

REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

REVISTA

REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

ISSN 2992-7552

No. 9, Año 3
Julio-Octubre de 2023

Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura, No. 9, Año 3, Julio-Octubre de 2023, 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: 1 de julio 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. 9, Año 3
Julio-Octubre 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.

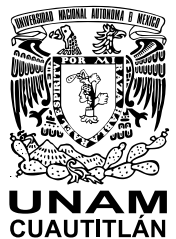
La publicación tiene una **política de acceso abierto** y se encuentra disponible en:

<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..... 8

Alma Elisa Delgado Coellar

Gestión del Conocimiento y Diseño. Una alternativa para el cambio curricular en la carrera de Arquitectura del Tecnológico Nacional de México..... 11

Oscar Ignacio Hernández Hernández

Universidad Autónoma Metropolitana e Instituto Tecnológico de Tláhuac

Retos de la educación pospandemia..... 37

Ivett Vilchis Torres

Francisco José Argüello Zepeda

Universidad Autónoma del Estado de México

La interacción de los elementos en el arte..... 49

Gabriela Prieto Soriano

Universidad Nacional Autónoma de México

Procesos intrincados del arte y el diseño..... 71

Daniela Velázquez Ruiz

Universidad Autónoma del Estado de México

ÍNDICE

- Los orígenes de la institucionalización del diseño en Argentina. Un análisis comparativo. El caso de la UNCUYO y la UNLP..... 89**
Sofía Lara Marozzi
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
- Jerarquías de poder, sociedad, cultura y diseño..... 107**
Alma Elisa Delgado Coellar
Universidad Nacional Autónoma de México
- Modelo “rutas de la identidad” como propuesta metodológica de aplicación de rasgos culturales en el diseño..... 125**
Julio César Romero Becerril
Universidad Autónoma del Estado de México
- Perspectivas emergentes en la cultura de diseño para la sustentabilidad..... 141**
Christian Chávez López
Universidad Nacional Autónoma de México

ÍNDICE

Arquetipo e identidad múltiple, un estudio de interseccionalidad y decolonialidad en la imagen simbólica de la virgen de Guadalupe 157

Carmen Zapata Flores

Universidad Nacional Autónoma de México

Paralelismos entre la poesía y la iconografía náhuatl prehispánica..... 177

Juan Carlos García Rodríguez

Universidad Veracruzana

La tecnología sustentable en el diseño de la vivienda de interés social en México 195

Verónica Zendejas Santín

Universidad Autónoma del Estado de México

Dictamen sobre un Caravaggio desde la criminalística y la medicina forense con fines de enseñanza 207

Gerardo Antonio Panchi Vanegas

Universidad Autónoma del Estado de México

Presentación

*Alma Elisa Delgado Coellar**

Presentamos el número nueve de la **Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura** que es el último del ciclo “Estudios Interdisciplinarios” presentados en 2022-2023. Este Tomo III, abona a la investigación de las artes, los diseños y 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 recuperan temáticas que van desde la construcción de la imagen y su iconografía en diferentes periodos históricos, relacionado con la lengua y con la cultura contemporánea, hasta textos que abarcan la gestión del conocimiento y el diseño como alternativas para re-pensar el currículo de la arquitectura, el diseño sustentable, así como las intrínsecas relaciones arte-diseño y los conceptos de identidad, poder, cultura y sociedad.

Así, este número 9, Año 3, Julio-Octubre de 2023, manifiesta las inquietudes trascendentales de diversos investigadores mexicanos integrando trabajos de académicas y académicos de diferentes Instituciones de Educación Superior, 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.

En este número, los artículos se acompañan de la serie *De la Ligereza* (Delgado, 2021) que enriquece visualmente la publicación con la multiplicidad de los discursos de la imagen.

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*, Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Universidad Nacional Autónoma de México. Contacto: delgadoelisa@cuautilan.unam.mx



Autora: Alma Elisa Delgado Coellar. Colección: "De la ligereza", Año 2021, Técnica mixta.

Gestión del Conocimiento y Diseño. Una alternativa para el cambio curricular en la carrera de Arquitectura del Tecnológico Nacional de México

*Oscar Ignacio Hernández Hernández**

Resumen

Una institución educativa es una organización que al estar ligada al aparato productivo de cualquier sociedad requiere de herramientas como la gestión para afrontar la incertidumbre y el cambio. El conocimiento es un activo intangible, el mayor de los recursos dentro de una institución educativa, por lo que analizar sus implicaciones en la formación de los futuros profesionales de la arquitectura es relevante y necesario, sobre todo cuando se tienen planes y programas que requieren cambios radicales para afrontar las problemáticas mundiales a las que nos enfrentamos. El presente trabajo aborda, a partir de una revisión histórica de la evolución del currículo de arquitectura del TecNM, las condiciones que derivaron en la continuidad de saberes y del perfil técnico que posee esta institución. Asimismo, como consecuencia natural de la evolución y participación del diseño en diferentes escuelas alrededor del mundo, y las propuestas de un nuevo perfil del arquitecto como consecuencia de la visión integral del diseño, se evalúa la

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: agosto 2022

Fecha de publicación: junio 2023

pertinencia del currículo actual y se dan diferentes opciones para el cambio curricular, a partir de la transformación del paradigma del diseño contemporáneo. Finalmente se esboza la participación de la gestión del diseño en la conformación de estrategias para el cambio organizacional, necesario para replantear a partir de las interrelaciones de las diferentes carreras del Tecnológico Nacional de México un nuevo esquema de trabajo interdisciplinario y una nueva concepción de la arquitectura.

Palabras clave: diseño, gestión del conocimiento, arquitectura técnica, currículo.

Abstract

An educational institution is an organization that, being linked to the productive apparatus of any society, requires tools such as management to face uncertainty and change. Knowledge is an intangible asset, the greatest resource within an educational institution, so analyzing its implications in the training of future architecture professionals is relevant and necessary, especially when there are plans and programs that require radical changes to address the global issues we face. This paper addresses, from a historical review of the evolution of the architecture curriculum of the Tecnológico Nacional de México, the conditions that led to the continuity of knowledge and the technical profile of this institution. Likewise, as a natural consequence of the evolution and participation of design in different schools around the world, and the proposals for a new architect's profile as a consequence of the integral vision of design, the relevance of the current curriculum is evaluated and different options for curricular change are given, based on the transformation of the contemporary design paradigm. Finally, we outline the participation of design management in the conformation of strategies for organizational change, necessary to rethink a new interdisciplinary work scheme and a new conception of architecture based on the interrelations of the different careers of the TecNM.

Keywords: design, knowledge management, technical architecture, curriculum

Introducción

La gestión se centra en la acción humana, significa actuar de manera conjunta para crecer, desarrollarse, adaptarse, aprender y hacer cambios en cualquier organización (Drucker, 1988). La gestión, al estar relacionada con las personas, dialoga y convive con los cambios políticos, económicos y sociales que experimentan las sociedades, por lo que se asume como parte integral del desarrollo social.

Así que, al encontrarnos con nuevas formas de interpretación y valoración del conocimiento en todas las esferas sociales, se requieren acciones conjuntas para la generación, comprensión, asimilación, transmisión y transformación del conocimiento, el cual se ha convertido en el activo más valioso de nuestro tiempo.

La gestión del conocimiento en la educación se ha filtrado como una herramienta que promueve nuevas formas de aprendizaje organizacional, el desarrollo de capacidades tecnológicas en las instituciones educativas, innovación y desarrollo tecnológico mediante la construcción de redes de conocimiento, reconocimiento del valor de los trabajadores del conocimiento, sistematización de saberes y experiencia, etc. de acuerdo con diferentes autores (Camacho et al., 2008; De León, 2013; Ortega Carbajal et al., 2015). Por lo que, este tema abre la posibilidad de construir estrategias colectivas para el abordaje de problemas complejos.

Por lo tanto, disciplinas como la arquitectura requieren un cambio el cual puede manifestarse en nuevas formas de trabajo para evitar la fragmentación disciplinar; incursión en formas diferentes de pensamiento con un carácter sistémico y complejo; trabajo colaborativo en el desarrollo de proyectos multi, inter y transdisciplinarios; abordaje de problemas reales y socialmente relevantes, todo con la intención de ofrecer nuevas alternativas de formación a los futuros profesionales.

En este trabajo se presentan avances de la relación entre la gestión del conocimiento y el diseño, como parte de un proyecto más amplio que pretende desarrollar un modelo institucional sistémico y complejo para la gestión de conocimiento. Aquí se esbozan las bases de una propuesta de diseño integral que alineado con los objetivos del Tecnológico Nacional de México permita conceptualizar, delimitar, desarrollar y consolidar diferentes proyectos, que deriven en productos de conocimiento necesarios para

fortalecer el papel de la arquitectura dentro del Instituto Tecnológico de Tláhuac de la Ciudad de México y como consecuencia del TecNM.

El presente trabajo se desprende de una investigación que se está desarrollando en el programa de Doctorado en Ciencias y Artes para el Diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana, dicha investigación está inmersa en el área de Diseño, Tecnología y Educación. El problema de investigación abordado en ella se centra en la ausencia de estrategias de acción para la asimilación, generación, reflexión, transformación, transmisión, y aplicación del conocimiento para la innovación y el desarrollo tecnológico en la carrera de Arquitectura del Instituto Tecnológico de Tláhuac —ITT—, esta problemática de carácter complejo es resultado de un análisis multifactorial de problemas que inciden en el Tecnológico Nacional de México, en el ITT y en las diferentes carreras que se imparten en esta institución, incluida la de Arquitectura.

El TecNM perteneciente al Sistema de Educación Superior Tecnológica fue declarado organismo autónomo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública con autonomía técnica, académica y de gestión en 2014, aunque en sus inicios en el año 1948 se desincorporó del Instituto Politécnico Nacional y comenzó sus operaciones con la creación de dos institutos en Chihuahua y Durango, actualmente tiene presencia en la mayor parte del territorio mexicano. (DOF, 2014). El TecNM se encuentra integrado por 254 institutos tecnológicos de los cuales 38 imparten la carrera de arquitectura.

En el desarrollo de este trabajo se dará cuenta de la necesidad de la utilización de una perspectiva de diseño integral, en el currículo de la carrera de arquitectura de los institutos tecnológicos. Ya que, a partir del análisis, se han encontrado diferentes problemas que motivan a la utilización del diseño como herramienta para integrar acciones de gestión, que incidan en una propuesta de trabajo institucional que aliente el cambio curricular.

Retos de la educación superior tecnológica y el modelo educativo del TecNM

La educación superior en México ha sido atravesada por diversos factores que han promovido cambios sustanciales en la oferta de carreras, debido a la importancia que ha cobrado el manejo de la información, el desarrollo

tecnológico, la innovación, y el desarrollo de la ciencia y la tecnología en la sociedad de la información. En nuestro país, se ha diversificado el acceso a carreras tradicionales como derecho, contaduría, educación básica y administración, por citar algunos ejemplos, derivado de las altas tasas de desocupación de profesionistas de estas áreas; por lo tanto, se ha multiplicado la matrícula de estudiantes en ingenierías y carreras del área de ciencias naturales y exactas. (Tuirán, 2011)

Villa Lever y Flores-Crespo (2002) explican que, el sistema educativo para la capacitación de técnicos e ingenieros en niveles de educación media y superior en México ha permitido que, los jóvenes de regiones aisladas y desfavorecidas tengan acceso a la educación. Al mismo tiempo, este tipo de educación transita entre tensiones y contradicciones, por las desigualdades persistentes en los mercados laborales y la necesidad de ajustar los contenidos a las necesidades específicas de empresas locales, que están sujetas también a los cambios en la economía.

El crecimiento y diversificación de la educación superior tecnológica no ha podido consolidarse y ha hecho más evidente una fractura en el sistema. La educación tecnológica en nuestro país sigue siendo cuestionada, por su carácter instrumental y de formación para el trabajo, pero a nivel internacional la inclusión de la educación tecnológica es parte de la formación general para el desarrollo que permiten un ciudadano crítico y reflexivo en cuanto a la realidad científica y tecnológica del mundo (Vargas Leyva, 2003).

El Tecnológico Nacional de México, que hoy ocupa un lugar significativo en la educación superior tecnológica de nuestro país, ha sido influenciado por diversas corrientes educativas; para tratar de unificar criterios, fue incluido en el Programa para la Modernización Educativa 1989-1994, que en esencia buscaba desplazar la enseñanza memorística y promover un aprendizaje permanente (Vázquez, 1997). Durante este cambio se reformaron planes y programas de estudio, se organizaron los currículos de las carreras orientándose hacia estándares internacionales y se integraron las residencias profesionales (Barrera, 2019).

Dentro de los modelos educativos que han conformado la historia de lo que hoy se conoce como el TecNM, existen diferencias conceptuales entre formación técnica y una educación integral, que no necesariamente son opuestas, pero que son derivadas de su herencia del modelo politécnico francés de quien se retoma la idea para la fundación de esta institución

(Barrera, 2019). La multiplicidad de modelos y propuestas curriculares resultaron en la “dispersión de programas de estudio y (...) ausencia de ejes rectores que permitiera la articulación entre las instituciones, condición que dificultó la construcción de una base conceptual común de sus procesos formativos” (Barrera, 2019, p.152).

El modelo educativo que actualmente opera en el TecNM es el Modelo Educativo para el siglo XXI. Aunque existe ya una propuesta para su renovación en cuanto a su estructura y perspectiva educativa, el primer modelo es resultado de una serie de adecuaciones que, según Vargas Leyva (2003), oscilan entre el pragmatismo estadounidense y la formación profesional técnica alemana. En este modelo se ha priorizado la formación para el trabajo, a partir de una estructura que fomenta la formación en competencias profesionales y que busca la integración del egresado al entorno laboral como una transición natural.

En el modelo actual se prioriza el trabajo colaborativo con empresas y organizaciones gubernamentales, con la finalidad de propiciar la práctica de los estudiantes en contextos laborales durante un periodo de práctica denominado residencia profesional (Gamino Carranza y Acosta González, 2016). Actualmente se aprecia un énfasis especial en el modelo dual inspirado en las instituciones educativas alemanas de capacitación tecnológica, que no ha podido consolidarse del todo, debido a que no todas las industrias, a excepción de la automotriz, electrónica e informática, han experimentado el crecimiento y desarrollo esperado.

Centrando el análisis en la carrera de Arquitectura y su proyección de empleabilidad se tiene que, la mayor parte de los egresados tienen mayor probabilidad de insertarse en alguna empresa relacionada con la construcción. El modelo dual permitiría que se integraran durante un tiempo en el desarrollo de algún proyecto, lo cual se ha podido confirmar al revisar los reportes finales de residencia. Sin embargo, la pandemia por COVID-19 terminó por sepultar a muchas empresas que sobrevivían con la subcontratación de sus servicios para el desarrollo de proyectos de construcción las cuales están detenidas o han desaparecido por completo (De la Rosa, A. y Amador, O., 2020). Cabe mencionar que dichas empresas constructoras requerían de los servicios de recién egresados, mayoritariamente para la realización de actividades de apoyo en la residencia y supervisión de obra o el desarrollo de proyectos.

Ante la sensibilidad del sector que más emplea a los egresados, se puede asumir que la salida que ofrece el modelo dual de inserción directa y capacitación en el lugar de trabajo no es estable. Las empresas del ramo no pueden garantizar la contratación de estudiantes, porque la mayoría de ellas no fueron capaces ni de mantener a sus propios empleados durante la pandemia. Además de que su actividad en el sector de la construcción no es continua, depende del impulso del gobierno y la iniciativa privada para el desarrollo de diferentes proyectos, y así salir del actual estado de inactividad productiva en el que se encuentran.

El problema de empleabilidad de los egresados se agudiza cuando se observa la totalidad de la matrícula de estudiantes de Arquitectura que cursan esta carrera. Según datos del Instituto Mexicano para la Competitividad, aunque no se encuentra dentro de las primeras carreras de elección, sí existe una matrícula considerable que opta por el estudio de esta licenciatura. Arquitectura está situada en el lugar número 14 de 50 carreras analizadas con una matrícula de 322 734 estudiantes en 2020. Otro dato relevante es que existen al menos 485 instituciones de educación superior que imparten esta carrera, de entre las cuales 38 son institutos tecnológicos, algunos de ellos se encuentran en un proceso de certificación. Aunque se tiene un porcentaje alto de ocupación dentro de esta profesión, esto es un 94.4%, también es notorio saber que el 35.4% de quienes trabajan como arquitectos lo hacen en el sector de la construcción y el 21.6% se dedica a los servicios profesionales, científicos y técnicos. (IMCO, 2020)

Por lo tanto, esta situación de los estudiantes de Arquitectura se traduce en un embudo que reduce las posibilidades de empleabilidad y movilidad social de quienes toman la decisión de estudiar la carrera de Arquitectura, minimizando su salida profesional, la cual está condicionada por la situación política, económica, social e incluso cultural que no permite que todos encuentren un lugar en el mercado laboral. Sumado a esto se encuentra la necesidad de estudiar la pertinencia de los planes y programas de estudio con miras hacia la certificación, la necesidad de establecer un currículo flexible y adaptable a las necesidades de la población. Con lo que se evidencia uno de los mayores problemas en la formación, esto es que en muy pocos casos el estudiante está presente en todos los procesos que implican la materialización de una obra arquitectónica.

Las recomendaciones para un cambio curricular en la educación técnico-profesional implican reconocer que, en la práctica, existe un acerca-

miento cada vez mayor hacia la solución integral de problemas, al estudio de casos, a la organización y puesta en marcha de microemprendimientos, y al amplio conocimiento de programas computarizados. Se requiere, para dotar a los estudiantes de los conocimientos pertinentes, identificar el tipo de conocimiento que los profesores usan de forma efectiva, los cuales deben ir orientados hacia una economía del conocimiento, esto es en esencia lo que la gestión del conocimiento hace. Se trata de recuperar ese conocimiento que se encuentra en un nivel tácito y de amplia acumulación de experiencia que posibilita la innovación y el desarrollo. (De Ibarrola, 2009, p.82)

Por otro lado, la inversión en talleres y laboratorios que se hizo en las etapas fundacionales de muchas escuelas han quedado obsoletos, por lo que la inclusión de un aprendizaje y enseñanza situados abogarían por el reconocimiento de la realidad profesional y la reducción de costos, derivado de la obsolescencia del equipamiento escolar. Ampliar el tiempo de capacitación en talleres que permitan realmente a los estudiantes “aprender trabajando” (De Ibarrola, 2009).

Un aspecto más que resuena como eco hasta nuestros días y que solo pocos programas educativos han logrado llevar a la práctica, como el caso de la Universidad Autónoma Metropolitana, ha sido el de resolver la organización modular del aprendizaje. Dentro de las recomendaciones que De Ibarrola (2009, p.85) menciona está la promoción del aprendizaje autosostenido y suficiente para una actividad laboral, que sienta las bases para un aprendizaje cada vez más complejo a través de módulos de enseñanza-aprendizaje, en general una nueva visión de la educación técnica-profesional.

Ante este planteamiento surge la siguiente interrogante: ¿qué saberes fundamentales debe contener el currículo de la carrera de Arquitectura para propiciar un mejor desempeño y desarrollar habilidades de adaptación y solución de problemas en los estudiantes del ITT? Y más importante aún: ¿cómo deben ser organizados estos saberes y en qué forma deben ser transmitidos?

Para tratar de dar una respuesta a estas interrogantes es necesario asumir que el perfil profesional de la carrera de Arquitectura de los institutos tecnológicos tiene un eminente carácter técnico. Ya que la Arquitectura Técnica tiene una amplia trayectoria en la construcción y el desarrollo urbano-arquitectónico de nuestro país, considero que para lograr una

transformación curricular se debe mirar desde esa perspectiva y ampliar, a partir de la inclusión del diseño integral en el panorama curricular, nuestra mirada hacia las posibilidades que este último ofrece actualmente.

La herencia de la Arquitectura Técnica, una vía de análisis curricular para la carrera de Arquitectura en el TecNM

Algunos referentes con los cuales podemos vincular al currículo de arquitectura del TecNM residen en diferentes hechos históricos, asociaciones de arquitectos y escuelas de arquitectura, que tomaron una postura radical ante la práctica y la enseñanza de la arquitectura en las primeras décadas del siglo XX. El impacto e influencia de las primeras escuelas de diseño se debió principalmente al contexto en el cual fueron fundadas, su desmantelamiento y posterior éxodo de sus fundadores y egresados a diferentes partes del mundo, los cuales impregnaron con su experiencia y marcada ideología anti-academicista una nueva forma de concebir la arquitectura. Estos antecedentes son relevantes para entender el propósito y la actual estructura curricular de la carrera de arquitectura en los institutos tecnológicos.

Una de las directrices que a mi parecer rige la estructura curricular actual de la carrera de Arquitectura dentro de los institutos tecnológicos es la noción de Arquitectura Técnica, que Rafael López Rangel (1984) documentó, y que se manifestó como una postura de la política posrevolucionaria en México, una ideología apoyada por el estado que se integraba de forma adecuada a los nuevos procesos de industrialización, con una ideología populista y con la utilización racional de los recursos en el mejoramiento de las condiciones de vida de las masas.

La Arquitectura Técnica fue considerada también una nueva ideología arquitectónica progresista, que se concretó como primera corriente funcionalista en nuestro país y que se expresó tanto en la teoría, la práctica y la enseñanza sistematizada de la arquitectura. Esta corriente es palpable en la producción de arquitectos como Juan Legarreta, Juan O’Gorman, Álvaro Aburto, entre otros, que fueron sus mayores promotores (Rangel,1984).

Este referente tiene varios puntos de encuentro con los institutos tecnológicos, ya que todo el Sistema de Educación Superior Tecnológica tiene

su origen como una extensión del Instituto Politécnico Nacional en el interior de la república, específicamente con la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura. Los tecnológicos posteriormente tomarían un camino independiente de esta institución, pero de facto tomaron todos esos antecedentes para fundamentar su oferta educativa.

La relación, aunque no se ha encontrado amplia evidencia de ello, entre el currículo actual de la carrera de Arquitectura de los tecnológicos y la ideología de la Arquitectura Técnica de principios del siglo XX, se puede leer en el artículo “40 años formando arquitectos” publicado en 2019 en la revista Dintel Arquitectura del Instituto Tecnológico de Colima. Este instituto inició operaciones en el año 1976, comenzó con la formación de arquitectos en la carrera de Ingeniero Arquitecto en Asentamientos Humanos, cuyo plan de estudios se consolidó en 1977 dentro de los institutos tecnológicos, que posteriormente desaparecería para dar paso a la licenciatura en Arquitectura, con las primeras modificaciones al plan de estudios en el año 1982 y entrando en vigor en 1985, modificado nuevamente en 1993.

Posteriormente y de acuerdo con las demandas sociales el currículo se ha ido modificando en distintos momentos hasta el plan actual, que opera desde 2004 bajo el enfoque educativo por competencias y que, de acuerdo con lo descrito se ha ido ajustando en las distintas reuniones de revisión y actualización.

A la luz de este antecedente es posible asumir que muchos de los planes de estudios del Instituto Politécnico Nacional fueron adaptados para ofertarse en los institutos tecnológicos, por lo que, bajo el análisis de Rafael López Rangel (1984) existe un antecedente previo que valdría la pena revisar, pues en la postura académica de la Escuela Nacional de Constructores que posteriormente se convirtió en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional, es donde se encuentran amplias coincidencias.

La enseñanza técnica de la arquitectura en nuestro país se remonta a la Escuela Técnica de Maestros Constructores fundada en 1922. Esta escuela formaba Constructores Técnicos y Proyectistas Técnicos, dichas carreras se ofertaban como una alternativa “técnica popular”. Aunque los técnicos constructores egresados de la Escuela Técnica de Maestros Constructores se empleaban mayoritariamente como personal de apoyo para los ingenieros y arquitectos formados en otras instituciones, estos técnicos eran regularmente contratados por el Estado, por lo que tenían una

ventaja competitiva mayor que la de los artesanos y trabajadores de la construcción (Rangel, 1984).

La intención de la escuela de constructores de los años 30 en nuestro país, de acuerdo con el análisis hecho por Rangel (1984), tenía la intención de imitar la educación del modelo alemán que era una suma de cultura y técnica, haciendo hincapié en el carácter dual de la enseñanza, situación que ha permanecido en el modelo dual del TecNM. Asimismo, es conveniente decir que la educación técnica profesional especialmente para Alemania fue pertinente pues ayudó a su reconstrucción y su desarrollo después de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, en nuestro país en el contexto de la reconstrucción social posrevolucionaria, cobró sentido en la llamada “primavera cardenista” pero fue disminuyendo su impacto con el paso del tiempo.

Rangel (1984) plantea que, en comparación con la enseñanza universitaria centrada en las humanidades y la filosofía, además de la historia como disciplinas eje, la enseñanza técnica se sitúa por encima de esta, puesto que tiene un carácter social y de apoyo a la economía, se producen egresados por necesidad, por lo que se podría decir que la enseñanza técnica es más productiva. Sin embargo, derivado de las constantes crisis políticas, económicas y de salud valdría la pena replantearse el significado y alcance de la enseñanza técnica, por lo menos en el campo de la arquitectura, pues muchos de los puestos para los que se formaban los profesionales en distintas escuelas hoy en día están siendo sustituidos por los avances tecnológicos en cuanto a robótica e inteligencia artificial.

A diferencia de los talleres de oficios de la escuela de constructores, en el actual currículo de la carrera de Arquitectura de los institutos tecnológicos se tiene solo una asignatura de Taller de Construcción que es cursado en dos semestres, este taller se enfoca en el conocimiento de diferentes procesos constructivos y materiales. El papel del diseño, por otro lado, pareciera tomar una jerarquía mayor pues intenta integrar todos los conocimientos de forma paulatina durante los seis talleres de diseño que se cursan a partir del segundo año de la carrera. Lamentablemente, la duración real del semestre no permite el alcance planteado en los temarios y, aunque es posible concretar un proyecto de nivel medio de dificultad, no es posible integrar conocimiento constructivo ya que este es una de las mayores deudas que no han podido resolverse, esto es la disociación interna entre diseño y construcción.

El objetivo principal al conformarse la Escuela Técnica de Maestros Constructores era la de formar un técnico constructor moderno con conocimiento en los últimos procedimientos y métodos constructivos, con base en materiales modernos y que tomara en cuenta para el ejercicio de su trabajo aquellos “factores esenciales que son determinados por el medio en el que se va a trabajar” (El Arquitecto, 1932, en Rangel 1984, p.45). Formar profesionales técnicos en nuestro contexto implicaría asumir una actualización constante en lo relacionado con procedimientos y métodos constructivos, los cuales por su dificultad para ser replicados en ámbitos académicos han reducido su participación en la formación de arquitectos (Hernández, 2019).

Posteriormente, para equiparar el modelo técnico de la Escuela Técnica de Constructores con el modelo universitario se conformó un híbrido entre ingeniería y arquitectura, la carrera de Ingeniero Arquitecto, esto dio paso a la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional. En esta nueva escuela se tenía el objetivo de sumar asignaturas de ingeniería a la formación de arquitectos, para tener como resultado un profesional que solucionara problemas básicos de ingeniería a los que pudiera enfrentarse un arquitecto. (RANGEL, 1984, p.121). Algunas de estas asignaturas como Cálculo Estructural, Administración de Empresas, Urbanismo permanecen en el currículo actual de los institutos tecnológicos y como puede apreciarse en la imagen 1 se han sumado cuatro asignaturas que conforman la especialización en Residencia y Supervisión de Obra en el octavo semestre.

Actualmente la carrera de Ingeniero Arquitecto del Instituto Politécnico Nacional se diferencia de la del TecNM, en cuanto a su estructura y flexibilidad; además de una apertura a la elección optativa de asignaturas que abarcan temas como la Arquitectura Sostenible, Representación Digital y Herramientas Virtuales para el Análisis Estructural; Urbanismo, Domótica; Control, Residencia y Supervisión de Obra, entre otras (ESIA, 2009). Dicho programa académico busca la integración de conocimientos en las últimas fases o semestres a través de talleres terminales. Como coincidencia se puede mencionar que ambas carreras, tanto la del IPN y la del TecNM se encuentran inmersas en una formación basada en competencias.

ARQUITECTURA

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
|---|--|---|--|---------------------------|--|---|---|------------------------|
| FUNDAMENTOS TEÓRICOS DEL DISEÑO I | FUNDAMENTOS TEÓRICOS DEL DISEÑO II | TALLER DE DISEÑO I | TALLER DE DISEÑO II | TALLER DE DISEÑO III | TALLER DE DISEÑO IV | TALLER DE DISEÑO V | TALLER DE DISEÑO VI | |
| FUNDAMENTOS DE INVESTIGACIÓN | METODOLOGÍA PARA EL DISEÑO | PROPIEDADES Y COMPORTAMIENTO DE LOS MATERIALES | TALLER DE CONSTRUCCIÓN I | TALLER DE CONSTRUCCIÓN II | ADMINISTRACIÓN DE EMPRESAS CONSTRUCTORAS I | ADMINISTRACIÓN DE EMPRESAS CONSTRUCTORAS II | INGENIERÍA DE COSTOS (ESPECIALIDAD) | RESIDENCIA PROFESIONAL |
| ANÁLISIS PROYECTUAL | MATEMÁTICAS APLICADAS A LA ARQUITECTURA | ESTRUCTURAS I | ESTRUCTURAS II | ESTRUCTURAS DE CONCRETO | ESTRUCTURAS DE ACERO | RESIDENCIA Y SUP. DE OBRA I (ESPECIALIDAD) | RESIDENCIA Y SUP. DE OBRA II (ESPECIALIDAD) | |
| GEOMETRÍA DESCRIPTIVA I | GEOMETRÍA DESCRIPTIVA II | TOPOGRAFÍA | PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO CONTEMPORÁNEO | DESARROLLO SOSTENIBLE | TALLER DE INVESTIGACIÓN I | TALLER DE INVESTIGACIÓN II | NORMATIVIDAD EN LA OBRA (ESPECIALIDAD) | ESPECIALIDAD |
| ANÁLISIS CRÍTICO DE LA ARQUITECTURA Y EL ARTE I | ANÁLISIS CRÍTICO DE LA ARQUITECTURA Y EL ARTE II | ANÁLISIS CRÍTICO DE LA ARQUITECTURA Y EL ARTE III | ANÁLISIS CRÍTICO DE LA ARQUITECTURA Y EL ARTE IV | ESTÉTICA | URBANISMO I | URBANISMO II | | |
| TALLER DE EXPRESIÓN PLÁSTICA | TALLER DE LENGUAJE ARQUITECTÓNICO I | TALLER DE LENGUAJE ARQUITECTÓNICO II | INSTALACIONES I | INSTALACIONES II | ADMINISTRACIÓN DE LA CONSTRUCCIÓN I | ADMINISTRACIÓN DE LA CONSTRUCCIÓN II | | |
| | TALLER DE ÉTICA | | | | GESTIÓN URBANÍSTICA | | | |

Imagen 1. Elaboración propia a partir del currículo actual de la carrera de Arquitectura del Instituto Tecnológico de Tláhuac, 2020, ITT (<https://www.ittlahuac.edu.mx/>).

La perspectiva social y artística como ejes ausentes de la práctica de la Arquitectura Técnica contemporánea

Uno de los principales objetivos de las primeras escuelas que integraban el arte y el diseño, como piezas fundamentales para la satisfacción de necesidades sociales, era la integración de un todo articulado desde la formación de los diseñadores. Escuelas como la Bauhaus surgieron con un modelo pedagógico radical que promovía el crecimiento paulatino del estudiante a partir de un proceso que lo iniciaba en el conocimiento de los principios

fundamentales del diseño, y lo acompañaba mediante la práctica en sus diferentes talleres hacia la integración de conocimientos y habilidades para la solución de problemas de diseño.

El mismo Walter Gropius desarrolló años más tarde su propia visión de la arquitectura, concebida desde la dirección de la Bauhaus. Del mismo modo Hannes Meyer modificaría la visión de la escuela alemana para orientarlo hacia otros objetivos, guiados por su ideología comunista que negaba, a diferencia de Gropius, la inclusión del arte como ingrediente fundamental para la creatividad. Por el contrario, Meyer se inclinó más por una visión científica y técnica. Además tenía una preocupación mayor por las necesidades de los sectores más pobres de la población, mientras que Gropius prefería tener una postura políticamente neutral que optaba mayormente por el trabajo vinculado con algunas industrias alemanas (Toca, 2016).

Las diferentes disputas y discusiones ideológicas terminaron por promover la renuncia de ambos directores, mientras Gropius migró a Estados Unidos, Meyer paso un tiempo de actividad profesional en la Unión Soviética y tiempo más tarde llegaría a México, donde a pesar de no desarrollar un solo proyecto arquitectónico, sí influyó en la consolidación de los programas académicos de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura. El mayor de los aportes según lo recapitulado por Tena Núñez (2015, p.6) fue la creación del primer programa de estudios de posgrado en urbanismo en el Instituto de Urbanismo y Planificación —IUP— en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura en 1939, dicha aportación representa un avance en cuanto al cambio de escala y visión dentro de los objetivos de la ESIA, a partir de la construcción colectiva de conocimiento, base para la planeación urbana y la edificación.

Este punto es particularmente relevante pues permitió, además de elevar la calidad y el nivel de la educación técnica, establecer una visión multidisciplinaria desarrollada a partir de estrategias participativas para la solución de problemas sociales. Meyer logró instaurar una carrera profesional de Urbanismo que finalmente se concretaría en otras universidades años más tarde (Tena Núñez, 2015, p.7). A pesar de ello, los cambios de Gobierno y planes de desarrollo que favorecieron, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, al Instituto Politécnico Nacional cambiaron su rumbo y se concentraron mayormente en los grupos de la Escuela Mexicana de Arquitectura que tenía posturas menos radicales.

A pesar de los cambios en la política mexicana, la influencia de Hans Meyer no es menor, ya que además de su producción académica en diferentes artículos dentro de revistas especializadas mexicanas, que permiten entender su visión de socialismo real como un binomio entre su experiencia como director de la Bauhaus y su estancia en la Unión Soviética, también fungió como director de la Secretaría de la Comisión de Planificación de Hospitales del Instituto Mexicano del Seguro Social donde coordinó el Plan Nacional de Construcción de Hospitales, además dirigió la sección de exposiciones y difusión del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas —CAPFCE—, con lo que podemos apreciar el espectro de influencia que tuvo su trabajo a pesar de su ideología política (Gorelik, 1990, p.34).

En conjunto con la apertura socialista del gobierno cardenista en México, el impulso de una educación técnica al servicio de la patria y el fortalecimiento de los ideales de las clases populares, fueron en su conjunto un caldo de cultivo para que el desarrollo de proyectos y planes con una eminente carga social inundaran otras esferas como la solución de problemas de la vivienda colectiva, espacios para la salud, espacios educativos y espacios para el trabajo, donde Meyer tuvo una participación activa desde la gestión.

Hoy es posible evidenciar que la estructura curricular fragmentada de los institutos tecnológicos no ha podido trascender hacia una integración de conocimientos, a pesar de contar con talleres de diseño cuya tarea específica es esa, la de integración de conocimientos en el desarrollo de proyectos. Por otro lado, el modelo dual sobre el cual opera el TecNM condiciona a la institución a dar mayor importancia a la vinculación con empresas privadas u organismos gubernamentales, que regularmente tienen otros intereses lejanos a la atención de los sectores más desfavorecidos, por lo que la función social que pudiera desarrollar la carrera de arquitectura del ITT se encuentra ausente. Sumado a esto es lejana la posibilidad de desarrollar un programa de posgrado, ya que la mayoría de los docentes de la carrera de Arquitectura del ITT no están contratados a tiempo completo y no realizan proyectos de investigación.

Del mismo modo que las propuestas de Meyer para el desarrollo de proyectos urbano-arquitectónicos siguen hoy operando, así los planes y programas han sufrido pocas modificaciones, aunque tienen cierto grado de efectividad, se ha cerrado la posibilidad de insertar a los egresados en

otro ámbito que no sea el de la construcción, el cual, como ya se ha mencionado, es un sector inestable y no puede absorber a todos los egresados de la carrera de Arquitectura.

Ahora que nos encontramos ante nuevas demandas, retos y desafíos, se requiere de un nuevo planteamiento en la estructura curricular de la carrera de Arquitectura, pues las necesidades sociales y situación política ya no son las mismas, que cuando se pensó en el modelo híbrido del ingeniero arquitecto, sobre la cual se fundó la carrera de Arquitectura dentro de los institutos tecnológicos. Por lo que, desde mi perspectiva, habrá que tomar en consideración aquellas virtudes que sobresalen de las diferentes escuelas de diseño, para la creación de un nuevo conjunto de saberes que respondan a las necesidades y problemáticas actuales.

La evolución del diseño como disciplina y su relevancia para el TecNM

Desde la visión de principios de siglo XX acerca del diseño en la Bauhaus, se puede leer su perspectiva integradora de conocimientos, la intención de conjugar de forma sinérgica diferentes disciplinas y su capacidad para resolver de forma creativa distintos problemas.

La experiencia de la Bauhaus es verdaderamente excepcional en el sentido integrador del diseño, esta escuela es un parteaguas del diseño contemporáneo, pero que, como lo hemos mencionado en este trabajo, tiene un antecedente centrado en las vanguardias artísticas de la época. La Bauhaus emergió a partir de la Escuela de Artes y Oficios de Dessau en Alemania y su fusión con la nueva Escuela Superior de Diseño, donde a través de la dirección de Gropius se concibió un nuevo concepto totalizador del diseño (Gestaltung) que en la popularización del modelo pareciera haberse quedado relegado. Diseño (Gestaltung) y diseñador (Gestalter) están integrados en esta nueva concepción que “abarcó todo el proceso creativo, por medio del cual una idea, estructura, objeto, proceso, o situación es creado, desarrollado, realizado, o modificado, tomando así una forma específica” (Toca, 2016, p.89).

Esta definición del diseño exhibe la necesidad de un profesional que sea capaz de adaptarse a distintos escenarios complejos, un diseñador capaz de extrapolar sus habilidades hacia una multiplicidad de aplicaciones. Por la formación de Gropius era evidente que esto se sintetizaba en el campo de la arquitectura, algo que el mismo denominaría “la nueva arquitectura”, pero que si lo analizamos con detenimiento va mucho más allá del objeto arquitectónico. Gropius imaginaba la labor del arquitecto de la siguiente manera:

El arquitecto del futuro debe crear a través de su obra una expresión original y constructiva de las necesidades espirituales y materiales de la vida humana, renovando así el espíritu humano en lugar de ensayar el pensamiento y la acción de tiempos pasados. Debe actuar como un organizador coordinador de la más amplia experiencia que, partiendo de la concepción social de la vida, logre integrar el pensamiento y el sentimiento, poniendo en armonía el propósito y la forma [negritas añadidas] (Gropius, 1943/1970, p.48).

Gropius consideraba que el común denominador entre disciplinas debería ser el diseño, como un lenguaje común donde, a partir de patrones de composición se podrían expresar diferentes soluciones creativas para satisfacer diferentes necesidades. De ahí que en la Bauhaus se creara el curso preliminar de diseño, en conjunto con los talleres experimentales, una formación continua para potenciar la experimentación a través de las habilidades manuales en la comprensión de la noción de punto, línea, superficie, volumen, espacio, composición; al mismo tiempo la iniciación en cursos de carácter científico requeridos especialmente para arquitectura (Gropius, 1943/1970, p.53).

La síntesis de una comunidad futura y el trabajo en equipo eran algunas de las características de lo que Gropius denominó “arquitectura total”, esto es la colaboración como medio para el desarrollo de soluciones creativas a diferentes problemas. Más adelante esta perspectiva multidisciplinaria sería conjugada en el plan de estudios de la Escuela Superior de Diseño de Ulm (HfG - Hochschule für Gestaltung) en los años 50 del siglo XX. Nombres como los de Tomas Maldonado y su labor como director de la HfG y Gui Bonsiepe, resuenan en América Latina aportando una nueva visión no solo multidisciplinaria, sino interdisciplinaria y transdisciplinaria, que diluye sus límites y que aboga por una nueva concepción del diseño (Toca, 2016).

Esta perspectiva tiene mayor repercusión con la estructura actual del Instituto Tecnológico de Tláhuac y la carrera de Arquitectura ya que comparte, al igual que otros tantos tecnológicos, el espacio académico con carreras como Ingeniería en Mecatrónica, Ingeniería en Sistemas Computacionales, Ingeniería en Sistemas Automotrices e Ingeniería Electrónica.

El trabajo realizado por Gui Bonsiepe en cuanto al diseño de interfaz y el uso del diseño en el tratamiento de la información es directamente apli-

cable en los campos de la informática y la ciencia de datos, también existe evidencia de aplicación del diseño en la electrónica y el diseño automotriz en la HfG de Ulm. Estas relaciones tienen la posibilidad de establecer un campo de acción del diseño en la innovación y el desarrollo tecnológico de los institutos tecnológicos, que no ha sido del todo explorado, pero que por los antecedentes revisados puede ser una evolución natural de la arquitectura hacia un cambio de enfoque si se toma la decisión, como apuntaba Gropius, de dejar de ensayar en los tiempos pasados y trabajar de manera inter y transdisciplinaria hacia el futuro.

Se requiere, entonces, una visión completamente diferente del diseño al interior del TecNM, una visión de carácter múltiple que se apoya en sistemas científicos y tecnológicos para lograr su cometido, lo que permitiría que el diseño contribuyera en diversos aspectos para facilitar las actividades humanas, para mejorar las formas de trabajo, renovar las experiencias cotidianas e innovar en el desarrollo tecnológico y científico. Evidencia de ello está en la extensión de la aplicación del diseño a otros niveles relacionados con la informática y la cibernética, además del diseño de servicios y experiencias en distintos ámbitos y en medios digitales (Pérez Cortez, 2018).

Por lo que, es necesario reflexionar ampliamente en cuanto a la verticalidad de las disciplinas del diseño, especialmente de la carrera de Arquitectura, ya que esta nueva perspectiva del diseño exhibe la necesidad de un profesional que sea capaz de adaptarse a distintos escenarios complejos, un diseñador capaz de extrapolar sus habilidades hacia una multiplicidad de aplicaciones.

En el caso de la carrera de Arquitectura de los institutos tecnológicos es necesario dialogar e interactuar con otras disciplinas, para poder realmente cumplir con el carácter integral del diseño que el perfil de egreso estipula, esto es diseñar de manera integral proyectos urbano-arquitectónicos, diseñar proyectos de interiorismo, paisajismo; seleccionar y aplicar materiales y sistemas constructivos; gestionar desarrollos urbanos, operar planes de desarrollo; seleccionar y diseñar estructuras, instalaciones y sistemas constructivos sustentables; administrar el proceso constructivo; asesorar sectores público y privado en temas de valoración y conservación de patrimonio, proyectos de inversión inmobiliaria; liderar grupos interdisciplinarios para la integración de proyectos urbano-arquitectónico, actuando con ética y valores de responsabilidad, orden y disciplina (ITT, 2020).

Gestión del conocimiento y sus posibilidades para el cambio organizacional

A partir del trabajo de campo que se ha realizado con docentes del Instituto Tecnológico de Tláhuac y en virtud de la revisión documental e histórica que se ha hecho en este trabajo, acerca de la evolución del currículo de arquitectura en los institutos tecnológicos, se abre un panorama para la integración del diseño con la intención de conceptualizar, delimitar, desarrollar y consolidar diferentes proyectos, que deriven en productos de conocimiento necesarios para fortalecer el papel de la arquitectura dentro del TecNM.

Una de las críticas de Barrera (2019) hacia la formación profesional, que también puede transferirse a la formación no solo de ingenieros, sino de arquitectos, es que dicha formación se reduce a una capacitación técnica e instrumental, supeditada a los requerimientos de las empresas, donde un escenario fuertemente influenciado por los empleadores está en el centro del modelo. Por lo que, un modelo centrado en la transmisión-adquisición-aplicación del conocimiento no puede sostenerse en la actual realidad de la economía del conocimiento. Se debe apuntar a la generación de conocimiento y la innovación como base en la educación tecnológica. La propuesta de Barrera apunta hacia la flexibilidad curricular e insta a:

Construir una conceptualización de la educación superior tecnológica y la formación de ingenieros [y agregaría también arquitectos] que considere las dinámicas y complejas relaciones existentes entre la ciencia y la tecnología, la producción y el consumo de conocimientos y las exigencias sociales contemporáneas, brinda posibilidades de fundamentación para la generación y la puesta en marcha de un modelo educativo que coadyuve en el desarrollo de procesos formativos pertinentes a los contextos actuales y que permitan al TecNM alcanzar y consolidar su trascendente misión (Barrera, 2019, p.158)

Por lo tanto, las líneas de acción estratégica para gestar el cambio organizacional y modificación de las estructuras curriculares que se sugieren para la carrera de Arquitectura son:

- Optar por una construcción de saberes complejos más allá de los saberes que tradicionalmente componen la disciplina de la arquitectura bajo el enfoque técnico que se tiene al interior de los tecnológicos.
- Optar por la gestión del conocimiento como herramienta para la generación de estrategias de asimilación, generación, reflexión, transformación, transmisión, y aplicación del conocimiento que permita la innovación y el desarrollo tecnológico en la carrera de Arquitectura.

Para lograr lo anterior es necesario actuar en diferentes niveles y dimensiones del conocimiento, no basta con la generación de productos académicos enfocados a una línea específica de conocimiento, es decir, un abordaje disciplinar de esta problemática ni siquiera es factible a través de esfuerzos individuales por vincular a la institución con algunos agentes dedicados a la investigación científica o al desarrollo tecnológico. Y aunque el nuevo modelo educativo es un intento loable por direccionar al TecNM en función de la investigación aplicada, en el caso de la carrera de Arquitectura, como se ha visto, el camino es todavía más largo, pues es necesario desvincular históricamente la construcción de saberes de la manera tradicional sobre una ideología que ya no corresponde con nuestro contexto. Por todo lo anterior es importante la inclusión de la gestión del conocimiento en la formulación de estrategias para la solución de tan diversas problemáticas, para poder elegir qué conocimiento es realmente relevante para la tarea que el TecNM se ha puesto por delante.

La gestión del conocimiento puede ser definida como un proceso de búsqueda, construcción, significación y aplicación del conocimiento para comprender, detectar y abordar la incertidumbre de forma estratégica y con flexibilidad (Ortega Carbajal et al., 2015). La inclusión de la gestión del conocimiento en la educación es un tema reciente, el cual ha tenido diferentes repercusiones, entre las que se encuentran lograr soluciones que generan valor en una organización, documentar estrategias de instrucción en diferentes asignaturas (De León, 2013); ofrecer propuestas de mejora en el diseño didáctico y promoción del aprendizaje, mejorar las estrategias didácticas y el desarrollo de saberes, habilidades, destrezas y actitudes (Camacho et al., 2008).

La creación organizacional del conocimiento representa la capacidad de una organización de crear nuevo conocimiento como una totalidad organizada, puesto que el impacto de este conocimiento es mucho mayor que el conocimiento individual. Nonaka y Takeuchi (1995) representan la dinámica de la creación organizacional del conocimiento a través de una espiral, la cual surge cuando la interacción entre conocimiento tácito y explícito se eleva de forma dinámica hacia los niveles más altos de la organización. Esta interacción entre los dos tipos de conocimiento antes descritos es la clave para la creación de conocimiento organizacional, ya que crea nuevas formas explícitas de conocimiento a partir de conocimiento tácito.

La interrogante que surge como consecuencia de la comprensión de la espiral del conocimiento es cómo llevarlo a la acción. Nonaka y Takeuchi (1995) a través del análisis de diferentes empresas japonesas y sus procesos de innovación, así como el registro y diagramación de las formas de creación del conocimiento en la práctica, concluyeron que, la externalización es la clave para la creación de conocimiento organizacional, lo cual puede lograrse mediante el uso secuencial de metáforas, analogías y modelos como parte del proceso natural de innovación y desarrollo.

Las metáforas, analogías y modelos son parte importante del proceso de diseño, por lo tanto, en este punto es pertinente establecer la relación entre diseño y gestión del conocimiento lo que ayuda a la construcción de la propuesta general de solución que este trabajo presenta, y esto es que: el diseño puede ser utilizado para la integración de acciones estratégicas enfocadas a la construcción de conocimiento organizacional mediante la investigación, el trabajo académico, el desarrollo de proyectos, el diseño curricular, el servicio, la planeación, la gestión y la evaluación, todo mediante un proceso integrado dialógico, hologramático y recursivo.

Ambos conceptos, gestión del conocimiento y diseño, se encuentran íntimamente relacionados especialmente en el ámbito organizacional, no solo en lo tocante a una forma creativa de pensar, sino en lo concerniente a las formas en que las organizaciones pueden desarrollar la capacidad de reconfigurarse a través del conocimiento.

Consideraciones finales

Actualmente el diseño se encuentra ante un nuevo paradigma que ha superado su aplicación en los campos tradicionales del diseño, para situarse en otra esfera de acción que lo propone como una disciplina compleja, sistémica y transdisciplinaria.

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, se prevé que para la siguiente etapa de desarrollo de este proyecto de investigación se utilicen las estrategias colectivas recomendadas por diferentes autores (Rowley, 2000; Schnekenberg, 2009; Briede Westermeyer y Rebolledo, 2009; Shoham y Perry, 2008), tales como la construcción de redes de conocimiento mediante el trabajo colaborativo; identificación de trabajadores de conocimiento con amplia experiencia para activar la colaboración en el desarrollo de proyectos; registro y sistematización de experiencias docentes en temas que ayuden a la solución de problemas; registro de temáticas y líneas de acción de los diferentes proyectos desarrollados, para promover el trabajo interdisciplinario en las diferentes carreras del IIT. Todo con la finalidad de estructurar un currículo con verdadera pertinencia y flexibilidad que interactúe con todos los actores al interior del TecNM.

A partir del reconocimiento a nivel organizacional del diseño como disciplina compleja y sistémica, capaz de integrar conocimientos de diferentes disciplinas enfocados a la solución de problemas; asumir que la utilización del diseño en la toma de decisiones y en la re-organización e integración de nuevos saberes es un medio para la innovación y el desarrollo tecnológico en la carrera de Arquitectura, será posible iniciar un verdadero cambio en la disciplina de la arquitectura al interior del TecNM.

Referencias

- Barrera, M.C.M. (2019). La formación de ingenieros en los modelos educativos del Tecnológico Nacional de México: Un significativo ausente, *Revista de la Educación Superior*, 48 (192) 141-164. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-27602019000400141
- Briede Westermeyer, J. C., y Rebolledo, A. R. (2009). Gestión del conocimiento en la carrera de diseño industrial de la Universidad del Bio-Bío, el uso de herramientas tic's para almacenar y difundir experiencias pedagógicas de la disciplina. *Teoría, Ciencia, Arte y Humanidades* 18(1).

- Camacho, C. A., Díaz, S. M., Muñoz, A., & Rendón, M. R. (2008). Gestión del conocimiento y promoción del aprendizaje. Propuesta de un diseño didáctico. *Actualidades Pedagógicas*, 1(52), 25-37. <https://ciencia.lasalle.edu.co/cgi/viewcontent.cgi?article=1105&context=ap>
- De la Rosa, A. y Amador, O. (24 de julio 2020). Se profundiza crisis de la construcción en mayo. *El Economista*. <https://www.economista.com.mx/empresas/Se-profundiza-crisis-de-la-construccion-en-mayo-20200724-0018.html>
- De Ibarrola, M. (2009). Formación de profesionales de la ETP: nuevos enfoques pedagógicos en Blas F. y J. Planells (Coords.) *Retos actuales de la educación técnico-profesional*. OEI, Fundación Santillana, 73-88.
- De León, I. (2013) “Gestión del conocimiento, formación docente de Educación Superior y Desarrollo de Estilos de Enseñanza: interacciones e interrelaciones”. *Revista de investigación* 37 (79): 167-92. <https://www.redalyc.org/pdf/3761/376140394009.pdf>
- Diario Oficial de la Federación. (7 de julio de 2014). Decreto que crea el Tecnológico Nacional de México. http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5353459&fecha=23/07/2014.
- Drucker, P. F. (1988). Historia y teoría del management. *Harvard Business Review*, (17) 1-17. En Departament d’Organització d’Empreses –ETSEIB– UPC (Trad.)
- Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (2009). Rediseño del Programa Académico de Ingeniero Arquitecto. Instituto Politécnico Nacional, ESIA Tecamachalco. <https://www.ipn.mx/assets/files/ofertaEducativa/mapa-curricular/superior/escolarizado/ing-arquitecto.pdf>
- Gorelik, A. (1990). El arquitecto en la construcción del “capitalismo real”; Hannes Meyer en México, 1938-1949 *Instituto de Arte Americano FADU-UBA / CONICET*.1-41.
- Gropius, W. (1970). Scope of Total Architecture. Collier Books. N.Y. 1ed. Obra original publicada en 1943.
- Gamino-Carranza, A. y Acosta-González, M.G. (enero-abril 2016). Modelo curricular del Tecnológico Nacional de México. *Revista Electrónica Educare*, 20, (1), 1-25. <https://doi.org/10.15359/ree.20-1.10>.
- Hernández, O. (2019). *Constructabilidad en la residencia profesional* [Idónea Comunicación de Resultados para obtener el título de maestría]. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. https://www.researchgate.net/publication/339133122_CONSTRUCTABILIDAD_EN_LA_RESIDENCIA_PROFESIONAL.
- Instituto Mexicano para la Competitividad (2020) Compara carreras 2021: Licenciatura: Arquitectura y Urbanismo. IMCO. <https://imco.org.mx/comparacarreras/carrera/531> [Consultado: 21-03-2020]
- Instituto Tecnológico de Tláhuac, (2020) ARQUITECTURA [Imagen] <https://www.ittlahuac.edu.mx/>.
- Nonaka, I. y Takeuchi, H. (1995). The knowledge-creating company. How japanese companies create the dynamics of innovation. Oxford University Press.
- Ortega Carbajal, M. F., Hernández Mosqueda, J. S. y Tobón Tobón, S. (diciembre 2015). Análisis documental de la gestión del conocimiento mediante la cartografía conceptual. *Ra Ximhai*. 141-60. <https://doi.org/10.35197/rx.11.01.e2.2015.09.mo>.
- Pérez Cortés, F. (2018). Diseño, Procesos Tecnológicos y Transhumanismo. Texto Inédito
- Rangel, R. L., (1984). Orígenes de la arquitectura técnica en México: 1920-1933. La Escuela Superior de Construcción. Universidad Autónoma de México. [versión digital] <http://www.rafaellopezrangel.com/nuevolibrolinea.htm>
- Rodríguez, Tarey. (julio-diciembre 2019). 40 años formando arquitectos. *Dintel Arquitectura*. Instituto Tecnológico de Colima. (1) 17. https://issuu.com/uriel.rios/docs/dintel_01?fbclid=IwAR21Vb6YGx_nWliAN29Du5ua9Orake7yLhsGBimM9jlotCf1gXDoJNesUuA

- Rowley, J. (2000). Is higher education ready for knowledge management?. *International journal of educational management*, 14 (7). 325-333. <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/09513540010378978/full/html>
- Shoham, S., y Perry, M. (2009). Knowledge management as a mechanism for technological and organizational change management in Israeli universities. *Higher education*, 57(2), 227-246. <https://www.jstor.org/stable/40269118>
- Schneckenberg, D. (2009). Understanding the real barriers to technology-enhanced innovation in higher education. *Educational Research*, 51(4). 411-424. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00131880903354741>
- Tena-Núñez, R. (enero 2015). Hannes Meyer. *Esencia y espacio*. Instituto Politécnico Nacional, 40. 4-17. <https://www.repositoriodigital.ipn.mx/handle/123456789/25413>
- Tuirán, R. (2011) La educación superior en México: avances, rezagos y retos. *Suplemento Campus Milenio*, 27. http://online.aliat.edu.mx/adistancia/Calidad/unidad4/lecturas/TXT_1_S4_EDUC_SUP_AVAN_REZ_RET_TUIRAN.pdf
- Toca, A. (2016) Bauhaus: Mito y Realidad. 1a ed. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Vázquez, J. Z. (abril-junio 1997). La modernización educativa (1988-1994). *Historia Mexicana*, 46 (184). 927-952. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2463>
- Vargas Leyva, M.R. (2003) La educación superior tecnológica. *Revista de Educación Superior*, 32. (136). 47-57. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=819712>
- Villa Lever, L. y Flores-Crespo, P. (2002) Las universidades tecnológicas mexicanas en el espejo de los institutos universitarios de tecnología franceses. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*. 7(14).36. <https://biblat.unam.mx/en/revista/revista-mexicana-de-investigacion-educativa/articulo/las-universidades-tecnologicas-mexicanas-en-el-espejo-de-los-institutos-universitarios-de-tecnologia-franceses>

*Reseña del Autor:

Oscar Ignacio Hernández Hernández es doctorante en el programa de Ciencias y Artes para el Diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Xochimilco, en el área de Diseño, Tecnología y Educación. Se ha desempeñado como profesor en la carrera de Arquitectura del Instituto Tecnológico de Tláhuac desde 2013, ha colaborado en diferentes actividades de formación de recursos humanos y divulgación científica. Ha participado en diferentes congresos de docencia universitaria, diseño y educación. Sus líneas de investigación se concentran en la gestión del conocimiento, el diseño sistémico y complejo, además de la formación profesional en diseño y arquitectura. Actualmente está enfocado la aplicación de la gestión del conocimiento a través del diseño integral para la construcción de un modelo que permita el desarrollo de proyectos de investigación interdisciplinarios en las diferentes carreras del ITT.

Contacto: oscar.hernandez@tlahuac.tecnm.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.

Autora: Alma Elisa Delgado Coellar. Colección: "De la ligereza", Año 2021, Técnica mixta.



Retos de la educación postpandemia

Ivett Vilchis Torres

Francisco José Argüello Zepeda

Resumen

Al referirnos a instituciones académicas de educación superior, hablamos también de las distintas sociedades humanas y sus realidades complejas. La universidad como institución de alto reconocimiento mundial, constituida por y para seres humanos, está obligada a promover el desarrollo de la sociedad, brindando al estudiante las herramientas necesarias para que, con creatividad, resuelva las dificultades según las necesidades locales e inmediatas de su entorno.

La educación requiere orientar esfuerzos con una visión renovada hacia los grupos vulnerables, priorizando la utilidad de todo aquello que creamos, por lo que resulta indispensable replantear la concepción básica de los principales contenidos educativos y formar egresados que resuelvan las problemáticas sociales postpandemia ocasionada por el covid-19.

Palabras clave: Educación, sociedad, desarrollo, postpandemia, universidades.

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: agosto 2022

Fecha de publicación: junio 2023

Abstract

When referring to academic institutions of higher education, we are also talking about the different human societies and their complex realities. The university as an institution of high world recognition, constituted by and for human beings, is obliged to promote the development of society, providing the student with the necessary tools so that, with creativity, he solves difficulties according to the local and immediate needs of his environment.

Education requires directing efforts with a renewed vision towards vulnerable groups, prioritizing the usefulness of everything we create, which is why it is essential to rethink the basic conception of the main educational content and train graduates to solve post-pandemic social problems caused by covid -19.

Keywords: *Education, society, development, post-pandemic, universities.*

Introducción

El escenario mundial postpandemia nos muestra una crisis económica que nos obliga a la reformulación de prioridades, luego de la atención permanente de la salud, se habrán de atender las consecuencias económicas, políticas y todas aquellas que afectan el desarrollo social.

Por ejemplo, para un egresado de la carrera de Diseño, la innovación y la vanguardia dejarán de ser su punto de atención, para enfocarse en la utilidad y aprovechamiento de los materiales con los que crea objetos. Será menester explorar nuevas aristas de la realidad educativa, bajo un contexto de búsqueda constante de la calidad frente a los retos mundiales de educación superior.

Lejos de pretender la obtención de resultados totalizantes o concluyentes, el objetivo de la presente investigación es explorar el entorno de una hibridación que responda a necesidades locales del entorno de los egresados, desde una perspectiva cualitativa, y cuantitativa en menor escala, identificando las diversas realidades del contexto educativo postpandemia, en busca de coadyuvar a la sociedad.

La profundidad teórica e interpretativa del investigador, a través de prácticas revisionistas y empíricas, representa un valor agregado, lo que permite acceder a consideraciones alternativas y nuevos puntos de vista acerca de las diferentes realidades del ambiente educativo y sus fines.

La complejidad de las políticas públicas de educación superior, la problemática local e internacional en torno a la economía, así como el empuje de distintas organizaciones de corte gubernamental y no gubernamental orientan los esfuerzos educativos a alcanzar la equidad de oportunidades, no solo para los estudiantes, si no para la sociedad en general.

La revisión total del proceso educativo bajo sus diversas aristas y en aproximación con la profundidad que proviene de las recién creadas consideraciones teóricas se traduce en la creación de propuestas de solución.

Derivado de lo anterior, la investigación se centra en la interpretación proveniente del investigador, considerando también la valía de la información de las entrevistas, la observación y el proceso de recolección de datos. La relevancia de la educación, bajo el encuentro con una sociedad poco preparada para enfrentar los imprevistos, nos regresa nuevamente a la búsqueda de la calidad de la educación superior.

Metodología

a) Diseño

El marco de referencia, así como la orientación para obtener el hallazgo serán de carácter ambiental e inductivo respectivamente. De igual forma, la investigación cuantitativa y el enfoque cualitativo se sustentan bajo la significación de rigurosidad científica, sin embargo, enfoca también dimensiones de realidad subjetiva, donde la realidad es múltiple y puede ser sujeta a comentarios por su ambivalencia, por lo tanto, se mantiene cambiante.

Las fases de la investigación permiten la flexibilidad, es por ello que la estructura lineal de los métodos cuantitativos, brindan la posibilidad de desarrollar preguntas e hipótesis antes, durante o después de la recolección y el análisis de los datos. Resulta relevante la realización de la investigación en diferentes tiempos, debido a lo cambiante de las condiciones económicas, políticas y culturales.

La investigación se realizó con pocos participantes, con el fin de revelar interrogantes complementarias en el proceso interpretativo y así afinar

las preguntas ya establecidas. La revisión literaria cumplió un papel importante dentro de la complejidad como flexibilidad teórica, que agrupa la mayor parte de la investigación, lo cual permite regresar a etapas iniciales en cualquier momento, independiente a la fase del estudio, tal es el caso de la integración de nuevos participantes para enriquecer los datos y mejorar las interpretaciones.

Es indudable que la educación en México ha modificado su estructura y proceso de enseñanza, lo cual obliga a regresar constantemente a etapas iniciales debido a los diversos cambios.

b) Entrevistas

Este proyector nace a partir de realidades heterogéneas, en esta se identifica una parte del universo muestral sobre el que se ha de trabajar el estudio, el investigador tiene que entrar en el ambiente que va a analizar, lo cual significa que en su corte cualitativo el investigador tiene que socializar con los sujetos de estudio. En otras palabras, entender la conducta humana basada en el marco de referencia en el que se desenvuelve de manera cotidiana, visto a partir del posicionamiento filosófico de la ciencia.

La Red Internacional Hermenéutica Social Ambiental y Formación Humana (HSAyFH) jugó un papel importante gracias a los diferentes actores de los cuerpos académicos que la conforman: Hermenéutica de la Cotidianidad, Educación y Sociedad, Innovación para la Sustentabilidad en Ingeniería, Proceso Educativo e Innovación (ENT), Transferencia Tecnológica e Innovaciones Empresariales (UM), Literatura, Filosofía y Humanidades (Universidad de Viena / Austria), Educación, Desarrollo Económico e Innovación (UNTDF / Argentina) e Intervención, Poder y Sociedad (Universidad de Jaen / España). A través de sesiones de grupos de enfoque y entrevistas, el análisis de datos tuvo lugar posterior a la elaboración de mapas, esquemas, diagramas y las notas de las experiencias compartidas.

Por lo que podemos afirmar que el estudio cualitativo, la muestra, la recolección y el análisis se realizaron de forma simultánea. Se consideró la información, los sujetos, las preguntas, el análisis y la interpretación de la investigación acorde al ejercicio científico.

Cabe resaltar que se aplicaron las capacidades de escuchar, analizar, atender; la habilidad para descifrar y percibir conductas no verbales, la reflexión y la disciplina, características importantes del investigador.

c) Resultados

La valía de esta investigación de corte cualitativo que no comprueba una teoría, ni se basa en un empírico preestablecido se acerca más bien al fenómeno y se traduce no en la comprobación de hipótesis, sino en su generación. Durante este proceso aparecieron nuevas referencias para dirigir los esfuerzos al perfeccionamiento de las mismas; una vez que la información se consideró apropiada, la recolección de datos remitió a aspectos que se advierten como subjetivos.

d) Recolección

Se consideraron el sondeo, el estudio de caso y la historia de vida como los principales enfoques de este estudio cuantitativo y la observación como instrumento fundamental. Los datos son reales, se pueden considerar de gran valía y en teorías de alto impacto a pesar de provenir de un contexto sencillo.

La experiencia de la Red brindó la posibilidad de trabajar a través del diario y las entrevistas, los cuales se complementaron con la recolección de documentos. En este sentido, el número de participaciones no es relevante, debido a que el interés principal es la generalización del estudio.

Se analizaron diversas instituciones de educación superior, las entrevistas se realizaron a expertos, en la búsqueda de resolver problemáticas educativas actuales, con énfasis en la inclusión en la educación derivado de los Objetivos de Desarrollo Sostenible contenidos en la Agenda 2030.

La capacidad de análisis del investigador y las entrevistas fueron parte clave en el proceso de recolección de datos; por otro lado, el proceso de observación favoreció el análisis de comunidades, problemas e inquietudes de los entrevistados.

Generalmente las entrevistas son abiertas al principio y se van estructurando a medida que avanza el trabajo de campo. Resulta complejo definir con claridad el inicio y fin de esta, las preguntas se realizan de acuerdo con el orden y ritmo que marca el mismo entrevistado, según sus normas y lenguaje, además prevalece un clima amistoso.

e) Análisis de la información

Resultado del análisis de los ambientes, funciones y experiencias de los participantes, se crearon guías más estructuradas, con el apoyo del líder de

cada cuerpo académico. Así mismo, se consideraron las historias de vida y se solicitó documentación para ampliar las fuentes con datos no estructurados, que posteriormente se organizaron e interpretaron.

c) Presentación de la información

De los resultados obtenidos, sobresale la inminente reformulación de las políticas educativas en la nueva normalidad, la organización de contenidos, la vinculación con el sector productivo local, la inmersión de las tecnologías de información y comunicación en la vida académica, así como la formación y compromiso docente de forma permanente.

Tabla 1. *Principales competencias para nueva normalidad*

| |
|---|
| <p>Factores</p> <ul style="list-style-type: none">• Preparación académica• Programas de estudio• Adecuada implementación de las políticas públicas en materia educativa• Organización escolar• Vinculación con el sector productivo• Verdadera implementación de la calidad en la educación• Inmersión de las Tecnologías de Información y Comunicación a la vida académica• Formación y compromiso docente |
|---|

Fuente: elaboración propia.

Discusión

Se puede identificar que la inclusión es uno de los principales problemas educativos y que la innovación en las metodologías de aprendizaje es de vital importancia para avanzar en el desarrollo de instituciones, a través de la calidad de los servicios, la implementación de los avances de la ciencia, el uso adecuado de la tecnología, y observando en todo momento los estándares internacionales para identificar los componentes de la educación global.

Tabla 2. Principales metas de la educación postpandemia

| |
|--|
| <p>Meta</p> <ul style="list-style-type: none">• Combate a las desigualdades socioeconómicas• Combate a las desigualdades regionales• Combate a las desigualdades de género• Normatividad• Tecnologías al servicio de la comunidad estudiantil y docente |
|--|

Fuente: elaboración propia.

La presente investigación ha dejado de manifiesto las desigualdades socioeconómicas y culturales a las que se han tenido que enfrentar las instituciones de educación superior, principalmente las públicas, además de la necesidad prioritaria de rediseñar planes y programas de estudio que atiendan las problemáticas sociales.

Se retomaron testimonios con el fin de rescatar políticas educativas y objetivos en la educación que exalten un sentido de identidad, considerando los diversos contextos políticos y socioeconómicos, de la mano de la tecnología, para entender las problemáticas locales.

Se realiza un análisis de los diferentes actores de la educación durante la pandemia, además de identificar los factores que han formado parte de la educación en línea y las expectativas de la educación postpandemia.

Posterior a la educación a distancia, se estableció un modelo híbrido, en este sentido, se vislumbran importantes abismos en materia social, económica, tecnológica y cultural, por lo que la mayoría de los estudiantes requieren apoyo de sus tutores para sus actividades en línea.

Después de que las instituciones de educación superior enfrentaran la pandemia y con ello, la deserción escolar, ahora se enfrentan a una precaria situación económica y a su vez habrán de modificar prioridades en torno a la inclusión de grupos vulnerables, la atención de necesidades locales e inmediatas. En algunos casos, las instituciones privadas se encuentran en el replanteamiento de fines y propósitos de la educación.

Sin embargo, a pesar de las evaluaciones y las distintas certificaciones de las instituciones de educación superior, estos procesos no arrojan resultados alentadores sobre las condiciones que actualmente atraviesa el país. El sector productivo y las universidades carecen de comunicación

que beneficie a la sociedad, situación que debe atenderse, ya que, el apoyo a las necesidades locales representa un parteaguas en el progreso de las comunidades a las que pertenecemos.

Las instituciones educativas habrán de reorientar los objetivos educativos y prácticas de los procesos de enseñanza y aprendizaje, dejando a un lado la innovación y la vanguardia, para dar paso a la atención de necesidades inmediatas, priorizando la inclusión y hacer frente a la situación actual.

Es a través de la calidad educativa que se establecen criterios que fortalecen el desarrollo de la educación mundial, y es con ayuda de una innovación educativa e inclusiva que las instituciones se pueden transformar hacia el cumplimiento del principio básico de la educación: mejorar la sociedad.

De acuerdo con cifras de la UNESCO (2020), hay más de 1 500 millones de alumnos afectados debido a la suspensión de actividades académicas, lo que representa el 90% de la población estudiantil en el mundo. Específicamente para la educación superior, el 98% de la población universitaria de la región (IESALC, 2020).

De los entrevistados argentinos, se comentó que el principal reto es una educación inclusiva que sea garantía para todos, a pesar de las crisis que enfrentamos no debemos perder de vista los ODS y los compromisos plasmados en la Agenda 2030.

En este sentido, un entrevistado manifestó que las universidades deberían adaptarse al alumno y no al contrario, refirió el curriculum flexible como una opción que apoye el desarrollo de futuros profesionales.

Derivado de lo anterior se tiene la urgente necesidad de mejorar y modernizar la educación, sin que ello implique alejar aún más a los que menos tienen, mediante el desarrollo de habilidades cognitivas para favorecer los rendimientos académicos (Bartolomé, 2008).

Entre los principales problemas que se tienen que resolver en la educación superior, de acuerdo con los entrevistados, están la casi nula flexibilidad en los programas de estudio, los índices de eficiencia terminal y principalmente la falta de empleos bien remunerados para los egresados. Se enfatiza la poca contribución de la sociedad, incluido el sector gubernamental en el desarrollo, progreso y consolidación de los estudios superiores.

Además, se consideran dos puntos a resolver: 1) Las instituciones de educación superior están atravesando por un cambio significativo que exige

ser creativos y ven la innovación como parte fundamental de sus procesos. 2) La marcada brecha digital entre los que cuentan con las herramientas para recibir instrucción académica y los que no, quienes antes tienen que atender necesidades básicas.

Conclusiones

Las instituciones de educación superior funcionan independientemente a las políticas de Gobierno, la calidad educativa es incuestionable cuando de presupuesto se trata; se deben vincular los objetivos nacionales con el sector productivo y empresarial, favoreciendo el desarrollo del país, a través de la actualización de las carreras y contenidos que se ofrezcan a nivel superior, de acuerdo con los estándares internacionales para el desarrollo educativo de un país.

Se debe garantizar la calidad de los servicios, incorporando los últimos avances de la ciencia y la tecnología, para los sistemas educativos del mundo actual, la vía que nos aproxima a mejorar resultados de los principales componentes educativos de acuerdo con estándares internacionales.

En adición a la idea anterior, es posible vislumbrar la necesidad institucional por una nueva normatividad, que tenga en cuenta los escenarios virtuales de la educación en línea. Si bien es cierto que los documentos oficiales de planeación y dirección no garantizan la ejecución de un programa de estudios de calidad, por lo menos proporcionan un buen punto de partida para los actores educativos.

Es posible vincular la inexistencia de normatividad efectiva de procesos virtuales de educación con algunos de los problemas más evidentes de la planta docente. La improvisación de labores, así como la precarización del profesorado y la población estudiantil pueden verse aminoradas con la implementación de normas y reglamentos que atiendan los diversos contextos situacionales de las clases en línea.

En el caso de la docencia, existen profesores comprometidos con su entorno y sociedad, para alcanzar las demandas de autoprofesionalización. Sin embargo, es necesario que cuenten con opciones de actualización, capacitación y profesionalización, que incluyan educación tecnológica con el fin de alcanzar aprendizajes, competencias y análisis para sus alumnos. Tarea que no será fácil después de décadas en donde la docencia parecía no tener cambio.

Para la consolidación de un buen proceso de enseñanza, será necesario, primero, el establecimiento de políticas públicas encaminadas al fortalecimiento del sector educativo, que definan criterios y parámetros con estándares internacionales, que aseguren las competencias de los egresados del nivel superior, su preparación, y que garanticen su desarrollo profesional.

Es en ese mismo sentido que se pronuncia la necesidad de considerar nuevos parámetros de evaluación educativa, que atiendan de forma directa las características de constitución y ejecución de la educación bajo los efectos de sus diferentes modalidades. Los diversos problemas que se han suscitado a lo largo de la contingencia sanitaria exponen los menesteres que han quedado pendientes a lo largo del transcurso evolutivo de la academia.

Estamos frente a un futuro incierto, la pandemia nos ha demostrado, contrario a lo que hemos creído siempre, que no podemos controlarlo todo. El sector educativo en todos sus niveles ha respondido gracias a la disposición, creatividad y entusiasmo de alumnos, docentes y autoridades. Sin embargo, las clases en línea han demostrado que hay un importante número de alumnos que no tiene acceso a las herramientas básicas para su aprendizaje, para quienes el sustento representa el escenario principal en su diario acontecer.

Debe darse continuidad a los procesos académicos: docencia, investigación, tutoría, actividades que tenían la opción de ser en línea y que ahora lo son como única alternativa; la idea de replantear todos estos procesos debe ser una prioridad en el medio educativo, toda vez que constituyen una necesidad inmediata para la educación.

Las autoridades deberán replantearse objetivos en la educación, mejorar procesos, prepararse para los continuos retos que habremos de enfrentar en el quehacer académico y alcanzar una mayor igualdad educativa independientemente de las diferencias que los distinga. La calidad educativa como búsqueda de alternativas de mejora debe dirigir su andar hacia el combate de la espontaneidad, la negligencia y negativa de evaluación, pues se reconoce que en esta última se encuentra uno de los mecanismos más importantes para alcanzar la excelencia educativa.

Sin duda, los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030 tendrán un grave retroceso en esta emergencia por la que atraviesa el mundo: el objetivo 1) fin de la pobreza, cuando se han perdido millones de em-

pleos; objetivo 3) salud y bienestar, en un escenario desolador para los millones de infectados, sus familias y para el sector salud; finalmente y no menos importante, la crisis que se originará en la educación, objetivo 4) educación de calidad, cuando no tenemos la suficiente infraestructura y potencial para evitar la deserción de los jóvenes estudiantes, los parámetros para medir la calidad, que ya antes de la pandemia eran inciertos.

Ahora, justo en medio de esta crisis, debemos redoblar esfuerzos que contribuyan al fortalecimiento del trabajo en línea, apuntalar programas y becas que favorezcan la permanencia de los estudiantes, unir voluntades y trabajo colegiado que genere nuevas alternativas de aprendizaje, mantener una búsqueda constante para la asimilación de contenidos para los alumnos, que este tiempo en confinamiento no sea perdido; que tanto alumnos, como docentes aprendamos de esta experiencia, que nos haga crecer por el bien de la sociedad, de nuestras instituciones y de nuestro país.

Fuentes de consulta

- Aguilera, C., Manzano, A., Martínez, I., Lozano M. C. y Casiano C. (2017). El modelo Flipped Classroom, *International Journal of Developmental Educational Psychology*, 4(1), 261-266.
- Aréchiga, H. y R. De Thierry, (2003). Antecedentes, situación actual y perspectivas de la evaluación y acreditación de la educación superior en México. IESALC-UNESCO; Consejo para la Acreditación de la Educación Superior.
- Bartolomé Pina A., (2008). *El profesor cibernauta*. Editorial GRAO.
- Benavides, F. y Francesc P. (septiembre-diciembre 2007). Políticas educativas sobre nuevas tecnologías en los países iberoamericanos, *Revista Iberoamericana de Educación*, OEI, (45). <https://rieoei.org/historico/documentos/rie45a01.htm>
- González, M. E. (2015). El b-learning como modalidad educativa para construir conocimiento, *Opción*, 31(2), 501-531.
- Micheli, J. y Valle, J. E. (mayo-agosto 2018). La brecha digital y la importancia de las tecnologías de la información y la comunicación en las economías regionales de México, *Revista Internacional de Estadística y Geografía*, 9(2), 38-53.
- Organización de las Naciones Unidas. (2020). *Agenda 2030*. Objetivo cuarto: educación de calidad.
- UNESCO IESALC, (2020). *COVID-19 y educación superior: De los efectos inmediatos al día después. Análisis de impactos, respuestas políticas y recomendaciones*.
- UNESCO. (1 de diciembre de 2020). *Out-of-School children and youth*. <http://uis.unesco.org/en/topic/out-school-children-and-youth>
- Vilchis, I, y Argüello, F. (2020). Avivando los aprendizajes a través de las TIC, *Revista universitaria de la UAEM*, 18-19.



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

Autora: Alma Elisa Delgado Coellar. Colección: "De la ligereza", Año 2021, Técnica mixta.



La interacción de los elementos en el arte

Gabriela Prieto Soriano

Resumen

Los elementos que hacen que algo sea percibido como arte resultan ser los componentes que definen esa manifestación, es decir, el ritmo, es asociado rápidamente a la música, sin embargo, también puede dicho concepto ser encontrado en una pintura o una danza. Por lo que, la determinación de esos elementos no es concluyentes en definir una manifestación artística en particular. Pero, qué pasa si uno de esos componentes resulta pieza fundamental para el entendimiento de dicha manifestación, en el caso de la danza hablamos del cuerpo. Esta problemática se aborda en la presente investigación, para discernir los elementos que conforman la danza escénica en la actualidad.

Para ello, se ha vinculado la práctica dancística con los avances en los distintos medios tecnológicos, ya que los adelantos en la materia han llegado a un nivel tal, que lo orgánico y la plasticidad del cuerpo humano pueden ser recreadas por medio de las nuevas tecnologías como la Inteligencia Artificial (AI), no solo al grado de emular los movimientos corporales humanos, sino como ente particular con propuesta comunicativa y coreográfica con rigor técnico y metodológico (Mateas, 2002).

Analizar nuevas propuestas dancísticas en la escena actual, específicamente de aquellas que prescinden del cuerpo para contribuir al entendimiento conceptual de la disciplina es materia de investigación.

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: agosto 2022

Fecha de publicación: junio 2023

Asimismo, se revisa una hipótesis contemporánea sobre la influencia que el entorno virtual tiene en la vida cotidiana de tal forma, que modifica la percepción y cotidianidad de los individuos, lo cual afecta las manifestaciones artísticas.

Es de interés revisar en este trabajo, bajo una investigación cualitativa, proyectos artísticos que prescindan del uso de un cuerpo humano que visualmente sean percibidos como danza, con ello, se analizan propuestas, corrientes y percepciones que trasciende a todas las manifestaciones artísticas.

Palabras clave: Danza, elementos de las artes, danza sin cuerpo, tecnología, percepción.

Abstract

The elements that make something be perceived as art turn out to be the components that define that manifestation, that is, the rhythm, which is quickly associated with music, however, this concept can also be found in a painting or a dance. Therefore, the determination of these elements is not conclusive in defining a particular artistic manifestation. But, what happens if one of those components is a fundamental piece for the understanding of said manifestation, in the case of dance we speak of the body. This problem is addressed in the present investigation, to discern the elements that makeup stage dance today.

For this, the dance practice has been linked with the advances in the different technological means, since the advances in the matter have reached such a level that the organic and the plasticity of the human body can be recreated through the new technologies. such as Artificial Intelligence (AI), not only to the degree of emulating human body movements but as a particular entity with a communicative and choreographic proposal with technical and methodological rigor (Mateas, 2002).

Analyzing new dance proposals on the current scene, specifically those that dispense with the body to contribute to the conceptual understanding of the discipline, is a matter of research.

Likewise, a contemporary hypothesis is reviewed about the influence that the virtual environment has on daily life so that it modifies individuals' perception and daily lives, which affects artistic manifestations.

It is of interest to review in this work, under qualitative research, artistic projects that dispense with the use of a human body that is visually perceived as dance, thereby analyzing proposals, currents, and perceptions that transcend all artistic manifestations.

Keywords: *Dance, elements of the arts, dance without a body, technology, perception*

Danza escénica

La danza es una práctica universal, producto sociocultural en todo tiempo y lugar. El hombre (entendido como especie humana) ha bailado desde tiempos remotos. Se sabe que la danza es una manifestación primigenia ligada a rituales, que posteriormente se transformaría generando distintas vertientes de dicha disciplina.

La danza ha evolucionado, se ha diversificado y ha trazado distintas rutas. Por ello, podemos dividirla en varias clasificaciones, según su motivación y objetivos. Una de estas rutas es la social, que puede realizarse en varios entornos con varias reglas.

Otra clasificación es la danza escénica, la cual se vincula al foro; a un escenario y es realizada con fines artísticos.

En particular, nos interesa el desarrollo de la danza escénica, que es ejecutada para ser observada; se muestra ante la mirada de los otros, después de ser estudiada según los principios académicos y es, como otras formas de danza, un arte del “silencio” (Tortajada, 2001), es decir, una manifestación artística no verbal. Otros autores como Susana Tambutti, utiliza el término danza artística como concepto equiparable a danza escénica.

La danza escénica inserta en el ámbito artístico, erige todo un campo disciplinar que se fortalece con el sustento académico, sobre todo lo técnico. Esta parte es tan importante que, hasta hoy, la división que se encuentra en muchas escuelas del siglo XXI refiere a la técnica que se enseña. Asociada a la estética que cada técnica aporta y que apoya la práctica escénica que la requiere.

Componentes de la danza escénica

¿Qué componentes podemos encontrar para que se denomine danza a una manifestación artística? Para algunos autores son cinco los elementos base de la danza: Cuerpo, acción, espacio, tiempo y energía.

Todos estos elementos están presentes simultáneamente en un baile o incluso en un breve movimiento (Perpich Center for Arts Education, 2018) empero, para otros como Alberto Dallal (2001) son ocho:

Cuerpo, espacio, movimiento, el impulso del movimiento (sentido, significación), el tiempo (ritmo), la relación luz-oscuridad, la forma o apariencia y el espectador-partícipe (Dallal, 2001, p.6).

Según la investigadora Hilda Islas (1995) el material de la danza es el cuerpo y sus procedimientos técnicos tienen que ver con su carácter kinético, irrepetible, limitado en tiempo y espacio. Esa actividad vivida por el cuerpo permite el autoconocimiento de quien lo realiza y el conocimiento del mundo; permite establecer una relación dinámica entre el sujeto y el exterior (Islas, 1995).

Dentro de esta problemática, la danza y el cuerpo o la danza y el bailarín, resultan binomios casi inseparables, pero este pensamiento puede ser un tanto corto, pues hay muchas otras cosas que definen la danza como: el La danza en la contemporaneidad se traduce en una fuerte práctica de investigación de lenguajes, donde los coreógrafos crean y utilizan sus propios códigos, al mismo tiempo que se apropian de otros, en una gran mezcla de referencias.

El elemento cuerpo

Como se ha revisado dentro de los componentes de la danza, el cuerpo es uno que dota distintos tipos de reacciones, lógicas de trabajo, estéticas, etc. Para comprender un fenómeno complejo es importante entender sus partes, por lo que esta investigación se centra en el elemento cuerpo para poder indagar y profundizar. Sobre todo, porque el cuerpo está vinculado a la práctica y ejecución de la danza, pero también a su definición, el eje de esta investigación.

Es importante comprender que el uso del cuerpo, como elemento principal para el desarrollo de la danza, se ha transformado debido a distintos factores con el paso del tiempo.

Se pretende mostrar que la concepción de la danza, ligada al proceso histórico-estético en el que se desarrolla, es fundamental para comprender los elementos que la componen, su forma de desarrollo y el entendimiento que existe entre sus hacedores y el público. Muy claro es el ejemplo que el ballet da en esta mimesis, en la imitación no solo de movimientos que fueron creando códigos, sino que estos códigos representaron historias; personajes. En esta etapa, se desdibuja al cuerpo cotidiano para dar paso a los cuerpos para la danza. Precisamente, eso es la danza escénica que trabaja una técnica para construir un cuerpo extraordinario.

No hay que olvidar el importante binomio del espectador para poder comprender a cabalidad la representación, ya que, si no se comparten los códigos, resulta complejo que el público comprenda toda la escena.

No obstante, el cuerpo no deja de ser entrenado y entendido para sobreponer cuestiones formales, incluso en las técnicas actuales de danza:

El hecho de experimentar el cuerpo no solo modificó las relaciones establecidas hasta ese momento entre cuerpo como medio y cuerpo como fin, sino también podría decirse que este cuestionamiento implicaba una doble situación: yo habito en mi cuerpo, pero a la vez, yo me represento habitando este cuerpo que es el mío (Tambutti, 2008, p.13).

En términos globales, el cuerpo se modifica según su práctica, lo observa como medio o como objeto.

La problemática es compleja cuando la danza se articula más como práctica, que, como arte, pues que el bailarín sea entrenado mayormente en una técnica que en la concepción de un fenómeno artístico, corre el riesgo de emparentar más su quehacer al ámbito gimnástico que a una postura artística.

Arte postontológico

Según Boris Groys actualmente el término “arte contemporáneo” no designa sólo al arte que es producido en nuestro tiempo. “El arte contemporáneo de nuestros días más bien demuestra cómo lo contemporáneo se

expone a sí mismo (el acto de presentar el presente)” (Groys, 2009, p.1). Es en este sentido, que resulta pertinente realizar un análisis del arte que se crea actualmente y las diversas facetas en las que se exhibe.

Nuestro presente cada vez está más influenciado por el uso de las tecnologías y por supuesto, esto se ve reflejado en el arte, no sólo como tema a desarrollar, sino incluso como materia de desarrollo, es decir, es tanto una fuente de inspiración como, una técnica artística comparada con cualquier otra.

Esta frase nos abre un nuevo tema estudiado por Javier Echeverría, quien ha desarrollado una hipótesis denominada de los tres entornos. En ella se afirma que las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC) “posibilitan la creación de un nuevo espacio social, el espacio electrónico o tercer entorno, cuya importancia es suficientemente grande como para oponerlo a los otros dos espacios sociales, la naturaleza (physis) y la ciudad (polis) (Echeverría, 2008, p. 70).

Una nueva modalidad de la sociedad sin que sea una finalidad específica del desarrollo tecnológico se está dando. La sociedad de la información (SI), en ella, los cambios espacio-temporal son evidentes en contraste con los otros entornos, los más importantes son que las relaciones se producen a distancia y en red como comenta Echeverría, utilizando representaciones electrónicas digitalizadas.

Como elemento de la sociedad, en esta etapa el arte es fundamental para seguir comprendiendo nuestro entorno y su evolución. Nuevas percepciones de la realidad podrían apoyar o legitimar nuevas formas de arte.

Lo ontológico en las artes es la representatividad del hombre y su entorno, aunque muchas veces este planteamiento se ha puesto en duda, no es sino en las vanguardias del siglo XX que se depone dicho pensamiento para dar paso a una toma de conciencia en las artes y se “convierte en su propia filosofía” (Dipaola, 2011, p.80) Lo postontológico en el arte refiera a la pérdida de la representación en búsqueda de la expresión.

“El arte postontológico representa un modelo dinámico de covariación entre observador, interfaz y entorno; el observador se puede incorporar como parte de ese entorno o contexto, constituyendo una cultura dispersante” (Weibel, 2000, p.33). El arte postontológico convive con la imagen animada, retando nuestros prejuicios visuales y de representacionalidad, resulta relevante analizar cómo el arte se ha transformado con estas sociedades y su influencia en el cuerpo, su percepción y conceptualización.

La danza afectada por los entornos tecnológicos.

La coreografía es más que “el proceso creativo de unir movimientos y planificar cambios en la velocidad y dirección a través de un guión detallado” (Portanova, 2013, p. 97). Es decir, para ella la coreografía tiene un contexto conceptual más amplio, más que solamente la organización de movimiento o conexión entre puntos y posiciones dispuestas en el espacio. Por tanto, en ese pensamiento, los avances tecnológicos en videodanza, motion-capture (técnica de grabación que traslada los movimientos reales de una persona a un modelo digital) y diseño de software también pueden ser comprendidos como coreográficos.

“Pensar el movimiento es cortarlo en la percepción, capturarlo en la memoria, contarlo y componerlo, en el pensamiento” (Portanova, 2013, p. 135). Por lo tanto, pensar coreográficamente implica retención, almacenamiento y manipulación del movimiento a través de su abstracción y transformación. Este tipo de trabajo es posible observarlo y analizarlo en proyectos de artistas como Antonin De Bemels, William Forsythe y Merce Cunningham, cuyas prácticas coreográficas colaborativas han incorporado creación de video, motion-capture y diseño de software interactivo.

La noción de “inteligencia coreográfica” se ha desarrollado en psicología desde principios del siglo XXI, en respuesta no solo a las observaciones de los científicos sobre el pensamiento involucrado con el movimiento, pero también para bailar, del ejecutante, por la forma de pensar y saber cómo se desarrolla la coreografía. (Leach y deLahunta, 2017)

En los trabajos sobre Objetos coreográficos que ha realizado Forsythe, ha señalado que el valor de la danza es tan importante que es necesario que pueda transferirse a otras esferas. Con el empleo de la tecnología, así como de ambientes digitales, el campo de la danza se ha expandido, la interacción con otros ambientes se ha potenciado. Lo cual conlleva a pensar que la danza se está construyendo con otros conceptos.

Problema de investigación

Los avances en materia tecnológica han llegado a un nivel tal, que lo orgánico y la plasticidad del cuerpo humano pueden ser recreados por medio de las nuevas tecnologías como la Inteligencia Artificial (AI). No solo

al grado de emular los movimientos corporales humanos, sino como ente particular con propuesta comunicativa y coreográfica, con rigor técnico y metodológico (Mateas, 2002). Se desconoce cómo este fenómeno ha incidido en el quehacer de los involucrados en la danza, desde los creadores (coreógrafos) hasta los ejecutantes y en el público en general. Asimismo, conocer si estas nuevas manifestaciones inciden en la definición actual de danza. En función a esto se plantean las siguientes problemáticas:

- ¿Es posible explorar otra forma de expresión por medio del movimiento sin la utilización del cuerpo?
- ¿Sin cuerpo, dicha expresión seguiría siendo danza, o una nueva forma de manifestación artística?
- ¿La danza del siglo XXI puede acoger una nueva forma de experimentación kinésica sin la utilización del cuerpo humano?
- ¿Es esencial para el público el cuerpo humano como elemento en la danza?

Tipo de estudio

Se empleó un método cualitativo exploratorio utilizando la técnica de grupos focales ya que pertenece al nivel cualitativo, donde se consideraron categorías de análisis que posteriormente serán empleadas para la creación de la guía de tópicos. Al ser exploratoria, intenta indagar para llegar a un planteamiento preciso, pues al momento, la información se encuentra en desarrollo, a fin de obtener nuevos datos que abonen al seguimiento y progreso de nuestro tema.

Investigación teórica

La investigación teórica sobre el tema fue la base para analizar el concepto de danza estudiada por diversos autores. Se revisaron y analizaron materiales para diferenciar propuestas creativas artístico-cinéticas que hayan prescindido del cuerpo humano, y que su obra se conciba como danza por el creador y/o por los críticos y/o por los espectadores. Con el fin de realizar un comparativo que describa características de las obras. Lo anterior, se realizó tanto en una perspectiva histórica iniciando en el siglo XX, así

como en la actualidad, para contar con un hilo conductor de sucesos histórico estéticos que aporten a la comprensión del tema.

Grupos focales

El desarrollo de grupos focales fue la base de la segunda etapa de la investigación. Debido a la naturaleza de la indagación, como parte nodal de la investigación cualitativa del presente proyecto, se realizaron tres grupos focales, ya que este tipo de herramientas tienen como objetivo interiorizar en los grupos o comunidades para poder describir detalladamente las características de los actores, ideas, experiencias, actitudes, percepciones, así como las interacciones que se generan en el grupo.

Para dar inicio al planteamiento del grupo focal se trabajó en establecer los objetivos, siendo los siguientes:

- Analizar mediante la aplicación de la técnica de grupo focal la percepción de la danza escénica del siglo XXI mediante el uso de la tecnología.
- Diseñar una metodología con tres grupos focales formados por profesionales en artes visuales, profesionales en danza y no profesionales en artes.
- Analizar las transcripciones obtenidas en las grabaciones y generar un sistema de categorías que sustente la interpretación del discurso.
- Analizar la diferencia en cuanto a la percepción del uso de tecnologías en la danza del siglo XXI entre los grupos focales.

Posterior al análisis del marco teórico y la revisión de los casos localizados bajo las premisas estéticas antes señaladas, se determinó que una aportación más robusta a la investigación sería realizar distintos grupos focales para no solo tener información de un determinado sector, sino contar con otros puntos de comparación, ya que era de interés saber si una persona con diferente formación podría tener alguna tendencia estética o conceptual.

Analizar en tres grupos focales con integrantes que tuvieran una característica distinta, logró que los datos recolectados fueran mucho más robustos para examinar las constantes y variables en el momento de la interpretación.

Procedimientos

Se revisaron múltiples propuestas artísticas de distintos creadores y especialidades diversas, sin que alguna categorización previa fuera una variable importante, es decir, se examinó material de distintas disciplinas: danza, artes visuales, diseño, performance, video arte, entre otras, haciendo caso omiso de sus descripciones o críticas.

Las piezas debían contar con las particularidades más representativas para apoyar el tema de investigación. La tipología a revisar fue la siguiente:

1. *Sin cuerpo humano dentro de la escena.* La pregunta central de la presente investigación radica en analizar si en el siglo XXI, la definición de danza debe estar obligatoriamente centrada en que es una manifestación artística basada en un cuerpo humano en movimiento, como muchos autores o especialistas en el tema lo mencionan. Para adentrarnos en la resolución de este cuestionamiento y como parte de la metodología empleada en la investigación, se revisaron propuestas artísticas que, a pesar de ser creadas por un ser humano, no se observa un cuerpo humano en la propuesta, es decir, ningún bailarín o ejecutante en escena; tampoco una simulación o representación antropomórfica en el espacio que se le permita observar al espectador ya sea de forma física, o en un registro de cualquier formato de reproducción digital.

2. *Cualidades y calidades de movimiento con rangos similares a los ejecutados por un bailarín.* Los bailarines mantienen un entrenamiento riguroso, formal y constante para poder dominar el uso del cuerpo. Lograr realizar movimientos determinados no es sencillo, pues para ello se deben potenciar habilidades en cada ejecutante. En la indagación de proyectos que fuera realizados sin un bailarín o ejecutante, pero que tuvieran cualidades y calidades de movimiento como si se observara a uno, puede ser revisado bajo los términos que empleó Rudolf Laban.

3. *Con una propuesta coreográfica.* La coreografía es el arte del movimiento elaborado, desarrollado a través de una larga historia de técnicas. La composición coreográfica es un proceso creativo complejo que explora una variedad de procedimientos formales que pueden resultar en creaciones artísticas únicas. De forma muy sintética, podemos decir que la coreografía se puede definir como una combinación de movimientos humanos en secuencia.

Como comenta Sarah Fdili, existen relaciones entre movimiento y significado que van de la sintaxis a la semántica, y como tal, no solo reconocemos que la coreografía es un lenguaje, sino también, requieren una sistemática abstracción del movimiento (Sarah Fdili, 2015). Es decir, es una propuesta con estrategias semánticas basada en movimiento, estructura y expresión.

4. *Utilización de elementos sonoros.* La danza ha sido asociada a la música desde tiempos remotos. Antiguamente, la danza y la música eran binomios que no se podían desasociar, por estar relacionados con las manifestaciones de los pueblos primitivos. Asimismo, este binomio (danza y música) se puede revisar a lo largo de la historia, sobre todo, asociada a creaciones dancísticas del ballet clásico.

Dentro del universo que se estaba estudiando, era muy común encontrar ejercicios que pudieran ser seleccionados al tener varios rasgos interesantes para revisar, pero recurrentemente si el ejemplo no contaba con música o elementos sonoros, se convertían en un trabajo mucho más visual que escénico. El objetivo central, era localizar proyectos que se emparentaban con trabajos escénicos y no solo visuales. Para este trabajo un elemento sonoro podría tratarse de cualquier sonido que estuviera asociado a la propuesta creativa.

5. *Utilización de elementos tecnológicos para su ejecución.* Tecnología, es una palabra de origen griego, formada por *téchné* (arte, técnica u oficio) y *logía* (el estudio de algo). Es la aplicación de un conjunto de conocimientos y habilidades con el objetivo de conseguir una solución que permita al ser humano desde resolver un problema determinado hasta el lograr satisfacer una necesidad en un ámbito concreto. Un aparato tecnológico surge cuando hay una necesidad concreta que resolver. Para hallar una solución a un problema, los científicos analizan y trabajan con diversos materiales con el objetivo de diseñar un artefacto apropiado. La tecnología, abarca este proceso, desde la detección de la necesidad inicial hasta la aplicación en concreto de lo creado.

Para el estudio, se buscaron trabajos que fueran realizados con ayuda de algún artefacto, es decir, que fuera evidente el uso de algún recurso creado por el hombre; un instrumento que fuera utilizado como recurso escénico, aunque no necesariamente fuera su función habitual. Por ejemplo, ventiladores, imanes, bicicletas, luces, entre muchos otros. O bien,

que hubiera una intervención a un objeto o elemento con ayuda de algún implemento tecnológico para recrearlo, modificarlo, moverlo, etc.

6. *No eran realizados solamente por tecnología digital.* Para efectos de la investigación, así como para comprobar que no solo en un ambiente digital se presenta el fenómeno que se está indagando, se abarcó una amplia gama y diversidad de opciones a revisar. Por ello, no solo se tomarían en cuenta trabajos en formato digital o binario.

Análisis de los ejemplos artísticos seleccionados

Posterior a la revisión de distintos trabajos con alguna de las características antes señaladas, se seleccionaron las siguientes obras para su análisis detallado: Maxim Mezentsue con su pieza Metal Dance de 2011, Apparition del 2004, obra interactiva y multimedia concebida y dirigida por Klaus Obermaier, en colaboración con The Ars Electronica Futurelab[1], obra Ghost Peloton 2014 de la compañía Phoenix Dance Theater[2], Pathfinder[3]; investigación coreográfica realizada por Raphael Hillebrand, Christine Joy Alpuerto Ritter y Honij Wang y la pieza fue desarrollada por el coreógrafo y codificador Christian Mio Loclair. La obra de Juan Domínguez, específicamente su pieza My only memory[4]. Lucid creación del director artístico Anouk van Dijk, con los ejecutantes Lauren Langlois y Stephen Phillips. El trabajo del fotógrafo Clark Kleiner[5], denominado Between[6]. La pieza Transe/Pose de Magali Charrier[7] y por último el trabajo de Daniel Wurtzel autodenominado escultor cinético, en particular su pieza Pas De Deux / Magic Carpet del 2011[8].

De forma anexa, se podrá revisar un cuadro comparativo con las piezas seleccionadas, en donde se analiza de forma global el trabajo de los artistas y colectivos seleccionados en el que se observan los seis puntos antes mencionados como parte de la tipología del trabajo de investigación. (Anexo 1).

[1] <http://www.exile.at/apparition/project.html>

[2] <https://www.phoenixdancetheatre.co.uk/>

[3] <https://vimeo.com/111361109>

[4] <http://juandominguezrojo.com/performance/my-only-memory/>

[5] <http://www.carlkleiner.com/>

[6] <https://vimeo.com/268809524>

[7] <https://www.magalicharrier.com/>

[8] <http://www.danielwurtzel.com/index.cfm>

Con el análisis de las categorías que se establecieron y al realizar el cuadro comparativo de los trabajos más representativos, se determinó que la pieza de Daniel Wurtzel Pas De Deux / Magic Carpet del 2011, era la obra que comprendía todos los parámetros investigados, ya que, en la escala de 1 a 6 características revisadas, obtuvo la máxima puntuación, por lo que se seleccionó como ejemplo para apoyar la discusión del tema.

Interpretación de datos

Existen diferentes formas de analizar los datos que surgen de cada grupo focal, la primera, es la disertación con los resultados observados derivados de las respuestas a las múltiples preguntas. Posteriormente, se analizan los registros realizados en video para revisar y cotejar información.

Se determinó que, a partir del análisis de cada grupo focal con la revisión de los distintos registros, nos apoyaríamos en el método denominado Microanálisis del interlocutor, herramienta que aumenta el rigor del análisis de los grupos focales en la investigación cualitativa. Para ello, nos basamos en la propuesta metodológica de Onwuegbuzie, A. J., Dickinson, W. B., Leech, N. L., & Zoran, A. G. [9] (2011) en la que posterior a la transcripción de los grupos focales, se analiza la información para realizar unas tablas comparativas que dejan ver tanto el comportamiento de los participantes del grupo como sus respuestas no solo verbales, sino corporales.

En seguimiento a la metodología, se realizaron cuadros que señalan la interacción y respuesta de cada participante a partir de categorías reiterativas dentro del mismo grupo con el objetivo de mostrar patrones de conducta. Dichos patrones fueron categorizados y estandarizados [10].

Una vez revisados los conceptos que serían registrados, se decidió dividir en dos secciones el desarrollo de los grupos focales. La primera parte, con preguntas generales del tema, lo ayudó a determinar el manejo del grupo, aunado a establecer la franqueza que se requiere de los participantes.

[9] Onwuegbuzie, A. J., Dickinson, W. B., Leech, N. L., & Zoran, A. G. (2011). Un marco cualitativo para la recolección y análisis de datos en la investigación basada en grupos focales. *Paradigmas*, 3, 127-157

[10] Para mayor detalle de la metodología empleada se puede consultar la investigación en extenso. Tesis de Doctorado. Prieto, Gabriela (2020). Tesis Danza y tecnología. La interacción de los elementos de la danza en el siglo XXI. Universidad de Guanajuato.

La segunda parte, se inició al revisar en video la pieza previamente seleccionada de Daniel Wurtzel Pas De Deux / Magic Carpet del 2011. De esa observación, se desprendieron las siguientes preguntas que oscilaron de cuatro a cinco más para poder concluir con las indagatorias:

¿Qué fue lo que viste?; ¿Cómo lo describirías?; ¿Hay danza?; Con el uso de la tecnología ¿qué piensas le suceda a la danza?

Ya con las categorías predeterminadas y los datos registrados tras la observación del material, se delimitaron tres posturas observables de los distintos participantes: quienes están a favor de que pueda existir danza sin un cuerpo humano; quienes no tienen postura sobre ello, y el último, cuando están en contra de que pueda existir danza sin cuerpo humano. A cada etapa se le otorgó un valor del uno al tres, con el fin de analizar de forma estadística las tendencias según cada participante y momento en el grupo de discusión.

Análisis de los datos generados en los grupos focales

El análisis del primer grupo integrado por bailarines deja ver derivado de los cuadros comparativos a partir del microanálisis, que el tema discutido trae consigo un sinnúmero de dudas respecto a lo que es la danza y se entremezclan conceptos como: arte, cuerpo, movimiento. La revisión de estos conceptos se realiza a partir del propio sujeto, es decir, de su experiencia y de lo que idealmente piensa de ello. Los miembros que estuvieron abiertos a analizar las preguntas y observar el video presentado, abrieron el diálogo, así como la oportunidad de revisar opciones del tema de discusión. Sin embargo, hubo miembros que, a pesar de estar dudando de diversos conceptos, se centraron en la relevancia del bailarín como factor fundamental de la danza.

Lo interesante de analizar este grupo, fue percibir la relación esencial que para un bailarín resulta ser él el principal elemento dentro de un proceso dancístico y que, sin ello, era complejo analizar los elementos que la componen.

De los diez participantes del grupo, solo uno estaba a favor de la danza sin cuerpo humano desde la fase uno, los nueve restantes daban un rotundo no, pese a que en la primera etapa se estableció un diálogo que condujera a dicha reflexión. No fue sino hasta la segunda fase, tras ver el ejemplo, que la postura general del grupo cambió. Cinco de los nueve que no estaban en

un inicio a favor de la danza sin cuerpo humano, modificaron su postura y cuatro cambiaron su opinión de forma parcial. Es decir, del total de nuestro universo en el grupo focal de bailarines hubo un cambio del 100% en la percepción del elemento “cuerpo” en la definición de danza escénica.

Al revisar el cuadro resultado del microanálisis del segundo grupo podemos comentar que, al no ser su área de experiencia, en un inicio, no se sintieron tan motivados a participar, pero posteriormente, comenzaron a intercambiar opiniones que, en contraposición al primer grupo, lo hicieron de forma más académica buscando encontrar los significados más próximos a lo que los expertos consideran, sin tener una impronta tan personal y subjetiva. Al contrario de lo que se pudo observar en el grupo de bailarines, los de Artes Visuales cada vez más tienen contacto con otras disciplinas y son motivados a trabajar no solo con una técnica, por lo que les resulta más fácil percatarse de diversos componentes de una propuesta artística. Empero, fue posible percibir que eran sensibles a que no eran especialistas en el tema dancístico, por ello, sus observaciones se realizaban con paralelismos hacia su campo de acción, lo cual, en algunos casos, hacía ver que una influencia importante dentro del desarrollo de su disciplina es conocer lo que los expertos o críticos comentan de las obras, sin verse solamente como público, sino como colega o creador, pero en otra rama.

Se destaca que, al no sentirse involucrado como elemento dentro de la pieza a analizar, era más sencillo realizar una crítica. Al mencionar que el autor se denominaba escultor cinético y entraba en las categorías que ellos conocen como Artes Visuales, su percepción se modificó un tanto, emergiendo conceptos como transdisciplina. Esto, con el interés de dar un argumento para validar la pieza.

Del total de los participantes, solo cuatro estaban a favor desde la fase uno de que es posible tener danza sin cuerpo humano. En la segunda etapa ocho participantes mostraron un cambio a favor, tres se mostraron neutrales y dos cambiaron su actitud al emitido en la fase uno en contra del tema. El 62% del grupo concluyó que era factible que hubiera danza sin la presencia de un cuerpo humano.

El microanálisis del tercer grupo fue mucho más claro y ordenado como la propia sesión. Se refleja que el ambiente era reflexivo y se vertieron muchas opiniones, que en general llegaban a un consenso, lo cual permitió avanzar de un concepto a otro sin mucha confrontación. Los integrantes pronto se ubicaron en un papel de observadores y no de creado-

res, como en los casos anteriormente expuestos. Los conceptos abordados para el inicio de la disertación fueron revisados, a manera de confrontación entre el pensamiento personal y lo que pudiera declarar algún especialista en la materia, en este caso arte o danza.

Observar sin prejuicio fue una constante en este grupo, pues no era de su interés catalogar lo que se discutía u observó en el ejemplo, sino comentar lo que llegó a sentir, percibir o reflexionar.

De los once integrantes de este grupo solo dos mencionaron no estar de acuerdo con que hubiera danza sin cuerpo humano en la fase uno. Tres, desde la primera fase aprobaban que hubiera danza sin cuerpo humano y seis no determinaron estar a favor ni en contra.

Ya para la fase dos de la sesión seis de los once participantes estaban a favor de que la danza pudiera prescindir del cuerpo humano y cinco no cambiaron su postura. El 72% del grupo concluyó que era factible que hubiera danza sin la presencia de un cuerpo humano.

Conclusiones

Confrontar la necesidad de seguir aprendiendo y, por ende, enseñando la danza escénica desde los mismos preceptos, enfatizando el ejercicio disciplinario repetitivo hasta lograr el movimiento “perfecto” recreado por un bailarín, fue la génesis de esta investigación que toca distintas aristas en torno al quehacer dancístico como: la enseñanza, el aprendizaje, el ejecutante, el creador y el público.

Varios teóricos y creadores que fueron citados en la presente discusión dan ya referencias de que puede haber danza sin un cuerpo humano como eje central de la coreografía, desde una corriente filosófica. Sin embargo, mediante la revisión tanto de las fuentes, como de ejemplos contemporáneos mencionados, se pudo examinar la problemática de la danza desde un enfoque actual, no solo a partir del bailarín como creador y ejecutante, sino desde perspectivas diferentes.

Resulta interesante observar que la teoría Dialéctica de la Ilustración que plantearan Adorno y de Horkheimeren (1944) sigue vigente, pues aún falta la libertad de pensamiento y de acción, en una sociedad cuya característica radica en la racionalidad burocrática (Rojas-Crotte, 2012, p.153). Es decir, tanto los artistas visuales como los bailarines, necesitan seguir con

las estructuras tipológicas establecidas para poder actuar y accionar tanto de forma crítica como creadora, pues alejarse de lo establecido podría ser tan arriesgado que lo más común es que lo rechacen. Esto hace que solo unos cuantos busquen tener otro tipo de acercamiento con su quehacer, argumentando de forma recurrente la mayoría de los artistas que, la comunicación con el público pudiera perderse. Pero, al revisar el caso del “público” en nuestro grupo de discusión, observamos que los espectadores son mucho más abiertos y receptivos.

Resalta cómo la enseñanza de las artes enfatiza la parte técnica, así como la homologación de criterios para crear, ejecutar u observar alguna manifestación artística. Con un enfoque desde una perspectiva en la que el bailarín es pieza fundamental para la danza, el propio ejecutante coarta sus posibilidades y cancela opciones para que su profesión se expanda y conviva con otras disciplinas.

Revisamos en el recorrido de esta indagatoria que el cuerpo puede entenderse como un ente simbólico, matérico o no, que al final es el reflejo del pensamiento humano que utiliza como medio el movimiento, en un tiempo y espacio determinados.

Como comenta Charles Sanders Peirce (1839-1914) “algo es un signo de todo lo que está asociado con él por semejanza, contigüidad o causalidad: no puede haber duda alguna de que todo signo evoca la cosa significada”. Cuando el observador ve movimiento, su cualidad y calidad; así como el espacio, el tiempo; percibe la danza, sin que el bailarín esté presente.

En este vertiginoso uso de la tecnología, es casi natural que el cuerpo vaya apropiándose de este concepto, al grado tal, de pensar en cuerpos transformados tecnológicamente que son utilizados por las artes, y por supuesto, por a la danza. A partir de las nuevas tecnologías hay distintas posibilidades de espacio y de cuerpo para ser exploradas y experimentadas por la danza. Nos adaptamos a distintas situaciones en donde el cuerpo es pensado, vivido y sentido desde múltiples realidades, insertando con ello, incluso un entorno digital o híbrido. Con estos elementos se instaura otra gramática del cuerpo (Ceriani, 2009) con muchas más posibilidades, más elaboradas, que, al mismo tiempo, conviven con la danza preestablecida.

La danza como las otras artes nunca están solas, se influyen, se complementan y se transforman. Se combinan lenguajes, conceptos, métodos, técnicas, lo que da lugar a que los límites entre un arte y otro se desdibujen, se decanten o incluso se borren.

Al término de la presente investigación, se puede mencionar que el planteamiento centrado en si la danza escénica del siglo XXI puede por medio del uso de las tecnologías prescindir del cuerpo como elemento, es reafirmado con la opinión de los grupos focales y entrevistados, es decir, con los instrumentos metodológicos cualitativos que se llevaron a cabo.

Con ello, se hace referencia a otra forma de crear danza, al potenciar el pensamiento coreográfico, al observar nuevas rutas para la creación dancística, lo cual amplía el campo artístico y fomenta la transdisciplina.

La utilización de análisis cualitativos ofrece una visión del estudio de las artes escénicas desde un enfoque social científico. Si bien, las aportaciones no representan una generalidad, las particularidades que se muestran en la investigación coadyuvan en la comprensión de las artes. Colaborar en el análisis del quehacer de diferentes protagonistas de la danza, que van desde los creadores, los ejecutantes y los observadores, con el fin de revisar un proceso como muestra, que pueda ayudar a comprender fenómenos a mayor escala.

La influencia del pensamiento coreográfico en las artes sin duda será relevante investigar para que la danza vaya conformándose como una disciplina capaz de aportar a las artes una forma distinta de creación.

Sin embargo, el análisis del tema seleccionado no podría darse como punto final, sino en dado caso, uno de partida para profundizar en el estudio de la disciplina dancística de una manera transdisciplinaria. Redefinirse para comprender y seguir creando a partir de nuevos paradigmas.

Referencias

- Ceriani, Alejandra. (2009). *Indagación en el territorio de la performance y las nuevas poéticas tecnológicas: las instalaciones escénicas interactivas en tiempo real*. Tesis de Magister en Estética y Teoría de las Artes, Facultad de Bellas Artes/UNLP.
- Dallal Alberto (2001) *Cómo acercarse a la danza*. CONACULTA/Plaza & Valdés, 3a. reimp., México.
- Dils Ann, deLahunta Scott y Murray Timothy (2002). Dance and Media Technologies. *A Journal of Performance and Art*. Enero 2002, Vol. 24, No. 1. Recuperado de JStor Base de datos.
- Forsythe William (2008) *Synchronous Objects*. Recuperado de: <https://www.williamforsythe.com/essay.html>
- Groys Boris: La topología del arte contemporáneo. Lápiz y nube (1 de mayo de 2009). *Art Experience: NYC* (en español) Recuperado de: <http://lapizynube.blogspot.com/>
- Islas Hilda (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México, D.F.: Cenidi Danza/INBA.

- Leach James (2014) Choreographic Objects. *Journal of Cultural Economy*, 7:4, 458-475.
- Leach James and deLahunta Scott. (2017) Dance Becoming Knowledge: Designing a Digital "Body". *Leonardo* 2017 50:5, 461-467
- Lombardo Riccardo (2012). *Análisis y aplicación de la teoría de Laban y del movimiento creativo en la dirección de conjuntos instrumentales en la formación del maestro en educación musical*. Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid, España.
- Onwuegbuzie, A. J., Dickinson, W. B., Leech, N. L., & Zoran, A. G. (2011). Un marco cualitativo para la recolección y análisis de datos en la investigación basada en grupos focales. *Paradigmas*, 3. Recuperado en Dialnet Base de datos.
- Peirce C. S. (1868). Fin de Algunas consecuencias de cuatro incapacidades, Traducción castellana y notas de José Vericat. En: Charles S. Peirce. *El hombre, un signo* (El pragmatismo de Peirce). Crítica, Barcelona, 1988. Recuperado de: <https://www.unav.es/gep/Algunas-Consecuencias.html>
- Portanova Stamatia (2013) Moving without a Body: Digital Philosophy and Choreographic Thoughts. Cambridge, Massachusetts: *The MIT Press* Massachusetts Institute of Technology.
- Rojas-Crotte, I. R. (2012). De la Teoría crítica a la dialéctica de la Ilustración. *Investigación en Ciencias Sociales*. UAEM, UAEM, núm. 59, mayo-agosto 2012.
- Prieto Gabriela (2020). Tesis de Doctorado Danza y tecnología. *La interacción de los elementos de la danza en el siglo XXI*. Universidad de Guanajuato.
- Tambutti Susana. (2008) Danza o el imperio sobre el cuerpo. Publicado por *Red Sudamericana de Danza*. Recuperado de: <http://movimiento.org/profiles/blogs/2358986:BlogPost:3762>
- Tortajada Margarita (2001) *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica* Conaculta-IN-BA. Ríos y raíces. Teoría y práctica del arte. México.
- Weibel Peter. (2000). El mundo como interfaz. *Elementos* 40, 7, 23-33. 29 de agosto de 2016, Recuperado de: redalyc.org Base de datos.

Consultas en páginas web

- Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung. Recuperado en <https://www.bauhaus.de/en/>
- Carl Kleiner. Between. Recuperado en: <http://www.carlkleiner.com/>
- Chunk y Move (2017) Lucid. Recuperado en: <http://chunkymove.com/our-works/current-repertoire/l-u-c-d/>
- Daniel Wurtzel. Recuperado en: <http://www.danielwurtzel.com/index.cfm>
- Juan Dominguez. (2018). My Only Memory. Recuperado en: <http://juandominguezrojo.com/performance/my-only-memory/>
- Motion Bank. Project of The Forsythe Company. Recuperado en: <http://motionbank.org/en.html>
- Klaus Obermaier and Ars Electronica Futurelab. Apparition. Recuperado en: <http://www.exile.at/apparition/project.html>
- Phoenix Dance Theatre (2014) Ghost Peloton. Recuperado en: <https://www.phoenixdancetheatre.co.uk/>
- The Pew Center for Arts & Heritage (2012). Susan Foster. Recuperado en: <http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/kinesthetic-empathies.html>
- Magali Charrier. Transe/Pose. Recuperado en: <https://www.compagniejabberwock.com/transe--pose.html>

Anexo 1. Comparativo de obras y sus características

| Tipología | Daniel Wurtzel | Maxim Mezentsue | The Ars Electronica Futurelab | Phoinix Dance Theater | Christian Mio Loclair | Juan Dominguez | Chunky move | Clark Kleiner | Magali Charrier |
|--|----------------|-----------------|-------------------------------|-----------------------|-----------------------|----------------|-------------|---------------|-----------------|
| 1.Sin cuerpo humano dentro de la escena | ✓ | ✓ | | | ✓ | | ✓ | | |
| 2. Calidad y calidad de movimiento | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| 3. Con una propuesta coreográfica | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | | ✓ |
| 4. Utilización de elementos sonoros | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| 5. Utilización de elementos tecnológicos | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| 6. No son ejecutados solo por tecnología digital | ✓ | | | ✓ | | | | | |



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



Autora: Alma Elisa Delgado Coellar. Colección: "De la ligereza", Año 2021, Técnica mixta.

Procesos intrincados del arte y el diseño

*Daniela Velázquez Ruiz**

Resumen

En el presente trabajo, los procesos creativos en el arte y el diseño serán analizados a partir del objeto artístico creado, mismo que se sitúa en la condición de relación tiempo y espacio y desde su ambiente material y social, los cuales lo construyen en su discurso (Rojas, 2006).

El análisis, por lo tanto, converge en los caminos de un estado inconsciente y uno concientizado cuando existe un fin particular por atender a través del arte; en este sentido, se observan las destrezas relevantes para el campo y para la creatividad estudiadas por Amabile & Steven (2012) aplicadas al proceso de creación.

La importancia de esta propuesta radica en evidenciar los procesos intrincados del arte y el diseño, los cuales nacen de una condición inherente al ser humano como lo es la creatividad, pero que a su vez es configurado por el contexto del cual emerge.

Dicha propuesta se sustenta en un método cualitativo para la obtención de la información, específicamente de una autoobservación y fotobiografía que a modo descriptivo especifica los procesos de conceptualización y materialización (Álvarez-Gayou, 2012).

La investigación pretende exponer qué papel del diseño, además de atender cuestiones estéticas, mecanismos para consolidar y dar respuestas concretas y eficientes al objetivo detonador, se valdrá de procesos sis-

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: agosto 2022

Fecha de publicación: junio 2023

temáticos que Rodríguez (2006) señala como “tratamiento, desarrollo y compartimiento del conocimiento y su utilización”, es decir, su usabilidad como transformador social, de aquí entonces que la propuesta represente un resultado desde la economía naranja dado los principios que establece, siendo uno de ellos la visión de un sinfín de posibilidades para innovar en la intersección entre la ciencia, la tecnología, el arte y la creatividad, logrando productos concluyentes con alcances de impacto social (Luzardo, 2017).

Palabras clave: Proceso creativo, economía naranja, arte, diseño, innovación social.

Abstract

In the present work, the creative processes in art and design will be analyzed from the artistic object created, which is situated in the condition of time and space relationship and from its material and social environment, which build it in its discourse. (Rojas, 2006).

The analysis, therefore, converges on the paths of an unconscious state and a conscious state when there is a particular purpose to be served through art; In this sense, the relevant skills for the field and for creativity studied by Amabile & Steven (2012) applied to the creation process are observed.

The importance of this proposal lies in highlighting the intricate processes of art and design, which are born from an inherent condition of the human being such as creativity, but which in turn is configured by the context from which it emerges.

This proposal is based on a qualitative method for obtaining information, specifically a self-observation and photobiography that descriptively specifies the processes of conceptualization and materialization (Álvarez-Gayou, 2012).

The research aims to expose the role of design, in addition to addressing aesthetic issues, mechanisms to consolidate and provide concrete and efficient responses to the detonating objective, will use systematic processes that Rodríguez (2006) points out as “treatment, development and sharing of knowledge and its use”, that is, its usability as a social transformer, hence the proposal represents a result from the orange economy

given the principles it establishes, one of them being the vision of endless possibilities to innovate at the intersection between science , technology, art and creativity, achieving conclusive products with social impact scope (Luzardo, 2017).

Keywords: creative process, orange economy, art, design, social innovation.

Introducción

Producto de la realidad postpandemia, caracterizada por un desequilibrio entre sectores públicos y privados y por el choque de las dinámicas personales, familiares, laborales, recreativas, etc., es que el presente trabajo expone a modo descriptivo la creación artística configurada desde la prioridad al bienestar e impacto social, así como el alcance medioambiental como directriz de mejora en la calidad de vida, estos, considerados como criterios para evaluar la capacidad de actuación de un bien de carácter cultural e innovador y cuyos rubros desde la economía naranja, contemplan la arquitectura, moda, artesanía, música, diseño, servicios creativos, medios sociales, plataformas digitales, actividades artísticas como el teatro, la danza, la literatura, las artes plásticas, entre otras, siendo todas ellas esferas que vinculan la cultura y la creatividad junto con el talento individual. Al respecto de la economía naranja, Annayeskha (2020) señala que:

En el desarrollo de este tipo de economía es posible cerrar las brechas sociales existentes, logrando acercar a las personas más humildes con las más privilegiadas alrededor de un propósito común. De allí que actualmente se han creado campañas en pro de la integración social, empleando para ello la economía naranja. (Annayeskha, 2020)

Por consiguiente, se parte de que la creatividad en su diversidad de manifestaciones representa un espacio de innovación en donde las ideas originales, construidas desde un propósito cultural, son rutas que generan valor en la sociedad ya sea en oportunidades de crecimiento económico o en representaciones orientadas a generar valor para la sociedad.

Analizar el cruce entre los procesos del arte y el diseño pretende evidenciar los alcances en la intencionalidad del objeto diseñado y/o producto artístico, ello a partir de una conceptualización desde los Objetivos de Desarrollo Sostenible estipulados en la Agenda 2030, como lo son, particularmente para el presente trabajo, el objetivo número cinco referente a la igualdad de género y el número quince conducente a la protección de la vida submarina.

Dicho lo anterior, el presente documento expondrá dos casos de estudio para describir el proceso creativo a partir de un acercamiento metodológico cualitativo, en donde la autoobservación y la fotobiografía representan de manera sistemática la construcción del soporte final.

Es así que el presente documento posiciona el trabajo artístico como un motor de conciencia colectiva, de reflexión y acompañamiento de las demandas sociales.

Desarrollo

La creatividad como una cualidad inherente al ser humano representa la capacidad para configurar nuevas rutas de atención ante una condicionante generada; esta sumada al talento (mismo que es posible desarrollar) gestionan innovaciones de impacto social no únicamente en la forma de tratar una idea, sino en el fondo de la misma. Es así que el recurso de la creatividad, intangible e inagotable, propio para el crecimiento y desarrollo, depende del capital humano.

Dichas propuestas de innovación pueden bien identificar sectores para su producción, es decir, estas pueden ubicarse en el sector primario en actividades agrícolas y agropecuarias, en el secundario en manifestaciones de industria, manufactura, artesanía y construcción y en el sector terciario, con representaciones desde el turismo, transporte, comunicaciones, educación y salud, todos ellos campos de oportunidad para la producción de bienes y servicios que posibiliten mejores dinámicas de interacción social.

La creatividad como intangible representa el instrumento hacia la prosperidad de las personas y de su entorno mediante el diseño de nuevos productos y dinámicas de consumo. A continuación se enuncian algunas definiciones de creatividad:

- Facultad intelectual de las personas para proponer nuevas vías de solución para el avance del conocimiento, que no utiliza solamente el razonamiento lógico en la búsqueda de la solución del problema planteado.
- Aptitud para producir nuevas soluciones sin utilizar el proceso lógico, sino estableciendo relaciones de orden lejano entre los hechos.

Cegarra (2012) define que el pensamiento creativo se constituye por tres etapas a continuación enlistadas:

a) Imaginación o pensamiento creativo deliberado: Se hace uso del marco contextual que el individuo posee en cuanto a lo aprendido de su entorno como también a la aprehensión de este mediante la experiencia, la aceptación o el rechazo de las ideas que claramente se ven determinadas por el uso de la razón de quien direcciona el objetivo a cumplir.

b) Iluminación: La actividad mental se genera en el subconsciente, existe un análisis bajo las condiciones de las ideas, en ello influye tanto la percepción de dificultad para dar resolución, la motivación por la tarea, así como las condiciones que permitan la realización de la actividad en un ambiente calmo.

c) Inspiración: Etapa mental que representa un menor esfuerzo y que en su mayoría se caracteriza por ser una idea nueva o de poca relación con lo conocido (en ocasiones esta puede carecer de elementos estructurantes). Importante señalar que dicha parcela del pensamiento es enriquecida con las experiencias, el conocimiento y las cualidades propias del creativo como es el carácter y la personalidad.

Hasta este punto, hemos abordado la creatividad como proceso, el cual refiere que el individuo asume desde sus conocimientos y experiencias la posibilidad de concebir ideas, descartando unas por su complejidad y/o por las condiciones en que estas se presentan.

Ahora bien, el proceso de diseño se define por operaciones seriadas, actos analíticos que al tratarse de forma independiente posibilitan su reflexión y por ende la consecución de un objetivo definido a través del uso

de métodos y herramientas como lenguaje disciplinar. El resultado final, por lo tanto, es la ejecución de las siguientes etapas acorde a Antuñano, Gutiérrez, Dussel & Ocejo (1992):

1. Caso
2. Problema
3. Hipótesis
4. Proyecto
5. Realización

En consecuencia a lo anterior, es evidente que tanto el proceso creativo como el proceso de diseño tienen elementos que se interrelacionan en la construcción de un ente sea cual sea el sector de atención que le fundamenta, entonces, la pregunta al presente trabajo de investigación sería: ¿Qué pasa con estos procesos intrincados cuando se busca la conciencia social a través de la creación artística?

Para dar respuesta se define que la creación artística, en su diversidad de manifestaciones como la danza, las artes plásticas, la música, etc., representa un acercamiento de alcance social, su función, desde sus orígenes, incita a una emocionalidad de primer impacto, pero aún mayor, a la reflexión de un contexto que se sitúa en un espacio y tiempo determinados, de tal modo es un medio de comunicación para el cumplimiento de un objetivo determinado.

La Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de la Alcaldía mayor de Bogotá D.C. (2019) señala que “el arte en el contexto de transformación social puede ser útil en tiempos en que la sociedad exige nuevas formas de diálogo y encuentro, de narrar y hacer memoria”, en este sentido, es claro que el desarrollo de una obra artística, desde su concepción hasta su huella como conexión de experiencias sociales, representa un mecanismo comunitario para el abordaje de diversas perspectivas de interés común pues en este se ve inmerso, el artista, diseñador o creativo como destinatario, pero también como receptor en un constante proceso de retroalimentación del colectivo receptor, del cual emergen preocupaciones, reflexiones, intervenciones y modos de acción ante problemáticas suscitadas en su entorno.

Metodología del trabajo

Para el presente abordaje y análisis de un proceso intrincado del arte y el diseño, se dejan a continuación dos muestras artísticas nacientes de marco situacional que demanda la integración de nuevas formas de representación y diálogo.

La propuesta de análisis es fundamentada en un método cualitativo, específicamente desde una autoobservación y fotobiografía, que a modo descriptivo especifica los procesos de conceptualización y materialización (Álvarez-Gayou, 2012).

Como preámbulo, es necesario señalar que la profesionalización académica y de investigación en el ámbito de diseño, aunada a una visión como artista plástica, es que posibilita el interés para el tratado del presente, favoreciendo un estudio propio y reflexivo al respecto de dichos procesos intrincados en la ejecución artística.

Hacer un ejercicio de introspección en los significados y experiencias en este caso particular deja de ser vulnerable en su cientificidad e interpretación meramente personal cuando esta se combina con otros métodos investigativos para la obtención de la información, es por ello que la fotobiografía contribuye un acercamiento endógeno, entiéndase este como el procedimiento metodológico posibilitador para poder definir desde una condición de investigador y actor el trabajo propio hacia el rumbo del documento e interés investigativo.

Álvarez-Gayou (2012) señala que una de las características necesarias y propias al actor en este marco de investigación es el involucramiento total con la actividad objeto de estudio, a lo cual se alinea esta autoría.

Ahora bien, cuando emerge la creación artística, es sabido que en la configuración se plasma una serie de atributos que evidencian una comprensión existencial de lo que hay fuera —propiamente desde la visión del artista—, es decir, aquello que sucede y que encamina la solicitud de diseño o el interés artístico, y por otro lado, el bagaje que toma referentes conceptuales, es así que dicho proceso parte de un marco de referencia, en ocasiones de un propósito particular, además de la incentiva libre del espíritu creativo.

Caso 1 de estudio: Obra artística Disolución (2020)

Ficha técnica: Año 2020. Formato 60 x 50 Técnica Mixta (acrílico, gouache, óleo, pincel, espátula, recorte de papel e hilo bordado)

Interés proyectivo: Violencia de género

Fotogalería del proceso de diseño:



Imagen 1. Proceso de diseño, A. Velázquez (2020)



Imagen 2. Proceso artístico, Velázquez (2020)



Imagen 3. Obra terminada
Disolución, Velázquez (2020)



Justificación

Definir la violencia de género implica partir de una concepción de desigualdad, definida por la Real Academia (2020) como una relación de falta de simetría entre dos expresiones, en este sentido, la temática alude a un esquema en donde la mujer es observada y tratada desde una condición dispar, de diferencia de desventaja y discrepancia ante la figura masculina. Dicha condición afecta a mujeres en ámbitos de bienestar y cuidado personal y/o familiar, además de académico y laboral, vulnerando su integridad y libertad en el ámbito público.

Las relaciones donde el hombre domina sobre la mujer se han presentado históricamente en diferentes contextos, no obstante su reflexión y mecanismos de atención, han evolucionado hacia la comprensión de no considerárseles eventos aislados o particulares, sino como un problema social complejo, mismo que requiere necesariamente el miramiento de diversas aristas, que alimentan las condiciones de subordinación y violencia,

y las cuales pueden expresarse desde el acoso, la agresión física y el abuso sexual, la violencia económica, psicológica, hasta el tráfico de mujeres y niñas con fines de explotación (Xunta de Galicia, 2020).

El presente proyecto visual responde a un análisis desde diversos ámbitos del ejercicio de la violencia de género, siendo espacios comunes para ello las dinámicas de estudio, trabajo y de interacción social, es así que se realizó un trabajo de conceptualización desde un pensamiento sistémico, el cual determina que el tratado no sea desde un “enfoque en la negatividad”, sino una propuesta que mire la totalidad para encontrar espacios de intercambio y que, en este caso particular, refieran a la búsqueda de una armonía social (Bertalanffy, 1976).

Es importante señalar que los soportes visuales generados como una capacidad de respuesta ante problemáticas sociales son susceptibles de ser analizados desde su relevancia, pertinencia y originalidad, elementos que Romo (1997) señala y que se encuentran en un producto creativo. Al respecto, la obra titulada *Disolución* busca ser relevante a través de la significación del contenido semiótico, es decir, del proceso mental que dicha obra pueda o no despertar en el espectador gracias a la significación de los elementos conceptuales y de la función de estos; busca también ser pertinente al atender en sí una manifestación del contexto, definida como una problemática social. Finalmente, atiende su originalidad desde la composición de una obra visual abstracta, la cual implica un esfuerzo de reflexión y comprensión hacia el mensaje.

A continuación se presenta un análisis de la obra: La composición se divide en dos planos, el superior y el inferior, el inferior manifiesta colores que se contraponen, aludiendo a una situación de choque, conflicto, enfrentamiento y dificultad, escenario de desorden y poca armonía, se entienden como piezas separadas de un todo. Semánticamente el color rojo y negro representan los escenarios violentos en la disputa de género, mientras que el plano superior encuentra un equilibrio entre tonos ocre, palo de rosa y beige, asumiendo como una paridad que se integra en un todo sin desigualdad. Ahora bien, existen otros elementos en la composición referidos del siguiente modo, en donde su lectura va del plano inferior al superior:

| | | | | |
|-------------|-------------|-------------|-------------|----------------|
| CUADRANTE 1 | CUADRANTE 3 | CUADRANTE 5 | CUADRANTE 7 | PLANO SUPERIOR |
| CUADRANTE 2 | CUADRANTE 4 | CUADRANTE 6 | CUADRANTE 8 | PLANO INFERIOR |

Tabla 1. *Elaboración Propia. Velázquez (2022)*

- Cuadrante 2: Representa bloqueo de oportunidades, oscuridad y puertas cerradas, dificultad de acceso.
- Cuadrante 1. Se camina a un espacio de apertura y de luz, de posibilidad de inserción.
- Cuadrante 4. El zigzag cruzado en la parte inferior izquierda representa un armazón que silencia las opiniones del género femenino, imposibilitando su consideración.
- Cuadrante 3. Desaparecen dichas barreras del cuadrante 4.
- Cuadrante 6. Se “bordan” estereotipos que dañan a la sociedad, diferenciándola, segmentándola e imponiéndole roles, esto se representa desde el manejo del color azul y del rosa como tonos semánticos de referencia ante el género.
- Cuadrante 7. Se camina en un sentido en donde se rompen estereotipos, caben más visiones y más colores, este hilvanar permite un engrosamiento y crecimiento como colectividad empática.
- Cuadrante 8. Conflicto. Se realizan tratados individuales y no un miramiento integrador.
- Cuadrante 9. Los textos aluden a la reflexión, compromiso y armonía a través de la contemplación compleja de una problemática, la cual incita a una responsabilidad conjunta y a un compromiso de todas las esferas sociales, en las que no quepan los escenarios de desigualdad y violencia.

De modo concluyente, la obra representa un puente desde una convivencia esquematizada y de conflicto dada por elementos impuestos y desfavorables referentes a la violencia de género, hacia un espacio de integración como condición humana, de participación colectiva y formación responsable para el desvanecimiento de pensamientos y conductas que incitan dicha

desigualdad y contribuyendo con ello, hacia la empatía, la paz, la integración, la cordialidad y la unidad. Finalmente, cabe señalar que es necesario propiciar en todo momento la colaboración activa de grupos multidisciplinarios para el tratado de problemáticas sociales; en este caso, los artistas visuales tienen la posibilidad y capacidad de respuesta para atender de manera simultánea, diversas necesidades de comunicación gráfica, siendo ello un acto de corresponsabilidad que pone en comunión un ejercicio creativo, artístico y de compromiso social.

Caso 2 de estudio: Obra Artística Parsimonia Verde

Ficha técnica: Año 2021. Formato 50 x 60 Técnica Mixta (acrílico, gouache, óleo, pincel, espátula e hilo bordado)

Interés proyectivo: Protección de Vida Submarina

Fotogalería del proceso de diseño:



Imagen 4. *Proceso de diseño, A. Velázquez (2020)*

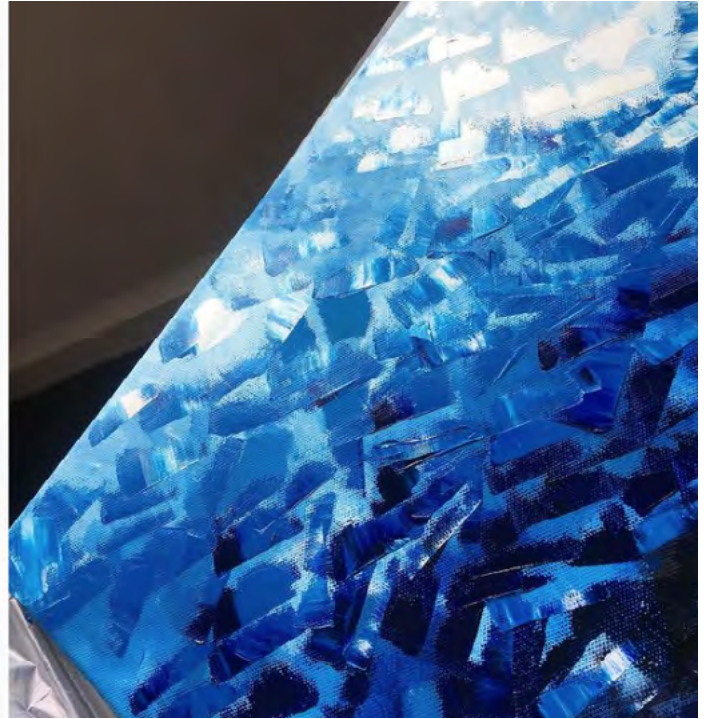


Imagen 5. *Obra terminada*, Velázquez (2020)



Imagen 6. *Obra terminada*, Exposición Huatulco, Oaxaca. Velázquez (2020)

Justificación

Ayotl es un colectivo que actúa como grupo de exposición y vinculación de apoyo al rescate de las tortugas marinas en México, en ese sentido, anualmente organiza eventos en donde se invitan a los artistas plásticos a producir obras con causa, estas son expuestas en diferentes sedes considerando zonas hoteleras en la costa, museos, galerías de espacios académicos y/o gubernamentales nacionales e internacionales.

La dinámica consiste en hacer extensiva la convocatoria para artistas plásticos, normalmente con temáticas específicas como es la salvaguarda de la mariposa monarca, la tortuga marina, entre otras especies en riesgo, después se trabaja la obra y el artista entrega esta a la organización para su exposición y venta, entregándose normalmente un porcentaje mayor al artista y otro a la recaudación, no obstante, el artista en este momento tiene la posibilidad de definir porcentajes o bien, donar la misma.

Dicho ello, la obra presentada anteriormente respondió al cuidado de la tortuga marina, su conceptualización desde el proceso de diseño permitió, como primera etapa, conocer la problemática, definir los elementos iniciales como color y forma, y partir de ellos como lineamientos hacia la construcción artística.

De tal modo, es posible notar en la obra cuatro planos definidos como el océano, el paso de las tortugas, la profundidad del agua y la arena, esto se diferencia por el uso de color en una pincelada de óleo y acrílicos; finalmente, se sobrepone un plano de hexágonos hechos con hilo, los cuales representan la configuración de los caparazones de las tortugas.

Conclusiones

Como es visto en los casos expuestos, emprender desde las bases del proceso de diseño posibilita la construcción de un marco de referencia a partir de una problemática definida, estudiada y por lo tanto, conocida, desplegando con ello los recursos hacia la conceptualización y materialización, convertidos estos en elementos ideológicos, cromáticos, morfológicos, etc., de ahí que intrincadamente el proceso artístico retome elementos de lo conocido hacia la manifestación y expresión, que coadyuvada de la inspiración y de las cualidades propias del carácter creativo, hace converger todas en un soporte artístico como lo son los casos abordados en este documento.

Finalmente, hay que señalar que cuando los procesos del arte y del diseño se articulan en un objetivo particular, pueden asumir su pertinencia como entes comunicativos hacia necesidades sociales, pueden concebirse como manifestaciones de intercambio económico y atender sectores vulnerables, la evaluación de los mismos no solo refiere a la opinión de los expertos en el área, sino de la incidente reflexión de quien los mira y quienes interactúan con ellos.

Fuentes de Consulta

- Álvarez-Gayou Jurgenson, J. L. (2012). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y Metodología*. Paidós Educador.
- Amabile, T., & Steven, K. (2012). *El principio del progreso: La importancia de los pequeños logros para la motivación y la creatividad en el trabajo*. Bogotá, Colombia: Carvajal Educación.
- González B, Annayeskha G. (2020). Economía del siglo XXI: Economía naranja. *Revista de Ciencias Sociales* (Ve), XXVI (4),450-464.[fecha de Consulta 9 de enero de 2022]. ISSN: 1315-9518. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28065077033>
- Antuñano, J., Gutiérrez, M., Dussel, E., & Ocejo, T. (1992). *Contra un Diseño Dependiente*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco.
- Bertalanffy, L. (1976). *Teoría General de los Sistemas*. Fondo de Cultura Económica.
- Cegarra Sánchez, J. (2012). *La creatividad en la investigación*. Diaz de Santos.
- Luzardo, A., De Jesús, D., & P. Kenderish, M. (2017). *Economía Naranja. Innovaciones que no sabías que eran de América Latina y el Caribe*. Banco Interamericano de Desarrollo.
- Organización de las Naciones Unidas. (2007). *Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad*.
- Organización de las Naciones Unidas. (2015). *Objetivos del Desarrollo Sostenible*. <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/objetivos-de-desarrollo-sostenible/>
- Real Academia Española. (2019). *Desigualdad*. Diccionario de la lengua española. Recuperado el 10 de Octubre de 2020, de <https://dle.rae.es/desigualdad?m=form>
- Rodríguez, D. (2006). Modelos para la creación y gestión del conocimiento : una aproximación teórica. *Educación* 37, 25–39.
- Rojas Morales, M. (2006). *La Creatividad desde la perspectiva de la enseñanza del diseño*. Universidad Iberoamericana.
- Romo, M. (1997). *Psicología de la creatividad*. Paidós
- Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de la Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. (2022). (Alcaldía Mayor de Bogotá) <https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/arte-para-la-transformacion-social>
- Xunta de Galicia. (2020). *Mujeres en Galicia*. <http://igualdade.xunta.gal/es/content/que-es-la-violencia-de-genero>

* **Daniela Velázquez Ruíz.** Doctora en Diseño (Programa adscrito al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, grado obtenido con mención honorífica) impartido por el Centro de Investigación y Posgrado de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Autónoma del Estado de México (FAD-UAEMéx). Licenciada en Diseño Gráfico y Maestra en Alta Dirección e Inteligencia Estratégica.

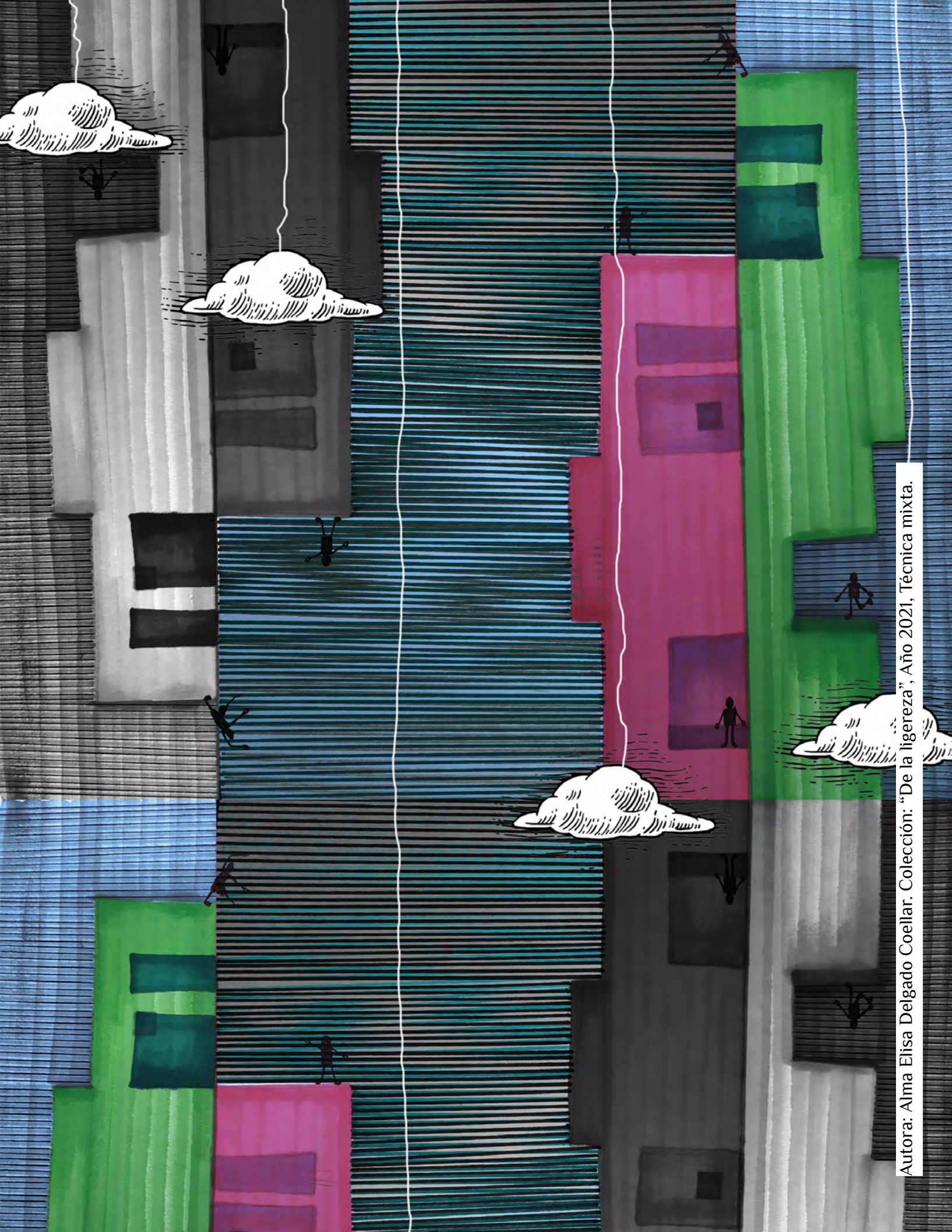
Académico e Investigador científico con líneas de especialización en Gestión del Diseño, Diseño Estratégico, Economía Naranja, Innovación Pública, Gestión Cultural y Procesos Creativos. Ponente Nacional e Internacional, diferentes publicaciones indexadas en revistas científicas y capítulos de libro. Actualmente Jefa de la Unidad de Coordinación de Centros de Investigación de la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados de la UAEMéx, docente multidisciplinaria de Licenciatura en la FAD-UAMéx. Formación en Comunicación e Imagen Corporativa por Clay, Formación Internacional avalado por la Universidad de Salamanca, España.

Miembro del Consejo Consultivo del Seminario Interdisciplinario en Arte y Diseño avalado por la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán de la Universidad Nacional Autónoma de México (FESC-UNAM). Miembro de la Asociación Internacional de Artistas Visuales (IAVA). Pintora abstracta.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas

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



Autora: Alma Elisa Delgado Coellar. Colección: "De la ligereza", Año 2021, Técnica mixta.

Los orígenes de la institucionalización del diseño en Argentina.

Un análisis comparativo.
El caso de la UNCUYO y la UNLP

*Sofía Lara Marozzi**

Resumen

El artículo tiene el objetivo de realizar un análisis comparativo de casos en relación al momento histórico en que se crearon las carreras de diseño en la Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO) y la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) en la Argentina. Ambas son pioneras en la profesionalización de la disciplina en el país y en la región. La metodología utilizada será por medio del estudio de fuentes secundarias que tratan la temática arribar a algunas consideraciones preliminares sobre los condicionantes y las formaciones discursivas sobre la profesión en Argentina en la segunda mitad del siglo XX. El escrito se enmarca en el trabajo de investigación “Historia de las carreras de diseño en universidades públicas nacionales de Argentina (1958 - 2014)”, el trabajo tiene el objetivo de desarrollar algunos avances del proyecto de tesis.

Palabras clave: Diseño, historia, profesionalización

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: agosto 2022

Fecha de publicación: junio 2023

Abstract

The article has the objective of carrying out a comparative analysis of cases in relation to the historical moment in which design careers were created at the National University of Cuyo (UNCUYO) and the National University of La Plata (UNLP) in Argentina. Both are pioneers in the professionalization of the discipline in the country and in the region. The methodology used will be through the study of secondary sources that deal with the subject, arriving at some preliminary considerations about the determining factors and the discursive formations about the profession in Argentina in the second half of the 20th century. The writing is part of the research work “History of design careers in national public universities of Argentina (1958 - 2014)”, the work has the objective of developing some advances of the thesis project.

Keywords: *Design, history, professionalization*

Introducción

El siguiente escrito se desprende del Plan de tesis “Historia de las carreras de diseño en universidades públicas nacionales de Argentina. (1958 -2014)”[1] el cual tiene como objeto realizar un abordaje del diseño como campo de enseñanza para estudiar su proceso de institucionalización. La unidad de análisis es el momento histórico respecto a la creación de cada carrera sin profundizar en su trayectoria histórica con el fin de establecer los elementos condicionantes en la profesionalización de la disciplina. Con respecto al proyecto de investigación se detectaron un total de dieciséis casos que incluyen esta formación de grado en las distintas regiones del país, para este trabajo estudiaremos el caso de la Facultad de Arte (FDA) en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) localizada en la ciudad de La Plata capital de la provincia de Buenos Aires y la Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO) en la ciudad capital de la provincia de Mendoza, las cuales se ubican dentro de las pioneras en Argentina. En el artículo *La creación de las carreras de diseño en Argentina. Reflexiones sobre su periodización* (Marozzi, 2021) que pertenece a quien escribe, se propuso una periodización en base a las fechas de apertura, con el fin de poder analizarlos y estudiarlos. Ambos

casos se inscribieron en el período denominado como *Institucionalización disciplinar* (1958 - 1986). Cabe mencionar que este momento histórico es además uno de los más estudiados y problematizados en la historia de la disciplina, existen antecedentes académicos que describen los hechos históricos y las figuras más relevantes que concluyeron en su constitución.

Por esta razón el artículo tiene el objetivo de desarrollar algunos avances del trabajo de tesis. A partir del análisis de los casos pioneros, es decir las primeras universidades que institucionalizaron el diseño en Argentina y proponer una metodología de abordaje comparativa para aproximarnos a la validación de algunas de las hipótesis planteadas en la investigación *investigación: La creación de las carreras de Diseño en la Argentina, se relaciona con las urgencias de los proyectos productivos nacionales, provinciales y municipales durante el período (1958-2014)*. En primer lugar se presentará una contextualización histórica de lo que acontece en Argentina en el mencionado período. Para entender los condicionantes políticos y económicos que influyen en especial en las formaciones discursivas. En segundo lugar presentaremos un estudio de los antecedentes principalmente de fuentes secundarias que analizan su origen en relación al contexto mediato e inmediato. Por último presentaremos algunas conclusiones finales que se aproximen a la constatación de la hipótesis planteada profundizando específicamente la historia de la formalización de la profesión en vinculación con su entorno más próximo.

Los estudios en diseño en Mendoza se dictan en la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo, la ciudad se localiza en la región andina o región cuyana se entiende el conjunto de provincias que se ubican al oeste meridional del territorio nacional, limita geográficamente con Chile y se encuentran atravesadas por la Cordillera de los Andes, específicamente por los Andes áridos. En el caso de la UNCuyo se encuentra el departamento de Diseño que incluye al Diseño Gráfico, Diseño Industrial y el Ciclo de Profesorado de Grado Universitario de Diseño para ambas. La carrera se creó en el año 1958 siendo el primer caso detectado en Argentina.

La ciudad de La Plata se localiza en la provincia de Buenos Aires en la región centro de la Argentina, limita con las provincias de La Pampa, Santa Fé y Río Negro. Debido a su cercanía al Río de La Plata, y a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, se localizaron por su característica de ciudad portuaria se concentró y concentra parte de la actividad industrial, entre ellas una de las más importantes destilerías de la empresa Yacimientos Petrolí-

feros Fiscales. Por otro lado se presentan la Facultad de Artes en la UNLP, el cuál posee dos departamentos de diseño: industrial y en comunicación visual, la carrera se creó en el año 1962, siendo la segunda en Argentina.

Problematización/contextualización

Respecto a cómo se aborda y se enseña la historia del diseño en Argentina, en la formación académica se prioriza una historia que contempla los antecedentes europeos como fundamentales presentando de manera secundaria lo que ocurre en América Latina y Argentina. Sin embargo, el desarrollo e incorporación de los marcos teóricos de los estudios sobre las ciencias sociales y el pensamiento filosófico latinoamericano desde mediados del siglo XX permitió problematizar cómo se narra y enseña la historia del diseño en la región. Esto resultó en rotundos avances de la investigación en este campo en el caso de Argentina en las primeras décadas del siglo XXI, junto con la creación y apertura de maestrías y doctorados especializados en la disciplina y la aparición de escritos que se esfuerzan en posicionarse desde una mirada local.

Con respecto al objeto de estudio en Argentina encontramos diversas investigaciones que abordan períodos históricos de la disciplina e incluyen análisis contextuales. Estas investigaciones orbitan el tema de investigación, pero no al tratamiento del origen de las carreras en particular. Por otra parte casi en su totalidad no contienen una mirada federal que justifique cuáles fueron las necesidades locales, municipales y regionales que desembocaron en su constitución. Al contrario, suelen centrarse en los relatos particulares de las instituciones y sus referentes. Para la investigación se propone detectar aquellos pasajes que profundizan a la disciplina en vínculo con su entorno cercano, junto a las circunstancias económicas y políticas como factores de su institucionalización. Cabe destacar que existen diversos escritos y proyectos de investigación que se ocupan de la historia del Diseño y de su formación disciplinar en ambos casos, suelen encontrarse dispersos o fragmentados. El objetivo es ponerlos en común para conocer cómo conviven las diversas miradas y enfoques, los puntos de encuentro y las disidencias, que analizaremos en profundidad en las conclusiones.

Contexto político y económico nacional de la década del sesenta

El período histórico de institucionalización de la profesión en la ciudad de La Plata y en la ciudad de Mendoza a nivel nacional se caracteriza por lo que Eduardo Basualdo desarrolla en el escrito *Estudios de historia económica Argentina. Desde mediados del siglo xx a la actualidad* (2010) la segunda etapa de sustitución de importaciones (1958 - 1975). El autor define que más allá de la expansión económica que caracteriza a dicho momento histórico a partir de los cincuenta, se produjo un agotamiento de las fuerzas productivas, especialmente de la industrialización. La expansión se generó entonces por las inversiones extranjeras durante la gestión gubernamental del desarrollismo (1958-1964) que afianzaron al sector industrial y dieron lugar a la segunda etapa de la industrialización por sustitución de importaciones. Define dos etapas basadas en las tasas de crecimiento: la primera incluye a la dictadura que derrocó al peronismo y los gobiernos que lo siguieron surgidos del voto, pero constitucionalmente ilegítimos por la proscripción del peronismo. Se observó una disminución del producto el PBI creció a una tasa de del 2,1% anual. En la segunda etapa engloba a la dictadura autodenominada Revolución Argentina y el primer gobierno constitucional elegido libremente después de dieciocho años de dictaduras y proscripciones, donde el PBI creció el 5,1% con un crecimiento ininterrumpido del producto. Con respecto a las cuestiones estructurales de las dos etapas con el golpe de Estado en abril de 1956 se puso en marcha el Plan Prebisch y meses después se dieron los primeros pasos para que la Argentina se incorporará al Fondo Monetario Internacional y al Banco Mundial, se firmó el acuerdo con el Club de París, que expresaba el tránsito de la bilateralidad hacia el multilateralismo. Basualdo expresa “Estas iniciativas involucran la remoción la remoción o modificación de los controles sobre el sector externo (el control de cambios, retenciones, cupos, montos de los aforos, etc.) y la economía interna (eliminación de subsidios y del control de precios, liberación del comercio de granos, etc.) que había implementado el peronismo, así como también un cambio drástico en el enfoque y el contenido de la política economía” (Basualdo, 2010, pág. 55).

Los organismos internacionales especialmente el FMI tuvieron una intensa injerencia en la política económica, el organismo recomendaba que los problemas inflacionarios y de crisis de Balanza de Pagos se origina en

un exceso de la demanda que se corregía eliminando los controles sobre la economía interna y el funcionamiento del sector externo junto a una devaluación de la moneda local reduciendo los salarios para contraer el consumo privado. De esta manera la segunda sustitución de importaciones produjo el estancamiento económico y una profunda revisión de la distribución del ingreso plasmada anteriormente por el peronismo. La concepción desarrollista del gobierno que asumió en 1958 se concretó mediante una serie de medidas orientadas a facilitar el ingreso del capital extranjero, para lograr incrementos sustanciales en la productividad y la producción que aseguraría la autonomía del país. El autor reflexiona que las evidencias disponibles indican que los cambios estructurales de la Argentina fragmentaron el mercado de trabajo, en tanto las nuevas actividades industriales – con una elevada intensidad de capital, nuevas tecnologías y grandes plantas industriales – demandan y capacitan mano de obra especializada. No ocurrió lo mismo en aquellas ramas tradicionales de la producción industrial en las que predominaban las empresas y los establecimientos fabriles de menores dimensiones, con tecnologías maduras y una tasa de crecimiento vegetativo, ya que en ellas el nivel salarial exhibió un retraso creciente en relación con el promedio que regía en el conjunto de la actividad industrial (Basualdo, 2010).

Hasta aquí hemos descrito de manera general el contexto político y económico en el que se inscribieron la apertura de las carreras de diseño en Argentina. A continuación desarrollaremos cómo trabajan los antecedentes el vínculo con el entorno inmediato local y regional en ambos casos mencionados. Procuraremos destacar aquellos pasajes que aluden a lo anteriormente dicho y que contribuyen a constatar la hipótesis determinada al comienzo del escrito.

Análisis de antecedentes sobre la institucionalización en la Universidad Nacional de Cuyo

Uno de los escritos que sienta las bases sobre la historización del Diseño en la UNCuyo son las reflexiones de Luvaro Cecilia para la revista *Tipográfica* a razón de los veinticinco años en Mendoza. El mismo se titula *La carrera de diseño en Cuyo* (1987) y son fundamentales sus aportes no sólo por las descripciones que realiza sobre la carrera y sus circunstancias de institucionalización, sino porque imparte una mirada propia sobre el vínculo del

diseño con el medio productivo, en este caso en la provincia de Mendoza. Describe al primer plan de estudios el cuál no poseía un staff docente que pudiera ocupar la demanda de las cátedras y los alumnos. Por esta razón profundiza en la primera reforma del plan de estudios realizada por Samuel Sanchez de Bustamante en el año 1962. Cita textualmente sus palabras que dan cuenta de la inclusión de la industria local en los discursos constitutivos de la profesión. Mencionamos esto porque como nos referimos en la introducción, buscaremos hacer hincapié en los fragmentos que retrata la relación con el medio productivo. Según Bustamante (s/f en luvaro, 1987) la industria mendocina es principalmente alimenticia y agropecuaria e implica la producción de envases, embalaje y propaganda impresa como posibles sectores de inserción de la labor. Continúa la cita mencionando la industria *semi artesanal* del mueble y de artefactos de uso doméstico que pueden requerir los “servicios” del diseñador. Sobre estos dichos la autora luvaro destaca que la formación disciplinar en el escenario de creación de la misma en cuyo, más que responder a una demanda, se dirigió a crear “una conciencia del diseño como servicio local” (luvaro, 1987, pág. 4). Estas breves pero contundentes reflexiones, ponen sobre el tablero que existe una perspectiva de abordaje desde la región y lo “andino”. Para ella “el entorno, la realidad, el contexto, son factores fundamentales para la definición de las producciones visuales”, describe (...) “El entorno cuyano es muy particular, incluso en sus características físicas. La cordillera de los Andes cierra el paso que nos comunica con Chile, aunque, paradójicamente, esa es la vía principal por la cual recibimos la exuberancia de América Latina. El clima árido, la ausencia de lluvias, el viento zonda, han hecho ya desde los primitivos habitantes de la región” (...) (...) “una raza de hombre que han tenido que <<dominar al medio>>.(...) “también los diseñadores, aún hoy nos encontramos con el problema de dominar el medio” (luvaro, 1987, pág. 5). Particularmente sobre esto último punto se refiere a educar al receptor, de manejar la tecnología disponible “demostrar <<haciendo>> que nuestro trabajo existe”, acompañado por otra problemática: lo que ocurre con los influjos que llegan desde la Ciudad Autónoma de Buenos Aires la “ciudad cosmopolita” de tradiciones y modos de diseño europeos (luvaro, 1987, pág. 5).

Un aporte contemporáneo que concentra la historia del diseño en Mendoza es el aporte de *Intermitencia. Diseño mendocino* (2020) investigación coordinada por Wustavo Quiroga y Juan Ruades. Lo interesante de

la investigación es la contextualización histórica del origen de los estudios en diseño donde se detallan los vínculos entre actores y el medio inmediato. Sobre este texto es fundamental mencionar el vínculo (que se intenta establecer) o que se establece entre los formadores de la incipiente carrera en cuyo, y las principales industrias locales. Observa las figuras de Collette Boccara y César Jannello en la Escuela de Cerámica provincial, dónde se pasa de producir piezas ornamentales a piezas que responden a las necesidades del entorno, como botellas de vino y aceite. Según el autor se racionalizan el proceso productivo y la matricería. Quiroga enfatiza en la situación política económica del peronismo, principalmente en la influencia de la inversión en obra pública y a la inversión en fiestas nacionales en el caso de Mendoza “La fiesta de la Vendimia”. Otro acontecimiento que menciona como fundacional dentro del contexto histórico es la *Feria de América*. Los autores del libro definen sobre la feria “Aunque para muchos de los visitantes, no significa más que un acontecimiento social y recreativo, encarna un verdadero hito de promoción continental, planificado y construido con lineamientos modernos.” (Quiroga, 2020, pág. 28). Con respecto a la Feria de América, otra investigación reciente que describe minuciosamente el proceso político, histórico y cultural que desencadenó en dicho proyecto, es el libro *Feria de América: vanguardia invisible* (2012) editado por Wustavo Quiroga. Se centra en la importancia histórica del evento, que se llevó a cabo en la ciudad de Mendoza en el año 1954. La feria, que tuvo relevancia internacional, se enmarca en el momento histórico de las ferias internacionales llevadas a cabo por diversos países desde mediados del siglo xix. Tenía el objetivo, por decisión del entonces presidente Juan Domingo Perón, de ser una gran exhibición industrial. Recorren las circunstancias de consolidación de la industrialización de Argentina en el marco del Segundo Plan Quinquenal del peronismo, donde Mendoza se posiciona como un actor en la geografía nacional, la producción vitivinícola comenzaba a industrializarse y pasar de pequeñas empresas familiares a establecimientos industriales que buscaban la expansión de sus redes comerciales. Un pasaje del libro define con claridad el marco económico y político “lo cierto es que la abrumadora presencia de pabellones argentinos busca de poner de manifiesto los avances que en materia tecnológica realiza en país en manos del peronismo. De hecho uno de los promocionados es el IAME (Industrias Aeronáuticas y Mecánicas del Estado), que presenta su lanzamiento más reciente, el *automóvil justicialista* (1953), junto a sus productos ya consa-

grados, como los tractores *Pampa*, las motocicletas *Puma*, los vehículos de carga *Rastrojero* y los aviones *Pulqui*.” (Quiroga, 2012, pág. 28). El gobernador de ese entonces Carlos H. Evans (1953-1954) buscaba posicionar a la provincia como un polo industrial nacional, apoyado por el gobierno peronista para ubicar a la industrial local a nivel internacional.

Por otro lado el libro retoma varias empresas de relevancia de ese período que incluían al diseño dentro de sus estructuras empresariales. Por ejemplo Only que participaban en las licitaciones públicas para afianzar su posición su posición comercial, y realizaba modelo piezas a pedido de Jannello. Participó de proyectos ambiciosos como la Casa de Gobierno, el Gran Hotel y otros edificios relevantes de la ciudad mendocina, vinculada a la inversión en obra pública. Produciría algunas piezas seriadas multilaminadas de la famosa *Silla W* de Jannello. También se destaca a Colbo de la arquitecta Colette Boccara, según el autor Colbo es un punto de inflexión en la provincia y es un modelo de cadena productiva acabada. Como “un círculo virtuoso que comprende desde la localización y la recuperación de materias primas en Cacheuta -- a los pies de la cordillera de los Andes--, pasando por el diseño, la adecuación del material y la fabricación, hasta la promoción y comercialización de los productos”. (Quiroga, 2012, pág. 35). Más adelante en el escrito cuando desarrolla el capítulo *Proceso Germinal de la Escuela de Diseño y Decoración* se refiere al conjunto de perfiles docentes que aportaron a la conformación disciplinar. Cuando se detiene en el perfil *industrial* de Amado Muñoz quién había trabajado en SIAM y AGENS, el autor describe “Su afán por generar un eslabón entre los estudiantes y las empresas deriva en la firma de convenios de asesoramiento. Los alumnos concretan, por ejemplo, programas gráficos para el Banco de Mendoza, las bodegas Giol y la alimenticia Isidro Peña; también, carrocerías para Colonnese y equipamiento doméstico para SIMA y Diez Hnos.” (...) El avance del diseño en la escena social es sostenido y llega, incluso, a intervenir en el evento máspreciado de los mendocinos: la Fiesta de la Vendimia”. (Quiroga, 2020, pág. 78).

Con respecto a la industria Laura Braconi en el marco de su proyecto de investigación *Innovación y Diseño en la Industria Mendocina. Análisis de casos de objetos de uso cotidiano (1930-1950)*, el aporte de Innovación y diseño en la industria de Mendoza. Análisis de casos (2011) sobre el panorama de la industria mendocina y algunos casos icónicos. Se enmarca en el proceso de ISI (Industrialización por Sustitución de importaciones), por

medio de la diversificación de la industria vitivinícola y frutihortícola. Según la autora, “La vitivinicultura favoreció el surgimiento y el desarrollo de otras actividades asociadas con el nuevo modelo socio-económico. Estas actividades en comparación con el vino fueron algo difusas. Sin embargo, se destacaron aquellas empresas que generaron bienes para la industria vitivinícola, como la industria metalúrgica -fabricantes de máquinas y equipos para bodegas-” (Braconi, 2011, pág.2). Braconi enfatiza en el caso de la empresa Ramonot, un empresario de origen francés que instaló talleres metalúrgicos en San Martín, ciudad situada a 30 km de la ciudad capital. Se describe que “Comenzó con un emprendimiento de reparación de máquinas agrícolas hasta constituirse en la primera fábrica de arados de la región y única por algunos años.” (Braconi, 2011, pág.3). Por otro lado fabricó una motocicleta que sería comercializada a otras provincias como San Juan y Córdoba, y los ejemplares eran utilizados por el “Diario los Andes” como transporte para el trabajo, entre las décadas de los treinta y los cuarenta. Para Braconi “En la búsqueda del inicio del diseño como actividad proyectual, por esos años, década del 30, el diseño transita por otros carriles, sin acercarse a la industria surgiendo en Argentina más ligado a sectores vinculados al arte y a la arquitectura”. Por último nombra como otro caso paradigmático las cerámicas Colbo, también ya mencionada, distingue que la producción fue artesano- industrial, llegando a producir alrededor de 190.000 piezas en el año 1967, las cuáles se caracterizaban por tener materia prima de excelente calidad que la extraían de un yacimiento propio de Potrerillos (Luján de Cuyo). Braconi toma estos dos ejemplos para explicar las innovaciones en ese período. Según ella “son casos paradigmáticos porque llegaron a ser productos muy conocidos por la sociedad de ese momento” y que permiten atestiguar “las capacidades de innovación de la región y de la misma empresa” (Braconi, 2011, pág. 6). Profundiza haciendo hincapié en que las mismas fueron estimuladas y apoyadas por políticas públicas, con el fin de fomentar nuevas actividades productivas por medio de préstamos a bajas tasas, incentivos, exenciones, ya que existía la necesidad de diversificar la producción. (Braconi, 2011). Dentro del mismo proyecto, Oscar Jurado (2010) presenta el artículo *Relación entre Diseño, Innovación y Tecnología en Mendoza* describe a las primeras empresas del sector metalmecánico en la región. Jurado atiende sobre el perfil emprendedor de los pioneros, y de un contexto que demandaba productos que originalmente provenían de los centros de producción vitivinícola de Europa, el autor

destaca el proceso de sustitución de importaciones (Jurado, 2010). Sobre el sector vitivinícola sugiere “Respecto a la génesis del sector vitivinícola, es muy relevante el concepto de <<industrias inducidas y derivadas>> acuñado por Eduardo Pérez Romagnoli. Esta industria madre requería de gran cantidad de proveedores para conformar su cadena productiva y es allí donde surge el tejido industrial, que en principio eran talleres especializados en la manufactura de determinadas piezas y que luego fueron creciendo junto a las bodegas.” (Jurado, 2010, pág.5). Finalizó en la década de los cincuenta, con la creación de la carrera en la UNCuyo. Sin embargo es interesante el análisis que plantea el autor en las conclusiones, que la obsesión académica por el estudio de la forma, alejaron a la profesión del entorno productivo inmediato local.

Análisis de antecedentes sobre la institucionalización del diseño en la UNLP

El libro *Diseño. 5 documentos* editado en 2002, el cual tiene como autores a Javier de Ponti, Silvia Fernández, Alejandra Gaudio, Heiner Jacob y Valentina Mangioni posee un capítulo titulado “Escuela de Diseño de la Universidad Nacional de La Plata. Orígenes, realidad y utopía” de Silvia Fernández. En 1960 se instituyó la carrera de diseño con las especialidades Visual e industrial en la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP. En 1962 comenzaron los cursos y en 1963 se oficializó la inclusión de él dentro de las disciplinas impartidas por la UNLP. La contextualización realizada por la autora sobre el período vinculado al ascenso del gobierno de Frondizi al poder intentó consolidar una economía que tentara a los inversores y capitales extranjeros a invertir en el país. Al igual que lo citado por Basualdo (2010) Fernández menciona que los convenios realizados con el FMI no trajeron beneficios: congelamiento del salario, liberalización del dólar, despidos masivos, aumento de tarifas. Bajo este inestable panorama la industria nacional paradójicamente creció (Nosiglia, 1983 en Gaudio, 2002). Para el gobierno (...) “las propuestas educativas tuvieron un marco y un rumbo: la argentina del desarrollo nacional, la sociedad nacional industrial y tecnológica, la sociedad democrática y pluralista” (Salonia, 1998 en Fernández, 2002, pág. 121). Gaudio reflexiona que en un entorno político tan contradictorio se crearon Institutos y Escuelas. Es posible comprender esta aper-

tura académica mediante el análisis de diversos aspectos teóricos del desarrollismo. Entre sus postulados se enumeraba que el desarrollo consistía en transformar estructuras de producción primaria. Esto no se sostenía sin industrias capaces de proveerse de insumos tecnológicos indispensables para su modernización. Como consecuencia del vertiginoso crecimiento de los procesos científico - tecnológicos se afianzó la idea de una segunda revolución industrial. Como también la investigación científica en función del aparato productivo nacional, la idea desarrollista intentó transformar la economía agraria tradicional en una economía que contempló la explotación de los recursos naturales e incentivó la producción de hierro y acero para la industria de maquinarias y herramientas. Según la autora la actitud del plantel docente de la UNLP, caracterizado por conformar una universidad reformista, durante el desarrollismo se encontraron con un fuerte movimiento industrial en un mundo en cambio. Y citamos: “No es de extrañar entonces que la idea de la apertura de las carreras relacionadas al diseño haya partido de la inquietud de un grupo de docentes y alumnos provenientes de diferentes áreas proyectuales y no de un proyecto de planificación nacional”. (Gaudio, 2002, pág. 124). La autora cita Almeida Curth uno de los integrantes de la comisión de creación sobre el documento y los fundamentos del plan de estudio de la escuela de diseño, los cuáles no sólo se fundamentaron en el modelo de ulm y de Londres, sino también en el contexto nacional y local. El escrito de Gaudio destaca que en 1960 la ciudad de La Plata tenía una población superior a los 400.000 habitantes, con dos componentes con altas posibilidades de desarrollo dinámico: el puerto y el sector privado, y un sector industrial encabezado por la destilería.

Otro antecedente que investiga la historia de la institucionalización de la disciplina en La Plata de autoría de Javier de Ponti (2012), *Diseño Industrial y comunicación visual en Argentina. Entre la Universidad, la empresa y el Estado (1950 - 1970)*. De Ponti comienza en el capítulo “Trayectorias, definiciones y discursos sobre diseño en el ámbito universitario. Origen de cátedras, departamentos e institutos de diseño en las universidades nacionales”. El apartado sobre *La carrera de Diseño en La Plata*, en 1948 el gobierno peronista dio apoyo a una etapa de renovación en la Escuela de Bellas Artes de la UNLP devolviéndole la categoría de Escuela Superior, promoviendo nuevos planes de estudio y la inserción de nuevas profesiones, como las del dibujo técnico la cartografía en la enseñanza media y ce-

rámica, pintura mural, vitral y así como la implementación de capacitación para complementar los conocimientos.

En 1960 se presentó formalmente a las autoridades de la UNLP el documento avalado por la comisión y avalado Almeida Curth[2] titulado “Fundamentos para la creación del Departamento de Diseño en la Escuela Superior de Bellas Artes”. En el documento se expresaba la necesidad de crear una nueva profesión que respondiera al escenario regional. Sostenía “Que existe una nueva visión del mundo y de las necesidades del hombre” y que “En nuestro medio esas necesidades resaltan más fuertemente aún, debido a la altura alcanzada en el resto del mundo. La tecnología al facilitar las comunicaciones abreviando tiempo y acortando distancias, pone en evidencia esas diferencias”. Con respecto a la realidad local el documento profundiza que “En nuestro país es cada vez más apremiante esa desconexión. Esta situación planteada, es la que impone la necesidad de centros de estudios que preparen personas para hacer posible su incorporación en forma activa al desarrollo del país. Estos centros serían Institutos adecuados que potencian esta actividad, llamándolos Institutos de Diseño”. Con respecto a la función de los espacios formadores de diseñadores concluye “Los Institutos de Diseño preparan el material humano que está en un plano de trabajo con el ingeniero, la industria, el economista y en general las fuerzas vivas, adecuadas sobre la base del conocimiento. Ello debe ser sobre todo, con conocimiento de la situación social y cultural alrededor de la cual se desenvuelve la actividad.” (Almeida Curth, 1961, pág. 1 en De Ponti, 2012, pág. 104). De Ponti además resalta que la comisión planteó un panorama de aislamiento respecto de los avances del mundo y subrayó el distanciamiento local en un área tecnológica que al mismo tiempo facilitaba las comunicaciones. Pero también prefigura el momento de desarrollo propicio para incorporar estudios formales, mediante un Instituto de Diseño sobre una actividad que insertaría un nuevo profesional vinculado a trabajos diversos –“el ingeniero, la industria, el economista, y en general todas las fuerzas vivas”- y la “situación social y cultural de la cual se desenvuelve la actividad” (De Ponti, 2012).

El último escrito que se refiere a la situación histórica con respecto a la profesión en la UNLP, es *Intercambios sobre la enseñanza del diseño en la Argentina desarrollista. El caso de la Escuela Superior de Bellas Artes en la Universidad Nacional de La Plata* de Martín Carranza (2013). Nos detendremos en las conclusiones del artículo donde se establecen los

vínculos con las escuelas europeas, el cual no ahondaremos, pero sí sus conclusiones sobre el vínculo con el entorno local y regional. Sobre el anteriormente mencionado artículo de Alejandra Gaudio, para Carranza el modelo económico desarrollista fue un factor muy importante para entender la emergencia de estos centros, institutos o carreras universitarias, con el objetivo de contribuir a una economía en ascenso que promovió la modernización del sistema productivo en materia de innovación tecnológica en paralelo a la economía primaria y secundaria del país. Concluye que este “proyecto moderno” buscó vincular los nuevos contratos petroleros, el puerto y el sector privado industrial con una política universitaria que tenía una fuerte impronta reformista.

Conclusiones

Con respecto a la hipótesis planteada en la introducción del escrito: *La creación de las carreras de Diseño en la Argentina, se relaciona con las urgencias de los proyectos productivos nacionales, provinciales y municipales durante el período (1958-2014)* presentaremos algunas consideraciones generales con respecto a los casos descritos. Se observa que en el caso de Mendoza las referencias al contexto local con respecto a los fundamentos del origen y a las posibilidades de inserción en el mercado laboral se encuentran desarrolladas de forma más explícita. Por ejemplo, la mayoría de los autores citados describen las oportunidades de las economías regionales como son la vitivinicultura y la industria olivícola, en la producción de envases y envoltorios. Además se retratan los vínculos con los organismos del estado nacional para el desarrollo de mobiliario e infraestructura para ferias y mega eventos de relevancia en la región como la Fiesta de la Vendimia. Por otro lado, los aportes como los escritos de Braconi incluyen las transformaciones en las prácticas productivas de las incipientes industrias sugiriendo que pueden y deben ser considerados como precedentes y prácticas vinculadas al diseño. Nos referimos al caso de la producción de utilitarios y maquinaria para la producción vitivinícola. Sin embargo la autora profundiza que a pesar de esto, los marcos conceptuales que se incorporaron a los discursos constitutivos de la disciplina derivaron del campo del arte y la arquitectura modernos, no de lo que acontece en el entorno más cercano. Esto demuestra que para contar “otra historia” es necesario

incorporar antecedentes, que describen prácticas embrionarias de diseño. Con respecto al caso de La Plata si bien se observan alusiones al contexto inmediato vinculadas a la realidad productiva como los frigoríficos y la industria petroquímica, los autores referenciados se dedican a fundamentar desde una dimensión filosófica y estratégica la apertura de la carrera en el proyecto de país que se proponía en aquel entonces.

En ambos casos se contextualiza históricamente la apertura pero para describir el momento político se visibilizan algunas diferencias. En el caso de la UNCUYO se reparan en referencias al gobierno de Juan Domingo Perón entre (1946 - 1955), es decir anterior a la profesionalización en Mendoza, esto incluye las políticas públicas más exitosas del período como son la inversión en la obra pública y la influencia de los Planes Quinquenales. En el caso de La Plata se hace especial hincapié en justificar en el marco del gobierno desarrollista de Arturo Frondizi entre los años 1958 y 1962. Teniendo en cuenta lo mencionado por Basualdo la consolidación de la industria nacional y tal vez en consecuencia la institucionalización e inserción del diseño en las prácticas de las industrias locales se vieron opacadas por las características macro y microeconómicas de la segunda etapa de la industrialización por sustitución de importaciones (ISI) en Argentina. Podría sugerirse que por este argumento el caso de Mendoza hace foco en el marco histórico en torno a la génesis del diseño principalmente a lo ocurrido durante la primera etapa de la ISI, una década antes, donde la profesión aún no había sido jerarquizada pero la práctica proyectual e innovación sin ser aún denominada así; se incorporaba a la cultura de las empresas locales. En efecto y en razón de lo observado en los antecedentes de Mendoza que referencia el Primer y Segundo Plan Quinquenal, la ISI, etc. La Plata según lo referido en las fuentes citadas parece profundizar y detenerse en el vínculo con el gobierno desarrollista, de la disciplina como vehículo de los fines sociales y políticos de dicho proyecto político. Según Alejandra Gaudio (2002) el ideal desarrollista se esforzó por transformar la economía agraria tradicional en una economía basada en la extracción de los recursos naturales para la producción de hierro y acero para la industria de maquinarias y herramientas, es decir una perspectiva nacional sin citar referencias a lo regional y local.

Para concluir y con el fin de abrir nuevos interrogantes las fuentes secundarias citadas dan cuenta que es necesario profundizar el estudio del contexto mediato (local y regional) vinculado a la constitución y con-

solidación de la enseñanza en las unidades académicas donde se localizan. Como se observa en la bibliografía citada las formaciones discursivas en el caso de las carreras pioneras se centraron en lo que acontece en el arte y la arquitectura moderna, existen pocas referencias a lo que sucedía en el sector productivo que vinculen directamente su apertura con una demanda específica del sector. Si bien no se encuentra explícito en los estudios relevados, y si se tiene en cuenta que algunos de los autores citados se refieren a prácticas vinculadas a los oficios las cuales pueden ser consideradas como ejercicio de la profesión antes de su jerarquización académica. De esta manera podría ser un aporte novedoso interrogar lo que ocurría en las industrias locales para que puedan ser incorporadas a las nuevas narrativas del diseño en Argentina.

Notas

- [1] El proyecto de investigación le fue adjudicado una beca de investigación de Doctorado de la Universidad Nacional de La Plata en el año 2020.
- [2] Docente y precursor la disciplina en la ciudad de La Plata.

Referencias

- Basualdo, E. (2010) *Estudios de historia económica Argentina. Desde mediados del siglo xx a la actualidad*. Siglo XXI.
- Cuccorese, H. (1982) Centenario de la ciudad de La Plata 1882 - 1982. Síntesis esencial de historia socioeconómica en *Economía*, vol. 28, no. 3, Instituto de Investigaciones Económicas. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina.
- De Ponti, J. (2012) *Diseño y comunicación visual en Argentina. Entre la universidad, la empresa y el estado (1950 – 1970)*. Ed. Prohistoria. Rosario. Argentina.
- Heiner, J. (2002) *Diseño, 5 documentos*. Ed. Los autores. La Plata, Argentina.
- Braconi de Catania, L. Innovación y diseño en la industria de Mendoza. Análisis de casos Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación “*Innovación y Diseño en la Industria Mendocina. Análisis de casos de objetos de uso cotidiano (1930-1950)*”, 2009-2011, SECTYP, UNCuyo.
- Jurado, O. Relación entre Diseño, Innovación y Tecnología en Mendoza Innovación y Diseño en la Industria Mendocina. Análisis de casos Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación “*Innovación y Diseño en la Industria Mendocina. Análisis de casos de objetos de uso cotidiano (1930-1950)*”, SECTYP, UNCuyo. 2010.
- Quiroga, W. (ed.). (2020). Intermitentes. *Historia del diseño en Cuyo, Mendoza*. Ed. Fundación del Interior.

***Sofía Lara Marozzi** es Diseñadora Industrial y Profesora, por la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). En el año 2020 le fue adjudicada una Beca Doctoral de la mencionada casa de estudios en el Institución de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), se encuentra finalizando el Doctorado en Artes en dicha unidad académica y su proyecto de tesis se titula “Historia de las carreras de diseño en universidades públicas nacionales de Argentina (1958 - 2014)”. Es profesora en la cátedra Panorama Histórico y Social del diseño de las carreras de Diseño Industrial y Diseño en Comunicación Visual de la FDA, UNLP.



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



Autora: Alma Elisa Delgado Coellar. Colección: "De la ligereza", Año 2021, Técnica mixta.

Jerarquías de poder, sociedad, cultura y diseño

Alma Elisa Delgado Coellar*

Resumen

El propósito es analizar el concepto de diseño, sus características y también sus límites para determinar los elementos que lo convierten en una representación social y que, por lo tanto, le otorgan inferencia en los procesos de dinámica socio-cultural, contribuyendo al cambio de las formas interiorizadas de las sociedades, derivando a su vez en complejos entramados y estructuras de significado que se interrelacionan con los conceptos de producción cultural e identidad. Además de establecer la relación del diseño con las jerarquías de poder y las prácticas culturales que dan resignificación al mismo en los contextos sociales.

Palabras clave: Diseño, poder, dinámica cultural, producción cultural.

Abstract

The intention of this article is aborbed the concept of the design, analyzes characteristics and also it's limits, to determine the elements that turn it into a social representation and that therefore, inference has in the processes of socio-cultural dynamics, contributing at the rate of the forms internalized of them understood as structures of meaning; interrelate with the concepts of cultural production, approached for and identity. Beside, establishing the relation of the design with the hierarchies of power and the cultural practices that give resignificance (remeaning) to the same one.

Keywords: Design, power, cultural dynamics, cultural productions.

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: agosto 2022

Fecha de publicación: junio 2023

Introducción

El concepto de diseño es multidimensional, ya que presenta ciertas perspectivas para su estudio que lo convierten en una representación social y, por lo tanto, influye en los procesos de dinámica socio-cultural, contribuyendo con el cambio de las formas interiorizadas de la cultura. Así, iniciar el abordaje al concepto de diseño implica desentrañar, entender y aprehenderse de diversas posturas, significaciones y perspectivas. A continuación se presenta una categorización que busca poner de manifiesto la multidimensionalidad del diseño, no desde una visión tipológica dirigida al producto o a los campos de aplicación del diseño, sino desde una visión totalizadora, en tanto que no se fragmenta el diseño (o los diseños) en subdisciplinas, como el gráfico, arquitectónico o industrial, sino que desde esta visión integradora se busca comprender el diseño como una representación dentro de la dinámica cultural y que, por tanto, muestra una esquematización sustentada en una visión rizomática. (Delgado, 2021, p. 26)

- Dimensión 1 [D1]. Diseño como término (marco conceptual).
- Dimensión 2 [D2]. Diseño como proceso (marco metodológico).
- Dimensión 3 [D3]. Diseño como objeto (marco objetual, producto).
- Dimensión 4 [D4]. Diseño como discurso (marco de significado).
- Dimensión 5 [D5]. Diseño como experiencia (consumo y recepción).
- Dimensión 6 [D6]. Diseño en el espacio (percepción).
- Dimensión 7 [D7]. Diseño como acción/praxis (profesionalización).
- Dimensión 8 [D8]. Vinculación de las dimensiones (epistemología).
- Dimensión 9 [D9]. Dimensión axiológica (ética, valores y responsabilidad disciplinar).
- Dimensión 9 [D10]. Dimensión pedagógica/educativa (en tanto naturaleza, capacidad y también objeto del diseño).
- Dimensión 9 [D11]. Dimensión estética (en tanto manifestación del hombre y su naturaleza).

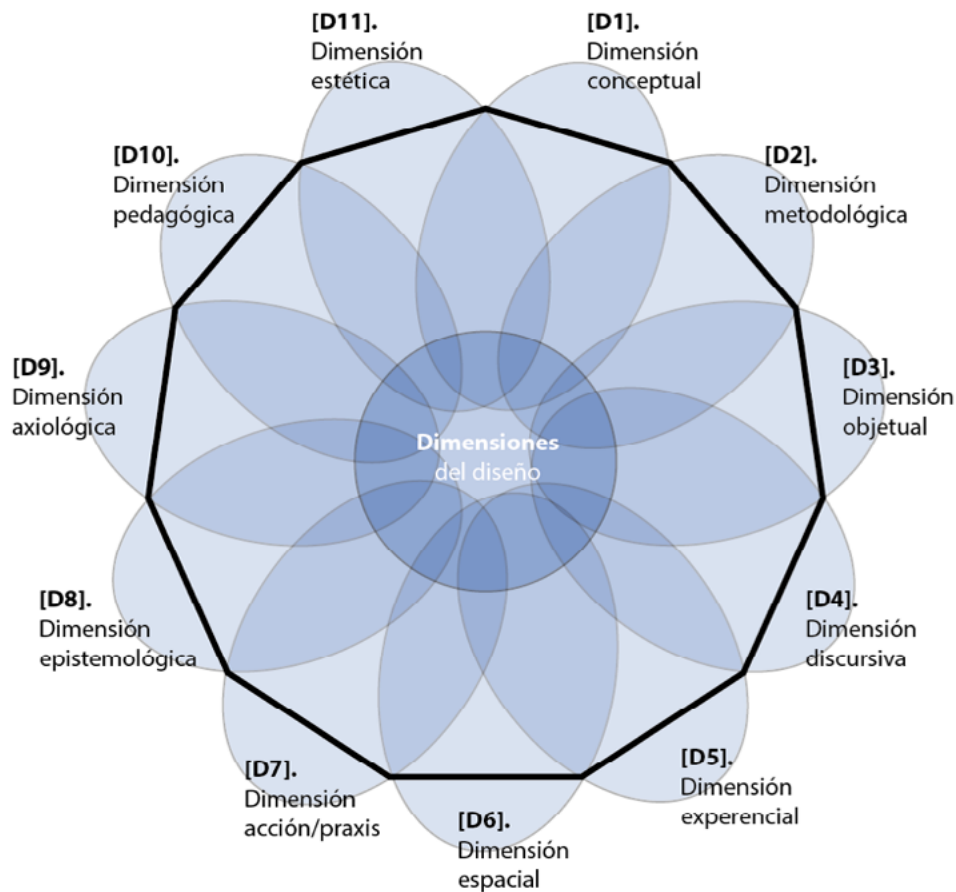


Imagen 1. *Dimensiones del diseño, construcciones epistemológicas desde el rizoma.* Fuente: Delgado (20211, p. 31)

Cabe señalar que todas las dimensiones de estudio del diseño se vinculan entre sí a partir de una estructura rizomática, interrelacionada por los diferentes sistemas de significado que representa cada perspectiva de análisis. Para Gilles Deleuze y Félix Guattari: “lo rizomático o los rizomas carecen de unidad que pueda ser centrada, se establecen relaciones y conexiones transversales. No existen puntos en el rizoma y sí líneas interconectadas en procesos continuos y cambiantes” (2009, p. 9). El concepto de rizoma es introducido por Deleuze y Guattari para explicar el tipo de lazos existentes entre contenidos cognoscitivos, en contraposición a la articulación usual de ramificación de una ciencia, que se estructura a partir de jerarquías. De este modo, el rizoma como concepto-metáfora epistemológica “abre una alternativa a la idea tradicional de vinculación o encadenamiento de tipo

deductivo y lógico” (Rincón, 2009, p.11). Desde una visión rizomática, el diseño se vincula en un encadenamiento continuo, configurado a partir de la significación de las dimensiones entrelazadas en la realidad objetual y no objetual del sujeto (o comunidad).

Para el presente, se abordará de manera explícita el diseño como término, como objeto y como discurso, sin embargo, todas las dimensiones de estudio del diseño se vinculan entre sí, a partir de una visión rizomática, entendida como una postura epistemológica, la cual parte del concepto rizoma propuesto por Deleuze y Guattari (1972), en el que los componentes de un fenómeno de estudio se vinculan entre sí, no en estructuras genealógicas, sino más bien construyendo estructuras de significado.

Aproximaciones al diseño como término: conceptualización

Las palabras tienen diferentes significados según los enfoques, preceptos, actores y momentos desde los que se exponen. Si las palabras, como elemento mínimo del lenguaje, son complejas, cuando se habla de un concepto este proyecta no un significado, sino una estructura completa de entramados relacionados con diferentes rutas. Así, el concepto de diseño, puede ser observado desde varios puntos, que a lo largo del tiempo se han trabajado tanto por teóricos de otros campos de estudio (antropología, sociología, historiadores del arte), como por investigadores y profesionales del diseño, y parece ser que en este recorrido conceptual, ha sido más fácil entender el concepto de diseño desde la propia praxis. La práctica implica acción del sujeto, es decir, que el análisis del diseño sea trabajado desde el propio objeto-producto de diseño creado a partir de la acción de diseñar.

Hablar de diseño es hasta cierto punto similar a hablar del concepto ‘amor’ —de naturaleza abstracta, como término—, porque al llevarse a la praxis a través de los denominados ‘actos de amor’ puede, entonces, comprenderse a lo que refiere el concepto raíz, es decir, que un análisis del término amor puede lograrse a partir de las acciones u objetos que se derivan de él. Al igual que el amor, el diseño es un sustantivo abstracto que representa un concepto independiente e inmaterial que es concebido y percibido a través del pensamiento, en oposición a los sustantivos concretos que designan a los objetos perceptibles por los sentidos. El diseño, así, se

percibe a través del objeto, discurso, espacio, experiencia configurado con base en el proceso de diseño, que implica una acción o práctica; es a partir, entonces, del objeto de diseño, como se puede entender y analizar en sus diferentes planos de significado y dimensiones. Así, el diseño es abstracto, en tanto que existe en el plano del pensamiento, como sustantivo concreto que se materializa en la realidad percibida por el cuerpo.

El concepto de cuerpo ha sido muy estudiado en los campos del arte, la antropología cultural, sociología, filosofía, etc., sin embargo, en el texto, se alude el término a la percepción del individuo a través del cuerpo del acontecer de su entorno en un estado físico.

El diseño, por tanto, puede representar un concepto independiente e inmaterial. Martínez Jiménez y otros (2011) señalan al referirse a los sustantivos abstractos que: “como los distintos grados de concreción y de abstracción corren sin interrupción de un extremo al otro, resulta que, por la misma naturaleza del asunto, es imposible trazar la división exacta entre los nombres concretos y los abstractos” (2011, p.17). Por tanto, el diseño como concepto, mantiene cualidades abstractas y cualidades concretas que permiten analizarlo desde diversos planos y es a partir del objeto de diseño materializado que puede analizarse la naturaleza propia del diseño al ponerlo en relieve, o bien, desde los elementos discursivos que lo configuran en el plano cognitivo y procesual.

Heskett (2002, p.16) señala que el diseño “como término es bastante común, pero lleno de incongruencias; se manifiesta en formas muy numerosas y carece de claridad y definición por falta de límites”. Las diversas formas en que se utiliza el término diseño en el lenguaje cotidiano o para señalar acciones comunes han creado confusiones en cuanto al mismo y sus límites, aludiendo al concepto de diseño cuestiones que hacen referencia a elementos técnicos, efímeros o intrascendentes, o bien, simplemente relacionado con el plano del objeto producido. Esto muestra la falta de categorización respecto al concepto y el papel superficial o decorativo que puede asignarle el uso común de la palabra.

Abordar el concepto de diseño como término, lleva también a analizar sus raíces etimológicas. El término *diseño*, proviene del latín *designare*. En italiano *disegnare*, que es el verbo para la acción de dibujar. Obsérvese que entre la raíz del latín y la palabra en italiano existe únicamente el cambio de una letra; sin embargo, la raíz latina significa marcar, destinar, denominar y representar, a diferencia de la raíz italiana que refiere al dibujar. Al analizar

los orígenes de la palabra, estos conducen a los significados del diseño. El diseño, por tanto, implica como su origen del latín *designa*: marcar, destinar, denominar, representar, y con ello se observa que todas las acepciones expresan acción, como elemento central; es decir, el diseño no es desde sus orígenes un elemento estático, o un adjetivo (entendido como cualidad que se añade a un objeto), sino más bien una acción en su totalidad, un hecho acaecido en el tiempo y espacio. El diseño es una actividad que opera entre el plano de tangible (la realidad objetual) y lo intangible (la abstracción conceptual). García señala al respecto de los orígenes del concepto diseño (1996, p.54):

Del término *signum* se sigue el verbo *signare*, que expresa al hecho de hacer a algo signo, convertir una cosa en signo, marcarla, caracterizarla, diferenciarla para que nos remita a algo (...). Los verbos están compuestos de *signare*, pero además de las partículas *de* y *dis* que añaden significado al verbo. El *de* que entra en composición con un verbo le añade el significado de plenitud, acabamiento, perfección y el *dis* el de división y separación; con ello el verbo *designare* expresa en primera instancia: hacer signo plenamente a algo, es decir, dar a algo forma, figura de manera que nos remite inmediatamente a una realidad distinta.

Por tanto, si el concepto de diseño, como entidad del lenguaje, se estructura en su conjunto, conduce a significados complejos y crea un discurso articulado propio de la cultura. Y, un discurso es un conjunto de enunciados que expresa un pensamiento, razonamiento, deseo, etc., es en sí una construcción, un argumento que genera acciones transversales vinculadas con el objeto de diseño de manera tanto extrínseca como intrínseca. Es así que al pasar a la dimensión conceptual, el análisis del diseño, como discurso, conlleva necesariamente a pensar en este como una construcción ideológica y por tanto como una construcción socio-cultural.

Cultura y diseño

Si concebimos la cultura en términos simbólicos, como señala Giménez (2007, p.94) “el cambio cultural tendrá que manifestarse obviamente en

forma de movimientos o desplazamientos de significados y de la constelación simbólica que los sustenta”. De esta forma, el diseño como disciplina que construye estructuras de significado en la cultura es un campo de estudio multidimensional, que implica entender los fenómenos propios del diseño, en cuanto a proceso, objeto, discurso, espacio, experiencia; y a su vez, entender la compleja red de actividades humanas que se interrelacionan o articulan entretejidas dentro de la realidad, ya no solo tangible, sino también desde lo virtual.

Si el diseño puede ser entendido no solo como un concepto estructurado, sino como un proceso o como el objeto propio, producto de ese proceso, y como un discurso articulado de significación, entonces, los campos derivados del estudio del diseño y la cultura son, cada uno, elementos que interaccionan entre sí, ya que el objeto de diseño no puede ser producido sin un argumento estructurado, producto de un autor y de un espacio-contexto inserto en un momento histórico, político, social y económico. Así, para ser creado el objeto de diseño a partir de un discurso, existe un proceso configurado de forma abierta en el que el productor interviene en la modificación y rearticulación de dicho discurso, con lo que se genera además de una significación externa reflejada en el propio objeto, una estructura de significaciones interna amarrada al propio proceso y al discurso desde el que nace.

Autores clásicos del campo de estudios de la cultura, como Clifford Geertz (1973) apuntan que la cultura es una estructura de significaciones y dentro de esta estructura de significaciones actúan en reciprocidad significados-acciones entre los actores del fenómeno que generan sistemas simbólicos de relaciones internas y estructuras subyacentes en la cultura. De ahí, justamente proviene el término interaccionismo simbólico. Este *interaccionismo simbólico* es el que se da entre las estructuras de significación, que serían el discurso del diseño y entre las acciones derivadas propiamente, tanto la parte del proceso, como del objeto de diseño.

Geertz (1973) pretende que el enfoque semiótico de la cultura nos ayude a lograr acceso al mundo conceptual en el que viven los sujetos un fenómeno cultural, con la finalidad de ampliar el término e interactuar con ellos desde su propio sentido y significación de las acciones y no desde las interpretaciones de sujetos que estudian el fenómeno como capas de elementos y estructuras densas que no producen significados en los sujetos. Así, señala que la cultura “no es una ciencia experimental en busca de

leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (Geertz, 1973, p.20). En este sentido, estudiar el diseño desde la cultura tendría que estar en el camino de la significación de los elementos que lo componen, pero no solo de la significación, ya que la cultura existe en la acción simbólica que se da por la interconexión de los hechos con el contexto, sino que el diseño debe partir y retornar a los sujetos para los que se diseña.

De esta forma, tenemos otro punto más de estudio de la cultura con el diseño, y es desde el público (sujetos) que lo conciben y le dan significación a partir de un proceso de reciprocidad entre la realidad, el objeto, proceso, discurso, espacio y la experiencia producida en la interacción social. Estas interacciones generadas, para Moscovici son “representaciones sociales”, pero para autores como Bourdieu, serían el denominado *habitus*.

Jerarquía, poder y diseño

Se ha expuesto que el diseño y la cultura tienen diversos campos de análisis o enfoques que configuran las formas de interaccionismo simbólico que se dan entre sus componentes, desde los cuales, se puede abordar el diseño como objeto, como proceso, como discurso, como espacio, y el diseño desde los actores o sujetos, que implica un análisis del diseño como experiencia y como consumo. Así, se suman al entramado complejo del concepto de diseño dos componentes de análisis, que ahora se cruzan para abordar el consumo cultural de la disciplina.

Para el abordaje del análisis del consumo cultural, Pierre Bourdieu es un autor de necesaria revisión, ya que este analizó en su obra las relaciones de consumo y por tanto de producción cultural. Plantea que cada sociedad tiene una jerarquía de los objetos de estudio y las estrategias de prestigio que dan el *status* a esas jerarquías de estudio. De esta forma, el diseño como tal es un objeto de estudio que genera jerarquías de clasificación social; por lo tanto, genera relaciones y diferencias sociales. Y es, por tanto, que Pierre Bourdieu anota “la cultura es un capítulo, y no el menor de la sociología del poder” (citado por García, s/f).

A este respecto de las relaciones de poder y la distribución del mismo a partir de los bienes culturales, Giménez señala que “el poder tiene por base y fundamento la estructura objetiva de la desigualdad social” (1983, p.23).

En este sentido, las relaciones de poder que se generan a partir de las diferenciaciones de jerarquía y clasificación social de los objetos de diseño pueden ser a su vez diferenciadas o estudiadas desde la articulación de lo económico, lo simbólico, y los procesos de reproducción, diferenciación y construcción del poder en cuatro subcampos:

1. Los vínculos entre producción, articulación y consumo. Refiriéndose a la diferenciación entre la producción, los aspectos simbólicos del consumo y el uso de los bienes producidos que se transmutan en signos. Desde el diseño, esto se vincula al objeto producido, en cuanto que se convierte en un bien de consumo y por lo tanto, representa estructuras de significado en una línea de tiempo incrustada a un contexto inicial, pero trascendida a través del tiempo por los vínculos generados en las relaciones sociales de los actores.
2. El valor del trabajo. Este aspecto se ocupa de procesos que restringen el mercado de consumo, que es un sistema de relaciones objetivas entre agentes o instituciones por luchas o monopolio de poder a partir de los objetos.
3. Articulación entre lo económico y lo simbólico. Manifiesta este aspecto, las relaciones económicas entre clases y en relación con formas de poder simbólico que contribuyen a la reproducción y diferenciación social con la finalidad de hegemonizar el campo cultural.
4. Determinación y concepto de clase social. Plantea la indisociabilidad entre lo económico, social, político y lo simbólico, la fuerza y el sentido de cada elemento que puede sustraerse de la unidad social para hablar por sí solo.

Estos cuatro aspectos, pueden explicarse desde el diseño, a partir de los objetos producidos, como el caso de la silla B3 de Marcel Breuer, cuyo objetivo funcional era crear un objeto de uso cotidiano para resolver la tangible necesidad de sentarse, descansar. Al ser Breuer el director del taller de ebanistería de la Bauhaus, esta silla elaborada con tubos de acero cromado y asientos de cuero, que debe su nombre al duplicado de la misma que Breuer realizó para el aclamado artista pintor Vassily Kandinski, evidentemente, resignificó al objeto desde su articulación simbólica y por

tanto, también desde el consumo del mismo, ya no como objeto cotidiano, sino como constructo de un proceso de diferenciación y construcción de jerarquía social.



Imagen 2. *Silla Wassily. Marcel Breuer (1925-1926).* También conocida como Modelo B3 la silla no fue diseñada para el artista Vassily Kandinski, quien fue docente simultáneamente a su producción en el campo de la pintura en la Bauhaus. Sin embargo, Kandinski había admirado el diseño completado, y Breuer fabricó un duplicado para la oficina personal de Kandinsky. La silla llegó a conocerse como “Wassily” decenios más tarde, cuando fue re-editada por un fabricante italiano llamado Gavina que había aprendido de la anecdótica conexión con Kandinsky en el curso de sus investigaciones sobre los orígenes de la silla.

A estos análisis en la diferenciación social, a partir de la significación simbólica y los vínculos entre la articulación, producción y consumo, entendidos como elementos de lo económico, social y por tanto de la jerarquía, Bourdieu la denomina teoría de los campos. La teoría de los campos busca mediar entre las estructuras y superestructuras, es decir, entre los aspectos sociales en conjunto e individuales o de subconjuntos sociales.

En este sentido, plantea que hay que situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de una obra. Y aunque este autor se refiere al “artista” para ejemplificar el análisis de los modos de producción y consumo cultural, en el presente se conecta también con el diseñador, con el creador o productor que articula y conceptualiza el argumento o discurso que se plasmará en el objeto de diseño; finalmente se estaría aludiendo a la figura del artista planteado por Bourdieu.

Así, por ejemplo, al referirse a la producción artística, este las entremezcla con la búsqueda de la consagración, en donde el sujeto creador ya

no compite en la actualidad por una aprobación religiosa o encargo cortesano, sino por la legitimidad cultural. Este aspecto, conduce al planteamiento ¿es el diseño producción artística?, la respuesta puede ser ampliamente debatida desde diversos autores del campo de las artes y el diseño que mantienen una relación vinculada. Desde la perspectiva de esta investigación, el diseño, en sus diferentes áreas de aplicación, sí es una estructura de producción porque busca, como el arte, la legitimidad cultural. Esta legitimación cultural se construye con dos elementos: la existencia de un capital común y la lucha por su aprobación.

En esta lucha por la aprobación y legitimación de un objeto de estudio, el diseño se relaciona con el capital, en el que a su vez interviene un modo de producción y, por tanto, un modo también de consumo, lo que genera un mercado de bienes culturales y jerarquías de poder vinculadas a ese mercado cultural.

Mercado de bienes simbólicos de la cultura en el diseño

El mercado de bienes simbólicos incluye tres modos de producción que coexisten dentro de una sociedad organizando la distribución, que por lo general es de manera desigual, de todos los bienes materiales y simbólicos de la cultura. Según Bourdieu (1970, p.739-758), este mercado se puede clasificar desde tres perspectivas estéticas:

1. Estética burguesa: Exige del espectador una disposición cada vez más cultivada para acceder al sentido de la producción artística. Igual que las divisiones del proceso educativo, en el campo artístico se consagran, reproducen y disimulan las divisiones entre grupos sociales. En cuanto al campo del diseño, esta estética burguesa se identifica en el objeto producido y en el discurso del mismo más que en la función de dicho objeto.
2. Estética de los sectores medios: Se construye de dos maneras, por la industria cultural y por ciertas prácticas —como la fotografía— características del “gusto medio”. Se caracterizan del campo artístico de élite por su falta de autonomía, por someterse a demandas externas y por la competencia y conquista del mercado.

3. Estética popular: Se caracteriza por “el poder de poner la necesidad económica a distancia”, se rigen por una “estética pragmática y funcionalista”. Rehúsan la gratuidad y futilidad de los ejercicios formales de todo arte por el arte. Es definida por referencia a la estética hegemónica, ya sea por tratar de imitar hábitos y gustos burgueses o porque admite su superioridad aunque no pueda emular las prácticas.

Los enfoques descritos con anterioridad, al ser analizados desde el campo del diseño, ponen en relieve su naturaleza, porque para entender cómo funciona el diseño en el mercado cultural, se debe entender, por tanto, la estética del diseño. La estética del diseño, según Calvera (2003) es un tema que no se ha acabado de construir y en donde el diseño está huérfano. Esto conduce a una pregunta base ¿se puede dividir la estética? La estética, como la realidad, había sido analizada como unívoca, a partir de la cuál, se observaba un fenómeno y analizaba, sin embargo, en la actualidad, diversos autores la dividen partiendo de análisis de las realidades que no son las mismas entre diferentes grupos sociales. Asimismo, las estéticas se han propuesto para analizar diversos campos de producción cultural, como en el caso del diseño, en donde es pertinente hablar de la misma y “más ahora que en Europa diversas leyes consideran como algo objetivo y las políticas públicas toman al diseño como una herramienta estratégica, dado que el aspecto estético incrementa el valor de los productos” (Calvera, 2008, s.p.).

De esta forma, el valor estético de un objeto de diseño, se considera en una conversión parte de una estrategia económica. Este aspecto, si se analiza a profundidad, no se encuentra desligado del arte, que también a lo largo de diferentes periodos de su historia ha sido comercializado e institucionalizado como un bien de consumo cultural vinculado con el poder, la legitimación y los estratos sociales, como señala Bourdieu, a partir de una clasificación de los valores estéticos de la época y considerado como parte de la economía de producción del hombre.

Algunos autores como Flores (2011) plantean categorías en la estética del diseño, clasificadas en lo bonito, lo sublime, lo *kitsch*, lo *vogue*, lo grotesco, lo tecno, lo cómico y lo irónico. Estas clasificaciones podrían encajar en la visión de Bourdieu, no desde el objeto, sino desde el público que observa este objeto como un producto cultural.

Con esto, se observa que el mercado cultural del diseño como objeto tiene relación con la apariencia de un producto, ligada por tanto a las características de línea, color, forma, textura, además de las características intrínsecas relacionadas con el proceso a partir del cual se creó, así como el discurso al que responde, el público al que se dirige directa o indirectamente y a las relaciones de jerarquía objetual status-poder. Para finalizar este apartado:

El diseño es un factor de construcción de los imaginarios colectivos o representaciones simbólicas con las cuales los seres humanos se representan un territorio; se constituye así en el elemento clave para descubrir o construir la identidad y comunicarla, expresándola a través de relatos, objetos, imágenes, arquitecturas, cadenas y sistemas productivos, redes sociales, entre otros factores. (Musso, 2010, s/p)

De esta forma, el diseño, como articulador y constructo de relaciones sociales, es producto de la sociedad e impacta nuevamente en esta interrelacionando a los sujetos, discursos, contextos, objetos, experiencias e imaginarios en un proceso iterativo de reincidencia, interpretación y producción de cultura. Es lo social lo que da vida al diseño, y es el diseño el que construye relaciones de significación social.

Sobre los estudios de la cultura del diseño e identidad

Los estudios sobre la cultura del diseño se enfocan por lo general a la descripción de las influencias contextuales inmediatas y las acciones derivadas del contexto que dan el desarrollo a la disciplina. Y sí, se debe reconocer que el contexto social evidentemente es el productor e influencia del objeto, sin embargo, quedan cortas algunas perspectivas y estudios que analizan la cultura del diseño desde el contexto, ya que estas dejan de lado los aspectos propios de conceptualización del mismo, observado desde el proceso, desde el objeto, discurso, público o sujetos y por tanto, desde la experiencia generada en el entorno.

En este sentido, la expresión italiana *cultura di progetto* arroja a la luz una idea un poco más amplia de lo que pueden ser los estudios de la cultura del diseño. Y es que *progetto* implica, según Julier (2008, p.20) “algo más

que, simplemente, dar forma a algo mediante diseño: se extiende a la totalidad del proceso de diseño, por ejemplo, desde la concepción o la negociación hasta la organización, realización”. Pero, más allá de la realización de un discurso de diseño, es decir, objetualizado mediante un proceso, la cultura del diseño como tal, implica la existencia de ciertas normas colectivas de práctica, compartidas dentro de determinados públicos. Esto alude a la manera en que el contexto incide en el objeto, y este contexto no solamente es el geográfico, político o económico, sino el contexto simbólico que influye tanto en el creador-diseñador, como en el público usuario (entendido como el que requiere-necesita un objeto de diseño) que lo contempla en un tiempo específico o a la distancia.

Nuevamente, el camino del contexto, refiere necesariamente al público, pero en esta ocasión no un público único, sino una distinción entre el público: por un lado, el usuario, por otro el espectador directo, el espectador indirecto, el espectador institucionalizado (estructuras de organización social con status que dan validez y legitiman culturalmente un objeto de estudio).

Otros estudios de la cultura del diseño lo refieren necesariamente a la producción, a la plataforma para la comunicación del diseño, que expone el discurso del mismo a partir de los diferentes medios o vehículos disponibles, que, valga la aclaración, se han diversificado gracias a las tecnologías digitales. Julier (2008) señala otro campo en el que entiende la cultura del diseño en cuanto que cultura organizacional o actitudinal,

el enfoque permanece dentro del ámbito de los productores-agentes del diseño (...). La concepción proviene del campo de la gestión empresarial y de textos sociológicos que han intentado analizar y ofrecer modelos para los recursos humanos dentro de industrias innovadoras. Las actividades dominantes en este discurso son aquellas flexibles, conectadas en redes horizontales y ricas en transacciones que lidian, en particular, con productos simbólicos” (Julier, 2008, p. 21).

Esta visión, hasta cierto punto más pragmática de la cultura del diseño, sitúa este objeto de estudio en un campo de producción y como un valor dentro de estructuras económicas y empresariales contemporáneas.

Desde esta perspectiva, la cultura del diseño se orienta a un fin, y es la de producir “capital cultural” en una empresa u organización social, con

lo que le otorga a esta la capacidad de cualificar, enjuiciar y por lo tanto ofrecer distinción y diferenciación, aspectos señalados por Bourdieu respecto a la jerarquización social generada por las estructuras simbólicas de la cultura.

La cultura del diseño como objeto de estudio incluye, por tanto, los aspectos materiales e inmateriales de la vida cotidiana. Por una parte, se articula a través de imágenes, palabras, formas y espacios, pero, por otra, conjuga discursos, acciones, creencias, estructuras y relaciones (...) mencionadas a partir de conceptos de valor, creación y práctica, que convierten la cultura del diseño en objeto de estudio, estos son a su vez, procesos que se refieren respectivamente a los diseñadores [creadores], la producción y el consumo. (Julier, 2008, p. 23)

Como se observa, los propios conceptos de cultura y diseño devienen en multiplicidad de perspectivas para abordar su estudio, desde los que se relacionan más con el ámbito productivo, hasta los que se relacionan en mayor medida con el ámbito simbólico y por tanto, se mueven entre los aspectos estéticos de poder, de interpretación del discurso, entre otros.

Conclusiones

La indisolubilidad de lo material (objeto de diseño) y lo cultural implica un análisis de la estructura social desde su totalidad, para lo cual, Bourdieu introduce el concepto de *habitus*, que es “el proceso por el que lo social se interioriza en los individuos y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas”. Al respecto, García señala que:

La acción ideológica más decisiva para construir el poder simbólico no se efectúa en la lucha por las ideas, en lo que puede hacerse presente a la conciencia de los sujetos, sino en esas relaciones de sentido, no conscientes, que se organizan en el *habitus* y sólo podemos conocer a través de él. El *habitus*, generado por las estructuras objetivas, genera a su vez las prácticas individuales, da a la conducta esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción. (s/f, p.16)

Esto quiere decir que el concepto de *habitus* sistematiza un conjunto de prácticas de cada persona y en el que cada grupo garantiza su coherencia con respecto al desarrollo social. En el trabajo de Bourdieu también se señala el papel de “el gusto” como un modo en que cada uno se adapta a las posibilidades estilísticas ofrecidas por su condición de clase. Condiciones de clase marcadas por tres estratos —como se vio en el mapa conceptual—: estéticas burguesas, clase media y popular. Y, menciona las prácticas culturales no como meras ejecuciones del *habitus* producido por la educación familiar y escolar, sino por la interiorización de reglas sociales. En este sentido, García señala, retomando a Bourdieu, que las prácticas se vuelven actos, disposiciones del *habitus* para encontrar las condiciones propicias para ejercerse.

Es importante señalar que los estudios de Bourdieu señalan cómo las estructuras sociales se condicionan entre el conflicto de lo hegemónico con lo subalterno (dominante y dominado). Entre estos conflictos se generan relaciones simbólicas a partir justamente de sistemas simbólicos como “estructuras estructurantes”, es decir, como instrumentos de conocimiento y construcción de lo real. Estos aspectos de análisis entre lo subalterno y lo hegemónico, en el diseño, conducen a un análisis también del consumo de los sujetos o agentes sociales implicados y la construcción significativa que realizan de los objetos de diseño producidos, ya sea tangibles (objeto, espacio, proceso) o intangibles (como la experiencia y el discurso). Objetos que los rodean y que transforman las prácticas culturales, produciendo dinamización social. Así, el diseño construye y se reconstruye en el entramado socio-cultural de poder y de identidad.

Referencias

- Belluccia, R. (s/f). *¿Qué es el diseño?*. Cátedra; Universidad de Buenos Aires. <http://catedrabeluccia.com.ar/sample-page/>
- Bourdieu, P. (1979). *El mercado de bienes simbólicos*. Editorial Anagrama.
- Calvera, A. (2008). *Para una estética del diseño: algunas reflexiones en torno de su actualidad*. Universidad de Barcelona. <https://encuadre.org/para-una-estetica-del-diseno-algunas-reflexiones-en-torno-de-su-actualidad/>
- Calvera, A. (2007). *De lo bello de las cosas. Materiales para una estética del diseño*. Editorial Gustavo Gili.
- Calvera, A. (2003). *Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*. En *Arte¿Diseño*. Editorial Gustavo Gili.

- Delgado, A. (2021). Modelo pedagógico para la enseñanza del diseño en la modalidad a distancia [Tesis doctorado]. Universidad de Guanajuato. <http://repositorio.ugto.mx/handle/20.500.12059/5227>
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2009). *Rizoma*. Editorial fontamara. Colección Argumentos.
- Flores, J.J. (marzo de 2011). Una tipología para la estética de los diseños. *Taller Servicio 24 Horas. Revista semestral de investigación en diseño*. (13), <https://www.yumpu.com/es/document/view/15997179/una-tipologia-para-la-estetica-de-los-disenos-diseno-grafico-y-medio->
- García Canclini, N. (s/f). *La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu*. <http://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/71.pdf>
- García Olvera, F. (1996). *Reflexiones sobre el Diseño*. Colección CyAD (Ciencias y Artes para el Diseño). Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.
- Geertz, C. (1973). Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. En *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa.
- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Capítulo III: La dinámica cultural. Colección Intersecciones, CONACULTA-ITESO.
- Giménez, G. (2007). Territorio, cultura e identidades. La región sociocultural. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. CONACULTA-ITESO, México.
- González Ruíz, G. (1994). *Estudio de Diseño*. Emecé Editores.
- Heskett, J. (2002). *El diseño en la vida cotidiana*. Gustavo Gili.
- Julier, G. (2008). *La cultura del diseño*. Editorial Gustavo Gili.
- Musso, A. (2010). *Diseño, territorio y emociones*. <https://foroalfa.org/articulos/disenio-territorio-y-emociones>
- Martínez Jiménez, J.A; Muñoz, F.; Sarrión, M.A. (2011). *Clases de palabra (I)*. El sustantivo y el adjetivo. Akal edición; Lengua Castellana y Literatura . Editorial Akal Sociedad Anónima.
- Soto, C. (julio de 2008). El diseño: aproximaciones a la disciplina. *Actas de Diseño*, (5), 225-230. Foro de Escuelas de Diseño, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.

*Alma Elisa Delgado Coellar. Doctora en Arte y Cultura y Doctora en Educación, miembro fundador del Seminario Interdisciplinario de Arte y Diseño, 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.

Autora: Alma Elisa Delgado Coellar. Colección: "De la ligereza", Año 2021, Técnica mixta.



Modelo “rutas de la identidad” como propuesta metodológica de aplicación de rasgos culturales en el diseño

*Julio César Romero Becerril**

Resumen

El diseño que incluye a identidad cultural, al parecer se ha vuelto un estilo, tendencia o práctica que se ha venido realizando comúnmente en el diseño y sus disciplinas, a través del tiempo, sin embargo, no existe claridad en la selección, manejo, profundidad y aplicación de las características que comuniquen tal mensaje. Es ante esto que se retoman elementos conceptuales a través de esquemas, mismos que refuerzan y aclaran lo que implica la identidad y desembocan en procedimientos prácticos-metodológicos que sistematizan el abordaje, cerrando con una propuesta denominada “Las rutas de la identidad para el diseño”, misma que provee un proceso paulatino abordaje y manejo de las vertientes de la identidad cultural.

Palabras clave: Diseño modelo, identidad, metodología, cultura.

Abstract

The design that includes cultural identity, apparently has become a style, trend or practice that has been commonly carried out in design and its disciplines, over time, however, there is no clarity in the selection, manage-

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: abril 2023

Fecha de publicación: junio 2023

ment, depth and application of the characteristics that communicate such a message. It is before this that conceptual elements are taken up through schemes, which reinforce and clarify what identity implies and lead to practical-methodological procedures that systematize the approach, closing with a proposal called “Identity routes for design”. , which provides a gradual process of approaching and managing the aspects of cultural identity.

Keywords: *Model design, identity, methodology, culture.*

Introducción

La inquietud por brindar rutas claras para el abordaje de la identidad cultural en el diseño industrial ha sido un discurso muy socorrido desde que las disciplinas se implantaron en el contexto mexicano, los acercamientos llevados a cabo en este periodo de tiempo han sido teorizaciones que dejan clara la necesidad de desarrollar y esclarecer dicho enfoque, más allá de un estilo que aún así, sigue nebuloso y ambiguo, y que emplea elementos de manera directa y literal, llevando muchas veces al “cliché”.

Tras la identificación de dicha necesidad teórico-metodológica, surge la propuesta aquí planteada como una aproximación conceptual de aplicación dentro de la tesis doctoral titulada “Modelo de la relación identitaria del diseño industrial para su competitividad a través de la diferenciación”. Cabe señalar que el modelo no podría ser tomado como una metodología de diseño puesto que no se indican técnicas específicas para llevar a cabo cada una de las fases.

Cabe señalar que los trabajos desarrollados, siguiendo dicha dirección, han incorporado determinados referentes de identidad en distintas dimensiones y profundidad como un resultado obvio de procesos de diseño orientados con tal intención, permitiendo la visualización de los repertorios que, de manera amplia, solventen las necesidades del diseño.

Sin embargo, esta manera de darle tratamiento a una situación que deriva del diseño y su contexto es una de las muchas vertientes de identidad cultural transferida al diseño. Es, entonces, que se retoman algunas propuestas orientadas en el enfoque denominado “Diseño Orientado a la Cultura” y se presenta una alternativa metodológica integral.

Hipótesis

El desarrollo de un proceso metodológico que facilite el manejo sistematizado de la identidad cultural permitirá, en su aplicación, orientar el proceso de diseño a variables concretas donde exista un mayor número de referentes aplicables a los objetos, siguiendo la intencionalidad planteada en el proyecto.

Desarrollo

Las disciplinas diseñísticas como lo son la Arquitectura, el Diseño Gráfico, el Diseño Industrial, el Urbanismo, entre otras, en su esencia, se fundamentan en recursos ideológicos y culturales que pertenecientes al contexto donde se originaron, siendo principalmente países europeos como Inglaterra y Alemania. Sin embargo, es determinante el contexto en el que dichas disciplinas se implantan y reconfiguran de manera particular, incluyendo ciertas variables, descartando otras y modificando algunas otras, esto de manera paulatina y hasta inconsciente, con dirección a un proceso de autorregulación que no se detiene dadas las dinámicas sociales del contexto.

Este fenómeno de tropicalización trae consigo una fuerte carga de reivindicación de pautas identitarias, generalmente retomando pertenencias locales-históricas que son parte inherente de la cultura, funcionando como un ajuste simbólico, lo cual viene a ser una situación común en cualquier contexto que se observe.

Es un hecho observable que el diseño latinoamericano, así también el oriental y el africano, ha planteado propuestas sistematizadas de incorporación de elementos de identidad cultural local en los objetos de diseño. Cabe señalar que dichos procesos retoman argumentos de identidad mayormente basados en elementos tradicionales, rituales, históricos y la objetividad que circunda a dichas expresiones, posiblemente por la garantía simbólica que envuelve a tales referentes, sin embargo, esta vía pareciera ser una dirección única para considerar por los diseñadores.

Estas vías hacia el objeto con identidad escasamente cuentan con procesos, herramientas y técnicas propios, lo cual ocasiona dificultades en la transferencia de los referentes identitarios a los objetos, al no te-

ner, además, una manera de evaluar y seleccionar aquellos que de manera más acorde al proyecto de diseño deban manejarse. Cabe señalar que el modelo resulta, además de la conjunción, bajo las directrices de diseño de distintas teorías, las cuales fueron sintetizadas mediante esquemas con la intención de conocer la profundidad conceptual expuesta, es entonces que a continuación se presentan los esquemas mencionados.

Primeramente, se presenta el esquema de Mandoki (2006) donde se presentan las distintas esferas de la identidad como matrices donde se concentran contenidos de tipo simbólico, pero además elementos de la acción cotidiana y la comunicación.

Por su parte, las matrices se componen de la siguiente manera:

- Matriz escolar: se refiere a los saberes aprendidos en la escuela, pero además a todos los conocimientos colaterales a ella como lo son los valores y actitudes, el juego y otras experiencias de conocimiento devenidas de la actividad y tradición docente, donde participa en buena manera la percepción y apropiación particular.
- Matriz médica: se deriva del concepto de enfermedad y de lo corporal, de manera que integra conocimientos bastos desde lo natural hasta la sofisticación tecnológica como cúmulos de conocimientos coadyuvantes.
- Matriz ocultista: este núcleo se motiva enteramente de subjetividad anclada la personalidad y carácter, donde, además, abundan manifestaciones y rituales allegados a lo mágico y lo metafísico. Estas expresiones además son contextuales por lo que tienen peculiaridades culturales de acuerdo con su origen y evolución.
- Matriz artística: se aboca en la producción y comprensión de valores estéticos, aunque desdeñando el enfoque occidental, la dimensión estética se ejerce desde muchos otros ámbitos y, por supuesto, desde la cotidianidad.
- Matriz familiar: es la matriz por excelencia, donde se origina la cultura, pero también aquí se ubica el arranque hacia el resto de matrices. Se tiene un punto de partida de lo biológico (bioma) a las prácticas culturales (culturoma).

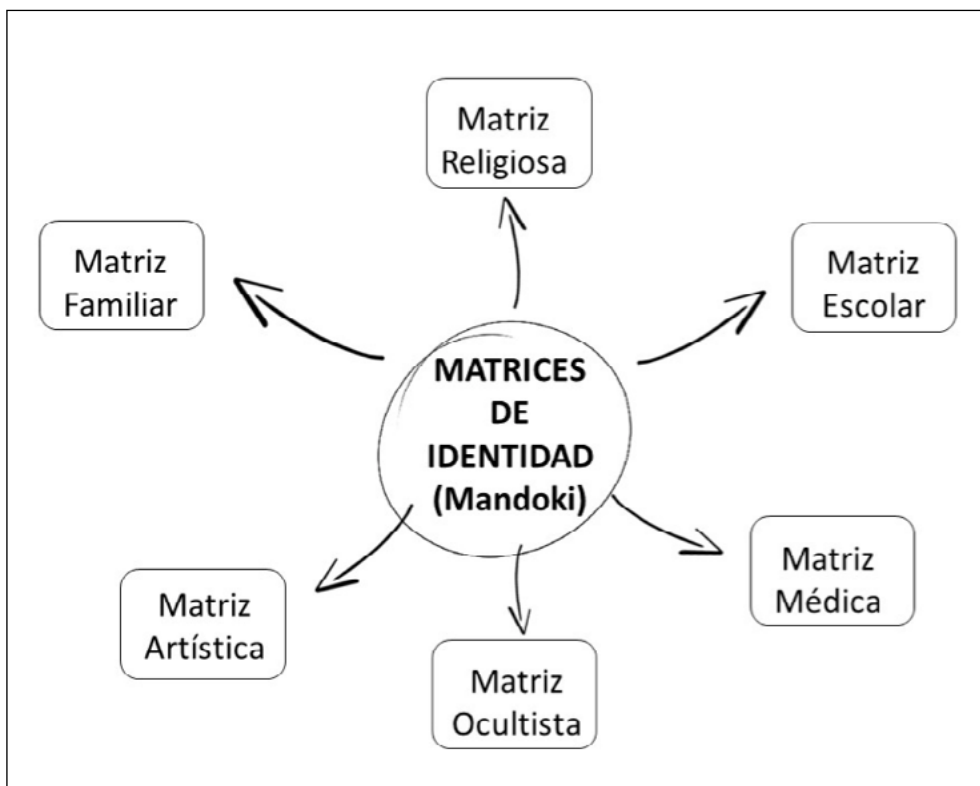


Imagen 1. *Matrices de la identidad.*

Fuente: Romero (2019) con base en Mandoki (2006).

Por otro lado, Porrúa desarrolla una rica propuesta que se orienta al diseño, esto desde la producción de objetos desde el diseño colectivo, a partir del trabajo con colectivos artesanales contenidos en Argentina, donde además se tienen fuertes especificidades culturales.

Este trabajo de diseño colectivo se centra en relatos de identidad, los cuales pueden agruparse en tres grandes ejes, mismos que funcionan como categorías englobantes y que permiten enmarcar expresiones, rasgos y contenidos simbólicos de la cultura, pero a su vez dan paso a la configuración de la identidad.

Entonces, la ubicación y reconocimiento de los relatos, dentro de estos ejes, propicia el direccionamiento de los trabajos colectivos y delimita el proceso en lo identitario. Es entonces que los ejes se explican de la siguiente manera:

- El Eje del Territorio “se ocupa de esa relación indisoluble que se da entre las comunidades y la tierra en las que habitan”. (Porrúa, 2014, p. 131)

- El Eje de la Celebración “se constituye en los mitos y leyendas, en los rituales y fiestas populares y en la concentración de la vida urbana, donde la diversidad cultural se hace presente en la fuerza de la aglomeración y confrontación de lo diverso”. (Porrúa, 2014, p.131)
- El Eje de la Memoria

se constituye con los relatos que hacen referencia a hechos, sucesos y protagonistas, mitos de origen e identidad, que, siendo parte de la memoria colectiva, son traídos al presente como recuerdo, conmemoración o reconstrucción del pasado, contra el olvido y como símbolo de justicia o reparación histórica. (Porrúa, 2014, p. 131)

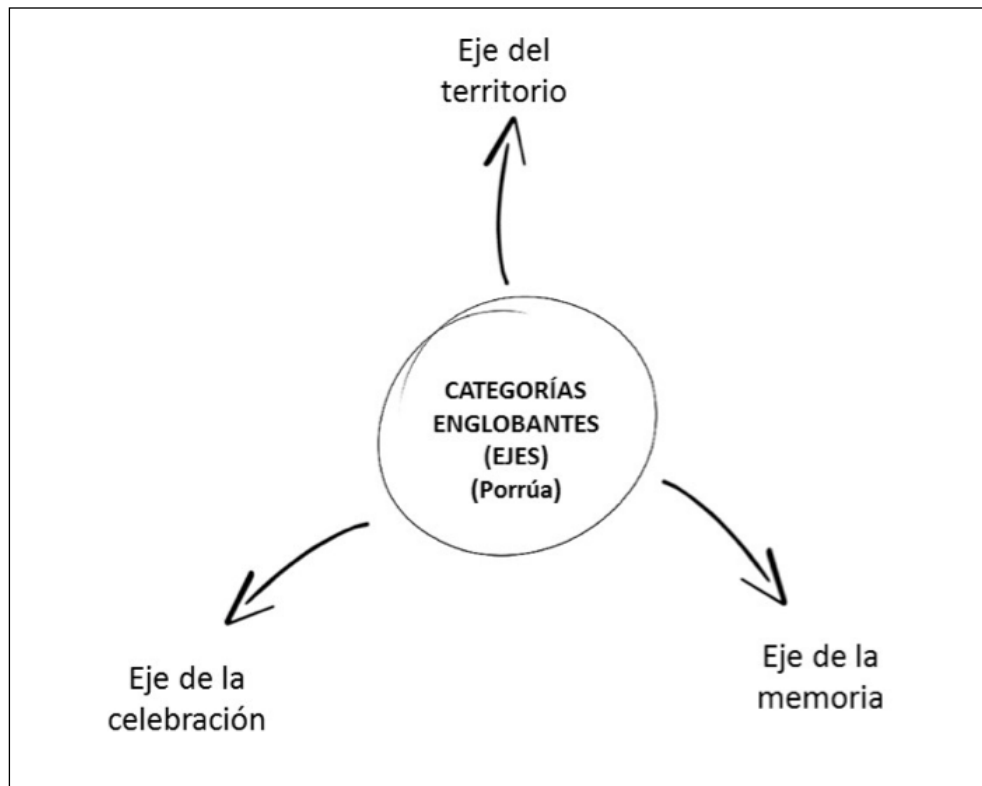


Imagen 2. *Ejes de la identidad para el programa “Identities Productivas”.*
Fuente: Romero (2019) con base en Porrúa (2014).

Por su parte, en Castells (2001) se vierte una lista sucinta de elementos denominados “Materiales para la construcción de identidad”, cabe señalar que el autor no detalla los contenidos de cada uno de estos “materiales” y pareciera que la lista podría ser ampliada de ser necesario.

Considerando el ámbito y orientación temática de Castells, la historicidad, la biología y la geografía podrían leerse como tres ámbitos primigenios donde se instalan por procesos históricos las instancias institucionales que dan fuerza (y poder) a las construcciones de identidad.

Sin embargo, la categoría denominada como “memoria colectiva” merece un tratamiento especial ya que compendia y soporta al resto, además de sustentarse en una historicidad necesaria para el trabajo con la identidad:

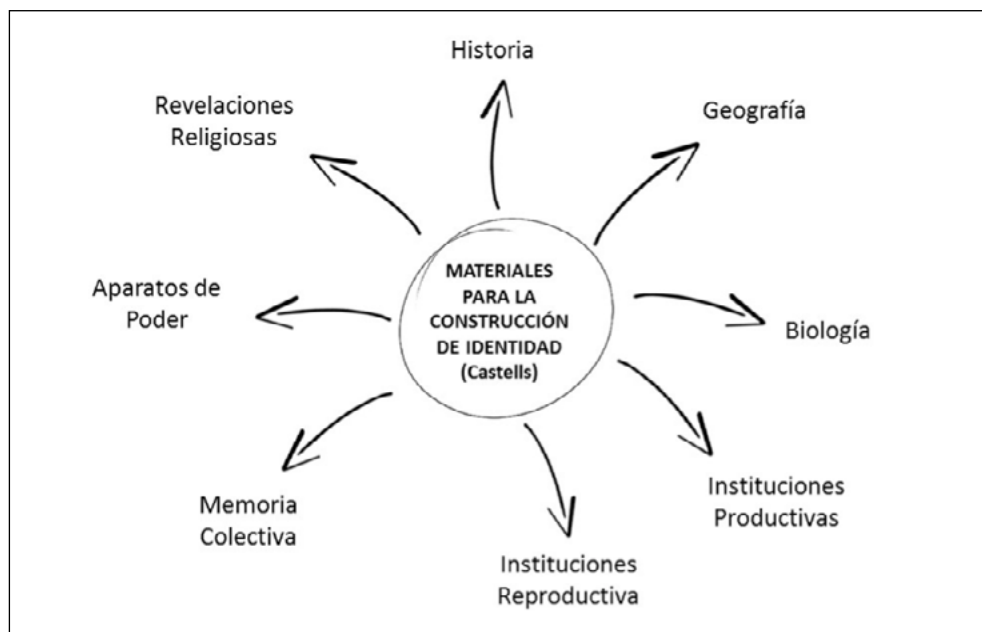


Imagen 3. Materiales para la construcción de identidad.
Fuente: Romero (2019) con base en Castells (2001).

Cabe señalar que un concepto propiciado de lo anterior pero que además representa la progresión integrativa hacia una instancia creativa es la identidad proyecto:

Identidad proyecto: cuando los actores sociales, basándose en los materiales culturales de qué disponen, construyen una nueva identidad que redefine su posición en la sociedad y, al hacerlo, buscan la transformación de toda la estructura social. Es el caso, por ejemplo, de las feministas cuando salen de las trincheras de resistencia de la identidad y los derechos de las mujeres para desafiar al patriarcado y, por lo tanto, a la familia patriarcal y a toda la estructura de producción,

reproducción, sexualidad y personalidad sobre la que nuestras sociedades se han basado a lo largo de la historia. (Castells, 2001, p. 30)

Esta identidad proyecto podría manejarse como un proyecto de identidad, es decir, a través de un objetivo colectivo claro, mismo que procede y se articula de los repertorios culturales específicos, esto es, a manera de código y sistema de valores. En este sentido, la propuesta de Porrúa (2014) tiene esta dirección como un proceso colectivo, donde los materiales culturales dirigidos a identidad son negociados y establecidos consensuadamente.

Son, además, estos proyectos de identidad, a través de la fuerza colectiva implícita, un medio de visibilización de las construcciones identitarias, por lo que tienen además un mecanismo radical en sentido de reivindicación, apropiación o simplemente provocar un pensamiento reflexivo.

Por otro lado, la postura de Guerrero indica una triada de funciones de la identidad, mismas que se presentan y actúan simultáneamente:

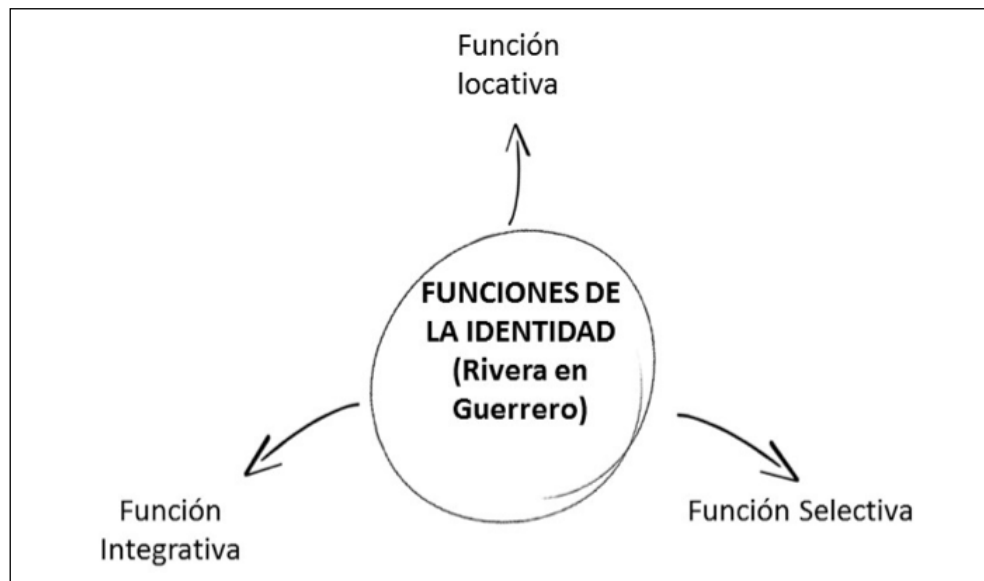


Imagen 4. *Funciones de la identidad.*

Fuente: Romero (2019) con base Guerrero (2002).

- **Función locativa:** permite a los sujetos sociales encontrar su orientación y ubicación con relación a su adscripción y pertenencia social. La identidad nos ayuda a ser y decir lo que somos, a no ser iguales, a conservar la distancia del “nosotros” frente a los “otros”;

a mantenernos en los límites de esas fronteras simbólicas que marcan los territorios de nuestras pertenencias y de nuestras diferencias sociales. (Rivera en Guerrero, 2002, p. 109)

- Función selectiva: esta teoría puede considerarse como una prolongación (o profundización) de la teoría de la acción, en la medida en que es la identidad la que permite a los actores ordenar sus preferencias y escoger, en consecuencia, ciertas alternativas de acción. (Rivera en Guerrero, 2002, p. 109)
- Función integrativa: implica integrar las experiencias del pasado con las del presente en una memoria colectiva compartida, hacer funcional todo el acumulado social de la existencia de un pueblo que le ha permitido llegar a ser lo que es. Esto le ayuda a no fragmentar la identidad en el tiempo y a reconocerse y afirmarse en cada hecho de su pasado. (Rivera en Guerrero, 2002, p. 109)

Cabe señalar que en el caso del modelo que ocupa a este trabajo, se tiene un abordaje individual que lleva en sí mismo una intención perfectamente establecida. Por tanto estas funciones permiten clarificar los objetivos y reflexionar el propósito de los objetos diseñados y su proceso.

Por su parte, Giménez presenta una serie de elementos denominados rasgos distintivos estables, ello dentro del contexto de la construcción de identidad, donde se establecen, además, elementos como la reivindicación común, como un factor irreductible y protagónico de la construcción identitaria.

Otro elemento muy importante, retomado en el modelo propuesto, son los modelos de comportamiento, que como indica Giménez, configuran esos rasgos estables, por demás distintivos y que se relacionan con elementos comportamentales, mismos que son tomados como una intencionalidad subjetiva.

Cabe señalar que este listado no precisa el significado de los elementos, además de dejar claro que son unos elementos dentro de muchos otros, sin embargo, es observable la ponderación de la serie presentada, misma que incluye categorías de indudable peso en lo colectivo.



Imagen 5. Rasgos distintivos estables.
 Fuente: Romero (2019) con base en Giménez (2005).

Cabe señalar que los esquemas precedentes guardan una congruencia en cuanto a las categorías a las que aluden, posiblemente con discrepancias derivadas de los diferentes énfasis en que trabajan los autores. Estos elementos o categorías guardan relación en el sentido de enumerar materiales, rasgos y matrices que engloban una serie de expresiones, saberes, símbolos y valores totalmente contextualizados y amasados en la respectiva historicidad.

Los componentes de identidad tratados responden a un génesis en la cultura así como su desarrollo y evolución dentro de esta, por lo que la revisión al tema de la cultura permite la visión más completa y comprensible de la relación entre cultura e identidad.

En este entendido, se presenta un modelo donde se logran identificar los contenidos objetuales tangibles e intangibles de tres niveles identificables, mismos que aclaran la profundidad de los elementos de los que se conforma. Es esta la importancia de integrar tales niveles en el modelo propuesto y de esta manera, poder abordar repertorios de distinta naturaleza, enfocados evidentemente en el proyecto de diseño y en el tipo de objeto resultante del mismo.



Imagen 6. Niveles de la cultura.
Fuente: Blanco (2015).

Ante dicho panorama metodológico-proyectual se propone un procedimiento a escala conceptual y operativa para poder controlar, identificar y facilitar la selección de estos tras fases reflexivas de evaluación, mismas que además deben dirigirse hacia una intención determinada de acuerdo con el proyecto de diseño.

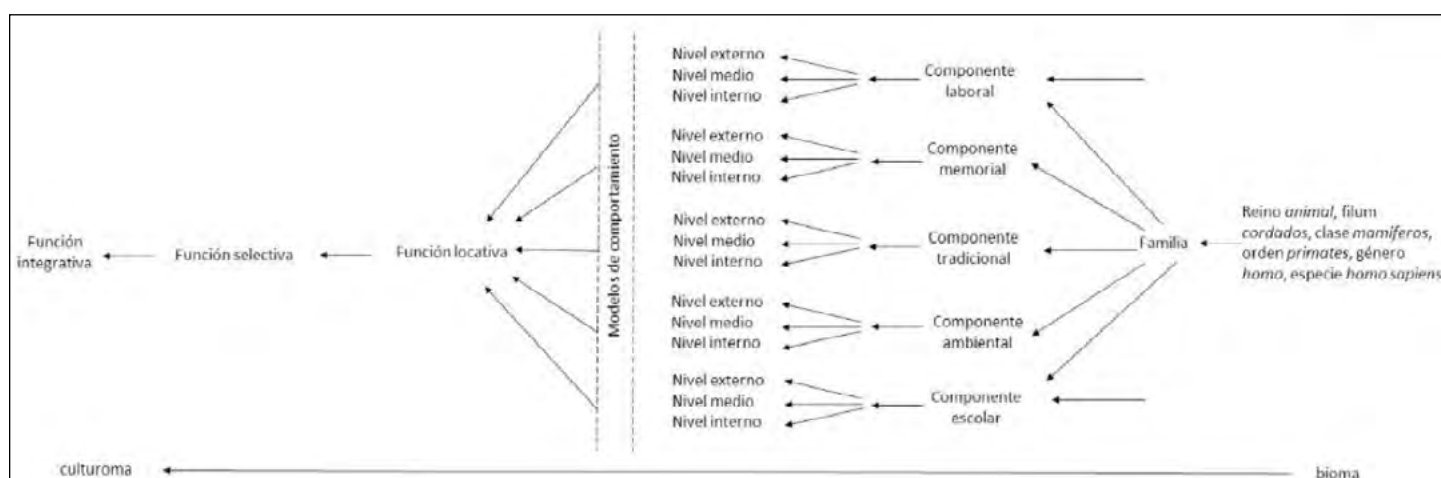


Imagen 6. Modelo “Las rutas de la identidad para el diseño”.
Fuente: Romero (2019).

Es entonces que el modelo contiene los siguientes elementos de acuerdo con Romero (2019), donde el proceso de diseño corre de derecha a izquierda, mientras que el objeto y su análisis tendrían un sentido de izquierda a derecha, por consiguiente:

- Familia: matriz identitaria principal, dado que es la primera instancia colectiva con la que tiene contacto el individuo (con mayor énfasis biológico al nacer). Es en la familia donde, además, se eslabona el contacto con otras instancias sociales, al mismo tiempo que se permite la incipiente construcción de juicios y apropiaciones a partir de la imitación e inculcación de conductas.
- Componente laboral: se refiere a las actividades laborales desempeñadas por los integrantes de la familia del individuo o de algún actor específico, de manera que conlleva un impacto en la identidad de este como un trabajo u oficio aspiracional que incluso puede formar parte de un legado familiar o como resultado de la comunidad o lugar geográfico de procedencia. Este componente podría no depender necesariamente de la familia pues actualmente en la elección profesional, la presión familiar no es determinante.
- Componente memorial: corresponde al acervo contenido a manera de hechos históricos de relevancia donde intervienen personajes, lugares y causas, y el individuo mantiene identificación por pertenecer a determinado grupo social. Es así que si bien, el grupo se funda en una historia común, no permite demasiadas variaciones en cuanto a la apropiación de los acontecimientos importantes, pues integran una base histórica común de identidad colectiva.
- Componente tradicional: se integra por expresiones culturales, ejecutadas de manera colectiva como son los mitos y fiestas, las cuales pueden llevar un carácter gozoso o solemne, manifestado en prácticas rituales. Podría equipararse este punto con el patrimonio inmaterial (UNESCO), aunque la valoración hegemónica del patrimonio (no pueden ser equivalentes las concepciones y sistemas de valores propios de los grupos culturales).
- Componente territorial: se trata de los elementos geográficos y paisajísticos que se tienen en la demarcación en que vive determinado grupo social, relacionándose a través de un proceso de apropiación de este. Dentro de este apartado se encuentran los hitos naturales

como son montañas, ríos, cascadas, playas, entre otros, además de integrar los hitos construidos: plazas, edificios o monumentos, los cuales también poseen una ubicación geográfica propia.

- **Componente escolar:** corresponde a la afiliación educativa de los individuos, desde niveles educativos básicos dado el sentimiento de pertenencia construido desde la educación básica. Posteriormente, el nivel superior corresponderá a la identidad profesional, la cual se funda en los saberes y “haceres” correspondientes a los gremios profesionales, mismos que se integran a partir de atributos propios como códigos particulares o conductas y comportamientos propios del desenvolvimiento de las distintas profesiones, aunque algunos queden meramente como estereotipos idealizados y muchas veces construidos desde fuera de la misma profesión. Cabe señalar que este punto no necesariamente proviene de la matriz familiar.
- **Modelos de comportamiento:** es la externalización de la apropiación de los diversos componentes mediante acciones reguladas por la cultura y el contexto en el que se convive. Esto corresponde a una intencionalidad que debe comunicar el objeto de diseño, por ejemplo reivindicación, reflexión, provocación, entre otras.
- **Función locativa:** El individuo, entonces, se autodenomina dentro de un grupo social para el cual asume un rol específico que le propina la membresía, sin embargo, podría renunciar a determinado grupo para asumir la participación. Esto es, ubicar de manera acotada la pertenencia.
- **Función selectiva:** permite que el individuo pueda integrar a su acervo solamente los atributos propios de sus grupos de pertenencia que le resulten útiles, interesantes o convenientes en determinado momento. Ello trasladado al objeto de diseño implica un proceso de toma de decisiones y selección de aquellos materiales de identidad correspondientes con la intención y dimensión del proyecto. Esta función puede determinarse como un acto de libertad individual (agencia) a la vez que expresa la unicidad en interés y apropiación de los acervos socialmente compartidos. Es además necesario que el individuo mantenga conciencia de las repercusiones de tomar determinada selección de atributos, justificándose en la búsqueda de determinado fin intencionalmente propuesto

- Función integrativa: permite incorporar congruentemente la historia de determinado grupo con las intenciones presentes, esto es una construcción intencional que corresponde con la “identidad proyecto” (Castells, 2001), dado que parte del reconocimiento de la memoria colectiva y el proyecto identitario responde al proceso de integración estratégico. Esto viene a ser la labor creativa del diseño al tratarse de la generación de propuestas capaces de reflejar los contenidos identitarios retomados.
- Del *bioma* al *culturoma* significa pasar de una dimensión meramente biológica a otra cultural mediante el proceso de socialización. Esto representa un recorrido desde el recipiente biológico corporal hasta las esferas de acervos colectivos, su divergencia y convergencia en un objeto de diseño. Esto es una transportación hacia una serie sumativa de variables de carácter cultural que se entretajan.

Es de esta manera que el modelo proporciona alternativas en los cinco componentes propuestos y a partir de la elección de uno de ellos, prosiguen fases reflexivas que conllevan una toma de decisiones que pasarían de lo subjetivo a elementos concretos de diseño que se integrarán en el objeto de diseño.

Referencias

- Blanco, D. (2015). *Calidad, Estrategia y Liderazgo*. [En línea] <https://dbcalidad.blogspot.com/2015/06/el-modelo-de-la-cultura-empresarial-de.html> [Último acceso 11 01 2022]
- Castells, M. (2001). *La era de la información. Economía sociedad y cultura. El poder de la identidad*. Vol. II. Siglo XXI.
- Giménez, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. CONACULTA-ICOCULT.
- Guerrero, P. (2002). *La cultura. Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Ediciones Abya-Yala.
- Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales*. Siglo XXI; CONACULTA; FONCA.
- Porrúa, M. (2014). Claves de identidad del programa Identidades Productivas. Cuaderno 47. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. 125-140. Universidad de Palermo.
- Romero, J. (2019). *Modelo de la relación identitaria del diseño industrial para su competitividad a través de la diferenciación* [Tesis de doctorado Universidad Autónoma del Estado de México] Repositorio institucional UAEM. <https://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/106063>

***Julio César Romero Becerril.** Doctor en Diseño por la Universidad Autónoma del Estado de México. Candidato a Investigador Nacional, miembro del Sistema Nacional de Investigadores por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (México). Es licenciado en Diseño Industrial y actualmente se desempeña como docente en la Universidad Autónoma del Estado de México y el Instituto Universitario del Estado de México. Área de Interés: Identidad Cultural y Diseño. Contacto: jcromerobecerril@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.



Autora: Alma Elisa Delgado Coellar. Colección: "De la ligereza", Año 2021, Técnica mixta.

Perspectivas emergentes en la cultura de diseño para la sustentabilidad

Christian Chávez López*

Resumen

Históricamente, se ha observado un surgimiento de diferentes paradigmas de cambio en el diseño, a través de los cuales se reflejan las diversas maneras de percibir, cuestionar, interpretar o resolver problemáticas relacionadas con los profundos cambios dentro un contexto globalizado y mundializado, que provoca múltiples reflexiones en relación con el impacto de la práctica actual. Pensar en los paradigmas que han contribuido al pensamiento filosófico y científico en el desarrollo de las sociedades en general obliga a reflexionar sobre los diversas perspectivas teóricas y enfoques de pensamiento que se han empleado en la disciplina del diseño, los cuales dan como resultado la adaptación de criterios, que responden *grosso modo*, a las inquietudes o visiones para dar respuesta a un sinfín de situaciones complejas en la práctica actual. Por lo que aquí se aborda la relación entre el paradigma de la complejidad y la sustentabilidad. Se hace una revisión de literatura de las perspectivas emergentes en el diseño, en las últimas décadas, con la finalidad de mostrar a los profesionales del diseño los nuevos valores y criterios del diseño hacia una cultura de sustentabilidad. La presencia de estas características en el diseño nos lleva a considerar algunas condiciones ineludibles de su apreciación en el contexto frente a los desafíos del siglo XXI hacia la formación de nuevas habilidades, valores y aptitudes que pueden tener impacto positivo dentro del ámbito profesional.

Palabras clave: Paradigmas de cambio, perspectivas emergentes, cultura de diseño, sustentabilidad, nuevos criterios.

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: agosto 2022

Versión final: abril 2023

Fecha de publicación: junio 2023

Abstract

Historically, there has been an emergence of different paradigms of change in design, through which the various ways of perceiving, questioning, interpreting or resolving problems related to profound changes within a globalized and globalized context are reflected, which causes multiple Reflections regarding the impact of current practice. Thinking about the paradigms that have contributed to philosophical and scientific thought in the development of societies in general forces us to reflect on the various theoretical perspectives and thinking approaches that have been used in the discipline of design, which result in the adaptation of criteria, which roughly respond to concerns or visions to respond to a myriad of complex situations in current practice. Therefore, here the relationship between the paradigm of complexity and sustainability is addressed. A literature review of the emerging perspectives in design is made in the last decades, in order to show design professionals the new values and design criteria towards a culture of sustainability. The presence of these characteristics in the design leads us to consider some unavoidable conditions for its appreciation in the context of the challenges of the 21st century towards the formation of new skills, values and aptitudes that can have a positive impact within the professional field.

Keywords: *Paradigms of change, emerging perspectives, design culture, sustainability, new criteria.*

Introducción

Este artículo explora la condición contemporánea de la cultura del diseño, con la idea de dilucidar algunas perspectivas emergentes en su práctica para la sustentabilidad. Específicamente, es importante considerar los diversos discursos que coinciden con la necesidad de un cambio de paradigma que involucre nuevas reflexiones y significaciones en el contexto de diseño. El encuadre de este planteamiento demanda nuevas formas de análisis y acción sobre nuestro entorno. Hoy en día, el diseño —al ser un campo con múltiples dimensiones que va generando nuevos paradigmas del saber, herramientas, técnicas y métodos— otorga un nuevo sentido al

quehacer creativo y se ha consolidado como un instrumento de conocimiento y cambio social que puede transformar la cultura hacia un mundo más justo, equitativo, sostenible y humano.

El futuro del diseño necesita humanizarse. El Diseño puede y debe hacerlo. Él posee la capacidad dinámica de socialización por medio de los objetos y los mensajes que se relacionan con los individuos. Y la aptitud por construir y difundir conocimiento, es decir, cultura. (Costa, 2008, p.5).

Por medio de un estudio de gabinete de tipo exploratorio, presento una síntesis de algunas perspectivas emergentes en la cultura del diseño para la sustentabilidad, que configuran nuevos marcos de acción en la práctica actual. En conjunto, estos puntos de vista representan un compromiso colectivo para pensar-actuar en la sustentabilidad, complejidad, cambio climático y en los problemas de índole socioambiental, al estar en sintonía con quienes consideramos la importancia de transitar hacia una cultura sustentable como una parte de una tarea fundamental para los presentes y futuros diseñadores ante un mundo complejo.

La necesidad de un mundo alternativo al neoliberalismo obliga a construir un conocimiento donde el saber democrático supone repensar las tecnociencias y en las ciencias de la complejidad para comprender los cambios de fin del siglo XX. (Rosenmann, 2015, p.11)

El término *tecnociencia* apunta al vínculo de las disciplinas científicas y tecnológicas que va más allá de los vínculos de las técnicas y el logos, o que precisan a este como razón instrumental. Tecnociencia es un término que denota la ciencia que se hace con la técnica y la técnica que se hace con la ciencia por investigadores que son a la vez técnicos y científicos o científicos y técnicos, y que trabajan a los más distintos niveles de abstracción y concreción tomando en cuenta sus mismos o parecidos métodos de plantear y resolver problemas (González, 2017, p.30).

De alguna manera, los diseñadores han recurrido a la filosofía para dar congruencia y objetividad a los discursos en el diseño desde otros puntos de vista, ciencias o incluso otras disciplinas que den sustento a las aproximaciones teóricas. Estas aproximaciones sugieren reflexionar acerca de

las posibilidades de conocimiento y de acción para dar explicación en torno al diseño como práctica social. El reconocimiento de un nuevo sentido en el quehacer creativo como instrumento para el cambio social que puede transformar la cultura hacia un mundo más justo, equitativo, sostenible y humano obliga a pensar en los métodos de diseño y sus procesos desde una perspectiva alternativa que, a su vez, nos invita a considerar las dinámicas complejas de la realidad un *comportamiento asintónico*, que se describe como una constante curva de movimiento en función del tiempo.

La complejidad como paradigma de cambio

Partimos, entonces, de una breve definición de “paradigma”. Dos autores concurren a nutrir este dominio teórico; Thomas Kuhn, en su libro *La estructura de las revoluciones científicas* (1962), define *paradigma* como “un modelo o patrón aceptado por la comunidad científica en sus tareas rutinarias” (Kuhn, 1982, p.51). Por su parte, la propuesta del filósofo francés Edgar Morin sobre una visión más contemporánea de la definición de paradigma es crucial, pues ha provocado un replanteamiento de los fundamentos en el campo del conocimiento y aprendizaje mediante la idea de reformar el pensamiento y al mismo tiempo reformar ciertas posturas occidentales a fin de promover una educación acorde a la sociedad actual.

Un paradigma contiene, para cualquier discurso que se efectúe bajo su imperio, los conceptos fundamentales o las categorías rectoras de inteligibilidad, al mismo tiempo que el tipo de relaciones lógicas de atracción-repulsión (conjunción, disyunción, implicación u otras) entre estos conceptos o categorías. (Morin, 1992, p.218)

En este contexto, los paradigmas o modelos actuales -considerados como todas aquellas creencias compartidas según las cuales los sistemas educativos, políticos, tecnológicos, científicos, culturales funcionan y son comprendidos en un tiempo o realidad social- han contribuido a un cambio radical en las percepciones o valores humanos, principalmente, en la forma en cómo interactuamos, en cómo nos relacionamos y en nuestros modos de vida. El paradigma de la complejidad es un emergente de este siglo, como respuesta a la crisis epistémica y de valores -radicalizada- de

la posmodernidad en el siglo XX (Almela, 2002), por lo que se considera esencial para abordar la racionalidad de los problemas de diseño, al cuestionar la naturaleza misma de lo que entendemos por conocimiento, y en consecuencia para comprender cómo se verán afectados los procesos de construcción y significación bajo este paradigma para el replantamiento de discursos y estrategias en torno a la disciplina.



Figura 1. Paradigmas de cambio. Fuente: elaboración propia (2022).

Perspectivas emergentes en el diseño

El razonamiento del diseño se ha modificado en sus diferentes niveles de actuación, afrontando nuevos retos de los acelerados cambios del mundo: ya no se puede reducir el papel del diseñador a un mero prestador de servicios de soluciones estéticas o problemas técnicos-formales, pues sería más complicado visibilizar su impacto social en el contexto para proyectar y dar respuesta a las necesidades emergentes del ser humano. El diseño no solo requiere de una actividad de profundización práctica-operacional, sino teórica y reflexiva para llevarse a cabo y ampliar sus horizontes disciplinarios. Esto nos lleva a pensar críticamente sobre lo que caracteriza el diseño en el momento histórico que vivimos. La necesidad de un mundo alternativo al capitalismo obliga a construir un conocimiento donde el saber suponga repensar las complejidades.

A) El carácter ecológico

La idea de integrar el aspecto ecológico y ambiental ha sido una de las intenciones humanas que ha estado presente en varias generaciones de diseñadores y activistas en pos de motivar a considerar la degradación del medio ambiente. En los años setenta, esta visión se vio fuertemente influenciada por Victor Papanek, que abrió un sendero para propiciar una imperiosa necesidad de un pensamiento ecológico en el diseño que sigue en el presente. En sus dos obras principales *Design for the real world* (1972) y *The green imperative: natural design for the real world* (1995) expone el argumento sobre la importancia de anticiparse a las consecuencias ambientales, sociales, económicas y políticas. Estas inquietudes y el énfasis en el aspecto ambiental están vigentes en lo que hoy conocemos como green design o ecodiseño. “La cuestión de la ecología, la normatividad y planificación exigen un proceso anticipatorio, son valores intrínsecos encaminados a la supervivencia del planeta, son inseparables de la vida”. (Papanek, 1995, p.287)

Por su parte, Pauline Madge (1993) nos proporciona una mirada contextual sobre la práctica ecológica, señalando que los criterios dentro del movimiento por el medio ambiente introducen en el debate sobre el diseño, la industria y la ecología toda una serie de cuestiones que se vienen discutiendo en la literatura desde hace más de tres décadas. En su artículo “Ecological Design: A New Critique”, señala que el concepto de diseño sostenible fue establecido por el Instituto de Arte y Diseño de Surrey en 1995: “el diseño sostenible significa analizar y cambiar los ‘sistemas’ en los que fabricamos, utilizamos y producimos, a diferencia de un diseño más limitado y a corto plazo” (Madge, 1997, p.52). Estas cuestiones siguen vigentes en la investigación reciente del análisis del ciclo de vida en sus diversas formas y el análisis de las relaciones entre la innovación en nuevos productos ambientales.

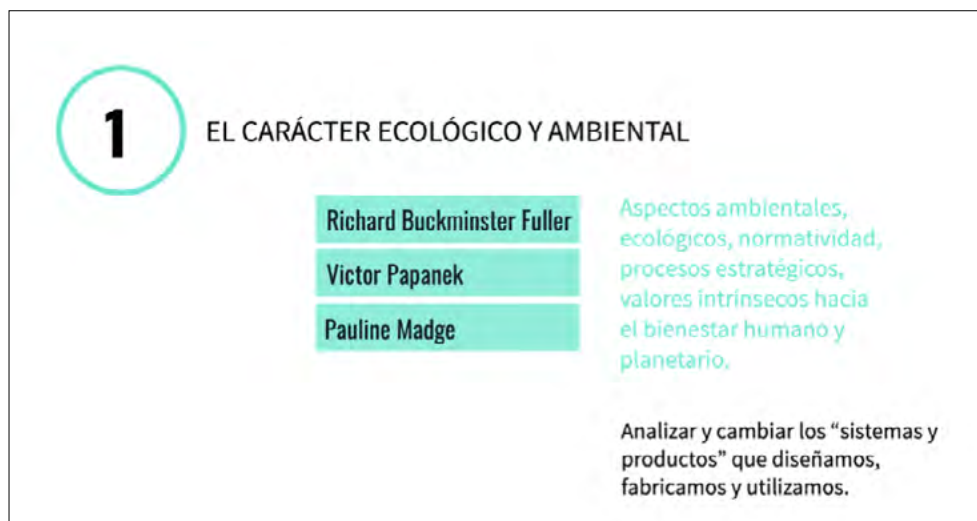


Figura 2. El carácter ecológico y ambiental. Fuente: elaboración propia (2022).

B) El carácter sistémico/complejo

Según Buchanan, los diseñadores están explorando integraciones concretas del conocimiento, que combinarán la teoría con la práctica para nuevos propósitos productivos, esta es la razón por la que asistimos un cambio en el pensamiento del diseño a partir de un “nuevo arte liberal de la cultura tecnológica” (Buchanan, 1992, p.5), que delimita su potencial para integrar el conocimiento de las ciencias naturales, sociales y humanísticas en soluciones adecuadas a los problemas complejos del diseño. En su artículo “Wicked Problems in Design Thinking” (1992) expone el surgimiento de un cuarto ámbito del diseño, la *integración sistémica* para aprender a lidiar con entornos complejos, la experiencia humana y el comportamiento de patrones que define como: “la exploración del rol del diseño para sostener, desarrollar e integrar al ser humano a ambientes ecológicos y culturales, adaptándolos para que sean deseables y sobre todo necesarios” (Buchanan, 1992, p.20).

Ezio Manzini ha enfocado su trabajo a la innovación social y a la sostenibilidad, proponiendo criterios claves para entender los paradigmas de cambio. Destaca la importancia de crear redes de trabajo colaborativo para generar la capacidad de impacto en la sociedad donde es necesario un cambio radical o “discontinuidad sistémica” (2015, p.13) para crear nuevas funciones y significados que incluye el intercambio de conocimiento diverso para expresar un nuevo tipo de innovación (social, técnica, cultu-

ral, ambiental y estética). “El diseño, más allá de buscar dar soluciones a problemas inmediatos, debería convertirse en un agente de cambio social” (Manzini, 2015, p.5).

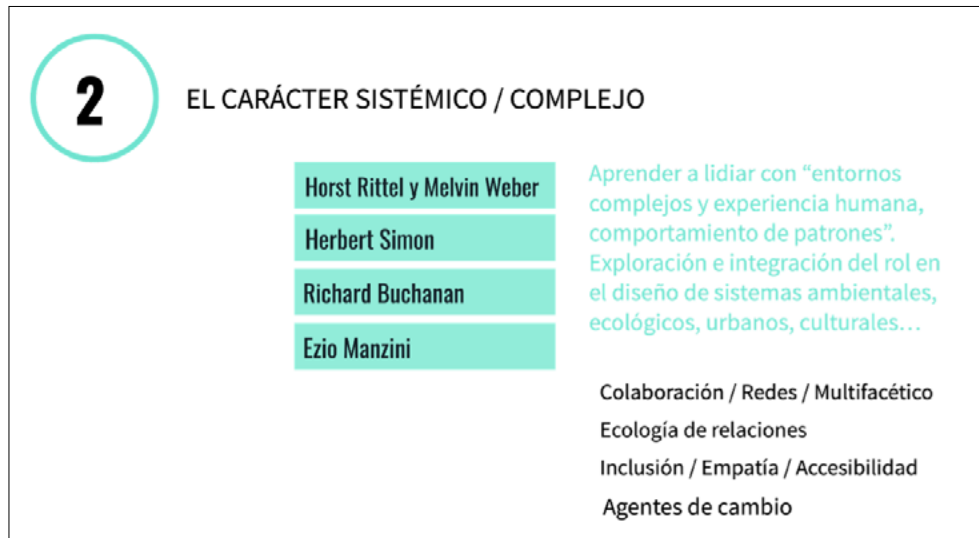


Figura 3. El carácter sistémico/complejo. Fuente: elaboración propia (2022).

C) El carácter regenerativo

William McDonough publicó los “Principios de Hannover” (1992) que tienen como objetivo proporcionar una serie de criterios que los diseñadores pueden considerar para adaptar su trabajo hacia fines sustentables. En su libro *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things* (McDonough & Braungart, 2002) sostiene la idea de abogar por un cambio radical en la manera de pensar, diseñar y hacer las cosas. Sus ideas están comprometidas con la transformación y el crecimiento en la comprensión e integración con la naturaleza para crear sistemas en los que la complejidad y la diversidad implican sostenibilidad.

Diseñar para la sostenibilidad requiere ser consciente de todas las consecuencias a corto y largo plazo de cualquier transformación del medio ambiente. El diseño sostenible es la concepción y realización de una expresión sensible y responsable con el medio ambiente como parte de la matriz evolutiva de la naturaleza. (McDonough, 1992, p.4)

John Thackara en su libro *In the Bubble. Designing in a complex world* (2005) aborda algunos de los problemas más críticos concernientes a la transición a la sostenibilidad mediante *whole system thinking*, es decir, pensar en sistemas totales o completos (Thackara, 2005, p.25). Sugiere una serie de soluciones prácticas, enfrentando la cotidianidad de manera innovadora, de modo que, más que diseñar sistemas y servicios nuevos desde cero, los diseñadores se deben preguntar cómo pueden aprender de lo existente para adaptarlo y combinarlo de una mejor manera. Refiere a un mundo que se basa menos en productos y mercancías, y más en las personas. Necesitamos pensar, conectarnos, actuar e iniciar procesos con sensibilidad; necesitamos fomentar nuevas relaciones al exterior de nuestra cuevas profesionales o sociales; necesitamos aprender nuevas formas de colaborar (Thackara, 2005, p.27). Estos criterios han sentado las bases para lo que hoy se conoce como diseño circular.

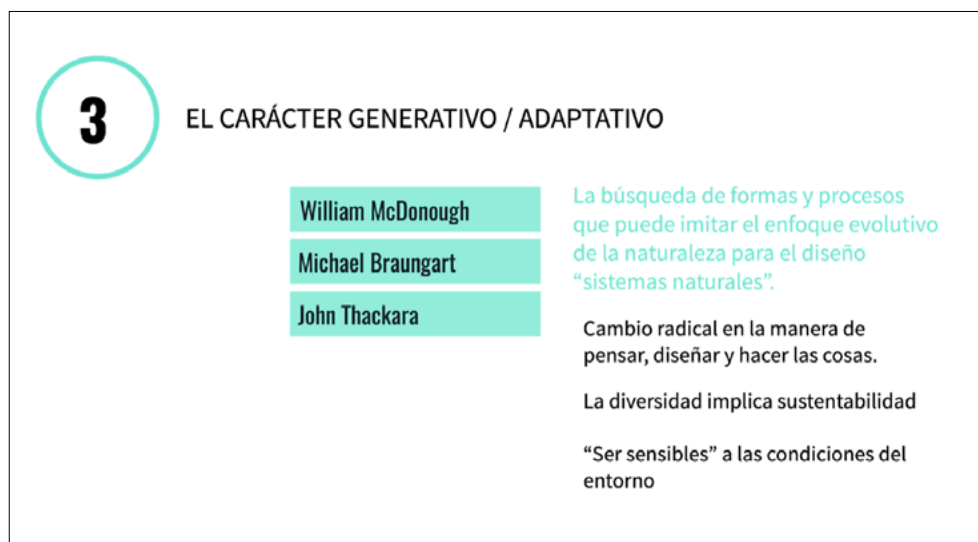


Figura 4. El carácter generativo/adaptativo. Fuente: elaboración propia (2022).

D) El carácter inteligente y crítico

Tony Fry propone bases para la investigación de futuros, donde ha generado un conjunto de herramientas orientadas particularmente a la reducción de la incertidumbre provocada por la pluralidad del futuro y pone a consideración una variedad de connotaciones, relacionadas con los patrones de comportamiento ligadas directamente al movimiento. En su libro *Design Futuring. Sustainability, Ethics and New Practice* (2009) sostiene que el

diseño puede ser uno de los motores clave de este cambio y que la base del diseño debe transformarse en términos de cómo los diseñadores piensan sobre el diseño, la forma en que diseñan, así como el carácter y las consecuencias de lo que se crean. “La clave para instigar este proceso de cambio es rehacer la práctica del diseño” (Fry, 2009, p.22).

Victor Margolin en su artículo *Design for a Sustainable World* (1998) ya discutía que la cuestión principal para los profesionales del diseño no es qué nuevos productos fabricar, sino cómo reinventar la cultura del diseño para que los proyectos que merecen la pena estén más claramente identificados y tengan más posibilidades de realizarse, los cuales denominó como un movimiento hacia una sociedad “posproducto”, es decir, hacia una sociedad que se distinga por una gestión social más explícita de las relaciones entre el ser humano y el medio ambiente. En su libro *Construir un mundo mejor* antepone la responsabilidad social y ética para diseñar. Considera que los diseñadores pueden intentar utilizar sus habilidades para proponer estrategias y plantear iniciativas para lograr un mundo mejor, sostenible y socialmente equitativo. Su postura del diseño ideal es una práctica socialmente consciente y con acción proactiva (Margolin, 2014, p.85). “Nuestra capacidad de imaginar un futuro diferente es básica para nuestra habilidad de desarrollar una cultura sostenible”. (Margolin, 2014, p.29)

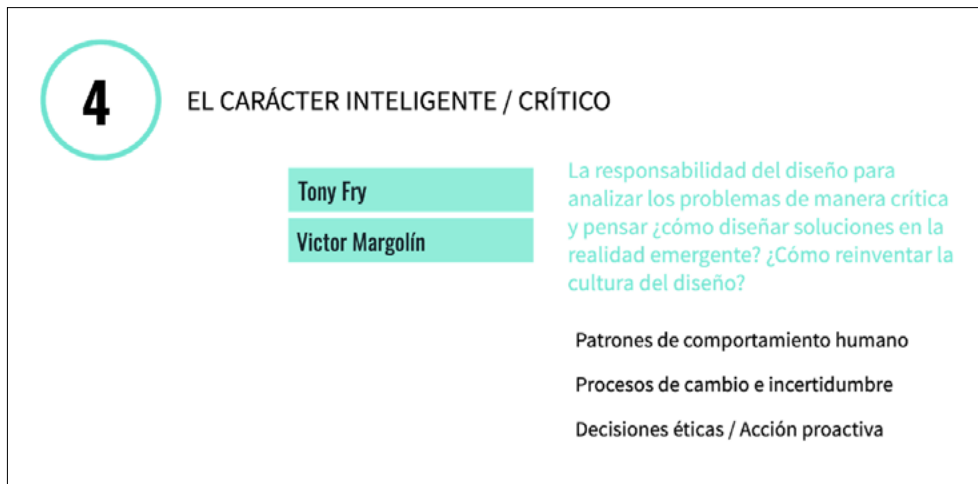


Figura 5. El carácter inteligente/crítico.
Fuente: elaboración propia (2022).

E) El carácter innovador/dinámico

Kees Dorst es una de los referentes más contemporáneos sobre la perspectiva compleja en el diseño. Describe un nuevo enfoque centrando la solución de problemas complejos en las organizaciones a partir de la “creación de marcos”. En *Frame Innovation* (2015) propone que la creación de marcos, como la capacidad de los diseñadores para investigar temas y nuevos marcos, se integre como una habilidad fundamental y un proceso continuo más profundo, que repercuta directamente en las prácticas de la organización y que pueda ser un motor de innovación (Dorst, 2015, p.125). Su modelo de diseño radica en la cualidad de que no se niega a la naturaleza abierta, compleja y dinámica de la situación del problema, sino que se acepta y se utiliza como camino para crear una solución (Dorst, 2015, p.98). Además, ha demostrado que su propuesta sirve como conducto para conectar con otros campos como la filosofía (fenomenología), psicología, estudios culturales y negocios (gestión de la innovación), que pueden empezar a influir en los debates en torno al diseño y las posibilidades que enfrentan los enfoques de diseño para hacer un cambio más fundamental.



Figura 6. El carácter innovador/dinámico.
Fuente: elaboración propia (2022).

F) El carácter transdisciplinar

Alain Findeli ha centrado sus intereses de investigación en la necesidad de un cambio epistemológico basado en una cosmovisión no materialista, no positivista, no agnóstica y no dualista, afirmando que los modelos teóricos e implementación de metodologías de diseño deben ser consideradas bajo esta visión. En su artículo “Rethinking Design Education for the 21st Century” (Findeli, 2001) ha señalado la deriva en la que se encuentra el diseño actual que atribuye principalmente al “efecto de la ingeniería de producto y el marketing en el diseño” (Findeli, 2001, p.6) y enfatiza cuatro escenarios que describen la forma en que la actitud centrada en el producto podría ser reemplazada por una nueva:

- A) La transición a los sistemas y las teorías de la complejidad como una contribución hacia una transformación radical del modelo mecanicista del proceso de diseño.
- B) El cuestionamiento sistemático del proyecto enfocado en el contexto humano desde una antropología contemporánea que deberá contemplar la compleja interacción y las relaciones entre el mundo interior.
- C) El cambio epistemológico y metodológico radica en los sistemas complejos y tendrá una consecuencia importante sobre la responsabilidad del diseño, ya que se espera que los diseñadores actúen en lugar de hacer.
- D) La transdisciplinariedad que requiere una adecuada orientación o transformación de los conocimientos para que puedan nutrir el proyecto de diseño, ya que los conocimientos deben “organizarse” para la creación de un conjunto.
- E) La cuestión de la desmaterialización que apuntan a la desaparición parcial del producto, por supuesto, por motivos ecológicos, que apuntan a la tendencia de que las metodologías desarrolladas para el diseño de objetos materiales podrían ser transferidas al mundo de los servicios inmateriales.

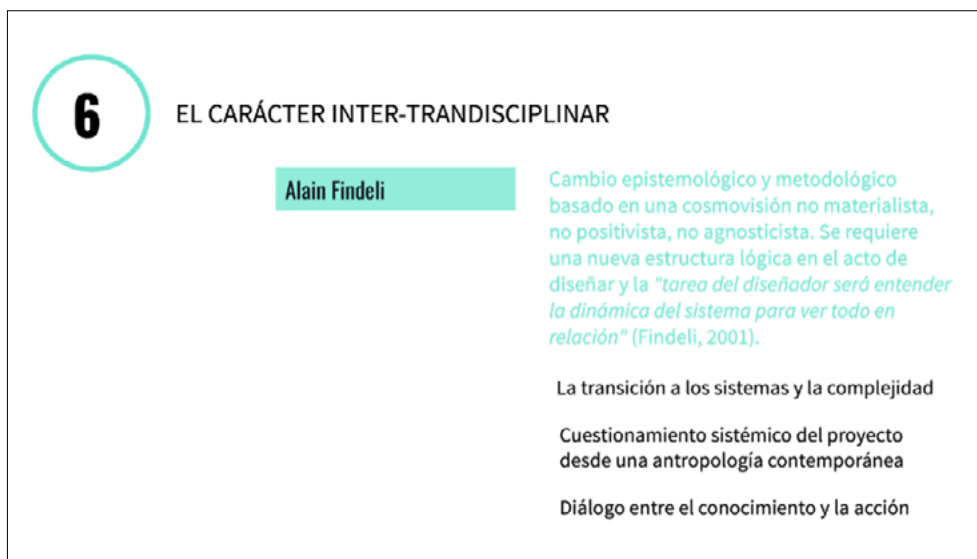


Figura 7. El carácter inter-transdisciplinar.
Fuente: elaboración propia (2022).

Discusión y reflexiones finales

Las posturas anteriores nos ofrecen un panorama general de múltiples puntos de vista, intersecciones y diversas interpretaciones acerca de las nuevas cualidades, funciones y propósitos del diseño. De ahí se desprende la visión de que, indiscutiblemente, la disciplina se encamina a una relación cada vez más estrecha entre la teoría y práctica para la generación de una cultura más comprometida con el contexto. El reto para los diseñadores es desarrollar procesos de diseño humano que nos permitan permanecer en equilibrio con el entorno natural. Por lo tanto, en principio casi todas las fases de los procesos de diseño, requieren una reconsideración respecto a los nuevos paradigmas de cambio. Los sistemas lineales de pensamiento o los programas a corto plazo que justifican medios indiferentes o arrogantes no son lo suficientemente previsores para servir al futuro de la interacción entre la humanidad y la naturaleza. Debemos emplear tanto los conocimientos actuales como la sabiduría ancestral en nuestros esfuerzos por concebir y realizar la transformación física, el cuidado y el mantenimiento de la Tierra. La cultura del diseño para la sustentabilidad no debería ni necesita excluir el diseño social, colaborativo ni los criterios de diseño ecológico, tampoco deberían perder su cualidad de responsabilidad ética.

Lo que se discute aquí es la posibilidad de integrar un conjunto de atributos deseables que se pueden acoplar armónicamente, independientemente del resultado en forma tangible o intangible. El diseño, concebido desde una visión sistémica y compleja, puede potenciar los marcos de acción hacia la búsqueda del bienestar humano y así como sumar esfuerzos en todos sus campos de conocimiento. Un diseño que integre, paulatinamente, estas visiones o características podrá ser capaz de transformar la realidad, por lo que se sugiere potenciar los intangibles como el conocimiento, ya que sin duda va a generar nuevos planteamientos implícitos en el proceso de diseño y nuevas formas de aproximación hacia un entendimiento más profundo de la realidad. El diseño piensa y actúa. El diseño puede transportar ideas, conocimiento y valores sociales, es parte del contexto y puede representar un contexto en sí mismo, proyectarse como un elemento de cohesión social y expresar cultura.

Sin embargo, aún nos encontramos en un proceso de transición hacia la resignificación y redignificación del rol que juega en la sociedad, y por lo tanto, en el bienestar de la humanidad. La búsqueda hacia un mundo alternativo obliga a construir un conocimiento más pertinente que supone pensar en la complejidad y reflexionar sobre los diferentes factores alrededor de la práctica de diseño, pero implica reconstruir nuestras concepciones de sus relaciones con el entorno a través de nuevas estrategias o herramientas que permitan la adaptación y la flexibilidad constante para enfrentar las problemáticas de hoy. De hecho, John Thackara (2021) opina que “la gente necesita experimentar las ecologías relacionales, no sólo pensar en ellas” Cita a la artista Eva Bakkeslett, quien describe este proceso -el cultivo de la conectividad ecológica y social- como una fermentación social.

La idea central es proponer y practicar un diseño encaminado hacia una cultura de sustentabilidad que ya se ha desarrollado y establecido como una línea de investigación en las principales instituciones de diseño a nivel mundial, denominado más ampliamente como Diseño para la Sustentabilidad. No obstante, se reconoce que este concepto ha tenido una evolución, desarrollo y diferenciación que siguen en construcción. El progreso en los fundamentos teóricos y prácticos son aún cuestionables, probablemente porque hoy en día, estamos intrincada e irremediablemente involucrados en condiciones de complejidad e incertidumbre y, por lo tanto, los procesos de diseño “autoconscientemente” se van adaptando a las dinámicas socio-culturales o paradigmas de cambio.

Referencias

- Almela, A. C. (2002). El paradigma de la complejidad como salida de la crisis de la posmodernidad. *Discurso: revista internacional de semiótica y teoría literaria*, 69–83. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=977277>
- Buchanan, R. (1992). Wicked Problems in Design Thinking. *Design Issues*, 8(2), 5. <https://doi.org/10.2307/1511637>
- González, P. (2017). *Las nuevas ciencias y las humanidades: de la academia a la política*, 1a ed. CLACSO.
- Costa, J. (2008). El futuro del Diseño. *Europeo di Design*, 5.
- Dorst, K. (2015). Frame Creation and Design in the Expanded Field. *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 1(1), 22–33. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2015.07.003>
- Findeli, A. (2001). Rethinking Design Education for the 21st Century: Theoretical, Methodological, and Ethical Discussion. *Design Issues*, 17(1), 5–17. <https://doi.org/10.1162/07479360152103796>
- Fry, T. (2009). *Design futuring: Sustainability, ethics, and new practice* (English ed). Berg.
- Madge, P. (1993). Design, Ecology, Technology: A Historiographical Review. *Journal of Design History*, 6(3), 149–166. <http://www.jstor.org/stable/1316005>
- Madge, P. (1997). Ecological Design: A New Critique. *Design Issues*, 13(2), 44. <https://doi.org/10.2307/1511730>
- Manzini, E. (2015). *Design, when everybody designs: An introduction to design for social innovation*. The MIT Press.
- Margolin, V. (1998). Design for a Sustainable World. *Design Issues*, 14(2), 83–92. <https://doi.org/10.2307/1511853>
- Margolin, V. (2014). *Construir un mundo mejor. Diseño y responsabilidad social*. Designio.
- McDonough, W. (1992). *The Hannover Principles. Design for Sustainability* [Prepared for EXPO 2000 The World's Fair Hannover]. <https://mcdonough.com/wp-content/uploads/2013/03/Hannover-Principles-1992.pdf>.
- McDonough, W., & Braungart, M. (2002). *Cradle to Cradle. Remaking the Way We Make Things*. North Point Press.
- Morin, E. (1992). *El método IV: Las ideas. Su hábitat, su vida, sus costumbres, su organización*. Cátedra.
- Papanek, V. (1972). *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change* (2nd edition). Thames and Hudson.
- Papanek, V. (1995). *The green imperative: Natural design for the real world*. Thames and Hudson.
- Rosenmann, M. R. (2015). *Pablo González Casanova: De la sociología del poder a la sociología de la explotación*. Siglo XXI Editores; CLACSO. http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20151027022013/Antologia_Casanova.pdf
- Thackara, J. (2005). *In the bubble: Designing in a complex world*. MIT Press.
- Thackara, J. (2021). The relationship of texts to dead fish. *Journal of Writing in Creative Practice*, 14(1), 5–11. https://doi.org/10.1386/jwcp-00010_7

*Christian Chávez López es Doctora en Artes y Diseño. Adscrita a la Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México. Mail: cchavezl@fad.unam.mx



Autora: Alma Elisa Delgado Coellar. Colección: "De la ligereza", Año 2021, Técnica mixta.

Arquetipo e identidad múltiple, un estudio de interseccionalidad y decolonialidad en la imagen simbólica de la virgen de Guadalupe

*Carmen Zapata Flores**

Resumen

El siguiente análisis es un esbozo a manera de homenaje a uno de los investigadores más profundos y geniales que conozco: mi Padre. Investigador, Contador y Guadalupano, realiza una investigación profunda desde más de veinte años llamada *Nuestra Señora de Tepeyacac y la cuenta de los macehualli* que aún se encuentra en proceso de ser publicada.

Por lo anterior, gracias al contacto con el fenómeno de la Virgen de Guadalupe desde mi juventud por medio sus investigaciones, he observado las múltiples manifestaciones que giran en torno a su imagen simbólica. Pero para realizar esta investigación he tenido que hacer un corte y cruzar la figura femenina de la Virgen, de manera interseccional. Es decir, desde los conceptos de la interseccionalidad: raza, género y clase, para tratar de abordar y a su vez realizar una crítica un tanto empírica de cómo se fue convirtiendo en un arquetipo de identidad múltiple.

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: agosto 2022

Fecha de publicación: junio 2023

Existen ya muchas investigaciones en torno a la figura de la Guadalupeana, pero en virtud de que todo esfuerzo orientado a obtener conocimiento por medio del análisis, debe enfocarse sobre el origen del asunto que a uno interesa.

Este acercamiento se encuentra soportado en tres aspectos fundamentales que invitan a todo aquel que se involucra en el proceso de investigación, (ya sea de las artes y el diseño o de cualquier otra disciplina) a tomar en cuenta tres aspectos fundamentales.

Los cuales debieran aplicar como menciona Miguel Zapata (2016) en la potencia de las tres “íes”; o sea, “poner en acción la tríada imaginar-inspeccionar-intuir. Mucha gente no tiene potencia interpretativa o exegética porque no cultiva su intuición. Imaginar se refiere al poder creativo de imágenes mentales, inspeccionar: es el escrutinio detallado de las cosas e intuir es el rayo de verdades captadas por el alma” (pág. 1) La intuición del latín; *intuitu: in* en, y *tueri*, mirar. Podría traducirse en “el espejo de las imágenes del alma”. Por ello, invito a todo aquel a quien este texto le interese a abrir la intuición.

Con la advertencia de que esta interpretación queda fuera de todo proceso teológico religioso, tomando en cuenta que lo que aquí se encuentra escrito es con profundo respeto, ya que, para opinar sobre la *Beatísima Siempre Virgen María Mexicana*, hay que conocerla. Imaginar, nos eleva a la *sapientia*, intuir nos conduce a la *scientia*, inspeccionar nos obliga a la mensura. Sirva lo anterior, para acercarnos a la representación gráfica de esta importante, salvadora, madre, mujer, virgencita, Lupita en ese orden.

Pero además para entender el poder de las imágenes dentro del contexto cultural en un México que tiene que caminar hacia la decolonialidad.

Palabras clave: arquetipo, imagen simbólica, identidades, interseccionalidad, decolonialidad.

Abstract

The following analysis is a sketch as a tribute to one of the most profound and brilliant researchers I know: my father. A researcher, accountant and Guadalupeño, he has been conducting in-depth research for more than twenty years called Our Lady of Tepeyacac and the account of the macehualli, which is still in the process of being published. Because of the abo-

ve, thanks to the contact with the phenomenon of the Virgin of Guadalupe since my youth through my father, I have observed with him the multiple manifestations that revolve around her symbolic image. However, in order to carry out this research I have had to make a cut and cross the feminine figure of the Virgin, in an intersectional way, that is to say, from race, gender and class, to try to approach and at the same time make a somewhat empirical critique of how she became an archetype of multiple identity.

By virtue of the fact that any effort oriented to obtain knowledge by means of analysis must focus on the origin of the matter that interests one. The above is supported by three fundamental aspects that invite anyone involved in the research process, whether in the arts and design or in any other discipline, to take into account three fundamental aspects. Which should be applied as Miguel Zapata (2016) mentions in the power of the three “I’s”; that is, “to put into action the triad imagine-inspect-intuit. Many people lack interpretive or exegetical power because they do not cultivate their intuition. Imagining refers to the creative power of mental imagery, inspecting: it is the detailed scrutiny of things and intuiting are the rays of truths grasped by the soul” (pg. 1) Intuition from Latin; intuitu, in in, and tueri, to look. It could be translated as “it is the mirror of the images of the soul”.

Intuition from Latin; intuitu, in in, and tueri, to look. It could be translated as “it is the mirror of the images of the soul”. Therefore, I invite anyone who is interested in this text to open their intuition, with the warning that this interpretation is outside of any religious theological process, taking into account that what is written here is written with deep respect, since, in order to give an opinion about the Most Blessed Mexican Virgin Mary, it is necessary to know her. To imagine elevates us to sapientia, to intuit leads us to scientia, to inspect obliges us to mensura. Let the above serve to bring us closer to the graphic representation of this important, savior, mother, woman, virgencita, Lupita in that order. But also to understand the power of images within the cultural context in decolonial Mexico.

Keywords: archetype, symbolic image, identities, intersectionality, decoloniality.

Un arquetipo Guadalupano

La representación, del latín *representatio-onis* es la acción y el efecto de representar, prácticamente se trata de una distinción o categoría para referirse a una persona. Se atribuye también al concepto de figura o imagen que sustituye a la realidad.

La manera más fácil de acercarse a la representación es sin duda el acto de hacer las cosas y/o nombrarlas, es decir el lenguaje. Como seres culturales y convencionales estamos tan acostumbrados al habla que hemos olvidado que con ella se nos enseña desde pequeños el significado de las cosas, pero lo que estas representan por medio del lenguaje verbal definitivamente tienen vínculo profundo con la imagen visual.

El vínculo se vuelve tan fuerte, que, a veces nombrando las cosas, traemos a colación las imágenes mentales de lo que a ellas corresponde, volviéndolas signos y símbolos inequívocos.

Ernest Gombrich plantea, “el artista que copia la realidad tiende siempre a construir la imagen utilizando los esquemas que ha aprendido a manejar” (1997:309), Pero, ¿Que ocurre cuando esta imagen se vuelve total?, tan importante que se encuentra no solo en la memoria visual de un pueblo, si no que se transforma en universal. Una imagen no solamente representadora, si no reproductora y creadora.

Jorge Giraldo (1961) nombra a la imagen creadora como “la imagen figura mental que, con base en las experiencias pasadas, logra anticipar acontecimientos futuros” y a la imagen reproductora como “un producto de percepciones actuales. Es decir, como una representación de las cosas en la conciencia” (pág. 132) Este es el caso de la imagen de la llamada Virgen de Guadalupe. Una imagen arquetipo, o arquetípica, que, a través del tiempo, la conciencia y el refuerzo, se vuelve completamente social.

Pero no solo eso, sino que es la sociedad misma, la que le otorga sus múltiples identidades.

Los arquetipos según Jung, están presentes en el inconsciente colectivo, es decir son producto de uno mismo, pues es uno quien le da las atribuciones.

Luego entonces un arquetipo es un espejo, lo que uno fue, es, o quiere ser. Si y solo sí, este contiene una estructura muy bien definida. Giraldo continua, diciendo que un arquetipo “es la identidad estructural en el re-

ptorio de las imágenes simbólicas, tal como las conocemos a través de mitos, rituales, usos, costumbres de los pueblos” (pág. 140).

Con ello, podemos pensar entonces que la figura de Guadalupe, además de instaurarse en el inconsciente colectivo de un pueblo, sea creyente o no; es capaz de generar experiencias, sensitivas, sensoriales e incluso conectarse con lo más profundo de la espiritualidad de las personas.

Ahora bien, ¿Cómo se ha construido la figura de la Guadalupana? Se trata del relato más antiguo de la presencia divina en suelo mexicana de la Virgen María ocurrido en 1531; es decir allí se relata una epifanía o *monexiti*[1], misma que no se pone en duda; es decir en esta investigación ni se afirma ni se niega.

Pero para explicar lo anterior, haré un recorrido sobre algunas imágenes encontradas en textos, libros, álbumes y compendios para establecer que, el hecho de la aparición de la Virgen en esos años, se fue construyendo en características que por su puesto tuvieron sus pilares en la raza y la clase de un pueblo, que fue altamente masacrado.

Me acerco a la primera imagen de la mano de Miguel Sánchez, escritor, teólogo y sacerdote y a la portada de su libro publicado en 1648. El cual quizá, es el más completo sobre la explicación de la Virgen al cual nombró *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la ciudad de México*.



Imagen 1. *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la ciudad de México, Miguel Sánchez. 1648.*

En esta xilografía, se observa la figura de una mujer de rasgos europeos, flanqueada por dos figuras humanas quizá masculinas, viendo de frente en cuyo ropaje y en la parte de abajo se observan unos nopales. La figura es protegida por dos aves, o quizá el símbolo del águila bicéfala, atribuida a la cultura indoeuropea. En la parte de su libro denominada *Misterioso dibujo de la Santa Imagen, en la valerosa conquista su ciudad de México*, Sánchez (1648) describe:

Aquí un sábado (día había de ser consagrado a María) pasaba un indio, si recién convertido, venturosamente advertido, pues oyendo músicas dulces, acordes consonancias, entonaciones uniformes, realizados contrapuntos, y sonoros acentos, reparando que no eran de ruiseñores, calandrias, o filomenas, ni de sus pájaros conocidos, (Folio 19 v) parleros gorriones, silgueros apacibles, o celebrados cenzonthlis, se detuvo suspenso, y se atajó elevado. Y habiendo hecho pausa el coro concertado, o capilla del cielo, que compuesta de los ángeles la había sacado al campo, haciendo facistol de aquel sagrado monte. De donde oyó una voz, que por su propio nombre lo llamaba: era su nombre luan, y el sobrenombre Diego.

Sin duda su narración nos lleva a la construcción de la imagen mental, del relato por todos conocido. A través de este, si se lee con atención, podemos escuchar a los pájaros, ver (imaginar) el escenario que plantea y observarla realizar las acciones, que en él define. Sin embargo y como veremos mucho más adelante, la fiel imagen ha tenido múltiples interpretaciones a través del tiempo, aunque en todas coinciden en la construcción mítica de los hechos.

La Virgen: mujer, indígena y salvadora

Sin embargo, la sagrada imagen que hoy se conserva en la *Insigne Basílica de Guadalupe* en la capital mexicana, no es de una Virgen mestiza, ni tampoco criolla. *María Semper Virginis* es la imagen de la Madre de Dios a semejanza de una Virgen Morena *macegual tenochca*[2], la cual fue impregnada en la ayate[3] de un indígena como bien explica Sánchez en su relato de lo acontecido en 1531.

Sin embargo, el propio Miguel Sánchez se refiere a ella en sus folios como: *Muger prodigio, y sagrada Criolla*. Y con ello creó desde 1648 una carga simbólica obligatoria. Pues el vocablo “criollo”, pensado en cómo lo entendían en el siglo XVI y en el XVII las personas, se refiere a “un criollo o criolla es una persona de descendencia europea, básicamente descendencia alemana, flamenca, francesa, italiana o española nacida en América. Un criollo es una persona blanca con ojos claros, azules o verdes, de pelo rubio” (Zapata, 2016:21), recordemos que estamos a escasos años de haber sucedido la conquista. Esta definición no difiere de lo que Sánchez entendía a mediados del siglo XVII para tal vocablo. Sin embargo, hoy tenemos la imagen de una Virgen Morena, no una Virgen Criolla, sin duda estamos frente a un dilema histórico que merece ser comentado, pero en otro momento.

Por qué, lo que aquí ocupa es definir la interseccionalidad que se le ha otorgado a la imagen desde tiempos inmemoriales. Comenzare por definir que la Virgen encontrada en el ayate es la figura de una mujer, definida esta, en los múltiples relatos y películas, ella refiere a Juan Diego como hijo y el a ella como madrecita. En el entendido que esta advocación se conecta con la Virgen María, la cual en la historia bíblica es la madre de Jesús, queda claramente establecida su relación de género.

Debemos dejar en claro que todo esto se basa en las relaciones conocidas en el mito y la historia construida no solo por la religión misma, si no que esta ha venido fragmentándose y volviendo a la síntesis en muchas ocasiones, por lo que este relato, sigue siendo una historia viva.

No ahondaremos en los múltiples signos simbólicos que tiene esta representación, pues además de que ya hay mucho escrito al respecto, insistiré en hablar de su imagen a través de la intersección.



Imagen 2. *Fragmento del Ayate, de Guadalupe, 1531. Basilica de Guadalupe México.*

En la representación que se custodia en la basílica se aprecia a una mujer, madre y además indígena. Sus rasgos un tanto orientales, de tez mucho más oscura que en otras representaciones Marianas.

Volviendo al relato histórico, esta mujer se le “aparece” a un indígena macegual. Este será nuestro primer acercamiento con el término de raza, el cual nos lleva al pensamiento colonial y a tratar de establecer más adelante la decolonialidad de la imagen. Según Alonso de Molina en su obra de 1555, *maceuale* en castellano significa “digna persona” (folio 85 recto.) Y en otras partes de ese mismo trabajo dice, en el folio 130 recto: “Gente o gentio, maceualtin”; en el folio 184 recto dice: “Ombre o mujer, maceualli”; y finalmente dice en el folio 240 recto: “Vasallo, temaceual, maceualli”.

De tal suerte, que, debido a su raza, su religión, sus bienes y su cultura, las personas del Valle de México o maceualli sufrieron una matanza de exterminio que en náhuatl se dice *temictiliztli*. Por otro lado, el *ichan* (hogar u origen) del humilde macegual llamado Juan Diego es un pueblo enclavado en el Valle de México de nombre Cuautitlán, no es secreto que fue considerado como bestia por los conquistadores europeos, aunque hoy es santificado por la Iglesia Católica. Aún no queda claro como escapó de ser una víctima más en dicho *temictiliztli*.

Por lo anterior queda completamente definido el concepto de clase. Se trata de un indígena habitante del valle de México que cruzaba en ese entonces por el Tepeyacac, como se conocía a la sierra hoy conocida como “De Guadalupe” y si recordamos lo que se estableció al principio, las palabras unen a las imágenes con el concepto construido.

Volviendo a la imagen del libro de Sánchez, la cual en términos gráficos representa un contrasentido con la imagen de nuestra contemporaneidad. Se ve a la Virgen María volteando hacia la derecha y ligeramente hacia abajo, lo que significa que está observando a alguien desde un plano más alto, que no se ve en la imagen. Pero se supone que el macegual de la narración, está colocado a la diestra de la Virgen María. Y esto último ahora en términos teológicos es lo correcto, pues una divinidad jamás tendría a su hijo predilecto a su izquierda.

Entiéndase pues que Miguel Sánchez puso en el dibujo de su obra como hijo predilecto de la Virgen María Madre Guadalupe a un criollo o español y en este dibujo xilográfico se demuestra entonces cierta conducta racial. Y de paso vuelvo a comentar que la imagen de la virgen no es morena, es una

mujer castellana o criolla. Sin duda el relato, la historia, el mito y la imagen están sujetas a interpretación, no solo del autor si no de quien se involucra en una obra.

Mucho más si se trata de un impreso editorial, donde el impresor, el dibujante, la iglesia y el rey pudieron haber intervenido en la publicación citada.

Sin embargo, lo aquí importante es realizar el cruce interseccional de la imagen: género, raza, clase. Vayamos al tercer punto.

Para establecer la relación arquetípica de la misma y la fuerza de la imagen en el inconsciente (consciente) colectivo. Dotare a la misma acompañada de la construcción del mito, pero también de los significados que para entonces podían haber ocurrido en el imaginario.



Imagen 3. *La aparición a Juan Diego, 1669. Veridicum admodum anagramma epigramma obsequiosum unaque, reafirma esta imagen las condiciones de raza al estar involucrados los puntos cardinales y el lugar del hijo. El género, a través de la la mujer que se observa en el ayate de Juan Diego.*

Guadalupe: reina, abogada, beatísima

Lo mismo, ocurre en el periodo novohispano, por ejemplo, en la Virgen encontrada en el tratado médico de Diego Osorio de Peralta *Tratado de medicinas para todas las enfermedades*, se observa una xilografía con rasgos parecidos al libro de Sánchez, aunque los ojos de la misma comienzan a parecerse a los de la imagen tradicional. Se establece la relación divina al exponer el elemento del resplandor, la corona y el manto de estrellas. Lo cual va a repetirse constantemente, al igual que la figura del ángel cargando a la mujer. Esto se encontrará referido a la *asunción*, lo que le da el carácter místico lo cual se va a repetir en la colectividad desde ese tiempo y hasta nuestros días y seguramente será, *per saecula saeculorum*.^[4]



Imagen 4. Virgen, 1685. Diego Osorio de Peralta.

Con lo anterior, se reafirma mucho más la construcción colonial, que ya tenían otras advocaciones marianas mucho tiempo atrás. Citas en las imágenes muy parecidas a esta:

Signum magnum apparuit in caelo: Mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim. Que significa: Una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida de sol, la luna a sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas. Solamente lo divino es perfecto, pero si volvemos a la explicación primaria de que un arquetipo es quien uno es, será o quiere ser. Alcanzar la divinidad será una cuestión de clase.

La imagen, sigue dando cuenta de la concepción de identidad múltiple que Michel Foucault^[5] relaciona con una perspectiva de

poder. Es decir, también con las imágenes se establecen procesos dinámicos de opresión, jerarquía y dominación.

Viveros Vigoya (2016) menciona que “la intersección, supone la existencia de grupos que atraviesan el sexismo, racismo y clasismo, estabiliza sus relaciones y sectoriza, a la vez que encierra a los sujetos en identidades de alteridad persistentes” (pág. 8) Con ello y en las siguientes imágenes podemos ver la estratificación social de la Virgen, quien siempre será superior a los demás. Un símbolo de poder y autoridad: la reina de México, la madre, la jefa.



Imagen 5. Virgen de Francisco.

Otro elemento presente en las nuevas representaciones arquetípicas de Guadalupe son las flores presentes. Que además definen y asientan la importancia del imperio español a través de los Castellanos, *la rosa de castilla* proveniente de Europa central y que se contraponen nuevamente con la imagen del libro de Sánchez, donde el símbolo que resalta es el nopal. Las rosas tienen una analogía con el milagro pues, el mito dicta que cuando Juan Diego extiende su ayate, caen de estas rosas, además de aparecer la figura de la Guadalupana.

Este símbolo natural sigue siendo instrumento colonial ahora en la televisión mexicana al establecer su relación con el cambio, la conducta adecuada y el amor: la rosa de Guadalupe.

No se debe obviar para reforzar el concepto de colonialidad, que México Tenochtitlan, era uno de los territorios más afables en cuanto a naturaleza, así lo externan los escritos sobre botánica de Fray Bernardino de Sahagún y en el código florentino.

Y, no se puede negar con la existencia casi agonizante de Xochimilco, que flores, hierbas y diversidad había. Sin embargo, las rosas son un elemento de reafirmación. Y si volvemos al discurso construido, es completamente

comprensible como es adaptado, intertextualizado y usado por los medios de comunicación actuales.

Por otro lado, a esta virgen mujer, morena se le atribuyen muchas habilidades. Es guía y salvadora, en el sentido de cómo se mira al otro, símbolo de apoyo, indefensión y súplica.

Por ello, son muy conocidos los múltiples retablos, imágenes simbólicas que dan gracias, pero también funcionan como protección. Como se aprecia en la fig. 7, donde la imagen además de contener a la Virgen de Guadalupe, también ejemplifica su protección a un pueblo para salvarlo de los sismos característicos en el territorio, esta imagen se sitúa alrededor de 1800. Y ya instaurado el pensamiento Guadalupano se han de encontrar estas multiplicidades en el sentido de lo que significa una teofanía (creencia). “Una teofanía es una manifestación de Dios. Es la manera más correcta de llamarle a un milagro. Del griego *theos*, Dios, *phainesthai*, manifestación, *phainein*, mostrar” (Zapata, 2016:76). O bien, otros le llaman mariofanía, cuando el vocablo es referido a la Virgen María Guadalupana, o de Fátima, de los Remedios, de Lourdes, etcétera. Entonces a partir de ello, se mirará a la Virgen de Guadalupe como una mariofanía acompañada de todo el contexto religioso, que está presente en muchas más imágenes de la religión católica y que sigue reforzando las relaciones de raza y clase. Vigoya (2016) las nombra como “jerarquías entre feminidades y masculinidades a partir de criterios raciales, cada una de ellas deja su impronta sobre las otras y se construyen de manera recíproca” (pág. 8). Por su puesto estas relaciones de jerarquía divina e identidad mexicana comienzan a construirse a partir de conceptos de felicidad y de dicha.

Sin embargo, estas cualidades son otorgadas por alguien más, el término Beata (Beatísima) aplica a una adjudicación de quien ha sido beatificado por la Iglesia Católica como figura ejemplar, digna y admirada, lo cual puede observarse desde la Fig. 8 y en adelante.

Acompañada, de ángeles, apóstoles, otros santos, el mismo Dios padre, incluso de explicaciones mucho más profundas, todas situadas en el marco de la aparición, el milagro, el *monexiti* (se mostró).

De aquí en adelante quedará instaurada la imagen de la Virgen de Guadalupe, a partir de la intersección y la colonialidad. Miguel Cabrera, pinta otra alegoría a partir de haber analizado el ayate de Juan Diego, esta pintura se encuentra en la colección privada de uno de los hombres más poderosos de México, en el museo *Soumaya*. Con esta se explica cómo



Imagen 6. Nuestra Señora de Guadalupe 1788.



Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, abogada contra los temblores.

Imagen 7. Abogada de los temblores s/f. .



Alegoría de la Santísima Virgen de Guadalupe.

Imagen 8. Alegoría de la Santísima Virgen de Guadalupe Cayetano Sampino (1724- 1787)



Imagen 9. Miguel Cabrera 1756

queda fundado el ejercicio patronal de Santa María de Guadalupe en 1756, la cual nombra: *La proclamación pontificia del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre el reino de la Nueva España*. Ratificando entonces la celebración del 12 de diciembre de 1531.

Como vemos, hay otros dos conceptos relacionados en la imagen de la Guadalupana, el tiempo y el espacio. Con lo cual se refuerza no solo el concepto de su existencia, si no se perpetra la imagen para siempre. El espacio: México- Tepeyac- Sierra de Guadalupe -- Basílica. Se refuerza con el concepto tiempo: Conquista-Aparición.

Lupita, patrona, virgencita... plis

Ahora bien, a partir de aquí los ejemplos que se presenta son en color, apelando a la construcción ideológica del tiempo sí, pero también de su significado simbólico con la sociopolítica.

Son muchas las imágenes que se conservan en el Fondo Casasola de la Fototeca del INAH en las que enarbolan la imagen de la virgen, acompañando un hecho histórico. Es bien conocida, la imagen del cura Hidalgo portando un estandarte Guadalupano, (aunque en últimas fechas, se cuestiona el propio retrato de Don Miguel). “En estas fotografías encontramos, siempre al frente de las tropas zapatistas, a veces el estandarte de la virgen de Guadalupe, a veces la bandera mexicana. Sin embargo, mayoritariamente hallamos ambas o una combinación, es decir, los colores verticales de la bandera mexicana, en la que se ha sustituido el escudo nacional por la efigie de la virgen” (Arnal, 2010:105)

Pudiéramos hablar de este tema desde la visión sociopolítica, pero creo que, con lo anteriormente dicho, ya queda establecido el concepto de clase, y como esta se convierte en un arquetipo, para un país, en incluso para el mundo y sus sistemas simbólicos.

Sin embargo, creo que lo más importante es hablar de la Guadalupe o Lupita, desde su consumo masivo, la cual ya trae consigo la carga colonial mencionada y la interseccionalidad aunque un tanto difuminadas.

Un enfoque de la antropología social y de la sociología de la imagen dice que la identidad de un pueblo se conforma, por diferentes culturas, lo cual ha últimos tiempos se vuelve global.

Lo anterior gracias al poder del consumo, y es que podemos encontrar a la figura de la Guadalupana comercializada desde lo más coherente hasta lo más insólito.



Imagen 10. *La Virgen de Guadalupe venciendo a la Bestia apocalíptica, S/f Gonzálo Carrasco. IBERO PUEBLA.*



Imagen 11. *El artista rockero Alex Lora, portando una camiseta de la Virgen de Guadalupe, a la que ha compuesto varias canciones.*

No solo los medios de difusión se encargan de difundir, construir, destruir y restituir a la imagen de la Virgen, si no que se sigue replicando su concepto, sin centrarse en los diversos significados que ya explicamos. En lo que se llama la cultura popular, imagen y concepto se van contraponiendo al tiempo y el espacio, envolviendo dentro de ella estas multiplicidades. Vislumbrándose una separación de su imagen, pero en realidad no de su esencia, el arquetipo está claramente sobrepasado por las intenciones, primarias.

Ni hablar de la reproducción globalizada que no es nuevo se hace en China y se comercializa, resulta irónico como nos revenden nuestra propia identidad y todavía la compramos. Pero aún en estos esfuerzos se encuentra la dominación, producto del colonialismo que, si bien Oriente queda

fuera de toda conquista de México, intenta y logra un refrito de esta en la producción del mercado. La imagen arquetípica de la Virgen es, y no se puede cambiar, pero lo que sí se puede hacer es cuestionar su consumo, dialogar sobre su origen y sobre las repercusiones, logros y consecuencias de su poder, para definir su nivel en lo popular. Seguimos siendo el pueblo macegual al que le enseñan el ídolo y el, entrega el oro.

Y si hablamos analógicamente, el brillo de las imágenes cobra entonces una fuerza importante digna no solo de ser estudiada, si no reflexionada.

Pues es claro que lo mismo pasa con muchas representaciones y productos de consumo, que nacen del arte y el diseño. Sin embargo, será importante para quienes nos dedicamos a la imagen, llamar a los estudios, inter y transdisciplinarios para nutrir no solo las miradas, si no los argumentos en la construcción de los discursos visuales.

Queda aún lejos al menos en este ejemplo, el estudio decolonial, entendido como decolonial todo aquello que no cupo en la colonialidad. Mirando de lejos a occidente y a lo que fue llamado el Nuevo Mundo y que sirve de instrumento crítico a la modernidad.

Si bien este escrito, no logra establecerse de esta forma, si deja instaurada la reflexión sobre cómo se vive hoy el colonialismo e intentar reflexionar al respecto. Sin duda, Guadalupe (su imagen), es realmente importante para el imaginario de los mexicanos, creyentes o no.



Imagen 12. Playera Super Lupe, Instagram de Bandita Chilanga 2021



Imagen 13. Lupita, muñeca de Mayeb

Conclusiones

Encontrar el equilibrio entre la teoría y el empirismo para escribir sobre cualquier tema no es cosa sencilla, se necesita tener claras las ideas, pero, además sentir pasión por el objeto de estudio investigado. La pasión por la Guadalupana viene por partida doble en este escrito. Por un lado, es una figura que reconozco desde mi niñez, criada en un hogar católico, en la adolescencia empecé a cuestionarme la configuración no solo de este si no de todas las religiones.

Por otro lado, el trabajo que vengo realizando en las comunidades y pueblos originarios de México, me dan cuenta y sustento de la importancia de esta imagen aún en contextos indígenas. El discurso de poder que tiene debido a la conquista y la multiplicidad de sus significados en torno a ella, se encuentra vigente. Sin duda, en el nivel teórico el estudio de la Virgen Morena no me pertenece, pues los estudios más profundos me los ha compartido Miguel Zapata y pronto se tendrá que hacer algo para que su escrito vea la luz. Sirva este pequeño acercamiento para visibilizar su trabajo a lo largo de tantos años. Por otro lado, es importante recalcar que las imágenes están ahí y no son propias de las disciplinas del diseño y de las artes.

Sin embargo, es responsabilidad casi obligatoria de quien las produce, cuestiona y analiza. Por ello es deber del artista, diseñador y estudioso de la imagen escudriñar en el mar de conceptos, para explicar la materia prima de los diseños: la visualidad.

Tomando en cuenta que el diseño se mueve en tres parámetros: representación, visualidad y significación, cabe llamar a otras disciplinas para analizar una imagen dada. Por ello la inter y transdisciplina es fundamental en el trabajo del diseño, llamando a la antropología, sociología, la economía e incluso a la política para la interpretación de viejos y creación de nuevos paradigmas en la imagen.

Por ello resulta, pertinente el concepto de interseccionalidad aplicada a esta imagen, porque es dentro de este que se encuentran uno, dos o las tres categorías de análisis, para descubrir el poder de las imágenes en el inconsciente colectivo, lo cual deviene en una imagen puramente arquetípica. La raza, la clase y el género, nos ayuda a desmenuzar la fuerza de esta imagen a casi 500 años de su aparición.

Sin duda es imperante la visibilización de la importancia de la mujer no solo en los estudios, en la academia, sino también en la vida cotidiana y su construcción social. La Virgen de Guadalupe es un referente obligado de la importancia de lo femenino, de un ser que complementa desde siempre la dualidad, del hombre: el género.

Pero también es importante mencionar que es producto del sistema patriarcal, que reafirma otras formas de dominación, capitalista, machista, desigual, opresor y neoliberal. Las imágenes construyen, pero también destruyen, no queda más que abrir los ojos y estar atentos a lo que desde las trincheras de la imagen se produce, en el sentido de saber y estar seguros de lo que se hace, consume y crea.

Por último, como estudiosa de la identidad, Guadalupe significa mucho de lo que aquí escribo: protección, amor, salvación, madre y reina. Pero también es la colega, tocaya, patrona y comadre. Apelando al estricto sentido arquetípico de ser quien se quiere ser. La investigación de la imagen, de las artes y el diseño debe fortalecerse, no ensimismarse y eso solo se logra a través de la crítica constante ¡Virgencita plis, mándanos la imaginación, la inspección y la intuición!



Imagen 14. *Virgencita Plis.*
Amparín, Distroller.

Notas

- [1] Palabra náhuatl para definir una revelación.
[2] Persona de la antigua Tenochtitlán.
[3] Se define ayate al lienzo de fibra del maguey que se emplea para cernir harina o para cargar, recordemos que Juan Diego era un Tameme, es decir caminaba por la Sierra llamada de Guadalupe, para entregar envíos. A veces será mencionada esta prenda como tilmatli (o tilma) que era un tipo de prenda exterior usada por hombres, documentada desde finales del periodo Posclásico, pero aún no queda claro si era solamente usada por nobles mexicas.
[4] Locución latina literal: por los siglos de los siglos.
[5] El poder es el que todo individuo posee y que puede ceder tota.

Referencias

- Arnal, A. (2010). La Guadalupe: Sociopolítica mexicana desde la iconografía religiosa. *Estudios políticos (México)*, (21), 101-112. Recuperado en 03 de marzo de 2021, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16162010000300006&lng=es&tln-g=es.
- Ávila-Fuenmayor, F. (2006) El concepto de poder en Michel Foucault, *Telos*, vol. 8, núm. 2, mayo-agosto, 2006, pp. 215-234 Universidad Privada Dr. Rafael Beloso Chacín Maracaibo, Venezuela.
- Giraldo J. (1961) Imagen, símbolo y arquetipo, *Revista Colombiana de Psicología* Año 1961, Vol. 6, Número 2, 131-157.
- Gombrich E. H. (1997) *Arte e Ilusión, estudios sobre psicología de representación pictórica*. P. 307 Madrid: Debate.
- Viveros V. M. (2016) *La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación*. México: PUEG-UNAM. 17 pp.
- Yahagi, R. (2013) *Reflexiones sobre un fragmento de la representación actual de la Virgen de Guadalupe: los significados iconográficos ocultos en la imagen de la virgencita*. Tesis Maestría en Artes Visuales. México: FAD-UNAM 84 p.
- Zapata M. (2016) *Nuestra Señora de Tepeyacac y la cuenta de los macehualli*. México.

*Carmen Zapata Flores. Doctorante en Ciencias Sociales, Profesora de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Universidad Nacional Autónoma de México.
Mail: krmenzap@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.



Autora: Alma Elisa Delgado Coellar. Colección: "De la ligereza", Año 2021, Técnica mixta.

Paralelismos entre la poesía y la iconografía náhuatl prehispánica

*Juan Carlos García Rodríguez**

Resumen

En este artículo se hace un análisis comparativo entre algunos signos de la iconografía y la poesía prehispánica náhuatl. El trabajo se centra en las culturas nahuas, principalmente la mexica y en algunos de los símbolos más importantes, como la dualidad águila-jaguar, día noche, Huitzilopochtli, y el signo que sincretiza la cosmovisión de esta cultura, el atl tlachinolli. Se hace análisis de su presencia en la iconografía tanto en algunos códices conservados como en aquellos encontrados en la arquitectura o escultura y se relaciona con las formas y los signos en las muestras de poesía rescatadas para buscar conexiones y una interpretación que permita contemplar y comprender la cosmovisión de estos pueblos.

Palabras clave: Poesía, Iconografía, náhuatl, mexica, Huitzilopochtli, atl tlachinolli

Fecha de recepción: julio 2022
Fecha de aceptación: agosto 2022
Versión final: marzo 2022
Fecha de publicación: junio 2023

Abstract

This article makes a comparative analysis between some signs of Nahuatl pre-Hispanic iconography and poetry. The work focuses on the Nahua cultures, mainly the Mexica, and on some of the most important symbols, such as the eagle-jaguar duality, day-night, Huitzilopochtli, and the sign that syncretizes the worldview of this culture, the atl tlachinolli. An analysis is made of its presence in the iconography both in some preserved codices and in those found in architecture or sculpture and it is related to the forms and signs in the rescued poetry samples to seek connections and an interpretation that allows contemplating and understanding the worldview of these cultures.

Keywords: Poetry, Iconography, Nahuatl, Mexica, Huitzilopochtli, Atl Tlachinolli

Introducción

La escritura prehispánica es muestra de la riqueza cultural de los antiguos pobladores del país, una cultura que prácticamente desapareció con la llegada de los españoles, en el periodo conocido como la conquista y después durante la evangelización en la colonia.

En la actualidad solo se conservan 23 códices anteriores a la conquista con diversos temas que conservan la escritura de estas culturas, además, por supuesto, de la escritura conservada en obra escultóricas, como las estelas. En cambio, no hay documentos originales de la poesía prehispánica. Aunque hay muchos ejemplos e investigaciones que han dado cuenta de los poetas y sus obras, todas provienen de rescates hechos en la colonia por evangelizadores como Fray Bernardino de Sahagún, quienes ante la destrucción de todo lo que representa la cultura de los mexicas intentan recuperar lo poco que pueden. Las muestras de poesía prehispánica que han llegado hasta nuestros días son recuperaciones en español o algunas en náhuatl, pero ya realizadas con el alfabeto, transcripciones fonéticas de obras que eran conocidas y recordaban testigos.

La presente investigación tiene por objetivo buscar correspondencias entre estas expresiones artísticas y culturales, en un intento por compren-

der la escritura, las formas de expresión y comunicación escrita y oral, como unidades simbólicas, figuras retóricas y formas estilísticas presentes en ambas. Como se puede inferir, es un proyecto extenso, por lo que se delimitará de forma que obtengamos un acercamiento pequeño pero completo que nos pueda servir como guía en una investigación más amplia y detenida.

Este trabajo tomará como corpus las expresiones de los pueblos náhuatl del centro de México, en el territorio que dominaron los mexicas hasta antes de la llegada de los españoles. Como se sabe, la triple alianza entre los mexicas de Tenochtitlán, Tetzaco y Tlacopan dominó gran parte del territorio de Mesoamérica en el postclásico, manteniendo sometidos a muchos pueblos, de los cuales gran parte compartían la misma lengua: el náhuatl. Esta cultura es una de las más estudiadas y de la que se encuentran un mayor número de recuperaciones de expresiones líricas. De igual manera y a pesar de la destrucción durante la conquista y la colonia, existen ejemplos de su escritura pictográfica en códices y en la arquitectura.

La metodología, por cuestiones de espacio, se limitará a observar algunos sintagmas nominales, la forma en la que aparecen en la poesía y en la escritura pictográfica de la Mesoamérica prehispánica. Existen algunos cuyo valor es incluso simbólico y no solo nominativo, tanto del mundo animal, como el jaguar, el águila, el quetzal o la serpiente; del mundo vegetal, como el maíz, el nopal, las flores en general, y del mundo sagrado, como las deidades, igualmente del mundo material, como el pedernal o la pluma. Estos, como ya mencionaba, tienen un valor que va más allá de nombrar a la cosa, por ejemplo los significados del jaguar para el mundo mesoamericano. El signo, tanto el nombre hablado como en glifo, ya no solo representaba al animal, sino que connotaba valores simbólicos.

Es necesario hacer algunas consideraciones antes de nuestro análisis. En la literatura prehispánica, concepto que sigue siendo injustamente polémico, encontramos obras de diversa naturaleza: religiosas, narrativas y líricas. Se desconoce la forma en la que se escribían los poemas, aunque hay menciones en las crónicas que más adelante detallaremos.

Sobre la escritura prehispánica, tampoco hay demasiados documentos. De los 23 códices conservados, la mayoría provienen de la cultura maya, mixteca y zapoteca, solo algunos son de la cultura mexica. Muchos de ellos fueron realizados ya en la colonia, aunque se piensa que algunos fueron copia de los originales. Además, en estos códices, encontramos dis-

tintas manos y fuentes. Tenemos la escritura pictográfica y sobre ella glosas en español o en náhuatl realizadas en una época posterior. Otra fuente, mayor en número, son los ejemplos de escritura prehispánica en la arquitectura y escultura.

Para el análisis proyectado, partiré desde dos perspectivas, una es la de la crítica e historiografía literaria y otra es la de la iconografía. En ambos sentidos encontramos obras e investigaciones fundamentales y valiosas, producto de años de trabajo y esfuerzo para tratar de comprender la cultura y la escritura de los pueblos prehispánicos.

Sobre la historiografía y el análisis literarios son básicos los aportes de Ángel María Garibay. Sin embargo, utilizaré como piedra angular los trabajos de Miguel León Portilla, tanto sobre el rescate de muestras de la literatura prehispánica, tanto en narrativa como en lírica, como *Quince poetas del mundo náhuatl*, pero también trabajos de carácter general como *Los antiguos mexicanos y otros específicos como Códices*.

Sobre el acercamiento iconográfico, León Portilla no lo deja al margen, como es natural, puesto que hay una estrecha relación y es la única forma de expresión escrita. Igualmente importantes serán trabajos de carácter arqueológico como los de Alfonso Caso dedicados a los pueblos nahuas, en donde realiza detenidos análisis de diversos glifos.

Además, debemos resaltar dos trabajos que resultan fundamentales actualmente para comprender la escritura prehispánica náhuatl, los dos tomos de *Iconografía mexicana* coordinados por Beatriz Barba Piña, donde reúne artículos especializados que estudian a fondo algunos de los símbolos característicos de la cultura y la escritura prehispánica.

Además de otros trabajos que estudian con mayor especificidad las características de los glifos, como formas, colores, posición, tamaño, proximidad, etc., y su repercusión semántica.

1. La escritura prehispánica

La escritura de los pueblos prehispánicos de Mesoamérica era pictográfica, es decir, utilizaban dibujos o figuras para representar cosas, ideas y sonidos. El sistema pictográfico utilizado por los pueblos del altiplano, cuya lengua era el náhuatl, había alcanzado un nivel de sofisticación solo comparable a culturas como la egipcia. Los estudios demuestran que existen mínimos detalles que cambian por completo el significado.

Este sistema de escritura era usado de dos maneras: sobre medios flexibles, como especies de papel y tela, y en soportes rígidos, como la cerámica, la escultura y la arquitectura, es decir, en barro y piedra. Aunque hay diferencias, se han encontrado coincidencias que llevan a pensar que esta escritura se había ido desarrollando desde los primeros pueblos, como los olmecas, hasta alcanzar un alto grado de complejidad.

Los códices, escritura pictográfica sobre medios flexibles, eran llamados amoxtli. Quienes se encargaban de escribir e interpretar eran los tlacuilo, personas especializadas en el código, quienes eran los encargados de escribir los hechos y las narraciones y a su vez de leerlos, lo que implica un proceso igualmente complejo para decodificar cada elemento semántico. Se han detectado detalles tan pequeños que es preciso observarlos con lupa.

A lo largo de la colonia, los tlacuilo conocen la escritura europea y la adoptan. Existe un proceso de asimilación. Por otra parte, es necesario señalar la importancia de la tradición oral en la cosmovisión náhuatl. Tanto las narraciones como la poesía se conservaron principalmente de forma oral, y algunas versiones fueron rescatadas por los mismos tlacuilo o por misioneros, quienes dejaron versiones en náhuatl o en español, con alfabeto fonético.

León-Portilla, en *Quince poetas del mundo náhuatl* (2017), recupera algunas crónicas sobre ceremonias y festividades de origen prehispánico, donde individuos interpretaban para el pueblo algunos “papeles de cantos”, o “cuicámatl”. Es decir, escritura que debía ser interpretada y leída. Estos cuicámatl, dice, podrían ser muy parecidos a los códices que se han conservado y a pictografías conservados en piedra.

“Algunos estudiosos se inclinan a ver en estas secuencias de signos, dentro de las volutas floridas, grafemas concebidos para ser “leídos” siguiendo sus arreglos lineales. Si tal interpretación es correcta, tendríamos en estas pinturas teotihuacanas de aproximadamente 400-450 dC, los primeros registros existentes de cantares indígenas de América” (13).

Esto nos hace pensar que, aunque no hay muestras de la poesía en la escritura original, no debía distar mucho de estas formas. Por lo tanto, es factible encontrar correspondencias entre las imágenes poéticas y la iconografía, lo cual constituye el objetivo de este trabajo.

2. La escritura y el náhuatl

Los debates sobre la escritura prehispánica en Mesoamérica no han terminado. Se considera, en principio, un sistema pictográfico, donde los dibujos o pinturas, es decir, formas representadas en diversos medios, representan las cosas del mundo. Desde el siglo XIX se demostró que la escritura náhuatl era también logosilábica: es decir, que algunos signos se interpretan como sonidos para estructurar nuevos signos. En 1849 Aubin explicó este hecho con las palabras que representaban el Pater Noster latino, registradas por escribas indígenas con los glifos de bandera (pan), piedra (tetl), nopal (noch) y piedra (tetl). Estudios más recientes han propuesto un sistema de escritura más cercano a la escritura jeroglífica que a la ideográfica.[1]

Este ejemplo nos muestra la complejidad del sistema de escritura y es acorde con el respeto que se tiene en el mundo náhuatl por los tlacuilos, “los que escriben pintando”, personas que se preparaban durante muchos años para realizar la tarea de convertir los hechos en signos y a su vez interpretarlos. Al igual que las bibliotecas que aparecen en las crónicas, los Amoxcalli, situados regularmente en los templos, cerca de los gobernantes.

Para el pueblo mexica, que dominó el altiplano de lo que hoy es México, es de suma importancia la tarea de registrar la historia, de no olvidar el pasado, de donde viene el conocimiento, de todas las culturas de las que ellos toman los saberes, que muchas veces representan con piedras preciosas, como turquesa o jade, o incluso con el agua (León Portilla, 2003, 33). En el Huehuetlatolli se afirma “Sus palabras valen lo que las piedras preciosas, lo que las turquesas finas, redondas y acanaladas. Consérvalas, haz de ellas un tesoro en tu corazón, haz de ellas una pintura en tu corazón. Si vivieras, con esto educarás a tus hijos, los harás hombres, les entregarás y les dirás todo esto” (20).

León Portilla divide los signos de la escritura náhuatl prehispánica en cinco tipos: numerales, calendáricos, pictográficos, ideográficos y fonéticos (*Los antiguos mexicanos*, 56). Pero estos signos están profundamente vinculados con su lengua, es decir, el náhuatl; aunque en algunos casos representan objetos o ideas reconocibles, es imposible una interpretación completa en una lengua diferente. Esta fue y es una de las pruebas más

[1] Es el caso de Alfonso Lacadena, quien desarrolló un silabario para leer algunos signos de la escritura náhuatl, como se puede observar en Vega (2019).

contundentes de que los signos jeroglíficos empleados por los nahuas registran un idioma en concreto, el náhuatl (Vega, 2019).

3. Lengua escrita y tradición

Antropólogos como Boaz, Sapir o Levi-Strauss, afirman que las lenguas con el reflejo de la cosmovisión de una cultura o de un pueblo, no hay nada más cierto con respecto a los pueblos nahuas. Para explicar sus signos y su escritura, es preciso imbuirse en esta cultura tan rica en simbolismos, en la historia, en sus mitos. Cada signo tiene una carga semántica y simbólica como pocas lenguas, especialmente si lo comparamos con las lenguas con una escritura fonética.

“La descripción de estos glifos nahuas resulta indispensable para comprender la forma indígena de concebir la historia” (León Portilla, 1987, 55). Esta escritura está en consonancia con la cosmovisión del pueblo mexicana, tanto que es imposible hablar de un signo sin referir todo lo que conlleva, esto es absolutamente necesario para comprender la escritura y la interpretación que se hacía de los libros. León Portilla habla de dos conceptos que se complementan, el Xiuhamátl, que es lo que está escrito en los libros, y el Itoloca, que es la tradición, lo que se aprende oralmente, lo que se transmite.

Es necesario considerar la importancia que tiene esta transmisión oral, la tradición o la memoria. De acuerdo con el historiador mexicano, era un complemento de lo escrito en los libros o amaxtli, y un complemento igualmente importante e indispensable para poder leer e interpretar lo escrito. “Implantarón en los centros de educación ese sistema dirigido a fijar en la memoria de los estudiantes toda una serie de textos-comentarios de lo que estaba escrito en los códices” (66).

Incluso en muchas crónicas, se habla de la habilidad de los indígenas para retener en la memoria lo que se les habla, algo que los frailes admiten fue usado de manera efectiva en la evangelización. Y es también gracias a esto que a pesar de la destrucción de los libros prehispánicos se conservan versiones de poemas, cantares y narraciones. En efecto, una prueba de su autenticidad es la existencia de rescates realizados por diferentes personas con muy pocas diferencias entre sí. De esta forma, comprendemos a

mayor cabalidad el papel de los tlacuilos al escribir y leer o interpretar los escritos o códices.

“Yo canto las pinturas del libro
Lo voy desplegando
Soy cual florido papagayo
Hago hablar a los códices
En el interior de la casa de las pinturas” (66)

3. El águila en la poesía

Vamos a comenzar analizando el águila, puesto que conforme veremos, una sola figura es una representación sumamente compleja tanto en el sentido icónico como en el semántico. De cualquier forma es un acercamiento que nos permitiría seguir la misma metodología con otros signos y, por otra parte, en esta sola concepción nos veremos obligados a establecer relaciones con otros signos.

El pensamiento y la cosmovisión de los pueblos nahuas era sumamente compleja, la distancia temporal y cultural presenta obstáculos para su comprensión. Sin embargo, muchos de los trabajos tanto en la rama de la historia, la antropología, la sociología, la lingüística, son más que valiosos para intentar estas lecturas o interpretaciones. El pensamiento de los mexicas, como mencioné, era complejo y estaba basado en signos estrechamente relacionados con otros, animales con dioses, épocas, años, tiempo, lugares, acciones, entre otros. Decir o nombrar un signo era nombrar todas estas connotaciones. Esto explica y complementa lo que hemos visto sobre los tlacuilos, quienes al interpretar un signo debían tener sus connotaciones.

Por otra parte, su cosmovisión era dicotómica, formada por dualidades y oposiciones semánticas, pero sin embargo unidas entre sí. Quizá por esto algunos acercamientos semánticos han resultado reveladores, como el que realiza Dúrdica Ségota en su obra *Valores plásticos del arte mexicana*. Aquí, la autora realiza un análisis de las representaciones de Tláloc.

El águila (cuauhtli) comienza a ser importante en el periodo clásico y se vuelve fundamental en el postclásico, ya con el dominio de los mexicas.[2]

[2] De hecho, la cosmovisión en el altiplano recoge y sintetiza casi 3 mil años de signos y símbolos desde los primeros pobladores en Mesoamérica.

El águila representa al sol y a su deidad, que es Huitzilopochtli, dios de la guerra pero también el que da vida. El sol es un guerrero, “el guerrero por excelencia que tiene que lugar todos los días con sus hermanos, los poderes de la noche (...) capitaneados todos ellos por la luna, la Coyolxauhqui. Si el sol no venciera (...) los poderes nocturnos se moderarían del mundo” (Caso, 2006a, 170). También es el dios de los sacrificios, esto es porque para su lucha, requiere guerreros, corazones. Desde Teotihuacán, se hallan representaciones del águila sobre un nopal comiendo tunas, frutos rojos que representan los corazones de los guerreros. Pero si el águila es el sol, el tigre o el jaguar es la noche. Águila y jaguar representan una dualidad en eterno enfrentamiento. Por esto, los mejores guerreros son águila o jaguar y entre ellos se realizan las guerras floridas, donde los vencidos son tomados para ofrecerse en sacrificio a Huitzilopochtli.

En las muestras de poesía, encontramos siempre esta dualidad. Son raros los casos donde no están presentes ambos. Como si al interpretar el signo del águila fuera necesario y obligatorio siempre mencionar lo que connota, es decir, su contraparte: el jaguar.

Meditadlo, señores,
águilas y tigres (León-Portilla, 2017, 79).

Después destruirás a águilas y tigres,
sólo en tu libro de pinturas vivimos (81).

Si así fuere, nosotros graznaremos como águilas,
nosotros entretanto rugiremos como tigres (165).

Es de notar que en los ejemplo de la poesía, al nombrar el águila, se refiere con mayor precisión al guerrero águila. Por esto es obligada la dualidad, por eso siempre aparece el tigre o jaguar. Se habla de los guerreros en batalla eterna, en la cual no hay una supremacía.[3]

Los poemas se han clasificado de acuerdo con los temas, así encontramos cantos religiosos, cantos de guerra, cantos de flores. Aparecen varias aves, principalmente de tres tipos, el ave roja, el ave cuello de hule y el

[3] Una de las excepciones es Macuilxochitzin, una poetisa, hija de Tlacaélel, quien dedica varias de sus composiciones a los guerreros águila y a la leyenda de Axayácatl, capitán águila.

quetzal. No se ha llegado a consensos sobre las especies específicas.[4] Es en la dualidad día y noche donde se revela el signo. Es decir, la conformación del signo hace que no sea necesaria la mención. Por ejemplo:

Los sabedores de discursos
es de ellos obligación,
se ocupan de día y noche,
de poner el copal,
de su ofrecimiento,
de las espinas para sangrarse (22).

Aunque no aparezca de forma literal, el tlacuilo que leyera sabría que mencionar la dualidad día-noche estaría hablando de águila-jaguar y de la lucha diaria de Huitzilopochtli y la necesidad del sacrificio y la sangre ofrendada.

Ya se ha mencionado la importancia del sacrificio y la sangre para el dios Huitzilopochtli. El templo dedicado a este dios era el más importante en las ciudades mexicas. Ahí, como se lee, había espinas para ofrendar sangre.

Desde donde se posan las águilas,
desde donde se yerguen los tigres,
el sol es invocado

Como un escudo que baja,
así se va poniendo el Sol,
en México está cayendo la noche,
la guerra merodea por todas partes
¡oh, dador de la vida!
Se acerca la guerra.
(León-Portilla, 1982, 70)

La poesía también es muestra del sincretismo al que había llegado la cosmovisión e incluso los conflictos. Huitzilopochtli era el principal dios de los

[4] Incluso no hay consenso sobre la especie del águila representada en la iconografía. Se había pensado que era el águila real, pero algunos estudios ponen en duda esta suposición, ya que el águila real es un ave rara en el territorio nacional. Algunos estudiosos han delimitado las posibilidades a tres, la quebrantahuesos, el Juan de pie barrado y el aguililla solitaria (González).

mexicas, pero no el mayor, era su dios particular, cuya veneración se impuso en el territorio que conquistaron a través de los años, pero muchos pueblos no lo aceptaban completamente, incluso ante el ascenso que obligaron los mexicas, comparándolo con los dioses creadores, una de sus representaciones es como un Tezcatlipoca azul. Igualmente su mito llega a contraponerse o trata de sobreponerse a mitos antiguos, como el del mismo sol, Tonatiuh. Los mexicas lo explicaban como el sol joven que había llegado a sustituir al sol viejo, representado por Tonatiuh. Quizá es por eso, que no hallamos muchas menciones directas en la poesía, ni como Huitzilopochtli ni como sus valores águila o sol. Lo que no significa que no esté presente.

4. El águila en la iconografía

En la iconografía aparece tanto el águila, como Huitzilopochtli, como los guerreros águila. Las representaciones en esculturas y pinturas se pueden observar en distintas culturas anteriores al dominio mexica en el altiplano. Algunas de las más representativas se encuentran en Teotihuacán, donde se observan diferentes representaciones, como como ave, como atavío de guerreros tanto en pinturas murales, esculturas y objetos. La vinculación del águila con el sol era anterior a los mexicas. En varias de estas representaciones, como puede observarse en la figura 1, hay algo saliendo del pico, como flores, pero también hay algunos con una figura alargada que algunos identifican con la serpiente.



Fig. 1: En las imágenes, representaciones del águila en la cultura teotihuacana, tomadas de Valadez et al.

Sin embargo, la imagen más común en las representaciones del periodo mexica, es el águila sobre el nopal comiendo tunas. El nopal se había convertido en una especie de árbol sagrado, como lo fue la ceiba para los olmecas. Este nopal surge de los restos de una figura muerta. Algunos creen ver alguna deidad de la cosmovisión náhuatl, otros el hermano de Huitzilopochtli, Copil, quien lo traicionó. Así está en la escultura conocida como Teocalli de la guerra sagrada. Un relieve en la parte trasera de una pieza que se piensa pudo haber servido como trono (fig. 2). Esta misma imagen es la que aparece en algunos códices, como el Mendocino o de Mendoza (fig. 3). El símbolo que se observa en el Teocalli saliendo del pico del águila, una forma alargada con dos salientes, no es una serpiente, sino el signo atl-tlachinolli. Este signo es una conjunción entre agua y fuego, una dualidad que representa la sangre. Al frente del teocalli, está el calendario solar, flanqueado por Huitzilopochtli y Moctezuma, con el mismo signo atl-tlachinolli saliendo de su boca.



Fig. 2: Parte trasera del Teocalli de la guerra sagrada, hallado en los restos de Tenochtitlán.



Fig. 3: Fundación de Tenochtitlán, Códice Mendocino. Se observa al centro el águila sobre un nopal.

Aunque en varias crónicas recogidas durante la conquista sobre textos originales recogen la leyenda del águila devorando una serpiente, no es sino hasta después de la caída de Tenochtitlán que se encuentra en la iconografía. En algunos códices posteriores del periodo colonial ya se encuentra el águila sobre el nopal devorando a la serpiente, símbolo que se utilizó para el escudo de la ciudad de México (fig. 4).



Fig. 4: Águila en el códice Borgia. El ave está sobre un nopal simétrico que surge de una figura, tomado de González (2019).



Fig. 5: Símbolos de Tenochtitlán. Un nopal que surge de la piedra, tomado de Caso (2006b).



Fig. 6: Águilas que representan puntos cardinales, como el norte o el oeste. La de la izquierda es del norte. Tomadas de Caso (2006b).

Para Caso (2006b) no es tan importante la presencia de la serpiente en el símbolo, pues en ocasiones no hay nada, y en otras aparecen aves. El símbolo de Tenochtitlán es el del nopal con tunas sobre una piedra, sin águila (fig. 5). Esta presencia corresponde al símbolo de la fundación de Tenochtitlán. Igualmente el personaje del que surge el nopal cambia, a veces parece ser Copil, en el caso de la pieza se trata de Chalchiuhtlicue (de acuerdo con Caso), y a veces se trata de otras deidades. El símbolo también aparece como símbolo cardinal para el oeste y el norte (fig. 6).

La forma del nopal es regularmente simétrica, creciendo hacia arriba y a los lados y las tunas representan corazones, en ocasiones con mayor nivel icónico. Las características del águila son muy variadas, tanto en las formas del pico, las alas, las plumas y las garras. Hay representaciones más detalladas y otras más generales. Pero si alguna característica hay común es un contraste en el color. Incluso en las representaciones más sencillas, se percibe este contraste entre plumas negras y blancas, que corresponde a la leyenda del sol y que se complementa también en las manchas del jaguar.

En el caso de Huitzilopochtli, como ya hemos mencionado, es muy compleja su representación, pues es confusa y a veces toma elementos de otras deidades, principalmente Tezcatlipoca, que a su vez es una dualidad de Quetzalcóatl. Sin embargo en el atavío aparecen con regularidad características del águila, el tocado de plumas, el casco que representa el pico del águila, de donde surge el rostro, y el tezcacuitlapilli, que es un adorno del cinturón, también con plumas y motivos de águila (fig. 7).



Fig. 7: Representaciones de Huitzilopochtli.

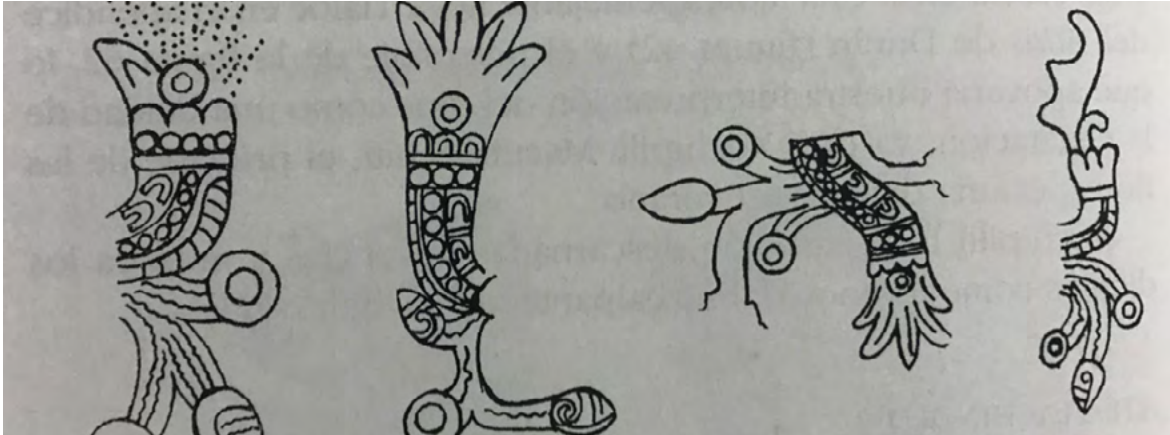


Fig. 8: Representaciones del símbolo Atl Tlachinolli, tomado de Caso (2006b).

Caso, quien hace un detallado análisis del Teocalli de la guerra sagrada, se detiene en el símbolo que ya hemos mencionado, el atl-tlachinolli. Este símbolo aparece en esta pieza saliendo de las bocas de Huitzilopochtli, de Moctezuma, de las cuatro deidades a los costados y del águila en la parte posterior, lo que da la idea unificadora del conjunto. En la figura 8 podemos observar representaciones de este símbolo en diferentes documentos.

El símbolo en su totalidad debe leerse, según Seler, como Atl (agua, arrojar dardos) y Tlachinolli (cosa quemada) y en su conjunto significa: guerra y, con más propiedad, la guerra sagrada que tenía por objeto proporcionar corazones y sangre al sol para que pudiera alimentarse y seguir su camino. (Caso, 2006b, 39)

Conclusiones

El culto a Huitzilopochtli tenía su mayor presencia en la guerra eterna, la guerra entre guerreros águila y tigre, entre día y noche. Por eso es una dualidad tan presente en la poesía. Era el más grande sacrificio, morir como guerrero. Las guerras floridas no tenían como objetivo conquistar más tierras, sino “procurarse prisioneros para sacrificarlos al sol. El azteca es un hombre que pertenece al pueblo elegido por el sol, es su servidor y debe ser, en consecuencia y antes que nada, un guerrero y prepararse desde su nacimiento para la que será su actividad más constante, la Guerra Sagrada (Caso, 2006b, 99).

En la poesía, encontramos sobre todo esta dualidad, Águila-Tigre, día y noche, no enfrentados sino complementados, contraponiéndose en muchos casos a la vida, porque su destino es la muerte, el sacrificio. Ante esta tarea sagrada, la vida solo es un momento. Se había interioridad de tal manera, que el tono y el sentido de la poesía es en torno a la fugacidad de la vida. Quizá no encontramos la presencia de Huitzilopochtli, la principal deidad de los mexicas, pero está representado en la guerra sagrada y eterna que ordenó, esto se puede ver en el símbolo estudiado: Atl Tlachinolli. Sin embargo, es un concepto que en la poesía adquiere varios sentidos, aunque es posible identificarlo como una dualidad con el agua, esto es, agua florida (sangre), agua preciosa, o agua y fuego, por ejemplo:

Ante el rostro del agua, dentro de la guerra,
en el ardor del agua y el fuego (León Portilla, 2017 125).

En algunos poemas aparecen palabras con la misma raíz, como tlachinolxóchitl. En conclusión, vemos que así como los guerreros águila y tigre son una dualidad, al igual que la palabra escrita y la oralidad, podemos acercarnos a una interpretación de los signos y símbolos a través de la poesía y la iconografía, pero no por separado, sino estableciendo un diálogo entre ellas. Si incorporamos poco a poco más referentes, signos y símbolos, podemos acercarnos un poco más a la comprensión de la cosmovisión de los pueblos prehispánicos.



Fig. 10: Águilas y tigres en un huehuetl (tambor) de Malinalco. Tomado de Caso (2006b).

Referencias

- Alcina, J. (1995). Lenguaje metafórico e iconografía en el arte mexicana. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 66. <https://es.scribd.com/document/345441977/Alcina-Franch-Jose-Lenguaje-Metaforico-e-Iconografia-en-El-Arte-Mexica>.
- Ballestas, L. (2013). *Las representaciones implícitas en las formas esquemáticas prehispánicas. Un enfoque gráfico comparativo de la cultura material de México y Colombia* [estancia posdoctoral]. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://www.posgrado.unam.mx/mesoamericanos/uploads/docs/ESQUEMOTICA%20LHB-2016.pdf>
- Barba, B. (coord.). (2000). *Iconografía Mexicana II. El cielo, la tierra y el inframundo: Águila, serpiente y jaguar*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Caso, A. (2006A). *Obras 6. El México antiguo (nahuas)*. El Colegio Nacional.
- Caso, A. (2006B). *Obras 7. El México antiguo (nahuas)*. El Colegio Nacional.
- Dupey, E. (1993). Cosmología y color en las tradiciones náhuatl y maya del postclásico. En *Cielos e inframundos. Una revisión de las cosmologías mesoamericanas* de A. Díaz (coord.). Instituto de Investigaciones Históricas UNAM. https://ru.historicas.unam.mx/bitstream/handle/20.500.12525/589/643_01_cosmologiacolor.pdf?sequence=3.
- Garibay, A. M. (1992). *Historia de la literatura náhuatl*. Porrúa.
- González Block, M. (2004). El iztacuauhtli y el águila mexicana. ¿Cuauhtli o águila real?. *Arqueología Mexicana* 70. 60-65.
- Johansson, P. (1992). Yaocuatli: cantos de guerra y guerra de cantos. *Estudios de cultura náhuatl* 22. 29-43. <https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn22/380.pdf>.
- Klein, C. (1998). La iconografía y el arte mesoamericano. En *Arqueología Mexicana*, 55, 27-35.
- León-Portilla, M. (2003). *Códices*. Aguilar-Taurus.
- León-Portilla, M. (1982). *Literaturas de Anáhuac y del Incario. La expresión de dos pueblos del sol*. SEP-UNAM.
- León-Portilla, M. (1987). *Los antiguos mexicanos*. Fondo de Cultura Económica.
- León-Portilla, M. (2017). *Quince poetas del mundo náhuatl*. Diana México.
- Navarrijo, M. (1997, enero-marzo). Las aves en el imaginario mesoamericano. *Ciencias* 45, 48-53. UNAM.
- Navarro, M. (2012). *Tlazolteotl, diosa Madre prehispánica: iconografía y ritualidad en el Códice Borgia* [Tesis]. Facultad de Antropología. Universidad Veracruzana.
- Ségota, D. (1995). *Valores plásticos del arte mexicana*. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Valadez, R., Blanco, A., Pérez, G., Rodríguez, B., Sugiyama, N. & Torres, F. (2010). El uso y manejo simbólico del águila real (*Aquila Chrysaetos*) en Teotihuacán. *El canto del Cenzontle* 1 (1). 89-102. <https://arqueozoologiaenahiia.files.wordpress.com/2018/08/2010-el-uso-y-manejo-simbolico-del-aguila-real-aquila-chrysaetos-en-teotihuacan.pdf>.
- Vega, M. (2019, julio-diciembre). El funcionamiento de la escritura jeroglífica náhuatl: la propuesta de Alfonso Lacadena. *Saberes* 6(2). http://ru.historicas.unam.mx/bitstream/handle/20.500.12525/618/168_2019_funcionamiento_escritura_vega_rih.pdf.

*Juan Carlos García Rodríguez. Es doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Veracruzana y actualmente catedrático en dicha casa de estudios. Es autor de Manual de edición de periódicos (IVEC-Conaculta) y de la novela Noche veracruzana (Instituto Literario Veracruzano). Durante más de 20 años fue subdirector de Redacción de Diario AZ. También es licenciado en Diseño y Comunicación Visual en la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán de la UNAM.

Autora: Alma Elisa Delgado Coellar. Colección: "De la ligereza", Año 2021, Técnica mixta.



La tecnología sustentable en el diseño de la vivienda de interés social en México

Verónica Zendejas Santín*

Resumen

La presente investigación deriva del análisis de las diferentes tecnologías sustentables, destacando sus limitaciones y alcances para ser utilizadas en el diseño de la vivienda de interés social en México. La importancia de este trabajo radica principalmente en identificar las innovaciones tecnológicas que contribuyen al cuidado ambiental y verificar cuales de estas pueden ser implementadas en la vivienda de interés social con la finalidad de coadyuvar a la economía familiar mexicana mediante la reducción de costos en el consumo cotidiano de agua y energía. Bajo una metodología mixta de análisis documental y cualitativa constructivista, mediante la cual se pretende recolectar y analizar el alcance y las limitaciones de la transferencia de proyectos tecnológicos sustentables para la habitabilidad en México y bajo la misma metodología identificar su aplicación en la vivienda en general para determinar la viabilidad de implementarla en la vivienda de interés social.

La investigación pretende favorecer el conocimiento de los tipos de tecnologías sustentables que se podrán adaptar a las viviendas actuales, ofreciendo soluciones ambientales y sociales, que las hagan una vivienda digna, dentro de un límite económico que se adecue al presupuesto de cada vivienda.

Palabras clave: diseño, vivienda, sustentabilidad, innovación, tecnología

Fecha de recepción: diciembre 2022

Fecha de aceptación: marzo 2022

Versión final: abril 2022

Fecha de publicación: junio 2023

Abstract

This research derives from the analysis of the different sustainable technologies, highlighting their limitations and scope to be used in the design of low-income housing in Mexico. The importance of this work lies mainly in identifying technological innovations that contribute to environmental care and verifying which of these can be implemented in low-income housing in order to contribute to the Mexican family economy by reducing costs in daily consumption. of water and energy. Under a documentary analysis methodology through which it is intended to collect and analyze the scope and limitations of the transfer of sustainable technological projects for habitability in Mexico and under the same methodology to identify its application in housing in general to determine the feasibility of implementing it. in social interest housing.

The research aims to promote knowledge of the types of sustainable technologies that can be adapted to current homes, offering environmental and social solutions that make them a decent home, within an economic limit that fits the budget of each home.

Keywords: *design, housing, sustainability, innovation, technology*

Introducción

El presente documento deriva del proyecto de investigación “Identificación de Factores que Inciden en los Modelos de Innovación para Valorizar la Vivienda Sustentable” clave: 4204/2016CAP del Cuerpo Académico Gestión y Evaluación de Objetos de Diseño de la UAEMéx. Este tema se inserta en la línea de investigación “Sistemas y Modelos de Gestión para la Innovación de Proyectos de Diseño, de Inversión y del Ordenamiento del Hábitat y su Entorno” con la finalidad de analizar las tecnologías sustentables viables para la vivienda e identificar como pueden incluirse en el diseño de la misma, todo lo anterior entendidos desde la competitividad empresarial, resiliencia socio-cultural y, ambiente y sustentabilidad.

El término de tecnologías sustentables aplicado no solo a la vivienda sino también al entorno nos sirve para garantizar la calidad de vida en las personas, pero así mismo nos ayuda a preservar el medio ambiente, que con el paso del tiempo se ha ido deteriorando a pasos gigantescos. La vivienda que implementa tecnologías sustentables puede reducir los costos de operación, además de disminuir la cantidad de contaminación ambiental, por lo que es necesario implementar tecnologías sustentables para así disminuir los costos de los servicios básicos.

El objetivo principal de la Comisión Nacional de Vivienda (CONAVI) al usar tecnología sustentable en la construcción de vivienda es coadyuvar a la calidad de vida de los habitantes de esta y así hagan conciencia del manejo de los recursos naturales, a su vez el buen manejo de la tecnología sustentable los puede llevar a un ahorro considerable de recursos naturales y de dinero, debido a que la vivienda sustentable disminuye los costos de administración de esta. Desde tiempo atrás la vivienda sustentable ha sido parte de la investigación, la innovación y el desarrollo de nuevas tecnologías, generando un impulso en la derrama económica en la industria manufacturera, brindando al mercado nacional oportunidades de negocio e inversión.

Desarrollo

En acuerdo a los lineamientos constitucionales, todo mexicano tiene derecho a una vivienda digna, por lo que la vivienda es considerada prioritaria para el progreso nacional, con el apoyo y la participación de los sectores social y privado, de acuerdo con las políticas de la vivienda y las disposiciones de la Ley General de Vivienda.

El desarrollo habitacional sostenible tiene que ver con el crecimiento de las ciudades actuales e involucra a todos los sectores a favor de una mejor atención de las condiciones ambientales. El urbanismo sustentable es la forma de considerar las nuevas necesidades y problemas de la ciudad para optimizar los recursos naturales con mejor infraestructura (Hernández Moreno, 2008).

Varios son los conceptos que desde principios del siglo xx han surgido como parte de los retos de la ingeniería para solucionar los problemas que ha causado la rápida urbanización y el avance de las tecnologías; por mencionar algunos:

- El Arquitecto Frank Lloyd Wright buscó introducir de manera natural nuevos sistemas de calefacción e iluminación al utilizar aleros hacia el oriente y poniente de la construcción;
- En la época de la *Bauhaus* se construyen viviendas sociales producidas en serie, económicas y en un menor tiempo;
- La arquitectura orgánica surge de la arquitectura modernista en cuyo enfoque está en la funcionalidad y salud humana;
- La arquitectura pasiva sugiere la obtención de calefacción y refrigeración mediante sistemas naturales aprovechando la forma y la función de los materiales; y
- El movimiento denominado des-constructivismo aporta mayor importancia a las tecnologías e intenta reducir el consumo energético generando la posibilidad de construcciones sostenibles y bioclimáticas.

La vivienda no se puede considerar de manera aislada, se debe considerar como elemento integral de la ciudad, ya que cumple la función de alojar a una persona o familia, con la finalidad de residir en ella para el desarrollo de funciones básicas del ser humano y a su vez en un entorno de comunidad, formar sociedad. La vivienda es la unidad básica para generar un tejido urbano. Es el componente básico y generador de la estructura urbana y satisfactor de las necesidades básicas del hombre.

Una vivienda digna significa algo más que tener un lugar en donde refugiarse, en México el simple hecho de tener una vivienda es sinónimo de contar con un patrimonio, sin importar las condiciones físicas en que esta se encuentre. Si consideramos que la vivienda de interés social puede llegar a ser un inmueble con espacios básicos de estancia-comedor, cocina, una alcoba y un baño en menos de 60 m² de construcción, podemos afirmar que una familia promedio con 4 o 5 integrantes vive en situación de hacinamiento. A esta problemática se suman muchas más, como la falta de servicios municipales de agua y energía eléctrica, dado que la son los consorcios inmobiliarios quienes provee a las viviendas de manera temporal de estos servicios mientras el municipio puede hacerlo, a esto se suma que la ubicación de los conjuntos habitacionales de interés social no siempre es la óptima y la movilidad al exterior es complicada.

Sustentabilidad

Poder mejorar la calidad de vida de las personas son la parte principal de la sustentabilidad, lo anterior siempre y cuando sea respetada a la naturaleza. De esta manera, se busca mantener una buena relación de respeto entre el hombre y la naturaleza, fomentando así la buena práctica de satisfacer las necesidades actuales de la humanidad sin que los recursos naturales se vean afectados para las futuras generaciones.

Ponemos decir que la sustentabilidad urbana es el equilibrio entre la sociedad y la naturaleza, en el contexto de la ciudad. La sustentabilidad urbana incorpora el tipo de interacción que se establece entre ciudad y región y que hace posible la vida urbana. Los estudios de metabolismo urbano destacan tanto, los insumos de la región hacia la ciudad y los flujos de la ciudad hacia la región.

Vivienda Sustentable

Según el Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores (INFONAVIT) una vivienda sustentable es aquella que esta cuenta con los elementos necesarios para lograr el menor consumo de energía y agua sin perder las características de diseño y construcción confortable y adecuado para la familia.

El Infonavit fomenta la construcción de vivienda sustentable. Esto significa que certifica a las viviendas que cuentan con las características que le permitan conservar su valor en el tiempo y garantizar una mejor calidad de vida para la sociedad. (INFONAVIT, 2020)

Una vivienda sustentable según (Baeza, 2012) es la que rompe con paradigmas en el manejo de elementos constructivos lo que ayuda a crear una cultura de responsabilidad ambiental que cambia hábitos en los habitantes y favorece al entorno creando conciencia en la regulación de los recursos naturales y considera que sus características principales son:

- El gasto eficiente de la energía de manera racional
- El ahorro, la captación y la reutilización del agua.
- El manejo de residuos

Lo anterior nos indica que la vivienda sustentable es la base para la creación de un buen desarrollo económico y social, siempre y cuando desde la conceptualización del diseño de esta, se considere implementar tecnologías sustentables orientadas al ahorro de agua y energía. Lo anterior puede aportar ahorros económicos considerables que coadyuven al confort de una sociedad vulnerable, hablando de vivienda de interés social.

A pesar de que el concepto de sustentabilidad se ha dado a conocer a nivel mundial hace más de 5 décadas, sigue siendo un término desconocido para muchos en cuanto a su aplicación y beneficios dentro de la vivienda, por lo que el acercamiento de los especialistas en el tema con la población resulta importante para que el uso de estas sea el adecuado y se extienda a más casas.

Metodología

La investigación está basada en un análisis documental de carácter cualitativo-constructivista. Se enfoca a descubrir una realidad acerca del porqué y cómo ocurre el proceso de diseño que conlleve o no a la innovación y transferencia tecnológica sustentable y como sería una vivienda de interés social sustentable. También induce a una interpretación de la economía influenciada por la implementación de tecnologías sustentables en la vivienda.

Es una investigación de tipo básica que busca profundizar en el conocimiento acerca de las condiciones y características pertinentes que son necesarias para valorizar la característica sustentable en las construcciones de los espacios habitables. Esto como un punto de partida para abordar el análisis de las innovaciones tecnológicas que puedan ser transferidos con mayor eficiencia a una vivienda.

El estudio es, por una parte, documental y descriptivo para dar a conocer los términos de referencia de dos funciones que afectan la interacción de las organizaciones de: la apropiación de tecnologías y la valoración de los espacios habitables. Por otra parte, se trata de un estudio exploratorio para descubrir y comprobar las posibles asociaciones en las variables de investigación, bajo la secuencia siguiente:

- a. Expandir los principios teóricos conceptuales para ahondar en las formas de aplicación de las innovaciones y las tecnologías sustentables en la vivienda de interés social existente y su desempeño.
- b. Metodologías y procesos para la introducción de las innovaciones que permitan mejorar las capacidades de diseño sustentable en viviendas de interés social.

Lo anterior mediante el análisis de investigaciones previas en conjuntos habitacionales con vivienda considerada sustentable de acuerdo con las normas vigentes y las políticas públicas de la vivienda.

Resultados

El escenario que en México se presenta a fin de responder a las políticas mundiales a favor del ambiente, y que están vinculadas a la administración de la vivienda, se reflejan en programas que norman las características que son propicias para beneficiar la explotación de los recursos naturales y la contención de las emisiones de contaminantes al medio.

A través del análisis de trabajos de investigación en conjuntos habitacionales denominados sustentables, y una vez generada la comparación de lo considerado como vivienda sustentable en dichos espacios urbanos, se pusieron en evidencia los documentos normativos que el INFONAVIT y la CONAVI han desarrollado, en torno a este tema. Se puede considerar tener un acercamiento más claro acerca de los términos que son inherentes, ya sean estos los argumentos técnicos para mejorar la eficiencia energética, el ahorro en el consumo de agua y aquellas disposiciones y programas dirigidos al financiamiento de los desarrollos habitacionales sustentables, con beneficios directos para los desarrolladores e hipotéticos para los usuarios o consumidores finales. Para estos últimos destaca, por ejemplo, el programa “Hipoteca Verde”, del que a la fecha no se han emitido resultados integrales y que por razones no dadas se ha puesto en pausa.

El simulador de Hipoteca Verde de Infonavit, que muestra el cálculo del ahorro que genera contar con ecotecnologías a sus derechohabientes. Es a partir del año 2009 que el Gobierno Federal Mexicano impulsó el desarrollo de un modelo de vivienda sustentable. El precursor de esta inicia-

tiva fue el programa de Hipoteca Verde (HV) del INFONAVIT, instituto en el que los trabajadores mexicanos ahorran una parte de su salario y otra aportación la hacen los empleadores, para generar una capacidad crediticia para adquirir una vivienda.

Se ha identificado que los derechohabientes que adquirieron su vivienda bajo el esquema sustentable de Hipoteca Verde recibían en este rubro, un vale por cierta cantidad de dinero que tenían que cambiar en tiendas asignadas para obtener, un calentador solar de agua, llaves ahorradoras de agua para tarja de cocina y regadera y foco ahorradores de luz. Todo lo anterior tenía que ser colocado por el propietario de la vivienda, pero no hay quien regule y compruebe que realmente están colocando en su vivienda estos implementos, mismos que terminan vendiendo a un menor costo para poder pagar una o dos mensualidades del crédito de la vivienda. Lo anterior puede suceder por la falta de información entre la población, que no sabe que al utilizar el calentador solar puede reducir su consumo de gas hasta en un 75% y sobre todo que están logrando un ahorro en su economía y a su vez una gran contribución en la protección del medio ambiente. Es decir, los programas públicos están elaborados e interconectados para lograr los objetivos de manera conjunta y desviar el curso hacia fines individuales, a pesar de ello, los objetivos se pueden llegar a tergiversar.

Como una medida gubernamental adicional a hipoteca verde y a los anteriormente señalados, se crearon los Desarrollos Urbanos Integrales Sustentables (DUIS) los cuales atienden al concepto de vivienda sustentable en un ámbito más amplio que aborda el barrio, la ciudad y la región

Lo anterior representan una exigencia hacia los modelos de innovación y de gestión en el ámbito del diseño, de la construcción, de la tecnología y de la administración de los proyectos de edificación que ayuden a diferenciar el valor que le corresponde a dicho esfuerzo en el entorno de la configuración de las ciudades. Cabe mencionar que las condiciones climáticas y productivas que se presentan tan heterogéneas en cada una de las regiones del país hacen necesario trabajar con parámetros diferenciados que den cuenta de resultados más asertivos.

Los principios de desarrollo urbano sostenible que definen la interacción desde lo simbólico, proxémico, funcional y estético revisten especial importancia en la calidad que los espacios habitables le otorgan a sus habitantes las posibilidades de reactivar el tejido social; los postulados del

desarrollo sostenible se presentan como una oportunidad de unificar criterios, intereses e intenciones de las partes involucradas en la toma de decisiones, tanto de nivel nacional como en el ámbito empresarial y personal.

Discusión

Se distingue una brecha entre las condiciones y especificaciones técnicas y las disposiciones del mercado para hacer frente al trinomio que da lugar a los términos de la sustentabilidad, a razón de atender de manera integral y con eficacia los factores ambientales, económicos y sociales que determinan o no el bienestar de las comunidades.

La vivienda y, en general, los espacios habitables, como símbolos de resguardo y de seguridad de los individuos, representa más allá de un espacio físico o de un patrimonio material; es la riqueza funcional para la sociedad. Desde esta visión, el factor económico asociado al negocio inmobiliario ha rebasado los límites de las necesidades reales para el progreso social común.

Persiste un vacío entre los postulados teóricos y sus significados. En este sentido es pertinente, además de identificar aquellos factores que hacen visible el carácter sustentable en las edificaciones, estudiar los parámetros que sean convincentes en los esquemas de valuación de los desarrollos habitacionales, a través de los cuales, las empresas asuman el protagonismo que es necesario en y para el bienestar social. Éstas no sólo están llamadas a cumplir con lineamientos y normativas técnicas, son y deben responder a las consecuencias ambientales y sociales que en cada caso se presenten.

Queda abierta la oportunidad de estudiar con mayor precisión los parámetros que correspondan a la aplicación de los indicadores que han sido revisados, cuyo enfoque responda a las determinaciones que hacen fiables los proyectos de inversión con responsabilidad social en la esfera de la configuración de las ciudades y de los espacios habitables.

Por último, se observa la importancia que reviste las metodologías actuales que dan paso, en lo particular y en su conjunto, a los procesos técnicos, jurídicos y administrativos con respecto a la construcción y mantenimiento de las edificaciones y las ciudades. Es pertinente advertir que dicha configuración es limitada en tanto la ponderación de los aspectos

cualitativos y cuantitativos se exponga con vaguedad. Asimismo, se tengan los medios para facilitar la participación de todos los actores del sector público, privado y ciudadano que representan a un gremio, en este caso el de la construcción y de la manufactura de bienes y servicios.

Conocer cuál es el nivel real que cumple un proyecto bajo los principios de la sustentabilidad resulta imprescindible para lograr un modelo innovador a fin de valorar la vivienda de tipo sustentable en la configuración del espacio público que impacte.

Fuentes de Consulta

- Bazant, J. (2010). *Espacios urbanos. Historia, teoría y diseño*. México: Limusa.
- Chan López, D. (2010). *Principios de arquitectura sustentable y la vivienda de interés social: caso: la vivienda de interés social en la ciudad de Mexicali, Baja California*. México. A: International Conference Virtual City and Territory. "6to. Congreso Internacional Ciudad y Territorio Virtual, Mexicali, 5, 6 y 7 Octubre 2010". Mexicali: UABC, 2010. Disponible en (línea) en: https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/12843/06_Chan%20Lopez_Delia.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- CONAVI. (2008). *Criterios e Indicadores para los Desarrollos Habitacionales Sustentables en México*, Consultado en: http://centro.paot.org.mx/documentos/conavi/cuad_criterios_web.pdf
- De Buen Rodríguez, Odón. (2010). *Evaluación de la Sustentabilidad Ambiental en la Construcción y Administración de Edificios en México*. (Documento de trabajo). México: Instituto Nacional de Ecología.
- Centro Mario Molina. (2012). *Evaluación de la sustentabilidad de la vivienda en México*. México. Consultado en enero de 2023 en: <http://centromariomolina.org/ciudades-sustentables/evaluacion-de-la-sustentabilidad-de-la-vivienda-en-mexico/>.
- Escorsa, C.P. y Maspons, B.R. (S/a). La vigilancia tecnológica. Un requisito indispensable para la innovación. *IALE Tecnología*. Consultado en: www.iale.es
- Hernández Moreno, S. (2008). *Introducción al Urbanismo Sustentable o Nuevo Urbanismo. Espacios Públicos 2008*, 11: Consultado en Septiembre de 2015, en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67611217015>
- Instituto Nacional de estadística y Geografía (2015), *Indicadores de Desarrollo Sustentable en México*. México, consultado en marzo de 2023 en: http://www.nies.go.jp/db/sdidoc/indicadores_desarrollo_sustentable.pdf
- INFONAVIT. (2019). *Programa de garantías a la vivienda sustentable*. México. consultado en marzo de 2023 en: <http://portal.infonavit.org.mx/wps/wcm/connect/6592d49a-de0c-4a6b-880f6b30aafce353/Programa+de+garant%C3%ADas+a+la+entrega+continua+de+vivienda+vertical+y+sustentable.pdf?MOD=AJPERES>,
- INFONAVIT (2020). *Vivienda Sustentable en México y América Latina*. México. Consultado en marzo de 2023 en: <https://bshf-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2015/12/Informe-Hipoteca-Verde-web-3.8MB.pdf>

INFONAVIT. (2020). *Programas de sustentabilidad del INFONAVIT*. México.

Pérez, M. (2012). Hacia una nueva cultura empresarial: La transferencia de tecnología y de conocimiento. *Ciencias, Revista de investigación. Área de Innovación y Desarrollo*, S.L. Consultado en: Dialnet-HaciaUnaNuevaCulturaEmpresarial-4817918.pdf

Ramírez, D. G. (2015). *Metodología de Diseño Sustentable para las Normativas de la Construcción en Zonas Rurales de México*. México: Universidad de Guadalajara.

Dra. Verónica Zendejas Santín es Profesora Investigadora de Tiempo Completo de la Facultad de Arquitectura y Diseño en la Universidad Autónoma del Estado de México SNI nivel C. Arquitecta de formación con Especialidad en Valuación Inmobiliaria y Maestría en Valuación, curso el Doctorado en Administración. Es autora de diversos artículos, libros y capítulos de libro. Pertenece al Cuerpo Académico Gestión y Evaluación de objetos de Diseño y enfoca sus investigaciones a los proyectos de inversión urbanos, la sustentabilidad y la vivienda con enfoque de género. Directora de trabajos terminales en Maestría, Especialidad y Licenciatura. Miembro fundador de la Sociedad de Urbanistas del Estado de México, miembro de la Red de Vivienda Conacyt, de la Red de Investigación Latinoamericana en Competitividad Organizacional y de la Red de Estudios e Investigación Territorial. Valuadora activa para Infonavit y Fovissste en créditos de vivienda. vzendejass@uaemex.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.



Autora: Alma Elisa Delgado Coellar. Colección: "De la ligereza", Año 2021, Técnica mixta.

Dictamen sobre un Caravaggio desde la criminalística y la medicina forense con fines de enseñanza

*Gerardo Antonio Panchi Vanegas**

Resumen

La hipótesis de este proyecto es que puede emplearse una obra de arte como material didáctico para la enseñanza de la criminalística y la medicina forense. En este artículo se presenta un análisis sobre la obra del Caravaggio: La incredulidad de Santo Tomás (1602), desde un examen en criminalística y en medicina forense. En el primer apartado, se considerará el problema de la violencia en nuestro País y en nuestros días desde las cifras y desde la opinión pública. Sostenemos que hay un contexto violento desde el cual se enseñan las ciencias forenses y mostramos el riesgo de su reproducción. En el segundo apartado, marcamos los elementos que sirven para justificar por qué podemos utilizar la obra artística del Caravaggio para estudiar criminalística y medicina forense y para elaborar un dictamen. El tercer apartado corresponde a la exposición y aplicación metodológica. Como las partes de un dictamen consideramos: 1) preámbulo, 2) planteamiento del problema, 3) antecedentes, 4) metodología, 5) examen del lugar, 6) análisis de los indicios y 5) conclusiones. Y se aborda cada una con relación a la obra de arte. Para su exposición se subdivide en cuatro partes desde las cuáles se describe cada parte en relación con la obra de arte. En el cuarto apartado se establecen las conclusiones. La

Fecha de recepción: diciembre 2022

Fecha de aceptación: marzo 2022

Versión final: abril 2022

Fecha de publicación: junio 2023

finalidad y el objetivo de un trabajo como este es visualizar horizontes de enseñanza de la criminalística y la medicina forense a través de las obras de arte: ver y estudiar las pinturas como si fueran escenas del crimen sin tener que recurrir a los espacios amarillistas y violentos.

Palabras clave: Criminalística, Medicina Forense, Caravaggio, Arte.

Abstract

The hypothesis of this project is that a work of art can be used as a didactic material for the teaching of criminalistics and forensic medicine. This article presents an analysis of Caravaggio's work: The incredulity of Santo Tomás (1602), from an examination in criminology and forensic medicine. In the first section, the problem of violence in our country and in our days will be considered from the figures and from public opinion. We maintain that there is a violent context from which forensic sciences are taught and we show the risk of its reproduction. In the second section, we mark the elements that serve to justify why we can use the artistic work of Caravaggio to study criminology and forensic medicine and to prepare an opinion. The third section corresponds to the exposition and methodological application. As the parts of an opinion we consider: 1) preamble, 2) statement of the problem, 3) background, 4) methodology, 5) examination of the place, 6) analysis of the evidence and 5) conclusions. And each one is addressed in relation to the work of art. For its exhibition it is subdivided into four parts from which each part is described in relation to the work of art. In the fourth section the conclusions are established. The purpose and objective of a work like this is to visualize the teaching horizons of criminalistics and forensic medicine through works of art: to see and study the paintings as if they were crime scenes without having to resort to tabloid spaces and violent.

Keywords: Criminalistics, Forensic Medicine, Caravaggio, Art.



Figura 1. *La incredulidad de Santo Tomás.* La imagen original se encuentra en la página oficial del Museo, Palacio Sanssouci, Postdam, Alemania. Espacio donde la pintura se encuentra en la actualidad.

Michelangelo Merisi da Caravaggio: Der ungläubige Thomas, um 1601, GK I 5438 © SPSG / Gerhard Murza. Disponible en: <https://www.spsg.de/en/research-collections/collections/paintings/>

Introducción

Este artículo tiene como objetivo mostrar que es posible realizar un dictamen pericial sobre una obra de arte. Nos ceñiremos a la criminalística y a la medicina forense para examinar la *Incredulidad de Santo Tomás* del Caravaggio (Fig.1). La intención de utilizar la pintura es con fines de enseñanza, pues se busca generar otros espacios de análisis alejados de las escenas violentas y comunes. En el primero de los apartados se exponen la revisión de la literatura en tanto los elementos que sirven para demostrar la violencia en nuestros días desde una perspectiva cuantitativa y una cualitativa. En el segundo se ofrecen razones de por qué es posible relacionar esta obra del Caravaggio, la criminalística y la medicina forense para lograr un dictamen. El tercer apartado obedece a la aplicación metodológica, en ella se considera cada parte del dictamen y se describe cada procedimiento de acuerdo con el análisis de la pintura. En este apartado se muestran

imágenes que representan la aplicación de las técnicas de observación de la criminalística y también contiene cuadros comparativos para relacionar los elementos de la medicina forense con la obra. Finalmente, el último de los apartados no sólo sintetiza los aspectos tratados en el artículo, también abre otras líneas de investigación y nos brinda un panorama complementario a lo hasta aquí realizado.

1. Uróboro violentológico: contexto y literatura

No hay duda, la criminalística y la medicina forense se enseñan desde la violencia. Ambas disciplinas y otras ciencias penales empezaron a impartirse y tomaron auge cuando la delincuencia aumentó en el país (Montiel Sosa, 2012a). De acuerdo con Takajashi et. al. (2019) las instituciones públicas, escuelas y universidades empezaron a aumentar su matrícula estudiantil porque la violencia en el país venía al alza y era necesario confrontarla. Desde entonces la apuesta ha sido formar a las personas en ciencias penales como estrategia contra el fenómeno de la delincuencia desde su examen, estudio y comprensión (Moreno González, 2014).

La criminalística tiene por objetivo esclarecer el cómo de un acto delictivo a través del estudio de la escena del crimen. Mientras que la medicina forense busca mostrar el qué sucedió a partir del examen del cuerpo. Como ambas disciplinas son auxiliares de la administración y procuración de justicia, usualmente sus ámbitos de estudio son los diferentes tipos de delitos, principalmente en materia penal. De ahí que sus casos de estudio sean homicidios, violaciones, riñas, feminicidios, robos y hurtos. (Montiel Sosa, 2012b; Vargas Alvarado, 2018).

De acuerdo con dicho objeto de estudio, a ambas disciplinas científicas le resultan inherentes los escenarios violentos y desde ahí se enseñan. En sendos saberes se analizan cadáveres y diferentes escenas del crimen. Sus hechos de análisis son resultado de la vulneración del otro, de su negación, de su daño o de ejecución, es decir, desde la violencia (Martínez Pacheco, 2016). Sus fuentes de análisis se vuelven los dictámenes periciales, las carpetas de investigación y las publicaciones amarillistas con altas cantidades de violencia explícita o bien el cadáver mismo, o bien la víctima, según sea el caso.

La pregunta aquí sería: ¿La proliferación de escuelas y los tipos de enseñanza han servido para mermar la violencia en el país? De la alguna forma, ¿el aumento de las escuelas en ciencias forenses ha disminuido la incidencia delictiva? o, por el contrario, al parecer ¿hay la violencia y sus cifras aumentan al mismo tiempo que estos centros o institutos de formación? Tal vez aún no contamos con los elementos para determinar si la persistencia de los niveles de violencia en el país se relaciona, o no, con las estrategias y los métodos de enseñanza de tales disciplinas, pero sí podemos decir que la violencia definitivamente no ha dejado de ser un problema a pesar del incremento de la agenda estudiantil.

De acuerdo con la Organización sobre el Índice de Paz en México (2022), para el año 2021 disminuyeron los homicidios, pero aumentaron los casos de violencia de género. La paz mejoró un 0.02% mientras que los casos de violencia aumentaron un 5.0%. En razón de este tema, ¿Qué ha pasado en los últimos seis años?:

Entre 2015 y 2019, el deterioro de la paz se debió principalmente al deterioro de los indicadores de homicidios y delitos con armas de fuego. Los delitos con armas de fuego registraron el mayor deterioro de todos los indicadores del IPM, con un aumento de su tasa del 77.9%. Como reflejo de este aumento en la violencia armada, la proporción de homicidios cometidos con arma de fuego aumentó del 57.4% en 2015 al 68% en 2021. Durante el mismo período, la proporción de homicidios de hombres cometidos con arma de fuego aumentó del 60.9 % al 71.3%, mientras que la proporción de homicidios de mujeres con armas de fuego aumentó de 37.8% a 56.8%. Este último punto es significativo porque implica que, en los últimos siete años, las armas de fuego se han convertido en el principal medio para asesinar mujeres en México. (IEP México, 2022, párrafo 3)

Según información de la misma fuente (IEP México, 2022) la tasa de homicidios en México ha llegado a registrar más de 34,000 cada año desde 2015. Esto sería de 26.6 muertes por cada 100 mil habitantes año con año. Lo cual a nivel mundial nos coloca en la octava tasa más alta de los países considerados en el Índice Global de Violencia (El MUNDO, 2022). Tales datos revelan un problema que puede ser determinado en números, pues ser el octavo país en una lista de 195, considerando al menos los observa-

dos por la Organización Mundial de Naciones Unidas, no es un síntoma de bienestar o de seguridad. Aunado a ello, podemos considerar los niveles de percepción social.

De acuerdo con los estudios sobre la opinión pública realizados por la organización no gubernamental Latinobarómetro (2022), en 1200 entrevistas aplicadas durante 2020, las personas comentan que han dejado de realizar sus actividades laborales por temor a ser víctimas de algún acto delictivo según la siguiente relación: un 11% ha dicho que casi todo el tiempo, 32% algunas veces y 24% ocasionalmente, mientras que el 32% nunca ha tenido tal necesidad, solo estos últimos no han parado de trabajar por miedo al delito.

Otras cifras que llaman la atención, reveladas por la misma fuente (Latinobarómetro, 2022), es que las personas ven poco probable (34%) y nada probable (23%) realizar una denuncia en caso de ser víctimas de un delito menor. Lo cual puede mostrar que no hay confianza en las instituciones de procuración y administración de Justicia. Y otro aspecto que intriga es el de la asignación de recursos para confrontar la delincuencia: un 30% sostiene que deben brindarse a la policía y un 45% que directamente a la gente. Desde lo cual podemos leer que, si no hay confianza en las instituciones de Seguridad, pocos consideran pertinente brindarles más recursos. Se percibe como una opción aumentar la inversión en seguridad pública, pero dada la poca confiabilidad en su eficacia, entonces, quizá valdría más darle ese ingreso a la sociedad. Tal vez asumiendo que cada uno puede valerse por su propia mano.

Tales exposiciones sobre datos cuantitativos (tasas de homicidios) y cualitativos (opinión pública) nos dejan con la pregunta de ¿qué estamos haciendo con las estrategias de confrontación a la delincuencia desde la formación científica de los elementos operativos (policías o profesionales en ámbitos penales)? Y tal vez la pregunta resulte ambigua, sin embargo, desde un escenario sistemático donde se reproduce lógicamente la violencia (Galtung, 1990), por ejemplo, enseñar sobre la violencia a través de la violencia, o bien confrontar la violencia con más violencia, caemos en una especie de uróboro violentológico que nos condena a seguir reproduciendo la violencia.

Por tales motivos, desde los ámbitos de la enseñanza de las ciencias penales cabría cuestionarse, ¿de qué forma podemos modificar tales escenarios de formación instruccional violentológica sin alterar significati-

vamente los programas de estudio y los objetivos de enseñanza de las diferentes instituciones en materia de seguridad y ámbito penal? Y nuestra respuesta hipotética sostiene que sí es posible hacer algo, y lo es a través del arte como objeto de estudio de la criminalística y la medicina forense, por ejemplo, desde de la construcción de un dictamen pericial.

La intención de este texto sería demostrar tal pretensión, al menos en la medida de que es posible analizar una obra artística, considerando elementos técnicos y prácticos de la criminalística y la medicina forense. Por lo tanto, nuestra pregunta de investigación sería: ¿Cómo podemos tomar la obra de arte como objeto de estudio de la criminalística y la medicina forense y para construir un dictamen pericial?

2. Un Caravaggio, la criminalística y la medicina forense, ¿por qué?

Desde los elementos vistos en el apartado anterior, podríamos considerar la perspectiva de la violencia en Galtung (1990) como un aspecto que explica la inercia violentológica. Sin embargo, esto no resulta suficiente para señalar por qué sería válido confrontarla a través del arte. Así que para ello tendremos que ir a la perspectiva de Schopenhauer (2005) y las artes. Él tiene la idea de la voluntad como una energía que nos mueve, pero no de manera opcional o basada en nuestro arbitrio, sino básicamente como inercia. Ante la cual, propone que la manera de detener tal fuerza es a través de la contemplación del arte. Y para este trabajo nos centraríamos en el análisis de una obra pictórica del Caravaggio, pero ante todo bajo la intención de posibilitar espacios donde se lograra suspenderse la voluntad que refiere aquel filósofo alemán. Nuestra inclinación científica, tal vez positivista, nos empujaría a determinar cómo medir esto, pero, a modo de Dilthey, optamos por la comprensión, más allá de la explicación. La segunda se basa en una lectura de los fenómenos a partir de sus leyes “naturales”, físico-causales, y la primera pretende acceder al sentido, al conocimiento propio del espíritu, a lo propiamente humano (Dávila Suazo, 2022).

Si tomamos como referencia a Galtung (1990) y a Schopenhauer (2005) nos ayudarían a brindar aspectos teóricos sobre la violencia, como lógica sistemática, y sobre el arte, como medio para suspender la voluntad humana, pero no nos marcan la teoría que esconden la aplicación de las

ciencias penales. Entonces, ¿cómo podemos justificar que los métodos y las técnicas de la criminalística nos acercan a la “verdad”? o bien que los conocimientos en medicina forense son teoría. Parece erróneo buscar tales pretensiones en las disciplinas en sí. Y explico el porqué.

Tanto la criminalística como la medicina forense son disciplinas descriptivas, no prescriptivas (Moreno González, 1997). La criminalística analiza la escena del crimen para procurar determinar qué sucedió en el lugar, cómo se dieron los hechos y cuántas personas pudieron intervenir en el delito. Mientras que la medicina forense considera brindar elementos científicos determinadas por las lesiones y las heridas del cuerpo como causas probables de la muerte de alguna persona. La criminalística puede intervenir en casos donde no haya un delito probable y así también la medicina forense en casos de personas con vida. Sin embargo, como procuración de justicia, los fines particulares de ambas disciplinas científicas son coadyuvar al esclarecimiento de un hecho delictivo (Vargas Alvarado, 2018; Montiel Sosa, 2011). Por lo tanto, más que brindar recetas para procurar la cura de cierto tipo de lesiones y heridas, la medicina forense se enfoca en describir el cuerpo con relación a un delito y así también la criminalística: describir la escena y reconstruir el acto en razón de los indicios encontrados en el lugar.

Entonces, para este artículo, sobre la medicina forense utilizaremos sus elementos descriptivos de las heridas y lesiones en relación con los mecanismos que las producen; y en tanto la criminalística iremos a dos aspectos: uno, las técnicas de observación de la escena y, otro, los principios de investigación que guían el examen del objeto de estudio para lograr construir un dictamen. Si hay una teoría que puede justificar la acción de ambas disciplinas quizá sea el positivismo de Comte (2017), pues el autor francés aseguraba que de la misma manera en que se conoce el mundo natural, así mismo es posible con el comportamiento humano en sus expresiones particulares. Y esto se suma a que la criminalística llega a ser considerada la ciencia del pequeño detalle y, por ende, la técnica que “garantiza” el examen total de los hechos (Moreno González, 1997). Mientras que la medicina considera que puede relacionar el funcionamiento de los órganos en particular para descifrar el funcionamiento de los órganos en general. Esto sería, el funcionamiento del cuerpo humano en según la articulación de sus partes y, por ende, el conocimiento científico a partir del examen del cuerpo y sus indicios (Gómez Bernal, 2008).

Analizadas la criminalística y la medicina forense queda el planteamiento: ¿Acaso la obra de arte revela la realidad como es? Tal cuestionamiento pondría a cualquiera en tensión. Esto porque el arte parece el invento o la creación de un mundo inexistente, o bien no necesariamente una copia fiel; es decir, la construcción ficticia sobre un paisaje, una experiencia, un objeto o una historia particular. Y aquí es donde debemos tomar una pausa para determinar porque un Caravaggio y no un Dalí. Recordemos que el segundo de ellos es considerado un referente del surrealismo, corriente artística que procura exponer algo real y verdadero, pero desde el inconsciente y, por lo tanto, no tiene que obedecer necesariamente con lo que consideraríamos normal, equilibrado, ordenado o real. Mientras que el Caravaggio obedece al barroco, corriente artística que apostaba por una observación anatómica a detalle de la realidad, básicamente considera plasmar lo que el mundo real muestra en sus detalles (Sánchez-Moreno y Fernández Martínez, 2018; Moriente, 2011; y Schütze, 2009). Sostendríamos que mientras Dalí nos deconstruye una manzana en algo que significa, pero no es; Caravaggio procuraría mostrar una manzana en alta definición, buscaría hacerla casi palpable según su interpretación e intención. Así que, como objeto formal apegado a las características propias de un cuerpo, sus heridas y sus lesiones, y si alejados del estudio de sus aplicaciones técnicas y claroscuros, *La Incredulidad de Santo Tomás* sí nos sirve; la obra de Michelangelo Merisi da Caravaggio puede ser nuestro objeto de análisis para elaborar un dictamen pericial. (Fig. 2)



Figura 2. Plano General. Imagen tomada de la página oficial del Museo, Palacio Sanssouci, Postdam, Alemania. Espacio donde la pintura se encuentra en la actualidad. Michelangelo Merisi da Caravaggio: Der ungläubige Thomas, um 1601, GK I 5438 © SPSG / Gerhard Murza. Disponible en: <https://www.spsg.de/en/research-collections/collections/paintings/>

3. Dictamen sobre un Caravaggio: apartado metodológico

Dado que el sentido de este texto se enfoca en analizar una obra de arte como si fuera una escena del crimen, nos evocaremos a la estructura de un dictamen. Por este hay que entender la opinión de una persona experta emitida en forma argumentada y estructurada. Los puntos fundamentales a tomar en cuenta son: 1) preámbulo, 2) planteamiento del problema, 3) antecedentes, 4) metodología, 5) examen del lugar, 6) análisis de los indicios y 5) conclusiones.[1] Cada aspecto integra el cuerpo del dictamen y le da tanto estructura como argumentación al análisis realizado por una persona experta. (Montiel Sosa, 2012b, 2011)

- Sobre el preámbulo, usualmente se consideran los datos institucionales, por ejemplo, fecha, fiscalía, oficina, carpeta de investigación, número de expediente o tipo de delito.
- En el planteamiento del problema se exponen las preguntas que deben ser resueltas en el dictamen sobre el cómo sucedieron los delitos, la mecánica de lesiones, incluso la identidad de quienes están implicados. Esto también suele enfatizarse con el departamento a quien solicitan el dictamen, por ejemplo, balística, química forense, antropología, dactiloscopia, etc.
- Los antecedentes suelen ser relatos de testimonios relacionados con la escena del crimen y sirven de orientación para saber qué sucedido ya sea avalándolos o refutándolos, también pueden ser complementados con fuentes de información secundarias.
- La metodología usualmente obedece a la estructura aplicada en el dictamen, por ejemplo, si es un método científico, uno de análisis, de síntesis, deductivo o inductivo, etc.
- El examen del lugar son las técnicas de observación para analizar la escena del crimen en su totalidad y en busca de indicios.
- Estos serán analizados de forma específica y minuciosa para determinar su relación con el hecho, su mecanismo de producción o aquello solicitado en el dictamen.
- Finalmente, en las conclusiones se resuelven las preguntas establecidas en el planteamiento del problema y se invita a continuar con nuevas líneas de investigación.

3.1 Preámbulo y planteamiento del problema

Lo diremos de una vez, para nuestro estudio, y aunque interesante, el preámbulo no es significativo porque no hay una solicitud institucional o formal que lo requiera. Sin embargo, en tanto enseñanza, sí resulta importante mencionar qué es el preámbulo y qué datos suele llevar. Así que más que enfocarnos en este apartado, establezcamos el planteamiento del problema sobre esta obra.

Cierto es que la criminalística tiene una pregunta por excelencia: ¿qué paso?, pero hay otras interrogantes que nutren el sentido de su estudio: dónde, cómo, cuándo, porqué, con qué, quién... y con ellas se integran las siete preguntas de oro que de entrada se buscan resolver (Moreno González, 2014; 1997). Sin embargo, nosotros tenemos una escena del crimen en concreto (Fig.2) y de ella hay que ser aún más precisos en tanto la exposición de nuestro objeto de estudio y el problema que buscamos resolver.

Según la escena del crimen serán el tipo de interrogantes que debemos plantear. De acuerdo con lo observado se determinan las preguntas de investigación. En criminalística están los llamados principios de investigación (Montiel Sosa, 2011), y el de incertidumbre se basa en preguntas hipotéticas que deben ser revalidadas, replanteadas, refutadas, rechazadas o validadas. Desde un primer examen, para este trabajo consideraremos como planteamiento del problema las siguientes cuestiones:

1. ¿Cómo organizamos la escena para garantizar su examen minucioso, a detalle y de forma completa?
2. ¿Qué características tiene la herida más evidente y a qué sujeto pertenece?
3. ¿Quién de los sujetos sostiene la mano derecha de quien incrusta sus dedos en la herida del torso de la persona y cómo podemos argumentarlo?

En este momento, quizá las preguntas estén dando vueltas a algo que parece evidente, pero para las ciencias forenses nada es evidente, hay que argumentar. Así que por mucho que queramos establecer que un sujeto es Jesús y el otro Santo Tomás, necesitamos elementos para aseverarlo. En los dictámenes en criminalística no se puede dar nada por hecho hasta que las hipótesis hayan sido comprobadas con estudios de laboratorio o bien

con argumentos concretos, así llegamos al principio de certeza. Por eso, en el planteamiento del problema, hasta ahora identificamos como presuntos a los sujetos en cuestión mientras su identidad no haya sido corroborada. En ocasiones son estudios posteriores los que dan con la identificación de las personas y también a veces, aun cuando se tengan los datos, estos se omiten por respeto a las personas involucradas por cuestiones de revictimización.

3.2 Antecedentes

Una vez trazado el planteamiento del problema, pasamos a los antecedentes con el cuidado de aquellos elementos que pueden sesgar nuestra investigación. Nuestro estudio puede ir a la historia de vida del Caravaggio o bien a la historia alrededor de la escena plasmada en pintura. Menester resulta considerar que el primero de estos puntos sería entrar y explorar a fondo, quizá, la vida del autor para estimar los elementos significativos que desembocaron en esta obra, esto sería, como tratar de establecer: ¿cómo la vida del artista dio como resultado tal expresión artística? Tal pretensión, aunque interesante, no resulta importante para la elaboración de nuestro dictamen, salvo que así se hubiera determinado en nuestro planteamiento del problema.[2]

Advirtamos que seguir tal enfoque nos conduciría a una lectura cercana a lo criminológico en relación del Caravaggio, de sus expresiones de conducta particulares y su historia de vida. Dado que eso no obedece a nuestro planteamiento del problema, no lo consideramos, pero un aspecto que sí resulta fundamental para nuestro estudio es el contexto de la escena que se plasma, en tanto trama histórica sobre lo que sucede en la imagen. Es eso lo que podemos considerar en el apartado de antecedentes. Entonces, ¿qué sabemos? En tanto antecedentes tenemos las versiones de Conde-Salazar (2003), Ruíz (2016) y Schütze (2009).

En palabras de Conde-Salazar: “Siguiendo la descripción de Pietro Bellori, el suceso que pinta Caravaggio muestra cómo Cristo, tras descubrir su torso apartando su manto, hace que Tomás introduzca el dedo en la llaga de su costado. Los otros dos apóstoles se esfuerzan por mirar. Pero el único que conoce es Tomás, porque él además toca la herida”. (2003, p.147). Después puntualiza:

El dedo en la llaga. Como decíamos, en el torso de Cristo se anuncia un nuevo edificio: Tomás atraviesa la piel e introduce los dedos en el costado de Cristo después de que éste retirara su manto como quien levanta el telón para descubrir el lugar de la ilusión, la piel. Pero la piel está rota y violada. De nada sirve mirar. Así que Tomás mete los dedos, toca la llaga [...] Nada dice San Juan de qué pasó después de la aparición, pero, presumiblemente, los dedos de Tomás quedaron impregnados de olor y otras secreciones de la herida. (Conde-Salazar, 2003, pp-157-158)

Siguiendo a Ruíz (2016) tenemos como voz de lo ocurrido: “Ese reconocimiento de la identidad de Cristo, a través de realizar el acto de tocar la herida en su costado. Aquella lesión palpable del cuerpo de Jesús, producto de un lanzazo, provocado por un guardia del imperio” (p.106) y, de acuerdo con el mismo referente, el relato del contexto de esta escena es:

Según Juan (Evangelio 20:24-29), Tomás no estaba cuando Jesús se aparece. Los discípulos le dicen: Al Señor hemos visto. Y el incrédulo responde: Si no viera en sus manos la señal de los clavos, y metiera mi dedo en el lugar de los clavos, y metiera mi mano en su costado, no creeré. Ocho días después, (otra vez el tiempo) estaban en cierto lugar los discípulos y entre ellos Tomás. Aparece Jesús, en medio de todos y luego de decir: Paz a vosotros, le dice al que no ha confiado: Pon aquí tu dedo, y mira mis manos; y acerca tu mano, y métela en mi costado; y no seas incrédulo, sino creyente. (Ruíz, 2016, p. 106)

A una versión similar, también basado en el evangelio de Juan (20, 24-30), Schütze añade que ante esto: “Respondió Tomás: ¡Señor mío y Dios mío! Jesús contestó: Porque me has visto has creído; bienaventurados los que sin haber visto han creído” (2009, p.142). Y sobre la escena el autor precisa:

Caravaggio ha llevado a la práctica el detallado relato del evangelista de un modo naturalistamente directo con su representación en tres cuartos. A la izquierda aparece la figura de Cristo, iluminada por una luz clara. Con la mano derecha ha abierto la túnica clásica, mientras que con la izquierda ha tomado la mano del incrédulo Tomás. El discípulo, opresivamente cercano, se inclina hacia adelante; con los ojos

totalmente abiertos y la frente arrugada mira incrédulo la llaga del costado, en la que, dirigido por Cristo, ha introducido el índice de la mano derecha. Inmediatamente detrás de Tomás aparecen otros dos discípulos, que son así testigos del suceso; también ellos se han acercado extremadamente a los dos protagonistas y observan, asimismo con los ojos abiertos, el dedo en la llaga. (Schütze, 2009, p.142)

Desde los testimonios expuestos y nuestra primera observación, resulta pertinente adecuar nuestras preguntas de investigación. Ahora contamos con testigos y con ciertas verdades que nos han argumentado. Por ejemplo, basados en los tres testimonios podemos decir que en la escena está Jesús (Cristo): es quien posee la túnica blanca y quien muestra la herida de su costado. Podemos también sostener que es Tomás (discípulo) quien toca la herida y quien es también protagonista de la escena. Además, podemos agregar que hay dos testigos más en la escena y que estos son apóstoles (discípulos). Así se argumentarían los hechos, no desde lo que pensamos qué es, sino desde lo que podemos argumentar que es.

Es así como ahora podemos aportar nuevas consideraciones, por ejemplo, ¿Cuál es el mecanismo de producción de las heridas de Jesús (Cristo)? y ¿Quién sujeta el brazo de Tomás (discípulo)? Sin embargo, el primero de los planteamientos que marcamos se mantiene: *¿Cómo organizamos la escena para garantizar su examen minucioso, a detalle y de forma completa?*, se requiere fijar nuestra escena del crimen, determinar la metodología, las técnicas de observación y realizar una observación minuciosa de los indicios.

3.3 Técnicas de observación e identificación de indicios

Párrafos antes señalamos que no consideraremos la vida del Caravaggio y consideremos que, dado que tampoco es nuestra intención demostrar la calidad artística y sublime del artista en esta escena, entonces, tampoco nos interesa ni la técnica, ni los colores, ni la composición de la escena, como sí las características particulares en ella. Esto es: las heridas y su mecanismo de producción. Ello hace que el examen resulte propio de la criminalística y de la medicina forense. Acorde con nuestra investigación.

Los testimonios sirven para fijarnos un antecedente, pero la metodología, las técnicas de observación y el examen particular de los indicios nos

llevan a un dictamen, a la emisión de nuestro juicio sobre lo que sucedió allí. La metodología, en este caso, se aplica como análisis y síntesis. Primero segmentamos la escena en espacios específicos y adecuados, luego unimos cada elemento para su interpretación y para garantizar la observación de toda la escena recurrimos a las técnicas y la fijación de indicios.

Hay diferentes técnicas para garantizar la observación completa de una escena del crimen. Son los medios mediante los cuales se avala que todo el lugar fue analizado. Tenemos: cuadrantes, barras, criba, estrella, de punto a punto... (Montiel Sosa, 2011; Moreno González, 2014). Se pueden utilizar múltiples de ellas y no se afectan, al contrario, complementan el estudio. En nuestro caso determinamos la técnica de espiral del exterior al interior (deductivo). Para aplicarla es necesario ubicar un punto de partida, en nuestro caso es la esquina inferior izquierda según la posición de quien analiza: usted y yo. De ahí parte nuestro espiral siguiendo las manecillas del reloj, así que, si nos basamos en los testimonios, el sujeto número uno lo identificamos como Jesús (Cristo). Siguiendo el espiral, encontramos al primer testigo (discípulo) y lo identificamos con el numeral 2. Sigue otro testigo (discípulo) que señalamos con el numeral 3 y, finalmente, llegamos a nuestro sujeto 4, quien según los testimonios es Tomás (discípulo). (Fig.3)

Un espiral que se hace de afuera hacia dentro (deductivo) de la escena se complementa con uno del interior hacia el exterior (inductivo) bajo el mismo trazo. De forma que no hay un principio que sentencie como un error mirar una y otra vez. Lo que sí no sirve a nuestros fines de objetividad, minuciosidad y científicidad es hacerlo de forma desordenada. Por eso, se fija la escena y se señalan los indicios de modo que identifiquemos aquellos senderos que ya recorrimos.

Tenemos entonces las técnicas de observación aplicadas a la escena y determinamos con números quienes serían nuestros sujetos de análisis, esto es una fijación de la escena, pero falta la de los indicios. Los señalamos con letras (fig.4). En este sentido, y siguiendo el espiral propuesto, primero tendríamos la herida del sujeto número uno, ubicada en su parte posterior del tórax, en la región inferior del pectoral derecho a pocos centímetros de la línea medial. Queda señalada con la letra A. Siguiendo, el espiral nuestro siguiente indicio es la herida del dorso de la mano izquierda de un sujeto de tez caucásica señalada con la letra B. (Atención en este punto, no diremos que es la mano de Jesús, porque por las características de la tez de la mano debemos descartar la mano del sujeto 2)



Figura 3. Técnicas de observación. Adaptación propia. Imagen tomada de la página oficial del Museo, Palacio Sanssouci, Postdam, Alemania. Michelangelo Merisi da Caravaggio: Der ungläubige Thomas, um 1601, GK I 5438 © SPSPG / Gerhard Murza. Disponible en: <https://www.spsg.de/en/research-collections/collections/paintings/>



Figura 4. Localización de indicios. Adaptación propia. Imagen tomada de la página oficial del Museo, Palacio Sanssouci, Postdam, Alemania. Espacio donde la pintura se encuentra en la actualidad. Michelangelo Merisi da Caravaggio: Der ungläubige Thomas, um 1601, GK I 5438 © SPSPG / Gerhard Murza
Disponible en: <https://www.spsg.de/en/research-collections/collections/paintings/>

Es posible que la duda inevitable sea: ¿Por qué no describimos el indicio B como una herida en el dorso de la mano izquierda del sujeto 1? Y esto fue porque aún no tenemos esa certeza. Sí podemos aseverar que es una mano izquierda porque lo evidencia la posición del dedo pulgar, pero dado que hay dos sujetos con tez caucásica, debemos argumentar por qué sería de uno y no de otro, para evitar incurrir en un error de interpretación. Es así que llegamos al examen y, por ende, a la resolución de nuestro planteamiento del problema.

3.4 Examen: del indicio a la evidencia

En principio nuestro dictamen tenía por planteamientos: organizar la escena para garantizar su observación completa; determinar las características de la herida más evidente y señalar a que sujeto pertenece; además determinar quién sujeta la mano derecha de quien incrusta sus dedos en la herida. No basta sólo decirlo o hacerlo, sino que ello debe ser con argumentos. Es así que el primer elemento se resuelve con la fijación de la escena del crimen y la identificación de los indicios y los sujetos que participan en ella. (Fig. 3 y 4)

Sin embargo, esos planteamientos se reconfiguran con la exposición de los antecedentes y ahora debemos establecer: ¿Cuál es el mecanismo de producción de las heridas en Jesús? y ¿Quién sujeta la mano de Tomás? La primera cuestión es importante porque nos habla de la dinámica de los hechos, nos dice cómo fue herida la persona y a través de qué agente (arma o instrumento); mientras que la segunda, no sirve para interpretar la escena: ¿qué sucede ahí? Y, desde la administración y procuración de justicia, señalar una posible responsabilidad basado en argumentos.

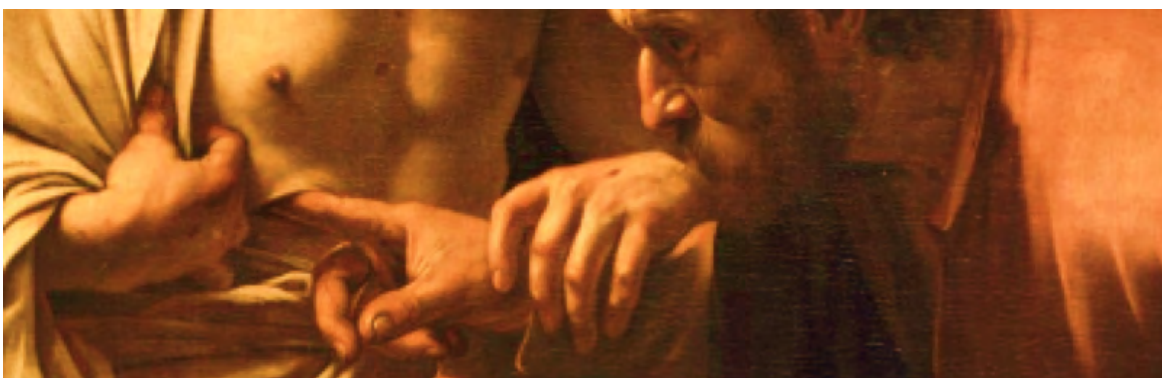


Figura 5. *Acercamiento a las heridas.* Imagen tomada de la página oficial del Museo, Palacio Sanssouci, Postdam, Alemania. Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Der ungläubige Thomas, um 1601, GK I 5438* © SPSG / Gerhard Murza
Disponible en: <https://www.spsg.de/en/research-collections/collections/paintings/>

Los indicios son muy importantes para poder reconstruir un hecho. Un indicio puede ser cualquier detalle, cualquier aspecto que señale algo puede ser un indicio. Esto significa que nuestra interpretación de la escena puede ampliarse y perder objetividad. Montiel Sosa (2012a) señala que hay indicios asociativos y no asociativos. Los segundos no tienen relación directa con el acto y aunque interesantes, no nos brindan información sobre nuestro planteamiento de investigación. Mientras los primeros sí tienen una relación directa con el acto y su contexto[3]. Además de las técnicas de observación, mencionamos que en criminalística se consideran los principios de investigación. Estos son pautas que sirven para interrogar los elementos identificados en la escena o aquellos que posiblemente nos falten para revelar lo que sucedió ahí. Con ellos puede realizarse el examen.



Figura 6. Heridas producidas por agentes cortopunzantes. Sobre las heridas producidas por agentes punzocortantes “Es muy común que los agentes vulnerantes presenten combinación de características, esto es, que tengan filo y punta, filo y borde romo, punta y superficie contundente, etc. [...] los tejidos son seccionados por el filo del agente y penetrados por su punta”. Imágenes y cita textual de Alva Rodríguez y Núñez Salas (2008, p.81)



Figura 7. *Heridas producidas por agentes punzantes.* Sobre las heridas producidas por agentes punzantes, “generalmente son heridas pequeñas, de forma circular, en las cuales predomina la profundidad. Los agentes punzantes aplicados contra el cuerpo lo perforan por poseer una punta y lesionan progresivamente a los elementos que se encuentran en su recorrido”. Imágenes y cita textual de Alva Rodríguez y Núñez Salas (2008, p.79)

La herida A tiene bordes lisos, sin sangre, ni cicatrización, es angosta y parece ser profunda, tales características obedecen al mecanismo de una herida provocada con un arma punzocortante[4] (Fig.6). Es decir, un objeto que tiene punta y filo en los costados, por ejemplo, una lanza. La falangeta (falange distal) incrustada en la herida nos indica que ésta es profunda, pero también señala cómo fue producida (principios de uso y producción). El pliegue epitelial que se sobrepone al dedo denuncia el trayecto y el mecanismo de ejecución de la herida: de un plano anterior a uno posterior, de izquierda a derecha y de un plano podal a uno caudal. Esto significa que la herida A se produjo con un instrumento similar a una lanza de abajo hacia arriba, de izquierda a derecha y de enfrente hacia atrás. (según la posición del observador).

La herida B fue producida por un objeto punzante. Esto lo sabemos porque se muestra de forma circular, angosta y quizá profunda (Fig.7). Tales resultados son efecto de una herida ocasionada con un objeto delgado que termina en un ángulo agudo, como un bolígrafo, un lápiz con punta o un clavo. Estos detalles de los indicios son importantes para reconstruir los hechos.

Tanto el sujeto 1 como el 2 son de tez caucásica, así que no basta decir que quien sostiene la mano de Tomás es Jesús, porque eso no determina que el discípulo (sujeto 2) no pueda hacerlo. El otro discípulo (sujeto 3) se descarta porque el tipo tez no corresponde. También se rechaza que se la mano de Tomás por el hecho de que su extremidad superior izquierda (brazo) se observa a cabalidad en todo momento.

En los principios de investigación de la criminalística tenemos uno conocido como correspondencia de características. Éste determina que hay objetos que producen ciertos efectos y que dejan sus huellas de lo que son (uso y producción), como en este caso la lanza y el clavo, corresponden con las características de las heridas (fig. 6 y 7). Sin embargo, hay que considerar que la correspondencia también se relaciona con el contexto de la escena y de ella podemos intuir que, así como hay una herida en el dorso de la mano izquierda, así también quizá la haya en el dorso de la mano derecha de Jesús y he ahí: nuestra herida identificada con la letra C. Con esa identificación con mayor certeza podemos determinar que es Jesús quien sostiene la mano de Tomás. Llegamos a la evidencia. (Fig. 8)

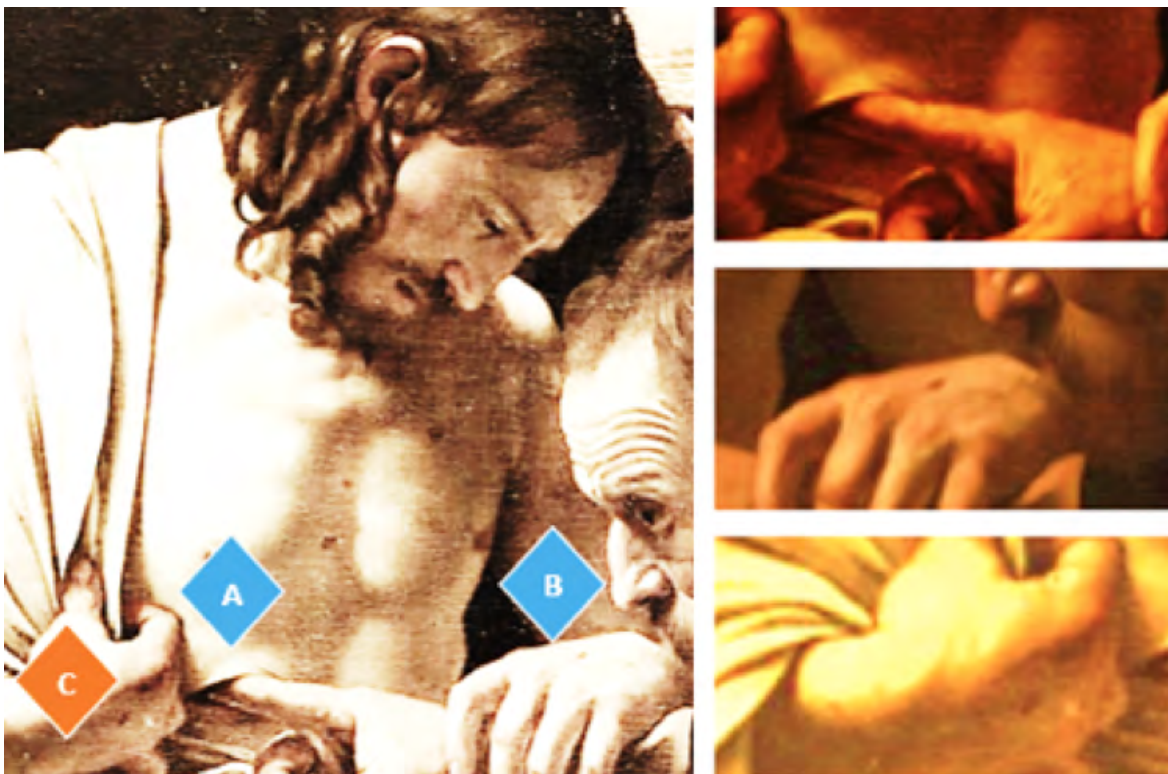


Figura 8. Evidencias. Los indicios devienen evidencias cuando se expone una relación clara entre ellos y el hecho que se investiga, por ejemplo, a través de los principios de investigación, las técnicas de observación y los elementos de fijación con relación al delito o la mecánica de su producción.

4. En conclusión

Realizar un examen minucioso de una obra de arte o de una escena del crimen pasa por fatigoso, tedioso, pesado y, en apariencia, sobra tanto trabajo. La criminalística es conocida también como la ciencia del pequeño detalle, y en tanto eso, debe observar la escena con suma cautela y cuidado, no para decir lo que cree que es, sino para determinarlo con certeza. Pues la emergencia de las ciencias forenses se sostiene en que de su juicio y resultados depende la responsabilidad jurídica de una víctima o un victimario y, por ende, el futuro de sus días. De su científicidad se espera que no se sentencie a un inocente y que sus conocimientos nos acerquen a una verdad y a la justicia.

Desde un principio en este texto se pudo revelar a quien le pertenece la mano y que la escena en efecto está basada en un pasaje bíblico, pero un dictamen busca exponer y dar muestra del examen minucioso del hecho y la escena del crimen, la construcción del saber. Es lo que acabamos de realizar. Revelamos los detalles de una obra de arte a través de los conocimientos en criminalística y medicina forense. En los detalles nos es posible valorar las sutilezas del artista. Toca pensar: ¿Qué ocurre en la escena?: ¿Jesús inserta la mano de Tomás o la detiene?

Podríamos comparar esta escena del Caravaggio con otras reproducciones del mismo pasaje bíblico de San Juan, por ejemplo, la de Matthias Stom circa 1641-1649, la de Rembrandt de 1634, o la de Rubens circa 1613-1615; todas obras representadas de forma diferentes, tal vez, según el artista, el contexto, sus intenciones, requisitos o según la tarea que nos dé para pensar. ¿Por qué el Caravaggio lo plasmó así? Eso, aunque interesante, como otros temas, en esta ocasión no nos incumbe. He ahí las nuevas líneas de investigación.

A través de este artículo dimos muestra de cómo realizar un dictamen pericial sobre una obra de arte, de cómo utilizar elementos de la criminalística y de la medicina forense para argumentar nuestro juicio, pero también de por qué un ejercicio como este es importante en la actualidad y en nuestros contextos de aprendizaje. Utilizar el arte para enseñar contenidos de ciencias forenses nos permite señalar otros senderos posibles ante la violencia, otros pequeños mundos. Esto, ¡claro!, no detiene la violencia, no la disminuye en cifras, pero sí nos ofrece otras oportunidades de recreación, aprendizaje y comprensión con base en las humanidades y sus expresio-

nes. Es así que posibilitamos la experiencia de otros saberes y en lo posible, también suspendemos la voluntad abandonada al uróboro atiborrado de sangre y de sobra: violencia.

Notas

- [1] No hay una única metodología para la intervención y estudio de una escena del crimen, hay que tener muy en cuenta el objetivo: emitir una opinión sobre un hecho de forma sistemática, lógica y argumentada. Por ejemplo, los elementos considerados por Montiel Sosa (2012a, 2012b) serían: Protección del lugar, observación del lugar, fijación del lugar, colección de indicios, suministro de indicios al laboratorio. En la fijación considera: descripción escrita, fotografía, planimetría, moldeado, video filmación, infografía etc. Y en la colección de indicios se encuentra el levantamiento, embalaje, etiquetado, etc. Cada parte del proceso de construcción de un dictamen tiene en sí sus elementos a desarrollar y explicar. Solo esclareceremos aquellos asociados a nuestra propuesta de investigación.
- [2] No obstante, hay estudios que si hacen esta exploración sobre la obra y vida del Caravaggio. En nuestro caso, no los tomaremos porque eso queda fuera de nuestra delimitación del tema. Sin embargo, recomendamos su estudio y lectura: Caravaggio, membrum putridum et foetidum. La naturaleza del arte barroco desde un análisis psicobiográfico de Sánchez-Moreno y Fernández Martínez (2018); o La sensual aberración del anacronismo y el perfil bajo: Caravaggio de Derek Jarman, escrito por Moriente (2011); o Sobre la piel de Conde Salazar (2003) y, por supuesto, el Caravaggio. Obra completa, de Schütze (2009).
- [3] Cabe advertir que los indicios no asociativos no se desechan, hay que tomarles consideración porque pueden abrir nuevas líneas de investigación, pero dada que su relación no es clara, no se considera adecuado centrarse demasiado en ellos.
- [4] La denominación de punzocortante o cortopunzante se determina según las características que prevalece en el arma, por cuestiones descriptivas y de referencias utilizamos cortopunzante, pero lo adecuado a una lanza sería punzocortante, ya que su mecanismo para causar daño se basa en la punción y no tanto así en el corte. (Gómez Bernal, 2008)

Referencias

- Alva Rodríguez, M. y Núñez Salas, A. (2008). *Atlas de medicina forense*. 2da ed. Trillas. Reimpresión 2016.
- Comte, A. (2017). *Discurso sobre el espíritu positivo*. Nueva alianza.
- Conde-Salazar, J. (2003). *Sobre la piel*. Universidad de Castilla-La Mancha. pp. 147-158. <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/5558>
- Dávila Suazo, C. R., (2022). “De la ciencia de la historia a la filosofía de la historia: apuntes para trazar la idea de lo histórico en Dilthey”. En: *Filosofía de la historia: una introducción iconoclasta*. Asociación Interdisciplinaria para el estudio de la Historia de México. Laguna, R. [coord.] pp.77-96
- EL MUNDO (2022). ¿Cuántos países hay en el mundo y cuáles son? Publicación electrónica *EL MUNDO*. Miércoles 15 de junio de 2022. Disponible en: <https://www.elmundo.es/como/2022/05/13/627d0fd1e4d4d8504b8b4596.html#:~:text=Sumando%20a%20los%20>

estados%20observadores,estados%20con%20reconocimiento%20internacional%20limitado.

- Galtung, J. (1990). "La violencia: cultural, estructural y directa". En *Journal of peace research*. Agosto de 1990. Vol 27. N. 3. 291-305. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5832797.pdf>
- Gómez Bernal, E. (2008). *Tópicos médicos forenses*. Sista. 5ta Edición.
- IEP México (2022). *Tendencias de paz a largo plazo en México. Índice de paz México. 2022*. Versión electrónica en: <https://www.indicedepazmexico.org/tendencias-de-paz-a-largo-plazo-en-mxico>
- Latinobarómetro (2022). "Análisis online". [Entradas: Percepción del nivel de delincuencia, lucha contra la delincuencia y percepción de seguridad para el año 2020]. *Latinobarómetro*. Disponible en: <https://www.latinobarometro.org/latOnline.jsp>
- Martínez Pacheco, A. (2016). "La violencia. Conceptualización y elementos para su estudio". En: *Política y cultura*. N.46. pp. 7-31
- Montiel Sosa, J. (2011). *Criminalística 3*. 2da ed. Limusa.
- Montiel Sosa, J. (2012a). *Criminalística 1*. 2da ed. Limusa.
- Montiel Sosa, J. (2012b). *Criminalística 2*. 2da ed. Limusa.
- Moreno González, R. (1997). "La criminalística y la criminología, auxiliares de la justicia". En *El ministerio público del Distrito Federal*. Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. Pp.193-203. <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/1/136/15.pdf>
- Moreno González, R. (2014). *Compendio de criminalística*. 7ma ed. Porrúa.
- Moriente, D. (2011). *La sensual aberración del anacronismo y el perfil bajo: Caravaggio de Derek Jarman*. Universidad Autónoma de Madrid. https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/11371/sensual_moriente_CIHC_2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Ruiz, V. (2016). **Identificación, tiempo, negación**. A. Dnz, (2), pp. 106-111. <https://adnz.uchile.cl/index.php/ADNZ/article/view/45058>
- Sánchez-Moreno, I. y Fernández Martínez, A. (2018). "CARAVAGGIO, MEMBRUM PUTRIDUM ET FOETIDUM. La naturaleza del arte barroco desde un análisis psicobiográfico". *Revista de Historia de la Psicología*, 39(4), pp. 19-28. <https://journals.copmadrid.org/historia/art/rhp2018a16>
- Schopenhauer (2005). *El mundo como voluntad y representación*. Porrúa. 8va edición.
- Schütze, S. (2009). *Caravaggio. Obra Completa*. Taschen.
- Takajashi et. al. (2019). *Medicina forense. Manual Moderno*.
- Vargas Alvarado, E. (2018). *Tanatología forense*. 4ta ed. Trillas.

Gerardo Antonio Panchi Vanegas es licenciado en Criminología, criminalística y técnicas periciales con especialidad en Sociopatología y psicoanálisis criminológico. Maestro en humanidades y filosofía contemporánea y actualmente es estudiante del doctorado en Estudios para el Desarrollo Humano, temas económico políticos de la Facultad de Antropología y el CIME, UAEMéx.



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



REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

ISSN 2992-7552

No. 9, Año 3
Julio-Octubre de 2023

Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura, No. 9, Año 3, Julio-Octubre de 2023, 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/seminarioarteydiseño/revista/index.php>, seminario.arteydiseño@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: 1 de julio 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



UNAM
CUAUTILÁN