórica de aquellas protagonistas de la tragedia, esposas fieles y vengativas, hijas rencorosas y sacrificadas, madres amorosas y asesinas, mujeres enamoradas,

pero también, víctimas, esclavas, enojadas, furiosas, vengativas y rebeldes ante las imposiciones de los dioses y los hombres. Es un texto de ficción entramado con la narrativa de las tragedias griegas, nos presenta a los personajes enfrentando su realidad, más allá de la perspectiva de aquellas mujeres, hay un replanteamiento con base en la realidad que vivimos hoy día, en la medida que a través de procesos como la palabra, escrita o manifiesta, constituyen también la situación social

Las historias ficcionales no sólo representan o reproducen la realidad, sino que apuntan a la construcción de una perspectiva crítica de fenómenos sociales. En este sentido, resulta relevante el estudio de textos literarios que centran su atención en la práctica de la violencia, específicamente aquella que se ejerce contra la mujer. (Pardo, 2020, pág. 300)

Si bien una investigación de la violencia contra las mujeres desde la ficción literaria podría parecer inocua, es importante observar que el acceso a relatos, cuentos o novelas son de consumo masivo, más que documentos académicos con datos rigurosos. Además de que estos productos literarios o artísticos presentan una relación directa con la realidad y su visibilización en diversas instancias, ya sea representaciones o narrativas son aprehensibles y de acceso cotidiano.

Desde estudios jurídicos, se sabe que en las sociedades la violencia contra las mujeres, legalmente se define como *toda conducta, acción u omisión, que, de manera directa o indirecta, tanto en el ámbito público como en el privado, basada en una relación desigual de poder, afecte su vida, libertad, dignidad, integridad física, psicológica, sexual, económica o patrimonial, como así también su seguridad personal...* (Ley general de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia, 2007, pág. art. 6) en esta situación se percibe a la mujer en una desventaja en relación al varón, afectando aspectos fundamentales de libre albedrío y movimiento.

Nuestros personajes femeninos contemporáneos, se encuentran en esa desigualdad de libertad al ser esclavizadas, como Andrómaca o Cassandra quienes, pese a haber sido de la nobleza, fueron botín de guerra, secuestradas y violadas. O Medea al ser traicionada por Jasón, fue violentada en su dignidad. La asimetría hombre- mujer se ha ido dando como decreto sociocultural, está implícita en la distribución de roles y en los espacio

sociales, transmitiéndose como situaciones naturales, normalizando la violencia, tanto en espacios privados, como en el tratamiento legal que de ella se hace. Sabemos que la carga patriarcal, que contiene esa violencia, en nuestro mundo occidental deriva en gran medida de la cultura griega, reforzada por el cristianismo, en donde la mujer fue relegada en un espacio minoritario de voz y decisión, con base en la conceptualización asignada a lo femenino y a las mujeres en subordinación respecto de los hombres y lo masculino.

Es por ello que, recuperamos a estos personajes, de una manera vigente, actualizada, enfrentada a condiciones que viven y vivimos hoy día las mujeres de diferentes latitudes. Situaciones en que se nos ha victimizado dejándonos en una posición en la que quedamos como testigos de los hechos enjuiciados, al igual que aquellos personajes griegos.

Actualmente, con claridad se ha visto en los procesos legales que las sanciones penales, no han aminorado las problemáticas de violencia, incluso se perciben como omisas en muchos casos, por lo que la realidad supone una expansión hacia la concientización social de la magnitud de la situación, respecto a las relaciones entre hombres y mujeres.

en la lucha contra la violencia de género puede ser conveniente que instituciones que cuenten entre sus fines con la protección de la mujer coadyuven en este tipo de procedimientos otorgando mayor proyección social al problema de la violencia de género, y esa precisamente debe ser la posición del abogado de la acusación popular, que debe buscar que la propia repercusión mediática del asunto sea mayor para que la sociedad aprecie con mayor nitidez el rechazo a este tipo de conductas. (Bernal, 2020, pág. 409)

El teatro, como una práctica liminal, entendiéndose, como lo señala Jorge Dubatti (2017) como “la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida; ficción/no ficción; cuerpo natural/cuerpo poético...” (Dubatti, 2017, pág. 14) posibilita esta interacción con lo cotidiano, con la vida y los sucesos que en ella se manifiestan.

Las actrices, como las personajes han vivido situaciones de violencia, han retomado su experiencia personal para llevar la escena la contundencia física y emocional que ameritaban estas historias.



Imagen. *Palabras de ellas y de nosotras*, 2021 (Archivo propio).

En nuestro proceso artístico de teatro, el resultado escénico fue *Palabras de ellas y de nosotras*, que con base en el texto de Monreal, abordamos a los personajes de Penélope, Hécuba, Antígona, Andrómaca, Yocasta, Fedra, Electra, Ismena, Ifigenia, Medea, Clitemnestra, Casandra, Alceste y Hermione. El trabajo actoral y escénico consistió en enfatizar la interpretación vocal en un espacio reducido, con elementos de utilería mínimos y acciones exactas en relación al discurso y categóricas. El formato de la escena se grabó en audio y video en una toma cerrada de primer plano. Se contaba entonces, con lo escénico, el audio y los videos de cada una de los personajes.

Es necesario señalar, la obviedad de la coincidencia del nombre con aquellas mujeres del pasado, en una réplica de la situación en las que las conocemos y ejecutando acciones por motivaciones decisivas, enfrentando al interlocutor de manera firme y sobre todo empoderada, ante las consecuencias que les devienen. A partir de lo cual confirmamos, la violencia continua, constante y reiterativa hacia ellas, pero sobre todo, su capacidad de realizar acciones con la misma carga de furia en contra de los otros, pero con motivaciones distintas,

Porque en todos (o casi todos) los casos podemos observar que en los personajes femeninos de ficción –al igual que en

las mujeres de la vida real– el sentimiento es lo prioritario en ellas, el amor o el afecto en todas sus facetas y matices varios: pasión amorosa, tierno amor conyugal, afecto familiar en calidad de hija o hermana abnegada y cariñosa, o – principalmente– de madre amorosa. Incluso en las «mujeres terribles» (ante todo Medea, Clitemestra, Electra, las asesinas por antonomasia, a las que podríamos añadir –solo en parte– a Fedra) era el amor el que las inducía por venganza a cometer sus acciones más monstruosas; aunque por distintas motivaciones en cada una y con distinto tipo de amor: conyugal-pasional en Medea (y pasional también en Fedra), materno –hacia Ifigenia– en Clitemnestra, filial –hacia Agamenón, su padre– en Electra. Y ellas, también ellas, son además y casi por encima de todas «mujeres dolientes». (Esteban Santos, 2008, pág. 112)

En proceso de investigación literaria y escénica hubo la posibilidad de analizar sobre el feminismo, el empoderamiento, la violencia de género y el rol de cada una de las actrices participantes ha experimentado dentro de estas situaciones, ya sea activa, pasiva o incluso en ausencia. Los textos de Sergio Monreal, nos permitieron estudiar a las griegas como origen de nuestras escenas, pero sobre todo como la igualdad de situaciones ayer y ahora, lo cual dio el específico sentido de interpretación de las actrices. De esta manera se les dio voz a las intérpretes, desde su experiencia natural de ser mujeres y en la posibilidad de entablar un diálogo con aquellas, las voces griegas, y confrontarse a esta realidad que viven.

El teatro es y ha sido reflejo de la sociedad, de costumbres, de enseñanzas, de crítica, a partir de la literatura se ha homenajeado a grandes personalidades, se ha rendido culto a reyes y reinas, se ha mantenido la memoria de pueblos y culturas diferentes. Tanto en los textos como en las representaciones, las mujeres siempre han estado presentes, puesto que hemos sido y somos parte de la existencia de la humanidad. Ya sea como pretexto, como una Helena al provocar a su esposo con su amante, o una Antígona enfrentando al gobernador o el poder político, exigiendo sus derechos, incluso una Medea, traicionada por el padre de sus hijos a quienes sacrifica, para evitar que él se los lleve y acabar con su descendencia. También nuestras mujeres han sido heroínas sacrificadas por los jefes como Ifigenia.

genia, o fieles como Penélope, incluso sin tragedia, aparente como Ismena, quien sobrevivió a sus hermanos y a su madre en medio de su propia vida tranquila y sencilla.

Conclusiones

La lectura del rol de estas mujeres desde una perspectiva contemporánea, no nos deja borrar sus historias originales, sino comprender una presencia perenne, una fuerza mayor de sus acciones, poderosas, firmes y consecuentes a sus acciones quizá como ellos, como Aquiles, Héctor o Agamenón.

La violencia contra las mujeres, desde la invisibilización hasta el feminicidio, actualmente la enfrentamos con mayor conciencia, en una urgencia por atender temas de género, que se han negado por siglos, hoy día desde cada trinchera debemos enfrentar en conocimiento de la situación que se vive, buscando el respeto, la solidaridad y la lucha por la inclusión.

Hoy día, a semejanza de las diosas griegas, que representan aspectos fundamentales en la vida, como Atenea la sabiduría, la civilización; Afrodita el amor, Hera la venganza, Demeter todo el florecimiento de los campos, las mujeres tenemos una posición significativa en la sociedad, estamos presentes en diferentes facetas, desempeñándonos social y hegemónicamente, en la vida artística y por lo tanto en el teatro, como dramaturgas, actrices, escenógrafas, directoras y por supuesto como personajes, que evidentemente seguimos enfrentando la visión de control masculina, pero con diferencias sustanciales, puesto que hay un empoderamiento femenino, hay un posicionamiento ideológico y discursivo de inclusión, mujeres que creemos firmemente en las personas independientemente de su género, quienes enfrentamos aspectos sociales, políticos y económicos como aquellos personajes de la tragedia griega pero desde una perspectiva generalizada que desde una actitud positiva generarían mejores condiciones de vida. Así mismo contamos con varones que reflexionan y analizan solidariamente esta lucha femenina. Hay espacios ganados, pero aún falta mucho camino por recorrer, la educación y las artes juegan un papel determinante en los cambios que se requieren, para la reconstrucción del pensamiento acerca de los roles asignados por el género.

La idea sobre la superioridad masculina ha tomado múltiples formas desde la época de los griegos antiguos, pero en la cultura contemporánea esta noción es todavía sólida y suele contemplarse desde la perspectiva de la historia reciente. (Hustvedt, 2021, pág. 47)

Siguiendo esta idea de Siri Hustvedt, una de las principales preocupaciones en torno de género es la visibilización, justamente de las mujeres y su quehacer en la historia de las sociedades. Hoy día, observamos un feminismo contundente, violento y firme que lucha porque en la sociedad las mujeres estemos libres de violencia, y sin embargo tenemos que reconocer que no somos el único sector social excluido.

Referencias

- (2007). *Ley general de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia*. Ciudad de México: Diario Oficial de la Federación. Última reforma DOF 18-10-2022.
- Bernal, C. D. (2020). Abogacía y violencia de género. En L. U. (coordinador), *Combatiendo la violencia contra la mujer: Experiencias Europeas y Americanas*. Cadiz: Ananzadi & Thomson Reuters.
- Berthold, M. (1974). *Historia social del Teatro*. Madrid, España: Ediciones Guadarrama.
- Dubatti, J. (2017). Teatro-matriz, Teatro-liminal. Nuevas perspectivas de la filosofía del teatro. *Cuadernos de Ensayo teatral Paso de gato*, 4-43.
- Esteban Santos, A. (2008). *Mujeres dolientes épicas y trágicas/Literatura e iconografía (Heroínas de la mitología griega IV)*. Madrid: Universidad Complutense.
- Fries Lorena, H. V. (2010). *Estudio de la información sobre la violencia contra la mujer en América Latina y el Caribe*. Santiago de Chile: CEPAL - Serie Mujer y desarrollo No 99.
- González González, M. (2021). Recuerdos del bien y del mal. En g. R. López, *Mujer y violencia en el teatro antiguo*. Madrid: Catarata.
- Hernández, d. I. (2005). *La mitología contada con sencillez*. Madrid, España: MAEVA, ediciones.
- Hustvedt, S. (2021). *Los espejismos de la certeza. Reflexiones sobre la relación entre el cuerpo y la mente*. Barcelona España: Six Barral.
- Mitología griega, R. (2000-2021). *Mitología griega REA*. Obtenido de la saga de los atridas: <http://www.kelpienet.net/rea/leyendas.php?nl=1>
- Pardo, F. R. (2020). Violencia contra las mujeres en textos ficcionales desde una perspectiva comparada. En U. J. López, *Combatiendo la violencia contra la mujer: experiencias Europeas y Americanas*. Cadiz: Ananzadi & Thomson Reuters.
- Ruiza, M. F. (2004). *Biografía de Hesiodo*. Obtenido de Biografías y vidas.com: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/hesiodo.htm>



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

MUJERES
EN EL **ARTE** Y EL
DISEÑO





El dibujo como contador de fabulosas historias.

Diario de vida “el espacio de María”

*Drawing as a teller of fabulous stories.
Life diary “Maria’s space”*

Huberta Márquez Villeda ¹

Resumen

El siguiente trabajo tiene como objetivo compartir la producción dibujística genuina de una mujer que despertó la necesidad y el gusto por dibujar y escribir en la edad adulta y que en un diario de vida, sin saberlo, ha escrito con su peculiar forma relatos de sus vivencias que con seguridad han marcado su existencia. Del mismo modo tiene otros cuadernos donde dibuja y otros donde les escribe pequeñas historias a sus dibujos. La ruta metodológica se centra en una revisión general sobre la historia de vida de María, que vista desde el paradigma cualitativo fenomenológico permite adentrarse a momentos de cambio, a situaciones sensibles, pero sobre

[1] Doctora en Docencia en Artes y Diseño en la UNAM. Maestra y licenciada en Artes Visuales FAD-UNAM. Profesora definitiva B en Teoría del Arte I, II y Arte Contemporáneo en la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán UNAM en Diseño y Comunicación Visual de la cual es docente en modalidad presencial y a distancia. Integrante de la Red de investigadores en Diseño de la Universidad de Palermo en Argentina. Coordinadora de las Tertulias del Seminario Interdisciplinario de Arte y Diseño (SIAD) en Fes Cuautitlán. Participante en el programa PAPIME en la FES C a cargo de la Doctora Marina Vargas con el proyecto de *Diseño de tabla periódica para la enseñanza en la discapacidad visual*. hmarquez@fad.unam.mx

Fecha de recepción: agosto 2023
Fecha de aceptación: diciembre 2023
Versión final: enero 2024
Fecha de publicación: marzo 2024

todo poner en la mira la relación con su entorno inmediato. Si bien el dibujo de María se presenta como genuino, es posible que en comparación con el dibujo infantil tenga algunas semejanzas, siendo que la condición de María como mujer ama de casa no le permitió seguir sus estudios. No por falta de gusto o ganas, sino que en el contexto social de María no hubo como dar seguimiento a ese deseo por saber. Sin embargo, los Diarios de María son documentos valiosos desde la cultura, en ellos está la historia de sus hijos, de su esposo y de sus nietos. Pero sobre todo, en cada relato deja de manifiesto como ella es una de las personas que migró del campo a la ciudad y luego de la ciudad a los Estados Unidos. Si bien, los diarios de María no son de conocimiento público, sirva este trabajo como evidencia y para visibilizar el acto de resistencia de muchas de las mujeres que por diversas razones no tuvieron acceso al estudio pero que nunca desistieron de ello.

Palabras clave: Dibujo, diario de vida, escribir-dibujar.

Abstract

The following work aims to share the drawing production of a woman who awakened the need, the pleasure of drawing and writing in adulthood. That she unknowingly recounts her experiences in a peculiar way, which have surely marked her existence. María's drawing is presented as genuine, with some similarities with children's drawing, since María's condition as a girl, woman, housewife, wife and a mother did not allow her to continue her studies. Not because of lack of interest, but because in María's social context there was no way to follow up on her desire to know. However, María's notebooks are read as life diaries, they are valuable documents from culture. In them is the story of her children, her husband and her grandchildren. But, above all, in each story she reveals how she is one of the people who migrated from the countryside to the city and from the city to the United States. María's diaries are not public knowledge, therefore the purpose of this work is to demonstrate and make visible the act of resistance of many of the women who for various reasons did not have access to the study, but who never gave up on it. The methodological path focuses on a general review of the history of María's life, which seen from the phenomenological

qualitative paradigm, allows us to enter moments of change and sensitive situations, above all, focuses on the relationship with her immediate environment.

Keywords: Drawing, life diary, write-draw.

Introducción

Cuando los diarios de María llegaron a mis manos no supe que hacer con ellos, su contenido era tan especial que los guardé celosamente. Hasta antes de este trabajo algunos estaban aun sin leer, solo los había hojeado. Cuando decidí escribir sobre ellos, me adentré a la lectura y descubrí mucho más de lo imaginado.



Fig. 1. *Los diarios de María del 2011 al 2022.*

Es importante mencionar que este trabajo presenta una serie de diarios de vida escritos con letra de molde de forma directa por María, la autora de los diarios. Y que la relevancia del mismo radica en revelar la forma tan peculiar en que dichos escritos son relatados. Si bien, un diario se escribe en primera persona, estos diarios están escritos en tercera

persona, aspecto singular que se observó al primer contacto. En ellos, hay una historia de vida, hay declaraciones y verdades que solo podrían decirse en esos espacios tan personales. Al mismo tiempo, se identificó un grado de resistencia, pero a su vez no hay empacho en ello, sobre todo porque María no es consciente de su resistencia femenina. Las declaraciones de María ahora son historias que hacen de manifiesto que para escribir, leer y dibujar cualquier momento es el adecuado. Escritos tipo cartas con firma de remitente, narraciones de principio a fin, historias cortas y dibujos que hablan, es lo que hace María cuando en palabras propias expresa “hoy no tengo ganas de hacer nada” (diario 7).

El dibujo con gesto infantil

Dibújame un cordero dijo el principito al aviador. *¡No, ese es un carnero!, ¡Ese está enfermo!, ¡Ese está viejo!* (Saint-Exupéry, 2015). El principito vio en dibujo una línea que le representó signos que al leerlos le hicieron comprender la situación de lo dibujado. Con base a las observaciones realizadas a sus dibujos, el aviador creó un cordero resguardado en una caja con respiraderos, de tal forma que el principito quedó satisfecho.

Dibujar de principio significa trazar “algo” con un medio sobre un sustrato y muchas de las veces se refiere a un concepto más que a una cosa. En ese hecho el dibujo puede ser un garabato, un rayón, una línea o un trazo. Aquí, lo más relevante es lo que ese gesto representado dice en palabras de María.

Pero, ¿De qué cualidad es el dibujo de María? Para María, el dibujo es forma y color, casi como una pintura, pero resuelto como un dibujo, son concebidos desde el trazo sobre un sustrato, son dibujos que están en su memoria y que sin saberlo replica, considera formas de flores, plantas y objetos cotidianos de su infancia, pero sobre todo objetos de tipo casero.

Por otro lado, los dibujos de María son historias desde que ella comienza a dibujar. Su proceso es tan originario que solo necesita *echar un vistazo* a su entorno para que el dibujo surja.

Cuando veo dibujar a mamá, dice Mary su hija, la veo muy abstraída, no dice nada, hasta que te lo presenta y te dice

con una expresión de agrado de risa o desagrado el resultado de su dibujo. (Entrevista con sus hijos, mayo 2023)



Fig. 2. Dibujo con lápices de color. Las formas aquí dibujadas aluden a los bordados de manteles o almohadas que María ha realizados a lo largo de su vida y que se permite recordarlos pero en dibujo. (María 2019. Diario 8).

En palabras de su hija Feli, *María tiene la imaginación de un niño. Escribe con imagen que vivió su vida* (Entrevista con sus hijos, mayo 2023)

Del mismo modo Mary, expresa lo siguiente. *Yo pienso que los dibujos de mi mamá son una mezcla entre una recreación de su mundo vivido sobre todo de su niñez y su mundo actual del como ella ve este mundo y los mezcla con los imaginarios que desarrolló principalmente en su pueblo.* (Entrevista con sus hijos, mayo 2023)

Es probable que el dibujo de María tenga cualidades infantiles por lo antes citado por sus hijas, pero no es un dibujo infantil, ya que cuando de niño uno dibuja casi siempre con el garabato rayoneado y sin control, curiosamente María no tuvo ese principio, ya que en su infancia ella no paso por ese nivel, ella cuenta que, en sus memorias ha identificado lo siguiente: *Mi apa rompió un lápiz por mitad, a mí me dio el que no tenía goma y a mi hermano el otro y un día me dijo,* continua María, *ahora sí, vete a la*

escuela. Ella corrió rumbo a la escuelita del rancho, pero, estaba cerrada, eran vacaciones. Regreso a casa y empezó a escribir, o lo que ella sintió era escribir. (Platica que se sostuvo con María hace años)

En este sentido dice Fabregat (1959), que al dibujar debe haber una intención; una interpretación; un tipo; el modelo interno; la imaginación y el color; el los llama elementos del lenguaje gráfico esenciales para la comunicación visual (Pag, 9). Por ello, se deduce que el dibujo de María no es infantil, ya que la “intención obedece a determinados factores” que de principio no están en el genérico de la comunicación. Sin embargo, el dibujo de María, cobra determinada conciencia a través de su historia de vida, la vida de sus hijos y de sus familiares. La intención se da en sí misma como la motivación que le guía. Interpreta sus dibujos dándoles vida a través del dialogo, el modelo puede estar en cualquier lado que al tener contacto con su imaginación hace que surja una fabulosa historia.



Fig. 3. Dibujo con lápiz de color con error y luego corregido. De ahí María crea su historia. Está bien bonito, pero me pasó un accidente, que un carro me piso una parte de mi cadera y ahora tengo un parche (estábamos más lindos) Diario 9.



Fig. 4. Dibujo con lápiz de color con historia. Yo y mi hermano dormimos juntos, ja, ja. No bonitos pero, es la familia. Muy raros dice doña Mari. Diario 8.

Por otro lado, es importante referirse al dibujo de María y más cuando, dibujar es descubrir según Berger (2005) cuando frente al papel blanco se encuentra y observa que es más alto que ancho y todo se revela. En el papel hay formas que se definen con líneas en movimiento, sus calidades luminosas son el elemento sustancial para que eso suceda. En manos de María el papel es luz, es sombra, es mar, es cielo es nada. Es el lugar donde ella se encuentra con ella misma.

Para un niño dice Lowenfeld (1989), una manzana es algo que se come, se huele o se tiene en las manos. “Una manzana no es algo para dibujar, sin embargo, dibujar una manzana se vuelve posible cuando se trata de imitar la naturaleza y con el tiempo se asume como algo que ya no es cuestionable” (p.11). Pero para María, la manzana es un ente vivo en su dibujo, se come y habla. Además, tiene la cualidad de aludirse así mismo como algo bonito o feo más allá de cualquier prejuicio,

El dibujo de María no es un dibujo infantil, pero tiene todas las cualidades expresivas, es sincero, honesto, libre, claro y concreto. Además, obedece a un imaginario que solo ella puede concebir. Si es posible que tenga referentes, pero como nunca nadie le ha enseñado a dibujar su proceso es más que genuino y único. Su principio básico es la línea, el color y la forma.

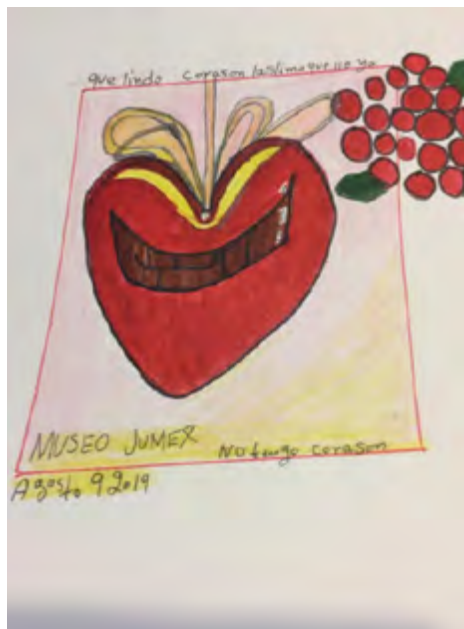


Fig. 5. Dibujo con lápiz de color. Imagen que observo en el museo Jumex. La historia que le escribe esta relacionada con la pérdida de su amado esposo Don Salvio. Que lindo corazón, lástima que yo, no tengo corazón. Diario 9.

Su hija Mary, relata que no recuerda con precisión cuando comenzó a dibujar, pero cree que lo hizo cuando empezó a tener un poco de tiempo libre, cuando ya no tenía tantas tareas de la casa. Pero María cuenta que un día Feli una de sus hijas le regalo unos colores y un cuaderno, y que de propia voluntad eligió empezar a escribir y a dibujar, al grado de tener al día de hoy una cantidad sustancial de cuadernos de dibujo y diarios de vida ilustrados, que al leerlos no queda otra más que reír o llorar. *Ella dibuja pensando en los colores que le gustan, y en su escritura ella tiene vivencias, pero hace referencia a su sentir “hoy María siente esto, hoy María amaneció triste o alegre”,* relata su hija Feli.

En este sentido sus dibujos denotan honestidad y autenticidad, así como ingenuidad, sobre todo porque no tiene una formación de dibujo de ningún tipo, no tiene una traba ni regla, hace sus juicios categorizándolos

como bonitos o feos, pero siempre tiene una justificación para ello, no tiene algo académico que la restrinja.



Fig. 6. Cuadernos con dibujos libres, con temas que describen el ambiente de su rancho en Querétaro. El Diario de María hace uso de la escritura, del dibujo, de la escritura en el dibujo con breves historias.

Escribir historias a sus dibujos

Después de su tarea ardua de madre de familia, esposa e hija, María encontró en el dibujo un lugar donde contar su propia historia, pero sobre todo una historia llena de momentos y fragmentos que se descubren al interactuar con sus dibujos, una historia que construye todos los días. María dialoga con los dibujos y con los personajes de sus dibujos. Ellos cobran vida cuando acompañados de una singular frase los hace hablar.



Fig. 7 y 8. Dibujos a lápiz de color con su pertinente escritura. Diario 8.

Por lo tanto, dibujar es una actividad que María realiza desde hace algunos años en la cual se ve complacida, pero sobre todo, es el lugar que le permite la reflexión donde sus enfermedades y otros males no existen.

Escribir y dibujar se conjuntan en el diario de María para continuar con su habitual vivir, ha encontrado en dibujos, fotografías, noticias y su memoria visual una manera de reencontrarse con ella misma. Es posible que no lo sepa, pero es un hecho que todos los días que María dibuja se abstrae para reconciliarse con la mujer, con la esa niña, con la madre y con la esposa a la que a veces alude en sus breves recuerdos del pasado.



Fig. 9. Dibujo con lápiz de color. Las historias son reales e inventadas, pero están relacionadas con las experiencias de vida de María. Diario 7.

Fig. 10. Dibujo a lápiz de color. “Yo soy una mamá pero ya no aguanto a mi hijo me encontré una lombriz y se la estoy enseñando y ni así deja de chillar, si se la come y no deja de chillar tengo que hacer algo, le pondré un par de patadas y unos cuantos piquetes y haber si no de caya”. Diario 7.





Fig. 11. Dibujo con lápiz de color. “Que bonito gatito, aunque tiene un defecto en sus ojitos el es bonito y lindo, dice María” (Diario 9)

Fig. 12. Dibujo con lápiz de color. “Este arbolito no es bonito pero a la vez si es, porque una palomita hizo un nidito y sacaron palomitas que lindo, un conejito cuida a su amiga palomita”. Diario 7

Diario de vida

El diario puede ser un sistema de aprendizaje donde los niños desarrollan habilidades de escritura y de lectura, así lo describe Pérez en su texto *Escribir el diario de vida* (2002), cuando explica que con esta herramienta los alumnos de primaria han podido agudizar el aprendizaje. El diario de vida de María se lee como un escrito que se realiza diariamente con el fin de contar la vida cotidiana con base a las vivencias adquiridas, ha sido el espacio que le ha permitido ejercitar su



escritura y su lectura. De tal forma que, en efecto, el diario de vida es un recurso para aprender y que de esa forma, María ha ejercitado su escritura.

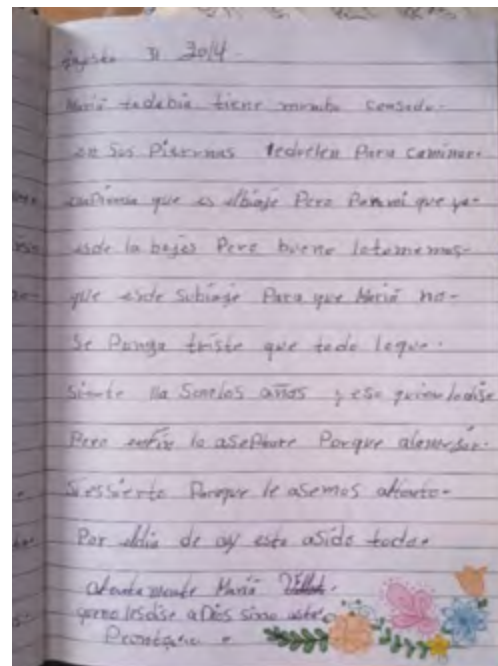
“En la primera página María hace su primer escrito pensando, voy a ser la misma no abre mejorado para nada mi letra, pues no lo duden no puedo aprender. Se me olvida luego la letra que tiene que ser” (Diario no. 4. 2014)

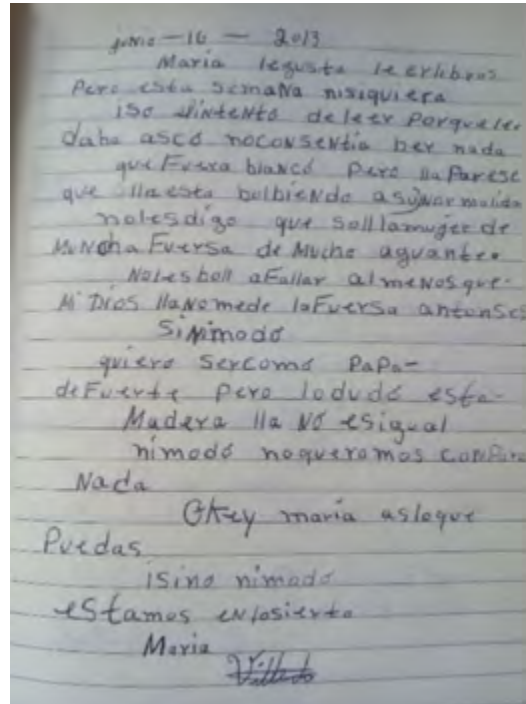
Así mismo, el diario dice Hernández (2013), es un registro personal de lo que va aconteciendo a lo largo de los días. En ese argumento, la vida diaria se construye en esos acontecimientos, sin embargo en el diario de vida, significa que esos acontecimientos se trasladan a una escritura o narrativa de ese diario vivir.

Por ello, el Diario de vida es el contenedor de esas vivencias. Es probable que nunca más vuelva a ellas, pero, también es posible que siempre se vuelva a ellas para poder tener presente lo que se ha hecho. Hernández (2013) dice que la bitácora es el antes del diario de vida, en esta se registra paso a paso lo que sucede en el día.

En la bitácora hay un registro sistematizado, a diferencia del diario de vida este puede tener una estructura libre, una narrativa no lineal. Es activo y personal, se escribe y redacta en primera persona.

Fig. 13. Diario 1, 2 y 3 de María.





El autor, toma la estructura que mejor convenga a su narrativa, de algún modo debe llevar cierta relación entre lo dicho, explicado y narrado en función a la experiencia vivida. Sin embargo, en el Diario de María al escribirlo ella evidencia cada suceso con una escritura viva. Es de representación múltiple e imaginativa, al ser personal y de observación propia, en el diario es posible que haya esta múltiple representación de sucesos, pueden ser contados desde diferentes perspectivas.

Esto es, que te puede contar lo mismo desde diferentes miradas, a tal modo que la memoria cobre lucidez o la pérdida. Eso sucede en el diario de María cuando se refiere a la pérdida de su papá, escribe y reescribe el suceso hasta que logra comprender que nunca más lo volverá a ver. Al construir diversas miradas o perspectiva esto favorece la organización de la experiencia vivida, el que lo lee o lo escucha tiene más elementos para construir su propia interpretación.

Es otro aporte, Kate (revisado el 20 de julio 2023) argumenta que la vida contemporánea es ajetreada y que se necesitan de momentos para hacer una pausa de la vida rutinaria. Los diarios de vida se transforman en espacio terapéuticos para repensarse. El diario de vida ilustrado materializa algo que quieres recordar, contar o no olvidar. Al mismo tiempo es el lugar donde se materializan los pensamientos, la imaginación, la historias.

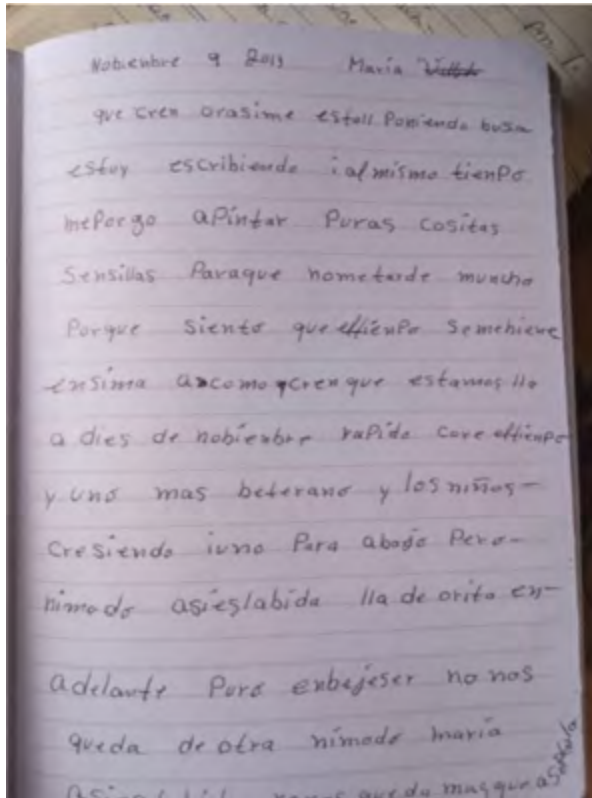


Fig. 14. Diario de María no. 3 “Que creen, ahora si me estoy poniendo busa, estoy escribiendo y al mismo tiempo me pongo a pintar puras cositas sencillas para que no me tarde mucho porque siento que el tiempo se me viene encima a como creen que estamos, ya a diez de noviembre, rápido corre el tiempo y uno más veterano y los niños creciendo y uno para abajo pero ni modo así es la vida ... Diario no. 4

El diario de María “Su espacio”

María es una mujer que nace en el año de 1942, migra a la ciudad de México en el año de 1971, que junto con su esposo y tres hijas van en busca del afamado progreso y una mejor vida. Al paso del tiempo, se instala en la periferia de la Ciudad de México, se desarrolla y ve crecer a cuatro hijas y dos hijos.

Pero lo más sobresaliente de María es el deseo finito de que sus hijos e hijas estudien, ya que ella (María) se enfrentó a situaciones o costumbres con las cuales no pudo enfrentar, sumado a ello se vio inmersa en un México lleno de cambios con apenas haber cursado el primer año de primaria.

María espera unos días antes de escribir, y al hacerlo rescata lo esencial y de ese modo lo escribe. La narrativa de María tiene dos momentos. El primero es cuando ella escribe en tercera persona, y el segundo es cuando en su narrativa hace hablar a sus dibujos. Y justo eso hace más genuina su escritura, en un espacio de encuentro donde convergen María y sus dibujos

es un tiempo que no existe, no es pasado ni presente ni futuro, ella cuando escribe y dibuja crea historias que en el diario de vida cobran otro sentido.

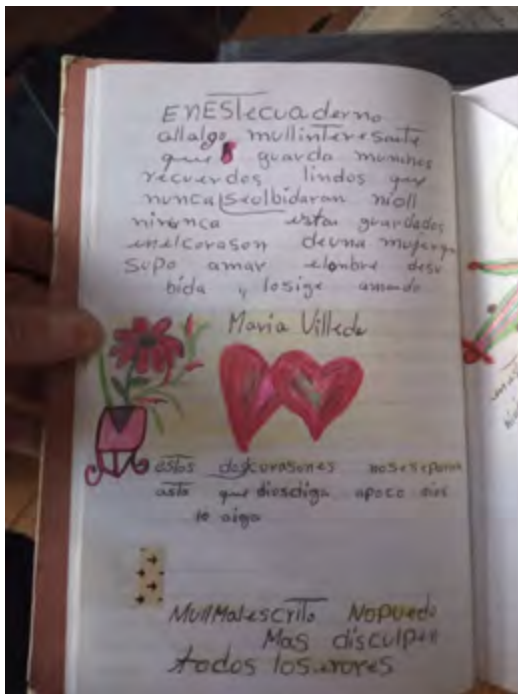


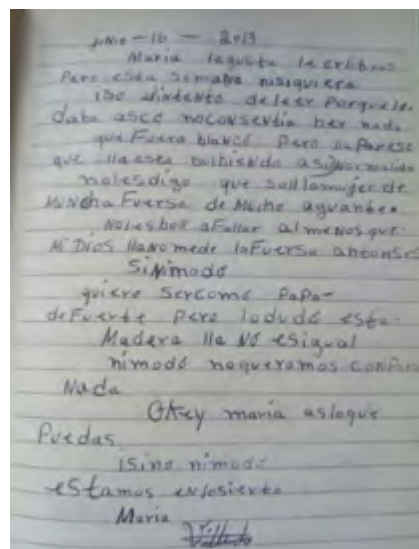
Fig. 15. Diario 15. María reafirma el amor que le tiene al señor Salvio Márquez.

La historia de vida de María se relata en escritos con el estilo de cartas, que en los años 60 y que todavía no hace mucho se enviaban por correo postal.

Hoy día, María hace uso de la escritura, del dibujo, de la escritura en el dibujo con breves historias que como muestra de su -tenacidad- permiten ver como sus cartas, dibujos y frases, se convierten en historias con valor simbólico.

Documentos históricos que quedan de herencia con la misma valía de un documento científico tal como lo explica Martínez (2015), al referirse a las memorias como testimonios objetivados que históricamente contribuyen con la cultura” (p.212).

Fig. 17. Diario 7. María despertó el amor por escribir, dibujar y leer. “No basta ser padre” de Germán Dehesa le ha servido para comprender las vidas de sus hijos, otorgando a cada uno el respeto que como personas se debe dar. Del mismo, es posible que María al leer haya implementado formas de escribir, relatar, narrar y contar.



Reflexión final

Fig. 18. Dibujo a lápiz de color. María realizó este dibujo del gato de



Alex, que se llama Teodoro y un día María se dio cuenta que su nariz se había alargado. Ella lo dibujó de memoria meses después.

El relato anterior nos acerca a María y se le descubre como una productora y creadora de imágenes que ilustran “fabulosas” historias. En este mismo sentido los diarios ilustrados forman parte importante de la vida, son espacios que nos pueden llevar a todas partes. María, de saberlo, podría comprender el sentido histórico, documental y cultural que tiene cada uno de sus diarios de vida ilustrados. Por ello, es importante visibilizar el trabajo de María como una expresión libre referida a su diario vivir, donde expresa con dibujos sencillos y coherentes pequeños relatos que hacen hablar al dibujo, a los personajes, a los objetos, los animales y la naturaleza que desde su particular percepción del mundo ella representa. Dar vida a sus dibujos, hacerlos hablar es una forma de comunicación con su yo interior. María en el año del 2018 quedó viuda, la ausencia de Don Salvio ha dejado un dolor inconsolable, pero al escribir sobre ese suceso ella comprende que la muerte es un lugar donde todos iremos un día.

Referencias

- 20 diarios de vida de María Lucas Villeda que van del 2011 al 2023. (Libros ilustrados, narrativas y dibujos aislados)
- Entrevistas con sus hijos e hijas (Herminia, Felipa, Huberta, Maricela, Rubén y Juan Carlos Salvio)
- Chárriez, C. M. (2012). Historias de vida: Una metodología de investigación cualitativa. *Revista Griot* (ISSN 1949-4742) Volumen 5, Número 1. Diciembre
- Fabregat, E (1959). *El dibujo infantil. El dibujo y la psicología*. Luis Fernández S.A. México.
- Hernández, R. R. (2013). *Diario de vida y aprendizaje*. PDF Revisado el 1 de agosto, 2023.
- Mansilla, L. V. (1888). *Diario de mi vida ó sean estudios morales*. Tribuna Nacional: Buenos Aires
- Pérez, V. E. (2002). Escribir el diario de vida. Profesorado, *Revista de Currículum y Formación Del Profesorado*. No. 6 (1-2)
- Saint-Exupery, Antonie De. (2015) *El principito*. México. Planeta.
- Sutton, K. *¿Qué es un diario de vida ilustrado y como empezar uno?* Revisado el 30 de junio 2023. Blog activo.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

MUJERES
EN EL **ARTE** Y EL
DISEÑO



Estudios en las Artes y el Diseño. Miradas Interdisciplinarias a la producción y los procesos creativos

REVISTA DE ESTUDIOS

INTERDISCIPLINARIOS

DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

ISSN 2992-7552

Número 11

Marzo-Junio, 2024

Obra gráfica:

Emiliano López Eslava
Andrea Nohemí Diego Santana

Diseño editorial:

Alma Elisa Delgado Coellar

Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura, Número, Año 4, Marzo-Junio, 2024, es una publicación cuatrimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, ubicada en km. 2.5 carretera Cuautitlán Teoloyucan, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, Estado de México. C.P. 54714. Tel. 5558173478 ext. 1021

<https://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseno/revista/index.php/reiadyc>, seminario.arteydiseno@gmail.com. Editora responsable: Dra. Alma Elisa Delgado Coellar. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo número 04-2022-031613532400-102; ISSN 2992-7552, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número a cargo de la Dra. Alma Elisa Delgado Coellar, Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, carretera Cuautitlán-Teoloyucan Km 2.5, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, C.P. 54714, Estado de México. Fecha de última actualización: 31 de enero de 2024.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas

Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja necesariamente el punto de vista de los árbitros ni del Editor o de la UNAM.

Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos no así de las imágenes aquí publicados, siempre y cuando se cite la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación.

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Rodrigo Bruna
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

Mtra. Julieta Ascariz
Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad del Salvador, Argentina

Arq. Marina Porrúa
Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Dr. José Eduardo Campechano
Escuela de Posgrado, Universidad César Vallejo, Perú

Arq. Juana Cecilia Angeles Cañedo
División de Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana, Azc.

Dra. Leilani Medina Valdez
Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM

Dra. Christian Chávez López
Facultad de Artes y Diseño, UNAM

Dr. Mario Barro Hernández
Facultad de Artes y Diseño, UNAM

Dr. Polúx Alfredo García
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Dra. Daniela Velázquez Ruíz
Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Autónoma del Estado de México

Dra. María Trinidad Contreras González
Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Autónoma del Estado de México

Dr. Julio César Romero Becerril
Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Autónoma del Estado de México

Dra. Linda Emi Oguri
Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Autónoma del Estado de México

Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, UNAM

Dr. Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, UNAM

Dra. Huberta Márquez Villeda
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, UNAM

Mtro. José Luis Diego Hernández Ocampo
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, UNAM

Mtra. Blanca Miriam Granados Acosta
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, UNAM

Mtra. Carmen Zapata Flores
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, UNAM

Editora responsable
Dra. Alma Elisa Delgado Coellar
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, UNAM

Corrección de estilo
Anelli Lara Márquez
Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM

Directorio UNAM
Rectoría

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Rector

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda
Secretaria General

Mtro. Hugo Concha Cantú

Abogado General

Mtro. Tomás Humberto Rubio Pérez

Secretario Administrativo

Dra. Diana Tamara Martínez Ruiz

Secretaria de Desarrollo Institucional

Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo

Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria

Dra. María Soledad Funes Argüello

Coordinadora de la Investigación Científica

Dr. Miguel Armando López Leyva

Coordinador de Humanidades

Dra. Norma Blazquez Graf

Coordinadora para la Igualdad de Género

Dra. Rosa Beltrán Álvarez

Coordinador de Difusión Cultural

Mtro. Néstor Martínez Cristo

Director General de Comunicación Social

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLÁN

Dr. David Quintanar Guerrero
Director

Dr. Benjamín Velasco Bejarano

Secretario General

Lic. Jaime Jiménez Cruz

Secretario Administrativo

I. A. Laura Margarita Cortazar Figueroa

Secretaria de Evaluación y Desarrollo de Estudios Profesionales

Dra. Susana Elisa Mendoza Elvira

Secretaria de Posgrado e Investigación

Dr. Luis Rubén Martínez Ortega

Secretario de Gestión Integral Estudiantil

I. A. Alfredo Álvarez Cárdenas

Secretario de Planeación y Vinculación Institucional

Lic. Claudia Vanessa Joaquín Bolaños

Coordinadora de Comunicación y Extensión Universitaria

REVISTA

DE ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS

DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

ISSN 2992-7552

SIAyD
SEMINARIO
INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE y DISEÑO

