

No. 8, Año 3, Marzo-Junio 2023

ISSN 2992-7552

REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

REVISTA

SIAYD
SEMINARIO
INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE y DISEÑO



UNAM
CUAUTILAN

REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

ISSN 2992-7552

No. 8, Año 3
Marzo-Junio de 2023

Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura 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>, 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: 16 de junio 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.

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

No. 8, Año 3
Marzo-Junio de 2023

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.

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

<https://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseno/revista/>



Visita el sitio

SIAyD
SEMINARIO
INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE y DISEÑO



Directorio UNAM
Rectoría

Dr. Enrique Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonado Lomelí Vargas
Secretario General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda
Secretaria de Desarrollo Institucional

Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo
Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria

Dr. Alfredo Sánchez Castañeda
Abogado General

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

Lic. José Ricardo Carbajal Guevara
Secretario de Atención a la Comunidad

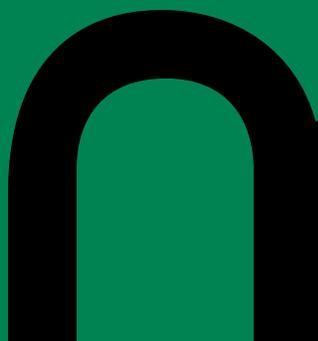
I. A. Alfredo Alvarez Cárdenas
Secretario de Planeación y Vinculación Institucional

Lic. Claudia Vanessa Joaquín Bolaños
Coordinadora de Comunicación y Extensión Universitaria

Dr. Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez
Jefe del Departamento de Diseño y Comunicación Visual

Mtra. Emma Ruíz del Río
Departamento de Publicaciones Académicas

Estudios Interdisciplinarios



INDICE

Presentación..... 10

Alma Elisa Delgado Coellar

**Creadores, expectativas y políticas
 culturales en México 11**

Gustavo A. Segura Lazcano

David A. Miranda García

Universidad Autónoma del Estado de México

**Análisis de adaptabilidad en el espacio
 público en la pandemia covid-19 31**

Jocelyn Elizabeth Liévanos Díaz

Jesús Alfredo Liévanos Díaz

Universidad Autónoma del Estado de México

**El diseño accesible: los principios de la
 lectura fácil en los entornos arquitectónicos
 y urbanos..... 51**

Eska Elena Solano Meneses

Universidad Autónoma del Estado de México

**Montañusoidal. Reflexiones sobre la escucha
 y la armonía periférica en las prácticas de
 interacción remota con escultura sonora 71**

Héctor Iván Navarrete Madrid

Universidad Nacional Autónoma de México

ÍNDICE

**Materiales creativos, diseño y dibujo
 en los trabajos de ladrilleros manuales
 e ingenieros electrónicos en México..... 91**

Alba Rosas Flores
Universidad de las Américas Puebla

**La antropología de la imagen diseñada
 en la posmodernidad..... 111**

María Trinidad Contreras González
Universidad Autónoma del Estado de México

**Acercamiento metodológico para el ejercicio
 del Diseño con Perspectiva de Género.
 Caso: La memoria colectiva de las mujeres
 adultas mayores de la comunidad Otomí
 en San Pablo Autopan..... 121**

Nayeli Guadalupe Gómez Martínez
María Gabriela Villar García
Universidad Autónoma del Estado de México

**Aproximaciones a la política cultural
 para la valoración de bienes y patrimonio
 cultural contemporáneo..... 141**

Juana Cecilia Angeles Cañedo
Alma Elisa Delgado Coellar
*Universidad Autónoma Metropolitana y
 Universidad Nacional Autónoma de México*

INDICE

**El poder de la representación y la
 representación desde el poder,
 ‘el narcotraficante’ como alegoría de los
 migrantes mexicanos en la caricatura política
 de Estados Unidos..... 163**

Maricela Márquez Villeda

Universidad Iberoamericana

Un castillo en medio del páramo..... 189

Saulo Blanco García

Universidad Nacional Autónoma de México

**Investigación de las prácticas profesionales
 y los campos laborales de las diseñadoras
 industriales en el contexto de la pandemia..... 201**

Magda Villaseñor Contreras

Ana Aurora Maldonado Reyes

Universidad Autónoma del Estado de México

Presentación

*Alma Elisa Delgado Coellar**

El número ocho de la **Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura** continua dedicado, como en el número siete de la publicación, a presentar trabajos en el marco de Estudios Interdisciplinarios desde los ámbitos de las artes, los diseños y el marco de la cultura. Contribuyendo así, a la discusión académica y a la reflexión, poniendo de manifiesto el valor nuestras disciplinas en la sociedad. De esta manera, se presentan diversas perspectivas desde las cuales mirar la interdisciplina como fuente y motivo para entender los estudios humanísticos.

Con ello, los trabajos que se integran abonan en perspectivas -por ejemplo- de la política pública en materia de cultura, de género en las artes y el diseño, los bienes culturales, la antropología de la imagen, urbanismo y accesibilidad universal, así como el papel de la artesanía en reflexión continua con las tecnologías digitales, así como las artes interconectadas a partir del espacio, sonido y percepción.

Así, este número manifiesta las inquietudes trascendentales de diversos investigadores mexicanos, integrando trabajos de académicas y académicos de la Universidad Autónoma del Estado de México, la Universidad Autónoma Metropolitana, La Universidad de las Américas Puebla, Universidad Iberoamericana y de la Universidad Nacional Autónoma de México, que enriquecen los constructos epistemológicos de las artes y los diseños desde la interdisciplina, con una mirada integradora de los saberes para atender las cavilaciones del mundo actual.

Como en cada número, estos trabajos se acompañan de *Collages*, que representan en la imagen esa multidimensión de discursos y formas de ver y entender la complejidad del mundo.

Le invitamos a sumergirse en las aportaciones, de manera libre y gratuita, recordando que nuestra publicación se regula por los principios internacionales de la ciencia y el conocimiento abierto, para la construcción de ciudadanía y de fortalecimiento de la Universidad Pública en México y Latinoamérica.

*Doctora en Arte y Cultura, Editora responsable de la *Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura*, miembro fundador del *Seminario Interdisciplinario de Arte y Diseño* de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Universidad Nacional Autónoma de México.

Contacto: delgadoelisa@cuautitlan.unam.mx

Autor: Alma Elisa Delgado Coellar



Creadores, expectativas y políticas culturales en México

*Gustavo Antonio Segura Lazcano**

*David Aarón Miranda García***

“Cada cultura absorbe elementos de las culturas cercanas y lejanas, pero luego se caracteriza por la forma en que incorpora esos elementos”.

-Umberto Eco-

Introducción

El presente ensayo examina con visión crítica las acciones y políticas culturales que impulsa el Gobierno de la cuarta transformación en México (4T) con el propósito de conocer y valorar su fundamento, implicaciones y resultados en la vida nacional. Para tal efecto se realiza una breve revisión histórica de lo acontecido basada en fuentes de información oficiales y periodísticas y a partir de ello caracterizar el estado actual de la cultura y las políticas culturales en la 4T, valorar su perfectiva y perfilar las primeras conclusiones que se derivan de ello que no son muy alagüeñas para una visión amplia de la cultura en México.

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: agosto 2022

Fecha de publicación: abril 2023

Antecedentes

En el año 2015, como respuesta al reclamo de numerosos artistas, intelectuales y cultores interesados en impulsar las actividades culturales a gran escala en el país, el Gobierno de la república, encabezado por Enrique Peña Nieto, decretó la creación de la Secretaría de Cultura, encargada de incorporar las funciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y desligar algunas áreas a cargo de la Secretaría de Educación Pública (SEP).

Entre los objetivos expuestos en su momento por el abogado e historiador Rafael Tovar y de Teresa, primer titular de la dependencia, destacaron: brindar respaldo a los creadores, impulsar el desarrollo de las artes, preservar el patrimonio histórico y reconocer la pluralidad cultural de México.

A mitad de sexenio, la puesta en escena de una nueva secretaria de Estado responsable del diseño de políticas y programas culturales, generó amplias expectativas entre los sectores interesados en sus tareas. Sin embargo, la operación del Programa Especial de Cultura y Arte (PECA) se vio interrumpida, en primer lugar por la muerte del titular de la dependencia y el consecuente nombramiento de la promotora cultural María Cristina García Cepeda y en segundo, por los sismos del golfo de Tehuantepec de magnitud 8.2, ocurrido el 7 de septiembre de 2017 y el de Pinotepa Nacional con magnitud de 7.2, 12 días después, ambos causantes de cuantiosos decesos y severos daños a inmuebles históricos y civiles en los estados de Oaxaca, Chiapas, Tabasco, como también en varios municipios del altiplano mexicano, incluyendo la capital del país.

Ante las dimensiones de la tragedia los gobiernos, federal y estatales, se vieron obligados a cancelar varios programas en curso y reasignar, de forma urgente, sus mejores presupuestos a los damnificados y la reparación de aquellas infraestructuras que presentaban daños severos. Por esta causa, el gobierno peñista fue incapaz de impulsar con vigor su proyecto educativo y cultural al final de sexenio.

La candidatura del conocido activista Andrés Manuel López Obrador (AMLO) a la presidencia de la república, en un contexto de descrédito y crítica generalizada del gobierno saliente por sus actos de corrupción y el creciente estado de inseguridad, fue ampliamente respaldada por un collage de artistas e intelectuales de diversa talla y posición ideológica. Entre ellos

se recuerda a Horacio Franco, Susana Harp, Natalia Lafourcade, Belinda, Demián Bichir, Joaquín Cosío, León Larregui, Damián Alcázar, Claudia Lizardi, Ana de la Reguera, Susana Zabaleta, Diego Luna, Irene Azuela, Elena Poniatowska, Epigmenio Ibarra, Manuel Hernández Suarez, Lorenzo Meyer, Pedro Salmerón, Rodolfo Neri Vela, Alfredo Jalife, Porfirio Muñoz Ledo, Patricia Navidad, Roberto Gómez Junco, Alfonso Herrera y otros más, quienes aseguraban a sus seguidores y audiencias que la llegada de AMLO a la silla presidencial impulsaría una era de esplendor de las artes y la cultura en México, como nunca antes se había visto.

Contrario a las expectativas generadas por sus simpatizantes, el presidente de la esperanza, en su toma de protesta el 1º de diciembre de 2018, concedió poca importancia al tema de la cultura. Teniendo como escenario la plaza del Zócalo capitalino AMLO, a voz abierta, dio lectura a sus primeros 100 compromisos con la nación, entre los cuales destacan, para nuestros fines, los siguientes puntos:

1. Dar atención especial a los pueblos indígenas.
7. Crear 100 universidades públicas.
8. Proteger el patrimonio cultural de México. Impulsar la formación artística desde la educación básica y apoyar a creadores y promotores culturales.
10. Cancelar la llamada reforma educativa.
37. Cancelar fideicomisos.
61. Convertir la residencia de Los Pinos en un espacio dedicado a la cultura.
74. Proteger la diversidad biología y cultural de México.
77. Dar cobertura universal en telecomunicaciones.
90. Respetar la libertad de expresión.
100. Preservar nuestra memoria histórica. Promover la lectura, particularmente de la historia, el civismo y la ética.

En opinión de algunos analistas, el primer discurso de AMLO, aunque no concedía un lugar privilegiado a la cultura, prometía generar nuevas oportunidades a los artistas e intelectuales interesados en fortalecer las identidades culturales. Otros, en cambio, señalaron que las tareas culturales quedarían subordinadas a un proyecto político e ideológico que, tarde o temprano, terminaría constriñendo las libertades fundamentales.

Meses después, el gobierno López-Obradorista dio a conocer el Plan de Desarrollo 2019-2024. Bajo un formato atípico, carente de precisiones técnicas, como pudieran ser: objetivos, metas y estrategias; la presidencia había optado por un texto político discursivo. A través de dicho documento se formalizaba la consigna de finiquitar los planes y políticas neoliberales, erradicar la corrupción, acabar con el dispendio y la frivolidad que habían caracterizado a los gobiernos anteriores.

En materia cultural el plan estableció algunas directrices orientadas a subsanar las desigualdades sociales en el país, empleando principios con frases retadoras como “no dejar a nadie atrás, no dejar a nadie fuera” (GRM, 2019, pp. 1 y 10), donde se señala: “somos y seremos respetuosos de los pueblos originarios, sus usos y costumbres” (p. 10) y, contempla un modelo de desarrollo “defensor de la diversidad cultural” (p. 11).

En cuanto a las acciones previstas, el plan anticipaba la construcción de escuelas, centros deportivos y recintos culturales, edificados bajo los principios de igualdad, cultura de paz y bienestar para todos.

Como parte de su ideario, el régimen morenista considera que todos los ciudadanos, por definición, son generadores de cultura. Bajo su perspectiva social, la 4T cuestiona y repudia los actos de exclusión de que han sido objeto, por décadas, los sectores con menores ingresos del país. En respuesta, el gobierno López-Obradorista ha decidido priorizar, sobre el resto de la población mexicana, las necesidades de los grupos marginales y en particular a los pueblos indígenas.

Como objetivo central del sexenio, el Plan de Desarrollo 2019-2024 define como fin último del mandato, la revolución de las conciencias, encauzada a “impedir el retorno de la corrupción, la simulación, la opresión, la discriminación y el predominio del lucro sobre la dignidad (p.63)

Programa Sectorial de Cultura

Después de veinte meses de haber iniciado el sexenio López-Obradorista, la Secretaría de Cultura, a cargo de la abogada y gestora cultural Alejandra Frausto Guerrero, da a conocer el programa sectorial, el cual reconoce a la cultura como derecho humano fundamental.

En el apartado que diagnostica el estado actual, el programa denuncia las condiciones de exclusión y desigualdad social que, en materia de bienes

y servicios culturales, persisten en México. Entre las cifras sobresalen los porcentajes de mexicanos que no acceden al cine 25%, museos 43%, zonas arqueológicas 53%, festivales culturales 60%, eventos de danza 66% y teatro 67%.

En respuesta a la brecha cultural, la secretaria propone una estrategia incluyente capaz de impulsar una convivencia ciudadana participativa y comunitaria, que transforme el paradigma de las comunidades y personas, como simples receptoras de la cultura, en una sociedad comprometida con la paz y el bienestar de todos.

El programa sectorial aspira cubrir las necesidades culturales de la sociedad en su conjunto y potenciar la riqueza creativa de los mexicanos, por medio de un proyecto que resulte sostenible en el tiempo y la coordinación de las actividades entre instituciones y demás organizaciones afines. De acuerdo con la visión del actual gobierno será posible transitar de “la cultura del poder, al poder de la cultura,” como afirma la titular; queda de manifiesto en el complejo cultural Los Pinos y el gran proyecto cultural del Bosque de Chapultepec, que pretende conectar las 4 secciones con una intervención urbanística, ecológica y cultural que califican, los funcionarios de la 4T, entre las más ambiciosas e importantes del mundo.

El programa sectorial también contempla avanzar en la agenda digital de la cultura e impulsar las actividades creativas, incorporando los canales y medios que faciliten el desarrollo de las capacidades de los cultores a temprana edad.

La Secretaría de Cultura se compromete con los creadores a continuar brindando los estímulos económicos del Fondo Nacional para Cultura y las Artes (FONCA), haciendo corresponsables a los becarios de visibilizar su trabajo y productos. Los derechos de autor serán también protegidos por la dependencia.

Con fundamento en los principios de libertad, igualdad, diversidad, identidad, dignidad y autonomía que dicta la Ley General de Cultura y Derechos Culturales, la presente administración se compromete a garantizar el acceso a la cultura de forma igualitaria y democrática, como también a respetar los derechos de las audiencias y ampliar los canales de exhibición y distribución de las obras, bienes y servicios culturales. Con base en ello los objetivos prioritarios del Programa Sectorial de Cultura 2020-2024 son los siguientes (p. 8):

1. Reducir la desigualdad en el ejercicio de los derechos culturales de personas y comunidades, prioritariamente en contextos de vulnerabilidad, con su participación en procesos que fortalezcan los ciclos, prácticas e identidades culturales
2. Consolidar la tarea educativa del Sector Cultura para brindar a las personas mejores opciones de formación, actualización y profesionalización, en todos sus niveles y modalidades, bajo criterios de inclusión y reconocimiento de la diversidad
3. Garantizar progresivamente el acceso a los bienes y servicios culturales a las personas, a través del incremento y diversificación de la oferta cultural en el territorio y del intercambio cultural de México con el extranjero.
4. Proteger y conservar la diversidad, la memoria y los patrimonios culturales de México mediante acciones de preservación, investigación, protección, promoción de su conocimiento y apropiación.
5. Fortalecer la participación de la cultura en la economía nacional a través del estímulo y profesionalización de las industrias culturales y empresas creativas, así como de la protección de los derechos de autor.
6. Enriquecer la diversidad de las expresiones creativas y culturales de México mediante el reconocimiento y apoyo a los creadores, académicos, comunidades y colectivos.

A diferencia del *Plan Nacional de Desarrollo*, el programa sectorial precisa las estrategias, acciones puntuales, metas, parámetros y unidades de medida por cada objetivo prioritario, elementos técnicos que sin duda permitirán medir su avance y efectividad cada año, como también al término del sexenio. Sin embargo el documento no precisa el presupuesto asignado a cada rubro de actividad cultural.

Informe y réplica de medio camino

Como consecuencia del *Tercer Informe Oficial de Gobierno*, entregado al poder legislativo el 1º de septiembre de 2021, la titular de la Secretaría de Cultura compareció, semanas después, ante los integrantes de la LXV Legislatura para exponer los avances en la materia y dar respuesta a las inquietudes de los parlamentarios de oposición.

En su intervención, Alejandra Frausto destacó que su desempeño a cargo de la Secretaría de Cultura se inscribe en el marco de la cuarta transformación y la austeridad republicana, cuya filosofía exige a los titulares de las dependencias mostrar total transparencia en el manejo de los recursos públicos, cero corrupción y en su caso particular concebir el acceso a la cultura como un derecho y no como un privilegio de minorías.

La funcionaria aseguró, en tribuna, que la política de justicia y equidad social solucionará los rezagos regionales, eliminará los agentes intermediarios, las ineficiencias y el despilfarro de recursos, poniendo para ello de ejemplo la Estela de Luz en la capital del país y la producción editorial ociosa que por años permaneció en bodegas. La secretaria Frausto también pretende revertir la tendencia histórica que ha llevado a concentrar más del 80% del gasto cultural en la Ciudad de México.

Con respecto al apoyo brindado a los creadores en lo que va del sexenio, Frausto asegura que más allá de la pandemia y sus efectos sobre las actividades escénicas, logró brindar suficientes recursos a los artistas y cultores para que estos pudieran continuar realizando sus actividades, por medio de acuerdos de colaboración celebrados con las distintas entidades, asignando para tal fin un presupuesto extraordinario de 380 millones de pesos.

Derivado del confinamiento social, la secretaria de cultura informó que se avanza en el uso de plataformas digitales, por medio de las cuales se impulsan agendas culturales como: “Contigo a la distancia: cultura desde casa” que hoy posibilitan el acceso a los museos, zonas arqueológicas, conciertos, libros, audios, conferencias, documentales, obras de teatro y aplicaciones diversas sin costo alguno.

En el mismo sentido la titular subrayó el compromiso de Radio educación y Canal 22 de generar valiosos contenidos, cursos y complementos educativos a la población en formato abierto y haciendo uso de sus repetidoras distribuidas en todo el país. Destaca también el esfuerzo de su dependencia por adaptar en formato covid y transmisión en línea, el Festival Internacional Cervantino, aseverando que en México, la pandemia nunca detuvo el avance de la cultura.

Alejandra Frausto considera relevante que 286 semilleros creativos estén motivando a la niñez a descubrir sus capacidades en diversos campos artísticos, que a mediano plazo habrán de ofrecer, a las nuevas generaciones, mayores oportunidades de desarrollo e inserción social. Con

enfoque de género y equidad étnica, la Secretaría de Cultura brinda apoyo a las mujeres indígenas en sus tareas productivas, de promoción y gestión cultural en beneficio de sus comunidades de origen.

Los programas culturales regionales avanzan en la protección de 45 lenguas indígenas ampliando los espacios y medios de expresión, como también de difusión y enseñanza de las culturas originarias. En favor de su administración, la secretaria Frausto aseguró que, como nunca antes, se ha logrado apoyar a los festivales regionales.

En torno a los programas emblema del sexenio, se informó que el proyecto Chapultepec avanza con paso firme en el mantenimiento y revitalización de los museos, el zoológico y el palacio de Chapultepec. El centro cultural Los Pinos, ampliamente visitado por los ciudadanos, ofrece continuamente eventos culturales gratuitos, algunos con proyección internacional, como el desfile de modas y textiles indígenas.

La Secretaría de Cultura también está presente en dos de los grandes proyectos del sexenio; el museo del mamut vinculado al nuevo Aeropuerto Internacional Felipe Ángeles y el rescate de sitios arqueológicos descubiertos y liberados con el avance del tren maya en la península de Yucatán.

Con miras a preservar el patrimonio histórico de México, a través de diversas acciones, se han rescatado más de 6000 piezas prehispánicas, evitado con ello que sean subastadas en el extranjero. Este logro contrasta con el intento fallido de la dra. Gutiérrez Müller, esposa del presidente, de obtener en préstamo varios objetos prehispánicos que permanecen en museos y colecciones de Europa.

Finalmente la secretaria Frausto informó que en tres años de actividad la dependencia a su cargo han llevado a cabo 1.6 millones de actividades artísticas y culturales, logrando una asistencia de 175.6 millones de personas. Parafraseando a Mercedes Sosa y AMLO, la secretaria afirma que la cultura siempre nos ha salvado.

En su oportunidad los diputados de oposición, objetaron y señalaron en tribuna varias de las declaraciones emitidas por la secretaria Frausto como la apropiación de recursos municipales para la cultura en favor de la federación, la extinción arbitraria de fideicomisos destinados a la producción cinematográfica, la falta de apoyos a organizaciones culturales privadas e independientes, el incremento a las cuotas de acceso a las zonas arqueológicas y museos, dejar el fomento a la lectura en manos del FCE, no destinar recursos suficientes al mantenimiento de valiosos inmuebles

históricos, dejar que muchos artistas sufrieran los estragos de la covid-19 y se empobrecieran por falta de apoyo directo a su trabajo, así como destinar el 25% del gasto de inversión de la Secretaría de Cultura al proyecto Chapultepec, con miras a beneficiar la candidatura presidencial de la jefa de gobierno, Claudia Sheinbaum.

En su defensa, la secretaria Frausto afirmó que algunos recursos y conceptos de gasto ordinario, no utilizados por causa de la covid-19, fueron reasignados en favor de programas y acciones emergentes, beneficiando a numerosos creadores y audiencias. El Fidecine fue sustituido por el programa de fomento al cine mexicano FOCINE, acción que ha permitido producir tres veces más películas. Aclara que el proyecto Chapultepec no beneficia exclusivamente a la Ciudad de México dado que articula varios circuitos culturales de alcance nacional.

La agenda digital difunde nuevos bienes culturales y el Canal 22 ha elevado sus audiencias de forma significativa. El apoyo a la producción artesanal se ha incrementado y a través del INAH se restauran los inmuebles con valor histórico que fueron afectados por los sismos con el compromiso de la actual administración por restaurar todos los edificios antes de que termine el sexenio.

La secretaria Frausto informó que en 2022 se llevará cabo en México la conferencia mundial de la UNESCO sobre políticas culturales y desarrollo sostenible MONDIACULT 2022, para lo cual la Secretaria de Cultura se encuentra realizando los preparativos correspondientes. Finalmente comentó a los legisladores que las oficinas de la Secretaría de Cultura se han reubicado en la ciudad de Tlaxcala.

Análisis y crítica a las políticas culturales de la 4T

El gobierno de la cuarta transformación, hasta donde va y gozando de gran respaldo popular, no ha estado exento de recibir señalamientos y críticas por parte de diversos sectores. No pocas de sus acciones han resultado contradictorias o mostrado graves deficiencias. Aunque buena parte de los compromisos de campaña son atendidos y resueltos, otros, por el contrario, han sido abandonados o derrotados por la realidad y las circunstancias nacionales e internacionales. En este desconcierto de asuntos políticos y económicos las políticas culturales, aunque en menor grado, también mo-

tivan cuestionamientos y suspicacias entre creadores y audiencias, como veremos a continuación.

Por principio de cuentas no todos los artistas, cultores e intelectuales que festejaron la llegada de AMLO a la presidencia de la república, continúan respaldando sus iniciativas, conductas y decisiones. La actitud del actual presidente de México, fincada en su discurso moralista y lapidario, encaminado a polarizar y distanciar los sectores sociales, por medio de conferencia diarias, frente a un pequeño grupo de reporteros, ha dado lugar a un espacio de propaganda ideológica. En “la mañanera” se despliega a diario una agenda mediática, que provoca eco y malestar entre sus seguidores y quienes esperaban ver un estadista coherente, prudente, sincero, inteligente y comprometido con una visión de unidad nacional y orientado a formar mejores ciudadanos. Por el contrario AMLO, desde sus primeras conferencias, optó por estigmatizar, frente a las cámaras, a las clases medias y altas, al grado de considerarlas hipócritas, oportunistas y corruptas. Con ello pretendía excluirlas de su concepción de “pueblo bueno y sabio”.

Algunos intelectuales de la talla de Elena Poniatowska intentaron convencerlo, inútilmente, de su error, como de los riesgos que acarrearán la improvisación y sobreexposición en medios. Los errores e imprecisiones frente a cámara no se hicieron esperar provocando el descrédito del gobernante ante diversas audiencias, incluso algunos colaboradores, particularmente a partir de las primeras fases de la pandemia.

La personalidad tozuda de un personaje que da signos del síndrome de Hubris ha contribuido a concentrar todo el poder del Estado y la responsabilidad del gobierno federal en una sola persona, vulnerable, falible, protagónica y negada a compartir el poder presidencial. Al percatarse de ello varios de los integrantes del gabinete, quienes contaban con buena reputación y mayor experiencia en la función pública, decidieron renunciar a su cargo, como aconteció en la Secretaría de Hacienda con Carlos Urzúa, en el Instituto Mexicano de Seguridad Social con Germán Martínez, en la Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales con Víctor Manuel Toledo Manzur, la Comisión Reguladora de Energía con Guillermo García Alcocer y en el Instituto para Devolver al Pueblo lo Robado con Jaime Fernando Cárdenas por señalar los casos más sonados.

La pretensión de establecer un nuevo régimen y modelo social en México, amparado en un Estado rector, se confronta con la dinámica propia de la economía de mercado que impulsa la globalización. Como resultado

de ello numerosos han sido los intentos del presidente de la república por reformar diversos artículos de la Constitución con miras a incrementar el poder del gobierno federal sobre los sectores: energético, educativo, salud, legislativo, electoral, fiscal y monetario.

La gran influencia y poder político del presidente se incrementan en la medida que logra colocar cuadros morenistas en puestos estratégicos, como son las gobernaturas de los estados, presidencias municipales, cámaras empresarias, tribunales, juzgados, senadurías y diputaciones. Su exigencia de total obediencia se ha hecho manifiesta no solo en momentos deliberativos, sino también en sus declaraciones públicas.

Dar continuidad al proyecto de la 4T en el México actual se ha vuelto una obsesión para el presidente y sus colaboradores más cercanos, al grado de hacer uso excesivo de los medios y dejar de lado las normas que soportan el Estado de derecho. Para algunos analistas la democracia en México se encuentra en una zona crítica y para otros se encamina a su retroceso.

El periodismo crítico y de investigación está siendo, en la segunda mitad del sexenio, objeto de descrédito y ataques desde la presidencia de la república al considerar su trabajo como tendencioso y mercenario. Ante cualquier señalamiento o cuestionamiento a las acciones gubernamentales, el presidente de la república contraataca y califica, desde su tribuna, de corruptos a quienes se atreven a poner en duda su criterio. En dicha situación se encuentran actualmente los periodistas: *Ciro Gómez Leyva*, *Carmen Aristegui*, *Jorge Ramos*, *Azucena Uresti*, *Héctor de Mauleón*, *Ricardo Raphael*, *Pascal Beltrán del Río*, y *Joaquín López Dóriga*. Y en situación extrema personajes conocidos como: *Víctor Trujillo*, *Carlos Loret de Mola* y *Ricardo Alemán*.

A su favor el gobierno morenista, para la defensa de sus ideas y logros, ha dispuesto diversos espacios de difusión, medios impresos, electrónicos y digitales. Actualmente se identifican como aliados a la 4T: el periódico *La Jornada*, *Canal 22*, *TV Azteca*, *Milenio* y *Televisa*. Dichas empresas han comisionado a guionistas, analistas y conductores para defender y mostrar las bondades de la 4T. Entre los miembros del selecto grupo destacan las figuras de *John Ackerman*, *Sabina Berman*, *Epigmenio Ibarra*, *Jenaro Villamil*, *Rafael Barajas*, *José Hernández*, *Gibrán Ramírez*, *Josefina Veloz*, *Cintia Bolio Márquez*, *Julio Astillero*, *Jairo Calixto*, *Nora Huerta* y *Fernando Rivera*.

Entre los sucesos que han llamado la atención de la prensa destaca el Premio Nacional de Artes y Literatura, que entrega anualmente el gobierno federal a las figuras más destacadas en su campo y que en tiempos de la 4T, particularmente en la versión 2021, galardonó a Paco Ignacio Taibo II en literatura y a Alejandro Gertz Manero en Ciencias Sociales, ambos colaboradores y amigos del presidente.

En materia de política cultural actualmente la polémica motivada por las acciones de la 4T se concentra en su perspectiva de austeridad y su visión etno-nacionalista con mirada hacia el pasado. Bajo la premisa de finiquitar los privilegios concedidos por los gobiernos neoliberales, el gobierno López-Obradorista, desde los primeros días del mandato, subastó buena parte de los activos y accesorios de no pocas instituciones y dependencias públicas. Los aviones, helicópteros, automóviles, equipos e implementos que no son considerados indispensables han sido retirados de los inventarios, reduciéndose con ello el margen de operación de muchas áreas y dependencias.

Por mandato presidencial se han cancelado programas y cerrado oficinas que, a juicio del presidente, encubren diversas formas de corrupción o bien resultan redundantes para el desarrollo del país. Sin auditoría o evaluación de por medio, en los últimos meses han sido excluidas de los organigramas federal, estatal y municipal de afiliación morenista numerosas dependencias. El propósito de la aniquilación institucional no ha sido otro que liberar presupuestos y recursos para reasignarlos en favor de los programas sociales, asistencialistas y clientelares que impulsa la actual administración. Bajo la insistente frase; *por el bien de todos los pobres primero*, AMLO continúa debilitando los aparatos de Estado bajo el argumento de afianzar los programas dirigidos hacia los grupos vulnerables.

Partiendo de la premisa de austeridad republicana, la 4T ha desmantelado las principales instituciones públicas, sin considerar la relevancia de las funciones encomendadas. Al hacerlo ha afectado también a proveedores, contratistas y organizaciones que solían colaborar con su misión social. Bajo la óptica del actual gobierno, toda alianza preexistente entre los sectores público, privado o social encubre formas de corrupción y por ello ha de cancelarse de inmediato, sin denuncias y procesos judiciales de por medio.

Al concentrar cuantiosos recursos institucionales en su favor, la presidencia de la república amplifica sus objetivos y proyectos políticos sobre

la sociedad, a diferencia de cuanto acontece en los municipios y pequeñas organizaciones sociales que han dejado de operar por falta de presupuestos, o bien por carecer de capacidades para auto-soportarse.

Bajo el argumento de un cambio de régimen y renovación de las estructuras heredadas del periodo neoliberal, la economía del país ha entrado en un periodo recesivo. Desde el primer año del actual gobierno, por indicaciones de AMLO se ha desalentado la inversión privada extranjera, provocado fugas y contracciones de capitales, lo cual ha complicado aún más los estragos de la pandemia en el país.

En condiciones de estancamiento económico, aumento del desempleo, la pobreza, mayor inseguridad, delincuencia y polarización social, el gobierno lópez-obradorista, en los últimos meses, ha endurecido sus políticas fiscales y justificado la militarización de varias funciones públicas como son la construcción de infraestructuras, distribución de medicamentos, administración de aduanas, puertos y medios de transporte masivo.

La militarización del gobierno federal es una medida que ha elevado el nivel de crítica por parte de aquellos intelectuales que no ven en la presencia de las fuerzas armadas señales claras en favor de la renovación moral, el avance democrático y las garantías de libertad que fueron fruto de luchas históricas.

Contrario a lo que pudiera esperarse de un Gobierno con visión de equidad social y que opta por la militarización, el crimen organizado se ha expandido alarmantemente por el país. De acuerdo con el jefe del comando norte de los Estados Unidos, 35% del territorio mexicano se encuentra hoy bajo dominio de la delincuencia organizada, sin que el ejército nacional intente contener el avance de sus actividades ilícitas. El número de masacres, desaparecidos, y víctimas de la delincuencia aumenta día con día, bajo el amparo de la frase presidencial: abrazos no balazos, mantra que no ha logrado abatir la cantidad de muertos y abusos que se cometen a diario en territorio nacional.

Sin lugar a duda el proceso de militarización, constituye uno de los temas cruciales y más debatibles que contravienen los ideales del desarrollo cultural; más aún cuando la secretaria Frausto Guerrero asegura que donde el crimen ha imperado por años, los programas y acciones culturales lograrán transformar, de forma positiva a la sociedad haciendo que las nuevas generaciones encuentren un camino hacia la paz y la prosperidad.

En fecha reciente, el productor y periodista Epigmenio Ibarra (Milenio, 2022), uno de los personajes más cercanos al presidente, declaró en tono inquietante que a la derecha conservadora “le falta pueblo y ejército”, para revertir la transformación y el bienestar propiciado por la 4T. Tal declaración apunta hacia un régimen autocrático dispuesto a unificar partido, milicia y aliados en contra de la vida democrática, tal como aconteció en Bolivia, Nicaragua y Venezuela.

En cuanto a la visión etno-nacionalista, desde el primer día de su mandato, AMLO mostró su interés por las tradiciones y rituales indígenas. En la celebración de triunfo de Morena, en la plaza del Zócalo capitalino, participó de la ceremonia de purificación de la investidura presidencial a cargo de un grupo de chamanes provenientes de diversas comunidades quienes entregaron al nuevo gobernante el bastón de mando en representación, se dijo, de 68 pueblos y 10 millones de indígenas. Meses después AMLO realizaría eventos similares en otros lugares del país para pedir permiso a la madre tierra, y proceder a la construcción de la refinería Olmeca en Dos Bocas Tabasco y un tren turístico en territorios mayas. Este último considerado, por varias comunidades indígenas, como un acto arbitrario, destructor de la naturaleza y que anuncia nuevos colonizajes.

El largo trayecto de AMLO a la presidencia de la república está ligado a sus continuas visitas a las comunidades indígenas, particularmente del estado de Oaxaca. Su visión de los pueblos indígenas reivindica su pasado, atormentado, asegura el mandatario, por la conquista española, pasaje histórico que considera no solo un ultraje a la vida pacífica de las comunidades indígenas, sino un fracaso civilizatorio por las actitudes impropias que vertió entre los mexicanos. Su creencia en la pulcritud de la vida indígena y los abusos de que han sido objeto los pueblos originarios le han llevado a solicitar, disculpas al gobierno español como causante de daños irreparables.

En numerosas ocasiones el discurso presidencial se ha empeñado en destacar los valores del mundo prehispánico, por considerarlos superiores a los provenientes de las culturas europeas. Por ello el actual presidente responsabiliza a los gobiernos neoliberales de su desprecio hacia los indígenas, al grado de convertirlos en los más pobres entre los pobres, cuestión que la 4T pretende revertir.

AMLO en varias ocasiones ha ofrecido disculpas públicas a los pueblos originarios, recientemente por la caída de Tenochtitlán y la marginación del pueblo yaqui. Tales afirmaciones han motivado severas críticas por parte

de prestigiados historiadores como Enrique Krauze quien asegura que, por ignorancia, desde la presidencia de la república se manipula la historia nacional.

Si bien AMLO reconoce la condición multicultural que prevalece en el país sobre la misma despliega la noción de “pueblo” que diluye sus particularidades. En torno a los pueblos originarios, el actual Gobierno reconoce ampliamente su autonomía, tradiciones y derecho a mantener sus costumbres. Sin embargo, algunas prácticas milenarias contravienen normas y disposiciones internacionales como los casamientos arreglados y la venta de niñas. Para la 4T la verdadera cultura es aquella que proviene del pasado ancestral y por ello debe restablecerse.

En sus recorridos por el interior de la república, AMLO se asume como el protector de los pueblos indígenas. Para sus fines despliega un discurso adulador, paternalista y conciliador que suele acompañar de símbolos locales y anuncios de apoyos gubernamentales extraordinarios. Es así como la visión del actual presidente sobre el mundo indígena constituye una mezcla de nostalgia, fantasía y folclore.

Frente al discurso pro-indigenista de la 4T contrasta la posición de los principales líderes del ejército zapatista de liberación nacional EZLN que, en 1994, ante el embate de la globalización encabezó la lucha en favor de los pueblos indígenas. En su proceso de negociación el movimiento logró el respeto de las autoridades hacia sus decisiones políticas, mayores apoyos para las comunidades, universidades interculturales y el reconocimiento a sus formas de organización. Hasta el momento el EZLN han mantenido una actitud de rebeldía y desconfianza hacia el gobierno lópez-obradorista, a pesar del líder Adolfo Regino Montes quien ha impulsado negociaciones del movimiento con el oficialismo.

Finalmente cabe señalar el hecho de que varias universidades del bienestar Benito Juárez García han sido ubicadas en comunidades y regiones indígenas, con insuficiente equipamiento y sin que se aclare el papel de sabio que por tradición las comunidades confieren a los ancianos.

Primeras conclusiones

En el centro de los argumentos que respaldan los programas sociales de la 4T siempre aparecen los indígenas como los sectores olvidados y margi-

nados del desarrollo, argumento que, sin ser exacto, provoca sentimientos de culpa hacia los pueblos originarios. AMLO aseveró recientemente que si dar trato preferente a los indígenas se considera una actitud racista, entonces que lo apunten en la lista.

A pesar de su admiración como ejemplo vivo de humanidad y armonía social, los pueblos indígenas se han convertido en un laboratorio de experimentación política para AMLO, al grado de cosificarles. Cabe recordar la última temporada de lluvias, cuando ante el riesgo de ruptura de las presas tabasqueñas, mando inundar los pueblos indígenas para evitar daños en Villa Hermosa.

En la presentación del Programa Nacional de los Pueblos Indígenas que dio origen al INPI, el presidente afirmó que los indígenas de Oaxaca son los pueblos con más cultura del mundo. Para respaldar su afirmación utilizó la figura emblemática de Benito Juárez, héroe nacional de origen indígena a quien el mandatario venera desde el interior del Palacio Nacional.

Exaltar la vida gregaria y los bienes comunales relacionados con la tierra, para AMLO explica la identidad indígena y la permanencia de su cultura. Tales aspectos son aprovechados por el Gobierno para realizar obras comunitarias como caminos, escuelas y viviendas. A través del tequio, que no implica pago alguno en favor de la mano de obra empleada, se efectúan dichas obras.

La verdadera identidad cultural de México, desde la óptica de la 4T, radica en el legado indígena, en sus costumbres y sentidos más profundos. Por ello AMLO considera que deben preservarse y difundirse a todos los mexicanos desde temprana edad. Admirar lo que se tiene en casa para no rendir culto a lo que proviene del exterior pareciera sugerir más sus discursos que sus acciones.

Por cierto, sin dejar de reconocer que los pueblos originarios son esenciales en nuestra sociedad, la idea de cultura es limitada y acotada, y debe entenderse en un sentido más amplio, que no excluya todas las manifestaciones humanas y sociales en su amplia diversidad así como el arte en el contexto y momento histórico que se transita, entre otras cosas.

Con respecto a la mirada retrospectiva y exaltación de la historia, AMLO continúa fundamentado su discurso en los referentes históricos que considera ejemplares, la mayoría de las veces sin objetividad y contextualización suficiente. La cuarta transformación de México destaca únicamente tres momentos como decisivos del devenir social: la Independencia, la Re-

forma y la Revolución mexicana, en todos los casos con énfasis en figuras masculinas centrales como Miguel Hidalgo, Benito Juárez y Francisco I. Madero, a quienes solo de manera gráfica se agregan José María Morelos y el general Lázaro Cárdenas.

En el ámbito educativo junto al fortalecimiento de la vida ciudadana, a través de una cartilla moral, que poco se recuerda, la historia nacional aparece como el elemento central de la reforma curricular promovida por la 4T. Es por tanto que el argumento de la historia de la lucha social confiere sentido a su proyecto cultural.

AMLO siempre se ha exhibido como un lector apasionado de la historia, escenario en el cual aspira situarse de ahora y de manera privilegiada como paladín de la justicia social y defensor de las clases populares. Sin embargo, en varias de sus mañaneras su narrativa ha caído en imprecisiones y errores evidentes, que algunos justifican por su edad, estado de salud o distracciones pero que finalmente lo han dejado mal parado frente a los más ilustrados. Los errores pueden disculparse, no así el manejo falaz y tendencioso de la historia con fines de manipulación política e ideológica que se ha atrevido a realizar en varias ocasiones, como aconteció con el descubrimiento de América, argumento que justificó el retiro del monumento de Cristóbal Colón del Paseo de la Reforma, como también la fundación y las causas de la caída de Tenochtitlán o la corta estancia de Francisco I. Madero en la presidencia de la república.

Aunque la historia de México es para AMLO algo fundamental, considera necesario que deba rescribirse. Para ello su esposa, la escritora y doctora en teoría literaria Beatriz Gutiérrez Mueller trabaja en la Coordinación Nacional de Memoria Histórica y Cultural de México, no para aclarar los hitos oscuros del pasado, sino para abonar a un discurso que, de forma maniquea, distingue los buenos de los malos y contribuye a respaldar las acciones y proyectos de la 4T. En suma legitimar la postura y decisiones de un gobierno centralista y populista.

Bajo el mandato de un presidente autócrata, narcisista, pertinaz, fiel a sus viejas ideas y que disfruta imponer su punto de vista a otros, la actividad cultural, en lo que resta del sexenio, sin duda se ajustará a una visión historicista, endógena y etno-nacionalista, distante de los proyectos emergentes que surjan en los circuitos culturales de países desarrollados. Los intercambios culturales que se avecinan se llevarán a cabo con países latinoamericanos con ideologías afines como son Cuba, Argentina, Perú,

Bolivia, Nicaragua y Venezuela quienes en los tres últimos años han recibido un trato privilegiado por parte de los integrantes de la 4T. Con dicha perspectiva habrán de imponerse los programas culturales y estéticos al gusto e intereses del grupo en el poder, cancelando otras posibilidades de apropiación y participación de creadores, cultores y audiencias.

Las primeras evidencias de la contradicción entre el discurso y la realidad de la cultura en la 4T son “los recortes presupuestales y la falta de claridad en los planes y programas públicos para fomentar el arte y la cultura en México” (Gongora, 2022), de hecho señalaba Minera en 2021 que todo indicaba que no solo no había un plan de cultura, si acaso se perfilaba lo que denominó un antiplan que, a partir de una cohabitación entre la realidad y la magnificación de la “imagen de cartón” (o unicel) que lo representa (por aquello de la falta de presupuesto), en materia de cultura “La transformación viaja en trenecito de feria”.

Estas acciones y el discurso de brindar atención especial a los pobres y por delante los pueblos indígenas, gestan un trato diferencial y discriminatorio hacia el resto de la sociedad mexicana, principalmente hacia quienes, a través del pago de impuestos, aportan los recursos que el gobierno morenista asigna, de forma discrecional y opaca, a los programas del bienestar que le generan simpatizantes y masas agradecidas cuya dignidad, cultura e inteligencia se ponen de manifiesto en su consigna: ¡¡es un honor estar con Obrador!!

Fuentes:

- Cámara de Diputados (24 de noviembre de 2021). *Comparecencia de la Secretaria de Cultura: Alejandra Frausto Guerrero*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mAV-a4XimUE>
- Góngora, G. I. (Abril 10 de 2022) La 4T abandona el arte y la cultura <https://movimientoantorchista.org.mx/la-4t-abandona-el-arte-y-la-cultura>
- GRM, (2019), *Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024*. México. Presidencia. <https://lopezobrador.org.mx/wp-content/uploads/2019/05/PLAN-NACIONAL-DE-DESARROLLO-2019-2024.pdf>
- GRM, (2020), Programa Sectorial de Cultura. México. Secretaria de Cultura. DOF: 03/07/2020. <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/563292/PSC-DOF.pdf>
- Milenio [@Milenio]. (23 de febrero de 2022). La opinión de Epigmenio Ibarra (@epigmenioibarra) en #MILENIOAlMomento. [Tweet]. Twitter. https://twitter.com/Milenio/status/1496506132009005060?ref_src=twsrc^tfw|twcamp^tweetembed|twterm^1496506132009005060|twgr^|twcon^s1_&ref_url=https%3A%2F%2F
- Minera, M. (2021). La piávide de cartón: la política cultural de la 4T. nexos. Agosto 19, 20221 <https://cultura.nexos.com.mx/la-piramide-de-carton-la-politica-cultural-de-la-4t/>

*** Gustavo Antonio Segura Lazcano**

Profesor-investigador del Centro de Investigación Multidisciplinaria en Educación (CIME) de la Universidad Autónoma del Estado de México

Docente del Doctorado en Estudios para el Desarrollo Humano del CIME y de la Facultad de Arquitectura y Diseño y de la Facultad de Planeación Urbana y Regional de la UAEM. Doctor en Educación por la Escuela Libre de Ciencias Políticas y Administración Pública de Oriente, México. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Reconocimiento PRODEP. Líder del Cuerpo Académico Educación y Sociedad (UAEM-CA-291). LGAC: Complejidad socioeducativa. Preside la Red Temática Internacional en Hermenéutica Ambiental y Formación Humana. Líneas de investigación: Comunidades Educativas, Formaciones Culturales, Planeación y Evaluación Institucional.

Email: gustavoseguralazcano3@gmail.com

****David Aarón Miranda García**

Profesor-investigador del Centro de Investigación Multidisciplinaria en Educación (CIME) de la Universidad Autónoma del Estado de México. Docente del Doctorado en Estudios para el Desarrollo Humano del CIME y de la Facultad de Contaduría y Administración de la UAEM. Doctor en Educación por el Instituto Universitario Internacional de Toluca, México. Reconocimiento PRODEP. Integrante del Cuerpo Académico Educación y Sociedad (UAEM-CA-291). LGAC: Complejidad socioeducativa. Integrante de la Red Temática Internacional en Hermenéutica Ambiental y Formación Humana.

Líneas de investigación: Innovación educativa, aprendizaje y desarrollo.

Email: damg_01@yahoo.com.mx



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: Alma Elisa Delgado Coellar

Análisis de adaptabilidad en el espacio público en la pandemia covid-19

Jocelyn Elizabeth Liévanos Díaz*

Jesús Alfredo Liévanos Díaz**

Resumen

La presente investigación tiene como objetivo analizar el proceso de adaptación y transformación del espacio público en parques y plazas públicas, por el arribo de la pandemia COVID-19. En el momento en el que la Organización Mundial de la Salud (OMS) declaró que el coronavirus COVID-19 era una pandemia, las ciudades se paralizaron y se incorporaron diversas medidas de prevención entre ellas el cierre de los espacios públicos para evitar la concentración de población y así elevar el índice de contagios. Ante la nueva normalidad estos espacios se han tenido que readaptar a las nuevas condiciones sanitarias, factor por el que se analizarán diversas herramientas, manuales y casos de aplicación que promueven el diálogo recomendado en el espacio público con ciertos lineamientos que eviten la propagación del virus.

La hipótesis de la investigación es que si se realiza un análisis de los espacios públicos a nivel teórico de propuestas metodológicas (con herramientas y manuales) y casos exitosos, por consiguiente será posible realizar una aproximación teórica y metodológica que brinde una reflexión sobre la readaptación de los espacios públicos con la pandemia COVID-19.

El estudio se integra de un análisis teórico conceptual sobre el espacio público urbano, también se analizan casos exitosos de readaptación de

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: agosto 2022

Fecha de publicación: abril 2023

espacios públicos en la pandemia, herramientas y manuales en el espacio público, para así considerar aportaciones positivas y de retroalimentación ante el COVID-19.

Los resultados preliminares de la investigación arrojan que la población percibe una sensación de seguridad en el espacio público a causa de la nueva normalidad, ya que evitan la concentración de personas en espacios cerrados. El principal hallazgo es el análisis diacrónico (teórico y metodológico), en el que se identifican los cambios existentes y la readaptación del espacio público ante este periodo de incertidumbre histórica que generó la pandemia COVID-19.

Palabras clave: Espacio público, cohesión social y pandemia COVID-19.

Abstract

The objective of this research is to analyze the process of adaptation and transformation of public space in parks and public squares, due to the arrival of the COVID-19 pandemic. At the time when the World Health Organization (WHO) declared the coronavirus COVID-19 a pandemic, cities came to a standstill and various prevention measures were incorporated, including the closure of public spaces to avoid the concentration of population and thus increase the rate of infections. Given the new normality, these spaces have had to be readapted to the new sanitary conditions, a factor for which various tools, manuals and application cases will be analyzed that promote the recommended dialogue in public spaces with certain guidelines that prevent the spread of the virus.

The research hypothesis is that if an analysis of public spaces is carried out at a theoretical level of methodological proposals (with tools and manuals) and successful cases, it will therefore be possible to carry out a theoretical and methodological approach that provides a reflection on the readaptation of public spaces with the COVID-19 pandemic.

The study is integrated from a conceptual theoretical analysis on urban public space, successful cases of readaptation of public spaces in the pandemic, tools and manuals in public space are also analyzed, in order to consider positive contributions and feedback to COVID-19. .

The preliminary results of the investigation show that the population perceives a sense of security in the public space due to the new norma-

lity, since they avoid the concentration of people in closed spaces. The main finding is the diachronic analysis (theoretical and methodological), in which the existing changes and the readaptation of the public space are identified in the face of this period of historical uncertainty generated by the COVID-19 pandemic.

Keywords: *Public space, social cohesion and COVID-19 pandemic.*

Introducción

De acuerdo con las Naciones Unidas más de la mitad de la población del mundo vive en ciudades (cerca de 3,500 millones de personas), y para el año 2050 este porcentaje oscilará en un 70% de la población mundial. La concentración de población en las ciudades ha demostrado ser un importante factor de vulnerabilidad ante los desafíos que experimenta la humanidad tal como la pandemia COVID-19, cambio climático, pobreza, acceso a la salud, desigualdad, entre otros. Factor por el que es indispensable fortalecer la resiliencia urbana a través de marcos multilaterales entre los que sobresale el Marco de Sendai sobre Reducción de Riesgo de Desastres (2015-2030) por la ONU, el Acuerdo de París de la Convención Marco de Naciones Unidas sobre Cambio Climático que establece medidas para la reducción de las emisiones de gases de efecto invernadero (2016) y la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible.

Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible entró en vigor a principios del año 2016, se integra de 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) impulsado por las Naciones Unidas y también como continuidad de los Objetivos de Desarrollo del Milenio. El objetivo 11 abarca, ciudades y comunidades sostenibles donde se establece que es necesario “lograr que las ciudades y los asentamientos humanos sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles”. Específicamente en el apartado 11.7 cita que es necesario proporcionar acceso universal a zonas verdes y espacios públicos seguros, inclusivos y accesibles, en particular para las mujeres y los niños, las personas de edad avanzada y las personas con discapacidad. La Agenda se reafirmó y profundizó en la Nueva Agenda Urbana (2016) de ONU HABITAT III, mencionando de forma concluyente lo siguiente en el punto 53:

Nos comprometemos a promover la creación de espacios públicos seguros, integradores, accesibles, verdes y de calidad que fomenten el desarrollo social y económico, con el fin de aprovechar de manera sostenible su potencial para generar mayores valores sociales y económicos, entre otros, el valor de la propiedad, y facilitar la actividad empresarial y las inversiones públicas y privadas, así como las oportunidades de generar medios de subsistencia para todos (p.19).

La relevancia de este objetivo desde una mirada ambiental, radica en que los espacios públicos y verdes accesibles deben contribuir a los recursos colectivos que mejoren la cohesión social, para así tener beneficios directos en la salud, bienestar y sistemas ecológicos. ONU-Hábitat implementa el Programa de Espacios Públicos Globales, que ayuda a las ciudades a mejorar la calidad de sus espacios públicos. El programa cuenta con diversas áreas que incluyen la evaluación del espacio público, el desarrollo de capacidades, el mejoramiento del espacio público, el uso de las tecnologías y la aplicación de políticas nacionales o locales (ONU HABITAT, 2020b). El compromiso se reafirma con una visión integral hacia un desarrollo urbano sostenible de manera integrada y coordinada en sus diversos niveles (internacional, nacional, estatal, municipal y barrial).

Discurso teórico en relación a la calidad de vida, habitabilidad y adaptabilidad del espacio público

La calidad de vida urbana está en constante relación con la calidad de los espacios públicos, la cual se considera como un constructo social, menciona Hernández-Aja (2009) a través de tres dimensiones básicas: la calidad ambiental, el bienestar y la identidad; en donde la calidad de vida no depende de la satisfacción de cada uno de los aspectos, sino de la satisfacción articulada y equilibrada de las tres dimensiones. Asimismo, los espacios públicos con accesibilidad actúan como un equipamiento emergente que mejora la calidad de vida (Hernández-Aja, 1997).

La habitabilidad urbana se relaciona con la optimización y desarrollo de las condiciones de la vida urbana de la población, acorde a las características del lugar (y del espacio público), condiciones sociales, y la cohesión social. El espacio público y habitabilidad son dos elementos esenciales que

forman la ciudad, ya que actúan como el principal lugar de encuentro y reunión en el espacio público (en especial en la ciudad mediterránea). La habitabilidad máxima en el espacio público está en relación con el mayor número de usos y funciones, también se consideran las condiciones de confort, accesibilidad, seguridad, entre otras. El modelo de ciudad sostenible de Salvador Rueda (2013) ubica al espacio público como el principal elemento estructural, por medio de una red de espacios verdes y de estancia, que son los principales ejes de la vida social.

Habitar desde otra mirada, también es la forma en que recorreremos las calles, las rutas que tomamos, los sitios en donde nos detenemos, son los momentos en donde estamos conscientes del espacio que ocupamos, ya que “habitar es nombrar los espacios y las calles, es la forma en que nos hacemos presentes en el mundo, ordenándolo y dando sentido con nuestra presencia” (Delgadillo, 2020); habitar desde una mirada más operativa en donde se estudia a la gente. También “habitar es la relación que construimos con el espacio que nos rodea, ese espacio que domesticamos, humanizamos y llenamos de significados con nuestras prácticas, que a su vez reproduce usos y costumbres socialmente heredados” (Delgadillo, 2020). El habitar desde la antropología muestra a la ciudad como un modo de habitar con memorias urbanas y colectivas con un sentido de pertenencia, y de aprobación con el entorno.

La discusión de la ciudad a escala humana ha tomado mayor relevancia en los últimos tiempos, a partir de un análisis de la dimensión humana en donde se considera la complejidad del habitar humano en un contexto histórico para así crear un sentido de comunidad, diversidad y equidad en las ciudades; de esta manera se restaurará el sentido del buen vivir para todos, con nuevos espacios de encuentro desde un constructo de vida colectiva (Silva-Roquefort & Muñoz, 2019).

La anterior postura surge con Jan Gehl (2014) en la publicación *Ciudades para la gente*, en donde enfatiza que es necesario incorporar la dimensión humana en el espacio público, con una estrategia de planificación de “abajo hacia arriba”, en la cual los habitantes experimentan a la altura de sus ojos con la ciudad, con un proyecto de regeneración basado en la necesidad de las personas, que sea flexible, a escala humana (ya que es un factor descuidado en los procesos de planificación urbana), multifuncional, que puedan percibir las personas que se desplazan y las que permanecen en la ciudad. Asimismo, menciona que “un lógico punto de partida sería es-

tudiar la vida urbana como actualmente existe y luego usar la información recogida para determinar dónde y cómo hace falta reforzar” (Gehl, 2014, p.209). Esta propuesta nos invita a cambiar de paradigma basándonos en las personas y en sus necesidades.

Por otra parte, el 11 de marzo de 2020, la Organización Mundial de la Salud (OMS) declaró al virus SARS-CoV-2 (COVID-19) como pandemia. El COVID-19 ha encaminado a la generación de ciertas restricciones de movimiento como el distanciamiento físico, esto ha ocasionado un cambio en la relación entre los ciudadanos en los espacios públicos ya sea en la calle, parques e instalaciones públicas, ya que claramente éstos son la respuesta ante el virus, para frenar la propagación y proporcionar nuevas formas de interacción en el espacio, ya que el espacio público debe ser multifuncional y adaptable con áreas emergentes. “La pandemia ha demostrado cuán desigualmente se distribuye el espacio público en muchas ciudades, especialmente en barrios pobres, donde hay pocos espacios compartidos, como espacios verdes, parques o parques infantiles” (ONU-HABITAT, 2020a), la propuesta de la organización es dotar de servicios esenciales de limpieza en las zonas más vulnerables.

Dentro de la planeación urbana, es necesario reasignar espacios públicos que prioricen la movilidad activa, ya que las ciudades están pensadas y diseñadas para el automóvil, pero bajo esta nueva dinámica generada por la pandemia es necesario utilizar estos espacios para otro uso, ampliando las zonas de tránsito peatonal y de bicicletas (o movilidad activa); tanto en el centro de las ciudades como en las periferias y subcentros metropolitanos (Méndez, 2021).

La apropiación del espacio público se vuelve una utopía, en donde se generan debates sobre la renovación y distribución del espacio público durante el COVID-19. La pandemia ha fomentado una nueva dimensión colectiva e inclusiva de las ciudades, en donde es necesario adoptar nuevas herramientas con infraestructura social a escala hiperlocal con actividades necesarias (con zonas de ejercicios y juegos). Fabrizio Prati menciona que:

Fueron las calles las que ofrecieron mayores oportunidades para multiplicar la vida pública. En la primera fase de la pandemia, hubo una urgencia real de adaptar las calles para garantizar la movilidad de los trabajadores esenciales. Luego, cuando poco a poco se hizo evidente

que tendríamos que vivir con el virus durante mucho más tiempo, se hizo esencial recuperar espacios al aire libre, a menudo con proyectos de urbanismo táctico provisional (Fabrizio Prati citado en Ricci, 2021).

Antes de la pandemia COVID-19 los espacios públicos estaban en una escena urbana descuidada y en la actualidad están tomando un nuevo sentido dentro de la escena postpandemia, ya que el espacio público comienza justo afuera de nuestra casa. La “discusión sobre la renegociación y redistribución del espacio público fue un gran recurso en medio del drama de la pandemia” (Ricci, 2021). Es posible utilizar los espacios urbanos de una manera temporal, realizar eventos públicos e inclusivos, en donde la calle se ha transformado en escenario de nuevas funciones con usuarios activos, por ejemplo: caminar y andar en bicicleta después de la pandemia se ha convertido en un equiparable de ejercicio físico, explorar la ciudad o socializar.

A partir de este momento histórico, las ciudades se han tenido que adaptar y reestructurar bajo una dinámica de emergencia. La palabra *adaptabilidad* según la Real Academia Española (2021) es la cualidad de adaptarse a diversas circunstancias y condiciones, acorde a los tiempos y personas; es la capacidad de adaptación (la palabra adaptación es la acción de adaptarse o adecuarse a algo). Asimismo, la adaptabilidad es la base del espacio público incluyente, ya que genera desarrollo urbano, social e integral; factores que inducen a la inclusión, equidad y mejor calidad de vida donde la inclusión social y el respeto se ven reflejados en la accesibilidad de los espacios y en la constante participación social. La adaptabilidad tiene un papel fundamental en la inclusión con una visión integral e intersectorial de la población, para desarrollar una intersectorialidad es necesario que las acciones se relacionen con la adaptabilidad del espacio público, con una labor responsable de la planificación, producto de una visión hacia el desarrollo urbano, social e integral en el espacio público, en donde se cuente con la cooperación del sector público, privado y de la población con una mirada sostenible (Carbajal *et al.*, 2021).

Herramientas y manuales para el espacio público en la pandemia COVID-19

La crisis que generó la pandemia COVID-19 dejó expuestas diversas deficiencias en el espacio público como la accesibilidad, flexibilidad, diseño, los materiales utilizados, gestión y mantenimiento del espacio, la conectividad y la distribución equitativa en la ciudad. Por lo que es necesario diseñar y crear agendas políticas e instrumentos que permitan desarrollar una planeación urbana estratégica que involucre a la comunidad, salud pública, construcciones amigables con el ambiente, entre otros factores (ONU-HABITAT, 2020). En relación con esta dinámica es necesario generar instrumentos de acceso equitativo para todos en el espacio público, considerando que existe una gran diversidad de personas y que algunas poseen una movilidad reducida o tienen alguna discapacidad (Silva-Roquefort & Muñoz, 2019).

A continuación, se describen los diferentes manuales y herramientas que se han desarrollado a partir de la pandemia COVID-19 en los países de Bélgica, Argentina, Chile, Guatemala y México. En Bélgica, las intervenciones en el espacio público se han convertido en política, en donde se cambian las calles e incluso realizan proyectos temporales (de menor escala), pero para algunos estos proyectos interfieren en la fluidez del tráfico o en el número de espacios para estacionarse (Ricci, 2021).

La dimensión humana en el espacio público. Recomendaciones para el análisis y el diseño, es un documento desarrollado en Santiago de Chile donde se considera que se tiene que cambiar el paradigma con un diseño basado en la gente, para ello es fundamental integrar diversos atributos para lograr una ciudad segura, sana, vital, solidaria y sustentable con una interacción equilibrada entre los elementos; junto con la intervención simultánea de cinco ámbitos de actuación en la ciudad: (1) preservación del patrimonio, (2) movilidad sustentable, (3) equidad y diversidad, (4) diseño urbano a la escala humana y (5) el fomento económico y cultural, en donde se tiene que considerar la accesibilidad, circulación, seguridad, inclusión y confort en los espacios públicos (MINVU, 2017). Cabe mencionar que este documento fue publicado antes de la pandemia, pero cuenta con un contenido semejante a las propuestas que se describen en esta sección.

A finales del año 2021, el Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible en Argentina elaboró la “Guía Ciudades Sostenibles”, la cual es una

herramienta práctica de gestión para los gobiernos locales en donde es posible realizar un diagnóstico integral de la ciudad, se identifican prioridades y se traza una línea de acción para la construcción de una ciudad resiliente, inclusiva y sostenible. La guía se integra de 14 puntos, de los cuales se abordará en específico el tema 12 referente al “Espacio público” dicho apartado se clasifica en diseño inclusivo del espacio y equipamiento público, con el indicador experiencias de diseño de equipamiento y del espacio público con perspectiva de género, accesible e integrador a situaciones de discapacidad, por medio de una matriz (o tabla), es posible establecer una clasificación en tres valores (1, 2 y 3) en donde se describen las experiencias de diseño en el espacio público, con una unidad de medida existencial (en algunos de los temas se mide con porcentajes).

En Guatemala, en el año 2020, la municipalidad en colaboración con el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), realizó el *Manual de uso del espacio público COVID-19 ciudad de Guatemala*. Este documento pretende formular estrategias integrales y herramientas de urbanismo táctico en el espacio público para evitar la propagación de la pandemia (con una adaptación paulatina, resiliente y versátil a las nuevas condiciones de salud pública), para fomentar la recuperación económica y el desarrollo urbano sostenible de la ciudad. El manual se estructura en cinco puntos el (1) Distanciamiento social, (2) Señalización y acondicionamiento de mobiliario urbano, (3) Intervenciones provisionales en calles, (4) Intervenciones provisionales en espacios abiertos y por último, (5) Recomendaciones de implantación.

En el caso mexicano, se han desarrollado diversos manuales y programas para el espacio público, como el *Manual de calles, diseño vial para ciudades mexicanas* (2019), realizado por la Secretaría de Desarrollo Agrario, Territorial y Urbano (SEDATU) y el Banco Interamericano de Desarrollo (BID). Dicho documento establece lineamientos técnicos y parámetros de diseño para facilitar el desarrollo de proyectos viales de calidad, seguros, inclusivos y sostenibles, que promuevan la resiliencia de las ciudades mexicanas e incrementen la accesibilidad de todas las personas en las calles. El manual se estructura en cinco bloques, comenzando con los principios generales, etapas de gestión del proyecto, proceso de diseño de una vía urbana, herramientas de participación pública y urbanismo táctico.

Asimismo, la Fundación Placemaking México pretende hacer urbanismo desde las personas con diversos cursos en algunas ciudades de México,

en el mes de mayo del 2021 crearon el proyecto “Regreso seguro al espacio público” (ver imagen 1), una guía para implementar medidas de distanciamiento sencillas realizadas con pintura en las calles o vías públicas, con un toque divertido y agradable para fomentar la interacción entre las personas en diversos espacios como tianguis, paradas de transporte público, en la vía pública, regreso seguro a clases, comercios, cafés y restaurantes.

Imagen 1. *Regreso seguro al espacio público*



Fuente: *Regreso seguro al espacio público*, [Ilustración], Fundación Placemaking México, 2021, (<https://placemaking.mx>).

En agosto del año 2021, se presentó en Querétaro el *Manual de Diseño Urbano para el Espacio Público*, a cargo de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Obras Públicas (SDUOP). Aquí se establecen lineamientos para aprovechar la ciudad e incorporar mejores prácticas sostenibles. El manual apuesta por la sustentabilidad a través de un buen diseño urbano y, más allá de una visión estética y solidez profesional, busca una profunda trascendencia social con una calidad del entorno urbano; también funcionará

como una herramienta para crear espacios públicos seguros que fomente la convivencia y preserve la memoria histórica.

Para octubre de ese mismo año en el Estado de México, se publicó el *Manual de imagen urbana y espacio público* para generar espacios de calidad con principios de diseño con base en tres pilares: (1) accesibilidad universal e inclusión, (2) perspectiva de género y de infancia, (3) resiliencia y sostenibilidad. Esta herramienta ayudará a identificar la carencia de infraestructura urbana, para obtener estándares mínimos de calidad para generar comunidad; se integra de varias secciones en las que se identifican sitios que actúan como referente, programas que se especializan en la imagen urbana y promoción turística como “Pueblos Mágicos” (a nivel nacional) y “Pueblos con Encanto” (a nivel estatal), espacios de calidad y criterios en el diseño de calles, en donde se considera el tipo de vegetación y arborización de banquetas, señalética, permeabilidad en el suelo, mobiliario, entre otros aspectos.

Los espacios públicos en México tienen marcadas desigualdades que se acentuaron con la pandemia COVID-19, en Ciudad de México, Guadalajara y Mérida 8 de cada 10 personas tienen una plaza o parque cerca de su casa, mientras que en Toluca 7 de cada 10 individuos tienen un parque o plaza cercano a su casa (Ziccardi, 2021). Con estos datos es posible establecer una relación con la tendencia de crono-urbanismo (la cual parte de una compleja articulación del espacio urbano en un esquema de 15 o 20 minutos), con este esquema se le establece un tiempo a la calidad de vida en la ciudad. Sin embargo, los espacios públicos cercanos a la vivienda no siempre son adecuados, seguros, accesibles y atractivos tal como lo menciona Ziccardi (2021):

hoy más que nunca se requiere que posean condiciones que garanticen la salubridad de quienes los usan y quienes trabajan en los mismos. Mientras que los sectores de mayores ingresos suelen disponer de jardines o espacios públicos en el predio donde se sitúa su vivienda, como es el caso de quienes viven en un fraccionamiento o en un edificio de departamentos con zonas de recreación (p.293).

En las ciudades se viven condiciones inequitativas y de desigualdad en cuanto al accesos y calidad del equipamiento urbano (ya sean parques, plazas y calles), lo que evidencia las diversas condiciones extremas que se viven con la pandemia.

Acciones en el espacio público en la pandemia COVID-19

Mientras algunos dialogaban sobre cómo cambiarían las ciudades y los espacios públicos a raíz de la pandemia COVID-19, se realizaban acciones e instalaciones temporales para reactivar los espacios públicos tras la pandemia. En Italia, específicamente en la Piazza Giotto de la ciudad de Vicchio, cercana a Florencia, el estudio italiano de arquitectura onOffice Studio, proyectó y materializó la instalación temporal denominada “StoDistante” (ver imagen 2), considerando las medidas de distanciamiento social en un entorno público. La instalación se basa en una red compuesta por módulos de 1.8 metros, ya que es la distancia mínima entre personas, para evitar la propagación del virus a través de las medidas de seguridad italianas en la región Toscana. La retícula se forma por cuadros de distintas dimensiones que generan un efecto visual y se crean nuevas perspectivas e interacción entre los ciudadanos dentro del contexto existente (Harrouk, 2020).

Imagen 2. *StoDistante, en Florencia Italia*



Fuente: *StoDistante*, [Fotografía], Caret Studio, 2020, (<http://www.caretstudio.eu/>).

En Milán, Italia, se desarrolló el proyecto plaza abierta “Quadra” (ver imagen 3) en las afueras del distrito Quarto Oggiari, frente a una secundaria Via Val Lagarina, se convirtió en una plaza colorida en el mes de mayo del 2021, diseñado por Serena Confalonieri. El diseño se basa en una cuadrícula con colores primarios y decoraciones geométricas, con un módulo central de 4 metros y con módulos internos de 2 metros, tiene un carácter educativo y lúdico con espacios verdes y áreas de juego. Esta intervención es una colaboración entre el ayuntamiento y la ciudadanía que participó activamente, el objetivo de esta plaza es generar comunidad en el barrio (Mantovani & Spezia, 2021).

Domino Park (ver imagen 3), ubicado en Williamsburg en el paseo marítimo de Brooklyn, ganó fama a nivel nacional por la solución creativa de dibujar círculos de distanciamiento social, se pintaron 30 círculos de blanco en el pasto cada uno con 2.5 metros de diámetro (para 4 personas), con una separación de 6 pies (o 1.82 metros), para establecer donde se podían sentar de una manera segura. Después del aislamiento por la pandemia la gente tenía deseos de salir y respirar aire fresco, por lo que este lugar fue muy solicitado por vecinos y residentes, factor que disparó su popularidad (Overstreet, 2020). Para esta intervención fueron necesarias latas de pintura blanca, 2 personas y 4 horas para implementar esta propuesta de urbanismo táctico estratégico. La intervención experimentó críticas que la calificaron como estacionamiento para humanos, por la espera para entrar al parque; la intervención en la actualidad no se mantiene, pero las personas aún mantienen su distancia.

Imagen 3. Plaza abierta Quadra en Milán y Domino Park en Williamsburg

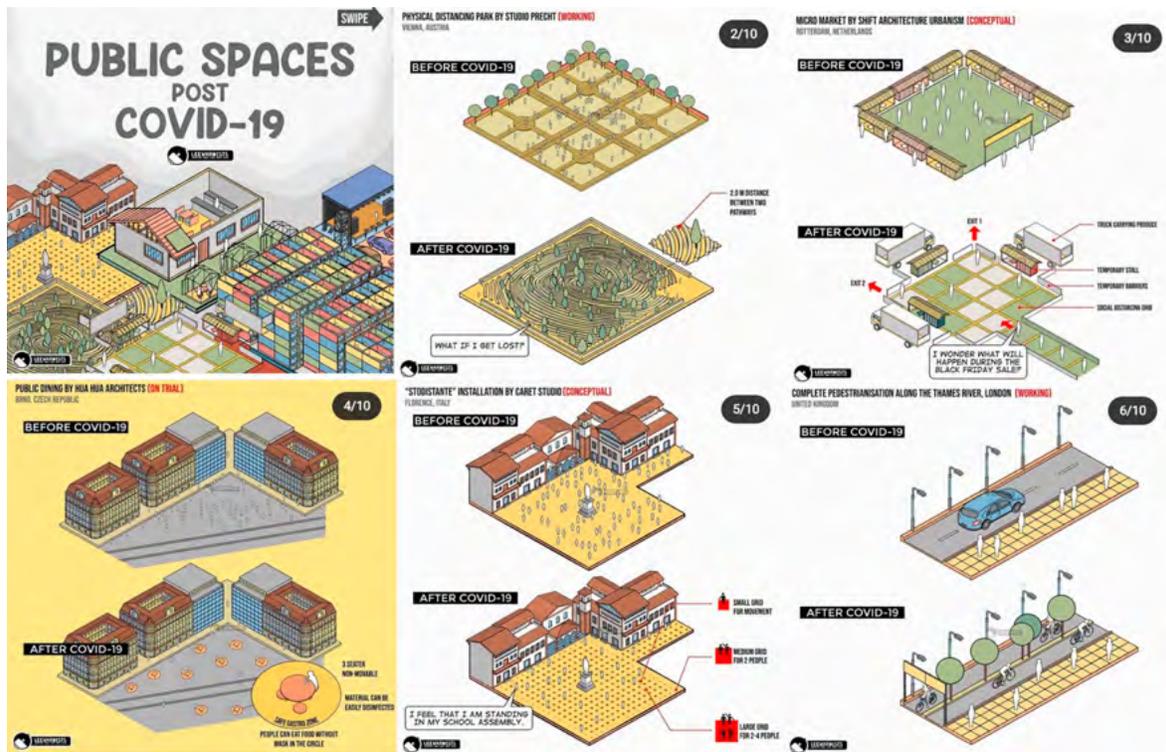


Fuente: Quadra, [Fotografía], Mantovani, A. y Spezia, M., 2021, onOffice, (<https://www.onofficemagazine.com/architecture/serena-confalonieri-graphic-art-quadra-milan-piazza-aperte>)

Fuente: Social Distancing Circles, [Fotografía], Winograd, M. 2020, ArchDaily, (<https://www.archdaily.com/944413/domino-park-turns-2-a-look-back-on-new-york-citys-game-changing-development-site>)

Por otra parte, *Public spaces post covid-19* es un cómic del grupo Leewardists que ilustra y analiza el diseño de diferentes espacios públicos existentes para encajar en el mundo posterior al COVID-19 (ver imagen 4). Los espacios públicos tienen que moldearse y adaptarse a la nueva normalidad, en donde la percepción del espacio puede ser cambiante, en donde es posible realizar nuevos experimentos innovadores en el espacio urbano en Viena, Rotterdam, Brno en República Checa; Florencia, Ámsterdam, y en Inglaterra (Kale & Khandekar, 2020).

Imagen 4. *Espacios públicos post COVID-19*



Fuente: *Public spaces post COVID-19*, [Ilustración], Singh, A. 2020, Firstpost, (<https://www.firstpost.com/living/how-public-spaces-could-be-customised-to-suit-the-post-covid-19-world-read-in-new-comic-by-the-leewardists-8478601.html>)

Las intervenciones expuestas en la pandemia COVID-19, son “urbanismo táctico”, el cual es una intervención temporal en el espacio público (o también es un conjunto de estrategias y herramientas de rediseño), que transforman las calles, plazas y parques, utilizando pintura, mobiliario urbano, vegetación urbana, entre otros elementos. Esta intervención se utiliza para conocer el impacto en los usuarios, durante un tiempo controlado, en el

que se puede analizar y observar el comportamiento, reacción de las personas, y si esta intervención genera ventajas para los peatones, ciclistas y automovilistas (SEDATU y BID, 2019). El urbanismo táctico durante la pandemia ha mostrado a los diseñadores y arquitectos que es necesario repensar su papel y volverse más activistas (Ricci, 2021) al desarrollar proyectos para la gente.

Las señales de distanciamiento social se pueden dividir en tres categorías: señales gubernamentales, señales organizativas y señales creadas por ciudadanos, establece el profesor Harold Takooshian de la Universidad de Fordham en Nueva York. A medida que las marcas de distanciamiento pintan el mundo, los diseñadores se cuestionan si este nuevo lenguaje visual, puede hacer más que cumplir una regla de distancia, sino que también logre ser capaz de conectar con la sociedad (Traverso, 2020).

Igualmente, es necesario realizar una evaluación en las intervenciones en relación con la adaptabilidad del espacio público en la ciudad, ya que son cada vez más necesarias para así establecer una interconexión de las personas con y sin discapacidad (Carbajal *et al.*, 2021). En el caso chileno, se realizan 6 pasos para transformar el espacio público (comenzando con investigar, envisionar, estrategar, diseñar, implementar y evaluar), en la última fase es posible hacer correcciones graduales con base en las observaciones escuchando a las personas (MINVU, 2017). Por otra parte, el método de interacción con la vida pública del estudio Gehl utiliza tres fases “medir, probar y refinar” en el que se evalúan el entorno con la población y administradores urbanos. Con estos tres pasos se prueba, evalúa, y se toma la decisión; si el proyecto fue exitoso, se hacen pruebas para que éste sea permanente y refinar la propuesta (Gehl Studio, 2016). Los proyectos que surgen de necesidades reales son los adoptados por la comunidad, esto asegura que se utilizarán a largo plazo.

Resultados y conclusiones

Por medio de la pandemia COVID-19 se generó conciencia sobre las grandes deficiencias y vulnerabilidades que experimentan las ciudades, con espacios segregados y sin planificación. En la actualidad, dadas las consecuencias de la pandemia, existe una mayor conciencia sobre la importancia de los espacios abiertos (calles, parques y plazas), no sólo para la comu-

nidad, sino también para la recreación, el respiro, la protesta, la salud y el bienestar en general.

Ante esta nueva normalidad que generó la pandemia COVID-19, nos enfrentamos con diferentes formas de habitar los espacios urbanos, con intervenciones temporales de urbanismo táctico en el espacio público, con base en una problemática, “el distanciamiento físico”, que se requiere para evitar la propagación del virus. Las intervenciones en el espacio público sirvieron para reactivar estos espacios, respetando las medidas y normas de distancia, con diseños a la medida en donde los ciudadanos podrán interactuar y apropiarse de estos nuevos espacios. Pero para el éxito de estas intervenciones es necesario involucrar a la comunidad con necesidades reales de los habitantes, para así garantizar la calidad del diseño y fomentar la apropiación del espacio.

En esta misma necesidad y cambio de mentalidad surgieron nuevas propuestas en el espacio público con el desarrollo de manuales y herramientas que proyectan una visión inclusiva, de accesibilidad, y de adaptabilidad, con temas de género, vulnerabilidad y resiliencia. Este cambio de paradigma propició la generación de nuevos manuales que engloban una mirada de inclusión en las ciudades. También se realizó un breve recorrido teórico del espacio público con diversas visiones y acepciones vinculadas a la calidad de vida, habitabilidad y el habitar antropológico, desde la sustentabilidad (con la Agenda 2030, la nueva agenda urbana y ONU-HABITAT), hasta la adaptabilidad del espacio público en la pandemia COVID-19. El principal hallazgo es el análisis diacrónico (teórico y metodológico), en el que se identifican los cambios existentes y la readaptación del espacio público ante este periodo de incertidumbre histórica que generó la pandemia COVID-19, con casos de aplicación y manuales que surgieron en este momento histórico.

El resultado preliminar de la investigación es que la población percibe una sensación de seguridad en el espacio público abierto a causa de la nueva normalidad, ya que estos lugares actuaron como zonas de amortiguamiento por ser espacios libres (sin contención arquitectónica), la población experimentaba un estado de tranquilidad sin contagiarse, caso contrario en los espacios cerrados. Estos proyectos nos hacen reflexionar sobre el uso de los espacios públicos en los tiempos de la pandemia y cómo estos proyectos de la nueva normalidad pueden ser adaptados a diferentes áreas públicas y ciudades. El espacio urbano en su conjunto se convirtió en la pieza

central de la vida cotidiana, en donde las ciudades se adaptaron al desafío que marcó la pandemia y lo realizaron de diversas maneras que reflejan sus prioridades, valores y cultura.

Fuentes de consulta

- Argentina.org (2021, octubre). *Guía Ciudades Sostenibles*. Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible, Secretaría de Cambio Climático, Desarrollo Sostenible e Innovación. <https://www.argentina.gob.ar/ambiente/desarrollo-sostenible/guia-ciudades-sostenibles>
- Carbajal, A., Carbajal, L. & García, C. (2022). Programa de adaptabilidad del espacio público para personas con condiciones de talla baja en Pamplona, norte de Santander Colombia. *Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo*, SIU2021_BOGOTÁ, (13). <https://revistes.upc.edu/index.php/SIU/article/view/10055>
- Delgadillo, V. (2021). (Comprender las formas de) Habitar las ciudades: Ángela Giglia, 1961-2021. *Cahiers des Amériques latines*, 97. <https://doi.org/10.4000/cal.13055>
- Caret Studio. (2020). StoDistant. <http://www.caretstudio.eu/>
- Fundación Placemaking México (2021). *Regreso seguro al espacio público*. <https://placemaking.mx>
- Gehl, J. (2014). *Ciudades para la gente*. Ediciones Infinito y ONU HABITAT por un mejor futuro urbano.
- Gehl Studio (2016). *Planning by doing. How small, citizen-powered projects inform large planning decisions*. Gehl Studio San Francisco, Knight Foundation, The Summit Foundation, seedfund.
- Gobierno del Estado de México (2021). *Manual de imagen urbana y espacio público para el Estado de México*. Gobierno del Estado de México. <https://seduo.edomex.gob.mx/sites/seduo.edomex.gob.mx/files/files/MANUAL%20EP%20IU%20EDOMEX%20ACTUALIZADO.pdf>
- Harrouk, C. (2020, 15 de mayo). *Instalación en plaza italiana busca reactivar los espacios públicos respetando el distanciamiento*. ArchDaily. https://www.archdaily.mx/mx/939560/instalacion-en-plaza-italiana-busca-reactivar-los-espacios-publicos-respetando-el-distanciamiento?utm_medium=email&utm_source=Plataforma%20Arquitectura&kth=49,812
- Hernández-Aja, A. (2009). Calidad de vida y medio ambiente urbano. Indicadores locales de sostenibilidad y calidad de vida urbana. *Revista INVI*, 24 (65), 79-111.
- Hernández-Aja, A. (1997). *La ciudad de los ciudadanos*. Universidad Politécnica de Madrid.
- Kale, A. & Khandekar, S. (2020, 23 de junio). *How public spaces could be customised to suit the post COVID-19 world: Read in new comic by the Leewardists*. Firstpost. <https://www.firstpost.com/living/how-public-spaces-could-be-customised-to-suit-the-post-covid-19-world-read-in-new-comic-by-the-leewardists-8478601.html>
- Mantovani, A. & Spezia, M. (2021, 18 de mayo). *Serena Confalonieri presents graphic art project Quadra in Milan's Piazza Aperte. onOffice Architecture & design at work*. <https://www.onofficemagazine.com/architecture/serena-confalonieri-graphic-art-quadra-milan-piazza-aperte>
- Méndez, R. (2021). *Sitiados por la pandemia. Del colapso a la reconstrucción: una geografía*. Editorial Revives.

- Ministerio de Vivienda y Urbanismo (2017). *La dimensión humana en el espacio público. Recomendaciones para el análisis y el diseño*. Gobierno de Chile, el Ministerio de Vivienda y Urbanismo (MINVU), el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y Gehl.
- Municipalidad de Guatemala y PNUD (2020). *Manual de uso del espacio público COVID-19 Ciudad de Guatemala*. Municipalidad de Guatemala (MuniGuate) y la Gerencia de Planificación, Urbanística y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). <https://city2city.network/manual-de-uso-del-espacio-publico-covid19-ciudad-de-guatemala>
- Organización de las Naciones Unidas HABITAT (2020a). *Espacio Público y COVID-19*. ONU HABITAT por un mejor futuro urbano. <https://onuhabitat.org.mx/index.php/espacio-publico-y-covid-19>
- Organización de las Naciones Unidas HABITAT III (2016, 17-20 de octubre). *Nueva Agenda Urbana*. Quito: HABITAT III, Conferencia de las Naciones Unidas sobre la Vivienda y el Desarrollo Urbano Sostenible. <https://onuhabitat.org.mx/index.php/la-nueva-agenda-urbana-en-espanol>
- Organización de las Naciones Unidas HABITAT (2020b). *World Cities Report 2020 The Value of Sustainable Urbanization*. <https://unhabitat.org/World%20Cities%20Report%202020>
- Overstreet, K. (2020, 31 de julio) Domino Park Turns 2: A Look Back on New York City's Game-Changing Development Site. *Archdaily*. <https://www.archdaily.com/944413/domino-park-turns-2-a-look-back-on-new-york-citys-game-changing-development-site>
- Real Academia Española (2021) *Adaptar*. DLE, Asociación de Academias de la Lengua Española <https://dle.rae.es/adaptar>
- Ricci, G. (2021, 12 de octubre). *The utopia of the appropriation of public space becomes pragmatic*. Domus. <https://www.domusweb.it/en/architecture/2021/10/12/the-utopia-of-the-appropriation-of-public-space-becomes-pragmatic.html>
- Rueda, S. (2013). *El urbanismo ecológico*. Agencia d'Ecología Urbana de Barcelona, ECN Ecología. urban-e.aq.upm.es/articulos/ver/el-urbanismo-ecol-gico/completo
- Secretaría de Desarrollo Agrario, Territorial y Urbano (SEDATU) y el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) (2019). *Manual de calles, diseño vial para ciudades mexicanas*. <https://www.gob.mx/sedatu/documentos/manual-de-calles-diseno-vial-para-ciudades-mexicanas>
- Silva-Roquefort, R. & Muñoz, F. (2019). "Ergonomía urbana como estrategia adaptativa del espacio público. Un análisis crítico al paradigma urbano actual". *Bitácora Urbano Territorial*, 29 (2), 159-168. <https://doi.org/10.15446/bitacora.v29n2.70141>
- Traverso, V. (2020, 14 de septiembre) Thousands of variations on social-distancing markers are popping up around the world. They reflect more than just our need to keep ourselves separated. BBC. <https://www.bbc.com/worklife/article/20200909-how-social-distancing-symbols-are-changing-our-cities>
- Ziccardi, A. (2021). *Habitabilidad, entorno urbano y distanciamiento social. Una investigación en ocho ciudades mexicanas durante COVID-19*. UNAM.

***Jocelyn Elizabeth Liévanos Díaz**, arquitecta egresada de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx), realizó movilidad en la Universidad Autónoma de Nuevo León, estancias de investigación en la Universidad de Guanajuato (UG), y en la Universidad Politécnica de Madrid (UPM) participo en el Proyecto rehabilitación energética en la Colonia del Manzanares. Experiencia laborar en el despacho SLVK Arquitectos ubicado en Santa Fe, y finalista del 14° Concurso ARQUINE. Maestra en Estudios de la Ciudad, efectuó una estancia en la UPM en el Departamento de Urbanística y Ordenamiento del Territorio. Doctora en Diseño, efectuó estancias de investigación en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Universidad de Chile, movilidad académica en la UG y en la Universidad Iberoamericana en CDMX. Es docente en la Licenciatura en Administración y Promoción de la Obra Urbana (APOU) en la UAEMéx, y en la Licenciatura en Arquitectura en el Instituto Universitario del Estado de México (IUEM). Finalista del Premio Talento Edoméx 2021, Jóvenes científicos e investigadores en el Consejo Mexiquense de Ciencia y Tecnología (COMECYT), en la Categoría Arquitectura y Diseño. Actualmente realiza una Catedra COMECYT en El Colegio Mexiquense, A.C. país México y correo electrónico: jocelidi25@gmail.com

****Jesús Alfredo Liévanos Díaz**, Licenciado en Diseño Industrial del Instituto Universitario del Estado de México (IUEM), título que recibió con la tesis Mobiliario urbano que se integre con la naturaleza para el Parque Ambiental Bicentenario. Experiencia laboral en los talleres de carpintería, herrería y serigrafía, de la Facultad de Arquitectura y Diseño (FAD) en la UAEMéx, en el Estudio Ortega especializado en diseño de interiores (2020-2022), y trabajo independiente en el diseño y realización de mobiliario. Ha tomado cursos en la Casa de Diseño Rigoletti, UNAM, Abierto de Diseño, 3M, en la Facultad de Ingeniería y en la FAD de la Universidad Autónoma del Estado de México. Institución de procedencia IUEM, país México y correo: chulylieva@hotmail.com



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: Alma Elisa Delgado Coellar

El diseño accesible: los principios de la lectura fácil en los entornos arquitectónicos y urbanos

*Eska Elena Solano Meneses**

Resumen

La accesibilidad universal es un derecho reconocido en cartas internacionales, constituyendo el fundamento del artículo 9 de la *Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad* (ONU, 2007), así como en los *Objetivos del Desarrollo Sostenible* (ONU, 2015) específicamente en su objetivo 10 que propone la reducción de desigualdades y en su objetivo 11 que se enfoca en que las ciudades sean inclusivas, seguras, resilientes y sostenibles.

Dentro del entorno arquitectónico y urbano, el diseño accesible implica no solamente el acondicionamiento de los espacios para personas con discapacidad motriz (como rampas, ascensores o dimensiones necesarias para el desplazamiento de personas con este tipo de discapacidad) o adecuaciones para la discapacidad sensorial (como textos en braille o la necesaria presencia de intérpretes de lengua de señas), sino que también ha de considerar otras formas de exclusión, prácticamente invisibilizadas como el respeto a los principios de legibilidad en los espacios para personas con discapacidad mental o intelectual. Espacios, letreros y señales confusas, poco visibles o con tipografía inaccesible son causa de la falta de

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: agosto 2022

Fecha de publicación: abril 2023

autonomía de personas con discapacidad cognitiva, constituyendo un obstáculo para la orientación y desplazamiento en espacios arquitectónicos y urbanos.

El diseño arquitectónico y urbano se auxilia también de letreros y señalética, que de manera integral deben alinearse a criterios de accesibilidad. A diferencia de los letreros, que brindan información escrita, la señalética se apoya de señales o símbolos que buscan orientar a las personas en el espacio arquitectónico y urbano. Los espacios arquitectónicos y urbanos han de señalar el uso y la ubicación de los espacios, el tipo de equipamiento con el que se cuenta, accesos y salidas cuyo control resulta hoy fundamental en el contexto de pandemia, por lo que todos estos recursos han de ser diseñados considerando, además de su propuesta táctil, en macrotipo y en braille, los principios de la lectura fácil.

El objetivo de este trabajo es profundizar en los fundamentos de la lectura fácil, tanto en letreros como en señalética, su aplicación e importancia en los espacios arquitectónicos y su trascendencia en la inclusión de personas con deterioros o discapacidad cognitiva, por ser altamente vulnerables, sobre todo en el contexto actual.

Se parte de la hipótesis de que la incorporación de estos principios por parte de diseñadores, arquitectos y urbanistas apoya de manera importante la comprensión y uso de los espacios eliminando barreras y contribuyendo con los procesos de inclusión. El análisis realizado presenta diversos ejemplos a ser evaluados con el criterio de lectura fácil, donde la comprensión, y no la estética, debe ser el principal argumento.

La investigación aquí mostrada da cuenta de la importancia de la lectura fácil en el espacio arquitectónico, entendiéndola como una manera de promover un desenvolvimiento autónomo de cualquier persona en el entorno.

Se concluye que la consideración de la lectura fácil contribuye a la inclusión en el entorno, compromiso adquirido por México ante instancias internacionales, pero sobre todo coadyuva a saldar la deuda que en materia de accesibilidad universal aún persiste.

Palabras clave: Accesibilidad universal, entorno arquitectónico, entorno urbano, inclusión, lectura fácil

Abstract

Universal accessibility is a right recognized in international charters, constituting the basis of Article 9 of the Convention on the Rights of Persons with Disabilities (UN, 2007), as well as in the Sustainable Development Goals (UN, 2015) specifically in its goal 10 that proposes the reduction of inequalities and in its goal 11 that focuses on cities being inclusive, safe, resilient and sustainable.

Within the architectural and urban environment, accessible design implies not only the conditioning of spaces for people with motor disabilities (such as ramps, elevators or dimensions necessary for the displacement of people with this type of disability) or adaptations for sensory disabilities (such as texts in Braille or the necessary presence of sign language interpreters), but it must also consider other forms of exclusion, practically invisible such as respect for the principles of legibility in spaces for people with mental or intellectual disabilities. Confusing spaces, signs and signals, poorly visible or with inaccessible typography are the cause of the lack of autonomy of people with cognitive disabilities, constituting an obstacle to orientation and movement in architectural and urban spaces.

Architectural and urban design is also aided by signs and signage, which must be integrally aligned with accessibility criteria. Unlike signs, which provide written information, signage is based on signals or symbols that seek to orient people in architectural and urban spaces. Architectural and urban spaces must indicate the use and location of spaces, the type of equipment available, accesses and exits, whose control is nowadays essential in the context of pandemic, so all these resources must be designed considering, in addition to their tactile proposal, in macrotype and Braille, the principles of easy reading.

The objective of this work is to deepen in the basics of easy reading, both in signs and signage, its application and importance in architectural spaces and its importance in the inclusion of people with impairments or cognitive disabilities, because they are highly vulnerable, especially in the current context.

It is hypothesized that the incorporation of these principles by designers, architects and urban planners significantly supports the understanding and use of spaces, eliminating barriers and contributing to inclusion

processes. The analysis presents several examples to be evaluated with the criterion of easy reading, where comprehension, and not aesthetics, should be the main argument.

The research shown here shows the importance of easy reading in the architectural space, understanding it to promote an autonomous development of any person in the environment.

It is concluded that the consideration of easy reading contributes to the inclusion in the environment, a commitment acquired by Mexico before international instances, but above all it contributes to settle the debt that persists in terms of universal accessibility.

Key words: *Universal accessibility, architectural environment, urban environment, inclusion, easy reading.*

Introducción

El derecho al acceso a la información, como cualquier derecho, no reconoce distinción entre los ciudadanos. Es un derecho inalienable porque en él residen desde la seguridad personal, la toma de decisiones y la autonomía de las personas, entre otros. Bajo el enfoque de derechos no tendría que haber distinción entre las personas a pesar de su diversidad, sin embargo, cuando la información no se presenta en formatos accesibles, se están excluyendo grupos importantes como las personas con discapacidad visual (ya sea por baja o nula visión), personas con discapacidad cognitiva (cuyo nivel de comprensión resulta más complejo), personas mayores (por su pérdida en la capacidad visual, de orientación y comprensión), personas de talla baja, etc. Esta exclusión adquiere otra dimensión porque se trata no solo de información escrita en documentos impresos, sino también de letreros y señalética en los espacios para fomentar los desplazamientos autónomos en los entornos arquitectónicos y urbanos, referidos en los componentes del derecho a la ciudad y del derecho a la información.

Es por ello que este trabajo pretende profundizar en los principios de la lectura fácil, tanto en letreros como en señalética, así como su aplicación e importancia en los espacios arquitectónicos para la inclusión de todas las personas. Se sustenta en la hipótesis de que la incorporación de la lectura fácil y la señalética accesible apoya de manera importante a la compren-

sión y uso de los espacios eliminando barreras y contribuyendo con los procesos de inclusión.

Esta investigación da cuenta de la importancia de la lectura fácil en el espacio arquitectónico, entendiéndola como una manera de promover un desplazamiento autónomo en el entorno de las personas sin distinción de su diversidad.

Metodología

Se recurre a una metodología de tipo cualitativa que consiste en la revisión del estado del arte de la lectura fácil en el campo del diseño urbano y arquitectónico, a través de una construcción teórica de los principios del diseño accesible, de la lectura fácil y de la señalética accesible que se amalgaman con el derecho a la ciudad.

La metodología se apoya de una manera libre en la TFD o Teoría Fundamentada en Datos, es decir, un método de investigación cualitativo e inductivo orientado a la generación de nuevos conocimientos.

- a) Se analiza, primeramente, el concepto de lectura fácil, orientado específicamente a textos escritos, para posteriormente indagar en su relación con el diseño y la señalética accesible, así como su aplicación en el diseño de entornos arquitectónicos y urbanos.
- b) Posteriormente, se revisa la pertinencia de este diseño accesible con conceptos del derecho, estrictamente del derecho a la ciudad y el derecho al acceso a la información como dos posturas provenientes de una mirada internacional.
- c) Se realiza un análisis sobre las condiciones que existen en este rubro en México, a partir de un diagnóstico de los avances conceptuales en la temática, así como el diagnóstico documental de las condiciones que guarda tanto a nivel de implementación como de políticas públicas.
- d) Se desarrolla un diagnóstico en el contexto arquitectónico y urbano en nuestro país efectuando una evaluación bajo el criterio de lectura fácil en señalética urbana, así como en información escrita y gráfica en edificios.

Desarrollo

I. La lectura fácil

El concepto de lectura fácil es relativamente joven, pues cuenta con poco más de 50 años. Esta propuesta se remonta a la zona escandinava, donde tiene su origen a finales de la década de los años 60, cuando la Agencia Sueca de Educación publica un libro en lectura fácil (Medina Reguera & Balaguer Girón, 2022). Posteriormente empieza una lenta difusión por Europa, siendo promovida por la IFLA (Asociación Internacional de Bibliotecarios) y por la Liga Internacional de Asociaciones de Personas con Discapacidad Intelectual (Jiménez, 2020). Su aportación fue el establecimiento de pautas de redacción para facilitar la comprensión de cualquier texto.

Más recientemente, en el 2018, la Asociación Española de Normalización (AENOR) publica la norma UNE de Lectura Fácil, que consiste en el desarrollo de pautas y recomendaciones que abarcan la redacción de textos, el diseño de estos, maquetación de textos escritos (libros, revistas) y a la certificación del nivel de comprensión lograda buscando hacer accesible la información.

La lectura fácil es la consideración del diseño de información escrita, documentos o material impreso donde se privilegie su accesibilidad, buscando facilitar su entendimiento. Consiste en el reconocimiento de la diversidad en las personas, que implica que no todas presentan la misma capacidad de comprensión derivado de la edad avanzada, problemas visuales o discapacidad cognitiva.

La diversidad de los diferentes usuarios suele ser reconocida en el concepto de accesibilidad en la lectura e información, de esta diversidad deriva el hecho de que se proponga presentar diferentes versiones de lectura, por ejemplo, en algunos sitios web, existen versiones simultáneas bajo la nota de “versión en lectura fácil” junto a la “versión estándar o difícil”.

La lectura fácil está destinada a un amplio abanico de grupos de personas que van desde personas que se encuentran con dificultades situacionales (como no dominar la lengua o niños en formación de lectura), hasta personas con discapacidad intelectual, cuyas necesidades demandan estos ajustes en la información escrita.

Es por ello que la IFLA establece tres niveles en sus guías:

- a) Nivel I.- más fácil, con texto corto y sintáctico, lingüísticamente sencillo, con abundantes imágenes gráficas;
- b) Nivel II.- representa expresiones y vocabulario cotidiano, imágenes de fácil comprensión
- c) Nivel III.- presenta mayor complejidad, textos de mayor extensión, permisividad de lenguaje más elevado, expresiones retóricas o en sentido figurado, sin continuidad espaciotemporales y escasas ilustraciones.

Desafortunadamente, a pesar de la distancia marcada en los diferentes niveles descritos, muchas veces no se suele hacer alusión a qué nivel de lectura fácil corresponden, lo que dificulta nuevamente su accesibilidad.

En lo referente al formato del texto escrito, para que un texto sea de lectura fácil deberá seguir aspectos formales como:

- a) Tipo de fuente sin serifas, remates o patines o terminales, es decir, sin adornos en los extremos de las líneas de las letras o números
- b) Tamaño mayor de lo habitual
- c) Alinearse a la izquierda
- d) Usar párrafos con oraciones cortas
- e) Considerar interlineado entre oraciones
- f) Utilizar definiciones del vocabulario específico a la derecha (glosas)
- g) Abundantes imágenes o pictogramas (Medina Reguera & Balaguer Girón, 2022)

Importante también resulta extender los criterios de la lectura fácil o accesible. La lectura fácil no pretende ser una respuesta unívoca a ciertas características específicas de las personas, sino que busca ser de utilidad para todos, característica distintiva de la accesibilidad universal, lo que hace pertinente fomentarla no solo en textos escritos, sino en la señalética, infografías y demás recursos que sirven de comunicación en los entornos arquitectónicos y urbanos.

El estado del arte nos muestra que existen estándares ya definidos para garantizar la lectura fácil en textos escritos, y los avances de investigación al respecto remiten a documentos, pero no necesariamente a la comunicación en los entornos arquitectónicos y urbanos.

El diseño accesible, el derecho a la ciudad y la lectura fácil

Partiendo de que todas las personas tienen derecho a un desarrollo íntegro en los distintos ámbitos de la vida, es imprescindible que se garantice un acceso pleno en el entorno. El diseño accesible es aquel que mira a que estas condiciones de accesibilidad universal se cumplan, entendiendo el diseño desde un enfoque integral: el diseño de los espacios arquitectónicos, de los espacios urbanos, de los objetos, del transporte, de la información y de la comunicación ya sea física o virtual.

Ya que el acceso a la información es indispensable para que todos podamos ejercer la plena ciudadanía, y con ello respetar nuestros derechos.

Los ocho componentes del Derecho a la Ciudad señalan (ONU-Habitat, 2022):

1. Una ciudad/asentamiento humano libre de discriminación por motivos de género, edad, estado de salud, ingresos, nacionalidad, origen étnico, condición migratoria u orientación política, religiosa o sexual (ONU-Habitat, 2022, pág. 4)
2. Una ciudad/asentamiento humano de igualdad de género, que adopte todas las medidas necesarias para combatir la discriminación contra las mujeres y las niñas en todas sus formas (ONU-Habitat, 2022, pág. 5)
3. Una ciudad/asentamiento humano de ciudadanía inclusiva en el que todos los habitantes (permanentes o temporales) sean considerados ciudadanos y se les trate con igualdad (ONU-Habitat, 2022, pág. 6)
4. Una ciudad/asentamiento humano con una mayor participación política en el [sic] definición, ejecución, seguimiento y formulación de presupuestos de las políticas urbanas y la ordenación del territorio con el fin de reforzar la transparencia, la eficacia y la inclusión de la diversidad de los habitantes y de sus organizaciones (ONU-Habitat, 2022, pág. 7)
5. Una ciudad/asentamiento humano que cumpla sus funciones sociales, es decir, que garantice el acceso equitativo y asequible de todos a la vivienda, los bienes, los servicios y las oportunidades ur-

- banas, en particular para las mujeres, los grupos marginados y las personas con necesidades especiales (ONU-Habitat, 2022, pág. 8)
6. Una ciudad/asentamiento humano con espacios y servicios públicos de calidad que mejoren las interacciones sociales y la participación política, promuevan las expresiones socioculturales, abracen la diversidad y fomenten la cohesión social (ONU-Habitat, 2022, pág. 9)
 7. Una ciudad/asentamiento humano con economías diversas e inclusivas que salvaguarde y asegure el acceso a medios de vida seguros y trabajo decente para todos sus residentes (ONU-Habitat, 2022, pág. 10)
 8. Una ciudad/asentamiento humano sostenible con vínculos urbano-rurales inclusivos que beneficie a las personas empobrecidas, tanto en zonas rurales como urbanas, y asegure la soberanía alimentaria (ONU-Habitat, 2022, pág. 11)

Estos ocho componentes delimitan las condiciones inclusivas de las ciudades enlistando acciones como la no discriminación, igualdad, inclusión, participación, acceso equitativo y el respeto a la diversidad, acciones que no son posibles sin la mirada amplia de la importancia del acceso a la información y comunicación en las ciudades.

Con la lectura fácil se atienden los componentes del derecho a la ciudad, puesto que al garantizar el derecho de acceso a la información escrita en igualdad de condiciones se garantiza la participación de todos en la ciudad.

Bajo la mirada de la accesibilidad en la ciudad y entornos arquitectónicos, la lectura fácil en edificios y señalética urbana ha de tomar en cuenta las palabras que se utilizan, la manera en que se disponen las palabras en los letreros (evitar siglas), su tamaño, la manera de usar las imágenes (abundar con iconos comprensibles, análogos, no esquematizaciones), elegir tipografías accesibles y el soporte adecuado (alturas e inclinaciones) para que pueda ser comprensible para todos.

Ello supone la existencia de señales y letreros en calles, avenidas, mobiliario y equipamiento urbano, así como al interior de los edificios (circulaciones interiores, puertas, etc.) bajo estrictos criterios de accesibilidad universal.

II. La importancia de la señalética en los entornos accesibles

La señalética es una fuente muy importante de información en los espacios arquitectónicos y urbanos bajo varios criterios:

- a) constituye una manera de atender al derecho a la información,
- b) es un apoyo para promover la movilidad autónoma de las personas independientemente de su diversidad ya que permite saber en dónde nos encontramos y cómo llegar al algún lugar
- c) es crucial en situaciones de emergencia para poder ponerse a salvo.

Se pueden distinguir tres tipos de señalética diseñada para asegurar el uso y entendimiento de un espacio arquitectónico pensando en toda la diversidad de personas:

- a) Directorios que brindan orientación en los accesos o recepciones de los edificios.
- b) Carteles que muestran la organización general, así como flechas que nos muestran la dirección a seguir para llegar al lugar deseado y brindan soporte en la toma de decisiones al desplazarse.
- c) Carteles o letreros rotulando cada espacio para permitir la rápida identificación (Fernández, 2018) (Imagen 1 y 2).



Imagen 1. Letreros para permitir la identificación de cada espacio al interior de los edificios (Solano, 2022)



Imagen 2. Letreros para facilitar la ubicación en entornos urbanos y públicos (Solano, 2022)

Para una adecuada comprensión de los espacios se requiere que los sistemas de señalización ya mencionados se complementen con otros secundarios, tales como pavimentos señalizadores, guías direccionales para apoyo en recorridos internos, pavimentos de diferentes texturas, uso de colores para distinguir un área de otra, uso de recursos para la identificación de puntos de interés y finalmente contrastar los elementos que puedan representar un obstáculo en la circulación.

De manera paralela, existen criterios de accesibilidad en la señalética que se pueden analogar a los Principios de la Lectura Fácil (Llano, 2022):

- a) Tipografía de palo seco (sin patines ni serifas).
- b) Tamaño de letra acorde a la distancia desde donde será leído.
- c) Los pictogramas y las flechas deben ser claros e intuitivos.
- d) Contraste cromático considerando a las personas con baja visión donde exista un fondo oscuro con letras claras o fondo claro con letras oscuras.
- e) Señalética en braille considerando el tamaño adecuado a la yema del dedo.
- f) Uso de altorrelieve tanto en letras como en pictogramas.
- g) Considerar que el soporte de la señalética sea de un material que no deslumbre ni brille.
- h) Considerar la utilidad de la señalización podotáctil para entornos accesibles.

Como se aprecia, es posible encontrar importantes puntos en común entre los principios de la lectura fácil con los de la señalética accesible, lo que comprueba la pertinencia de la lectura fácil en la información de los entornos arquitectónicos y urbanos.

La Tabla 1 muestra la comparación entre las propuestas de la lectura fácil y la señalética accesible, donde las coincidencias estriban en el texto en documentos estrictos, mientras que la señalética agrega la consideración de materiales, uso del braille, altorrelieve y la señalización podotáctil.

Variable	Lectura Fácil	Señalética Accesible
Tipo de fuente	Sin serifas, remates o patines o terminales, ni adornos	Tipografía de palo seco (sin patines ni serifas)
Tamaño de fuente	Grande	Acorde a la distancia desde donde será leído
Alienación	Izquierda	Disposición legible de las palabras
Párrafos	Cortos	Información breve
Interlineados	Se recomiendan	No se define
Vocabulario	Simple	No se define
Pictogramas, imágenes	Abundantes, claros	Claros y legibles
Contraste cromático	No se define	Fondo oscuro con letras claras o fondo claro con letras oscuras
Braille	No se define	Considerar el tamaño adecuado a la yema del dedo
Altorrelieve	No se define	En letras y pictogramas
Material de soporte	No se define	Que no deslumbre ni brille
Señalización podotáctil	No se define	Recomendable

Tabla 1. Comparación entre las propuestas de la Lectura Fácil y la Señalética Accesible (Elaboración propia)

Resultados

Los hallazgos compartidos refieren a los avances que México presenta con respecto a la lectura fácil y señalética accesible, tanto a nivel de manejo conceptual, políticas públicas e implementación.

I. Avances de la lectura fácil en entornos arquitectónicos y urbanos en México

Las propuestas teóricas de la lectura fácil, así como del diseño de señalética accesible son propuestas provenientes de Europa, donde los avances en términos de inclusión conducen las acciones de otros espacios del planeta.

En el caso particular de México, es importante mencionar que se presentan acciones escasas y desarticuladas, ante el desconocimiento general de la lectura fácil, de la importancia de tener una señalética accesible y la falta de empatía ante la discapacidad. Existen señalamientos de lectura fácil y accesible, sobre todo dirigida a documentos escritos, pero estos señalamientos no alcanzan a ser claros ni definitivos en lo referente a la lectura fácil en los entornos arquitectónicos y urbanos (señalética accesible).

Con respecto a este tema, la CNDH (Comisión Nacional de los Derechos Humanos) elaboró en el 2018 un *Informe Especial de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos sobre el estado que guarda los derechos humanos de las personas con discapacidad en las entidades federativas del país*, diagnóstico que permite apreciar el nivel de rezago en el tema de la lectura fácil y accesible en documentación impresa, aunque los señalamientos (aunque se puede entender por extensión) no hacen referencia de la señalética accesible en los espacios físicos.

La CNDH señala al respecto del derecho a la información y su accesibilidad:

En la mayoría de las entidades no se realizan acciones sustantivas para asegurar el acceso a la información de las personas con discapacidad. La mayor parte de las entidades reportan iniciativas para la atención de personas con discapacidad visual mediante el uso de sistema braille y tiflotecnología..., sin referir otros tipos de materiales o formatos accesibles (. ...) Resulta preocupante que se reporten acciones aisladas, sin que se evidencie la existencia de políticas transversales para garantizar el acceso a la información. (CNDH, 2018, págs. 242-243)

En este mismo informe la CNDH muestra geográficamente el nivel de rezago por entidad federativa, marcando en color rojo aquellos estados que no reportan acciones encaminadas a fortalecer el derecho a la información a través del fortalecimiento de formatos accesibles. Tan solo 14 de 32 enti-

dades federativas señalan diluidas acciones encaminadas a la lectura fácil o información accesible (en su mayoría acciones aisladas o de instituciones específicas) representando un 43.75% de la totalidad (Imagen 3).



Imagen 3. Mapa que muestra las entidades federativas que no reportan acciones encaminadas a fortalecer el derecho a la información a través del fortalecimiento de formatos accesibles, CNDH, 2018, <https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/documentos/2019-06/Estudio-Personas-Discapacidad.pdf>

II. Diagnóstico bajo el enfoque de lectura fácil y señalética accesible en entornos arquitectónicos y urbanos

Con la intención de completar la investigación documental en materia del estado que guardan la lectura fácil y la señalética accesible en entornos arquitectónicos y urbanos en México, se realiza un análisis en campo, mismo que fue registrado en fotografías como se muestra a continuación.

Tras recorridos realizados en distintos espacios arquitectónicos y urbanos en México, fueron detectados casos de incumplimiento u omisión de los principios básicos de la lectura fácil y señalética accesible en los espacios urbanos en México:

a) Tipo de fuente. Fueron encontradas un número considerable de fuentes con diversas tipografías que no obedecen a los principios accesibles. Las instituciones o empresas comerciales ante una intención de ge-

nerar identidad o de explotación de la retórica en las imágenes omiten la utilización de fuentes sin serifas, patines, ni adornos (Imágenes 4 y 5).



Imagen 4. Diversidad de tipografías, letras con serifas, patines y adornos que dificultan la lectura (Solano, 2021)



Imagen 5. Abuso de retórica en la imagen, omitiendo principios de accesibilidad (Solano, 2022)

b) Tamaño de fuente. Los principios de la lectura fácil y la señalética accesible establecen que el tamaño ha de ser grande y acorde a la distancia desde donde será leído, situación que no es considerada en la nomenclatura de las calles (Imagen 6) o en información en espacios públicos (Imagen 7).



Imagen 6. Tamaño de fuente de nomenclaturas de calles insuficiente e inaccesible (Solano, 2022)



Imagen 7. Tamaño de fuente en señalética en espacios públicos inadecuada (Solano, 2022)

c) Alineación. Los principios de accesibilidad señalan una alineación izquierda, por lo que la alineación vertical resulta compleja para personas con discapacidad cognitiva (autismo), visual y adultos mayores por no promover una lectura más intuitiva (Imágenes 8 y 9).



Imagen 8. Señalética en entornos arquitectónicos que por su posición vertical dificultan su lectura (Solano, 2022)



Imagen 9. Señalética no accesible por su disposición vertical (Solano, 2022)

d) Pictogramas e imágenes. Las representaciones gráficas han de ser claras y legibles, las imágenes producto de esquematizaciones y estilizaciones resultan poco intuitivas para grupos vulnerables, por ser de difícil comprensión (Imagen 10 y 11).

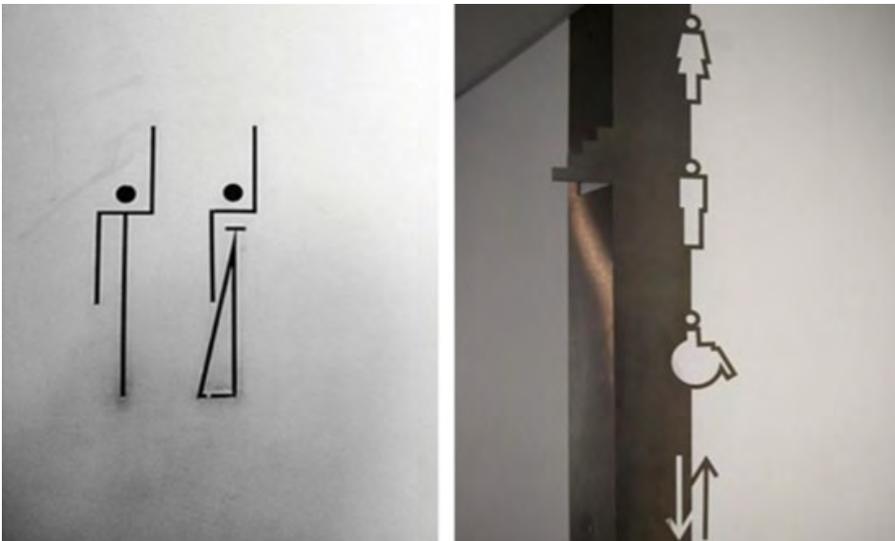


Imagen 10 y 11. Pictogramas esquematizados o estilizados que excluyen por la dificultad de comprensión de algunos grupos [Fotografías] López Bilbao, 2014, Deia, <https://blogs.deia.eus/diseño-a-sor-bos/tag/senaletica-banos/>

Los resultados muestran el nivel de rezago que existe en México en el tema de lectura fácil y de señalética accesible. Los principios aquí analizados se encuentran ausentes en los ejemplos de diseño, por lo que los derechos de las personas con discapacidad visual, cognitiva y de baja comprensión están vulnerados ignorando los avances existentes en materia de accesibilidad y derecho a la información.

Conclusiones

La consideración de la lectura fácil y la señalética accesible bajo el enfoque de derecho se asocia con el derecho a la ciudad y el derecho al acceso a la información. La omisión de estos derechos trasgrede tanto al derecho internacional como al nacional, y vulnera a grupos excluidos históricamente como las personas con discapacidad cognitiva, visual, etc.

La aplicación de los principios de la lectura fácil y de la señalética accesible resulta indispensable para la comprensión y uso de los espacios arquitectónicos y urbanos puesto que eliminan barreras de comunicación e información, contribuyendo con los procesos de inclusión. Desafortunadamente, en México estos procesos de inclusión aún no se alcanzan, como lo muestra la presente investigación que concluye que en este país existen graves rezagos en materia de accesibilidad en textos escritos, documentos, letreros y señalética.

Se concluye que resulta urgente promover los principios de la lectura fácil y su consideración en el diseño de espacios de toda índole, ya que su inclusión contribuye a facilitar la ubicación y desplazamiento autónomo en el entorno físico. No está por demás recordar que la accesibilidad ha sido señalada por el artículo 9 de la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (ONU, 2007), amén de estar presente en el espíritu del derecho a la ciudad y el derecho a la información. Este escenario determina los compromisos adquiridos por México ante instancias internacionales constituyendo una obligatoriedad que atender, pero sobre todo, señala la enorme deuda nacional que en materia de accesibilidad universal aún persiste.

Referencias

- Comisión Nacional de los Derechos Humanos. (4 de diciembre de 2018). *Informe Especial de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos sobre el estado que guarda los derechos humanos de las personas con discapacidad en las entidades federativas del país*. <https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/documentos/2019-06/Estudio-Personas-Discapacidad.pdf>
- Fernández, B. (junio de 2018). *La señalética inclusiva que asegura el uso de los espacios*. HOSPIITECNIA. Arquitectura, ingeniería y gestión hospitalaria y sanitaria: <https://hospitecna.com/arquitectura/accesibilidad/senaletica-inclusiva/>
- Jiménez, C. (20 de febrero de 2020). *Mirada Social. ¿Qué es la lectura fácil? El derecho a entender el mundo*: <https://miradasocial.fundacioncb.es/que-es-la-lectura-facil-el-derecho-a-entender-el-mundo/>
- Llano, G. (2022). *Instituto de Accesibilidad*. <https://institutodeaccesibilidad.com/blog/accesibilidad-aplicada-en-senaletica-accesible/>
- López Bilbao, J. (2014). *Pictogramas esquematizados o estilizados* [Fotografías]. Deia. <https://blogs.deia.eus/diseño-a-sorbo/tag/senaletica-banos/>
- Medina Reguera, A., & Balaguer Girón, P. (2022). Textos cognitivamente accesibles: Lectura fácil y Leichte Sprache en contraste. *Magazin*, 29.
- Organización de las Naciones Unidas. (2007). *Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad*. <https://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas. (2015). *Objetivos del Desarrollo Sostenible*. <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/objetivos-de-desarrollo-sostenible/>
- Organización de las Naciones Unidas-Habitat. El Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos. (2022). *Plataforma Global por el Derecho a la Ciudad*. https://www.right2city.org/wp-content/uploads/2019/09/A6.1_Agenda-del-derecho-a-la-ciudad.pdf
- Organización de las Naciones Unidas. (2007). *Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad*. <https://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf>

***Eska Elena Solano Meneses.** Doctora en Diseño por la Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEMex, Maestra en Educación por el Tecnológico de Monterrey y Arquitecta por la Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEMex. Miembro del Consejo Directivo del SUEM y responsable de la Secretaría de Vinculación Académica e Internacionalización. Miembro de la RED IESMEDD (Red de Instituciones de Educación Superior Mexicanas por la Discapacidad y no Discriminación). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel 1) Adscripción institucional: Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEMex. Mail: eskasolano@gmail.com



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.



Montañusoidal. Reflexiones sobre la escucha y la armonía periférica en las prácticas de interacción remota con escultura sonora

*Héctor Iván Navarrete Madrid**

Resumen

“Montañusoidal” es el nombre de este proceso de investigación-producción en torno a la escultura sonora construido sobre las reflexiones que han surgido al trabajar con el objeto sonoro escultórico desde las perspectivas de la escucha y la armonía, durante nuestro proceso de producción artística y académica que podemos ubicar desde 2008 a la fecha. Investigación desde la cual hemos propuesto un acercamiento transversal a estos conceptos desde distintos enfoques y disciplinas en diversas prácticas y momentos de su desarrollo, lo que ha permitido entenderlos desde las tensiones que se generan entre el centro y la periferia, lo que nos permite situarlos como una multiplicidad de centros móviles, por ejemplo, en el caso de la escucha encontramos que cada individuo es el centro de su propia escucha y por tanto la escucha de uno es periférica a la escucha del otro. De forma similar vemos en el objeto sonoro una intrincación entre su estructura formal y sus cualidades tímbricas, relación que plantea un univer-

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: agosto 2022

Fecha de publicación: abril 2023

so armónico singular y particular que surge de cada objeto, por lo que cada universo armónico objetual es periférico a los demás universos armónicos. Debemos mencionar que este proceso de investigación-producción, como muchos otros, se vio atravesado por la situación mundial de confinamiento, la cual se confrontaba directamente con varios de los principios fundamentales de la escultura sonora, tales como la interacción y la participación al momento de la activación de las esculturas. Lo cual requirió el ejercicio de reflexión sobre el espacio virtual como un medio expresivo y un lugar de encuentro por sus cualidades escultóricas y sonoras.

El proceso creativo surge al señalar la contemplación del entorno montañoso y su contorno, por su similitud con la representación gráfica de una oscilación repetitiva y suave como puede ser una onda sonora. Esta relación formal y sonora fue llevada a lo gráfico pero también a lo escultórico a través de la búsqueda de sonoridad en las piedras por su relación con la tierra y la montaña, lo cual lleva a la disertación sobre conceptos como la trascendencia y lo efímero desde la relación sonido-escultura. Esta reflexión toma otra dimensión cuando la acción creativa obedece a un orden de cambio de vida, siendo esta acción el ir a vivir a la montaña. Desde este punto entonces surge la necesidad de transmitir lo que es o lo que se vive en la montaña desde la montaña mediante la interacción remota y el uso del espacio virtual, partiendo de nuestra concepción de escucha y la armonía periférica para analizar y transmitir las sonoridades y las imágenes de la montaña.

Palabras clave: Escultórico, sonoro, escucha, armonía periférica.

Abstract

“Montañusoidal” is the name of this research-production process around sound sculpture built on the reflections that have arisen when working with the sculptural sound object from the perspectives of listening and harmony, during our process of artistic production and academic that we can locate from 2008 to date. Research from which we have proposed a transversal approach to these concepts from different approaches and disciplines in various practices and moments of their development, which has allowed us to understand them from the tensions that are generated

between the center and the periphery, which allows us to situate them as a multiplicity of mobile centers, for example, in the case of listening we find that each individual is the center of his own listening and therefore the listening of one is peripheral to the listening of the other. In a similar way, we see in the sound object an intricacy between its formal structure and its timbral qualities, a relationship that poses a unique and particular harmonic universe that arises from each object, so that each object harmonic universe is peripheral to the other harmonic universes. We must mention that this research-production process, like many others, was affected by the global confinement situation, which was directly confronted with several of the fundamental principles of sound sculpture, such as interaction and participation at the time of the activation of the sculptures. Which required the exercise of reflection on the virtual space as an expressive medium and a meeting place for its sculptural and sound qualities.

The creative process arises by pointing out the contemplation of the mountainous environment and its contour, due to its similarity with the graphic representation of a repetitive and smooth oscillation such as a sound wave. This formal and sound relationship was taken to the graphic but also to the sculptural through the search for sound in the stones due to their relationship with the earth and the mountain, which leads to the dissertation on concepts such as transcendence and the ephemeral from the sound-sculpture relationship. This reflection takes on another dimension when the creative action obeys an order of life change, this action being going to live in the mountains. From this point then arises the need to transmit what is or what is lived in the mountain from the mountain through remote interaction and the use of virtual space, starting from our conception of listening and peripheral harmony to analyze and transmit the sounds and the images of the mountain.

Keywords: *Sculptural, sound, listening, peripheral harmony*

I. La escucha periférica

La escucha es análoga a la observación en tanto que ambas proponen una perspectiva del mundo. La definición de Marshall McLuhan en la que refiere el ‘espacio acústico’ como aquella esfera que se desdobra 360° en todas direcciones de la cual somos el centro:

El espacio auditivo no favorece ningún enfoque. Se trata de una esfera sin límites fijos, es un espacio adecuado a la cosa misma, no es el espacio el que contiene a la cosa. No el espacio pictórico boxed-in, más bien es dinámico y ¿ningún? siempre está en constante cambio, creando su propia dimensión momento a momento. Al no tener límites fijos, es indiferente al fondo. El ojo se centra, señala, abstrae la localización de cada objeto en el espacio físico. El oído sin embargo responde al sonido desde cualquier dirección... (McLuhan, 1960, p.207)

Deja implícito que mi escucha es simultánea y periférica a otras, por lo que cada quien es el centro de la suya. Lo que nos devela esta cualidad multidimensional en la acción de escuchar es que ninguna escucha es idéntica a otra, cada escucha es subjetiva, por tanto genera una imagen específica de la realidad. Así que la suma de diversas escuchas puede generar un panorama más amplio de aquello que fue escuchado. En otras palabras, la retroalimentación y el intercambio intersubjetivo generan una imagen colectiva de la realidad. Desde esta perspectiva la acción de escuchar nos permite pasar de ser ‘centro’ a ser ‘periferia’ y viceversa, por tanto representa el ejercicio de la empatía hacia la ‘otredad’ el cual me arroja más allá de mí mismo, por tanto podemos decir que la ‘escucha’ es una práctica transversal.

II. Armonía periférica. Escultórico/objetual

En la acción de tocar, el contacto genera una extensión del tacto, expande al individuo más allá de sí mismo. Sin embargo, el tipo de objetos que individualmente o socialmente nos permitimos tocar imponen también una relación de centro y periferia; una jerarquía de objetos “aptos” y “no aptos” para ser tocados, relegando muchos objetos a ser usados únicamente bajo la sola función para la cual han sido creados.

No obstante, la escultura sonora propone un redescubrimiento del mundo a partir de tocar y escuchar a esos otros objetos. Desde este planteamiento surge la armonía periférica como una propuesta escultórica que hemos concebido anclada en el enfoque transdisciplinario sobre los conceptos de escultura sonora, objeto sonoro, timbre, música espectral, armonía tímbrica y arte sonoro. Son nociones que conforman los ejes reactores de la forma de pensar la producción artística en torno a lo sonoro desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad: la música occidental, música concreta, música electroacústica, música electrónica, música espectral, acústica, escultura sonora, escultura expandida, escultura social, escultura, artes visuales, arte sonoro y otras tradiciones culturales. Además, hemos propuesto una reflexión ‘transversal’ desde la mirada y contextos de los autores: H. Baschet, Pierre Schaeffer, Hunges Doufort, Miguel Molina, Martí Ruiz y Sebastián Lach.

A partir de ello vislumbraremos la escultura sonora como una tecnología decolonial que permite contrapuntar el centralismo de la armonía tonal. Subvirtiéndolo los papeles de la tonalidad y los instrumentos musicales, las formas de ejercer el poder del centro a la periferia. Para esto se tomará el enfoque transversal, el cual permite repensar nuestra forma de relacionarnos con el entorno desde la música y las prácticas del arte sonoro.

Lo primero es retomar el concepto de timbre como una cualidad del sonido que nos permite conectar de forma directa el mundo de la escultura con el del sonido y dejar de lado la geometría canónica ideal de la armonía tonal, liberando la sonoridad de los objetos y aboliendo la idea de supeditar los instrumentos a una escala ideal. Esto al permitir a los cuerpos sonoros exponer su sonoridad propia.

Geometrías acústicas

Es revelador darnos cuenta que las escalas utilizadas en el Gamelan de Indonesia, no se corresponden literalmente con ninguna escala occidental. La escala ‘slendro’ se correspondía a una división del espacio de una octava en cinco partes iguales, de manera que todos los intervalos son inarmónicos. El Dr. Sethares ha descubierto que los intervalos de las distintas escalas del Gamelan están basados en el espectro de parciales inarmónicos de las láminas suspendidas y gongs, los osciladores

habituales de Indonesia, al igual que en occidente y en la antigua China, hemos basado las escalas en consonancia con los ‘parciales’ de los instrumentos de uso más común, de cuerda y viento. (Ruiz, 2015, p.270)

Este hallazgo nos llevó a reflexionar: ¿existe una relación entre las músicas y los instrumentos u objetos que las producen? Ello implicaría que las sonoridades de estas músicas se definen según las cualidades de los cuerpos sonoros que les dan origen, planteamiento que entraña una relación profunda entre el sonido y la forma. Y en un sentido más profundo podríamos suponer que esta relación tendría una incidencia en la construcción conceptual de la retícula del sistema de consonancias y disonancias de cada música. Tal planteamiento representa una relación del tipo cuerpo sonoro-armonía, lo que nos permite plantear que cada objeto puede develar un universo sonoro propio. Esta línea de investigación demanda una revisión transversal a los orígenes conceptuales de la escultura sonora, la tímbrica y la armonía. Nos permite, asimismo, replantear la armonía desde el objeto sonoro escultórico pues contrapuntea los preceptos de la armonía tonal mediante el desplazamiento constante de los centros tonales con el uso de objetos cotidianos, objetos encontrados o esculturas sonoras, además de revelarla como un subconjunto de las armonías espectrales posibles. Por lo que sin la intención de empatarlos a una condición ideal, esto permite descubrir en ellos una estructura concreta de la realidad.

Para entrar en materia debemos situar la génesis del estudio de la relación cuerpo sonoro-armonía con el estudio de las consonancias pitagóricas. Ya que las relaciones entre las distancias de las alturas de los sonidos resultaban proporcionales al tamaño de los osciladores que los producían. Lo que nos deja ver que el común denominador entre ellos es una relación de carácter geométrico, cuestión que nos permite hablar de una geometría acústica. Sin embargo, debemos tener en cuenta que las consonancias pitagóricas surgen del estudio de la implementación del monocordio (Rodríguez Cervantes, 2019, p.6) el cual permitió el estudio de las relaciones geométricas entre pares de sonidos:

El monocordio consta de una cuerda sujeta y tensa en ambos extremos. La cual desplaza su posición de equilibrio en un punto específico. La palabra “ideal” viene de pensar que la cuerda tiene densidad lineal, ρL , uniforme. En otras palabras, la masa por unidad de longitud es la

misma en toda la cuerda, así como el grosor es “despreciable” o igual a cero, es decir una línea matemáticamente hablando. (Rodríguez Cervantes, 2019, p.19)

Estos principios son los que dan origen a la escala occidental temperada sobre la cual está sustentada la idea de armonía de la música de la tradición occidental. Sin embargo, el planteamiento anterior nos muestra que fue una decisión de carácter práctico lo que llevó a la adopción de la geometría lineal como base estructural de la armonía occidental dada la simplicidad que planteaba. Misma que le permitía enfocarse únicamente en el estudio de sus relaciones de consonancia.

Debemos mencionar que no es la primera ni la única vez que en occidente se recurre a una condición matemática para la toma de decisiones de carácter estético, con consecuencias sustanciales en la construcción en el imaginario estético social. Es esto un reflejo del sentido racionalista que da a la existencia la civilización occidental, el cual deja de lado a la intuición como posibilidad debido a su oscuridad y la dificultad de comprobación, las cuales son distantes a la idea de certeza.

Ahora bien, trabajar con una geometría lineal implica una simplificación de los parámetros, y por tanto un manejo más sencillo de los valores que permiten entablar estas relaciones geométricas acústicas. Por otro lado, cabe notar que la implementación de la geometría lineal supone una separación de su condición física, ya que pretende una proximidad al mundo ideal, canónico o abstracto. Pues desprecia la cualidad volumétrica de los cuerpos sonoros al ignorar el grosor de la cuerda y suponer e imponer una condición física irreal o ideal, lo que genera una escisión con el mundo real, concreto o material. Sin embargo, para el mundo de la escultura sonora esta operación no es válida, ya que en él están inmersas geometrías complejas que están intrincadas a cualidades físicas de las fuentes sonoras. Variables en las que se incrementa la dificultad de medirlas y operar con ellas. En el estudio *Análisis de vibraciones de barras aplicado a la escultura sonora*, Mateo Rodríguez expone la ecuación de onda que funciona como modelo para el monocordio ideal, para después proponer un modelo teórico matemático para analizar y predecir el comportamiento de la vibración de las barras encastradas utilizadas por los hermanos Baschet, pioneros en la escultura sonora. Sin embargo, para François Baschet no tenían lugar estas complejidades matemáticas en la práctica de la escultura sono-

ra, ya que sostenía que “las matemáticas son a la escultura sonora lo que la química orgánica a la cocina” (Baschet, 2015, p.35) y argumentaba que:

Aún hoy me pregunto por qué los libros de acústica están repletos de fórmulas terriblemente complejas, lo cual no beneficia a nadie. Los metales, por ejemplo, no son nunca homogéneos. Se trata de aparatos y materiales con 10, 20 o 30 grados de libertad con parámetros increíblemente complejos, y todas esas interacciones no caben en formulas (p.351)

Y se bastaba de las “Leyes de Taylor sobre cuerdas, las leyes de Bernoulli sobre tubos sonoros, tabla de Koenig de barras fijadas y tal vez uno o dos gráficos más.”(p.351) Manteniendo a la experiencia, el ensayo y error y el trabajo sistemático como eje fundamental de su trabajo para el desarrollo de las esculturas sonoras.

En el umbral de los criterios estéticos y la instauración del canon

Justo este margen de error que plantean los materiales, al que refiere François Baschet conectado con las dificultades históricas para instaurar un ‘temperamento igual’ es lo que nos permite hacer una analogía situada en otro campo disciplinar como son los ajustes al calendario gregoriano con el arreglo del día bisiesto que procura que no sobren horas ni días agregando un día la cuenta calendárica cada cuatro años. O bien, pensar en ajustes como el horario de verano que no responden a una necesidad de rigor en la exactitud de medir el tiempo, ni siquiera de bienestar biológico, si no de orden económico. Por lo que esta propuesta se enfoca en cuestionar la imposición de criterios estéticos para la instauración del canon. Como una forma de colonialismo estético al marcar los parámetros del goce estético junto con la cancelación de otras formas. Ante esto, la propuesta de acción comienza por la activación de estas otras formas.

Para profundizar en esto debemos mencionar que desde el *Tratado de los Objetos Musicales*, de Pierre Schaeffer junto con el Grupo de Investigación Musical (GRM), se intenta hacer una clasificación de los objetos sonoros, se señala que:

Al menos ha reconocido finalmente a todas las músicas tradicionales dos rasgos comunes: una relación armónica fundamental, más o menos desarrollada, de las alturas a los timbres, y una estratificación en tres niveles sucesivos (el de los objetos, el de las estructuras de referencia y el del sentido). (Schaeffer, 1966/2003, p.308)

Donde podemos identificar que son enunciadas como ‘músicas’ esas otras formas.

Ese plural ha figurado muchas veces en el transcurso de esta obra. Hemos comprendido que se trata de las variantes presentadas por las civilizaciones musicales. Pero implícitamente las referíamos a “la” música, postulando así un tronco común a todas estas músicas (...)”. (p.308-309)

Ya que podemos, consideramos que es justo la conciencia de esta otredad lo que nos permite señalar a este tratado como un trabajo de investigación artística interdisciplinario que llegó a rozar con el enfoque transversal y transdisciplinario desde el pensamiento musical. Se trata de un esfuerzo de investigación interdisciplinario en el que a su término señala que llega a encontrarse frente al sesgo cultural que predomina en el pensamiento occidental:

Los límites. Así es como este Tratado, treinta años después de los comienzos de la Música concreta» se termina más modestamente de lo que había comenzado, no porque la ambición de inventariar el conjunto de lo sonoro no sea estimable, ni útil un «Solfeo generalizado». Pero ¿y si este Tratado demostrara la eminencia y la originalidad irremplazable por encima de las otras músicas posibles, de una sola lengua musical, la de la Tradición? [...] La Ciencia, la Técnica y el Progreso, son los monstruos de esta época. Aparentemente liberadores, acaparan toda nuestra imaginación y devoran todos nuestros espacios de libertad. [...] Así es como este libro, compendio de un «Arte de Oír, fundado sobre una acústica honesta, puede reconducir a Orfeo a la propia música. Pues también hay que convenir que toda conquista contribuye a delimitar al hombre, más aún a darle la medida de sí mismo. Lugar solitario, santuario privilegiado en el corazón de espacios inhabitables, la Música

muestra mejor que ninguna maestra cuál es la tesitura, cuál es el intervalo, y cuál es el timbre de la condición humana. (1977, p.331)

Al señalar la aplicación de las matemáticas y la física como signo de la influencia racionalista para la toma de decisiones estéticas de la música occidental vislumbró los límites conceptuales de la música de occidente. Al mismo tiempo apuntó los límites a los que se enfrentó en la investigación, señalando que este desprecio de los criterios intuitivos poco a poco van marginando y eclipsado las riquezas y formas de las músicas pertenecientes a otras tradiciones culturales. Y justo sobre estas otras músicas o sonoridades posibles Martí Ruiz nos señala en su tesis doctoral el concepto de la ‘xentonalidad’:

Como habíamos mencionado anteriormente, figuras como Hary Partch y Julian Carrillo, han propuesto sistemas de fraccionamiento de la octava en muchísimos más intervalos, para propósitos diversos. Esta división en fracciones pequeñísimas de la octava, fracciona el espacio en intervalos más pequeños que los cuartos de tono. El paso de un microtono al siguiente es todavía perceptible, y las combinaciones permiten todo tipo de acuerdos y armonías fuera de lo habitual. El uso de estas otras tonalidades posibles, se denomina xentonalidad, y las formas de organización en torno a centros xentonales, se denomina xenharmonía. Básicamente es la formulación de acuerdos, progresiones, melodías, en un contexto donde el repertorio de intervalos no se corresponde con el paradigma de la división en 12 valores iguales, de temperamento justo o igual, de acuerdo con la idea pitagórica. (Ruiz, 2015, p.273)

Término, que si bien, permite la inclusión o la coexistencia de estas otras músicas les da un lugar a partir de un pensamiento a todas luces eurocéntrico al referirlas como tonalidades extranjeras. Sin embargo, ahondando en esta reflexión y en paralelo con el estudio sobre la propuesta de los hermanos Baschet encontramos la relación de poder que se genera del centro a la periferia, en diversas dimensiones culturales. Relaciones basadas en instauración de un canon el cual requiere que se construya todo el dispositivo y los instrumentos basadas en ese canon. Dejando fuera otras sonoridades que ya estaban ahí, en el ambiente, presentes desde otras tradiciones culturales en sus objetos y sus timbres característicos. Es por eso que en el

Tratado de los objetos musicales se habla de los ‘objetos adecuados’ para la música, al final Pierre Schaeffer lo enuncia muy bien cuando dice que continuar la labor de clasificación simplemente enmarcará la eminencia y la originalidad de un tipo de expresión o lengua musical, la de la tradición.

Es en la conciencia de estas relaciones que Enrique Dussel explica la modernidad como el momento donde el pensamiento occidental está en el centro el ejercicio del poder, marginando y colonizando otras posibilidades de la existencia. Y desde esta conciencia es que genera el planteamiento de la transmodernidad en tanto refiere cómo es que la modernidad occidental ha afectado a todas las culturas periféricas. Señalando la necesidad de las conexiones de carácter transversal: “ese movimiento que de la periferia a la periferia.” (Dussel, 2005, p.18) y es este tipo de pensamiento el que queremos llevar a los objetos sonoros desde lo escultórico a lo musical, a partir de implementar la ‘armonía periférica (escultórico/objetual)’.

III. Prácticas de interacción remota con la escultura sonora

A partir del periodo del confinamiento surge la necesidad de reconfigurar el objeto sonoro escultórico para adaptarlo al medio virtual, dado que las experiencias de contacto físico están limitadas por las medidas sanitarias. Esta reconfiguración recuerda a la expansión del objeto escultórico que planteó Rosalind Krauss (*La escultura en el campo expandido*) en los setentas la cual atendió a la necesidad de concebir como escultóricas a expresiones y recursos que nunca habían sido consideradas desde la tradición, tales como el movimiento, la luz y el sonido, lo cual permitió tomar en cuenta a la escultura sonora como una expresión de la escultura expandida.

Debido a la falta de interacción física durante la pandemia se abrieron canales de comunicación en los medios virtuales tales como el *home office* o la educación *online*, mismos que en el mundo no se habían logrado consolidar debido a brechas tecnológicas que implican la infraestructura o simplemente la resistencia cultural. Medios que siguen planteando sus dificultades pero también sus beneficios.

Lo anterior exige otra expansión de la escultura, pero ahora hacia el espacio virtual, el cual propone en sí mismo otro tipo de interacciones. Tales como la posibilidad de intercambiar información en tiempo real entre

individuos que geográficamente se encuentran distantes. Interacción remota que requiere la reconfiguración del objeto sonoro escultórico desde la comprensión del espacio escultórico sonoro virtual.

IV. *Montañosoidal*

‘Montañosoidal’ surge de un análisis profundo de la configuración entre los elementos que conforman mi propuesta artística personal, esta propuesta se consolidó después de llegar al término un doctorado centrado en el análisis de la propuesta de otros autores. Al tiempo que el mundo vivía un proceso de confinamiento donde encontramos la interacción remota como alternativa para expandir la experiencia de la escultura sonora. Esto requirió plantear un análisis objetivo aplicado al desarrollo de la propuesta personal sumado a una interpretación de la configuración de los elementos que conforman la propuesta desde la subjetividad creativa.

Comenzamos con una revisión e identificación de los elementos que configuran el discurso artístico personal. Para ello aplicamos una serie de tablas en las que se pueden visualizar los elementos que configuran mi discurso artístico a través del tiempo.

n.º	Nombre de la propuesta	Año	Tipo de propuesta	Dispositivos de exhibición	
1	Audiciones		2007	Dibujo y pintura	Exposición
Primeras esculturas sonoras					
2	Caja de pandora	2008		Escultura Sonora	Exposición
3	Paisajes sonoros	2008		Escultura Sonora	Exposición
4	El comal y la olla	2008		Escultura Sonora	Exposición
5	Cañones de asedio	2009		Improvisación sonora	Presentación en vivo
Construcción en materia acústica					
6	Tronco_ acústico	2012		Escultura Sonora	Exposición
7	Medúla sinusoidal	2012		Escultura Sonora	Exposición
8	Orografía sonora	2012		Escultura Sonora	Exposición
Montañas misteriosas					
9	Paisajes	2013-14		Escultura Sonora	Exposición
10	Montañas	2015-16		Escultura Sonora	Exposición
11	Orquesta de esculturas	2014-22		Improvisación sonora	Presentación en vivo
12	Escucha con mis oídos	2016		Proceso creativo	Exposición online
13	Conciertos unipersonales	2016		Improvisación sonora	Presentación en vivo
Esculturas sonoras Apres Baschet					
14	Sonidos bajo el árbol	2015		Escultura Sonora	Exposición espacio público
15	Suspensiones	2018		Escultura Sonora	Exposición
16	Olejajes	2018		Escultura Sonora	Exposición
17	PanGamelan	2019		Ensamble sonoro	Presentación en vivo
18	Diarios de murciélagos	2020		Colaboración remota	Exposición en FB e IG
19	PanGameOnline	2020-22		Ensamble sonoro	Videoconferencia via zoom
20	Sesiones de improvisación Remota	2020-22		Improvisación en tiempo real	Live en redes sociales
21	Improvisación Remota con Escultura Sonora	2020-22		Improvisación sonora en tiempo real	Live en redes sociales
22	Conciertos unipersonales	2021-22		Improvisación sonora en tiempo real	Videoconferencia via zoom

Tabla 1. Configuración de elementos que conforman la propuesta artística. La mayoría de las propuestas se pueden consultar en la web del autor: <https://phonografic.wixsite.com/soundart>

En la Tabla 1 figura una lista de veintidós propuestas artísticas que he generado desde 2007 a la fecha, se puede observar que están agrupadas las propuestas que pertenecen a un mismo proceso creativo y que figuran también las que surgen de forma independiente, además de su desarrollo cronológico está expreso el tipo de propuesta y los dispositivos de exhibición que la dieron a conocer en su momento. De esta tabla cabe destacar que predomina la *Escultura sonora* seguida de la *Improvisación* en alguna de sus manifestaciones como el *tipo de propuesta* predominante y la *Exposición* seguida de la *Presentación en vivo* como los *Dispositivos de exposición*. Sin embargo, aunque resulte evidente se debe destacar que los formatos virtuales y la comunicación *online* se vuelven recurrentes a partir del año 2020, situación que coincide con el confinamiento, pero que más allá de eso debemos de ser conscientes que esto implica un ejercicio de reconfiguración y reconsideración de los formatos de las propuestas así como de los dispositivos expositivos.

n.º	Formato						Variables espaciales					
	Gráfica	Instalación	Escultura	Exploración	Audiovisual	Expositivo	Instalativo	Escénico	Virtual	Presencial	Híbrido	
1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0
2	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0
3	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0
4	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0
5	0	0	0	1	1	0	0	1	0	0	1	0
6	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0
7	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0
8	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0
9	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0
10	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0
11	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0
12	1	0	1	1	0	1	0	1	1	1	1	0
13	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0
14	0	1	0	0	0	0	1	1	0	0	1	0
15	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0
16	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0
17	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0
18	0	0	0	1	1	1	0	0	1	0	0	1
19	0	0	0	1	1	0	0	1	1	0	0	1
20	0	0	0	1	1	0	0	1	1	0	0	1
21	0	0	1	1	1	0	0	1	1	0	0	1
22	0	0	1	1	1	0	0	1	1	0	0	1

Tabla 2. Configuración de elementos que conforman la propuesta artística. La mayoría de las propuestas se pueden consultar en la web del autor: <https://phonografic.wixsite.com/soundart>

En la Tabla 2 a partir de variables binarias podemos observar que predomina la *Escultura*, la *Exploración* y el *Audiovisual* como formatos que dan soporte a las propuestas artísticas, notando también este cambio de la

escultura al audiovisual llegando el 2020 mientras que el espacio *expositivo-presencial* cambia en tendencia por el *escénico-virtual* o *híbrido* en este mismo umbral temporal.

n.º	Interacción			Variables proceso creativo		Variables para el espectador				
	Interacción directa	Interacción remota	Interacción híbrida	Individual	Colectiva	Experiencia individual	Experiencia colectiva	Interacción activa	Interacción pasiva	
1	1	0	0	0	1	0	1	0	0	1
2	1	0	0	0	0	1	1	0	1	0
3	1	0	0	1	0	0	1	0	0	1
4	1	0	0	1	0	0	1	0	0	1
5	1	0	0	0	0	1	0	1	0	1
6	1	0	0	0	0	1	1	0	0	1
7	1	0	0	0	0	1	1	0	0	1
8	1	0	0	0	0	1	1	0	1	0
9	1	0	0	1	0	0	1	0	0	1
10	1	0	0	1	0	0	1	0	1	0
11	1	0	0	0	0	1	0	1	0	1
12	1	0	0	0	0	1	1	0	0	1
13	1	0	0	0	0	1	1	0	0	0
14	1	0	0	0	0	1	0	1	1	0
15	1	0	0	0	0	1	0	1	1	0
16	1	0	0	1	0	0	0	1	1	0
17	1	0	0	0	0	1	0	1	0	1
18	0	1	0	0	0	1	1	0	0	1
19	1	1	0	0	0	1	1	0	0	1
20	0	1	1	0	0	1	1	0	0	1
21	1	1	1	0	0	1	1	0	0	1
22	1	1	1	0	0	1	1	0	0	1

Tabla 3. Configuración de elementos que conforman la propuesta artística.
 La mayoría de las propuestas se pueden consultar en la web del autor:
<https://phonografic.wixsite.com/soundart>

Finalmente en la *Tabla 3* vemos cómo las formas de interacción se diversifican al pasar de la interacción directa, a la interacción remota y permitir una interacción híbrida, lo cual también se refleja en que los procesos creativos pasan de ser individuales a adoptar un carácter colectivo en tanto que la interacción resulta ser un signo de la propuesta. Sin embargo, en sentido inverso en la tendencia de interacción con el espectador hay un cambio de la interacción activa a pasiva dada la distancia con la propuesta.

Después hicimos un examen de conciencia para identificar los criterios que determinaron las decisiones estéticas que influyeron en la elección de elementos que configuran el discurso de cada una de las propuestas, esto para entender de forma global la estructura actual de la propuesta. Comenzamos por identificar tres momentos del proceso creativo:

1. La contemplación del entorno montañoso y su contorno, lleva a señalar la similitud con la representación gráfica de una oscilación como puede ser una onda sonora. Aquí aparece la relación sonoro-visual a partir

del uso del registro del espectrograma.

2. Esta relación formal y sonora fue llevada a lo gráfico por medio del dibujo, pero también a lo escultórico a través de la búsqueda de sonoridad en las piedras por su relación con la tierra y la montaña, este ejercicio conlleva una disertación sobre conceptos como la trascendencia y lo efímero desde la relación sonido-escultura.

3. Finalmente, esta reflexión toma otra dimensión cuando la acción creativa obedece a un orden de cambio de vida, siendo esta acción el ir a vivir a la montaña. Desde este punto entonces surge la necesidad de transmitir lo que es o lo que se vive desde la montaña mediante la interacción remota y el uso del espacio virtual, partiendo de nuestra concepción de escucha y la armonía periférica para analizar y transmitir las sonoridades y las imágenes de la montaña.

En cada uno de estos momentos identificamos una fase del proceso creativo respectivamente: 1. La idea, 2. la materialización y 3. la acción. Tanto el primero como el segundo momento se centran en la conceptualización de una manera de trabajar la relación sonoro-visual y sus soluciones plásticas; sin embargo, en el tercer momento hay factores que llevan más allá estas relaciones, además de ser un momento que consideramos, está aún en desarrollo donde se están gestando las directrices de esta nueva propuesta. Para identificar estas directrices vamos a revisar algunas de las propuestas que hemos identificados dentro de esta tercera fase bajo el análisis que generamos anteriormente:

A. *Escucha con mis oídos*, proyecto que consistió en derivas sonoras con otros creadores en los alrededores de Santa Clara Coatitla, municipio de Ecatepec. Las derivas sonoras se realizaron echando mano de un dispositivo escultórico binaural: este consistía en una diadema con una copia de mis orejas hecha en silicona la cual servía para realizar registros sonoros hiperrealistas. Compartía el dispositivo con los participantes durante los recorridos por la Sierra de Guadalupe bajo la premisa ‘escucha con mis oídos’ para después realizar una mezcla no lineal de los registros a manera de sueño o recuerdo difuso de los lugares, mezcla realizada en posproducción. El resultado se presentó en el sitio web o se realizó en tiempo real en pequeñas sesiones unipersonales con audífonos en un cubículo en simultáneo a las sesiones la Live Cinema & Arte Sonoro.

De este proyecto debemos destacar que a partir de él surge la reflexión sobre la escucha periférica como esta conciencia de la escucha del

otro, así como la implementación de la escultura sonora como un dispositivo aural que propicia la escucha y no como un generador de sonido, el uso del espacio virtual como dispositivo de exhibición de la propuesta y la conceptualización de las sesiones sonoras unipersonales como dispositivo de exhibición que reconfigura el espacio escénico y replantea la interacción entre el creador y el espectador.

B. *Diarios de Murciélagos*, proyecto que consistió en colaboraciones remotas a partir de registros sonoros que contenían interferencia generada por murciélagos captadas por una radio de onda corta en las montañas de la reserva del Tepozteco, estado de Morelos. Debemos destacar de este proyecto que se desarrolló durante el confinamiento y que planteaba un ejercicio de interacción remota y así como la reconfiguración de la propuesta artística en el mundo virtual, pues se basó en el uso de las redes sociales para difundir los trabajos. En sí mismo permitió colaboraciones internacionales y replantear formas de trabajo con círculos más cercanos, una de las más sustanciales para entender el rumbo de la propuesta actual fue el caso de la colaboración que se realizó desde el colectivo PanGamelanMX conjunto de gamelan casero que creamos como ensamble sonoro basado en la música de Indonesia, el cual tuvo que cambiar de presencial a remoto bajo el formato de PanGameOnline. En el que desarrollamos una pieza titulada *Desfase* que dejaba de lado la frustración generada por trabajar con la latencia o retraso de la señal de audio y video durante el ejercicio de videoconferencias, lugar donde se trasladaba este ensamble sonoro, tomándola en cuenta como factor reactor de la pieza.

C. *Sesiones de Improvisación Remota* es un proyecto que surge como alternativa a la interacción y colaboración entre artistas durante el confinamiento con sede en el espacio virtual, suma de una multiplicidad de lugares que se abren junto con quienes participan bajo la premisa de la improvisación y compartir su propuesta. Por lo que se genera un espacio de diálogo y exploración desde diversas disciplinas, adaptándose a los recursos expresivos audiovisuales que permiten las salas de videoconferencias para generar nuevos códigos que permitan un ir y venir desde lo concreto a lo virtual y viceversa. A nivel de la propuesta personal este proyecto permitió plantear una interacción remota planteada desde el objeto aplicando los principios de la ‘armonía periférica (escultórico/objetual)’ que concebimos a partir del estudio del objeto sonoro escultórico en la Universidad de Barcelona.

Dichos principios nos permitieron deconstruir el objeto sonoro escultórico en un objeto sonoro escultórico virtual por medio del análisis de la escala espectral tomada como la tonalidad del objeto, para después por medio de la síntesis aditiva reconstruirlo en el espacio virtual con la posibilidad de hacerlo de forma remota desde diferentes lugares. Síntesis que, en analogía a dibujar ondas sonoras, nos permite delimitar los contornos montañosos que están generando sonido. Esta técnica permite fluir la improvisación sonora manteniendo como eje la tonalidad del objeto a pesar de las variaciones en la latencia de la señal de audio y video, asimismo permite una interacción y diálogo entre el generador de sonido y la máquina.

Además las sesiones permiten a sus participantes compartir su perspectiva propia través de la cámara subjetiva, la cual pone al creador de movimiento en el papel simultáneo de camarógrafo y compositor audiovisual. Finalmente este proyecto también da pie a retomar los conciertos unipersonales, planteados desde Escucha con mis oídos ahora desde una plataforma virtual, en donde se valora la posibilidad de compartir el entorno de vida desde la montaña al compartir los sonidos e imágenes de este paisaje conviviendo con las composiciones en tiempo real generadas desde la 'armonía periférica (escultórico/objetual)' en una improvisación privada y personalizada, en donde sería bueno plantear desde ya, que es necesario encontrar formas para que el espectador pueda interactuar activamente dentro de la experiencia sonora. Sin embargo, estos asuntos ya son abordados por el Laboratorio Transdisciplinario de Escultura Sonora, que creamos en 2021 dentro de los espacios académicos de la División de Investigación de la Facultad de Artes y Diseño FAD de la UNAM, para cuestionar sobre las posibilidades de lo escultórico en el espacio virtual.

V. Conclusiones

A manera de conclusión queremos destacar dos aspectos que consideramos las aportaciones más importantes de esta propuesta de investigación-producción:

1. La reconsideración de los formatos de las propuestas y los dispositivos expositivos. En tanto que el cambio de condiciones a nivel mundial trajo consigo una transformación en la forma de relacionarnos y retos en específico en relación con la capacidad de adaptar las viejas concepciones

a los nuevos formatos y dispositivos de exhibición, este proceso creativo se aventuró a generar una nueva configuración de los elementos que a la larga permitirán crecimiento en el alcance de recursos expresivos y expositivos para enfrentar una nueva realidad inmersa en un ir y venir de lo concreto a lo virtual en un proceso de hibridación constante permitiendo expandir hacia este campo al objeto sonoro escultórico.

2. La posibilidad de incidir desde la escultura en paradigmas de la escucha, la teoría musical y la interacción remota. Al poner como centro al objeto sonoro escultórico desde su potencial reflexivo, expresivo y comunicativo. Cuestionando pilares sensibles como la teoría musical occidental y la cosmogonía que plantea, develando la posibilidad de generar estructuras a partir de otros fragmentos de la realidad marginados con anterioridad.

Y finalmente a manera de cierre queremos mencionar que nos resulta pertinente aplicar las técnicas metodológicas y modelos para un análisis objetivo de la configuración de los elementos que conforman la propuesta personal sumados a una interpretación desde la subjetividad creativa, ya que ello brinda herramientas para la investigación-producción crítica la cual permite la clarificación a nivel personal del discurso artístico. Por lo que consideramos que este ejercicio aplicado en investigaciones de largo aliento resulta ser una herramienta útil y necesaria para los investigadores creadores más aún después de terminar una investigación doctoral centrada en entender y reactivar una propuesta de terceros.

Referencias

- Baschet, F. (2017). *The Sound Sculptures of Bernard and François Baschet*. Trilingual extended edición. UBe. Dussel, E. (2005). *Transmodernidad e interculturalidad* (Interpretación desde la filosofía de la liberación), 28. UAM-Iz. <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/105.pdf>
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido. En *La posmodernidad*, H. Foster (Ed.), 59-74. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1393819>.
- McLuhan, M. (1960). Five Sovereign Finger Taxed the Breath. *Explorations in Communications: An Antology*.
- Rodríguez Cervantes, M. T. (2019). *Análisis de vibración de barras aplicado a las esculturas sonoras Baschet*. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://132.248.9.195/ptd2019/noviembre/0798490/index.html>.
- Ruiz, M. (2015). *Escultura sonora Baschet. Arxiu documental i classificació d'aplicacions pel desenvolupament de formes acústiques*. [Tesis doctoral] Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts. <http://www.tdx.cat/handle/10803/363918#>.
- Schaeffer, P. (1966/2003). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza música. Alianza Editorial. Héctor Iván Navarrete Madrid, PhonoGrafic. Investigador independiente.

***Héctor Iván Navarrete Madrid.** Escultor sonoro. Realizó su proyecto de investigación doctoral 'Favor de tocar. Escultura Sonora Baschet MX' en la Facultad de Artes y diseño FAD de la UNAM. Para el cual realizó estancias de investigación en Universidad de Barcelona y prácticas de campo en Tokio, Osaka y Bali a su vez en 2017 coordinó la restitución sonora de 'Monumento de percusión' escultura sonora Baschet presentada en 'Reverberaciones: Arte y sonido en las colecciones del MUAC'. Coordinó el Grupo de Investigación Transdisciplinaria en Escultura Sonora donde desarrollo el Laboratorio Transdisciplinario de Escultura Sonora.

Mail: phonografic17@gmail.com; ivan.navarrete@comunidad.unam.mx



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: Alma Elisa Delgado Coellar



Materiales creativos, diseño y dibujo en los trabajos de ladrilleros manuales e ingenieros electrónicos en México

*Alba Rosas Flores**

Resumen

En este texto, que adelanta algunos resultados preliminares obtenidos en mi proyecto de investigación de tesis doctoral en Creación y Teorías de la Cultura en la Universidad de las Américas Puebla (2019-2023), hablo de los trabajos del ladrillero manual y del ingeniero electrónico en el contexto de las economías digital y creativa en México. No obstante que ambos trabajos producen “objetos” (ladrillos y placas electrónicas) importantes en la vida cotidiana, expongo que, mientras el trabajo del ingeniero electrónico es concebido como una profesión — incluso “creativa” — que se incentiva a través de políticas públicas específicas, el trabajo del ladrillero, en el mejor de los casos, es pensado como un oficio artesanal condenado a la desaparición. Sin embargo, las similitudes entre estos dos modos de hacer son significativas y ponen en duda dualismos, tales como: mental-físico, diseño-artesanía y sujeto-objeto. En ese sentido, propongo revisar la relación contemporánea entre “materiales”, “dibujo” y “diseño”; y, a partir de la etnografía y el enfoque de los nuevos materialismos, contrastar dos

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: agosto 2022

Fecha de publicación: abril 2023

procesos que dan lugar al ladrillo y la placa electrónica: el corte de ladrillo y el diseño de PCB (*Printed Circuit Board*).

Muestro cómo, al prestar atención a los movimientos y gestos materiales involucrados en estos procesos (cortar y diseñar) por encima de los objetos, surge un cuestionamiento importante al carácter mental y de planeación/proyección del dibujo en el diseño (presente en el trabajo del ingeniero electrónico, pero no en el del ladrillero), evidenciando con ello la “falacia del artefacto terminado” (Davidson y Noble, 1993), resignificando el acto de dibujar y, sobre todo, abriendo la posibilidad de pensar los procesos de creación más allá de la agencia humana del ladrillero o del ingeniero, esto es, reconocer también la creatividad de los materiales (Ingold y Hallam, 2007). Finalmente, reflexiono sobre las consecuencias que se derivan en términos ontológicos para conceptos como “artesanía”, “diseño” y, sobre todo, “creación”.

Palabras clave: Ladrilleros, ingenieros electrónicos, materiales creativos, dibujo, diseño, creación.

Abstract

*In this text, which advances some preliminary results obtained in my doctoral thesis research project in Creation and Theories of Culture at the Universidad de las Américas Puebla (2019-2023), I talk about the work of the manual brickmaker and the electronic engineer in the context of the digital and creative economies in Mexico. Although both works produce “objects” (bricks and electronic boards) that are important in everyday life, I argue that, while the work of the electronic engineer is conceived as a profession, even “creative”, that is encouraged through specific public policies, the work of the brickmaker, in the best of cases, is thought of as a craft doomed to disappear. However, the similarities between these two ways of making things are significant and call into question dualisms, such as: mental-physical, design-craft and subject-object. In this sense, I propose to review the contemporary relationship between “materials”, “drawing” and “design” and, based on ethnography and the approach of the new materialisms, contrast two processes that give rise to the brick and the electronic board: the brick cutting and PCB (*Printed Circuit Board*) design.*

I show how, by paying attention to the material movements and gestures involved in these processes (cutting and design) above the objects, an important question arises to the mental and planning/projection character of the drawing in the design (present in the work of the electronic engineer, but not in that of the brickmaker), thus evidencing the “finished artefact fallacy” (Davidson and Noble, 1993), resignifying the act of drawing and, above all, opening the possibility of thinking about the creation processes beyond of the human agency of the brickmaker or the engineer, that is, also recognizing the creativity of materials (Ingold and Hallam, 2007). Finally, I reflect on the consequences derived in ontological terms for concepts such as “craftsmanship”, “design” and, above all, “creation”.

Keywords: Brickmakers, electronic engineers, creative materials, drawing, design, creation.

Ladrilleros manuales e ingenieros electrónicos en el contexto de las economías creativa y digital en México

Imaginemos que tenemos frente a nosotros un ladrillo rojo cocido y una placa electrónica mostrándose plenamente en su condición de objetos físicos que participan de nuestra vida cotidiana. ¿A cuál interrogaríamos primero? ¿Cuál de ellos creeríamos que tiene algo más interesante y valioso que decir? ¿Por qué? Conservemos estas preguntas en mente.

Hablar de la producción de ladrillo hecho a mano y de la industria electrónica en México es adentrarse en la compleja y problemática relación actual entre el sistema económico, el desarrollo tecnológico, el futuro del trabajo y la cultura. En 2018 se calculó la importancia económica del “sector ladrillero artesanal” mexicano al censar la existencia de 9 947 unidades económicas para la fabricación de ladrillos no refractarios (ladrillo hecho a mano); las cuales ocupaban un total de 30 116 personas y generaban una producción bruta de 5 372 millones de pesos anuales a nivel nacional (INEGI, 2019). No obstante, desde los años 2000 esta industria ha venido siendo objeto de cambios y políticas públicas que parten del interés de los gobiernos local y federal por “modernizar” al sector y mejorar su “eficiencia energética” a partir de la implementación de tecnología y ma-

quinaria (principalmente en los hornos de cocción), así como la reubicación y reorganización de las ladrilleras en atención a cuestiones fiscales y ambientales (EELA, 2012). Estas políticas han rearticulado al sector en estados como Guanajuato y Jalisco; y en otros, como Puebla, han provocado cierta desconfianza entre los ladrilleros.

Por su parte, la industria de la electrónica (enfocada inicialmente en la cadena de computadoras personales y ahora en la industria del software) empezó a incentivarse con políticas públicas específicas desde el año 2002 debido a que el aumento de las exportaciones de electrónica entre 1980 y 1990 fue visto como el nuevo “motor de crecimiento de la economía mexicana” (Dussel y Palacios, 2004, p. 3). Sin embargo, en el año 2000 la dinámica de las exportaciones se redujo (tanto en el mercado interno como en su principal destino, Estados Unidos). La explicación se halló en las deficientes condiciones de la industria electrónica en el país y la competencia directa con productos chinos (Dussel y Palacios, 2004). A partir de entonces, México, con menor o mayor éxito, se ha enfocado en el diseño y ejecución de políticas públicas y empresariales para la industria de la electrónica y del *software*, en temas específicos como tecnología, productividad, comercialización y educación. Estas políticas consideran indispensable que los sectores público y privado (gobiernos, empresas e instituciones educativas) se sumen a “programas regionales-sectoriales” (Dussel y Palacios, 2004, p. 30).

La agenda PROSOFT 3.0 (2014-2024) es el documento base para la instrumentación de políticas nacionales en materia de TIC, y su misión es desarrollar un sector fuerte y global para incrementar la productividad y capacidad para innovar de otros sectores en México. El Plan Nacional de Desarrollo de 2001-2006 planteó por primera vez el fomento a la industria y el mercado de tecnologías de la información y la comunicación (TIC) como estrategia para aumentar la competitividad de México a nivel mundial. Como resultado del Plan, en 2002 la Secretaría de Economía lanzó el primer Programa para el Desarrollo de la Industria del Software (PROSOFT). El objetivo de este era “consolidar la competitividad de las TIC (Tecnologías de la Información y Comunicación) a nivel nacional” y convertir al país en “uno de los líderes” en ese ámbito (Matus, Ramírez y Buenrostro, 2013, p. 17). El programa ha perdurado en la política mexicana a pesar del cambio de gestiones.

Ahora bien, estimo necesario contextualizar las industrias del ladrillo hecho a mano y de la electrónica en México a partir de los conceptos de “economía creativa” y “economía digital”. Tempranamente se habló de la “sociedad post-industrial” (Bell, 1976) para nombrar el cambio que la economía industrial moderna, iniciada en el siglo XVIII y basada en la producción manufacturera, estaba teniendo hacia una economía que entre las décadas de 1960 y 1980 comenzó a ver la expansión del trabajo en el sector de servicios, la información y el conocimiento científico. Hoy se habla tanto de una Cuarta Revolución Industrial o de la Industria 4.0 para referir la implementación de la tecnología digital en los procesos industriales y su globalización (UIA/OIT, 2020), como de la “desindustrialización” o “terciarización” de la economía (Márquez y Pradilla, 2008) debido a la creciente relevancia del sector de servicios. La desindustrialización,

como proceso, debe referirse a un *ámbito territorial específico* (un país, una región, una metrópoli o ciudad), y entenderse como la disminución de su base industrial durante un período mediano o largo de tiempo, que se expresa en: a) el cierre definitivo de establecimientos industriales, ponderado por su tamaño para evaluar su importancia, que conduce a la reducción del total de empresas; b) la disminución del número total de trabajadores industriales; c) la reducción absoluta del capital fijo y/o del ritmo de su formación; y d) la disminución del volumen de la producción industrial, medido en productos físicos, en valor total o agregado. (Márquez y Padilla, 2008, p. 25)

A pesar de que la producción manual de ladrillo y la industria electrónica son igualmente necesarias y significativas en diversos ámbitos de la vida social — la construcción y la arquitectura, la comunicación y el transporte, inclusive proyectos artísticos —, prácticamente la primera ha sido invisibilizada y olvidada o golpeada por las políticas públicas de los diferentes niveles de gobiernos en México. Sugiero que esto es debido, en gran parte, a la tendencia económica mundial que se basa en la premisa de que “los países más competitivos son también los más avanzados en la adopción y uso de Tecnologías de Información y Comunicaciones” (AMITI, CANIETI, FMD, 2006, p. 14).

El caso paradigmático probado fue el crecimiento económico del 30 por ciento en Estados Unidos desde 1995, fenómeno que coincidió con el

aceleramiento del desarrollo de la industria de las TIC. Bajo ese discurso, de acuerdo con el Foro Económico Mundial, México estaba perdiendo “competitividad” desde hacía una década, por lo cual se le recomendó al gobierno federal diseñar y aplicar políticas públicas para la innovación, adopción y aprovechamiento de las TIC en el país. Allí nació la urgencia de PROSOFT, la Asociación Mexicana de la Industria de Tecnologías de Información (AMITI), la Cámara Nacional de la Industria Electrónica, de Telecomunicaciones e Informática (CANIETI) y la Fundación México Digital (FMD) para establecer un acuerdo que implementara una agenda digital nacional para la competitividad, la innovación y la adopción de las TIC y que promoviera la transición de México hacia la “sociedad del conocimiento” (AMITI, 2006, p. 44).

Una cuestión que no deber perderse de vista es que, si bien es cierto que para los países y ciudades europeas y anglosajonas que sí alcanzaron un importante nivel de desarrollo industrial (Detroit, Nueva York, Chicago, Manchester, Barcelona, Ámsterdam) es adecuado hablar de un proceso de “desindustrialización” iniciado en las décadas de 1970 y 1980, esto mismo no ocurre para México (y, en general, para los países latinoamericanos). Como algunos autores consideran, en el caso de México es apropiado decir que hubo una “industrialización tardía, trunca e incompleta” (Márquez y Pradilla, 2008).

Tardía porque ocurrió dos siglos después que en los países europeos, más como una necesidad incentivada tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), lo cual la ciñó a un esquema de industrialización por sustitución de importaciones con proteccionismo e intervención estatal; trunca porque la producción interna de los medios de producción no pudo avanzar significativamente debido a la dependencia tecnológica inicial con los países “desarrollados”; e incompleta porque a la crisis económica de 1982 siguió la imposición, desigual pero generalizada, de las reformas neoliberales sin haber concluido la industrialización o siquiera haberla iniciado (Márquez y Pradilla, 2008, p. 31-32).

En ese sentido, desde el desarrollismo clásico de mitad del siglo XX (Bresser, 2017), la producción manual de ladrillo en el país se entiende como una reminiscencia de una malograda revolución industrial en países “subdesarrollados” como México. De allí que ahora enfrenta una “crisis de sobrevivencia” debido a los “métodos tradicionales empleados” y la “escasa tecnología” (EELA, 2012, p. 4). Aunado a ello, las políticas económicas

globales asumen que nuestra sociedad está basada en la producción de información y conocimiento. En vista de ello, la noción de “creatividad” ha ganado importancia.

El papel de la “creatividad” en la economía y sociedad contemporáneas es innegable; así lo hace ver la proliferación de términos: “economía creativa” (Florida, 2012), “trabajo creativo” e “industrias creativas” (Hesmondhalgh y Baker, 2011). Ya en la década de 1990 en Reino Unido las “industrias creativas” comenzaron a ser versiones de políticas de empleo y educación que tenían como objetivo reemplazar el papel cada vez menor de la manufactura en las economías nacionales (Hesmondhalgh y Baker, 2011: 4).

El término “industrias creativas” se derivó de aquél de “industrias culturales”, un concepto que aparece en el multicitado ensayo “La industria cultural. La ilustración como engaño de masas” (1944) de Theodor Adorno y Max Horkheimer. De acuerdo con Hesmondhalgh y Baker (2011), el concepto de “industrias culturales” fue ampliamente usado en la década de 1960 por sociólogos y desarrolladores de políticas progresistas en Reino Unido, sin embargo, para 1990, debido a la confusión que producía una noción tan amplia como la de “cultura”, se empezó a popularizar el término “industrias creativas”.

Resulta memorable la declaración, en 1997, del entonces primer ministro, Tony Blair, justificando la estrategia de su gobierno de dirigir recursos hacia el desarrollo de las industrias creativas y presentando a Gran Bretaña como el líder mundial de la “revolución creativa”. Blair declaró:

Gran Bretaña fue una vez el taller del mundo... Fue definida por la construcción naval, la minería y la industria pesada... Una vez más, Gran Bretaña puede afirmar que lidera el camino. Podemos decir con orgullo que somos el “taller de diseño del mundo”, liderando una revolución creativa. (Blair et al. 2001, p. 170 en Hesmondhalgh y Baker, 2011, p. 4)

Más tarde, para Florida, por primera vez se pudo afirmar que nuestra economía estaba impulsada por la creatividad (2012, p. 6); es decir, que estábamos inmersos en una “economía creativa” y el consecuente surgimiento de una nueva clase: la “clase creativa” (2012, p. 15). En su clasificación de esta clase, las ocupaciones de ingeniería (y arquitectura) constituyen el “núcleo súper creativo”; por su parte, las ocupaciones de construcción, producción

y extracción, transporte y movimiento de materiales componen la “clase obrera”. Florida dividió a la clase creativa de acuerdo con las ocupaciones de las personas estableciendo subcategorías (núcleo super creativo, profesionales creativos, clase obrera, clase de servicios y agricultura) (2012, p. 401-402).

En ese sentido, cabe destacar que en 2019 el Centro de Cultura Digital (Ciudad de México) publicó “Mapa Transmedia”, un diagnóstico (de 2015 a 2018) de la economía creativa mexicana a fin de contribuir al diseño de políticas públicas. Uno de los sectores más destacados fue el de software, sobre este se reveló la especialización estatal en Nuevo León y Jalisco y se presentó como el sector creativo más activo en el país (en crecimiento desde 2013). Cabe mencionar que de los 91 388 establecimientos creativos mapeados en México, 3 947 son del sector de *software* y 6 254 del de artesanía. Mientras el sector artesanía emplea a 41 501.5 personas, el sector *software* emplea a 67 753. (Centro de Cultura Digital, s. f)

Dicho esto, considero que es en los discursos sobre las economías creativa y digital donde conviene contextualizar a las industrias del ladrillo hecho a mano y de la electrónica en México para comprender sus asimetrías en términos de estatus social, económico, cultural y creativo. A diferencia de la ingeniería electrónica, la producción manual de ladrillo no entra dentro de la economía creativa ni digital. Mientras la producción de ladrillo es apenas considerada un oficio artesanal propio de una etapa industrial inacabada en el país, la ingeniería electrónica es percibida como una profesión demandada, incluso, como una que ocupa un lugar privilegiado dentro de la clase creativa. En ese tenor, propongo como hipótesis que la asimetría se basa en dualismos ontológicos tales como mental-físico, diseño-artesanía y sujeto-objeto, y que estos se expresan en las relaciones que imaginamos entre “dibujo”, “diseño”, “objeto terminado” y “creación”. A continuación, profundizo en ello.

Dibujo, diseño y la falacia del artefacto terminado

Solemos creer que cuando dibujamos (ya sea analógicamente con un lápiz y papel o digitalmente en un *software* de diseño asistido por computadora) estamos trabajando con cierto nivel de abstracción debido a que nuestras herramientas de trabajo no parecen estar construyendo algo directamente

— es decir, la línea trazada sobre el papel no erige realmente un edificio como la capa de color seleccionada tampoco pinta una pared —. A esa creencia subyace una importante y problemática relación entre “dibujo” y “diseño” de la que se deduce que dibujar y diseñar no construyen, solo proyectan, pero la “proyección” tiene un alto valor como una manifestación de la “creatividad”. Aquí me enfocaré en la primera relación y dejaré para las conclusiones el asunto de la “creatividad”.

Aunada a la creencia del dibujo como abstracción, también estamos habituados a pensar que “hacer” inicia como un “plan” o “proyecto”; es decir, como una idea, imagen o concepto en la mente que eventualmente se materializa. Así, el mundo está plagado de ideas concebidas por humanos que fueron tomando la forma deseada sobre materiales en bruto y en cierto momento dieron lugar a determinados artefactos u objetos, constituyendo de ese modo nuestra “cultura material”. Esta teoría de herencia aristotélica se conoce como *hilemorfismo*, del griego *hyle* (materia) y *morphe* (forma) (Ingold, 2013, p. 20). De manera muy especial, el dibujo está articulado con ella; en este sentido, en varias lenguas europeas este pasó a ser diseño (en italiano disegno, en francés dessin, en español dibujar).

Fue Leon Battista Alberti quien explicitó que el dibujo (*disegno*) eran los “lineamentos” (*lineamenta*): “una especificación precisa y completa de la forma y apariencia del edificio, tal como lo concibe el intelecto, independientemente y antes del trabajo de construcción (*structura*)” (Alberti en Ingold, 2013, p. 50). Esta noción del dibujo-diseño tiene su origen en la geometría formal de Euclides — recordemos que Alberti describió la línea recta como la más corta posible que se podía trazar entre dos puntos —. Siglos después, este sigue siendo el paradigma del diseño, donde el dibujo como definición se hace “desde fuera”. Ya sea como diseño o dibujo, las connotaciones se toman por patrón e intención y, como escribió Giorgio Vasari en 1586, el disegno “no es más que una expresión visual y clarificación de ese concepto que se tiene en el intelecto” (Ingold, 2013, p. 51).

Ahora bien, y ¿dónde, exactamente, está el diseño? (Ingold, 2013, p. 66). Aquí, tiene todo que ver con la “falacia del artefacto terminado” (Davidson y Noble, 1993). Intentando comprender el significado de las herramientas de piedra prehistóricas (el pedernal, específicamente), Davidson y Noble sostienen que dicha falacia ha introducido una falsa comprensión de lo que los artefactos de piedra nos pueden decir sobre las habilidades de los homínidos. Esta consiste en creer que la forma final de los artefactos

tos líticos que han encontrado los arqueólogos es la forma prevista de una “herramienta” (Davidson y Noble, 1993, p. 365), es decir, un objeto que fue proyectado con una intención a partir de una idea concreta. Su crítica radica en hacer notar que es un error suponer que todos los eslabones de la secuencia de operaciones, movimientos y gestos de los homínidos formaban deliberadamente parte de una sola cadena que tenía como fin planificado producir herramientas de piedra como el sílex. No solo los arqueólogos han imaginado la existencia de una cadena y fin planificado para el tallador de piedra prehistórico, sino que, además, han aceptado que el artefacto producido por tal secuencia, y que ellos recuperan en las excavaciones, fue el artefacto final.

En simpatía con la crítica a la falacia del objeto terminado, Ingold (2013) nos invita a reflexionar dónde se encuentra la idea del diseño. Si nos planteamos un escenario en el que por accidente golpeamos nuestro pie contra una piedra, dice el autor, cualquiera de nosotros concluiría que hemos tropezado con una piedra, no con el diseño de la piedra. De hecho, continúa, estamos bastante seguros de que nunca hubo tal diseño, ni siquiera nos lo imaginamos. La piedra parece tener una forma regular pero azarosa que no responde a ningún propósito. Por el contrario, si pensamos en un reloj — por ejemplo, aquél que adquirimos porque su diseño nos agradó —, en ese caso estamos seguros de que alguna vez hubo un fabricante que lo diseñó. Es verdad que, como con la piedra, solo vemos el reloj y no un diseño para un reloj; sin embargo, con el reloj inferimos que su diseño debió existir una vez en la mente de su creador. Entonces, es sobre esta inferencia que juzgamos que el reloj, a diferencia de la piedra, es un “artefacto” (Ingold, 2013, p. 66).

El estatus de artefacto se ha constituido como tal en la medida en que para producir el objeto se ha seguido un plan o proyección y, en un punto determinado, este se cumplió y el artefacto se terminó. ¡Allí está el diseño! La lógica que subyace es que “no puede haber complejidad funcional sin un diseño previo” (Ingold, 2013, p. 67). Sobre todo, sin una intencionalidad humana.

Ahora bien, ciertamente los albañiles y los carpinteros de la época medieval (y todavía los de nuestro tiempo) también trazaban líneas, e hicieron uso de la geometría euclidiana, pero esta geometría estaba más encaminada por un “conocimiento táctil y sensorial de la línea y la superficie”, que por un gusto por la “forma conceptual abstracta” (Ingold, 2013, p. 51). En el pa-

pel, las líneas dibujadas no eran (ni son) un dibujo entendido como la proyección intencionada y geométrica de una imagen conceptual (un plano en el sentido estricto contemporáneo), sino más bien, en palabras de Ingold, “la huella de un gesto” (2013, p. 128) que llega a constituirse como el “oficio de tejer con líneas” (2013, p. 55).

En ese tenor, a la idea de hilemorfismo que domina en nuestro entendimiento de la cultura material, es mejor oponer la “morfogénesis” (Ingold, 2013, p. 22) y pensar el “hacer” como “un proceso de *crecimiento*” (2013, p. 20). Sean ladrillos hechos con moldes o placas electrónicas diseñadas con un software, sus formas no se imponen al material ni en el dibujo, sino que se generan dentro de un campo de fuerzas que hay que sentir para conocer. Así, lejos de imponer diseños en un mundo que está listo y esperando ser moldeado, el ladrillero y el diseñador de placas electrónicas solo pueden participar agregando su propio ímpetu a las fuerzas y energías en juego en procesos mundanos que ya están en marcha (2013, p. 21).

A continuación, más que ocuparme de demostrar la dimensión material del diseño frente a su carácter ideal/mental/intelectual, expongo de qué manera su comprensión como dibujo o proyección pictórica de una idea justifica la atribución de creatividad al diseñador de placas electrónicas por encima del ladrillero y de los materiales. Es decir, hasta cierto punto, la noción contemporánea de creatividad (prerrogativa humana) se sostiene de la omisión de los materiales y de lo material. No es que el diseño sea inmaterial en tanto ideal, sino que invisibiliza la agencia de los materiales haciendo desaparecer su capacidad creativa bajo el “objeto terminado” como resultado de la creencia en la imposición humana de una forma determinada sobre la materia en bruto.

Dos casos: cortar ladrillos, diseñar placas electrónicas

En seguida, describo brevemente con base en la etnografía dos procesos importantes (pero no únicos) que dan lugar a los objetos ladrillo y placa electrónica: el corte de ladrillo y el diseño de PCB.

La investigación, consistente en una etnografía comparativa, se ha realizado en dos ciudades mexicanas específicas. Para el caso de la producción manual de ladrillo, he elegido el municipio de San Pedro Cholula por ser el principal productor de ladrillo en el estado de Puebla y uno de los más importantes generadores de empleos en el sector ladrillero a nivel

nacional. En el caso de la ingeniería electrónica, he optado por la ciudad capital de Aguascalientes, donde se han llevado a cabo políticas públicas para incentivar y fortalecer la industria (fundamentalmente automotriz) a partir de “*clústers de software*” (Casalet, González y Buenrostro, 2008) y debido a la cercanía con Guadalajara, Jalisco, el “Valle del Silicio Mexicano” (Palacios, 2004).

Antes, es necesario aclarar que la noción de “diseño” solo existe como parte fundamental de su hacer para los ingenieros electrónicos, pero no entre los ladrilleros. Mientras un ingeniero electrónico tiene claro que “la ingeniería es diseño y crear” (Entrevista AS, 01-02-2021), el ladrillero no piensa en esos términos. Esta aseveración exhibe la relación que los propios ingenieros electrónicos establecen entre “diseño” y “creatividad”, en la cual, sin duda, el dibujo aparece como condición. De hecho, para algunos diseñadores este proceso constituye un arte y ciencia a la vez, para otros más bien es aburrido y repetitivo. La cuestión es que algunos de ellos afirman que no hay dos circuitos impresos iguales, que el “enrutado” es un “toque personal” del diseñador y lo que hace único su diseño.

En la producción de placas electrónicas existe la figura del “diseñador de PCBs”. En términos generales, el diseñador de placas de circuitos impresos es quien diseña las pistas y rutas que conectan los componentes de una tarjeta electrónica. De una manera muy especializada estos diseñadores llegan a ser expertos en el diseño RF (RadioFrecuencia), el diseño de componentes con alta densidad de pines, en bibliotecas de CAD (diseño y dibujo asistido por computadora) para PCB y administración de configuraciones, en diseños mixtos analógicos y digitales, en fuentes de alimentación, en diferentes técnicas de alta velocidad de diseño, en comprensión de diseños para la fabricación (DFM), en especificaciones, estándares, ensamblado y en principios de realización pruebas.

Por lo tanto, el diseñador conoce las “normas de diseño” y tiene experiencia en relación con aspectos tan elementales como el espesor de onzas del material (cobre) de la placa, el cálculo de pistas, la lectura de la hoja de datos (datasheet) de los componentes y los estándares de calidad de la industria. Para diseñar placas electrónicas se emplean programas de *software*, tanto privativo como abierto, conocidos como CAD (diseño asistido por computadora); los más populares son Altium Designer, Eagle, Orcad, Proteus, KiCad, entre otros. El proceso de diseño de placas electrónicas comienza convirtiendo un “diagrama esquemático” en un diseño de circui-

tos impresos físico. El *software* de diseño ayuda a dibujar el diagrama esquemático sustituyendo su trazo manual. El diagrama esquemático refleja todas las conexiones de los componentes. Luego, este todavía se traslada al “diagrama de conexiones”. Si bien hoy el diseñador de PCBs dibuja con la mediación de una computadora y haciendo uso de programas de diseño digital, el dibujo no parece cambiar su sentido de representación de una idea/forma nacida en la mente del diseñador como creador.

Tan significativo ha sido el dibujo para el desarrollo de la ingeniería electrónica que la prueba de ello es el libro *A Manual of Engineering Drawing for Students and Draftsmen, o simplemente Engineering Drawing*, de Thomas Ewing French, publicado en 1911 en Estados Unidos y con catorce ediciones hasta 1993.

Por otra parte, el “corte de ladrillo” es un momento particular del proceso de trabajar manualmente con el ladrillo (traslado de tierras, preparación de lodo, corte de ladrillo, rebabado o limpia, enrejado para secado, carga de horno y tramado para quema, horneada o quema, carga y descarga de ladrillo cocido, venta y colocación del material en la obra de construcción). La manera como se corta ladrillo es semejante entre los ladrilleros del municipio de San Pedro Cholula (y pueblos y municipios aledaños), a la persona que realiza esta actividad concreta se le llama “cortador”.

Hablar de este momento implica la mano, el cuerpo del ladrillero y la forma de la gavera (molde de madera o aluminio de 4 a 10 compartimientos). Esta última es la que hace posible el corte de lodo, es decir, su separación en formas de ortoedro que son los ladrillos. A la preparación de lodo, una masa color café oscuro preparada a base de la mezcla con agua de tres o cuatro diferentes tipos de tierras, sigue el corte de ladrillo — el cual, generalmente se hace durante las mañanas para que el sol de la tarde seque los ladrillos —.

Este momento consiste en una serie de movimientos corporales del cortador, quien debe humedecer sus manos para manipular el lodo, salpicar agua sobre este y amasarlo antes de coger una buena cantidad de él y dejarlo caer con fuerza sobre la gavera dispuesta en el suelo. Con movimientos veloces, el cortador se arrodilla sobre alguna pierna y usa la otra como punto de balanceo de vaivenes de atrás hacia delante que le permiten presionar el lodo con los puños y distribuirlo en los compartimientos de la gavera. La fuerza de la presión es firme pero suave. Después de rellenar los

compartimientos, una vez más se salpica agua sobre la gavera y, en seguida, con las palmas abiertas el cortador alisa el lodo.

Para terminar, con ayuda de un rasero (un trozo de metal aplanado y alargado) deja todavía más lisa la superficie. Finalmente, el cortador toma la gavera de las agarraderas de embutir y lenta y sutilmente la levanta. Con golpecillos moderados asienta los bordes de los ladrillos que aparecen cortados cuando la gavera se retira completamente.

Ciertamente, el ladrillero no dibuja la forma “ladrillo” previo al corte. Entonces, se asume que él no crea, solo repite, pues no dibuja una nueva forma, mejor dicho, no la proyecta. En cambio, el diseñador de PCBs inicia su hacer con el dibujo concebido como proyección (o el diagrama esquemático) de una nueva forma (placa electrónica) por materializar. Así es como surge una división entre lo material y lo intelectual y entre el diseño y la artesanía. La forma de la placa electrónica ha sido ideada por su diseñador, el ladrillero solo materializa una forma que nada tiene de novedoso. Mientras el diseñador de PCB dibuja, crea, proyecta, planea, el ladrillero corta y actúa directamente sobre el lodo repitiendo formas ya existentes. Por mucha destreza que tenga el ladrillero su hacer solo llega a lo artesanal. Por su parte, el diseñador se concibe como un verdadero creador. Una lectura diferente, por supuesto, tenemos si el sentido y la relación entre dibujo y diseño cambia. Lo que observamos también es que el “objeto de diseño” traza una línea entre hacer y usar que significa marcar un punto en la carrera de una cosa de la que se puede decir que “está terminada”. El ladrillo sin previo diseño inmediatamente aparece, la placa electrónica apenas ha sido diseñada-dibujada y permanece a la espera de su materialización.

Sin embargo, cuando el diseño-dibujo se imagina como un proceso de trabajo en el hacer más que como un proyecto de la mente, entonces la diferencia entre el diseñador de PCB y el ladrillero se desvanece. Sería necesario describir cada uno de los movimientos y gestos que el diseñador de PCBs realiza cuando dibuja para descubrir que, igual que el cortador de ladrillos, emplea las manos y ejecuta trazos que se convierten en huellas.

¿No es, al final, el dibujo de pistas una forma de narrar con la mano? Si, como expone Ingold, dibujar es una forma de *narrar* (Ingold, 2013, p. 125), pero lo que se dibuja-narra no es una imagen sino la “huella de un gesto” (p. 128), entonces, podemos pensar que ya sea que el diseñador de PCBs tenga o no una idea en mente de la forma final de la placa que está haciendo, la forma real, de hecho, surge del “patrón de movimiento rítmico, no de la idea” (p. 115).

El problema con la línea recta (también línea euclidiana o geométrica) es que conecta el punto A con el punto B (la terminal 1 con el componente x) previendo un final y objetivo a los gestos/movimientos. Sin embargo, el dibujo-diseño es más bien un camino que otros pueden seguir, ese camino cuenta y describe movimiento en curso antes que una conexión entre un punto y otro (Ingold, 2013, p. 140). Diseñar y dibujar no son fundamentalmente proyecciones pictóricas sino la huella y narración de los gestos y movimientos que articulan y cortan líneas en flujo. Desde esta perspectiva, el cortador de ladrillos y el diseñador de PCBs no son tan diferentes.

Ladrilleros, ingenieros electrónicos y materiales creativos

La idea de diseño en la creación de una tarjeta electrónica se apoya en la noción de creatividad como prerrogativa humana que, al ignorar a los materiales para anteponer la forma (mental) como proyección pictórica o dibujo, inevitablemente provoca, a su vez, despojar de creatividad al ladrillero — quien no dibujan y, por lo tanto, no diseña — en beneficio de la figura del diseñador de PCBs.

Paradójicamente, para recuperar la capacidad creativa del ladrillero hay que reconquistar la creatividad de los materiales. No obstante, así como hay momentos en el diseño de una PCB cuando el modelo hilemórfico de hacer y la falacia del artefacto terminado dominan a través de la proyección pictórica que funciona como la planeación para producir un “artefacto/objeto final”, también hay otros cuando la división fundacional entre materiales y forma se vuelve insostenible. Ciertamente esa disolución aparece más marcada en el proceso de integrar la tarjeta electrónica, instante preciso cuando surge la figura del ingeniero de montaje. Sin embargo, no hay que esperar hasta ese momento para descubrir que las prácticas del diseñador de placas electrónicas, de hecho, ya contienen una noción de creatividad y diseño en las que el dibujo revela su dimensión material y anuncia la *trama* de líneas como una forma de ensamblaje.

Lo que hace falta es destacar esos momentos de cortar ladrillo y dibujar placas como actividades manuales y materiales que implican el uso de herramientas (gavera y computadora) en movimientos recurrentes que tienen una cualidad rítmica antes que repetitiva; es decir, un ritmo que re-

acciona e improvisa ante las imperfecciones, los movimientos y los flujos. Aún si quisiéramos seguir hablando del ladrillero como un artesano, debemos reconocer que en su trabajo no hay repetición, sino nuevos movimientos en respuesta a nuevas condiciones en las que, igual que el diseñador de PCBs, se quiere mantener una forma o traza regular. Esto es, “hacer de nuevo” (Ingold, 2006). Así, en el diseñar una PCB o cortar un ladrillo las irregularidades en el lodo o el cansancio cada vez mayor del diseñador hacen que tengan que afinar de nuevo en cada movimiento para que este sea adecuado.

La pandemia provocada por el virus SARS-CoV-2 en 2020 no solo hizo patente la dominancia de la economía y sociedad mundiales basadas en los servicios y las tecnologías de la información y la comunicación, sino que también aumentó su influencia en ámbitos de la vida como la salud, la educación y, por supuesto, el trabajo. En el informe *The Future of Jobs Report 2020*, el Foro Económico Mundial (FEM) declaró que los confinamientos provocados por la pandemia de COVID-19 y la recesión mundial relacionada de 2020 crearon una perspectiva incierta para el mercado laboral global y aceleraron la llegada de los “trabajos del mañana” vinculados directamente con la adopción de tecnología digital y el desarrollo de habilidades afines (FEM, 2020). A partir de esto, el FEM estimó que para 2025, 85 millones de puestos de trabajo serán desplazados por un cambio en la división del trabajo entre humanos y máquinas (2020, p. 5).

Cito estas proyecciones porque en la capacidad de repetición que ofrecen las máquinas radica la pérdida de habilidades humanas. Ser “desplazado” por la máquina significa ser incapaz de percibir lo que está pasando en el “flujo de materiales” (Ingold, 2007), tal como ocurre en el caso de la computadora como “caja negra”. Así, el *mouse* o el lápiz y panel táctiles de la computadora con los que el diseñador de PCBs dibuja las líneas en algún *software* de diseño no se equipara al trazo manual sobre papel, pues las técnicas que usa le permiten conocer los flujos de materiales entre los que están inmersos sus movimientos y gestos. Algo que el cortador de ladrillo tiene muy claro.

Si bien es cierto que el ingeniero electrónico conserva un sentido del diseño afiliado con el modelo hilemórfico, si pensamos el dibujo desde su materialidad resuelta en la trama de líneas, movimientos y gestos, vemos que la separación inicial entre cortadores y diseñadores se derrumba. Entonces, lo que resta es prestar atención a los diversos materiales involu-

crados en estos procesos (cortar y diseñar) por encima de los objetos terminados y de la intencionalidad del creador humano. Es decir, reconocer la creatividad de los materiales.

A modo de conclusión

¿Un ingeniero electrónico y un ladrillero son igual de creativos? Considero que ya tenemos algunas herramientas para responder críticamente esta pregunta y los dualismos que subyacen a ella. También podemos contestar la pregunta que planteé al inicio del texto (¿A qué objeto interrogaríamos primero, a un ladrillo cocido o a una placa electrónica?).

No es exagerado decir que el sector ladrillero artesanal y los ladrilleros que lo mantienen vivo actualmente son doblemente invisibilizados. Primero, por un desarrollismo clásico de mitad del siglo XX para el cual son reminiscencia de una malograda revolución industrial en los países “subdesarrollados” como México. Por lo cual, ahora su crisis de supervivencia se explica en relación con su carácter “artesanal”. Segundo, por una economía y sociedad digitales y creativas que se imponen privilegiando formas de trabajo como el “creativo” — ligado, además, a las tecnologías de la información y la comunicación — y donde la llamada “clase creativa” es liderada por las ocupaciones informáticas e ingenieriles.

Sin embargo, una perspectiva crítica sobre la propia noción de “creatividad”, sobre todo en el seno de las “industrias creativas”, revela la “fetichización de la creatividad” (Hesmondhalgh y Baker, 2011, p. 3) que ha surgido a partir de dos intereses distintos: por una parte, el que la psicología mostró por la creatividad a partir de 1950 y que más tarde los analistas de gestión, buscando los secretos de la innovación y la motivación como fuentes de ventaja competitiva, recuperarían; y, por otra, el interés de los economistas y sus teorías del crecimiento endógeno que asignaban un papel central a la generación de ideas, la creatividad y el conocimiento como fuente inagotable de crecimiento económico (2011, p. 3). Esta idea economicista de “creatividad” además es antropocentrista, pues aparece como “facultad humana” e intencionalidad fundamental en todo proceso creativo. De allí que el diseño y el dibujo empiecen como proyecciones del intelecto humano.

La relación contemporánea entre “materiales”, “dibujo” y “diseño”, a partir de un enfoque posthumanista y de los nuevos materialismos, permite contrastar formas de hacer y poner en jaque dualismos tales como material-inmaterial, mental-físico, diseño-artesanía, sujeto-objeto y otros. De este modo, los estudios interdisciplinarios de la artesanía, el diseño y la cultura con una perspectiva antropológica, ontológica y política son necesarios a la hora de pensar los objetos cotidianos (ladrillos y placas electrónicas, por ejemplo) que nos rodean.

Fuentes y referencias

- Asociación Mexicana de la Industria de Tecnologías de la Información; Cámara Nacional de la Industria Electrónica, de Telecomunicaciones e Informática; Fundación México Digital. (2006). *Visión México 2020. Políticas públicas en Materia de Tecnologías de Información y Comunicaciones para impulsar la competitividad de México. Resumen ejecutivo*. Concepto Total, S.A. de C.V.
- Bell, D. (1976). The Coming of the Post-Industrial Society. *The Educational Forum*, 40(4), 574-579.
- Bresser-Pereira, L. C. (2017). La nueva teoría desarrollista: una síntesis. *EconomíaUnam*, 14(40), 48-66.
- Casalet, M., González, L., Buenrostro, E. (2008). La construcción de las redes de innovación en los cluster de software. Quivera. *Revista de Estudios Territoriales*, 10(1), 92-115.
- Davidson, I. y W. Noble. (1993). Tools and Language in Human Evolution. En Gibson, K. R. y T. Ingold (Eds.) *Tools, Language and Cognition in Human Evolution* (363-388). Cambridge University Press.
- Dussel, Peters E. y J. J. Palacios (Coord.). (2004) *Condiciones y retos de la electrónica en México*. Normalización y Certificación Electrónica, A.C
- Eficiencia Energética en Ladrilleras Artesanales. (2012). *Diagnóstico Nacional del sector ladrillero artesanal de México*. Informe Final.
- Foro Económico Mundial. (2020). *The Future of Jobs Report 2020*. <https://www.weforum.org/reports/the-future-of-jobs-report-2020/>
- Florida, R. (2012). *The Rise of Creative Class Revisited*. Basic Books.
- Hesmondhalgh, D. y S. Baker. (2011). *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. Routledge.
- Ingold, T. (2006). Walking the Plank: Meditations on a Process of Skill. En Dakers J.R. (Eds.) *Defining Technological Literacy* (65-80). Palgrave Macmillan.
- Ingold, T. (2007). Materials against materiality. *Archeological Dialogues*, 14(1), 1-16.
- Ingold, T. (2013). *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*. Routledge.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (03 de junio de 2021). Censos Económicos 2019. <https://www.inegi.org.mx/programas/ce/2019/>
- Lazzarato, M. (1996). “Inmaterial Labour”. En Virno P. y M. Hardt (Eds.). *Radical Thought In Italy: A Potential Politics*, (133-148). University of Minnesota Press.
- Márquez, López, L y E. Pradilla. (2008). Desindustrialización, terciarización y estructura metropolitana: un debate conceptual necesario. *Cuadernos del CENDES*, 25(69), 21-45.

- Matus, M., R. Rodríguez y E. Buenrostro. (2013). Capacidades adquiridas y por desarrollar en los cluster TI de México: Análisis comparativo centrado en el caso inteQsoft A.C. Fondo de Información y Documentación para la Industria. *Cuaderno de trabajo*, (4).
- Centro de Cultura Digital. (s. f.). México creativo: mapeando las industrias creativas en México. <https://centroculturadigital.mx/compas-creativo/>
- Palacios, Lara, J. J. (2004). El Valle del Silicio Mexicano: orígenes, evolución y características del complejo industrial de la electrónica en Guadalajara. En Dussel, Peters, E. y J. J. Palacios (Coord.) *Condiciones y retos de la electrónica en México*. (35-82). Normalización y Certificación Electrónica, A.C.
- Secretaría de Economía. Prosoft 3.0. <http://www.prosoft.economia.gob.mx/Prosoft3.0/>
- Unión Industrial Argentina; Organización Internacional del Trabajo. (2020). *El futuro del trabajo en el mundo de la industria 4.0*. https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/---ilo-buenos_aires/documents/publication/wcms_749337.pdf

***Alba Rosas Flores** es candidata a doctora en Creación y Teorías de la Cultura por la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP), México. Es Maestra en Estética y Arte y Licenciada en Antropología Social por la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

Contacto: alba.rosasfs@udlap.mx; albarosasf00@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1702-5303>



Imagen 1. Cortador de ladrillo, Santa Bárbara Almoloya, Cholula. Fotografía Alba Rosas Flores, 2021

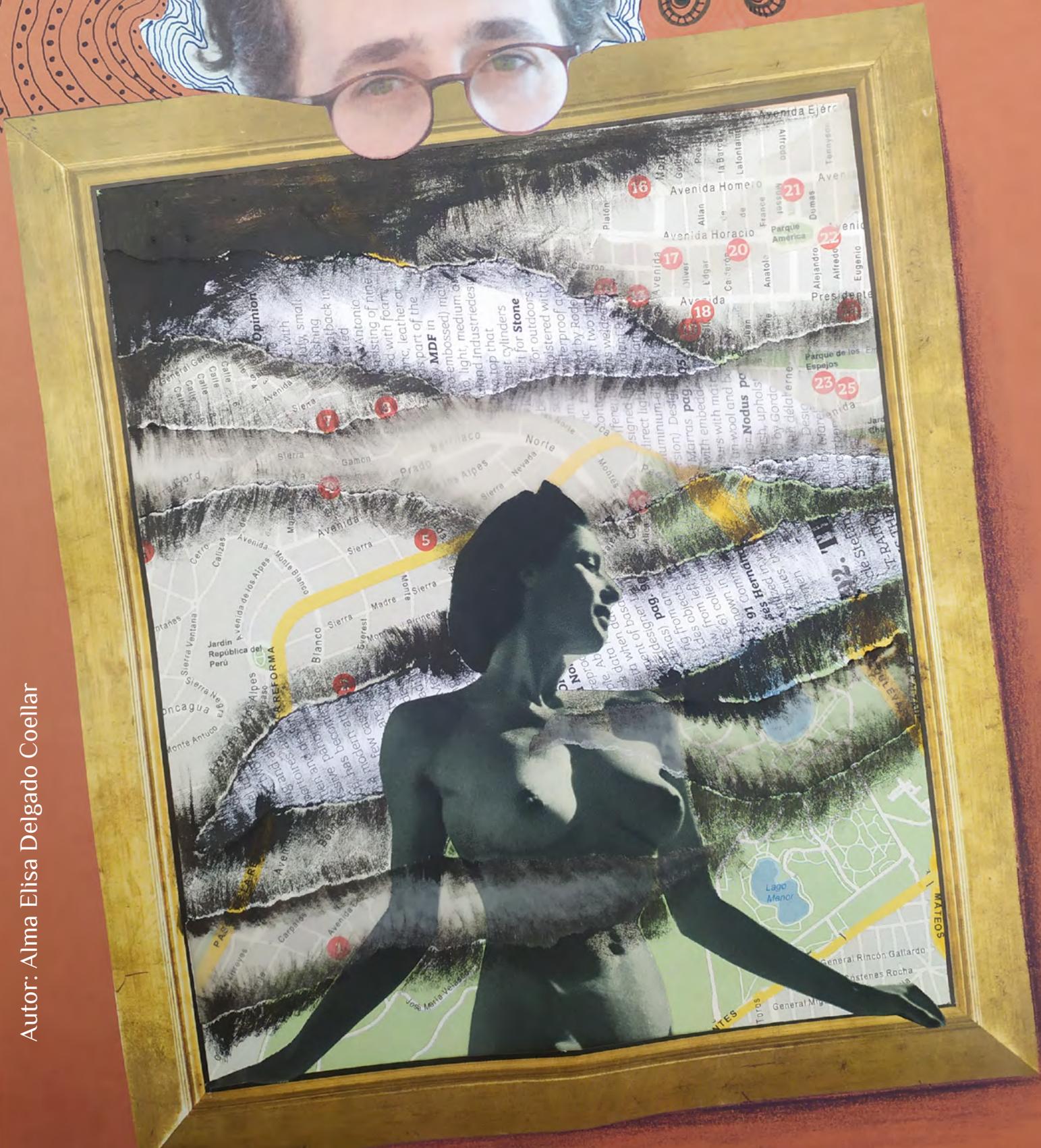
Imagen 2. Diseñador de PCBs. Fotografía Alba Rosas Flores, 2021



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: Alma Elisa Delgado Coellar



La antropología de la imagen diseñada en la posmodernidad

*María Trinidad Contreras González**

Resumen

Es sabido que la imagen resulta pregnante con el paso del tiempo, determinando así una vinculación directa con el desarrollo individual y colectivo, construyendo nuevas realidades para comprender, explicar o simplemente para manifestar la significación del mundo que nos rodea. Las representaciones simbólicas en tiempos posmodernos han dado un vuelco en la forma en como podemos concebir el mundo; es así que, responden a las necesidades humanas imperantes desde la perspectiva de la antropología física o biológica correspondiendo a emociones estructurales desde el miedo, el amor, la tristeza, la ira, la alegría, entre otras.

Resignificamos las emociones desde la posmodernidad, debido a las crisis que ha obligado en últimos tiempos a reconstruir y rediseñar las imágenes del mundo para poder establecer parámetros o estructuras que respondan a las necesidades actuales sociales, sanitarias, educativas, económicas, etc.

La antropología de la imagen permite regresar a la esencia de la construcción de los contextos y colectividades, validando así la textualidad y particularidad de los hechos sociales actuales, resonando en mensajes colaterales para las realidades. La posmodernidad establece una pauta importante para el desarrollo humano y reconocimiento de este mismo, desde la posibilidad de la validación de nuevos contextos, como puede ser la virtualidad, en donde se da lectura de los otros por medio de las imágenes diseñadas que corresponden a una carga cultural ya existente.

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: agosto 2022

Fecha de publicación: abril 2023

La imagen diseñada consolida un trabajo multidisciplinario importante porque cierra e inicia el desarrollo de posibilidades que determinan el crecimiento social desde diferentes aristas. Los mensajes e interpretaciones colectivas determinan los abordajes del mundo.

Palabras clave: Imagen diseñada, posmodernidad, antropología, interdisciplina.

Abstract

It is known that the image becomes pregnant with the passage of time, thus determining a direct link with individual and collective development; building new realities to understand, explain or simply to manifest the significance of the world around us. Symbolic representations in postmodern times have turned the way we can conceive the world; Thus, they respond to the prevailing human needs from a physical or biological anthropology perspective, corresponding to structural emotions from fear, love, sadness, anger, joy, among others.

We resignify emotions from postmodernity, due to the crises that have recently forced us to reconstruct and redesign the images of the world in order to establish parameters or structures that respond to current social, health, educational, economic needs, etc.

The anthropology of the image allows us to return to the essence of the construction of contexts and collectivities, thus validating the textuality and particularity of current social events, resonating in collateral messages for realities. Postmodernity establishes an important guideline for human development and its recognition, from the possibility of validating new contexts, such as virtuality; where others are read through the designed images that correspond to an already existing cultural load.

The designed image consolidates an important multidisciplinary work because it closes and initiates the development of possibilities that determine social growth from different angles. Collective messages and interpretations determine approaches to the world.

Keywords: *Designed image, postmodernity, Anthropology, Interdiscipline.*

Introducción

A lo largo de la historia, la imagen ha protagonizado diferentes escenarios en donde la trascendencia y el impacto de la misma han trastocado de forma preponderante y holística la vida del ser humano. Existe una conciencia colectiva sobre las representaciones simbólicas primarias y colaterales, en donde la validación de las mismas dependerán de una carga identitaria que permita consolidar la cultura del hecho social específico hasta llegar a una socialización secundaria.

El desarrollo del presente documento tiene como objetivo establecer un panorama general sobre los conceptos que consolidan el estudio de la imagen diseñada en la posmodernidad, la cual representa un área de estudio que aglutina el esfuerzo multidisciplinario desde las ciencias sociales, por ello se pretende mediante un método analítico-sintético a partir de la revisión documental, establecer las pautas jerárquicas que determinan el devenir de la imagen diseñada en tiempos posmodernos.

Es desde la teoría de Hans Belting como eje rector a partir de donde se construye el marco teórico que permite determinar la estructura de la imagen desde una visión sociológica y antropológica, en donde se establece una clara división de la antropología en física o biológica y social; es decir, que se visibiliza un recorrido desde la construcción y apropiación de la imagen a partir de elementos sensoriales con sus respectivas sensaciones y emociones hasta llegar a una consolidación social que posibilita la definición de constructos e identidades.

A continuación se muestra un análisis conceptual que permite clarificar la incidencia de la antropología en la imagen diseñada desde la posmodernidad.

Desarrollo

Actualmente existe mayor conciencia sobre el abordaje de la imagen y sus implicaciones a nivel individual y colectivo, por ello se reconoce desde diferentes disciplinas su incidencia en diversos contextos y las implicaciones que conllevan su desarrollo en la proyección integral de las personas, organizaciones y sociedades.

De acuerdo con Belting (2007, p.14):

una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen

Por lo que la imagen concede jerarquía a la capacidad sensorial, perceptiva, interpretativa, a nivel individual y desde la colectividad, permite establecer una interpretación mediada por la textualidad y contextualidad del constructo social en donde surge. Es así que, desde una mirada de las ciencias sociales, la antropología física o biológica permite el reconocimiento de estímulos a partir del cerebro reptiliano, consolidando así primeras percepciones y emociones que pueden determinar posibles experiencias significativas.

Por otra parte, Gubern (2002) establece que para que el ser humano construya imágenes son necesarias tres capacidades psicológicas específicas: la memoria figurativa, que es aquella que permite reconocer y recordar formas y colores; posteriormente la intencionalidad que se verá reflejada en la manera sobre cómo se fija de modo icónico el contorno o estructura de la misma imagen y la clasificación de los elementos según categorías de apropiación específicas.

Sin embargo, es desde la antropología social, en donde se consolida la imagen diseñada como un acto validado desde la colectividad y como un reflejo de la realidad social desde los posibles contextos existentes.

De acuerdo con Berger y Luckmann, la realidad es comprendida y aprehendida a partir de la socialización y esta 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 (Berger & Luckmann, 2001, pág. 81)

Es desde una mirada antropológica en donde la imagen diseñada se vislumbra como parte de un reflejo colectivo en donde emerge el acto creativo que refleja a su vez la cultura e identidad del contexto en donde se genera.

En cualquier momento, el ser humano se encuentra supeditado a los cambios contextuales y de proyección que se presenten; nada resulta ser de manera tajante absoluta, sino más bien es posible ubicar diferentes injerencias detonadas por la textualidad, el tiempo y el espacio en donde se geste. Dicha manifestación corresponde a una etapa posmoderna, la cual determina una forma diferente en la estructuración y conceptualización de la imagen.

Sexe (2001) manifiesta que al tener una percepción que se convierte en imagen incluyendo atributos, deficiencias y de alguna forma estandarizaciones evaluativas para el fenómeno u objeto de diseño, en algún momento podemos errar e interpretar el valor de la imagen en torno a un estereotipo y no a su cumplimiento según estándares hermenéuticos. Es por ello que la imagen diseñada debe ser vista como un producto único del hecho social correspondiente a una concepción posmoderna que posibilita la liquidez y flexibilidad de sus acepciones.

De acuerdo con Kornstanje (2008) la producción de imagen es un hecho simbólico, colectivo y netamente material producto de la modernidad; el medio el cual la transporta le otorga una superficie con un significado y una forma perceptiva, es así que:

La imagen, lejos de poseer un cuerpo, requiere de un medio para presentarse y re-presentarse a sí misma. La producción de imagen es un hecho simbólico, colectivo y netamente material producto de la modernidad; el medio el cual la transporta le otorga una superficie con un significado y una forma perceptiva. La imagen es mucho más que una producción estereotipada y se pueden clasificar en externas e internas. Las imágenes exteriores son creadas por un soporte determinado, mientras que las internas son procesadas por el propio aparato perceptivo (Korstanje, 2008).

En donde la imagen siempre será concebida desde los elementos contruidos por nuestra episteme e identidad, por lo tanto no es unívoca, es cambiante y es determinante para la toma de decisiones en diferentes contextos y circunstancias.

Metodología del trabajo

La metodología de la presente investigación es cualitativa bajo un método analítico-sintético, por medio de la técnica de investigación de revisión documental, llegando así a resultados específicos que permitirán generar conclusiones y aportaciones.

Alvarez Gayou (2003) menciona que la investigación cualitativa se genera a partir de acercamientos que se fundamentan principalmente en corrientes como la sociología, la psicología, la antropología y la lingüística, cuyos resultados muestran una realidad social en la que se inscriben conductas y acciones humanas. A su vez reconoce el constructivismo social, la etnografía, fenomenología y hermenéutica.

Álvarez-Gayou (2003) cita a Ivonne Szasz y Susana Lerner mencionando que:

Se trata [...] de acercamientos que parten de producciones teóricas distintas, como el constructivismo social, la etnografía, la fenomenología, la búsqueda de interpretaciones y significados, así como el uso de diversas técnicas de recolección y análisis de la información, como la observación participante, las entrevistas, el análisis de textos y testimonios, etc. (p. 41)

Se trata, siguiendo a Serbia (2007), de una investigación que:

no busca un hecho que está esperando ser recolectado en un mundo de objetos y estados de pura conciencia, sino de una producción del investigador sobre una perspectiva de un actor social que desde sus significaciones se sitúa e interpreta un mundo social ya pre interpretado. (p. 123)

Por otra parte, se consolida de manera sistemática la revisión pertinente logrando así consolidar un esfuerzo multidisciplinario para el abordaje de la antropología de la imagen diseñada.

Resultados

A partir de la revisión documental realizada se observan y analizan las diferentes aristas de la imagen, en donde se refleja de manera trascendental los aspectos físicos o biológicos que detonan condiciones sociales y/o colectivas a partir de la generación de una imagen diseñada en tiempos posmodernos.

Los elementos propios a los aspectos biológicos determinan un impacto directo en la socialización primaria, debido a que las condiciones físicas y cognitivas desde nacimiento y desde la primera infancia generan una forma directa para conocer y reconocer el mundo desde los contextos básicos o nucleares familiares, educativos y sociales.

El desarrollo de las primeras capacidades, de igual manera, se encuentra determinado por dichas características y es a través del paso del tiempo y del dominio de las mismas cuando se podrán elegir las condiciones afines a los gustos y capacidades personales con mayor libertad, que corresponderán de manera posterior a la socialización secundaria.

Es en la socialización secundaria, en donde se estructuran de manera individual y consciente actitudes, costumbres y hábitos adoptados ya sea por convicción o aceptación y por los diferentes aprendizajes obtenidos a partir de las vivencias experimentadas en los contextos en donde se haya tenido contacto.

Conclusiones

La imagen se construye a partir de los elementos y estímulos que permiten la ejecución y consolidación de una representación simbólica, es así que la imagen es producto de la representación propia y de la validación en una colectividad; es a través del otro en donde el ser humano se reconoce y reconstruye la identidad personal y colectiva.

La antropología de la imagen diseñada termina edificando realidades que no forzosamente tendrán una correspondencia directa con la objetividad de los hechos, sino más bien con el imaginario colectivo validado a través del tiempo.

El devenir de la imagen en tiempos posmodernos responde a una flexibilidad o liquidez debido a las características propias del contexto. La

imagen no permanecerá estática, ya que por naturaleza evoluciona y se transforma para dar respuesta ante la esfera que se presente o en donde se reconstruya, lo cual no implica que pierda consistencia desde la vinculación entre el ser y su proyección.

Referencias

- Alvarez Gayou, J. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. Paidós Educador.
- Benlting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Katz.
- Berger, P., & Luckmann, T. (2001). *La Construcción Social de la Realidad*. Amorrortu, Bernafon.
- Gubern, R. (febrero de 2022). Los peligros de la Imagen: Entrevista con Roman Gubern. *Revista Código*. <http://revistacodigo.com/arte/los-peligros-de-la-imagen-entrevista-a-roman-gubern/>
- Korstanje, M. (2008). La Antropología de la Imagen en Hans Belting. *Revista Digital Universitaria DGSCA-UNAM*, 1-10.
- Sexe, N. (2001). *Diseño.com*. Paidós Iberica.

***María Trinidad Contreras.** Doctora en Diseño y Maestra en Diseño con mención honorífica por la Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEMex (Programas CONACYT); Miembro del Comité Curricular de la Licenciatura en Diseño Gráfico de la UAEMex. Investigador científico y docente enfocada al estudio de la Imagen, Diseño, estudios hermenéuticos, identitarios, culturales y sociales. Profesionista especializada en la consultoría de imagen corporativa, política y laboral. Autora y ponente de publicaciones nacionales e internacionales en recintos como la Universidad Iberoamericana Campus Santa Fe, la Escuela de Artes Plásticas “Profesor Rubén Herrera” de Saltillo, Coahuila; la Universidad Autónoma de Aguascalientes, la Universidad Autónoma del Estado de México, la Universidad del Valle de Toluca y la Universidad Diderot de París, entre otras. Actualmente forma parte de la Investigación desde el marco del “Fondo para la Investigación Científica y Desarrollo Tecnológico del Estado de México Convocatoria EDO-MEX-FICDTEM-2021-01 Financiamiento para Investigación de Mujeres Científicas”, del proyecto titulado “La práctica profesional de las Diseñadoras mexiquenses y sus campos de acción. El impacto de la pandemia”, mismo que se encuentra registrado en la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados de la UAEMex.



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.



QUE TIENE ALGO DE
DE SI LEES CON TODA
LIBERADA DE
SE EXPANDE
LECTOR... DE
DE ESTA UNA
A SEER A SEER
VIBRACION
EN PAZ
INFINITA DE
INFINITA DE
DE PAZ
SOLAMENTE
SOLAMENTE

Autor: Alma Elisa Delgado Coellar

Acercamiento metodológico para el ejercicio del Diseño con Perspectiva de Género. Caso: La memoria colectiva de las mujeres adultas mayores de la comunidad Otomí en San Pablo Autopan

*Nayeli Guadalupe Gómez Martínez**
*María Gabriela Villar García***

Resumen

El documento que se presenta a continuación tiene como objetivo principal exponer una aproximación metodológica que plantea la perspectiva de género como un eje significativo en la articulación de proyectos de Diseño Gráfico que, conscientes del valor, importancia y función de la imagen, busquen incidir de manera efectiva en el tejido social, corrigiendo, mitigando o atenuando los riesgos que amenazan y afectan a la colectividad (Ledesma, 2018, p.12) a partir no sólo del fundamento teórico sino del ejercicio creativo y práctico que caracteriza a la disciplina; esto por medio de la reflexión, la crítica y la concientización en sus alternativas de creación, se expone como caso de estudio a la comunidad de mujeres adultas mayores de ori-

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: agosto 2022

Fecha de publicación: abril 2023

gen otomí de San Pablo Autopan, como un espacio en el que se observa, es posible apreciar un fenómeno de pérdida cultural ancestral a partir de que un porcentaje minoritario de su población forma parte de esta comunidad otomí, pues de acuerdo a los datos recabados por el INEGI (2015) IPOMEX (2015) corresponden a un 15% del total de la población mayor, que; acotando el ejercicio uno de los barrios que se abordan (Barrio de Santa Cruz) resulta un estimado de 11 mujeres hablantes de la lengua en contraste con una población de 3,757 habitantes; se plantea como propuesta el diseño de un objeto editorial que compile por medio de la ilustración los rasgos relevantes de la memoria colectiva de ocho mujeres otomíes de San Pablo Autopan, Estado de México desde su ejercicio metodológico, por lo que se presenta este documento como el avance de investigación con perspectiva de género (PEG).

Se expone una estructura compuesta por tres apartados principales, el primero aborda el concepto de perspectiva de género, el segundo enfatiza sus características como herramienta metodológica en el ejercicio de Diseño, para finalizar con la aplicación de esta metodología en el estudio de caso, de tipo cualitativo, con un enfoque etnográfico.

Palabras clave: Diseño, metodología, Perspectiva de género, memoria colectiva, representación

Abstract

The document presented below has as main objective to expose a methodological approach that raises the gender perspective as a significant axis in the articulation of Graphic Design projects that, aware of the value, importance and function of the image, seek to influence effectively in the social fabric, correcting, mitigating or attenuating the risks that threaten and affect the community (Ledesma, 2018, p.12) based not only on the theoretical foundation but also on the creative and practical exercise that characterizes the discipline; This, through reflection, criticism and awareness of its creation alternatives, is exposed as a case study to the community of older adult women of Otomí origin of San Pablo Autopan, as a space in which it is observed, it is possible to appreciate a phenomenon of ancestral cultural loss from the fact that a minority percentage of its

population is part of this Otomi community, since according to the data collected by INEGI (2015) IPOMEX (2015) they correspond to 15% of the total population. older population, than; Delimiting the exercise, one of the neighborhoods that are addressed (Barrio de Santa Cruz) results in an estimate of 11 women speakers of the language in contrast to a population of 3,757 inhabitants; The design of an editorial object that compiles through illustration the relevant features of the collective memory of eight Otomi women from San Pablo Autopan, State of Mexico from its methodological exercise is proposed as a proposal, for which this document is presented as the progress of research with a gender perspective (PEG).

A structure composed of three main sections is exposed, the first deals with the concept of gender perspective, the second emphasizes its characteristics as a methodological tool in the Design exercise, to end with the application of this methodology in the case study, of type qualitative, with an ethnographic approach.

Keywords: *Design, methodology, gender perspective, collective memory, representation*

Introducción

La sociedad se ha caracterizado a lo largo del tiempo en su dinámica constante, por la creación de estructuras y sistemas que se mantienen en movimiento, impulsadas siempre por el cuestionamiento del ser humano que nunca es estático y que así como genera símbolos, estructuras de poder, arte, conocimiento y cultura, siempre aparece la reflexión e inquietud sobre sus actos y formas de pensamiento, que, aunque pueden ser arraigadas, la historia ha demostrado que el ser humano es en sí mismo un agente de cambio.

Reconociendo lo anterior y con la intención de delimitar el tema de este documento, se aborda uno de los acontecimientos que ocupan a la sociedad contemporánea; tanto en el conocimiento emergente, como en la búsqueda de paradigmas y alternativas de creación: la perspectiva de género, particularmente aplicada al ejercicio de Diseño y de manera más concreta a su aplicación gráfica; identificándola como una categoría de análisis interdisciplinar que permite profundizar la manera en que distin-

tas culturas entienden las diferencias entre mujeres y hombres, así mismo comprenderla como recurso para diagnosticar y desarrollar proyectos que permitan hacer frente a fenómenos sociales como la desigualdad y la discriminación; en este caso, a partir de una estrategia de comunicación.

Perspectiva de género

Resulta relevante para exponer el avance del proyecto que se aborda, tener una noción crítica y reflexiva sobre el concepto de perspectiva de género, comprendiendo sus antecedentes, las teorías más relevantes y un enfoque interdisciplinar que posibilite el desarrollo de una propuesta metodológica que será encaminada a la materialización de un objeto gráfico que contemple entre sus objetivos una estrategia que favorezca la crítica a manera de cuestionar las formas de representación que circunscriben, categorizan y limitan la experiencia humana.

El devenir histórico de los estudios de género reconoce como su origen al feminismo; un movimiento intelectual que surge en el siglo XVIII; y que aparece con la primera crítica al movimiento conocido como ilustración; del cual sobrevive su herencia crítica y la búsqueda de qué; las mujeres como grupo, tomen conciencia de la opresión, dominación, subordinación y explotación de que son objeto por parte del sistema social, económico y político existente. De acuerdo a la antropóloga y catedrática mexicana Marta Lamas (2016) el concepto de género ha ido adquiriendo fuerza en la medida que obliga a reflexionar sobre las relaciones de desigualdad entre las mujeres y los hombres.

El género puede ser comprendido de tres maneras (Lamas, 2012) desde su definición etimológica la palabra género del latín *genus* y *eris* se traduce como “clase”, la segunda corresponde al sexo (masculino, femenino) y la tercera corresponde a la relación simbólica que identifica a cada sexo y que ha sido construida por cada sociedad estableciendo diferencias entre hombres y mujeres.

Cada cultura otorga significados a esa diferencia anatómica y en cada cultura esta simbolización de la sexuación estructura los usos y costumbres particulares, además de que determina las relaciones de poder entre mujeres y hombres. (Lamas; 2012, p. 157)

Esta simbolización tiene características culturales distintas en función de su temporalidad y circunstancias históricas, lo cual posibilita el cuestionamiento de la misma, por ejemplo: aquello que caracteriza a una mujer de la cultura latinoamericana en la actualidad es distinto a lo que la caracterizaba a principios del siglo XV. La historiadora Joan W. Scott consolidó la definición de género como “una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott, 2013, p. 23), la cual se constituye a partir de cuatro elementos: símbolos culturalmente disponibles y sus múltiples representaciones; conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos; instituciones y organizaciones sociales, y la identidad, individual y colectiva (Scott, 2013, pp. 288-293).

Por su parte, la UNESCO (2019) establece en su documento de eje “Educación y género” que “El género alude al conjunto de características diferenciadas que cada sociedad asigna a varones y a mujeres. Define y jerarquiza roles, expectativas y derechos”.

A partir de estas breves definiciones se puede realizar una reflexión particular, pues si bien se plantea al género como una construcción simbólica no deja de ser una clasificación a partir de diferencias físicas, características culturales y roles, sin embargo una de las propuestas que se plantean en este escrito es, más allá de una representación definida por determinados elementos socioculturales; explorar la representación de las mujeres que conforman el estudio de caso; sobre ellas mismas, la cual se materializa en sus espacios, sus experiencias vividas, su expresión, pensamiento y que puede manifestarse a través de su memoria colectiva, para esto es importante claro, reconocer en el estudio de caso el fenómeno de desigualdad que acontece, pues esto permite identificar a manera de estructura el contexto en el que se desarrolla la investigación y se exponen sus avances.

Hay que tomar al género como un componente en interrelación compleja con otros sistemas de identificación y jerarquía que producen opresiones, desigualdades y discriminaciones de distinto tipo. De ahí lo imprescindible de contar con una perspectiva que analice cómo el género se intersecta con otros determinantes, como la clase social, la edad, la pertenencia étnica etc. (Lamas; 2012, p. 163)

Lo descrito, muestra la forma de mirar e interactuar con el grupo social, lo que ha de contemplar el análisis de la estructura de desigualdad y sus componentes, tomando en consideración los procesos conscientes, el imaginario, las formas de simbolización, las distintas identidades y perspectivas, hasta cuestionar el propio discurso de género que con el tiempo va rompiendo paradigmas, y sin embargo conserva la clave de la trascendencia como parte de su constitución:

Cada vez que la trascendencia recae en inmanencia, hay degradación de la existencia en «en sí», de la libertad en facticidad; esta caída es una falta moral si es consentida por el sujeto; si le es infligida, toma la figura de una frustración y de una opresión; en ambos casos es un mal absoluto. Todo individuo que tenga la preocupación de justificar su existencia, experimenta esta como una necesidad indefinida de trascenderse. (Beauvoir; 1949, p.9)

Resulta relevante reconocer, como es que las mujeres mayores de origen otomí que constituyen el caso de estudio se identifican a sí mismas, esto a partir del discurso de su memoria, y aunque si bien existe una base conceptual de aquello que está escrito en función de su cultura y que describe sus roles y actividades específicas, la intención de la perspectiva de género posibilita comprender que el ser y la vida están más allá de las clasificaciones, el recorrido de su vida trasciende roles y expectativas que superan la identidad como categoría, cualidades que se integrarán en la metodología de investigación que busca representar a partir de la imagen la memoria colectiva de esta comunidad.

El ejercicio del Diseño con perspectiva de género

Como parte del fundamento metodológico de esta investigación se contempla distinguir los elementos relevantes de la perspectiva de género en el proceso de diseño del objeto gráfico; partiendo de su definición y su aportación teórica.

Se retoma en una primera aproximación lo establecido por la Organización de las Naciones Unidas para la Igualdad de Género y el Empoderamiento de las mujeres (ONU Mujeres) que establece que la perspectiva

de género es un enfoque fundamental que se destina a hacer que las preocupaciones y experiencias de las mujeres y hombres sean un elemento integrante de la elaboración, la aplicación, la supervisión y la evaluación de los programas en todas las esferas políticas, económicas y sociales, a fin de que las mujeres y los hombres se beneficien por igual y se impida que se perpetúe la desigualdad: “La igualdad entre mujeres y hombres y el principio de discriminación son derechos humanos inalienables de aceptación universal [...] La igualdad implica reconocer y garantizar las mismas condiciones, trato y oportunidades a todos los seres humanos sin distinción” (ONU Mujeres, 2014). Es decir, la perspectiva de género es entendida como una estrategia efectiva en la búsqueda de la igualdad sustantiva entre hombres y mujeres y de acuerdo a esta primera aproximación, abordarla implicara enmarcar en su metodología el proyecto de investigación bajo los siguientes elementos:

Retomando la postura de la ONU Mujeres se enfatiza la metodología a partir del caso de estudio:

- Definir el problema e identificación de la población involucrada; en el caso particular la problemática tiene que ver con la comunidad de mujeres mayores de origen otomí de San Pablo Autopan, misma que ha sido reconocida como una población que corresponde a una minoría con respecto a la generalidad, haciendo distinción de ello por la edad, por su condición indígena y reconociendo los roles que han desempeñado a lo largo de su vida por su condición de género.
- Análisis y estructuración de la problemática; que implicará generar información acerca de la naturaleza de la problemática y visibilizar las necesidades e interés relacionados con el problema, estrategia que deberá cumplirse en la materialización de la memoria colectiva como objeto resultante de este proyecto de investigación.

Para el caso particular de este proyecto, el objetivo transversal que se busca bajo esta reflexión es visibilizar no solo el papel que la mujer ha desempeñado dentro de la comunidad otomí a lo largo de los años, que por sí mismo ha podido identificarse, si no materializar el reconocimiento de sus sueños, sus valores, su filosofía de vida y sus experiencias en el reconocimiento de sus memorias, que en el devenir de los años y en la velocidad con la que transcurre la dinámica social día con día son invisibilizados, ocultos

en la marginación, en la edad, en su cotidianeidad que asume ya como recuerdo una realidad aún latente.

Así mismo dentro del proceso de diseño y su intervención en fenómenos sociales se reconoce la perspectiva de género como un enfoque que permite identificar el rol de la mujer adulta mayor otomí, entendiendo a esté como una construcción social y cultural que determina su función en la comunidad, refiriendo al significado social que constituye su diferencia, como menciona la antropóloga Martha Lamas en su libro “Cuerpo, diferencia sexual y género” (2002) : “Se generaliza entonces el uso de la categoría de género para referirse a la simbolización que cada cultura elabora sobre la diferencia sexual, estableciendo normas y expectativas sociales sobre los papeles, las conductas y los atributos de las personas” (Lamas; 2002, p.2), dicha categoría permite comprender en las significaciones, la forma de mirar tanto en el discurso, como en los objetos materiales la cultura y la representación de género pues “mediante el proceso de constitución de género, la sociedad fabrica las ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres, de lo que es “propio” de cada sexo” (Lamas, 2002, p. 58):

A partir Lamas, (2002) se exponen los siguientes elementos a considerar en la perspectiva de género:

- Las actividades y las creaciones
- La intelectualidad y la afectividad, los lenguajes, las concepciones, los valores, el imaginario y las fantasías, el deseo del sujeto, la subjetividad del sujeto.
- La percepción de sí, sentido de pertenencia, su estado de la existencia en el mundo.
- Los bienes del sujeto: materiales y simbólicos, recursos vitales.
- El poder del sujeto (capacidad para vivir, relación con otros, posición jerárquica).
- El sentido de la vida y los límites del sujeto.

El análisis mediante la estructura descrita, permite identificar las ideas y los elementos simbólicos a partir de la capacidad integrativa y formal de estudiarla, a esto se añade la importancia de ampliar la comprensión exacta de lo que significa el universo simbólico en función de los actores sociales, pues “En el estudio de la cultura los significantes no son síntomas o haces de síntomas si no que son actos simbólicos y aquí la meta es el análisis

del discurso social” (Geertz; 1973, p.36) por lo que se identifica al enfoque etnográfico como un marco interpretativo fundamental para abordar esta investigación pues es parte de su quehacer inscribir el discurso social por escrito con el objetivo de desentrañar el significado del aparato simbólico que comprende el caso de estudio, desde su definición etimológica (Ethos - Pueblo y Grafos - descripción) hasta su evolución como método de investigación, tener un enfoque etnográfico aporta perspectivas y herramientas que enriquecerán la forma de interactuar y abordar a las mujeres que constituyen este objeto de estudio en particular “[...] viendo lo que pasa, escuchando lo que se dice, preguntando cosas [...] Guarda una estrecha semejanza con la manera como la gente otorga sentido a las cosas de la vida cotidiana”. (Hammersley, Atkinson; 1994, p. 21) Pues es, como se ha mencionado, que en lo cotidiano se construye el discurso social, creando vínculos, significaciones y recuerdos, que se busca evocar desde lo más elemental: la interacción con la otredad.

Nuestra doble tarea consiste en descubrir las estructuras conceptuales que informan los actos de nuestros sujetos, lo “dicho” del discurso social, y en construir un sistema de análisis en cuyos términos aquello que es genérico de esas estructuras, aquello que pertenece a ellas porque son lo que son, se destaque y permanezca frente a los otros factores determinantes de la conducta humana. En etnografía, la función de la teoría es suministrar un vocabulario en el cual pueda expresarse lo que la acción simbólica tiene que decir sobre sí misma, es decir, sobre el papel de la cultura en la vida humana. (Geertz; 1973, p.38).

Este sistema de análisis que enfatiza Geertz proporcionará a la disciplina del Diseño Gráfico los elementos que posteriormente formarán parte de una propuesta gráfica creada a partir del discurso de la memoria desde una estrategia de esta disciplina; se destacan a continuación algunos elementos propuestos por Geertz (1973) a considerar para un enfoque etnográfico: Hay que atender a la conducta porque en su fluir las formas culturales encuentran su articulación, también se encuentra en diversas clases de artefactos y en diversos estados de conciencia que cobran su significación.

A partir de la postura de Geertz (1973) se consideran los siguientes puntos:

- La coherencia no puede ser la principal prueba de validez y los sistemas culturales deben poseer un mínimo grado de coherencia.
- Una buena interpretación nos lleva a la médula misma de lo que lo que la interpretación: desentrañar un significado.
- El lugar del estudio no es el objeto de estudio.
- Un enfoque semiótico de la cultura nos ayuda a lograr acceso al mundo conceptual en el cual viven nuestros sujetos.

Así mismo una de las herramientas fundamentales para esta investigación, será la entrevista no estructurada, libre, abierta y profunda, pues sus cualidades posibilitarán la interacción y la aproximación a la riqueza cultural que envuelve la vida de las mujeres que involucran el presente caso de estudio pues como menciona Marcela Lagarde:

La entrevista es una de las herramientas de los métodos cualitativos; es el mecanismo idóneo para la investigación del significado que cobra la realidad vivida por medio de un intercambio de comunicación entre dos personas, entrevistada y entrevistadora, y se pueden dilucidar las pautas que caracterizan el vivir de las y los individuos, cómo experimentan sus sentimientos, aspiraciones, perturbaciones, dificultades o conflictos en aquellas situaciones que consideran valiosas o importantes en su devenir. (Lagarde; 1996, p.19)

A partir de estas herramientas básicas que complementan la forma de abordar la perspectiva de género se expone a continuación un preámbulo de lo que conforma el objeto de esta investigación.

Estudio de caso: La memoria colectiva de las mujeres adultas mayores de la comunidad Otomí en San Pablo Autopan

Los Otomíes son una comunidad indígena que forma parte de lo que fuese conocido como “La Familia Otomiana” (Carrasco; 1950, p.11) o bien “Otomí-pame” (Soustelle; 1933, p.17) integrada por otomíes, mazahuas, matlatzincas, ocuiltecas, pames y chichimecas; ubicadas en la zona centro y sur

de México considerándose como una de las culturas Mesoamericanas del País de la cual aún a pesar del tiempo transcurrido, de la gran influencia europea, del crecimiento demográfico y la dinámica social que crece día con día ha logrado subsistir y aún se logran encontrar comunidades dispersas en diferentes lugares de la zona centro y sur de México, como se mencionó anteriormente el espacio que ocupa esta investigación se sitúa en San Pablo Autopan ubicado en el Valle de Toluca, Estado de México y corresponde a la zona centro de México.

De acuerdo a la Numeralia del municipio de Toluca (2020), la población indígena Otomí en la localidad se estima en 11,362 personas; la población de adultos mayores de San Pablo Autopan está integrada por 1,367 personas, de las cuales un 49% corresponden a hombres y 51% a mujeres aproximadamente; sin embargo el número disminuye conforme se enfoca el grupo de interés. En San Pablo Autopan las mujeres adultas mayores de origen otomí a nivel conceptual y su memoria colectiva a nivel discursivo constituyen el centro de esta investigación, mismas que se comunican a partir de su lengua madre que es el Otomí en combinación con el español; sin embargo solo un aproximado del 5% de la población total de la localidad ha heredado la lengua de origen, es decir la estructura que sostiene la cosmovisión de la comunidad indígena es una minoría, desde esa concepción se puede deducir que la información que pueda obtenerse por medio de la memoria colectiva es ya una adaptación.

El motivo de este apartado es, plantear una serie de reflexiones con respecto al escenario en el que actualmente viven las mujeres mayores de esta comunidad, pues los datos y descripciones expuestos funcionan solo a manera de referente, el verdadero objeto de esta investigación tiene que ver con su memoria colectiva; esta última entendida como la construcción del pasado por miembros de un determinado grupo social con base en experiencias compartidas, es el recuerdo convertido en palabras; tomando como base la definición de Maurice Halbwachs (1968):

Las impresiones de nuestros recuerdos que se consolidan cuando son vinculadas a nuestro entorno en tanto somos seres sociales [...] para recomponer un recuerdo, el recuerdo debe estar presente en nuestro entorno [...] desde el momento en el que establecemos un vínculo social, nuestras referencias, miedos y formas de conducirnos se definen en lo que observamos”. (Halbwachs; 1968, p. 60)

Este concepto permite visualizar la construcción de esta comunidad de mujeres a partir de su pasado y se puede considerar como un elemento necesario para la cohesión social de la misma comunidad; las mujeres mayores Otomíes en San Pablo Autopan a lo largo de su vida se han adaptado a diferentes circunstancias en la región que habitan, tales como el crecimiento de la población, a un nuevo lenguaje, a formas de vida contemporáneas, y de manera inconsciente mantienen un sesgo cultural ancestral en sus valores y tradiciones.

Se observa también un fenómeno de disgregación social dentro de la localidad, por lo que no se ha concentrado su conocimiento ancestral o sus experiencias en un espacio concreto o bien representado en algún medio tangible, pues en el pasado estos conocimientos eran transmitidos de generación en generación por medio de la familia, un núcleo que actualmente puede identificarse con poco reconocimiento hacia este pasado cultural.

Del mismo modo la realidad cambiante en todos los estratos sociales propicia aún más esta disgregación pues al no existir elementos con los cuales identificarse desde el mundo que les rodea, se genera en esta comunidad indígena una inquietud de coherencia sobre su comportamiento, su forma de expresarse y de entender la realidad, pues por un lado la brecha temporal que las une con la mayoría de sociedad se acrecenta con la edad y por otro la adaptación cultural que ha formado parte de sus vidas no ha terminado de consolidarse y sin embargo entre ellas mantienen sus tradiciones, comparten sus ideas, entendidas desde ese pasado cultural, que se reconocen en su memoria colectiva.

Es importante recordar la relevancia de los significados colectivos para la comprensión del pasado no solo a nivel social sino también individual, pues aquello que somos está cimentado en lo que hemos sido: experiencias vividas, conocimientos, personas, lugares y demás elementos que forman parte ya de nuestra vida y se alojan en nuestra memoria; un concepto que si bien forma parte nuestro argot cotidiano; en el caso particular de esta investigación refiere más que a su función, al significado que guardan sus imaginarios, pues entendida desde su comprensión más elemental de la memoria, del latín *memor* (el que recuerda) refiere a la idea abstracta de “almacenar en nuestra mente”, misma que ha permitido en el ser humano y sus sociedades la adaptación y acumulación de conocimiento.

Desde el contexto planteado y para efectos de esta investigación la memoria colectiva se observa como una posibilidad para poner en común

el conjunto de hechos o situaciones que tienen un significado en la comunidad de mujeres otomíes (que con el paso del tiempo han quedado en su recuerdo) con la realidad circundante contemporánea, evocando precisamente los componentes de la memoria colectiva para abordar el análisis de sus significados desde el diseño gráfico que, tomando como referencia los principios de la semiótica, identificará aquellos elementos que “significan y han significado” dentro de la comunidad de mujeres adultas mayores de origen otomí.

Sin embargo para lograr lo anterior es importante cuestionar la función y los intereses de la disciplina de Diseño Gráfico, enfatizando que si bien constituye una disciplina proyectual el diseñador tiene la cualidad de situarse en distintas dimensiones dentro de un sistema de comunicación, surge entonces el siguiente cuestionamiento ¿De qué forma los diseñadores gráficos tienen una intervención en estos planteamientos? no se descarta, claro la dimensión arbitraria, sin embargo el diseñador tiene un objetivo que comunicar o una necesidad que cubrir que funcionan como impulso inicial en el proceso de diseño, a menudo tiene que ver con una solicitud o bien una inquietud de un determinado grupo de personas, sin embargo, en aquello que refiere a fenómenos sociales, principalmente en sectores vulnerables la intervención se sugiere a la inversa, es decir el diseñador ha de identificar la problemática y proponer alternativas, pues en sectores en los que el índice económico, de salud y educación están por debajo del índice de calidad de vida aceptable; los recursos que se obtengan se encaminan hacia cubrir estas necesidades, entonces visibilizar, cuestionar y mirar más allá de las políticas públicas que pueden o no impulsar proyectos en los que la profesión de diseño gráfico tenga una intervención. Es valioso reconocer la postura propia que se ha generado dentro de la disciplina, pues esta inquietud ha trascendido en la creación de proyectos que buscan un impacto social por sí mismos; si bien desde la reflexión se pueden identificar algunos puntos de análisis, la verdad es que en este sentido el diseñador requiere una comprensión del contexto y una interacción con el medio pues es desde estos elementos que surgirá la identificación de las necesidades a resolver, las ideas a comunicar y los recursos simbólicos o gráficos que constituirán la sustancia de cualquier intervención, retomando el cuestionamiento que propone el diseñador Austriaco Víctor Papanek al respecto de la responsabilidad social del Diseñador en la consideración de contextos históricos, sociales, culturales, humanos y ecológicos:

Su tarea consiste en realizar investigaciones que conduzcan a descubrir nuestras verdaderas necesidades [...] Las soluciones de los problemas de diseño se entregarán a individuos responsables, grupos sociales, gobiernos, u organizaciones internacionales. (Papanek, 1984, p.324)

Es decir, el diseño gráfico entendido como parte de esta totalidad comprendida como Diseño, atendería este tipo de problemáticas en la misma posición de intérprete y mediadora que lo caracteriza, a partir claro, de la comunicación de un discurso traducido en imágenes, pues estas tienen la capacidad de crear y comunicar realidades e imaginarios “Ese poder simultáneo y directo es más una experiencia que una percepción. Y esta experiencia se refuerza por el placer del ojo en libertad. Es al mismo tiempo una libertad creativa, cómplice, participativa y, por tanto, una fuerza activa en la comprensión del mensaje.” (Costa, 2015, p. 124) Concluyendo que la función del diseño gráfico con respecto a la representación de la memoria consistirá en hacer presentes historias, pensamientos, ideas o conocimientos que se encuentran ya ausentes, a partir claro, de una representación visual, cuya mirada y evolución trabajan en paralelo a la comprensión del fenómeno ¿Cómo? Interactuando con él y profundizando en el medio, pues es ahí en donde la perspectiva del Diseñador se enriquecerá, sin perder de vista la postura social, que a continuación destaca y enmarca la doctora en Diseño María Ledesma en su obra *Diseño Social: Ensayos sobre el diseño social en la Argentina* (2018):

Todo diseño es social, pero no todo es diseño social [...] solo recibirá el nombre de social aquel tipo de diseño que, consciente del valor, la importancia y el peso del diseño realice acciones orientadas a incidir de manera efectiva en el tejido social y busque corregir, mitigar o atenuar los riesgos que amenazan o afectan el colectivo social. (Ledesma, 2018, p.12)

En el caso particular, la memoria colectiva; surge de la evocación tanto de las personas como del medio, es decir, para las mujeres mayores Otomíes de San Pablo Autopan, los objetos, las pláticas, la naturaleza y el espacio en el que viven son evocadores de acontecimientos, ideas, y recuerdos que, si bien están enmarcados en la cultura ancestral Otomí, es en lo cotidiano de su vida en donde han adquirido un valor, el diseñador gráfico que tiene

a bien la intención de comunicar ideas por medio de imágenes ejerce en distintas etapas su función, y una de las propuestas de este escrito es la sugerencia de abordar la idea desde la comprensión profunda que nutre el proceso creativo del diseñador y que en el caso particular lo regresa al medio, a la interacción, a la observación y a la participación con otros escenarios, con la intención siempre de comunicar a partir de su propio lenguaje, el lenguaje visual que por sí mismo permite hacer presentes conceptos e imaginarios desde toda su riqueza gráfica.

Poner en común constituye la finalidad de la comunicación, sin embargo para ello es necesario comprender el fenómeno (social) del caso de estudio, y para los fines propios de la investigación se reconoce que no es posible la comprensión de la memoria sin el acercamiento a la comunidad, que debe realizarse a partir de un ejercicio sistemático y descriptivo a partir de un modelo de tipo cualitativo que permita identificar las estructuras significativas que se distinguen en el discurso de la memoria colectiva de la comunidad de mujeres adultas mayores de San Pablo Autopan, igualmente reconocer en la perspectiva de género una postura crítica y un eje articulador de las áreas del conocimiento expuestas con anterioridad, para lograr esto se han desarrollado al momento dos ejercicios de entrevistas a profundidad en dos acontecimientos relevantes para la comunidad: la festividad de San Miguel a la temporada del día de muertos (Octubre – Noviembre 2021) y el tiempo de cosecha (Noviembre – Diciembre 2021) de los cuales han realizado levantamientos fotográficos y el acompañamiento de un diario de campo (una significativa aportación del método etnográfico) que al mismo tiempo constituye un diario visual con lo que se enriquece sin duda el proceso de creación de lo que será en determinado momento una memoria colectiva ilustrada que concentre visualmente los elementos más significativos que las mujeres que conforman el caso de estudio hayan compartido.

Conclusiones

Finalmente, a partir de lo expuesto resulta importante concluir con una reflexión sobre el abordaje de la perspectiva de género en el desarrollo de un proyecto de Diseño; comenzando por concientizar la toma de decisiones que envuelven la creación de cualquier objeto gráfico, la búsqueda de sig-

nificados y su materialización, pues no cabe duda que el diseñador en tanto intérprete y creativo manifiesta una forma de mirar y posicionarse dentro de una realidad determinada. Mantener un eje transversal que además de distinguir el rol que cumple la mujer por su género mismo (reconociendo al mismo como una construcción social) orientará los objetivos hacia una propuesta gráfica de la representación de la memoria que priorice su propio pensamiento, experiencia y conocimiento.

Lo anterior a su vez aporta una mirada crítica de la disciplina que buscará manifestarse en la imagen y los objetos; una mirada que traduce una realidad y deja huella en las generaciones presentes, pues se reconoce que existe una inquietud y una necesidad por generar otras formas de mirar y nuevos discursos que enriquezcan y se incorporen a la dinámica cultural, contrastando con ello perspectivas, campos de acción y caminos que contribuyen a la comprensión de un momento histórico, la participación estratégica de las propuestas de comunicación y el impacto que tiene la imagen como signo, cuando representa el “qué decir” de una comunidad, como discurso; en tanto se reconoce dentro de ella una función que expresa un mensaje; todo ello conformado dentro de una concepción poética desde la memoria en donde el valor de la misma se aprecia en una dimensión temporal y desde la experiencia, pues en este caso las mujeres de edad avanzada han constituido un camino, han mirado “un poco más”, una mirada que se identifica a partir de los estudios de género y que a partir de sus cualidades, en términos de historia y de género, son vehículo de la transmisión de su cultura, por lo tanto esta mirada resulta relevante dentro de este proyecto de investigación pues es la memoria de la mujer mayor aquello que será la sustancia del objeto de diseño.

Por otro lado el aporte del proceso de experimentación visual que resulta del enfoque etnográfico (siendo así a partir de la mirada del Diseñador) y del antecedente socio cultural que envuelve este proyecto es una alternativa que busca la interacción de la disciplina con la sociedad desde un escenario distinto en el que la conciencia antecede a la creación y la complementa con la articulación de los elementos expuestos en un objeto editorial, que sin embargo, no resulta limitativo, al contrario es posible considerarlo como una pauta de más propuestas a partir de esta metodología y herramientas.

Referencias

- Cranz, Galen, *Ethnography for designers* (2016) Routledge, Taylor and Francis Group, London and New York
- De Beauvoir, S. (1981). "Introducción" en *El segundo sexo* (1949). Buenos Aires: Siglo XX.
- Hallbwach, M. (2004) *La Memoria Colectiva*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- INEGI, (2015) Censo de Población y vivienda.
- Rasgos demográficos de la población indígena*, Estado de México IPOMEX (2015) Gobierno del Estado de México; consultado el 15 de febrero de 2022.
- Ledesma, María (2018) *Diseño Social: Ensayos de diseño social en la Argentina*, Argentina, Prometeo Libros.
- Moreno, Alcántara (2016) *Conceptos clave en los Estudios de Género*, Vol. 1. México. Universidad Nacional Autónoma de México: Programa Universitario de Estudios de Género.
- Papanek, Victor (1971) *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*, Chicago, Academy Chicago.
- S.J. Taylor y R. Bogdan. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*, (1984) PAIDOS. Bepelona. Buenos Aires, Argentina
- UNESCO (2019) *Educación y género*, Buenos Aires, Argentina.
- W. Scott Joan (2013) Historia, feminismo y política: una entrevista con Joan Wallach Scott; *Rey Desnudo*, Año II, No. 4, Otoño 2014. ISSN: 2314-1204, recuperado de: file:///C:/Users/52722/AppData/Local/Temp/Dialnet-HistoriaFeminismoYPolitica-5005405.pdf.

***Nayeli Guadalupe Gómez Martínez**, Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Autónoma del Estado de México, ngomezm004@alumno.uaemex.mx

****María Gabriela Villar García**, Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Autónoma del Estado de México, mgvillarg@uaemex.mx; investigacion.fad.villar@gmail.com



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.



Imágenes ilustrativas.





Imágenes ilustrativas.





Autor: Alma Elisa Delgado Coellar

Aproximaciones a la política cultural para la valoración de bienes y patrimonio cultural contemporáneo

*Juana Cecilia Angeles Cañedo**
*Alma Elisa Delgado Coellar***

Resumen

El presente reconoce la falta de atención a los bienes culturales contemporáneos en diferentes formas de manifestación, la cual, es ocasionada por diversos factores, tales como: las estructuras legales desarrolladas para generar los procesos de valoración, rescate, conservación, restauración de bienes culturales; la proliferación de las producciones culturales frente al fenómeno de la globalización; el paradigma teórico clásico de las artes y de la arquitectura, un pensamiento que incide en la valoración desde teorías estéticas academicistas basadas en la valoración de monumentos históricos/nacionalistas/arqueológicos que dejan fuera otro tipo de obras y producciones con carácter público-civil; la crítica y la teoría de las artes y la arquitectura, que se desarrolla a otro ritmo y/o responde a intereses de carácter político o ideológico (institucional, que representa el orden y el poder) y que no permiten ver la innovación, la “vanguardia” de las obras; así como, la cercanía de quien investiga o realiza gestión cultural frente al objeto de estudio, que no permite identificar el posible potencial para constituirse como patrimonio cultural del país y del mundo en tiempos

Fecha de recepción: enero 2023
Fecha de aceptación: marzo 2023
Versión final: marzo 2023
Fecha de publicación: abril 2023

venideros (subjectividad del sujeto, frente al objeto de estudio); entre otros factores. Esto incide en el tratamiento que se da a los bienes culturales, que en muchas ocasiones ha llevado a la desaparición, estragos materiales, intervenciones que alteran la conceptualización material y plástica, demoliciones o destrucción de ésta.

Por tanto, el trabajo abona en una reflexión teórica desde la que se expone la diferenciación conceptual entre bienes culturales, patrimonio cultural y en ambos casos la incidencia de la política cultural en la valoración de obra artística y arquitectónica contemporánea, como una aproximación para abrir las discusiones teóricas para valorar, documentar y difundir el patrimonio artístico y arquitectónico contemporáneo.

Palabras clave: bienes culturales, patrimonio cultural, patrimonio artístico, patrimonio arquitectónico, contemporaneidad, políticas culturales.

Abstract

This document recognizes the lack of attention to contemporary cultural assets in different forms of manifestation, which is caused by various factors, such as: the legal structures developed to generate the processes of valuation, rescue, conservation, and restoration of cultural assets; the proliferation of cultural productions in the face of the phenomenon of globalization; the classical theoretical paradigm of the arts and architecture, a thought that affects the valuation from academic aesthetic theories based on the valuation of historical/nationalist/archaeological monuments that leave out other types of works and productions with a public-civilian nature; criticism and theory of the arts and architecture, which develops at a different pace and/or responds to interests of a political or ideological nature (institutional, which represents order and power) and which do not allow us to see innovation, “vanguard” of the works; as well as the closeness of the person who investigates or performs cultural management in front of the object of study, which does not allow to identify the possible potential to become a cultural heritage of the country and the world in future times (subjectivity of the subject, in front of the object of study); Inter alia. This affects the treatment given to cultural assets, which on many occasions has led to their disappearance, material damage, interventions

that alter the material and plastic conceptualization, demolitions or destruction of it.

Therefore, the work supports a theoretical reflection from which the conceptual differentiation between cultural goods, cultural heritage and in both cases the incidence of cultural policy in the valuation of contemporary artistic and architectural work is exposed, as an approach to open the theoretical discussions to assess, document and disseminate contemporary artistic and architectural heritage.

Keywords: *cultural assets, cultural heritage, artistic heritage, architectural heritage, contemporaneity, cultural policies.*

Introducción

México se caracteriza por un vasto patrimonio cultural constituido por todas las expresiones culturales, artísticas, científicas y tecnológicas que dan cuenta de su historia y de la diversidad de grupos sociales que conforman esta nación pluriforme. En este ámbito la reflexión conceptual en torno a la constitución del patrimonio cultural, apunta diferentes ejes de análisis, ya que este concepto presenta variedad de perspectivas para entender lo que se considera o no patrimonio cultural y las tipologías de clasificación de acuerdo con la legislación del Estado, la política internacional, pero sobretodo los actores sociales que lo resguardan, impregnan de valores, lo apropian como identitario, constituyente de la memoria social y también como capital simbólico de intercambio.

El patrimonio cultural, según Llorenç Prats (1996) es un proceso que conlleva tres criterios para su legitimación: los de la naturaleza, la historia y los de inspiración creativa. A partir de ellos se construye la dinámica de inclusión y exclusión patrimonial de las sociedades, así, cada tiempo y grupo humano activa –o no- lo que es y será patrimonio de acuerdo con la ideología propia del tiempo-espacio y en el marco de identidades culturales dotadas de ideas y valores.

Por tanto, el patrimonio cultural es en sí mismo una construcción social que actúa en el intercambio, producción, reproducción y construcción de identidad y sentido de pertenencia en la sociedad. Erika Terrazas (2014) señala que el patrimonio cultural en México “fue constituido por las ins-

tituciones del Estado, pero ahora en un mundo más globalizado este patrimonio puede ser construido, utilizado, administrado y fomentado por otros actores que no son exclusividad del Estado como principal actor en el tema” (Terrazas, 2014, p. 10). Es desde el siglo XIX con el México independiente que se buscó la configuración de una identidad nacional y con ello, se da un vuelco a la valoración y preservación del patrimonio, principalmente arquitectónico y artístico; esto se intensificó en la primera mitad del siglo XX con una política de Estado encaminada a la exploración arqueológica y revaloración del patrimonio ancestral del territorio precolombino y de la época virreinal, ello, como parte de una política nacionalista y unificadora de la sociedad mexicana que prevaleció durante la segunda mitad del siglo y que se configuró desde el cine, las artes, la educación, el espacio urbano y el discurso público, coadyuvando los medios masivos de comunicación como productores y reproductores.

En este punto, son las políticas culturales las que otorgan la pauta de actuación para la identificación, valoración, documentación, preservación y difusión principalmente de las instituciones y organismos del Estado sobre el patrimonio cultural. Siendo las políticas culturales las que han pugnado en la definición, redefinición, análisis, implementación, promoción y estudio del patrimonio. Al respecto Terrazas (2014) señala:

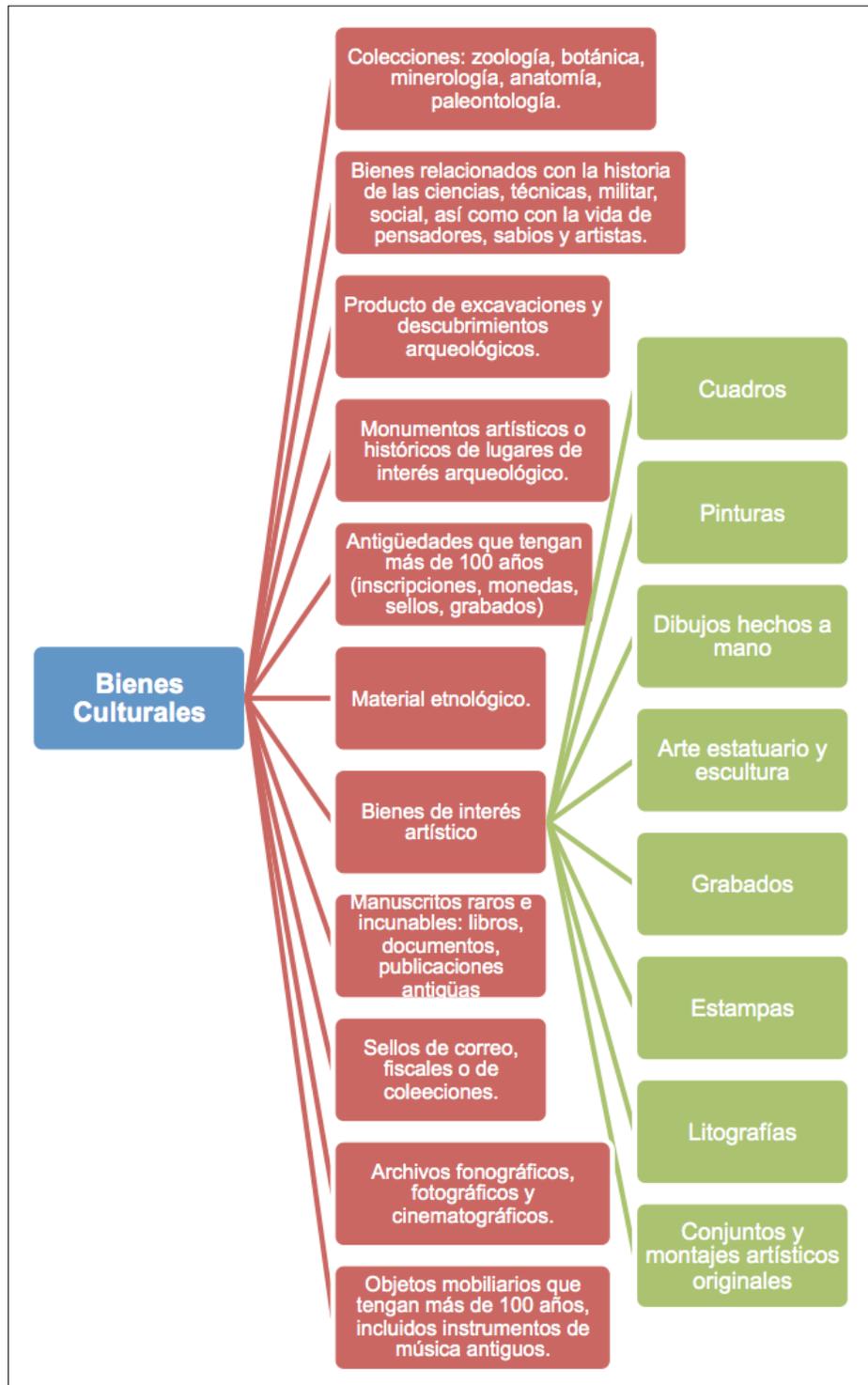
Entender a las políticas culturales como acciones en materia de cultura orientadas a la identidad, mejor dicho de políticas de la identidad, permite que se identifiquen los distintos intereses, que encaminados en el discurso al desarrollo social se desenvuelven bajo el mando de intereses particulares, ya sean políticos o económicos, en este caso simbólicos como lo es la identidad. Aunado a ello estas políticas se encuentran frente a nuevos escenarios no antes vistos, entre ellos el incremento de las tecnologías de la información, las industrias culturales y de una sociedad nacional que va evidenciando su situación compleja y fragmentada. Las políticas culturales, y su forma de administración, han sido una forma de relación del Estado para con la sociedad diversa existente en México, y su principal elemento de construcción de cultura nacional ha sido las manifestaciones culturales particulares de esta diversidad étnica, bajo el nombre de “bienes culturales”, como si éstos pertenecieran al Estado (Terrazas, 2014, p. 13).

La política cultural en México apuntala principalmente a la diversidad étnica en el trasfondo del discurso público. En sí, una política cultural se manifiesta a través de la legislación internacional y nacional. Es la UNESCO en el marco internacional quien promueve la identificación y preservación del patrimonio a través de *La convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural* (1972) en donde se definen los criterios de lo que será considerado como patrimonio cultural clasificando los bienes principalmente en: monumentos, conjuntos y lugares, considerados por “un valor excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia” (Art. 1, UNESCO, 1972). La UNESCO (2014) conceptualiza los bienes culturales, en donde se suscriben las categorías de bienes de interés artístico (Figura 1), tales como: cuadros, pinturas, dibujos hechos a mano sobre cualquier soporte y en cualquier material, producción original de arte estatuario y de escultura en cualquier material, grabados, estampas, litografías, conjuntos y montajes artísticos originales.

En la clasificación de la UNESCO (2014), se puede apreciar la amplitud de categorías para la categorización de bienes culturales, sin embargo, cabe señalar que no existen propiamente las categorías de bienes arquitectónicos, y a que ésta se supedita al apartado monumentos artísticos o históricos de interés arqueológico, lo que limita la valoración de la *obra arquitectónica moderna y contemporánea*, al no formar parte de civilizaciones antiguas. Asimismo, la UNESCO (2014, p. 136) señala la importancia de los inventarios y la documentación como imprescindible para la valoración y la salvaguarda del patrimonio cultural material e inmaterial.

[...] pueden sensibilizar hacia dicho patrimonio y su importancia para las identidades individuales y colectivas. El proceso de inventariar el patrimonio cultural inmaterial y de poner esos inventarios al alcance del público puede también fomentar la creatividad y la autoestima entre las personas y las comunidades donde se originan las expresiones y prácticas del patrimonio cultural inmaterial. Los inventarios pueden asimismo servir de base para formular planes concretos para la salvaguarda del patrimonio cultural correspondiente. (UNESCO, 2014, p. 136)

Figura 1. Esquema de clasificación de categorías de los bienes culturales, según la UNESCO (2014).



Fuente: elaboración propia con base en la UNESCO, 2014.

Por otro lado, Vázquez de León (2010) ha analizado el patrimonio cultural ampliamente y señala cuatro tesis que permiten una amplia reflexión para entender los principales problemas que presentan las políticas culturales en México y en otras partes del mundo, respecto al mismo[1]. Estas tesis hacen referencia principalmente al patrimonio arquitectónico antiguo, refiriendo a zonas arqueológicas, a las que generalmente se dirigen los esfuerzos de preservación, rehabilitación y protección, dejando con ello de lado el patrimonio cultural inmaterial (tradiciones, lengua, artes escénicas, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos, técnicas artesanales, gastronomía y otros), así como los bienes culturales contemporáneos.

A continuación, se presentan los elementos de partida para el análisis del patrimonio cultural que permiten establecer referencias y relaciones de un marco teórico sólido para la construcción de la propuesta.

Como se ha revisado, el marco legislativo internacional apunta categorías de clasificación para los bienes culturales, a partir de los cuales, se puede observar una tendencia paradigmática para la valoración de estos bienes relacionadas con dos elementos: por un lado, el tiempo (haciendo alusión a la longevidad del bien cultural, generalmente con una antigüedad de 100 años o más) y por el otro con el concepto de “monumento y monumentalidad” del bien cultural, lo que propone adjetivos supeditados

[1] La primera tesis, advierte los cambios derivados del debilitamiento del Estado nacional que existe, aunque ese Estado nacional no está del todo muerto, estos cambios han permitido hablar no de una política, sino de políticas, en plural. Ello genera cambios como el uso del patrimonio antiguo como espectáculo, tanto por el Estado como por una iniciativa privada que se encuentra a la expectativa, cabe destacar que solo de esos monumentos que sirven a este fin, es decir, los bienes monumentales, los demás permanecen en el descuido. La segunda tesis sostiene que esos descuidados bienes culturales son buscados por otras políticas, en donde la centralización se vuelve selectiva, es decir reconoce y permite, lo que en otros tiempos no permitía, la acción de otros agentes económicos y políticos, es decir, da pie al regionalismo y “al uso identitario del orgullo patrio” de zonas arqueológicas [principalmente] que “satisfechen la imaginación de una sociedad sin pasado indígena, interiorizado como identidad multicultural”. La tercera hace referencia a comunidades indígenas y su reclamo reciente por los sitios arqueológicos, pensamiento difundido por la Comisión de Derechos Humanos, dado que su principal argumento es mostrar que el 64% de las zonas arqueológicas abiertas al público se encuentran en territorios indígenas, idea poderosa en manos de élites indígenas, ello ha desencadenado un multiculturalismo que se sirve de un patrimonio intangible transformado en demandas tangibles. Por último, la cuarta advierte que la fragmentación política centralizadora, derivada de los cambios partidistas de las entidades federativas, arroja un modelo en el que se suman los distintos niveles de gobierno, agentes económicos, e inclusive intereses de individuos. (Vázquez León, 2010 en Terrazas, 2014, p. 4)

a la relevancia histórica/nacionalista/ideológica o de poder político-cultural sobre los bienes culturales. Es importante señalar que estos aspectos inciden en la falta de criterios de valorización para la identificación, conservación, documentación y otros procesos relacionados con los bienes culturales contemporáneos.

Cultura y bienes culturales

La noción de cultura es muy amplia, obtener una definición clara de cultura es sumamente complejo porque se trata de un concepto abstracto y a la vez de un conjunto de elementos interrelacionados. Estos son: conocimiento, creencias, valores, arte, bienes, leyes, comportamiento, costumbres y hábitos adquiridos por las personas como miembros de una sociedad. Entre las diversas acepciones posibles, aquí se expone la llamada concepción “semiótica” de la cultura, que implica definirla como “pautas de significados” (Geertz, 1973). En este enfoque, la cultura sería la dimensión simbólico-expresiva de todas las prácticas sociales, incluidas sus matrices subjetivas como los *habitus* (Bourdieu, 1991) y sus productos materializados en forma de instituciones o artefactos. De esta forma, se define a la cultura como el conjunto de signos, símbolos, representaciones, modelos, actitudes, valores, etcétera, inherentes a la vida social. Asimismo, la cultura hace existir una colectividad en la medida en que constituye su memoria, contribuye a cohesionar sus actores y permite legitimar sus acciones. La cultura es entonces modeladora y modelada por los sujetos, estructurante y estructurada por la interacción.

Desde la perspectiva sociológica de Pierre Bourdieu (1991) se explican muchas acciones culturales a través del concepto central de su teoría, el *habitus*. Por un lado, la participación de las personas como *agentes* se encuadra en un *campo*, lugar con instituciones sociales. Los agentes adquieren comportamientos, *habitus* objetivos y subjetivos, donde luchan y logran poder para adquirir una posición con un saber, *capital simbólico* que les da prestigio dentro de un *campo*. La participación en forma de *habitus* de los agentes involucra un plano objetivo, donde aprenden socializando dentro de la estructura planteada de antemano con reglas establecidas; y otro plano subjetivo, donde desarrollan su percepción, qué es cómo sienten, piensan y actúan. Así, el *habitus* hace que personas de un entorno social

homogéneo, tiendan a compartir estilos de vida parecidos, pues sus recursos y formas de evaluar el mundo, son similares. Según Bourdieu (1988) la totalidad de condiciones de vida influye en el *habitus* de las personas, lo cual lleva a construir disposiciones para apreciar o realizar ciertas prácticas sociales.

Geertz y Bourdieu representan posturas teóricas básicas para comprender el fenómeno complejo de la cultura, los sujetos y las interacciones al interior. Sin embargo, es desde la postura de Gilberto Giménez con su teoría de la concepción simbólica de la cultura, desde donde concibe la necesidad de un replanteamiento teórico de la cultura, su enfoque es simbólico -semiótico-.

La cultura tendría que concebirse, en primera instancia, como el conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad. O, más precisamente, como la organización social del sentido, como las pautas de significados históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas, en virtud de las cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias. (Giménez, 2021, p. 63)

Esta posición, nos dota de elementos fundamentales, tal como “la organización social del sentido”, desde donde el preludio del *sentido* es la organización -jerarquización y también discriminación- que damos como sociedad humana a los objetos, prácticas y formas en las que el espíritu humano se manifiesta sobre la realidad. Una conceptualización que representa una mirada para el desarrollo de la presente.

Giménez (2021) se interesa particularmente no solo por conceptualizar la cultura, sino por entender su planteamiento desde la raíz, que alude a entender ¿qué es lo simbólico? para lo cual, sigue la influencia de Clifford Geertz respecto a que, lo simbólico “es el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles, también llamadas -formas simbólicas-, y que pueden ser artefactos, acciones, acontecimientos y cualidades de relación” (Giménez, 2021, p. 64). Nuevamente con esta claridad que Giménez establece en referencia a lo simbólico, nos permite recuperar como elemento las *formas sensibles* del mundo social que se materializan. Este universo sensible del hombre se manifiesta en lo que conceptualizamos como arte, literatura, historia, filosofía, lenguaje, religión... e inclusive

en la ciencia, no en una concepción utilitarista y funcionalista en el marco de la explotación y aprovechamiento del mundo, sino desde una filosofía de la ciencia que permite observar la pureza, abstracción, síntesis y estructura del pensamiento humano. Lo sensible de la naturaleza del hombre, sus matices y contradicciones se manifiestan en las formas materializadas de la cultura, en tanto que son concebidas desde la materialidad, hasta la inmaterialidad de la realidad.

En consecuencia, lo simbólico recubre el vasto conjunto de los procesos sociales de significación y comunicación. Este conjunto puede desglosarse a su vez en tres grandes problemáticas: 1) la problemática de los códigos sociales)[2] la problemática de la producción de sentidos)[3] la problemática de la interpretación o del reconocimiento[4]. (Giménez, 2021, p. 64-65)

Estos tres componentes serán puntos de referencia en lo sucesivo para observar cómo el objeto de estudio del presente -el patrimonio cultural arquitectónico- se constituye como código social, produce sentido e interviene en la interpretación y reconocimiento. Componentes que permean en el sentido, identidad y memoria cultural.

Tomando como punto de partida para este estudio la conceptualización de los bienes culturales, es sustantivo reconocer e identificar sus diversas definiciones y conocer cómo y a partir de cuáles valores se transforma en patrimonio. Asumiendo, que una vez que los bienes culturales son incorporados en la categoría o clasificación de patrimonio cultural, le otorgará la valoración de bienes públicos elegidos para ser conservados desde la agenda de las instituciones responsables del cuidado y protección; para

[2] La problemática de los códigos sociales, que pueden entenderse ya sea como sistemas articulatorios de símbolos, en diferentes niveles, ya sea como reglas que determinan las posibles articulaciones o combinaciones entre los mismos en el contexto apropiado. (Giménez, 2021, p. 64)

[3] La problemática de la producción del sentido y, por tanto, de ideas, representaciones y visiones del mundo, tanto en el pasado (para dar cabida a las representaciones ya cristalizadas en forma de preconstruídos culturales o de “capital simbólico”), como en el presente (para abarcar también los procesos de actualización, de intención o de innovación de valores simbólicos). (Giménez, 2021, p. 65)

[4] La problemática de la interpretación o del reconocimiento, que permite comprender la cultura también como “gramática de reconocimiento” o de “interconocimiento social”. (Giménez, 2021, p. 65)

así resguardar su permanencia en un marco de los derechos culturales. En este supuesto, el concepto de bien cultural está mediado por los contextos de donde emerge, la urgencia de su identificación para la documentación y valoración; también un aspecto significativo se encuentra en los supuestos de cómo deben participar los diversos actores en la salvaguardia, uso y usufructo de los bienes patrimoniales en las diferentes dimensiones sean estas nacionales, locales o regionales.

Cabe reconocer, que el paso de transformación de los bienes culturales y naturales para ser considerados patrimonio, es un ejercicio que ha ido creciendo de manera significativa, pero lo más importante es admitir que administran el bien como un supuesto de activo impulso y desarrollo económico de los gobiernos o instituciones culturales; con la promesa de impacto y desarrollo de las comunidades protagonistas de este ejercicio. Este escenario discutido por múltiples teóricos considera con preocupación que debe ser cuidado y vigilado para evitar traer consigo el riesgo de la mercantilización de los bienes culturales y que pueden como resultado poner en riesgo al patrimonio y al entorno social en el que se encuentre.

En este marco general se plantea exponer una serie de definiciones y clasificaciones de bienes culturales y las distintas dimensiones en las que se construye el discurso de los valores que le dan la categoría de patrimonio cultural, es decir conceptos y significados diversos que devienen de los actores que intervienen en el escenario; con distintas perspectivas a partir de sus propósitos o intereses. Al respecto Pérez (2014) distingue diversas dimensiones de valor como: valor de uso, científico, histórico, identitario, estético, económico o por su originalidad; en segundo lugar menciona que los procesos de valoración y selección por parte de individuos, instituciones y políticas públicas son las que sumergen a los bienes culturales en luchas sociales y políticas cuando se trata de revaloración de significados sociales. Al mismo tiempo argumenta, que si la valoración patrimonial de los bienes se lleva a cabo desde formas de participación propias de grupos sociales de la comunidad se promueven condiciones de apropiación e identidad.

Es así como los bienes culturales son la materia prima del patrimonio cultural. Algunos autores como Díaz Cabeza (2010), apoyada en las ideas de los críticos de arte J. Jokiletho y B.M Feilden enuncia a los bienes culturales como:

[...] Bien cultural intrínseco consiste en aquello que es físicamente parte de él y de su entorno. Un bien histórico, producto del pasado que ha sufrido cambios o deterioros ocasionados tanto por el desgaste natural como por su uso funcional [...] La suma de esos cambios se convierte de por sí en parte de su carácter histórico y de su material esencial y representa el valor intrínseco del bien, es el soporte de los testimonios históricos y de los valores culturales asociados, tanto del pasado como del presente (Díaz, 2010, p. 5)

Con ello podemos observar diferentes cualidades que intervienen en la conceptualización de un bien cultural y que se enmarcan en las dimensiones de la realidad social, tales como: entorno en el que surge y se reproduce simbólicamente; carácter histórico, aludiendo no solo a un tiempo lineal, sino a la alusión de un *carácter*, un *modo de ser* y personalidad de ese bien cultural, que refleja al tiempo en el que emana, tanto en posición como en oposición al mismo; *valor* como elemento central asociado a su sentido y significado, y también asociado a su cualidad de *testimonio* de la memoria e identidad cultural. Entonces, las cualidades de un bien cultural como forma de manifestación del ser social lo dotan de un valor simbólico que constituye su fuerza y su representatividad en el entramado histórico y en el devenir del ser humano.

Aunque los bienes culturales son “testimonios significativos de la cultura humana, representan la historia y la evolución social, teniendo en cuenta sus valores históricos, estéticos, artísticos, insertados en la sociedad [...] válidos de ser conservados” (Díaz, 2010, p. 5) no todos los bienes culturales son poseedores del mismo valor frente a los procesos sociales que legitiman a un bien cultural. Esto tiene relación con las formas, manifestaciones, identidad y transformación de significados que realizan los sujetos sociales frente a un bien cultural, que no necesariamente tiene que ver con un procedimiento legal o de registro de patrimonio cultural, pero que las personas manifiestan sobre el objeto/bien cultural ideologías, apropiaciones estéticas, relaciones de poder y de espacio, entre otros aspectos, que vuelven susceptible al bien cultural para convertirse en patrimonio en el marco de la legitimación de dichos procesos sociales. Entonces, uno de los conceptos clave radica en el proceso y sentido que se da a la legitimación de los bienes culturales para convertirlos en el denominado patrimonio.

Los bienes culturales, entonces, poseen un valor que les permite en diferentes niveles llegar a un proceso de interiorización simbólica en el entramado social, con el cual tienen la potencia de ser legitimados y denominados patrimonio cultural. Podemos decir, que todo producto social es un bien cultural, pero no todo bien cultural es patrimonio.

El patrimonio cultural es inicialmente pasivo [es un bien cultural], existe como objeto, independientemente del reconocimiento o no de su valor cultural, y es la comunidad la que, en un momento determinado de su desarrollo, lo selecciona, lo escoge como elemento que debe ser conservado, por valores que trascienden su uso o función primitiva. Es sólo en ese acto que queda definido como bien cultural. (Arjona en Díaz, 2010, p. 5)

La legitimación de un bien cultural implica que los agentes sociales lo valoran, esta dotado de sentido, transfiere identidad, es símbolo de memoria colectiva y por tanto es susceptible de ser conservado y las implicaciones que todo el concepto de conservación implica, tal como: restauración, catalogación, documentación, investigación, validación, construcción teórica, semiótica, validación discursiva, difusión... y tantas más en procesos que convengan en lo futuro a la revalorización, resignificación y apropiación.

Patrimonio cultural

Referir el patrimonio cultural concibe un paso posterior al entendido patrimonio histórico, comprendido como aquél que de manera cronológica da seña de los vestigios que configuran la humanidad, dicho ello, la transformación hacia una nueva concepción implica la atención y reflexión de fenómenos y manifestaciones de diversa índole que desdibuja los límites tradicionales, abarcando por lo tanto representaciones tangibles e intangibles que nacen de una cultura con todo aquello que le conforma.

Así mismo, la UNESCO (2021) le ha diferenciado conceptualmente del término de bienes culturales dado que el patrimonio cultural converge en una visión general que de manera inherente asume el valor de la “transmisión” como ente hereditario brindado a nuevas generaciones, sin estar

condicionado a la existencia del bien, es decir, su figuración, significación y estima son ajenas a la supervivencia del bien.

El patrimonio es el legado cultural que recibimos del pasado, que vivimos en el presente y que transmitiremos a las generaciones futuras. [...] el patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos. Comprende también expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional. Pese a su fragilidad, el patrimonio cultural inmaterial o patrimonio vivo es un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural. Para la UNESCO (2021), la noción de patrimonio es importante para la cultura y el futuro porque constituye el “potencial cultural” de las sociedades contemporáneas, contribuye a la revalorización continua de las culturas y de las identidades y es un vehículo importante para la transmisión de experiencias, aptitudes y conocimientos entre las generaciones. Además, el patrimonio es fuente de inspiración para la creatividad y la innovación que generan productos culturales contemporáneos y futuros. El patrimonio cultural encierra el potencial de promover el acceso a la diversidad cultural y su disfrute. Puede también enriquecer el capital social y conformar un sentido de pertenencia, individual y colectivo que ayuda a mantener la cohesión social y territorial. Por otra parte, el patrimonio cultural ha adquirido una gran importancia económica para el sector del turismo en muchos países. Esto también genera nuevos retos para su conservación. (UNESCO, 2021)

Fortalecer la identidad es el cometido del patrimonio cultural, entiéndase como el conjunto de conocimientos, habilidades y formas en la que un determinado grupo de individuos conciben su realidad y la interpretan, a través de diversas manifestaciones. Ahora bien, patrimonio refiere al conjunto de bienes que una persona hereda a sus ascendientes, dicho esto, todo aquello que pasa de generación en generación, es considerado por su valor histórico, material, estético, natural, espiritual, etc. un capital que apremia su acervo y conservación.

En consecuencia a lo anterior, es posible esbozar todas aquellas manifestaciones que modelan el patrimonio cultural, es decir todas las muestras producidas por los individuos de una determinada comunidad como lo es la arquitectura, música, literatura, pintura, moda, etc. estas como obras tangibles que representan un modo de ver la realidad y las cuales pudiesen encontrarse en un acercamiento cercano y directo con el exterior como primer escenario, no obstante, de igual manera, se consideran como patrimonio cultural, todas aquellas expresiones como la lengua, creencias, tradiciones y ritos que se construyen a lo largo de la historia de un determinado grupo y el cual nace desde contextos particulares, así como modos de ver y enfrentar la realidad y conflictos que se suscitan ante la disposición y/o carencia de recursos materiales, económicos, naturales, tecnológicos, humanos, naturales, entre otros.

Diversas cualidades representan el patrimonio cultural, entre ellas el valor creativo como un proceso humano, mismo que reconoce, reinterpreta y configura, aportando con ello un sentido de comunidad al entretener conocimientos ancestrales y/o contemporáneos que incitan no solo a atender una función como cometido final, sino la carga emocional, espiritual y una vez más, cultural en la manifestación final.

Legislación mexicana de patrimonio cultural

La Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación distingue una clasificación de los bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación, que atienden a dos categorías: bienes materiales (inmuebles y muebles) y bienes inmateriales.

1.1 INMUEBLES: Comprende de manera no limitativa, los edificios, obras de infraestructura, ambientes y conjuntos monumentales, centros históricos y demás construcciones, o evidencias materiales resultantes de la vida y actividad humana urbanos y/o rurales, aunque estén constituidos por bienes de diversa antigüedad o destino y tengan valor arqueológico, arquitectónico, histórico, religioso, etnológico, artístico, antropológico, paleontológico, tradicional, científico o tecnológico, su entorno paisajístico y los sumergidos en espacios acuáticos del territorio nacional. (LGPCN, 2022, p. 3).

Cabe señalar que la legislación mexicana, presenta una actualización con fecha del 17 de enero del 2022^[5], la cual incluye la categoría “no limitativa” de edificios y obras de infraestructura, así como ambientes y conjuntos. Esto representa un avance significativo en contraste a la normatividad propuesta por la UNESCO (2014), ya que, la Ley mexicana incluye categorías de consideración arquitectónica a diferencia de la clasificación UNESCO que solamente abarcaba la categoría de monumentos históricos y arqueológicos. No obstante, la Ley mexicana, presenta en la categoría de *Bienes Muebles*, los mismos aspectos que para la UNESCO (2014) categoriza como *Bienes culturales* (LGPCN, 2022, p. 3).

Políticas culturales

El abordaje de las Políticas Culturales puede ser a partir del escenario de las narrativas, construidas en los encuentros entre las instituciones de nivel internacional en el tema de cultura y educación, que sin duda atraviesan la escala de lo global en la definición de las conceptualizaciones y propósitos que derivan por consecuencia en la visión de las instituciones de escala nacional. En este marco, se exponen las conceptualizaciones de las políticas culturales en México; derivadas del diálogo entre naciones a partir del papel convocante de la UNESCO. Este diálogo parte de reconocer el discurso de dichos organismos en el que señalan la importancia de la protección de la cultura distinguiendo a ésta como el eje estructural que apuntala el desarrollo, la transformación de la sociedad; en el complejo contexto de la economía y los conflictos mundiales que amenazan la economía y la paz. En este sentido la Constitución de la UNESCO refiere los valores y baluartes de la paz a través de la ciencia, la educación y la cultura.

En particular en el marco declaratorio de las políticas culturales en México, estas emanan de los enunciados dictados en la *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales*, UNESCO (1982), en la que se desarrollaron una serie de objetivos y principios alrededor de los cuales se expone de manera enfática la convergencia en el propósito de contribuir en el acercamiento entre los pueblos y el entendimiento de la sociedad. Ade-

[5] Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas. <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFPPCPCIA.pdf>

más considera que los objetivos culturales también son espirituales y los define en dos argumentos: el primero construye en un sentido amplio la definición de cultura como un conjunto de rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo social, caben en la definición de cultura, las artes, las letras, los modos de vida, los sistemas de valores, las tradiciones, las creencias; pero sobretudo como un marco que dimensiona los derechos fundamentales de la sociedad. En un segundo argumento reconoce en la esencia de la cultura el activo para discernir los valores, que hacen capaz al hombre de reflexionar sobre sí mismo y el entorno que lo rodea; dicho de otro modo, la cultura como hacedora de seres racionales, críticos y conscientes de los otros; a partir de lo cual se expresa y se reconoce como proyecto para buscar nuevos significados para trascender.

En estos dos argumentos sobre la naturaleza de la cultura, en los que se coloca una promoción del acercamiento entre los miembros de la sociedad; se advierte el valor dinámico de las coincidencias y expresiones mundiales, a partir de una serie de principios que promueven la base conceptual para la construcción de las políticas culturales. Estos principios declarados en la Conferencia Mundial son: a) Identidad cultural, b) Dimensión cultural del desarrollo, c) Cultura y democracia, d) Patrimonio cultural, e) Creación artística e intelectual y educación artística, f) Relaciones entre cultura, educación, ciencia y comunicación, g) Planificación, administración y financiación de las actividades culturales, h) Cooperación cultural internacional (UNESCO).

En un ánimo de síntesis cabe, señalar que prevalece en los principios de la Conferencia la concepción de cultura, como un eje argumental relativizado; es decir, la cultura donde radica el espacio argumentativo, estratégico, de planeación y desarrollo de los individuos y de la sociedad en todas sus escalas y dimensiones. Desde lo histórico, filosófico, hasta las ciencias sociales y políticas ligadas al desarrollo y a la economía. Entender el papel de las políticas culturales pasa pues, por abordar los objetivos y principios que surgen de las declaratorias en las que se apuntalan los propósitos y proyectos de bienes para ser catalogados como patrimoniales. Argumentos que escalan de lo global a lo nacional o local y en los que se asienta también las tendencias del discurso de la preservación, valorización y gestión de los bienes culturales.

En los argumentos y políticas que derivan de la *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales* (2005), hay una particular atención a las problemáticas de la compleja dinámica cultural global. Se pone de relieve la diversidad de las expresiones culturales, sobre las cuales descansa la base de las posibilidades; para la existencia de grupos y sectores dedicados a la cultura en marcos de desarrollo más dinámicos y potentes. Reconoce en el fenómeno de la diversidad de las expresiones, la génesis o base para la creatividad y la innovación que se retroalimenta de la necesaria participación e inclusión social; fomentando así la creación contemporánea. Los elementos resultantes de esta convención fueron planteados como un marco de acción para el desarrollo de la cultura desde un formato flexible e innovador; apuesta a ser un primer instrumento internacional que reconoce la dimensión económica y cultural de los bienes y servicios culturales para la promoción de un desarrollo humano sostenible. Distingue pues, de manera central en este discurso la necesaria integración de la cultura en las políticas para el desarrollo de las comunidades y grupos creativos. Y lo describe de la siguiente manera:

La cultura es un catalizador poderoso de la sostenibilidad, tanto desde el punto de vista del crecimiento económico como de la inclusión social. Debemos ser conscientes de ese potencial y situarlo en el centro de la agenda global de desarrollo. (UNESCO, 2005, p. 6)

A partir de lo anterior los objetivos y principios de la Conferencia sitúan a la cultura en el centro de las políticas de desarrollo sostenible. Y de este modo se editan en 2013 los *Textos fundamentales de la Convención de 2005 sobre la Protección de la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales* como una ruta para encaminar la construcción de las políticas culturales; apostar a que los resultados de éstas demuestran ser eficientes reconociendo como condición de medida, la visibilidad de los resultados e impacto positivo en la sociedad civil, los creadores, los emprendedores culturales y la ciudadanía. Exige en el discurso de objetivos y principios, el necesario papel que debe desempeñar el gobierno; como catalizador y generador de espacios para la creación artística y la libertad de expresión.

En términos del patrimonio cultural, generalmente se han dirigido todos los esfuerzos en los bienes culturales con más de cien años. En los

Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo (UNESCO, 2014) algunas de las categorías para los bienes culturales señalan que estos cuenten con cien o más años de antigüedad, dejando así los bienes culturales de las últimas décadas al descubierto o descuidados de su potencia para constituirse en la categoría de patrimonio formal para generaciones futuras.

Diversos autores han expuesto preocupaciones desde la academia con el objetivo de generar estrategias de identificación, valoración y preservación frente a la vertiginosa batalla contra el tiempo de los bienes culturales de las últimas décadas, que además son atravesadas por las implicaciones del progreso tecnológico, la globalización, modernización e industrialización. Así, el patrimonio cultural contemporáneo no contempla en las temáticas de sus investigaciones, el porque los bienes no cuentan con la consideración que el tiempo ha puesto ya sobre otros bienes culturales. Valga señalar que también representa oportunidades para la construcción de ejes de análisis, la propuesta de metodologías de valoración para la identificación y sobre todo la documentación y difusión de estos bienes.

Primeras conclusiones

Con todo lo anterior abordado, se busca construir una visión para la valoración del patrimonio artístico que se fusiona con la arquitectura contemporánea, para ello, es imprescindible tomar como punto de partida la diversidad, la localidad, los sentidos históricos-culturales y las identidades que representa. El presente, orienta el conocimiento de la legislación para construir criterios de valoración, rescate, conservación, restauración de bienes culturales de obra artística y arquitectónica contemporánea, lo que implica considerar los siguientes elementos:

1. La proliferación de las producciones culturales frente al fenómeno de la globalización.
2. El paradigma teórico clásico de las artes y de la arquitectura un pensamiento respecto a la valoración, desde teorías estéticas academicistas basada en la valoración de monumentos históricos/nacionalistas/arqueológicos que dejan fuera la obra pública civil;

3. La crítica y la teoría de las artes y la arquitectura, que se desarrolla a otro ritmo y/o responde a intereses de carácter político o ideológico (institucional, que representa el orden y el poder) y que no permiten ver la innovación, la “vanguardia” de las obras; así como, la cercanía de quien investiga o realiza gestión cultural frente al objeto de estudio, no permitiendo identificar el posible potencial para constituirse como patrimonio cultural del país y del mundo en tiempos venideros (subjetividad del sujeto, frente al objeto de estudio).
4. Otros factores, susceptibles de análisis teórico-metodológico y legislativo.

Estos aspectos abonan -como primeras aproximaciones- al análisis de un marco teórico centrado en la obra pública del México contemporáneo (tipología hospitalaria), la cual, como característica conserva los elementos conceptuales de la *integración plástica*, diversidad, localidad, sentidos históricos-culturales, identidades que representa y su valoración como bien cultural en el marco de la complejidad del fenómeno social.

Referencias

- Bourdieu, P. (1991) [1980]. *El sentido práctico*. Editorial Taurus.
- Díaz, M.C. (2010). *Criterios y conceptos sobre el patrimonio cultural en el siglo XXI*. Serie Materiales de Enseñanza. Universidad Blas Pascal.
- Geertz, C. (1973). Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. En *La interpretación de las culturas*, pp. 19-40. Gedisa.
- Giménez, G. (2021). *Teoría y Análisis de la Cultura*. Volumen I. Universidad de Guadalajara.
- Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas*. (17 enero, 2022). <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFPP-CPCIA.pdf>
- Prats, Ll. (1996). Antropología y patrimonio. En *Ensayos de antropología cultural. Homenaje a Claudio Esteva Fabregat*. Editorial Ariel, España.
- Terrazas, E. (2014). *Elite cultural, patrimonio e ideología. Un estudio crítico sobre la administración del patrimonio cultural*. [Tesis de maestría en antropología social]. Escuela Nacional de Antropología e Historia (INAH) Unidad Chihuahua. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/tesis%3A887>

- UNESCO (s.f.) *Patrimonio cultural*. <https://es.unesco.org/fieldoffice/santiago/cultura/patrimonio#:~:text=El%20patrimonio%20es%20el%20legado,transmitiremos%20a%20las%20generaciones%20futuras>.
- UNESCO (1972). *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*. 17a Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, París 1972. <https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>
- UNESCO (2014). *Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo*. https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/iucd_manual_metodologico_1.pdf
- Rodríguez Temiño, L., (2010). Sobre el patrimonio cultural. *Sphera Pública*, 75-117. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29719717005>
- Torres, L., (2016) *Integración plástica: confluencias y divergencias en los discursos del arte en México*. Colección Abrevian Ensayos. Coedición: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) Estampa Artes Gráficas S. A. de C. V. México
- Vázquez León, L. (2010). *Cuatro tesis para las fragmentadas políticas del patrimonio arqueológico en el siglo XXI*. El Colegio de Michoacán, Centro de Estudios Arqueológicos/Red de Colegios y Centros de Investigación. Coloquio Patrimonio Cultural, 26 de mayo de 2010

***Juana Cecilia Angeles Cañedo.** Profesora investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Azcapotzalco, con experiencia académica desde 1996. Licenciada en Arquitectura por la UAM y en proceso de terminación de estudios de posgrado en Arte Contemporáneo en México. Contacto: acjc@azc.uam.mx

****Alma Elisa Delgado Coellar.** Doctora en Arte y Cultura, Profesora de Carrera, miembro fundador del Seminario Interdisciplinario de Arte y Diseño de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Universidad Nacional Autónoma de México. Contacto: delgadoelisa@cuautitlan.unam.mx



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: Alma Elisa Delgado Coellar

El poder de la representación y la representación desde el poder, ‘el narcotraficante’ como alegoría de los migrantes mexicanos en la caricatura política de Estados Unidos

Maricela Márquez Villeda*

Resumen

A manera de micro-esfera del poder, la caricatura política se abre para el análisis de discursos subyacentes, vinculándose con la producción de saberes y de cultura material, al mismo tiempo que coadyuva en el entendimiento de la forma en que se generan las relaciones de poder entre países y entre individuos.

A ese respecto, en la llamada Era Dorada (*Gilded Age*), en los Estados Unidos, entre 1870 y 1900, floreció la caricatura política, en parte debido a las nuevas tecnologías de circulación masiva, pero también por la intensidad, e incluso la crueldad del debate partidista. “Dichas caricaturas vívidamente representan los prejuicios de la clase media mayoritariamente blanca, protestante y de facciones regionales y partidistas dentro de esa mayoría” (Edwards, 1999, p.11). Y al formar parte de los discursos y debates partidistas, la caricatura política alcanzó proporciones mayores cuando se

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: agosto 2022

Fecha de publicación: abril 2023

le imbricaron simbolismos ideologizados y referentes significativos de la cultura popular, consolidándose como pieza fundamental en los procesos de auto-representación y de representación de las “otredades”, entendidas estas como el conjunto de personas consideradas como distintas por sus características culturales, económicas, políticas, raciales o religiosas.

Asimismo, al asimilar el concepto de otredad como “un mecanismo concreto de construcción de riesgos en la sociedad actual” (Velázquez, 2008, p.43), el grupo que constituye la otredad constantemente es visto como peligroso porque sus divergencias representan una posibilidad del rompimiento de las instituciones y el control social. En consecuencia, diversas formas simbólicas y representaciones gráficas se han generado para construir tipificaciones raciales, que en correlación con los migrantes mexicanos en Estados Unidos, en décadas recientes han derivado en la alegoría del “narcotraficante” como corolario de políticas de securitización fronterizas hegemónicas y como parte de una estrategia de “ficcionalización del enemigo”, enfocada en la reafirmación de su identidad como país poderoso.

Palabras clave: Representación, poder, caricatura política, migrante mexicano, narcotraficante, otredad.

Abstract

As a micro-sphere of power, the political caricature opens up for the analysis of underlying discourses, linking with the production of knowledge and material culture, at the same time that it contributes to the understanding of the way in which power relations are generated between countries and between individuals.

In this regard, in the so-called Gilded Age, in the United States, between 1870 and 1900, political cartoons flourished, partly due to the new technologies of mass circulation, but also because of the intensity, and even the cruelty of partisan debate. “Such caricatures vividly depict the prejudices of the largely white, Protestant middle class, and regional and partisan factions within that majority” (Edwards, 1999, p.11). And by forming part of the partisan discourses and debates, the political caricature reached greater proportions when ideologized symbolisms and significant referents of popular culture were imbricated, consolidating itself as a fundamental piece in the processes of self-representation and representation

of “otherness”, understood as the set of people considered as different due to their cultural, economic, political, racial or religious characteristics.

Likewise, by assimilating the concept of otherness as “a concrete mechanism for the construction of risks in today’s society” (Velázquez, 2008, p.43), the group that constitutes otherness is constantly seen as dangerous because its divergences represent a possibility of breakdown of institutions and social control.

Consequently, various symbolic forms and graphic representations have been generated to build racial typifications, which in correlation with Mexican migrants in the United States, in recent decades have led to the allegory of the “drug trafficker” as a corollary of hegemonic border securitization policies and as part of a strategy of “fictionalizing the enemy”, focused on reaffirming its identity as a powerful country.

Keywords: *Representation, power, political caricature, Mexican migrant, drug trafficker, otherness.*

Introducción

La representación desde el poder

Hablar de la representación gráfica de los migrantes mexicanos en Estados Unidos y de su contexto histórico nos remonta a mediados del siglo XIX, donde se puede constatar que dicho flujo migratorio ha formado parte de una historia de lucha de fuerzas, de la cual se han derivado construcciones simbólicas que a su vez se han posicionado en el imaginario social de ambos países, significando y resignificándose a partir de nuevos discursos derivados del ejercicio del poder, mismos que se han materializado, entre otras cosas, en la caricatura política.

Derivado de lo anterior, se plantea como objetivo de este documento, analizar un corpus de caricaturas que involucren la alegoría del migrante mexicano “narcotraficante”, para echar luz en cómo operan los mecanismos de la caricatura política a partir de la construcción simbólica satirizada de los “otros” y el potencial que en ella se anida, frecuentemente como dispositivo para instrumentar violencia, racismo y discriminación.

De esta manera y en seguimiento de los preceptos teóricos de Fausta Gantús, en los que afirma que “la caricatura política es una forma satírico

simbólica de interpretación y construcción de la realidad, una estrategia de acción –de individuos y de grupos– en las batallas por la producción y el control de los imaginarios colectivos. (2009, p.248), podemos decir que las interpretaciones y construcciones simbólicas basadas en el discurso irónico, han permitido que la caricatura política de los Estados Unidos coadyuve en la generación de marcos representativos y auto-representativos, apoyados constantemente en estereotipos derivados de prejuicios de “raza” y estigmas sociales, y como parte de una percepción de la diferencia y de un pensamiento social propio de la mayor parte de las sociedades humanas desde la Antigüedad y hasta ahora.

Es precisamente en la modernidad donde podemos encontrar algunos de los ejemplos más evidentes y funestos de conductas y acontecimientos históricos basados en prejuicios y estigmas, y sus formas representativas, como lo fueron persecuciones contra judíos, gitanos, negros y orientales, en diferentes momentos de la tardomodernidad, en aras del mito de la raza superior (Gómez-García, 1993, p.1). En este contexto, es que se han configurado las categorías “feo”, “perezoso” y “delincuente” (figs. 1, 2 y 3) como parte de un circuito simbólico para representar a los migrantes mexicanos a través de la caricatura política de Estados Unidos; en dicho circuito cada categoría sostiene y apuntala a la otra, a manera de triada que se vincula a partir de tres perspectivas adyacentes: sociocultural, antropológica y económica; y a partir de las conceptualizaciones de dicha triada, en las últimas décadas se ha derivado la alegoría del “narcotraficante” como recurrente manera de representar a los migrantes mexicanos.



Figura 1. Wyatt Mann, “Cross the border... get a check!”, *The white patriot leader (TWPL)*, Springfield Missouri, Estados Unidos, 2014.



Figura 2. Hugh Hunton, “A little more effort, señor”, *Philadelphia Inquirer*, Filadelfia, Estados Unidos, 1961.

Dicha derivación alegórica se vincula directamente con la idea del mexicano “delincuente” implementada desde las postrimerías del siglo XIX. A partir de los primeros conflictos invasores y expansionistas por parte de Estados Unidos hacia México, se construyó el mito del mexicano “delincuente”; dicho mito evolucionó y derivó en el estereotipo del migrante mexicano bandido y narcotraficante actual. En

The Mexican Image through Southern Eyes: De Bow’s Review in the Era of Manifest Destiny, se aborda la forma en que a partir de los imaginarios fabricados por la información difundida a través de la revista *The Bow’s Review*, se construyó la imagen de los mexicanos como personas violentas, pero además traicioneras y cobardes (Fuhlhage 2013, p.184). Además, esta idea se emparenta con el estereotipo del “terrorista”, utilizada principalmente para designar y representar a la población árabe –que, si bien ya se venía dando desde décadas anteriores, como se puede ver en la portada del comic *Mohammed’s believe it o relse!* (fig. 4), su uso se exacerbó a partir de la caída de las Torres Gemelas en el 2001.

Si bien históricamente se ha configurado un circuito de estereotipos para designar a los árabes en Estados Unidos, conformado por “el terrorista”, “el pobre inmigrante”, “el rico Emir del Golfo” y “el integrista fanático”, cuyos efectos colaterales se sembraron en una fuerte islamofobia, y tienen que ver con la imagen negativa que en el mundo se construye de ellos; a partir del 2001 se recrudeció un régimen de terror y persecución contra los terroristas árabes; pero también, a manera de efecto colateral, se implementó un sistema de



Figura 3. Jay Tipton, “In Romantic Mexico: a silent drama”, California, Estados Unidos, 1928.

alta securitización de la frontera sur del país, y se endurecieron las propuestas de leyes antiinmigrantes, en las cuales, a manera de proyección del miedo y la inseguridad de los estadounidenses, los migrantes mexicanos se convirtieron en uno de esos elementos desestabilizadores de la seguridad nacional de los Estados Unidos, si bien no como terroristas, sí como su equivalente: narcotraficantes.

Podemos decir, entonces, que la representación del migrante mexicano como “narcotraficante” en la caricatura política de Estados Unidos “se inscribe en el listado de signos y rasgos que definen la política y la violencia en los procesos de movilidad humana en clave histórica después de septiembre de 2001”. (Castro, 2014, p.36). Esto es que, a partir de esa fecha, los migrantes mexicanos padecen de manera constante los efectos de su criminalización, en una era del terror en la cual impera una política global que dibuja y sanciona nuevas peligrosidades, y “los migrantes son siempre presumiblemente criminales, personas de las cuales se debe sospechar.” (Ibidem, p.37) Lo cual, gráficamente hablando, queda de manifiesto en diversas caricaturas generadas incluso ya en siglo XXI, especialmente en “Immigration celebration” (“Celebración de inmigración”) (fig. 5) de Dave Eden, caricaturista de filiación republicana conservadora, cuyo portal *Eden Political Cartoons* posteo dicha caricatura en noviembre de 2014.

A reserva de ir más a fondo en el análisis verbo visual y contextual de dicha imagen, se puede adelantar que esta, es muy probablemente parte de un corpus gráfico resultado de relaciones y prácticas hegemónicas materializadas en caricaturas producidas para la prensa popular de Estados Unidos, como parte de procesos de política interna, con efectos en la geopolítica internacional; al mismo tiempo que encarnan una base sintomatológica importante para comprender las relaciones de poder entre México y Estados Unidos.

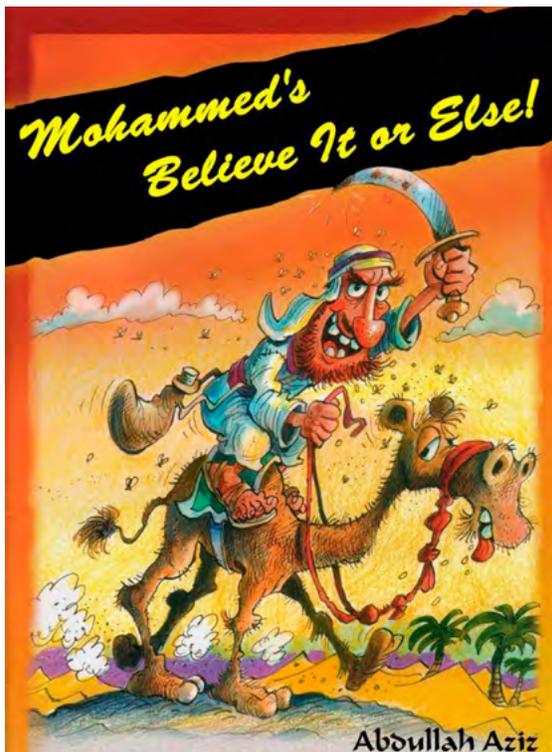


Figura 4. Abdullah Aziz, portada del comic *Mohammed's believe it or else*, Estados Unidos 1999.



Figura 5. Dave Eden, “Immigration celebration”, publicada en *Eden Political Cartoons*, Dallas Texas, Estados Unidos, 2014 (<http://edenpoliticalcartoons.com/>)

En términos de representación gráfica –y bajo la premisa de trascender formas analíticas esencialmente semióticas– puede afirmarse que los discursos de la prensa, el arte y hasta del sentido común encubren constantemente discursos subyacentes en referencia a una realidad político social, pero principalmente histórica. En ese sentido, y evocando el concepto de representación gráfica, donde una relación de fuerzas se acciona a partir de la puesta en escena de elementos gráficos, simbólicos y culturales, y a través de algún tipo de dispositivo estético, el cual forma su propio agenciamiento u orden de signos encaminado a impactar

en ciertas subjetividades, se infiere que el ordenamiento de casi cualquier imagen, pero muy especialmente la caricatura política, “involucra una razón estético-política que a su vez forma parte de una función estratégica dominante, que responde a una urgencia y a un problema de orden práctico” (Heredia, 2012, p.87). Así pues, el entendimiento de la complejidad de la representación gráfica y su relación con el poder, parte de considerar a los agentes sociales, con capitales distintos, inmersos en campos de interacción particulares, donde las posiciones ocupadas por los sujetos al interior de estos campos de interacción “dan cuenta de relaciones de poder que son, a su vez, manifestaciones de tensiones, conflictos, movilizaciones y luchas” (Thompson, 1998, p.29). Las significaciones, entonces, se construirán con arreglo al estado de tensión en que se encuentran, según la posición estructural de los elementos, en otras palabras, no es posible separarlas de una consideración de las temporalidades contextuales.

Las manifestaciones de dichas tensiones, se materializan en diversas formas de expresión, información, y comunicación, las cuales inevitablemente estarían inscritas en alguna lógica del tardo *capitalismo*, así como en los sistemas de representación que este produce. Entendiendo tardo capitalismo como el “capitalismo de nuestra época, dominada por el capital financiero, como la forma más pura de capital que haya surgido, produciendo una prodigiosa expansión de capital hacia zonas que no habían *sido previamente convertidas en mercancías* (Mandel, 1998, p.123). En ese sentido, el análisis del siguiente *corpus* de caricaturas políticas que involucran la alegoría del migrante mexicano “narcotraficante” se hará bajo el entendimiento de que estas, como forma de representación, como género periodístico, como discurso irónico y como objeto de cultura, se alzan como un importante recurso para estudiarlas a manera de materialización de las tensiones, conflictos, movilizaciones y luchas que se dan en las relaciones de poder, porque su forma discursiva les posibilita anclar subjetivaciones e imaginarios en la cultura colectiva, gracias también a que su difusión masiva les permite alcanzar grandes públicos y principalmente porque el uso de la ironía en su base estructural las hace potencialmente poderosas para construir múltiples y simultáneos mensajes, los cuales pueden ser advertidos a primera vista o aparecer subyacentes, debido precisamente, al juego polisémico de la ironía.

De acuerdo con los conceptos de Gonzalo Abril, y al ser casi siempre la caricatura política una combinación de imagen y escritura, me referiré

a ella como un texto verbo-visual, en el sentido que el autor define a las imágenes como “textos visuales, y a los mensajes escritos o hablados como textos verbales”. (2012, p.16). Por lo tanto, al abordar dicho *corpus* de caricaturas en su carácter de género periodístico y de lenguaje verbo-visual, este es susceptible de analizarse a manera de discurso metatextual, en el sentido de que, imágenes, simbolismos, palabras, frases, composición, modalidad, tropos e incluso recursos literarios que conforman cada caricatura han sido elegidos por su autor de acuerdo a una intencionalidad marcada con el objetivo de incidir en la opinión de un público receptor, y a partir de la definición de una agenda politizada. En consecuencia, la elección y el acomodo de los elementos responde casi siempre a los preceptos de que “el uso del lenguaje es una acción social que promulga identidad, que está imbricada de poder, y cuyas particularidades se precisan a partir de un contexto espacio temporal específico” (Richardson, 2007, p.11-13); por tanto, responde al razonamiento de que el uso del lenguaje es una acción política.

Podemos adelantar, entonces, que las caricaturas que se analizarán probablemente han sido un vehículo importante en las estrategias políticas de Estados Unidos; y en específico, las maneras en que se ha representado a la población migrante mexicana develan una acción política matizada por los juegos de poder hacia el interior y hacia el exterior del país. En ese sentido, se puede decir que en los discursos de estas caricaturas queda de manifiesto que existe en ellas una retórica signada desde una hegemonía de los Estados Unidos en referencia con los migrantes mexicanos y por ende se abre la posibilidad de entrever como se interseccionan los elementos gráfico simbólicos de dicha representación, con las condiciones socio políticas económicas de las relaciones de poder entre México y Estados Unidos.

Desarrollo

El poder de la representación

Derivado de lo anterior, podemos decir que la imagen de los migrantes mexicanos, degradada con la alegoría del “narcotraficante” en la caricatura política, ha sido un aparato de la hegemonía política estadounidense que se exacerbó en la antesala de la llegada al poder de Donald Trump, quien

azuzó a la sociedad estadounidense con sus despectivas descripciones de los migrantes mexicanos en sus discursos de precampaña; aunque, como ya se dijo, dichas descripciones ya se venían dando desde los gobiernos de George Bush y Bill Clinton, como parte de una estrategia de criminalización de los migrantes mexicanos que implicaba la securitización de las fronteras y la exacerbación de leyes antinmigrantes, afectándolos física y simbólicamente.

De esta manera, se puede decir en primera instancia, que la caricatura “Immigration celebration” (fig. 5) evidencia los ya añejos procedimientos de representación de la otredad como lo diferente, hostil y amenazante, al mismo tiempo que da pie para develar otros mensajes menos evidentes pero que han sido estructurados a partir del juego discursivo relacional en el que “el poder de lo no dicho desafía a lo evidentemente dicho”, como “definición de la condición semántica de la ironía” (Hutcheon, 1995, p.57); lo que se hace presente en dicha caricatura a través de la estereotipada y degradante forma de representar al migrante mexicano, y da cuenta de una lucha de poderes internos que utilizan esta alegoría como recurso para construir otros discursos hegemónicos.

Iconográficamente hablando, la caricatura de Eden, se configura a partir de un personaje de talla pequeña, cuya composición corporal nada se parece a la clásica proporción *vitruviana* “la longitud de los brazos extendidos de un hombre es igual a su altura” (Taboada, 1998, p.74); ya que este personaje está formado por un pequeño tronco corporal rematado por unas piernas muy cortas, en el cual se sostiene una gran y achatada cabeza, completada por el denso cabello negro largo y crespo, cubierto por un sombrero de ala ancha que tiene grabado al frente el símbolo palmado de la mariguana –para afianzar la imagen del narcotraficante– dicho sombrero cubre los ojos y la frente del personaje, dejando visibles solo dos terceras partes del redondeado rostro conformado por orejas pequeñas, nariz prominente, y un bigote largo y espeso que cae sobre la boca abierta y desdentada; también se alcanzan a ver unos puntos negros en mejillas y barbilla a manera de un vello de barba descuidada y sin rasurar. El personaje usa un pantalón tipo vaquero de mezclilla y un cinturón que enfatiza su inflado estómago; en la parte inferior del dobléz del pantalón asoman un par de pequeñas botas vaqueras rojas; finalmente, el atuendo se remata con una camisa amarilla sin cuello, abierta sobre el pecho, y un sarape con barbillas y decorado étnico, que le cae sobre los hombros.

La caricatura completa está construida mediante una toma general en la que se puede ver al personaje en primer plano y al centro; justo detrás de él, una pequeña cerca de alambre de púas. Alrededor de la cabeza del personaje vuelan una especie de moscas, en denotación de mal olor o podredumbre. En la mano derecha el hombre trae una bolsa a manera de botín de dinero, pero por los colores y la forma de la bolsa, más bien pareciera que guarda en ella algún tipo de inmundicia o algún desperdicio desagradable; en la otra mano sostiene un rifle en cuya punta cuelga una pequeña etiqueta con una imagen que emula al logotipo de campaña de Barack Obama[1]. En la parte del cielo se puede leer una leyenda tipo estrofa musical separada en dos frases por un trazo a manera de pentagrama, y unas notas musicales de diferentes colores; la leyenda completa dice: “We don’t need no stinkin’ borders! Just give us more executive orders!”, que se puede traducir como: ¡No necesitamos mugrosas fronteras! ¡Solo denos más órdenes ejecutivas!

Toda esta organización de elementos dentro de dicha caricatura, alude en primera instancia a la intención de construir una imagen del migrante mexicano a manera de “enemigo histórico” de la seguridad nacional de los Estados Unidos; en referencia a la histórica construcción llevada a cabo desde mediados del siglo XIX en el contexto de la guerra intervencionista y de expansión de los Estados Unidos sobre territorio mexicano, donde el gobierno estadounidense consolidó el imaginario del mexicano como enemigo. Es decir, responde a una estrategia de “ficcionalización del enemigo”, que toma mucho del concepto “construcción del enemigo”, el cual, de acuerdo con Umberto Eco (2011, p.7), “tiene que ver principalmente con la necesidad de reforzar el sentimiento de identidad grupal o nacional y su poder”, al respecto abunda:

Tener un enemigo es importante no solo para definir nuestra identidad, sino también para procurarnos un obstáculo con respecto al

[1] De acuerdo con sus publicistas, el logotipo de su campaña sintetiza las significaciones que representan a Barack Obama: incluye los colores de la bandera norteamericana (azul, blanco y rojo), lo cual representa la historia, la tradición y la multitud de connotaciones ahora asociadas a la figura de Barack Obama. El azul también representa el cielo y, por asociación, la divinidad; a su vez, se establece el vínculo con el mundo mediante el rojo que puede atribuirse a los campos en algunas épocas del año. El círculo del centro, un tanto difuminado, refuerza la O de Obama y el halo de la divinidad; la figura del sol es la del astro rey que irradia de luz a todo el universo. El blanco de las barras de la bandera tiene una tonalidad más oscura que el del centro, cuya intencionalidad es reforzar el resplandor del candidato (Soni-Soto, 2011, p.78)

cual medir nuestro sistema de valores y mostrar, al encararlo, nuestro valor. Por lo tanto, cuando el enemigo no existe, es preciso construirlo. Véase la generosa flexibilidad con la que los naziskins de Verona elegían como enemigo a quien quiera que no perteneciera a su grupo, con tal de reconocerse como tales (2011, p.8).



Figura 6. Dave Eden, “Our alienation”, *Eden Political Cartoons*, Dallas Texas, Estados Unidos, 2010. (<http://edenpoliticalcartoons.com/>)

Dicho enemigo ficcionalizado se encarna y matiza ahora con elementos que lo vinculan con el imaginario del narcotraficante mexicano moderno; lo que lo consolida como una agresiva variante de la tradicional forma de representar a los migrantes mexicanos, como se puede ver en la caricatura del mismo autor “Our alienation” (“Nuestra alienación”) (fig. 6) donde en una fila se encuentran varios personajes con los que el autor representa diferentes formas de concebir a los inmigrantes no deseados

–terroristas, migrantes mexicanos, narcotraficantes, extraterrestres y alienígenas como ET y Kang (o Kodos)[2], y el xenomorfo de la película *Alien: el octavo pasajero*[3] – todos los cuales portan la “tarjeta verde” (“green card”)[4] y se presentan frente a una regordeta mujer de rostro amable que atiende en un escritorio en el que se puede leer “U.S. customs

[2] Puede ser uno u otro, ya que Kang y Kodos son dos hermanos extraterrestres exactamente iguales que suelen aparecer en la serie de *Los Simpson*; pertenecen al planeta Rigel VII, y siempre intentan invadir la Tierra, pero el resultado es nulo. (Fandom, 2022a).

[3] Es una agresiva criatura que se gesta dentro de la nave espacial de transporte comercial *Nostromo* cuando regresa a la Tierra proveniente del espacio exterior, que acecha y asesina a la tripulación de la nave. (Fandom, 2022b)

Dichas expresiones fortalecen la idea de que gracias a las órdenes ejecutivas de Obama, la frontera es un caos y todos esos personajes están potencialmente listos para entrar al país como una invasión de “aliens” (extranjeros, extraterrestres, extraños); como lo confirma una caricatura más del mismo autor, llamada “Wild, wild mess” (“Salvaje, salvaje desorden”) (fig. 7), en la cual los mismos personajes –excepto los extraterrestres– vuelven a aparecer, ahora siendo detenidos por un oficial de la policía migratoria de Arizona, que se dirige a un chapeado Barack Obama, diciéndole irónicamente: “¡Oye! ¡Ayúdanos a hacer cumplir la Ley Federal! ¡Proteger nuestro estado! y legalizar a los inmigrantes” (“Hey! Help us enforce your Federal Law! Protect our state! And legalize immigrants”), a lo que Obama contesta: “¡Oh, no, desagradable amigo! ¡Tú debes ser castigado por no proteger a estas buenas personas de las que estás abusando!” (“Oh my no, you nasty fellow! You must be chastised to protect these fine people you are abusing”)

En esta serie de caricaturas de Eden, se fortalecen una crítica y una ridiculización por parte de un bando republicano hacia las órdenes ejecutivas de Barack Obama, a través de mostrar constantemente una frontera porosa y débil, que, en consecuencia, estaría permitiendo que los inmigrantes –a los cuales en la caricatura Obama describe como “finas personas”– la traspasaran con bastante facilidad.

A saber, y centrándome nuevamente en la caricatura “Immigration Celebration” (fig. 5), en ella se estructura un mensaje en el que se alude a las órdenes ejecutivas supuestamente proteccionistas hacia los migrantes que Obama implementó en el inter de que presentaba su propuesta de ley migratoria; bajo dicha premisa, Eden genera un irónico discurso en el cual construye un personaje central como representación del migrante mexicano “narcotraficante”, pero que en realidad le sirve para estructurar otros discursos en los que subyacen los valores que la nación estadounidense en su facción más conservadora, defiende como fundamentales: soberanía, territorialidad, patriotismo y supremacía racial, en oposición de dependencia, servidumbre, traición a la patria y subalternidad racial.

De esta manera, la imagen del migrante mexicano como un narcotraficante cínico y burlón que fácilmente traspasa la frontera de Estados Unidos, más allá de representarlo como delincuente, feo, maloliente, y en concreto como antagónico al hombre anglosajón; es el vehículo mediante el cual los miembros del Partido Republicano –principalmente los integrantes de la Cámara Baja del aparato legislativo de Estados Unidos–, ridiculizan y

rechazan las órdenes ejecutivas y la propuesta de Ley migratoria de Barack Obama; que en su retórica, básicamente proponía diferir los procesos de deportación de los migrantes y encaminar hacia la legalización a aproximadamente 11 millones de ellos, “de los cuales casi la mitad eran de origen mexicano” (Kehaulani Goo, 2015). Y a la vez, dicha crítica y ridiculización, se asienta en una serie de alegorías, que se develan al conocer los datos duros de los primeros cinco años de gobierno de Barack Obama, los cuales son contradictorios a la afirmación de una frontera porosa y leyes proteccionistas hacia los migrantes, ya que esta ha sido una de las administraciones en las que más deportaciones ha habido:

Durante los primeros cinco años de su gobierno, Barack Obama ha encargado al Congreso el aumento de recursos para la frontera con México. Esto supone mayor número de soldados de la Guardia Nacional, apoyo para que la Patrulla Fronteriza reclute e incremente el número de agentes, la creación de una Oficina Federal de Informaciones con énfasis en la frontera sur, así como la participación *in situ* de la Drug Enforcement Administration, la Bureau of Alcohol, Tobacco, Firearms and Explosives y de Immigration and Customs Enforcement. (INCEDES y Sin Fronteras, 2011)

Es decir, en esta caricatura se utiliza la imagen del narcotraficante, por un lado para seguir abonando a la ya desprestigiada imagen del migrante mexicano; pero principalmente para construir un mensaje de crítica hacia las políticas migratorias de la administración de Barack Obama, quien para ese entonces se encontraba en la parte final de su segundo periodo presidencial, e intentaba, al menos retóricamente –para favorecer a su partido–, con una propuesta de ley migratoria presentada en 2013 al senado de los Estados Unidos, mantener encendida la llama de las promesas de campaña hechas a los votantes latinos que fueron fundamentales para sus dos triunfos electorales. Y en ese sentido, el tropo irónico de la caricatura, de acuerdo con Linda Hutcheon (1992, p.178): “combina elementos de seducción y agresión en su estructura discursiva”, opera en esta imagen de manera tal que deconstruye al migrante mexicano mediante un personaje en el que se destacan y exageran algunos elementos de su apariencia física como su corta estatura y su desproporcionada corporalidad, en la que resalta la gran cabeza redonda y el abdomen prominente; así como su

“fealdad” facial caracterizada por un rostro sin ojos y una boca sin dientes, como claros recursos para avergonzar al personaje; pero también, como se ha venido haciendo desde mediados del siglo XIX, como referencias directas a una personalidad proclive a la ejecución de conductas y comportamientos ruines; como lo asevera Rosenkranz (1992, p.151): “la anomalía física como forma de asociar y representar atributos de criminalidad, pereza y/o enfermedad mental”.

Asimismo, en la representación del migrante mexicano en esta caricatura, se puede encontrar la estructura del “cuadro ideológico” que Teun Van Dijk (1999, p.99), a manera de herramienta conceptual, ha desarrollado, y que se caracteriza por presentar “una positiva auto presentación (Positive Self-Presentation) y de manera simultánea, una negativa representación de los otros (Negative Other-Presentation)” (Richardson J., 2007, p.51); como una forma de percibir y representar el mundo, y específicamente destacando “nuestras” y “sus” acciones, así como posición y rol en el mundo. Hay entonces un claro énfasis de las características y actividades sociales negativas del migrante mexicano (*foregrounding*) y un des-énfasis de “sus” características y actividades sociales positivas (*backgrounding*); por lo tanto, se puede decir que el juego del *foregrounding* y el *backgrounding* es uno de los recursos principales en la construcción de este personaje y de esta caricatura en sí.

De esta manera, en las tres caricaturas de Eden, la representación del migrante mexicano como narcotraficante responde a la política de securitización puesta en marcha por los Estados Unidos a partir de la caída de las Torres Gemelas, y ante la imposibilidad de categorizar a los migrantes mexicanos como terroristas, se les crea la categoría de narcotraficantes, –afianzándose en la ya conocida imagen del mexicano delincuente–, ya que la cuestión era fortalecer “la indisoluble relación entre los migrantes y los problemas de seguridad nacional” (Castro, 2014, p.34). En consecuencia, la experiencia visual de la caricatura “Immigration Celebration” provoca el procedimiento de disociación propio de los discursos irónicos, donde agresión y seducción se generan a partir de encontrar en la imagen alegórica del migrante mexicano narcotraficante, “el rastro de imágenes previas que fueron retomadas de su contexto original y sometidas a una apropiación o confiscación para dar lugar a una nueva imagen” (Rodríguez-Blanco, 2015, p.35); por lo tanto, esta representación del migrante mexicano fue construida a través de imaginarios ya probados y aceptados en la cultura esta-

dounidense, basada principalmente en el recurso dicotómico bárbaros / civilizados, naturaleza / sociedad, atraso / inteligencia, raza impura / raza pura, consolidado desde mediados del siglo XIX. Y es precisamente este juego dicotómico el que detona pensar que la contraparte de este personaje, si bien no se muestra dentro del cuadro, se encuentra referida en cuanto a que es lo que este personaje no es; es su antítesis, es el hombre blanco anglosajón.

En esencia, lo que en esta caricatura está representado por el personaje migrante mexicano indeseable, es todo aquello que el ciudadano patriota estadounidense debe repudiar; siendo así, esta caricatura es en realidad la representación de una marcada separación y distinción de “razas” en tanto que una (la referida) representa los valores, y la otra (la visible) los antivalores; lo cual a su vez, abona a la esencia polisémica de la caricatura política, que en este caso, permite “la expresión de un discurso racial que dice más en lo que no se declara que en lo que se declara” (Foucault, 1972, p.110).

Se puede deducir, entonces, que esta caricatura trabaja en la deconstrucción de un discurso gráfico basado en la ironía relacional, y en el recurso del “contagio”: en la idea de que “alguien o algo penetra en un cuerpo –individual y colectivo– y lo altera, lo transforma, lo corrompe” (Esposito, 2005, p.10). En este caso, la imagen degradada del migrante mexicano corrompe y descalifica el símbolo de la campaña de Barack Obama, otrora representativo de los significados más elevados atribuidos al candidato, como heroicidad, divinidad, unicidad y resplandor (Soní-Soto, 2011, p.78); de esta manera, los conceptos negativos atribuidos a los migrantes mexicanos como “otredad” y como “enemigo”, considerado impuro o contaminado, que se recargan en esta representación con el imaginario del narcotraficante, se trasladan ahora al logotipo que aparece pendiendo de la punta del rifle del personaje, y se vinculan a la persona de Barack Obama como la representación de los antivalores estadounidenses.

Ahora bien, más allá del recurso del “contagio” utilizado en el discurso gráfico-visual, el peso del texto verbal es fundamental para un mayor discernimiento del entramado de mensajes que subyacen en dicha caricatura; entonces, la frase: *We don't need no stinkin' borders! Just give us more executive orders!* (¡No necesitamos estúpidas fronteras! ¡Solo denos más órdenes ejecutivas!), que a manera de estrofilla musical rodea al personaje como si él, burlescamente la estuviera tarareando, es un importan-

te elemento de reapropiación que Eden toma de una parte de la frase que originalmente apareció en la novela *The Treasure of the Sierra Madre* escrita por B. Traven en 1927. Tal frase, fue la respuesta que uno de los personajes mexicanos -quien dijo ser un policía federal-, dio al ser cuestionado por uno de los personajes estadounidenses buscadores de oro:

“¡Badges, to god-damned hell with badges! We have no badges. In fact, we don’t need badges. I don’t have to show you any stinking badges, you god-damned cabron and ching’ tu madre!”

(“¡Insignias, al maldito infierno con insignias! No tenemos insignias. De hecho, no necesitamos insignias. ¡No tengo que mostrarte apestosas insignias, maldito cabrón y ching’ tu madre! (Traven, 1927, p.161).

Años después, cuando en 1948 John Houston adaptó la novela de Traven en su película del mismo nombre, el texto fue parafraseado en una escena donde el policía mexicano – obviamente caracterizado como un personaje sucio, maltrecho, cínico y amenazante, que porta un gran sombrero raído y cartuchera cruzada– contesta:



Figura 8. Fotograma de la película *The treasure of the Sierra Madre*, John Huston, California, Estados Unidos, 1948.

“Badges? We ain’t got no badges! We don’t need no badges! I don’t have to show you any stinking badges!”

(“¿Insignias? ¡No tenemos insignias! ¡No necesitamos insignias! ¡No tengo que mostrarte apestosas insignias!”) (Houston, 1948).

En este proceso de adaptación de la frase de la literatura al cine, es importante destacar que tanto Traven en la novela original como Houston en su película, tenían un espíritu reivindicativo de los mexicanos, y una posición más crítica hacia la codicia y el saqueo que los

estadounidenses llevaban a cabo en las minas de oro mexicanas; lo que en ambas obras se representa mediante tres ambiciosos estadounidenses, que a la postre tuvieron finales funestos. Es decir, Traven y Houston manejan un argumento que defendía que “el principal riesgo para los estadounidenses no lo constituía la otredad (mexicana), sino los otros miembros de su propia cultura” (Velázquez, 2005, p.52). Sumado a lo anterior y a pesar de que en la trama de la novela y de la película, los personajes mexicanos se encontraban en su territorio, y si bien no queda del todo claro si eran policías o bandidos, sí podían ostentar un cierto derecho a defender las minas de oro mexicanas del saqueo de los estadounidenses, quienes en ese momento eran los que estaban en un país que no era el suyo y querían apoderarse de algo que no les correspondía. Desafortunadamente, la forma visual en que se representó a los mexicanos, abonó al imaginario colectivo de los Estados Unidos para fortalecer la idea de los mexicanos como cínicos y agresivos bandidos; y la frase, como un gesto desafiante y burlón, pasó a la historia como una expresión que se parodió en muchas otras películas. Así, en 1974 fue nuevamente retomada y constreñida como parte de un diálogo de la película *Blazing Saddles* de Mel Brooks, mediante la cual se hizo famosa en la cultura popular de los Estados Unidos, sintetizada de la siguiente manera:

“We don’t need no stinking badges!”

(¡No necesitamos apestosas insignias!) (Brooks, 1974).

Es así que de una forma apropiacionista, dicha frase se convirtió en una afamada cita cinematográfica que provocó innumerables variaciones satíricas basadas en la fórmula lingüística “We don’t need no stinking...” (“No necesitamos estúpidas... _____”), la cual era completada por los estadounidenses con todo aquello que no necesitaban o rechazaban (Subtropic Productions LLC, 2018).

En consecuencia, es posible argumentar un análisis del discurso verbal sustentado en que las palabras construyen a partir de la lógica del fragmento y por su vinculación con las imágenes que las rodean (La Rocca, 2015, p.143). En este caso, la frase original de la novela de Traven es sometida a través del cine y de la cultura popular norteamericana, primero a la adaptación, después a la contracción a manera de fragmento del fragmento, para años después, mediante un juego de palabras, convertirla en la pri-

mera parte del discurso verbal irónico de la caricatura de Eden, en el que la palabra *badges* es desplazada por la palabra *borders*, para posteriormente, mediante el recurso del montaje y buscando la rima de fonemas, colocarla junto a la frase *just give us executive orders*. Por lo que, la expresión compuesta por las dos frases se consolida como un pastiche a manera de estrofa musical, en la que el efecto irónico se hace presente para articular un mensaje en el que se desplazan valores y significaciones de la frase original a esta nueva paráfrasis literaria, que se recarga y acciona con un contexto histórico temporal y una intencionalidad política evidenciada precisamente en el juego rimado de los fonemas: *borders-orders*; enfatizando la condición sociopolítica de la frontera entre México y Estados Unidos, más que en su carácter de demarcación geográfica territorial, lo cual también se respalda con la frágil apariencia de la reja que en esta caricatura representa dicha frontera.

Por otra parte, la manera en que el personaje central de la caricatura es nombrado y referenciado tanto gráfica como verbalmente, mediante un recurso metonímico en el que dicho personaje es colocado en representación de todos los migrantes mexicanos, lo cual se enfatiza con el uso de los pronombres *we* y *us* (“nosotros”), que además de resultar por demasía aplanantes y reduccionistas, también son una manera de atribuirle al personaje la voz de todos los migrantes mexicanos, que se alza muy segura de sí misma con la capacidad de desafiar al gobierno estadounidense y afirmar que no le guarda ningún respeto a sus fronteras.

Así, la determinación de dichos pronombres apuntala la modalidad del mensaje verbal, la cual puede entenderse como una especie de cínica provocación, a la vez que una exigencia, que nuevamente, a partir del lenguaje irónico, se construye en una expresión a manera de una actitud imperiosa del migrante mexicano, en la cual más bien podría subyacer un juicio y un reclamo fuerte por parte del autor de la caricatura –muy probablemente en representación de algún bando republicano como autor intelectual– hacia quien supuestamente está generando las órdenes ejecutivas –el gobierno de Barack Obama–. De esta manera, dicho autor muestra un alto grado de empatía con la reclamación, e irónicamente la hace suya a partir de atribuírsela mediante un implante a ese alegórico migrante mexicano; que si bien el autor sabe que es una ficción, lo utiliza como vehículo y elemento relacional que articula el discurso de las leyes migratorias con una postura política definida, a la vez que como aparato para dar opacidad a un mensaje

de doble corte racial, contra los migrantes mexicanos, pero también contra su históricamente opuesto, el afrodescendiente; representado por Barack Obama, un afrodescendiente poderoso, que indudablemente hace que los miedos de los blancos se proyecten y tomen forma en gráficos y frases mitologizadas como la contenida en la caricatura de Eden.

A manera de conclusión

La imagen “Immigration celebration” de Dave Eden, estructurada en torno a la alegoría del migrante mexicano como “narcotraficante”, es un ejemplo del potencial discursivo de la ironía aplicada en la caricatura política, como género periodístico pero también como campo de batalla en el cual las formas de representación y autorepresentación explícita o no, se convierten en escenas públicas, complejas, multidimensionales y contradictorias, que se confrontan para disputar el monopolio de la representación cuya función, casi siempre, consiste en legitimar una realidad conveniente para uno u otro grupo. De esta manera, la estructura, contexto y mensajes subyacentes de dicha caricatura construyen una argumentación de alto contenido político, que a la vez que responde a la necesidad de crear imaginarios sociales a manera de “enemigos” de los cuales defenderse, sirve de antea- la para la propagación de las posturas xenofóbicas y supremacistas, que en este caso, fueron las principales banderas de campaña de Donald Trump como candidato del Partido Republicano a la presidencia de los Estados Unidos, las cuales siguió enarbolando ya como presidente en funciones, y en miras de una posible reelección.

Por consiguiente, a partir de la develación de los vínculos entre forma y contenido de esta caricatura, se descubren también los vínculos entre su contenido y su función última (Richardson, 2007, p.59), donde imagen, texto y temporalidad se anudan para configurar la forma final del discurso, cuyo entendimiento estará condicionado por cierta capacidad de leer aquello que no está escrito. Luego, la evidente agresión al migrante mexicano es un intento por encubrir o al menos sutilizar una violenta acometida del Partido Republicano contra el Partido Demócrata a través de su más empoderado representante: Barack Obama; para, de esta manera, hacerse con la producción y el control de imaginarios colectivos y usarlos a su favor.

En consecuencia, dicha caricatura se configura como un acto comunicativo que además de su significado referencial directo, produce un significado indexado, a manera de pistas interpretativas entre lo que se dice y la ocasión social en que se produce. Dicho de otro modo, la poderosa metonimia contenida en este discurso irónico, compuesta por una hiperbolizada representación de un migrante mexicano, en la cual se le han destacado e incluso inventado las peores características y acciones, consolida una seductora y agresiva alegoría de toda la comunidad de migrantes mexicanos, que se refuerza con la desafiante y burlona frase que se les atribuye; lo cual define una forma de referenciar al migrante mexicano, que además de identificarlo con el grupo social con el que el autor lo quiere asociar, también termina por revelar quién o quiénes están construyendo dicha referencia, quién realmente está detrás del discurso y cuáles podrían ser sus intenciones, es decir: “un bando soberano” (Agamben, 2003, p.140), una “personalidad autoritaria” o un “auctoritas”.^[5]

A final de cuentas, la caricatura política a través de la ironía como elemento esencial, admite construir o deducir significado en adición a lo que se expresa y, a la vez diferente de lo que se enuncia; dicho de otra manera, permite, mediante la agudización de la mirada, dejarnos ver un poco más para generar deseo y reconocimiento de lo no evidentemente visto; y de esa manera empezar a descubrir los componentes afectivos involucrados, lo que queda de manifiesto con la desproporcionada relación que se guarda entre la figura del migrante mexicano “narcotraficante” y el pequeño logotipo de campaña de Obama, que provoca que la mirada se concentre en el personaje y no en el emblema. Es más tarde, al hacer nuevas lecturas, encontrar nuevos significados y articular relaciones, que se le puede dar otro sentido a la imagen, y es entonces que el vínculo entre ambos elementos resulta flagrante y mediante una especie de referencia desdoblada que ambos construyen, se logra el objetivo: introducir un mordaz mensaje de política supremacista y geopolítica hegemónica en un mensaje de crítica a una orden ejecutiva que eventualmente podría o no favorecer a los migrantes mexicanos.

Todo lo anterior se emparenta y se comprueba con la caricatura de Mike Lester publicada en 2012, en la cual, el discurso de doble corte racial

[5] “Personalidad autoritaria” (Adorno, 2006, p.177), “auctoritas del tutor hace válido el acto del incapaz y la auctoritas del padre ‘autoriza’” (Agamben, 2003, p.140), “autoridad y tiranía” (Arendt, 1961, p.97).

queda de manifiesto en esta imagen creada por un caricaturista de filiación conservadora[6], que va más allá de la metáfora, al encarnar el rostro de Barack Obama en una imagen que evoca al mexicano delincuente-revolucionario, provocador y fálico –por la forma en que toma el rifle y la posición en que este se encuentra– y nuevamente, aludiendo a la misma estrofila textual “We don’t need no stinkin’ borders!!” (“No necesitamos mugrosas fronteras) (fig. 9).

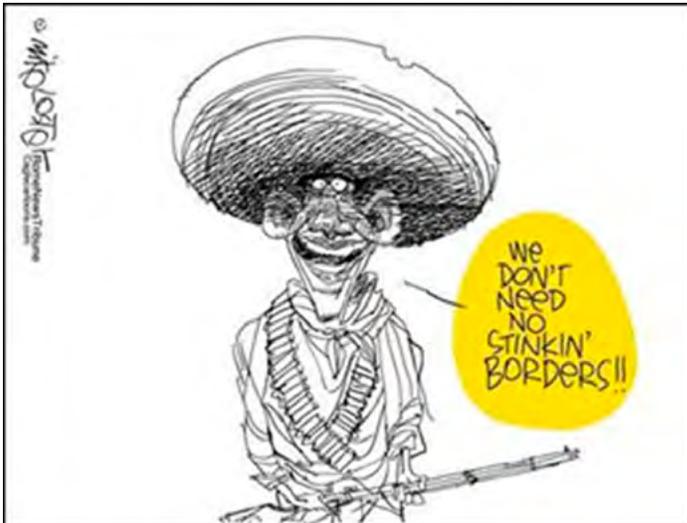


Figura 9. Mike Lester, “We don’t need no stinkin’ borders!!” *TownHall.com*, Estados Unidos, 2012.

Referencias

- Adorno, T., Frenkel-Brunswik, E., Levinson, D. y Sanford, N. (2006). La Personalidad Autoritaria. *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 12, 155-200.
- Agamben, G. (2003). *Estado de excepción Homo sacer*, II, I. Adriana Hidalgo Editora.
- Abril, G. (2012). Tres dimensiones del texto y de la cultura visual. *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*, (9), 15-35.
- Arendt, H. (2004). *Los orígenes del totalitarismo*. Taurus. [Obra original publicada en 1951]
- Castro, Y. (2014). Migraciones a debate. Las cuestiones políticas en la época de los regímenes de terror. *Desacatos*, 46, p.32-51. <http://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/viewFile/1355/1166>
- Eco, U. (2011). *Construir al enemigo*. Random House.
- Edwards, R. (1999). Politics as Social History: Political Cartoons in the Gilded Age. *OAH Magazine of History*, (13)4, 11-15. <http://www.jstor.org/stable/25163304>
- Esposito, R. (2005). *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Amorrortu.

[6] Si bien Mike Lester ha generado una serie de caricaturas de corte crítico hacia Donald Trump, las cuales han sido publicadas en periódicos como el *Washington Post*, también es autor de diversas caricaturas de contenido conservador publicadas en el portal *Townhall.com* (NA).

- Fandom (2022a). “Kang y Kodos”. https://simpsons.fandom.com/es/wiki/Kang_y_Kodos
- Fandom (2022b). “Alien El octavo pasajero” (película). [https://alienspredators.fandom.com/es/wiki/Alien_El_octavo_pasajero_\(Película\)](https://alienspredators.fandom.com/es/wiki/Alien_El_octavo_pasajero_(Película))
- Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Pantheon.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica del Poder*. La piqueta.
- Fuhlhage, M. (2013). The Mexican image through southern eyes: De Bow’s Review in the Era of Manifest Destiny. *American Journalism*, 30(2), 182–209, DOI: 10.1080/08821127.2013.788440.
- Gantús, F. (2009). *Caricatura y poder político: crítica, censura y represión en la Ciudad de México, 1876-1888*. El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos–Instituto de Investigaciones Históricas Dr. José María Luis Mora.
- Gómez-García, P. (1993). Las razas, una ilusión deletérea. *Gazeta de Antropología*, 10(1), 1-10.
- Heredia, J.M. (2012). Dispositivos y/o agenciamientos. *Contrastes, Revista internacional de Filosofía*, 19(1), 83-101.
- Hutcheon, L. (1992). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. En Silva, H. (Ed.). *De la ironía a lo grotesco*. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.
- Hutcheon, L. (1995). *Irony’s Edge. The theory and politics of irony*. Routledge.
- INCEDES (Instituto Centroamericano de Estudios Sociales y Desarrollo) y Sin Fronteras IAP (2011). “Estudio comparativo de la legislación y políticas migratorias en Centroamérica, México y República Dominicana. ISBN: 978-607-95760-0-4. https://sinfronteras.org.mx/wp-content/uploads/2018/12/ESTUDIO_COMPARATIVO-3.pdf
- Kehaulani Goo, S. (2015). Unauthorized Immigrants: Who they are and what the public thinks. *Pew Research Center*. <http://www.pewresearch.org/key-datapoints/immigration/>
- La Rocca, P. (2015). Pensar en imágenes. Montaje y tensiones en el arte contemporáneo. *Outra travessia*, 20, 135-146, DOI: 10.5007/2176-8552.2015n20p135.
- Mandel, E. (1998). *Las ondas largas del desarrollo capitalista*. Siglo XXI editores.
- Richardson, J. (2007). *Analyzing Newspapers. An approach from critical discourse analysis*. Palgrave Macmillan.
- Ridley, S. (director). (1979). *Alien – El octavo pasajero* [Película]. Brandywine Productions; 20th Century Fox.
- Rodríguez-Blanco, S. (2015). *Palimpsestos mexicanos*. CONACULTA / Centro de la Imagen.
- Rosenkranz, K. (1992). *Estética de lo feo*. Julio Ollero.
- Soní-Soto, A. (2011). Mitos y símbolos en la campaña de Barack Obama. *Palabra Clave*. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64920732005>
- Subtropic Productions LLC. (2018). “We don’t need no stinking badges!” – the misquote that became a famous quote. This Day in Quotes quotations. <http://www.ThisDayinQuotes.com/>
- Taboada, F. (1998). La cuestión del centro de la figura humana a partir del ‘homo bene figuratus’ de Vitruvio, en *Boletín Académico*. Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña, 22, 74-83.
- Thompson, J. B. (1998). *Los media y la Modernidad*. Paidós.
- Traven, B. (2010). *The treasure of the Sierra Madre*. Farrar, Straus and Giroux.
- USCIS (U.S. Citizenship and Immigration Services) (2022). Residencia Permanente (Tarjeta Verde). 9
- Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos*, 186:23-36. <http://www.discursos.org/oldarticles/EI%20an%E1lisis%20cr%EDtico%20del%20discurso.pdf>
- Velázquez, M. (2008). La construcción de la imagen de México en Estados Unidos desde una perspectiva de riesgo. *Frontera Norte*, 20(39), p.11-45.

***Maricela Márquez Villeda.** Doctora en Comunicación por la Universidad Iberoamericana de México; Maestra en Artes Visuales por la Academia de San Carlos de la UNAM, México; y Diseñadora de la Comunicación Gráfica por la UAM-Azcapotzalco, México. Desarrolla las líneas de investigación Comunicación y Crítica de la Cultura. En ese marco, realizó una estancia de investigación en el Centre d'études sur l'actuel et le quotidien (CEAQ) Sorbonne Université, Paris. Como investigadora forma parte del proyecto "Narrativas, periodismo y regímenes discursivos de la cultura" en la Universidad Iberoamericana.

Correos: medusagraficos@gmail.com / maricelamarquezvilleda20@gmail.com



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: Alma Elisa Delgado Coellar

Un castillo en medio el páramo

*Saulo Blanco García**

Resumen

La periferia ha sido un lugar asociado a la marginalidad y la pobreza, no obstante, si hacemos una revisión histórica sobre dicho concepto podremos observar que esta asociación de significados ha ido mutando, desde la figura del arrabal, suburbio, colonia o barrio; cada una tiene sus particularidades que hacen que la idea de periferia sea muy diferente según el contexto desde donde se aborde, con algunas características en común entre sí. Con base en esta investigación- producción artística que tiene como eje principal la fotografía, busco definir el lugar que habito, al cual yo mismo he definido como periferia, sin embargo, me surgen algunas preguntas: ¿Es realmente parte de la periferia el lugar donde vivo? ¿Quién o quienes lo delimita así? ¿Qué hace que un lugar se convierta en parte de la periferia? ¿Dónde inicia o termina la periferia? A medida que mi investigación y mi producción avanzan, descubro que la periferia que creo habitar es en realidad, un centro emocional; ya que ahí habita lo que considero importante en mi vida: mi familia, mi hogar, mis amigos, mis recuerdos, mis vivencias. Por lo que el centro ha pasado de ser un lugar anhelado a ser un lugar en el que puedo habitar desde lo personal. Como parte de esta investigación abordo ciudad satélite como una frontera entre la periferia y el centro, un territorio que nace desde el México modernista de mitad del siglo XX, pero que nunca se termino en su totalidad y termino siendo una parte más de gran zona metropolitana de la ciudad de Mexico.

Palabras clave: periferia, paisaje, fotografía, arte, Ciudad Satélite, experimentación, modernidad, centro, procesos, inteligencia, artificial.

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: marzo 2023

Fecha de publicación: abril 2023

Abstract

The periphery has been a place associated with marginality and poverty, however, if we do a historical review of this concept we can see that this association of meanings has been mutating, from the figure of the suburb, suburb, neighborhood or neighborhood; each one has its particularities that make the idea of the periphery very different depending on the context from which it is approached, with some characteristics in common with each other. Based on this research-artistic production that has photography as its main axis, I seek to define the place I live in, which I myself have defined as the periphery, however, some questions arise: Is the place where I really part of the periphery? alive? Who or who delimits it like this? What makes a place become part of the periphery? Where does the periphery begin or end? As my research and production progress, I discover that the periphery that I think I inhabit is actually an emotional center; since there lives what I consider important in my life: my family, my home, my friends, my memories, my experiences. Therefore, the center has gone from being a longed-for place to being a place where I can inhabit from a personal point of view. As part of this research, I approach a satellite city as a border between the periphery and the center, a territory that was born from the modernist Mexico of the mid-twentieth century, but that was never finished in its entirety and ended up being one more part of a large metropolitan area. From Mexico City.

Keywords: *periphery, landscape, photography, art, Satellite City, experimentation, modernity, center, processes, intelligence, artificial.*

Un castillo en medio del páramo

Siempre quise poder definir con claridad lo que sentía y pensaba sobre los lugares donde transitaba y desarrollaba mi vida, es a partir de este trabajo que pude vislumbrar los diferentes vestigios que cambian y moldean el paisaje que pasa constantemente ante mis ojos, incongruencias entre diferentes las diferentes viviendas y edificios, reflejan las discrepancias económicas de sus habitantes, pasando de lo homogéneo que puede parecer la periferia, a una modelo más heterogéneo en su constitución como territorio.

Según Zamorano (2007) dicho territorio siempre ha tenido diferentes definiciones en específico en México: arrabal, suburbio, colonia y barrio, todos ellos para definir algo que en la época actual ha sido llamado con un mismo nombre: periferia,. En este artículo abordare algunos conceptos adicionales que servirán para modelar mejor esta definición.

El término arrabal fue introducido por los españoles a su llegada a territorio mesoamericano en el siglo XVI, su origen etimológico tiene raíces árabes e hispánicas, los españoles lo usarían solo para describir diferentes lugares, sin ninguna referencia a la pobreza o miseria. Estos territorios tuvieron esta connotación negativa solo hasta el siglo XIX, para designar las barriadas indias (Zamorano, 2007), y de ahí en adelante se usarían para definir lugares donde reinaba el crimen y la marginalidad, es decir lugares fuera de la ley.



Figura 1. *Mirando hacia afuera* [Fotografía análoga],
Saulo Blanco García

Mawromatis (2002, como se cito en Hiernaux y Lindón 2004) afirma que el suburbio apareció en Estados Unidos a mediados del siglo XX. Este nacio por la necesidad de disponer de mano de obra barata cercana a la ciudad, con el paso del tiempo estos lugares se poblaron de la clase media que buscaba lugares fuera de la dinámica ruidosa y caótica de las ciudades.

En México para comprender el concepto de periferia es necesario mencionar los conceptos de barrio y colonia, cada uno moldeo el desarrollo del territorio y sus configuraciones economicas, politicas y sociales. Como mencione anteriormente el antecedente más antiguo es arrabal, el cual fue importado directamente por los españoles. En plena epoca colonial surgio el termino de barrio el cual se refiere a territorios con autonomia economica, donde los templos religiosos eran el centro de la ciudad y existia una muy buena cohesión social (Zamorano, 2007). En la actualidad el termino barrio se sigue utilizando como sinonimo de solidaridad entre miembros de una misma comunidad.

Posteriormente como consecuencia de la leyes de reforma donde la iglesia dejo de tener la importancia social y politica que poseia hasta entonces y aunado a la especulación economica, y el reordenamiento de las metropolis surgen las colonias, los cuales son lugares destinados a una clase social más favorecida, fenomeno que ha seguido hasta nuestros días con la gentrificación.

Por ultimo me gustaría aportar un par de aproximaciones más, el primero es su concepción geometrica, el cual se relaciona directamente con la distribución del territorio, al interior se concentra el poder económico, y las clases sociales más favorecidas habitan en dicho centro y a las afueras las clases sociales menos favocidas (Hiernaux y Lindón 2004). Podemos encontrar a lo largo de la historia términos que describirán estos lugares por ejemplo: barrios bajos, zonas rojas, cinturones de miseria, ciudades perdidas, herraduras de pobreza/misera

Una ultima aproximación proviene de la teoría económica estructuralista que incidió en el pensamiento de los economistas de América latina a finales del siglo XX, la cual sostenía que las potencias industriales del norte global más industrializadas han condicionado a las naciones del sur global, dando como resultado una relación de poder y dependencia, la cual se sigue replicando de lo general a lo particular, por ejemplo en México el centro geográfico y económico es la ciudad de México y su periferia son demás estados; a su vez la ciudad de méxico tiene lugares periféricos, y asi

sucesivamente en divisiones territoriales más acotadas, siempre existirá una división de centro periferia según la perspectiva desde donde se mire.

Como mencionamos anteriormente muchos de los lugares que normalmente se asociaban a la clase trabajadora y con menos recursos económicos poco a poco fueron transformados en lugares planificados para clases sociales con mayores ingresos económicos, a pesar de esto los residentes originales nunca fueron totalmente desplazados, y la condición homogénea de estos lugares se transformó a una heterogénea, donde muchas clases sociales conviven en un mismo espacio, por lo que se dificulta la clasificación de estos territorios, y no podemos asumir que exista una periferia absoluta donde solo exista pobreza y marginación, ya que es muy común encontrar lugares con fuertes contrastes económicos y sociales.



Figura 2. *Desarrollo inmobiliario*,
[Fotografía, Duratrans y caja de
luz]. Saulo Blanco García

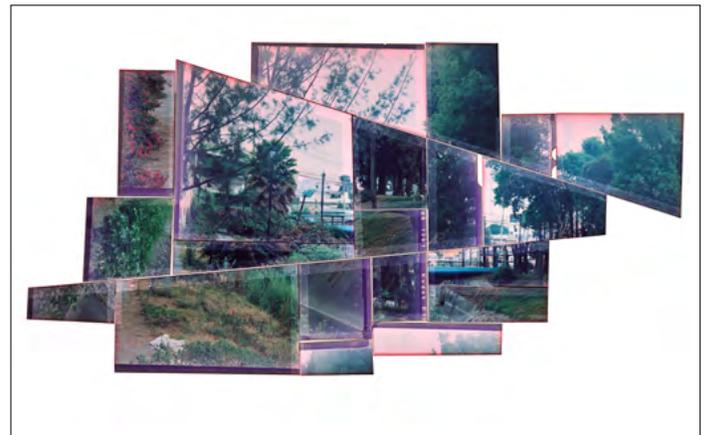


Figura 3. *Puente de Garzas*,
[Fotografía, Duratrans y caja de
luz]. Saulo Blanco García

Hay aspectos que aun sigo estudiando como el problema de la movilidad dentro de las propias ciudades, por ejemplo, los conceptos de ciudad dormitorio o movimiento pendular, siguen siendo líneas de investigación pendientes. En este sentido y de forma orgánica a lo largo de esta investiga-

ción surgió un interés por ciudad satélite, la cual se sitúa al norte de la ciudad de México, la afinidad de este lugar se debe a que es mi paso habitual cuando me traslado a la ciudad de México, esta ciudad fue planificada por el urbanista Mario Pani Darqui, debido a la necesidad de vivienda del entonces Distrito Federal y los terrenos propiedad del presidente Miguel Alemán Valdés situados en el municipio de Naucalpan de Juárez al norte de la ciudad funcionarían perfectamente para la edificación de este conjunto urbano que necesitaba la clase media de la ciudad mexicana. Según Garza (2007) esta ciudad sería “una ciudad fuera de la ciudad” con independencia en sus servicios, y estaría rodeado de naturaleza y otras ciudades satélites, girando alrededor de la ciudad de México (p. 127). No obstante, esta idea fracasó en la práctica y ciudad satélite terminó siendo engullida por la mancha urbana metropolitana, convirtiéndose en un gran fracaso modernista. Para esta investigación inicié con el monumento más evidente: las torres de satélite, obra construida por el artista Mathias Goeritz y el arquitecto Luis Barragán.



Figura 4.
Desestabilidad [Collage a partir de fotografía instantánea], Saulo Blanco García

Jengas, entre el crecimiento económico, la especulación y el derrumbe

El Jenga es un juego con orígenes africanos, y formalizado por una mujer inglesa, el cual se ha popularizado en los hogares de México, fue por medio de una fotografía de mi archivo familiar de mi sobrino Leonardo Blanco donde estábamos jugando, y junto a unas fotografías de maquetas del archivo de Mario Pani que me detona la idea de usar este juego. Con estos bloques de madera represento a las torres de satélite, reduzco sus grandes dimensiones a mis propias proporciones humanas, las torres se convierten en objeto que puedo manipular con mis manos y representan para mí el fracaso de una ciudad utópica y exclusiva. Las manipulo con mis manos, juego y represento la inevitable caída del crecimiento económico eterno que nos planeta el capitalismo por medio del derrumbe de estas construcciones simbólicas.



Figura 5. *Inevitable* [Fotografía digital], Saulo Blanco García



Figura 6. *Saulo y Leo jugando Jenga, archivo personal* [Fotografía digital], Saulo Blanco García

La utopía de un muro amarillo

A la par de las torres de satélite existiría un monumento más, un muro amarillo de grandes dimensiones el cual daría la bienvenida para quien viniera en automóvil de Querétaro a Ciudad de México, el cual sería tan grande que taparía el paisaje y una vez superado, ciudad satélite deslumbraría al espectador en movimiento (Garza 2007). No obstante, nunca se construiría dónde estaba previsto y Mathias Goertiz lo levantaría en la Unidad Habitacional Adolfo López Mateos en el municipio de Tlanepantla de Baz, Estado de México, muy cerca de ciudad satélite, más pequeño que en el plan original, y con menos protagonista que su contraparte.



Figura 7. *Muro amarillo, una ruptura en la utopía* [Fotografía análoga], Saulo Blanco García

Este muro representa para mí el fracaso del proyecto urbanístico de Pani; exploro este desengaño modernista por medio diferentes recursos, como el error fotografico, el azar, el collage e imágenes realizadas por inteligencia artificial, lo anterior me sirve para articular una investigación artística entorno a la utopía modernista de ciudad satélite, y mis afecciones personales al ser habitante de una ciudad en el siglo XXI.



Figura 8. *Muro amarillo by Saulo Blanco García* (Impresión en fotografía instantánea a partir de imágenes generadas con inteligencia artificial), Saulo Blanco García

Lápidas, el lado opuesto de la historia

El muro amarillo tiene inscrito el nombre del expresidente Adolfo López Mateos, yo retomo las letras de esas palabras para realizar anagramas para explorar nuevas interpretaciones entorno al discurso modernista.

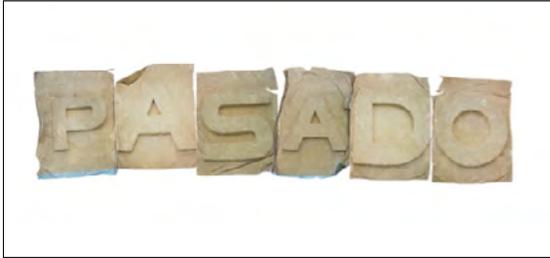


Figura 9. *Pasado*
[Transferencia polaroid y acrílico], Saulo Blanco García

Las señalizaciones en forma de flecha las fotografió por la parte de atrás, cancelo su función primaria descontextualizando el lugar donde se encuentran, centro la atención en la forma; para mi es una forma de ver el lado opuesto de la historia, el cual solo es posible caminando por ciudad satélite. Las repeticiones de estas formas me siguieren ser lápidas de alguna promesa olvidada de un algún lugar extraño y ajeno para mí.



Figura 10. *Lápidas*
[Fotografía instantánea], Saulo Blanco García

Conclusiones

Aunque el tema de la periferia puede ser un concepto muy trabajado por artistas e investigadores en los campos de las artes, considero que definir la periferia de manera más personal por medio de la investigación y producción artística me ha llevado a redefinir este concepto y pensarlo en otros términos, como, por ejemplo, centros emocionales; esta investigación me ha llevado a cuestionar conceptos tales como la modernidad en el contexto de México en los años 50 con la planeación, edificación y fracaso de ciertos modelos urbanos como Ciudad Satélite. Aun así, considero que hay muchas líneas de investigación y producción por explorar.

Referencias

- Hiernaux, D. Lindón A. (2004) *La periferia: voz y sentido en los estudios urbano*. Universidad Autónoma Metropolitana/Unidad Iztapalapa.
- Garza, D. (2009) Las torres de satélite: ruina de un proyecto que nunca se concluyó. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXI, 127-152.
- Zamorano, C. (2007) La palabra periferia en México, sus vecinas y sus falsas amigas. *Banlieues et périphéries des métropoles latino-américaines* 207, 13-30. <https://doi.org/10.4000/orde.3333>

***Saulo Blanco García.** Fotógrafo, Artista Visual. Profesor del Departamento de Diseño y Comunicación Visual, Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Universidad Nacional Autónoma de México. Contacto: sauloblancogarcia@gmail.com



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: Alma Elisa Delgado Coellar

Investigación de las prácticas profesionales y los campos laborales de las diseñadoras industriales en el contexto de la pandemia

*Magda Villaseñor Contreras**
*Ana Aurora Maldonado Reyes***

Resumen

El siguiente trabajo se presenta como avance de una investigación en la que se pretende impulsar diálogo entre las diseñadoras industriales a partir de conversatorios realizados de manera virtual, en donde se convoque a diseñadoras de diversos ámbitos profesionales, a fin de abordar las tendencias generales observadas en los campos laborales del diseño industrial, así como el impacto y la reestructuración de las prácticas profesionales de las mujeres en el diseño a partir de la pandemia de COVID-19. De igual manera, se analizará cómo se ha exacerbado la inequidad de género en una profesión en la que históricamente se ha invisibilizado y excluido a las mujeres. Se tomarán en cuenta cuatro campos laborales de las diseñadoras: investigación, docencia, sector privado y sector público. A partir de éste análisis se propondrán acciones que mitiguen los efectos de la crisis en la vida de las mujeres, y así mejorar sus oportunidades, reorientando los efectos distributivos diferenciales en los distintos campos de acción de las diseñadoras.

Palabras clave: Diseñadoras, Práctica profesional, Campo laboral, Pandemia, Inequidad de género.

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: agosto 2022

Fecha de publicación: abril 2023

Abstract

The following work is presented as an advance of an investigation in which it is intended to promote dialogue between industrial designers from virtual conversations, where designers from various professional fields are convened, in order to address the general trends observed in the labor fields of industrial design, as well as the impact and restructuring of the professional practices of women in design from the COVID-19 pandemic. Likewise, it will analyze how gender inequality has been exacerbated in a profession in which women have historically been invisible and excluded. Four professional fields of designers will be taken into account: research, teaching, private sector and public sector. Based on this analysis, actions will be proposed to mitigate the effects of the crisis in the lives of women, and thus improve their opportunities, reorienting the differential distributive effects in the different fields of action of the designers.

Keywords: *Designers, Professional practice, Labor field, Pandemic, Gender inequality.*

Introducción

A partir de noviembre de 2021 las Investigadoras y colaboradoras del Cuerpo Académico de Diseño y Desarrollo Social, iniciamos los trabajos para el desarrollo de la investigación aprobada por el Consejo Mexiquense de Ciencia y Tecnología en su convocatoria para el desarrollo de investigación de Mujeres científicas, esta se titula “La práctica profesional de las Diseñadoras mexiquenses y sus campos de acción. El impacto de la pandemia”.

A lo largo del tránsito por la pandemia de desde marzo de 2020 a la fecha se ha puesto de manifiesto una gran cantidad de cambios sociales en los diversos sectores laborales, la parálisis ocasionada por los confinamientos provocó crisis económicas y sociales y generando diversas desigualdades pero también motivando a desarrollar nuevas oportunidades y nuevos mercados laborales coyunturas para la innovación.

El caso de la profesión del diseño no ha sido la excepción, desde los

diversos campos laborales han surgido una gran cantidad de propuestas para superar la crisis que generó la pandemia, así que dentro de esta investigación se propone hacer un análisis con perspectiva de género y observar las particularidades del ejercicio profesional de diseñadoras industriales tomando en cuenta los cambios dentro de su vida social, personal y familiar, que se originaron por esta contingencia, así como los contextos sociopolíticos, y económicos, además de los ambientes laborales en cuanto a jornadas, rutinas, dinámicas de convivencia, roles en los que participan, condiciones sanitarias y la infraestructura y recurso para el trabajo en el contexto de la pandemia por COVID-19.

Las diseñadoras mexiquenses se han visto afectadas en su práctica profesional y sus campos de acción, a raíz de la pandemia causada por el virus SarsCov2, este hecho subraya la necesidad de que la región adopte medidas para evidenciar y evitar la ampliación de la brecha de género en el mercado laboral. Es por esto que el objetivo de esta investigación es promover el intercambio de experiencias de las diseñadoras mexiquenses para validar las nuevas consolidaciones, ámbitos profesionales y estrategias en el campo laboral de post pandemia, por lo que se pretende generar un marco de reflexión a partir de la emergencia causada por el virus SARSCoV2 y las formas en que las profesionales de diseño industrial lo enfrentaron, con el fin de evidenciar, fortalecer y apoyar aquellas actividades o quehaceres profesionales que consolidan nuevas esferas sociales y económicas de actuación.

A lo largo de este trabajo veremos cómo las diseñadoras industriales dentro de los distintos mercados laborales transitaron por la pandemia, los confinamientos, el trabajo remunerado y no remunerado, las dobles jornadas, se describirán las distintas maneras en que se adecuaron a los trabajos, la condición de inequidad en el mercado laboral tradicional del diseño, en donde las mujeres se encuentran en una posición de desventaja, al encontrarse sometidas a un régimen social patriarcal, en el cual, históricamente se han invisibilizado y excluido de la profesión del diseño, relegándolas a tareas consideradas más sencillas o de menor jerarquía. También se observarán aquellas nuevas formas que a través de la innovación se pudieron encontrar prácticas que nos permitirán evolucionar en el mercado laboral del diseño.

Desarrollo

La educación superior es una ruta importante hacia el desarrollo profesional de las mujeres. Específicamente en el área del diseño las cifras de la población de estudiantes sugieren que hay un mayor número de mujeres que ingresan a las Universidades a estudiar Diseño, más del 60% de las estudiantes. Sin embargo, cuando se alinean al sector laboral, tienen una mínima representación, invirtiéndose los porcentajes y teniendo menos del 40% de la oferta laboral en la industria del diseño, muy por debajo de la población de mujeres egresada de diseño (DesignCouncil, 2019).

La representación femenina varía significativamente según el subsector y la práctica profesional, pero es evidente una segregación de género marcadamente significativa en todo el sector. A pesar de que algunas de las diseñadoras están más calificadas que sus contrapartes masculinas, las mujeres ganan menos, y es menos probable que se las encuentre en los puestos más altos. La discrepancia de ocupación laboral por género, que está alineada con el sector y la propia fuerza laboral del sector es intrigante y preocupante. Si bien las mujeres se sienten claramente atraídas por el trabajo creativo, muchas parecen estar excluidas de forjar y mantener una carrera en el sector. Hasta ahora, los estudios se han centrado principalmente en los estudios de género enfocados al producto, no obstante, las experiencias de mujeres que ya han accedido al sector y que buscan la promoción y desarrollo de su trayectoria profesional, no han sido tomadas en cuenta para analizarlas y encontrar estrategias que permitan empoderarlas en el mercado laboral.

Si bien este trabajo destaca las dificultades que enfrentan las mujeres para conciliar el trabajo y la familia (Valencia, 2016), sigue habiendo un caso convincente para observar empíricamente las experiencias de las mujeres jóvenes que aspiran ingresar, permanecer y progresar en el sector. Prestar atención a sus experiencias previas en cuanto a las violencias ejercidas contra las mujeres, puede aportar conocimientos valiosos sobre las desigualdades de género dentro del sector del diseño, y cómo las perciben, enfrentan y negocian de manera diferente debido a su trayectoria personal (Reimer, 2015).

Otro aspecto muy importante a considerar dentro de esta investigación, es el impacto social que ha tenido la pandemia por Covid-19, específicamente la inevitable evolución y transformación de los mercados labora-

les, en la profesión del diseño esta modificación a los modos de trabajo no ha sido la excepción. El mercado laboral del diseño, tampoco se ha quedado ajeno a las singularidades de la inequidad por género en el trabajo que han estado padeciendo las mujeres en estas circunstancias (Amilpas, 2020). Dentro de las inequidades se encuentra el deterioro del bienestar de las diseñadoras, reducción de los sueldos, y sobre todo una sobrecarga de trabajo, que se ha destacado por la rápida adaptación de las mujeres para poder realizar sus actividades laborales y del hogar eficientemente.

Se considera que es conveniente analizar las distintas subjetividades de las diseñadoras industriales que participan en los diversos sectores profesionales, con el fin de analizar y comprender las alteraciones que han sufrido los mercados laborales del diseño, así como las actividades y condiciones laborales que tienen que innovar las diseñadoras, en el marco de la pandemia y post pandemia. Las industrias creativas se entienden como sitios de subjetivación, los procesos a través de los cuales los individuos se convierten en sujetos a través de los discursos que circulan dentro de estos espacios. En concreto, las prácticas del diseño se sitúan como un conjunto de relaciones y prácticas sociales en las que se movilizan las tecnologías rectoras, y a través de las cuales las diseñadoras se producen como sujetos inteligibles.

Nuestra perspectiva más crítica, ubica las prácticas laborales como un ámbito en el que se reproducen las desigualdades de un sistema heteropatriarcal dominante. Las prácticas laborales no se tratan solo de aprender y llevar a cabo actividades sobre el mundo del trabajo, sino de un sitio de filtrado en el que las mujeres son evaluadas constantemente a través de prácticas de discriminación que privilegian las formas de ser y actuar masculinas. La experiencia laboral y la educación de las mujeres ha aumentado drásticamente, sin embargo, los géneros son aún asociados con diferentes comportamientos y habilidades profesionales, perpetuando desigualdades en los lugares de trabajo en todo el mundo.

Después de décadas de esfuerzos para promover la equidad de género en los mercados laborales, todavía existe una brecha salarial persistente entre géneros (Gámez, 2015). Aún cuando las diseñadoras industriales son mujeres que cuentan con títulos de educación superior, se encuentran subrepresentadas en ocupaciones que involucren tareas de ciencia, tecnología, ingeniería y matemáticas; lamentablemente en el diseño industrial la mayoría de las actividades se relacionan con estas áreas del conocimiento.

Específicamente, las mujeres en el diseño industrial están sobrerrepresentadas en los trabajos que requieren algún tipo de conocimiento o habilidad “femenina” como el interiorismo, diseño de joyería, cerámica, entre otras, pudiendo acceder así a puestos de diseño de mayor jerarquía.

La intención de la investigación es proporcionar una descripción completamente representativa de las prácticas laborales de las diseñadoras industriales dentro de múltiples sectores creativos, utilizando datos cualitativos para generar interpretaciones que nos ayuden a comprender qué temas pueden ser reconocidos como pertinentes para el sector, y cómo se relacionan con desigualdades más amplias dentro del panorama laboral del diseño.

A pesar de las diferencias de género y los desafíos que las diseñadoras tienden a experimentar, más mujeres en el diseño tienden a desempeñar con mayor eficiencia las tareas asignadas, por lo que no hay duda de que son capaces de ser líderes y ejecutivas exitosas. Sin embargo, la literatura contemporánea indica que las mujeres todavía están en desventaja para ser promovidas a rangos más altos de liderazgo y administración.

Como mencionamos anteriormente, la inequidad por género dentro del mercado laboral, no es exclusiva del diseño, algunas de las prácticas que identificamos están, sin duda, presentes en otros sectores. Sin embargo, proporciona una perspectiva interesante para la investigación del diseño, sobre todo porque es necesario reconocer las dinámicas que las mujeres diseñadoras han implementado y adaptado en su práctica profesional; fortaleciendo y consolidando, a través de experiencias, nuevos ámbitos profesionales.

Será fundamental la construcción de subjetividades de las diseñadoras industriales dentro de las prácticas laborales, y analizar cómo se clasifican, por sector y tipo de mercado laboral al que pertenecen. En concreto, estas prácticas también se han asociado con nuevas condiciones de trabajo, y se han identificado como representantes de nuevas formas de opresión y dominación hacia las mujeres. Hay un extenso cuerpo de trabajo sobre las condiciones de minimización, invisibilización, discriminación y sometimiento de las mujeres dentro de la industria del diseño (Calvera, 2010) (Calvera, 2007) (Campi, 2010) (Campi, 2018) (Campi, 2016) (Campi, 2013) (Campi, 2020), en los que se comprueba que las diseñadoras han carecido de la autonomía, libertad creativa y reconocimiento en el ámbito del diseño;

concediendo una intensificación del trabajo y la normalización de las condiciones laborales de sometimiento.

La pandemia de COVID-19 expuso y aceleró muchas desigualdades de género en el mercado laboral del diseño y en todas las profesiones, por ello es necesario reflexionar dónde estamos ahora y hacia dónde nos dirigimos. Examinar el impacto de la pandemia en el empleo de las diseñadoras, la participación en la fuerza laboral, los ingresos, el trabajo de cuidados no remunerado y la experiencia de la violencia de género; nos permitirá identificar las áreas clave donde se requiere acción urgente para crear una recuperación pospandémica más equitativa: abordar las segregaciones y la discriminación del mercado laboral basadas en el género; construir el acceso a una flexibilidad mutuamente beneficiosa; asegurar una distribución más equitativa de género del cuidado no remunerado; confrontar la violencia de género en el trabajo y más allá.

Conocer la diversidad de condiciones que han enfrentado las diseñadoras en la pandemia, será factible a través del diálogo, posibilitando la articulación de una serie de conversatorios que nos permitan establecer las nuevas realidades laborales que tienen que sostener las diseñadoras industriales en los diferentes campos de acción. A partir de ello, será preciso reflexionar acerca de los nuevos roles de las diseñadoras en un contexto post pandemia.

Metodología

Para conocer las condiciones que han enfrentado las diseñadoras en el marco de la pandemia, se promoverá el intercambio de sus experiencias laborales a través de una serie de procedimientos que nos permitirán reconocer las nuevas consolidaciones profesionales, así como el surgimiento de ámbitos laborales.

Nuestro análisis principal requiere la aplicación de los métodos de investigación cualitativa, ya que están diseñados para investigar el comportamiento humano y sus significados, así como el impacto del contexto sociocultural en que ocurre el comportamiento. El método cualitativo al cual se recurre son las discusiones de grupos focales, que implican tener juntos grupos de 4 a 12 personas con similares antecedentes o experiencias para

abordar un tema específico, en este caso las diseñadoras industriales que están insertas en el mercado laboral del diseño y que han experimentado las consecuencias de la pandemia por COVID-19.

Se llevaron a cabo cuatro conversatorios, uno por cada sector del mercado laboral del diseño: sector privado, sector público, academia e investigación. Los conversatorios tuvieron una duración de 2 a 3 horas, operando dentro de reglas de procedimiento predeterminadas, que fueron facilitadas por una moderadora que guió la discusión a partir de una serie de preguntas semiestructuradas, asegurando que todos los participantes tuvieran la oportunidad de expresar sus puntos de vista.

Dichos espacios de diálogo estuvieron conformados por cinco diseñadoras industriales trabajando en un sector en común, las cuales fueron elegidas por su trayectoria profesional sobresaliente dentro de cada uno de los sectores. Las diseñadoras contestaron de manera ordenada las preguntas semiestructuradas que se elaboraron a partir de una guía temática, contemplando factores importantes en el desarrollo de su ejercicio profesional.

Los factores de análisis del desarrollo del ejercicio profesional de las diseñadoras industriales han sido agrupados en dimensiones para su estudio posterior. Las dimensiones abordadas son seis: familiar, pareja, personal, social, económica y trabajo. En éstas se abordarán aspectos como los roles de participación, las rutinas, jornadas, ambientes, dinámicas y condiciones que tienen las diseñadoras en las distintas dimensiones.

Debido a las condiciones de pandemia, los conversatorios se desarrollaron de manera virtual, a través de la plataforma Teams, en donde las sesiones fueron grabadas y transcritas mediante la misma plataforma. La responsable de cada espacio de diálogo realizó un análisis de las transcripciones y grabaciones para distinguir las experiencias y particularidades relevantes para el desarrollo de la práctica profesional de las diseñadoras industriales. A partir de ello se realizaron conclusiones preliminares correspondientes a la primera fase de la investigación, que es la que se ha trabajado hasta este momento.

Resultados

A través del diálogo y del intercambio de experiencias de las diseñadoras industriales, el presente proyecto de investigación obtuvo información relevante acerca de las vivencias y condiciones en las distintas etapas de su desarrollo profesional. De igual manera, se adquirieron datos sobre la multiplicidad de realidades y subjetividades que poseen las diseñadoras industriales, y cómo éstas han influido en sus prácticas profesionales.

Por otra parte, al haber realizado este ejercicio en un momento post pandemia, fue posible recabar información de tres momentos de la práctica laboral de las diseñadoras; pre pandemia, durante y la pandemia y post pandemia; posibilitando la comparación de las distintas condiciones y visualizando las oportunidades que se han generado en el diseño en el contexto de la pandemia por COVID-19.

A partir de los conversatorios, en donde se generó un espacio propicio para las confesiones, intervenciones sinceras, cooperación y reflexión; individual y colectivamente, se creó una relación entre las diseñadoras industriales participantes, derivando en formulaciones para lograr participaciones en proyectos de diseño. Esto se logró teniendo retroalimentación entre las opiniones de las diseñadoras en sus distintos turnos de participación, permitiendo llegar a un consenso entre las integrantes de los conversatorios.

Se lograron detectar e interpretar problemáticas que se originaron y también algunas que se exacerbaban a partir de la contingencia sanitaria. Tal es el caso de la sobrecarga de trabajo que tienen las mujeres diseñadoras, los resultados apuntan a que la brecha de género es cada vez mayor y se materializa en una serie de problemas relacionales y económicos relacionados con el trabajo a distancia, en la dificultad para conciliar la vida privada y laboral y en una serie de nuevas violencias sistemáticas contra las mujeres.

Las diseñadoras industriales en general son más vulnerables a las interrupciones en el lugar de trabajo debido a la pandemia de coronavirus, en comparación con los hombres. Las mujeres tienen menos probabilidades de ser designadas como trabajadoras esenciales y también tienen más probabilidades de reportar haber sido despedidas o suspendidas y de reportar la pérdida de ingresos laborales. Además, las mujeres laborando en el sector privado fueron más propensas a perder sus empleos durante la

pandemia, obligándolas a buscar otras maneras de generar recursos económicos para su sustento.

De tal manera que, las ahora diseñadoras independientes, son las que han comenzado a utilizar los nuevos mercados laborales que se popularizaron a raíz de la pandemia, tal es el caso del comercio en línea y a través de redes sociales, aperturando nuevas posibilidades para el ejercicio de la práctica profesional de las diseñadoras industriales y sus campos de acción.

Finalmente se detectó que hubo modificaciones y evoluciones en todos los sectores del diseño industrial, y se ven reflejados en las modalidades de trabajo, que en prácticamente todos se incorporó la modalidad a distancia, resultando mucho más favorable a los sectores de investigación y académico, y menos favorable al sector público y privado, esto debido a la naturaleza propia de los trabajos.

Conclusiones

Las diseñadoras industriales experimentaron una notable pérdida de empleos como trabajadoras en las industrias más afectadas por el cierre de empresas y los confinamientos impuestos por el gobierno. Con las escuelas y los centros de educación infantil cerrados durante semanas o meses, las diseñadoras también asumieron una mayor carga de tareas domésticas no remuneradas en el hogar y experimentaron un mayor riesgo de violencia doméstica.

De la disrupción causada por la pandemia de COVID-19, surge la oportunidad de establecer nuevas direcciones en la equidad de género en el lugar de trabajo, hacerlo requiere el reconocimiento explícito de que los mercados laborales demandan acciones institucionales pertinentes al género, ya que a diferencia de las recesiones anteriores, que han afectado más a los hombres que a las mujeres, las consecuencias económicas de la pandemia de COVID-19 afectaron más a las mujeres que a los hombres, lo que sugiere que estas desigualdades relacionadas con la pandemia podrían tener efectos significativos a largo plazo, consecuencias que agravan las diferencias existentes.

Como microcosmos de la sociedad, las organizaciones son lugares ideales para experimentar con políticas basadas en la interseccionalidad

destinadas a abordar las desigualdades. Es necesario implementar prácticas específicas de recursos humanos, como la contratación de diseñadoras industriales en más trabajos que involucren conocimientos tecnológicos y de procesos, para diversificar su personal femenino como parte de un esfuerzo por cumplir los objetivos desde perspectivas diferentes. Una mirada más cercana a las prácticas de diversidad en el lugar de trabajo a través de una lente de interseccionalidad puede mejorar la capacidad de una organización para mitigar la desigualdad. Los gerentes y líderes del lugar de trabajo pueden tomar varias medidas para garantizar que las políticas de diversidad de su organización sean interseccionales.

La crisis de COVID-19 ha resultado en un cambio sin precedentes hacia el trabajo remoto, y es probable que al menos parte del cambio al teletrabajo relacionado con la pandemia persista en el diseño industrial. Exploramos las implicaciones del teletrabajo para la equidad de género en el trabajo remunerado y no remunerado de las diseñadoras. Razonamos que, por un lado, el teletrabajo puede brindar a las madres y diseñadoras más flexibilidad para manejar las demandas contrapuestas del trabajo y la familia y dar como resultado una distribución más equitativa del trabajo remunerado y no remunerado.

Finalmente, lejos de ser impredecibles, estos resultados reflejaron décadas de desigualdad de género. Las académicas feministas han afirmado durante mucho tiempo la necesidad de reconocer la naturaleza de género de las relaciones laborales; en concreto, la forma en que la desigualdad de género se institucionaliza en el mercado laboral.

Referencias

- Amorós, C. (1994). Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de 'lo masculino' y 'lo femenino'. *Feminismo, igualdad y diferencia*, 23-52.
- Barón, M., Zapiain, J., & Apodaca, P. (2002). Apego y satisfacción afectivo-sexual en la pareja. *Psicothema*, 14(2), 469-475.
- Baumhoff, A. (2001). *The gendered world of the Bauhaus*. Frankfurt: Peter Lang.
- Botero, S. (2000). *Pareja y familia una realidad, un ideal. Sombras y luces*. Santa Fé de Bogotá: San Pablo.
- Campi, I. (2010). *Diseño e historia. Tiempo lugar y discurso*. México D.F.: Designio.
- Campi, I. (2018). *A conquista de las aulas. Las mujeres en la Bauhaus y la HfG de Ulm desde una perspectiva actual*. Cuajimalpa: UAM
- Díaz, J. (2003). *Prevención de los conflictos de pareja*. Bilbao: Descleé de Brouwer S.A.

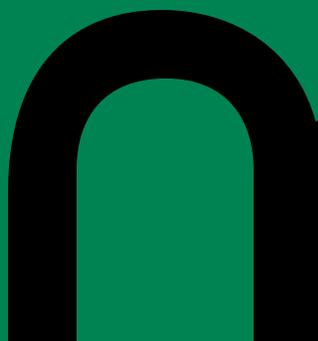
- Espino, A., & Salvador, S. (2016). *Restricciones y oportunidades para promover el empoderamiento económico de las mujeres*. La Plata: CIEDUR.
- Fang, Y. (2011). Empoderamiento en los sectores comercial y de servicios. *PEnsamiento psicológico*, 9(16), 27-40.
- Gámez, F. (2015). La dimensión social: Un proceso sinérgico en la interacción. Universidad comunidad a través de la función de extensión. *Investigación y Postgrado*, 3(1), 103-123.
- García, V., Cruz, E., & Mejía, C. (2021). Factores que impulsan e inhiben el empoderamiento femenino: una revisión de literatura. Reflexiones. *Revista Facultad Ciencias Sociales*, 101(1), 1-19.
- González, K., & Cortez, C. (2007). *Análisis de los factores sociales que influyen en el empoderamiento de los actores locales previo a la implementación de Proyectos de Desarrollo Rural: El caso de los municipios de La Paz Centro y Nagarote*. Nicaragua: Universidad Nacional Agraria.
- Hernández, J., & García, R. (2015). Empoderamiento en mujeres mexicanas: Experiencias de mujeres líderes de México. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 419-434.
- Hernández, J., & García, R. (2008). *Instrumento para medir el empoderamiento de la mujer*. Villahermosa: INMUJERES.
- Hernández, J., & García, R. (2011). Mujeres mexicanas, empoderamiento y política. *Tecsisotecatl*, 3(11).
- Hernández, J., & García, R. (2015). Empoderamiento en mujeres mexicanas: Testimonio de las mujeres. *Tecsisotecatl*, 7(18).
- Kabeer, N. (2000). *The power to choose: Bangladeshi Women and Labour Market Decisions in London and Dhaka*. London: Verso.
- Paz, A., & Rey, M. (2021). Las familias: diversas realidades. Saberes interdisciplinarios en conversación. En S. Belmonte, & O. Cesoni, *Apuntes para pensar infancias 2021-2022* (págs. 14- 26). Argentina: Juris.
- Reimer, S. (2015). 'It's just a very male industry': gender and work in UK design agencies. *A Journal of Feminist Geography*, 23(7), págs. 1033-1046.
- Robles, A., & Forero, N. (2021). Influencia de las masculinidades en la construcción del concepto de familia, cultura jurídica y sociedad entre 1900 -1950. Un estudio comparativo entre México y Colombia. *South Florida Journal of Development*, 2(2), 1436-1453.
- Valencia, J. (2016). La familia en el marco de la justicia transicional: retos y reconocimientos. *El Ágora USB*, 16(2), 643-660.



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.

Estudios Interdisciplinarios

Tomo II



REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

ISSN 2992-7552

No. 8, Año 3
Marzo-Junio de 2023

Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura 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>, 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: 16 de junio 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.

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

Mtra. 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. Enrique Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonado Lomelí Vargas
Secretario General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda
Secretaria de Desarrollo Institucional

Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo
Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria

Dr. Alfredo Sánchez Castañeda
Abogado General

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

Lic. José Ricardo Carbajal Guevara
Secretario de Atención a la Comunidad

I. A. Alfredo Alvarez Cárdenas
Secretario de Planeación y Vinculación Institucional

Lic. Claudia Vanessa Joaquín Bolaños
Coordinadora de Comunicación y Extensión Universitaria

Dr. Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez
Jefe del Departamento de Diseño y Comunicación Visual

Mtra. Emma Ruíz del Río
Departamento de Publicaciones Académicas

REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

ISSN 2992-7552

SIAYD
SEMINARIO
INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE y DISEÑO

