

ISSN-2954-3770

# un año de diseñarte

**mm1**

número 25 · año 2023





*diseño, arte y cultura*

### **Universidad Autónoma Metropolitana**

Rector General

**Dr. José Antonio de los Reyes Heredia**

Secretaría General

**Dra. Norma Rondero López**

### **Unidad Azcapotzalco**

Rector de la Unidad Azcapotzalco

**Dr. Óscar Lozano Carrillo**

Director de la División de Ciencias  
y Artes para el Diseño

**Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas**

Secretaría Académica de la División de Ciencias  
y Artes para el Diseño

**Mtra. Areli García González**

Jefe del Departamento de Evaluación del Diseño  
en el Tiempo

**Dr. Luis Jorge Soto Walls**

### **Consejo Editorial de la División de Ciencias y**

#### **Artes para el Diseño**

Mtra. Karla María Hinojosa de la Garza (presidenta)

Dra. Olivia Fragoso Susunaga

Mtra. Dulce María Lomelí

Mtro. Saúl Vargas González

Dr. Christof A. Göbel

### **Comité Editorial de la División de Ciencias y Artes para el Diseño**

Mtra. Bárbara Paulina Velarde Gutiérrez

Dra. Sandra Rodríguez Mondragón

MDT. Gabriel de la Cruz Flores Zamora

Dr. Isaac Acosta Fuentes

Dr. Fernando Rafael Minaya Hernández

### **Comité Editorial de *un año de diseñarte, mm1***

**Dra. Carolina Buenrostro Pérez**

Escuela Nacional de Antropología e Historia

**Dra. Mabel Rosa Bellochio**

Universidad de Buenos Aires

**Dr. Gerardo Fransisco Kloss Fernández del  
Castillo**

Universidad Autónoma Metropolitana, Cuajimalpa

**Dra. Claudia Fragoso Susunaga**

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

**Dra. Julieta Haidar**

Escuela Nacional de Antropología e Historia

**Mtro. José Octavio Cuellar Rodríguez**

Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

**Dr. Gustavo Garduño Oropeza**

Universidad Autónoma del Estado de México

**Dr. Antonio Pedro Molero Sañudo**

Universidad Complutense de Madrid

**Dr. Arodi Morales Holguín**

Universidad de Sonora

**Dra. Flor de Liz Pérez Morales**

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco

**Dra. María Eugenia Rabadán Villalpando**

Universidad de Guanajuato

**Dra. María Eugenia Sánchez Ramos**

Universidad de Guanajuato

**Dra. María de los Ángeles Zárate López**

Universidad Autónoma de Baja California

un año  
de diseñarte



 investigación - académica

**Editoras**

María Teresa Olalde Ramos

Consuelo Córdoba Flores

México, 2023

UN AÑO DE DISEÑARTE MM1. Año 2023, número 25, enero-diciembre 2023, es una publicación anual de la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C.P.14387, Ciudad de México y Av. San Pablo Núm. 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México. Teléfono 55 5318-9179. Página electrónica de la revista <http://mm1revista.azc.uam.mx> y dirección electrónica: [mm1.revista@azc.uam.mx](mailto:mm1.revista@azc.uam.mx). Editora Responsable: María Teresa Olalde Ramos. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título Número 04-2010-120111071200-102, ISSN 2954-3770, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, María Teresa Olalde Ramos, Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, División de Ciencia y Artes para el Diseño, Unidad Azcapotzalco, Av. San Pablo Núm. 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México. Fecha de última modificación 20 de octubre de 2023. Tamaño del archivo 10 MB.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

**ISSN: 2954-3770**

Imagen de Portada: **Irene Pérez Rentería**

Diseño de portada y dossier artístico: **Mauricio Alejandro Cárdenas Tapia**

Diseño y cuidado editorial: **María Teresa Olalde Ramos**

Corrección de estilo: **Ana Julia Arroyo Urióstegui**

**Un año de diseñarte, mm1** es una revista anual que se presenta como un espacio de reflexión y difusión en donde se publican artículos originales e inéditos de trabajos individuales y colectivos, como resultados parciales o finales de investigaciones sobre el diseño, el arte y la cultura.

Su contenido recorre los distintos *quehaceres* del diseño y el arte, en su integración con diferentes disciplinas y sus diversas manifestaciones en espacios, objetos e imágenes, dentro de un contexto cultural.

Con la finalidad de ofrecer un alto nivel de calidad en cuanto al material que se publica, los artículos son sometidos a un proceso de dictaminación a doble ciego por evaluadores internos y externos.

Esta es una publicación indexada al catálogo Latindex, <https://www.latindex.org/latindex/ficha/26351>.

# CONTENIDO

---

## Presentación

- 12** **Arte y disidencia: las biotecnologías como un espacio de resistencia**  
*Cuauhtzin Alejandro Rosales Peña Alfaro*
- 22** **Proyecto Vivas: visibilización y denuncia del feminicidio en la esfera pública**  
*Cecilia Itzel Noriega Vega*
- 32** **Jaime Ruelas y su *fandom* de diseño. 40 años como ilustrador de ciencia ficción y fantasía**  
*María Itzel Sainz González*
- 48** **Reflexiones semióticas a partir de la comunicación en la ciudad**  
*María Teresa Olalde Ramos*
- 58** ***Fake news*, comunicación y diseño: trascendencia, impacto y responsabilidad social**  
*Marco Antonio Marín Álvarez, Miguel Ángel Herrera Batista y Nancy Alejandra Noriega*
-

- 72** **Memoria y duelo en escena, “No es temporada de flores”**  
*Claudia Fragoso Susunaga y Brenda Arelli Urbina Bolaños*
- 84** **Familia García, entre la fotografía purista y las aspiraciones pictoralistas**  
*Salvador Salas Zamudio y Mariana Alejandra Pulido López*
- 102** **Síncrono / Asíncrono, alternancia y convergencia pedagógica en el diseño futuro**  
*Francisco Gerardo Toledo Ramírez*

---

***Dossier artístico***

- 115** **Colectivo del Instante**  
dibujantes, pintores, ilustradores, grabadores y fotógrafos
-

## CONVOCATORIA

La revista **un año de diseñarte, mm1** es una publicación anual de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, publicada por el Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo. La convocatoria es permanente con cierre el **31 de diciembre** de cada año, para su publicación en noviembre del siguiente año en versión electrónica (ISSN 2954-3770) e impresa (ISSN 1665-0964).

Es un espacio transdisciplinario de discusión global cuyo propósito es fortalecer la reflexión y la difusión de diversas temáticas sobre diseño, arte, ciudad, semiótica, educación, historia y cultura, incluyendo artículos de investigaciones originales individuales o colectivas, aceptando la colaboración de diseñadores, artistas, urbanistas, historiadores, humanistas, escritores, científicos y críticos de arte entre otros, nacionales y extranjeros.

### Requerimientos para la publicación:

1. Los artículos deben ser inéditos y no estar sometidos simultáneamente a dictamen en otra publicación.
2. Los trabajos deberán ser enviados por correo electrónico en formato Word.

### 3. TEXTO:

- La extensión deberá ser mínimo de 4000 palabras y con un máximo de 6000 palabras, tipografía Times New Roman de 12 puntos, en mayúsculas y minúsculas, interlineado 1.5 y márgenes 2.5 cms. a cada lado, sin estilo ni sangrías.
- Las notas deberán ser presentadas a pie de página con la numeración correspondiente.
- Citas bibliográficas dentro del texto en formato APA-7 (Autor, año, p.)
- Título en español e inglés. (con no más de 10 palabras)
- Resumen en español e inglés con una extensión máxima de 100 palabras.
- Palabras clave de 3 a 5 (español e inglés)

### 4. IMÁGENES:

- Las imágenes deben estar numeradas progresivamente e incluidas en el cuerpo del texto, (no exceder el 50% del mismo).

- El pie de foto separado de la imagen, indicando nombre y fuente APA-7 (no incluirlo dentro de la misma imagen).
- Imágenes, cuadros, tablas, gráficas y esquemas se deberán enviar por separado en archivo tif o jpg con calidad de (300 dpi), en un tamaño mínimo de 10 cm. del lado más pequeño.

### 6. Referencias bibliográficas

deberán ser redactadas conforme a la APA versión 7 Ejemplos:

García Canclini, N. (2006). *Imaginarios urbanos*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Warren, J. B. (1977). *Vasco de Quiroga y sus hospitales-pueblo de Santa Fe*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Abbey, Bruce y R. Dripps (1982) Analyzing Organizational Schemes. *Journal of Architectural Education*, 15(2), 14-16.

Canter, D. (2016). La dinámica de la urbanización [Archivo PDF] <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?scrip>

### 7. Para conservar el anonimato del autor al someter un artículo al arbitraje, el autor o autores deberán anexar un documento separado con los siguientes datos:

- Título del trabajo
- Nombre completo del autor(es) con apellidos
- Correos electrónicos
- ORCID
- Grados académicos
- Institución a la que pertenecen
- Líneas de investigación

### 8. ARBITRAJE:

Los artículos serán sometidos a dictamen doble ciego por especialistas, quienes pueden decidir sobre su publicación. La resolución se remitirá por escrito a los autores, vía correo electrónico.

Envío de artículos a: [mm1.revista@azc.uam.mx](mailto:mm1.revista@azc.uam.mx)  
Sitio digital [mm1revista.azc.uam.mx](http://mm1revista.azc.uam.mx)

### Editoras responsables:

Dra. María Teresa Olalde Ramos  
Dra. Consuelo Córdoba Flores

# Presentación

El Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, presenta con entusiasmo la vigésimo quinta edición de la revista *un año de diseñarte*, *mm1* correspondiente al año 2023, cuyas variadas investigaciones aquí compiladas constatan que la visión interdisciplinaria es índole inevitable en los análisis y abordajes de las dinámicas sociales y culturales.

El texto de Cuauhtzin Alejandro Rosales Peña-Alfaro focaliza el *bioarte*. Para entender su andamiaje expone la manera en que la praxis artística consecuente de la modernidad, coyuntura en la que el arte se convirtió en un medio de expresión de las ideas divergentes del pensamiento uniforme de la razón instrumental, mercantilizó a la sociedad y a la cultura, materializándose en el Romanticismo y los movimientos de vanguardia de los albores del siglo XX, consolidándose paulatinamente en disidente: artivismo. Desde este arte reivindicativo y de resistencia fuertemente apoyado por las tecnologías, se gestó como una de sus vetas el *bioarte*, el cual, a través de la manipulación de cultivos de microbios y tejidos, expresa críticas a las dinámicas sociales y/o políticas, de ahí que las biotecnologías se hayan convertido en una vía de expresión disidente, de resistencia, de activismo que se gesta en el laboratorio. Razón por la que Cuauhtzin destaca la pertinente y necesaria discusión de la bioética en la revista *noción de vida-biotecnología-artivismo*.

En continuidad con las expresiones artísticas de disidencia, Cecilia Itzel Noriega Vega aquí hace eco a la necesaria denuncia del feminicidio, en este caso, a través del arte en el espacio público y con base en el proyecto "Vivas", encabezado por Erika Rascón, en el estado de Chihuahua. Este importante programa colec-

tivo que se ha visto robustecido por las experiencias de tres momentos: *Vivas Shoefiti* (2016), *Vivas Peatonal* (2017) y últimamente durante la pandemia *Vivas Lab* (2020), ha sido un crisol para la reflexión sobre el sutil umbral entre el espacio público y el espacio privado abordado desde la problemática del feminicidio.

Por otro lado, el fenómeno de la afición circunscrita en la gráfica popular mexicana de las publicidades sonideras de Jaime Ruelas, es razón de análisis por parte de María Itzel Sáenz González. Mediante una entrevista al artista, la compilación de la propaganda de sonidos disco situada en acervos digitales constituidos por sus admiradores, la revisión sobre la interacción en redes sociales entre el creador y su público, y, por último, la investigación documental de fuentes primarias y secundarias, analiza el impacto de su obra. El repertorio de carteles y volantes que ilustran ciencia ficción y fantasía revelan también su evolución y trascendencia en un lapso de cuatro décadas, porque significaron objetos de cohesión social entre las colectividades del *high energy*, relevancia vigente, dado que tal y como lo evidencia Itzel, la admiración a su trabajo ha tomado cuerpo en un *fandom* de diseño.

La semiosis de la comunicación visual en la ciudad es otro importante suceso y motivo de estudio de María Teresa Olalde Ramos. Desde su óptica, las interacciones sociales en el espacio urbano lo convierten en un escenario de signos y significaciones, porque toda percepción tendrá variadas interpretaciones. Ciertamente, se debe a que el entendimiento del espacio oscila entre el reconocimiento de sus cualidades físicas, dimensionales y tangibles y las múltiples sensaciones de los individuos, no solo al transitar entre el espacio público y el privado, también en conjunción con todo comportamiento colectivo. Por ende, este trabajo presta especial atención a los procesos signícos y las representaciones simbólicas relacionados con carteles, señalética y anuncios publicitarios espectaculares, con objeto de aproximarse a la construcción de las identidades urbanas. Dado lo anterior, dilucida que la ciudad es entonces un fenómeno complejo que requiere abordajes de carácter transdisciplinario.

El uso de las imágenes en tres portadas de las revistas de noticias *The Economist*, *Letras libres* y *Time*, está bajo la lupa y escudriño de Marco Antonio Marín Álvarez, Miguel Ángel Herrera Batista y Nancy Alejandra Noriega Tobilla. En este trabajo analizan con base en el método iconográfico e iconológico de Panofsky, la manipulación de imágenes circunscrita en los fenómenos infodemia y *fake news*, en los que las noticias verídicas se ven tergiversadas por la abundante información de poca o nula veracidad, o bien, por el sesgo del sensacionalismo, la cual, es difundida con presteza, mayormente por los medios de comunicación digitales y las redes sociales. Concluyen los autores destacando la relevancia de la ética en el ejercicio profesional de los diseñadores, así como la responsabilidad de la sociedad en la difusión de noticias sin antes comprobar su autenticidad.

Muerte violencia y miedo se representaron en un espacio dramático y significativo, experiencia artística que exponen Claudia Fragoso Susunaga y Brenda Arelli Urbina Bolaños. A través de la puesta en escena del texto de la dramaturga michoacana Larissa Torres Millarez, la memoria y el duelo son los componentes clave que, desde la consciencia de la realidad escenificada que envuelve al espectador, se buscó crear conciencia de las realidades sociales, ante la "inconsciencia" y la "ceguera social", como lo es el caso de la violencia provocada por grupos delictivos. De ahí la triple valía: tanto de la obra literaria de Larissa Torres, como de la dramaturgia llevada a cabo por las autoras y, por supuesto, de su texto, porque han constatado que las remembranzas hacen presente lo que ya no está y que por medio de las artes escénicas es posible reapropiarse de la memoria para concientizar sobre nuestro deber como parte de una sociedad.

La influencia del pictorialismo en México, es el punto de atención de Salvador Salas Zamudio y Mariana Alejandra Pulido López. Pormenorizando el trabajo fotográfico de la familia García, encabezado por el maestro Romualdo, quien instruyó a sus tres hijos las técnicas y los principios estéticos para la creación de imágenes del paisaje y la vida social porfiriana y posrevolucionaria

de Guanajuato; evidencian que, si bien en sus inicios se basaron en la fotografía academicista, de carácter científico proveniente del positivismo, su quehacer viró hacia la experimentación con luz y formas, encuadres y difuminados, con objeto de crear imágenes irrepetibles, manifestando así sus inquietudes artísticas.

La transformación de los métodos de enseñanza que propició la contingencia por la pandemia del COVID-19, es el punto de reflexión de Francisco Gerardo Toledo Ramírez. Justamente con base en su experiencia docente trata la posibilidad de convergencia, o bien, de alternancia de componentes sincrónicos y asincrónicos en los procesos de enseñanza-aprendizaje del diseño, con expectativas de corto y mediano plazo. Lo anterior, como técnicas basadas en la transferencia del aprendizaje o *insight*, momento en el que el alumno internaliza el conocimiento adquirido, posibilitándose una comprensión más profunda y, por lo tanto, favoreciendo la generación de variadas ideas para la solución de problemáticas.

Por último, el Dossier artístico aloja las obras del Colectivo del instante, constituido por artistas visuales, diseñadores y fotógrafos, en su mayoría, profesores y alumnos de posgrado de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (UAM-X) quienes empezaron a difundir sus obras en modalidad virtual en 2020, justamente por la contingencia del COVID-19. Si bien las primeras contribuciones se realizaron con la finalidad de compartir tanto a la comunidad académica, como a todo público, varias experiencias del encierro por la pandemia, este importante espacio de difusión tomó forma institucional a través de su incorporación al Área de investigación Heurística y Hermenéutica del Arte, de la (UAM-X) en 2021, continuando el formato de exposición virtual y logrando un valioso acervo de más de 120 obras. A partir de 2022, se empezó a exhibir de manera virtual y presencial, cuyas experiencias han ofrecido, por un lado, la rápida y extensa difusión gracias a los medios digitales, y, por el otro, la oportunidad de apreciar las obras mediante el contacto directo impactando positivamente esto último, en la nutrida concurrencia de la galería.

Una vez más nos corresponde como editores responsables de esta publicación, agradecer la colaboración de quienes a lo largo de los años han seguido compartiendo con nosotros sus artículos, al igual que a nuestros asiduos lectores, compañeros constantes en este proyecto en donde siempre están presentes el diseño, la cultura y el arte.

Con la intención de mantener abierto este canal de comunicación entre profesores, investigadores, alumnos, artistas, diseñadores y público en general, comunidad interesada en descubrir facetas adicionales del diseño y sus interrelaciones con distintas temáticas, seguiremos publicando nuestro anuario *un año de diseñarte, mm1*, esperando conservar su confianza y apoyo.

Dra. Consuelo Córdoba Flores  
Dra. María Teresa Olalde Ramos

# Arte y disidencia: las biotecnologías como un espacio de resistencia

*Art and dissidence: biotechnologies  
as a space of resistance*

**Dr. Cuauhtzin Alejandro Rosales Peña Alfaro**  
Universidad Autónoma de Querétaro  
cuauhtzin.alejandro.rosales@uaq.mx  
ORCID: 0000-0003-1413-8433

**Recibido:** 27/12/2022 **Aceptado:** 26/04/2023

---

\* Como citar este artículo / *How to cite this article:*  
Rosales Peña Alfaro, C.A. (2023). Arte y disidencia: las biotecnologías como un espacio de resistencia. *un año de diseñarte, mm1*, (25), 12-21.

## Resumen

El arte ha tenido una función disidente que problematiza y expone puntos de vista a partir del uso de lenguajes simbólicos de acuerdo con las distintas épocas y circunstancias en que éstas surgen. No puede perderse de vista que el arte es un producto social hecho por seres humanos para otros seres humanos dentro de sociedades particulares, los cuales, tampoco son ajenos a las realidades sociales. En este trabajo, se analiza el papel del arte en el siglo XX y XXI como forma de resistencia y de crítica ante problemáticas inherentes a la sociedad, haciendo énfasis en el bioarte.

**Palabras clave:** arte, resistencia, activismo, bioarte, biotecnologías

## Introducción

**E**l arte ha tenido distintas funciones y usos dependiendo de las condiciones y contextos en los que es producido. En distintas épocas, las manifestaciones artísticas habían estado al servicio de sistemas de poder religioso o político e incluso, cuando ya se hace arte con una conciencia del contenido que puede transmitir, fuera de ámbitos pedagógicos o de catequesis, muchas obras tenían trasfondos políticos o sociales mucho más complejos. El papel comunicador del arte también fue aprovechado por reyes y políticos debido a su capacidad de hacer llegar mensajes específicos a amplios grupos sociales particulares. Aunque, también, este poder de comunicación se ha empleado como forma de resistencia para hacer crítica a sistemas de poder totalizadores u homologantes y, así, generar conciencia ante distintos planteamientos.

En este trabajo, se analiza el arte desde el activismo y, sobre todo, cómo ha hecho uso de elementos que tradicionalmente han sido considerados como ajenos al arte, pero que se han convertido en parte de su poética, para establecer puntos de reflexión ante las distintas realidades en que se desenvuelven las sociedades contemporáneas. En especial, el empleo de las biotecnologías como soporte de las diversas propuestas artísticas con fines críticos.

### Abstract

*Art has had a dissident function that problematizes and exposes points of view based on the use of symbolic languages according to the different times and circumstances in which they arise. One cannot lose sight of the fact that art is a social product made by human beings for other human beings within particular societies, which are also not alien to social realities. This paper analyzes the role of art in the 20th and 21st centuries as a form of resistance and criticism against problems inherent to society, emphasizing bioart.*

**Keywords:** Resistance, Artivism, Bioart, Biotechnologies

## Arte, modernidad y disidencia

En 1937, Picasso terminó su *Guernica*; obra fundamental en la que uno de los más inquietos e importantes artistas del siglo XX le dio un sentido político a su obra y se mostró acorde con las causas libertarias. Un artista vanguardista, propositivo que nunca se casó con una única propuesta, sino que siempre buscó mucho más allá de sus propias ideas plásticas. En esa misma línea, realizaría en 1951 su *Masacre en Corea*: otro llamado ante la deshumanización y la barbarie de las guerras, pero tal vez no con la misma fuerza que tuvo *Guernica*. Respecto a esta pieza, Picasso escribió:

No, la pintura no fue inventada para decorar casas. Es un instrumento de guerra para atacar al enemigo y defenderse de él (Ruhrberg, 2003, p. 216).

Es probable que Picasso pensara en *La Matanza en Quíos de Delacroix* o en los *Desastres de la Guerra de Goya*, obras con una intención más bien de denuncia, de resistencia ante los hechos y coyunturas políticas y sociales que se vivían en los tiempos en que fueron realizadas.

No puede perderse de vista que, a partir del advenimiento de la Modernidad, el arte se volvió un punto de resistencia en contra del pensamiento homogeneizante de la razón instrumental inaugurado por Descartes, en el que la naturaleza se convierte en algo descualificado que sigue leyes perfectamente definidas. Algo que no es posible reducir abstracto-conceptualmente se transforma en un objeto que se construye por y para el sujeto dominante, que se puede superar y constreñir a estos conceptos reduccionistas con la intención de ser amos y poseedores de ella. La ciencia moderna le permitió al hombre tener un acercamiento incompleto de la naturaleza, además de su dominio y control; es decir, la convirtió en mercancía.

De esta manera, la naturaleza y lo que de ella surge son considerados bienes económicos (sobre) explotables para el beneficio humano. Por otro lado, el Romanticismo se volvió una forma de disidencia contra el pensamiento antropocéntrico-logocéntrico de la

Ilustración; en bastión de lucha contra la desindividua-lización, el nihilismo y la deshumanización que trajo consigo el pensamiento moderno. Posteriormente a ello, el Realismo voltearía a ver los movimientos sociales y el valor del trabajo, muy cerca de las izquierdas socialistas y anarquistas.

Siguiendo esa postura, los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX, en su mayoría, fueron contestatarios y asumieron, en mayor o menor medida, posturas críticas y políticas ante los sucesos bélicos que se fueron gestando y, tuvieron como línea central, una crítica y una ruptura con los sistemas políticos y productivos imperantes en su época. Joan Miró, por ejemplo, realizó sus *Pinturas Salvajes* en 1936, en los que, a partir de su peculiar estilo surrealista-abstracto, criticó al fascismo y lo que estaba ocurriendo en España durante la Guerra Civil Española, así como el génesis de lo que derivaría en la Segunda Guerra Mundial. Sus obras se tornaron más violentas y agresivas. Comenzó a usar masonita como soporte a manera de metáfora del material empleado por los campesinos, mismo que arañó y perforó, además de cubrirlo con gravilla y cemento, cual si se tratara de un verdadero campo de batalla.

Walter Benjamin veía al arte como el vehículo crítico-revolucionario, producto de un individuo intelectual –el artista–, libre, autónomo, marginal; pero esta relación de libertad en el arte es un hecho que ha venido reflexionándose, al menos desde el Renacimiento, aunque de manera más radical a partir del siglo XIX, XX y lo que llevamos del XXI. Benjamin consideraba que los artistas y los pensadores debían mantener una doble postura: la primera una personal, es decir, con la vida y consigo mismos; la segunda, necesario compromiso con la historia. Según Juanes (2010), Benjamin plantea que si se está hablando de una cultura crítica que es desplegada en el mundo moderno, deben considerarse las fuerzas productivas modernas y la tecnociencia que de ella emana; esto traería como consecuencia el rompimiento con la utilización que tradicionalmente han tenido los sistemas capitalistas sobre las fuerzas productivas y tecnológicas como formas de opresión, fetichización y reificación en las sociedades modernas.

De ahí, el hacer uso también de la tecnociencia y, al mismo tiempo, el fin de las artes auráticas<sup>1</sup>. Esto es principalmente válido a partir de la fotografía, el cine, el videoarte, el internet y hasta el bioarte.

Theodore Adorno (2007), por su parte, critica lo que los sistemas totalitaristas emanados de la Ilustración han permitido: la mercancía, la voluntad de dominio sobre la humanidad y la naturaleza a partir del pensamiento racional tecnocientífico. Para este pensador, dada la concepción de autonomía del arte, éste se convierte en una alternativa a las industrias de la cultura que ha banalizado y convertido los productos culturales en artículos de consumo. El arte, pues, desde esta autonomía, ha conservado su postura crítica, su poder contestatario que mantiene, a su vez, por su diferencia ante la vida; es decir, fuera de la inmediatez de la cotidianidad, de los objetos de uso común.

A partir de ello, es posible cuestionar la realidad y levantarse contra la razón identificadora, contra la imposición de la identidad. El arte se hace, pues, intempestivo, que rompe lo homogéneo y lo repetitivo. Por ello, desde que tiene una autoconsciencia de su especificidad y su diferencia, se ha convertido en un medio transgresor, intempestivo y disruptivo –disidente–, que ha hecho suyas técnicas y medios que le han sido históricamente ajenos.

Si bien existen propuestas artísticas que son meros panfletos de sistemas ideocráticos, económicos y políticos (piénsese por ejemplo en los realismos socialistas o fascistas), el arte es disidente en sí mismo. Marcuse (2016) comenta que el arte tiene una función subversiva, que es capaz de mostrar la realidad desde una distinta, *bidimensional* (esto ante la *unidimensionalidad* creada por las sociedades capitalistas avanzadas, que no permiten ver más allá de los productos que se generan de ella); a través de él, se subvierte la

experiencia cotidiana que se muestra como falsa, pero esto sólo se puede lograr como poder de negación. El lenguaje poético es un lenguaje de conocimiento que subvierte lo positivo.

El arte ha ido creando rupturas ante los discursos homologantes y canónicos también dentro del mundo y el discurso artísticos. La historia del arte es la historia de los rompimientos y, por tanto, de las disidencias.

### Artivismo o el arte como activismo

El arte como forma de activismo tendrá un mayor acción protagónica a partir de los años setenta del siglo pasado, teniendo un pie en el terreno de lo artístico y otro en el político. Aunque serían los ochenta cuando el arte activista encuentre mayor cauce en respuesta a las fuerzas conservadoras del mundo político y del arte. El arte activista está fuertemente relacionado con una crítica a las instituciones artísticas, aspectos políticos, económicos, representaciones de identidad sexual y vida social. Muchos de los artistas que han estado involucrados en el activismo han empleado distintos soportes, la mayoría de ellos no tradicionales, también como una forma de ruptura con valores canónico-académicos. Entre ellos, la fotografía, el cine, la animación, el foto-collage, video, medios publicitarios, tecnologías (electrónicas, digitales, inteligencia artificial) y biotecnologías. Asumen e intervienen el espacio público, las representaciones sociales y el lenguaje artístico en el que él o ella lo trasgrede como objetivo y como arma. Esto también aporta al discurso y significado final de la obra en concreto.

Hal Foster (1998), plantea que este cambio en la práctica artística conlleva también un cambio en la posición del artista, quien se convierte en manipulador de signos más que en un creador de objetos artísticos, y al espectador en un lector activo de mensajes más que en un contemplador pasivo. Aquí se podría estar más o menos de acuerdo con Foster, pues si bien uno de los papeles fundamentales del arte es comunicar, el artista que tiene conciencia de su rol y su discurso sabe emplear el contenido simbólico para que su mensaje sea entendido por el espectador, quien, necesariamente, también debe ser un actor que tendrá una experien-

---

1. Desde el punto de vista de Walter Benjamin, el aura es lo que hace a una obra única, original. Como plantea Juanes (2010, p. 368), lo que hace a un arte aurático es el estar consagrado al culto, a la experiencia mítica-sagrada que genera en el espectador. La obra, si bien está ahí, es inasible. Benjamin apunta al aura como la manifestación irreplicable de una lejanía, lo que la hace inalcanzable y superior.

cia estética-reflexiva y no meramente contemplativa. Esto no es propio únicamente del activismo, sino del arte en sí, como ha venido explicándose en las líneas precedentes.

Ana María Guasch, siguiendo a Lucy R. Lippard (2000), comenta que el artista activista asume un rol testimonial y activo frente a contradicciones y conflictos generados por el sistema. Las prácticas artísticas activistas tendrán más repercusión desde la necesidad de dar voz a las entonces minorías oprimidas por los sistemas de producción imperantes. Según Nina Fleshing (2001), el arte activista (también llamado *artivismo*) es, en principio, procesual en sus formas y métodos: el objeto no tiene tanta relevancia en tanto su significado como el proceso de realización y recepción.

Otro aspecto que menciona esta autora es que normalmente se lleva a cabo en lugares públicos y no dentro del ámbito tradicional de exhibición del arte. Además, toma una intervención temporal a través de performances, acciones, medios de comunicación, exposiciones e instalaciones (que también pueden hacer uso de medios tecnológicos como parte de ellas); como otro punto, es que emplea medios de comunicación dominantes, como por ejemplo carteles, con el fin de subvertir las intenciones usuales de esas formas comerciales. Por último, estas acciones se llevan a cabo de forma colaborativa, en la que hay una investigación preliminar y que permite la interacción entre el artista y el público. A partir de los noventa, hay cada vez más artistas que emplearon los medios tecnológicos como parte de su discurso, pero también para lograr llegar a mayor cantidad de público, aplicando y confrontando el lenguaje y estrategias de éstos para dotar de más fuerza a lo que se pretendía decir.

La apropiación de los lenguajes y las tecnologías serán también empleadas por propuestas artísticas con una fuerte carga crítica, como el videoarte o el net art, que hacen uso de los medios específicos para lograr mayor impacto en el público alcanzado. Esto mismo sucederá en el caso del bioarte, donde de pronto, se emplearán las biotecnologías como soporte de mensajes artísticos críticos.

En su recorrido histórico, particularmente a partir de los siglos XIX y XX, se puede ver cómo los artistas han hecho suyas teorías, descubrimientos y tecnologías, descontextualizándolas de sus particularidades para luego recontextualizarlas y convertirlas en parte de su proceso de significación simbólico. Ejemplo de ello son el videoarte, el net art, las instalaciones que emplean tecnologías como parte de su discurso y, por supuesto, el bioarte.

### Bioarte y crítica

El bioarte es una disciplina que surge a finales de los años noventa y que ha tenido mayor auge desde los dos mil hasta la fecha; se podría definir como aquellas obras realizadas con una intención artística que emplean medios biotecnológicos como soporte, la cual puede involucrar el objeto matérico, la acción o la documentación de ésta (siendo muchas de las veces más bien procesuales que objetuales), así como aquellas producciones artísticas en medios no biotecnológicos, que bien pudieran ser tradicionales, electrónicos o digitales que tienen una clara intención estético-reflexiva sobre las biotecnologías y sus implicaciones (Rosales, 2021). Un rasgo fundamental es que se realizan obras con materiales vivos, cultivos de microorganismos o de tejidos, así como manipulación genética cuyos discursos tal vez puedan ir más allá de la crítica al uso –o abuso– de las biotecnologías, sino como metáforas de aspectos sociales o políticos más complejos.

En realidad, hablar de bioarte implica entrar al terreno de la bioética. Cabe señalar que los artistas que trabajan con elementos orgánicos lo hacen a partir de tres posturas de responsabilidad:

1. Para con la obra: es decir, con responsabilidad hacia el organismo vivo (modificado, creado o manipulado). El artista tiene plena consciencia de que trabaja con algo vivo y así es como debe mantenerlo.
2. Para con él mismo: el artista no trabaja de manera improvisada, sino que estudia y planea la pieza de forma muy crítica. En su mayoría, trabaja de forma inter y transdiscipli-

nar, con el apoyo de otros especialistas en el campo de la tecnología y la biología. Además no usa técnicas u organismos que pongan en peligro su integridad.

3. Para con el espectador: el artista nunca pierde de vista la seguridad del público. La posibilidad de contaminarse con una pieza de bioarte es menor que caminar a la orilla de un río lleno de basura.

De hecho, en la gran mayoría de las obras de bioarte se hacen reflexiones sobre la vida, nuestra relación con la naturaleza y otros aspectos más allá del ámbito antropocéntrico.

En el bioarte, se siguen cumpliendo los requisitos descritos por Fleshing, sobre todo respecto al trabajo colaborativo, ya no únicamente entre el artista y el público, sino de personas expertas en lo referente a la biología, las tecnologías y productos surgidos de ellas. En un principio, la relación con el laboratorio representaba un paso obvio, donde éste tomaba el papel del estudio (atelier) del artista.

Muchos de los pioneros de esta propuesta, como Joe Davis, Marta de Menezes u Oron Catts usan laboratorios biotecnológicos para sus producciones artísticas, donde se emplea la vida como material de soporte artístico. Oron Catts (2012), plantea que la intención de este tipo de propuestas es producir objetos no utilitarios, es decir, obras de arte, para el debate que se genera cuando se manipula la vida para propósitos humanos; se trata de abrir espacios de discusión sobre la bioética y el cuerpo como concepto primordial, sobre lo que llamamos vida y sus implicaciones biotecnológicas: es decir, generar un pensamiento crítico/disidente.

Los discursos relacionados con el uso de las tecnologías siempre conllevan una orientación política, misma que debe ser planteada por el artista que las aborda; Beatriz de Costa (2008) ahonda el tema de lo que llama el artista tecnológico político, donde plantea la relación entre el arte y el activismo. Lo primero que

menciona es la necesidad del artista de colaborar con otros grupos activistas, incluso no artísticos, para adquirir más habilidades de interacción; sin embargo, lo más importante, es la necesidad de una vocación contestataria, teniendo un alto valor crítico de los espacios y los medios, además que también se requiere no perder de vista las propuestas *amateurs* y *Do it yourself* (DIY, también llamada *biohacking*), en los cuales se lleva al laboratorio a una cocina doméstica, rompiendo su propio ámbito y haciendo una crítica a lo hermético que pueden parecer este tipo de conocimientos.

Básicamente, se trata de acercar las biotecnologías a un mayor público, desmitificando la ciencia, reciclando tecnologías del laboratorio y crear materia viva (Torquero, 2015).

Se puede partir desde la tan conocida *GFP Bunny* (2000) de Eduardo Kac, donde, más allá de crear una coneja que brillaba, se planteaba una reflexión sobre el derecho que tiene una especie generada en un laboratorio para vivir y ser cuidada al igual que un animal nacido por medios naturales. Kac habla, sobre todo, de la responsabilidad que se debe tener para con la criatura (sea producto científico o artístico); el que la coneja pudiera ser incorporada a la sociedad, que fuera mimada y cuidada como cualquier mascota (es decir, hacerla socializar). Como se sabe, sin embargo, la coneja le fue retirada y falleció al poco tiempo, pero a partir de ello, Kac comenzó una campaña activista por la liberación de los animales genéticamente modificados. Podría decirse que la obra dejó de ser el conejo (tal vez a manera de un *radymade*) para convertirse en una acción contestataria que el propio artista documentó a través de artículos y correos electrónicos que se pueden encontrar en su página web. La acción y la documentación se convirtieron en elementos poéticos como parte de la misma obra.

Por otro lado, surgió una modalidad que puso en crisis las relaciones entre las producciones bioartísticas y el laboratorio, en las que se desvinculaban las técnicas de investigación con el contexto del bioarte. Esto dio lugar a un *amateurismo* que permite realizar las prácticas artísticas de forma doméstica, empleando básica-

mente una cocina con el fin de establecer un diálogo de diferencia y rechazo al laboratorio biotecnológico y apropiarse de sus métodos de forma casera.

El *Critical Art Ensemble (CAE)* fue de los primeros en cuestionar el valor ideológico del laboratorio, donde básicamente se propone la apropiación y subversión de los productos y procesos de la biotecnología, lo que conlleva al activismo artístico (artivismo) biotecnológico. La propuesta tiene básicamente tres objetivos: la desmitificación de las biotecnologías; la promoción de un pensamiento crítico; el acceso público al conocimiento y las tecnologías biológicas (López, 2015).

El CAE es sumamente importante para comprender esta parte activista ligada al uso de las biotecnologías; ellos mismos se definieron como un grupo que explora la intersección entre arte, teoría crítica, tecnología y activismo político. De acuerdo con ellos, las biotecnologías son vistas como sistemas de poder ideológico. Para lograr una resistencia efectiva contra esos procesos ideológicos, CAE propone un plan de siete puntos, a saber:

1. Desmitificar la producción y los productos transgénicos.
2. Neutralizar el miedo al público.
3. Promover el pensamiento crítico.
4. Debilitar y atacar la retórica utópica edénica.
5. Abrir las puertas de la ciencia.
6. Disolver las fronteras culturales de la especialización.
7. Cimentar el respeto al amateurismo.

(Critical Art Ensemble [CAE], 2002).

*Critical Art Ensemble* estaba formado inicialmente por Steve Kurtz, Steve Barnes, Dorian Burr, Beverly Shlee y Hope Kurtz. En la pieza *Molecular Invasion* (2002), además de CAE, intervinieron Claire Pentecost y Beatriz da Costa. Los aspectos teórico-activistas de esta

acción artística dieron lugar a un libro publicado con el mismo nombre, que se puede descargar directamente del sitio del CAE, también como una forma crítica ante las industrias editoriales (irónicamente, también se puede comprar por Amazon por US \$24.74). La intención era realizar un proceso de ingeniería inversa de las líneas de cultivo comercial creadas por Monsanto, empleando plantas transgénicas de canola, maíz y soya a las que se les sensibilizó con el mismo veneno herbicida Round Up también de Monsanto. Se les aplicó un compuesto inocuo para humanos y el medio ambiente sobre las hojas transgénicas y fueron expuestas a luz solar. Las acciones se llevaron a cabo de forma pública dentro de espacios de museo con el apoyo de estudiantes seleccionados, en los que se buscaba transformar los rasgos biológicos artificiales de adaptabilidad a sensibilidad, así como generar un modelo para una biología contestaria y activismo táctico.

Steve Kurtz es más bien conocido por haber sido arrestado por bioterrorismo, a raíz de que su esposa, Hope, muriera de un ataque cardíaco en la época en la que ambos preparaban una pieza artística. Cuando se establecían las causas de la muerte, se encontraron cajas de Petri y cultivo de bacterias no dañinas para el ser humano, pero, el pánico después de 11 de septiembre de 2001 hizo que se iniciara un largo proceso que terminó vinculando al bioarte con el bioterrorismo, aún con la absolución de Kurtz en 2008. A ese respecto, el artista mexicano Gilberto Esparza comentó, a quien esto escribe, que Kurtz no había sido acusado por mal uso o falta de ética de los materiales biológicos, sino por haber destapado la discusión sobre el uso de los transgénicos, convirtiéndolo en alguien incómodo al sistema (Rosales, 2021).

Precisamente, Esparza también ha trabajado el ámbito político en su obra. A través de la creación de *especies híbridas* (que bien pueden ser considerados como *bio-bots*), las cuales son el resultado del uso de elementos tecnológicos y biológicos; pone en evidencia el abuso sobre los recursos naturales y la contaminación generada por procesos industriales a los que los sistemas de corrupción política, económica y corporativa les permite realizar dichas prácticas. Ejemplo de ello son

sus *Plantas Nómadas*, que son mecanismos alimentados por baterías biovoltaicas, las cuales contienen bacterias que transforman sus procesos metabólicos en energía eléctrica.

Estos *organismos* híbridos (parte monera, parte vegetal, parte tecnología) son capaces de desplazarse hasta encontrar agua de donde beben y aprovechar los contaminantes para poder alimentarse a cambio de entregar agua limpia, como parte de dichos procesos metabólicos de las bacterias. Para asegurar obtener la mayor cantidad de nutrientes, la planta entra en un estado de reposo y permanece estática el tiempo suficiente para empezar a albergar insectos y otras especies, lo que la transforma en un microecosistema.

Posteriormente, el organismo se desplaza nuevamente con el fin de buscar nuevas fuentes de agua contaminada y poder alimentarse nuevamente. El sistema fue diseñado para ser lo más ineficiente para el uso humano, dado que sólo puede limpiar medio litro de agua en 20 días. Por ello, la cantidad de *biobots* que debieran emplearse para limpiar, por ejemplo, un río, sería muy grande. Además, no pretende resolver el problema, sino crear una reflexión acerca de los desechos indiscriminados que producen las distintas industrias debido a graves temas de corrupción. Las especies híbridas de Esparza sólo existirán mientras sigamos teniendo esa relación con la naturaleza.

La artista Cynthia Verspaget ha realizado una pieza llamada *The Anarchy Cell Line*, la cual es, en sí, una línea celular que incluye células de Henrietta Lacks (llamadas células HeLa, mismas que fueron tomadas de una mujer afroamericana sin su consentimiento durante la década de 1950) y células de la propia artista, lo cual fue el foco de atención de dicho acto performativo y reveló muchas más discusiones sobre la construcción del conocimiento científico. Se pusieron en evidencia límites ambiguos entre el mero acto de manipular células de forma deliberada, separadas del cuerpo. Una de las características de las células HeLa es el hecho que fueron tomadas de tejido cancerígeno que, luego de ser cultivadas, se seguían reproduciendo por lo cual, se han considerado inmortales.

De acuerdo con Lucía Stubrin (2011), la masa de las células es mucho más grande que la donante y ha generado una industria multimillonaria, fuertemente ligada a la farmacéutica. Este proyecto permitió la posibilidad de explorar los límites difusos del significado de la línea de células y las historias que rodean y habitan en ellas. Verspaget comenta que el lenguaje es un elemento significativo fundamental respecto a los aspectos biológicos, donde se usaron palabras provocativas como “cohabitar” o “compartir” en la placa, mientras que en la historia, HeLa se popularizó como “monstruoso”, “infame”, “inmortal” y “agresivo”.

La distinción binaria central a las células HeLa fue realizar procesos ambiguos más que científicamente pensados que las aclaren u oculten, HeLa y yo tuvimos la oportunidad de iniciar un viaje dentro de la tierra de los límites<sup>2</sup> (Verspaget, 2015).

En ese orden de ideas, la artista plantea que el mezclar su sangre con las células HeLa fue un acto artístico performativo anárquico, que pone en evidencia ideas complejas sobre las mujeres que son usadas como herramientas de laboratorio.

Otro acto, igualmente político-activista lo realizó Edith Medina en la obra *Descomposición controlada*. A partir del uso de imágenes impresas y pictóricas nacionalistas, como banderas, éstas fueron deterioradas, haciendo referencia a la descomposición sistemática de procesos políticos y sociales relacionados con orígenes culturales profundos (Medina, s.f.). La idea original era utilizar bacterias que degradaran los materiales como metáfora de los procesos sociales. La obra era parte de la exhibición *The Future is Unwritten* de Venecia, en 2015. Por cuestiones legales, no es posible el envío ni la entrada de material biológico entre distintos países, por lo que el uso de bacterias no fue posible; sin embargo, se llevó a cabo la degradación del material usando calor, agua y ácido nítrico.

---

2. Traducción del autor.

## Conclusiones

Lo que puede verse en todos los casos descritos es que existe un vínculo importante en el discurso artístico y el activismo político que, si bien no es algo nuevo en el arte, el bioarte pone en evidencia el cuestionar, ya no solo a las Ciencias Biológicas como procesos ideológicos, dentro y fuera del laboratorio, sino también aspectos políticos, sociales y económicos de nuestra realidad cotidiana. Lo que se pone de manifiesto es que los materiales y procesos biológicos se convierten en parte de la poética que se plantea en esta forma de arte. Se puede observar que los artistas llegan a usar los mismos medios que se emplean en los laboratorios, pero sus propósitos son distintos. Se terminan subvirtiendo conceptos que se consideraban como inamovibles, tales como vida, muerte, ser vivo, ciencia, entre otros. Lo que queda claro es que se afirma la posición del arte como un espacio de reflexión y de resistencia ante los conceptos absolutos y totalizadores.

Retomando el pensamiento de Adorno o de Marcuse, el arte se propone como una forma de lucha contra el pensamiento homologante y unidimensional de las sociedades industriales; pone de manifiesto una rehumanización ante el sujeto descualificado de la modernidad y su relación con el mundo, la physis, la naturaleza. El arte siempre ha tenido esta posición de generar reflexiones, conocimientos y, sobre todo, posicionamientos críticos ante aspectos que nos afectan como humanidad. Por ello, es importante verlo desde su especificidad, su diferencia y como una forma de alteridad. Se debe, pues, pensar el arte desde su ser propio y significativo que sea capaz de provocar un pensamiento profundo. De ahí la importancia de subrayar lo que se ha venido comentando en cuanto a que el arte conlleva la disidencia en sí mismo, pues se opone a reducciones institucionales y totalizadoras tomando, incluso, materiales, espacios y procedimientos de aquello que crítica.

---

---

## Referencias

- Adorno, T. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Akal.
- Catts, O. (2012). Percepciones cambiantes de la vida: el arte biológico de SymbioticA. en *Ciencia y tecnología como agentes para la producción artística*, publicación asociada al Seminario Internacional de Ciencia y Tecnología del Centro Nacional de las Artes (pp. 17-30). [http://educacionenlinea.cenart.gob.mx/aula/archivos/4/modulo/docs/m6/Percepciones%20cambiantes%20de%20la%20vida\\_Catts.pdf](http://educacionenlinea.cenart.gob.mx/aula/archivos/4/modulo/docs/m6/Percepciones%20cambiantes%20de%20la%20vida_Catts.pdf)
- Costa, B., Philip, K., & Cal, M. E. D. (2008). *Tactical Biopolitics* edited by. In Leonardo (1st ed.). The MIT Press.
- Critical Art Ensemble. (2002). *Molecular Invasion* (1st.). Autonomedia and Critical Art Ensemble. <http://critical-art.net/molecular-invasion-2002/>.
- Flesching, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo, en M. Expósito et al. (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 73-93). Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Foster, H. (1998). *Recordings: Art, Spectacle, Culture Politics*. The New Press.
- Guasch, A. (2000). *Arte último del siglo XX*. Alianza Editorial.
- Juanes, J. (2010). *Territorios del arte contemporáneo*. Ítaca.
- Kac, E. (2005). *Telepresencia y bioarte*. University of Michigan Press.
- López, D. (2015). *Bioarte, Arte y Vida en la Era de la Tecnología*. Akal.
- Marcuse (2016). *El hombre unidimensional*. Austral.
- Medina, E. (s. f.) *Descomposición controlada* (Proyecto en proceso). <https://edithmedina.com/obra/descomposicion-controlada-proyecto-en-proceso/>
- Ruhrberg, K. (2003). *Arte del siglo XX*. Océano
- Rosales Peña Alfaro, C. A. (2021). *Discursos interdisciplinarios: técnica y poética en el arte biotecnológico en México dentro de una línea crítica*. [Tesis para obtener el grado de Doctor en Artes. Universidad Autónoma de Querétaro]. <https://ri-ng.uaq.mx/handle/123456789/3142>
- Stubrin, L. (2011). Arte y activismo: acercamiento al caso bioarte en C. Kozak (ed.). *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad*. Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe (pp. 107-116). <http://www.ludion.com.ar>.
- Torquero, L., & Torquero, V. (2015). Hybridizations. Roles and opportunities of artists and designers in the context of biotechnology. *Psychology Applied to Work: An Introduction to Industrial and Organizational Psychology*, Tenth Edition Paul. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Verspaget, C. J. (2016). *Unruly Bodies: Monstrous Reading of Biotechnology* [PhD thesis, Western Australia, Curtin University, Western Australia: Curtin University]. [http://espace.library.curtin.edu.au/R?func=dbin-jump-full&local\\_base=gen01-era02&object\\_id=240083](http://espace.library.curtin.edu.au/R?func=dbin-jump-full&local_base=gen01-era02&object_id=240083).

# Proyecto Vivas: visibilización y denuncia del feminicidio en la esfera pública a través del arte

*Vivas Project: visibility and denunciation  
of femicide in the public sphere*

## Resumen

El texto analiza el proyecto Vivas de Erika Rascón que inició en 2016. El proyecto consiste en tres fases: Vivas Shoefiti, Vivas Peatonal y Vivas Lab. A partir del estudio de estos momentos, la investigación se pregunta por las problemáticas y posibilidades para visibilizar y denunciar el feminicidio en la esfera pública, así como las relaciones entre lo público y lo privado. A partir de esto, se sugiere que el proyecto Vivas evidencia el potencial de lo artístico en tanto recurso para visibilizar y denunciar el feminicidio en la esfera pública, así como los mecanismos productores de violencia. Asimismo, el proyecto deja ver cómo a partir de la pandemia por Covid-19 los límites entre las esferas de lo público y lo privado se han desdibujado y se encuentran interrelacionadas. Estas nuevas características entre lo público y lo privado han sido utilizadas para la denuncia del feminicidio. En la investigación, se utilizan los postulados sobre lo público de Hannah Arendt, Chantal Mouffe, Nancy Fraser y Rosalynd Deutsche.

**Palabras clave:** Proyecto Vivas, esfera pública, feminicidio.

**Mtra. Cecilia Itzel Noriega Vega**

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México  
cecinatorveg@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-8991-935X

**Recibido:** 27/12/2022 **Aceptado:** 26/04/2023

---

\* Como citar este artículo / *How to cite this article:*  
Noriega Vega, C.I. (2023). Proyecto Vivas: visibilización y denuncia del feminicidio en la esfera pública a través del arte. *un año de diseñarte, mm1*, (25), 22-31.

## Introducción

**D**esde 2016, Erika Rascón comenzó el proyecto Vivas en el estado de Chihuahua, el cual respondía en muchos sentidos al aumento creciente de los feminicidios ocurridos en la vía pública. Ella es una artista visual feminista cuya producción artística se concentra en el abordaje de las problemáticas de género. En este caso, el proyecto Vivas es una propuesta colectiva, procesual y participativa que se ha desarrollado en tres fases; la primera se denominó Vivas Shoefiti la cual inició en 2016; esta parte consistió en la intervención de zapatos donados, los cuales pintaron de rosa y le escribieron la frase “Vivas” en la suela. Los zapatos fueron colocados en los cables de luz en diferentes zonas del Centro de Chihuahua. Esta instalación se ha replicado en otras partes de la Ciudad de México y también en el contexto internacional. La segunda fase comenzó en 2017 y se denominó Vivas Peatonal; el proyecto consistió en intervenir las calles del Centro de Chihuahua con frases como “Vivas” y “Alto a la violencia”. Esta acción se ha replicado en otras ciudades de Chihuahua. Finalmente en 2020 y en el contexto de la pandemia por Covid-19, se realizó la tercera fase del proyecto que fue Vivas Lab, y consistió en una mesa de diálogo a través de la plataforma de zoom para hablar sobre las problemáticas y la situación que se vivía en materia de género, al mismo tiempo de establecer estrategias sobre cómo afrontarlas.

A partir de este proyecto surgen los siguientes cuestionamientos: ¿cuáles son las problemáticas y posibilidades del proyecto Vivas para visibilizar y denunciar el feminicidio en la esfera pública? y ¿cómo se establecen las relaciones entre lo público y lo privado a través

### Abstract

*The text analyzes the Vivas project by Erika Rascón that began in 2016. The project consists of three phases: Vivas Shoefiti, Vivas Peatonal and Vivas Lab. Based on the study of these moments, the research asks about the problems and possibilities to make visible and denounce femicide in the public sphere, as well as the relations between the public and the private. Based on this, it is suggested that the Vivas project evidences the potential of the artistic as a resource to make visible and denounce femicide in the public sphere, as well as the mechanisms that produce violence. Likewise, the project shows how, since the Covid-19 pandemic, the boundaries between the public and private spheres have been blurred and are interrelated. These new characteristics between the public and the private have been used to denounce femicide. The research uses the postulates about the public of Hannah Arendt, Chantal Mouffe, Nancy Fraser and Rosalyn Deutsche.*

**Keywords:** Vivas Project, Public Sphere, Femicide.

del mismo? Partiendo de esto sugiero, que el proyecto Vivas evidencia el potencial de lo artístico en tanto recurso para visibilizar y denunciar el feminicidio en la esfera pública que aunque pública está sujeta a una normatividad y control. Asimismo, el proyecto deja ver los cruces entre lo público y lo privado para evidenciar la problemática del feminicidio. El objetivo general de la investigación es analizar cómo éste utiliza la esfera pública como recurso para visibilizar y denunciar el feminicidio. Los objetivos secundarios son los siguientes: analizar la normatividad de la esfera pública para el desarrollo del proyecto Vivas, explicar la importancia que tiene para la incursión en la esfera pública y es-

tudiar las diferencias e interrelaciones entre lo público y lo privado para denunciar el feminicidio. Para discutir la noción de lo público y lo privado, recurriré a los postulados de Hanna Arendt. Asimismo, utilizaré como referentes a Chantal Mouffe y Nancy Fraser, quienes consideran lo público como un espacio de confrontación. En esta investigación, considero que el proyecto se desarrolla en la esfera pública entendida como un lugar discursivo, construido a partir de la interacción de los públicos tal como lo propone Rosalynd Deutsche. La esfera pública difiere de la noción del espacio público, ya que esta última se refiere únicamente como una entidad física y no discursiva.



Figura 1. *Primera intervención Av. Teófilo, Borunda y Av. Independencia*, Erika Rascón, Vivas Shoefiti, 2016, Fuente: Fotografía de registro Erika Rascón.

## Proyecto Vivas Shoefiti: el feminicidio y lo local

La primera parte del proyecto Vivas Shoefiti fue realizada por primera vez en 2016. Erika Rascón convocó a un grupo de mujeres a través de las redes sociales, también invitó a colegas y colaboradoras, así como a las transeúntes que pasaban en el momento de la acción y que deseaban participar. Los zapatos que utilizaron para Vivas Shoefiti fueron donados y posteriormente intervenidos con la palabra “Vivas” para después ser colgados en los cables de luz (véase Figura 1). En un primer momento, los zapatos fueron colocados en puntos estratégicos del Centro de Chihuahua: en la calle contigua al Palacio de Gobierno, Paseo Bolívar, Avenida Independencia, Avenida Mirador y Río de Janeiro, 20 de noviembre y Pacheco, Avenida Universidad y División del Norte, Calle 28 enfrente de Radiorama, Avenida Mirador, enfrente del palacio municipal y Avenida de la Juventud. Todas estas ubicaciones se encuentran en el Centro de Chihuahua, son lugares sumamente transitados e incluso algunas de ellos se pueden considerar como zonas de poder político.

El proyecto inició de manera disidente como intervenciones urbanas por asalto, lo que implicaba que se corría el riesgo de que la acción fuera censurada y los zapatos fueran retirados. Esto nos plantea que las calles, aunque son consideradas espacios públicos donde cualquier persona puede transitar, no implica que sean un espacio completamente libre y que no esté sujeto a una normatividad, que indica lo que se puede realizar o no en dicho espacio.

A pesar del riesgo de censura, en esta acción sí se permitió la colocación de zapatos, pero ¿cuáles fueron las razones por las que se permitió realizar la intervención? Esto quizá, porque las acciones realizadas se circunscriben dentro del campo del arte. La institución artística no debe entenderse como un espacio concreto, sino como las formas discursivas que determinan lo artístico. Asimismo, es vital considerar que lo artístico se circunscribe dentro de marcos que le otorgan un estado de excepción y que le permiten su existencia,

en este sentido “el arte es una zona privilegiada donde se puede decir algo que de lo contrario sería inexplicable y donde se puede representar lo que de lo contrario sería irrepresentable” (Julius, 2002, p. 25). De esta manera, nombrar la acción desde el campo del arte permite al proyecto Vivas crear un espacio donde se puede visibilizar y denunciar el feminicidio y su impunidad inherente en un lugar sumamente controlado como el centro de Chihuahua.

Debido al carácter de reproductibilidad de estas acciones, en 2019, esta misma acción se replicó en la Universidad Autónoma de Chihuahua, donde fueron colocados 200 zapatos en el campus 1 y 50 zapatos en el campus 2. En este sentido, aunque se trata de una universidad donde aparentemente se puede ingresar y transitar, ésta es un lugar controlado y sujeto a una normatividad sobre lo que se puede o no realizar en este espacio.

Sin lugar a duda, tener el permiso para incursionar en estos espacios públicos, controlados y normativizados, tiene beneficios en cuanto a la posibilidad de realizar la acción sin que exista el riesgo de que sea censurada —como ocurría en las primeras intervenciones—. Cabe señalar que también tiene problemáticas, pues no perdamos de vista que el desarrollo de las acciones es determinado de cierta manera por la institución, en este caso la Universidad.

A partir de esto, en el proyecto Vivas Shoefiti, lo que ocurrió fue una negociación con la normatividad de la institución educativa que controlaba el espacio para llevar a cabo su cometido, es decir lograr la denuncia de los feminicidios, pero también hacer evidente la imposibilidad de las mujeres para transitar en la calle de manera segura.

Esto remite a una constante negociación para el uso de la esfera pública y a transformaciones y redefiniciones en cuanto a su normatividad, donde el potencial de lo artístico radica justamente en abrir un espacio de visibilización.

A través de estas acciones en la vía pública, el proyecto de Rascón busca discutir el feminicidio<sup>1</sup>. Las dos primeras fases del proyecto responden específicamente al feminicidio que ocurre en lo público, lo que muestra que además de la normatividad inherente en el uso de la calle también hay una distribución de los cuerpos con relación al género asignado. La filósofa Celia Amorós evidencia que la violencia doméstica, en la mayoría de los casos está relacionada con un componente sexual y personal, donde el agresor es fácilmente identificado (Amorós, 2018, pp. 11-14). La violencia en la esfera pública difiere, ya que no es una persona concreta, sino un colectivo donde normalmente hay impunidad.

Asimismo, el proyecto responde al aumento de los feminicidios en la zona norte del país, situación que se ha agudizado por los procesos de globalización<sup>2</sup>. Desde finales del siglo XX, un gran número de empresas transnacionales instalaron sus maquiladoras en Ciudad Juárez, para la producción de materiales con mano de obra mexicana y su posterior ensamblaje en otros países. Las mujeres son las que preferentemente son contratadas por las empresas maquiladoras. Su trabajo en la maquila lleva al máximo la plusvalía del capitalismo, ya que esta mano de obra se paga muy barata. Estos ingresos tan bajos obligan a las mujeres

a trabajar horas extras, perpetuando así un sistema de explotación, miseria y vulnerabilidad. Adicionalmente, las condiciones de la zona ocasionan la aparición de dos escenarios contrastantes, el del desarrollado industrial y por el otro lado el de la marginalidad y subdesarrollo.

A la par de esta condición económica particular y de los procesos globalizadores, la situación estratégica de Chihuahua como frontera con los Estados Unidos de América lo convierte en una de las ciudades más codiciada, pero también la más violenta. La zona está afectada por el tráfico de drogas y la trata de personas, ya que es punto de tránsito con el país vecino. De esta forma, no se trata sólo de una violencia producto del capitalismo y de una cultura machista, sino como apunta Rita Segato, este tipo de violencia hacia las mujeres se trata de un crimen de Segundo Estado, debido a que el narcotráfico podría estar implicado (Segato, 2006).

Ante la problemática del feminicidio en la zona fronteriza ¿cuál es la potencialidad de la producción artística para dar cara a la problemática? El proyecto Vivas visibiliza los feminicidios a través de un acto participativo y colectivo, que reconoce el afecto y la subjetividad de las mujeres que se sienten inseguras de transitar en las calles. No son narrativas anónimas y desvinculadas, sino que es una oportunidad de darle voz a las mujeres. Adicionalmente, esta primera acción se encuentra situada en lo local, en el contexto particular, ya que la colocación de zapatos en los cables de luz es un acto cargado de significaciones. Esta acción se relaciona con las pandillas de la zona norte. Rascón comenta que en Chihuahua la colocación de zapatos en los cables de luz es utilizado por las pandillas para marcar territorio. Las pandillas son grupos de personas asociadas a diversos fines comúnmente delictivos. El FBI tiene identificado un total de 324 pandillas a lo largo de la frontera, se trata de pandillas callejeras que se dedican al tráfico de drogas y en algunos casos están asociadas con la trata de blancas (González, 2021, s. p). En este sentido, la obra responde a cuestiones de lo local y a una redistribución de los espacios por parte de grupos delictivos, quienes también están re-

1. Éste se define como el asesinato de mujeres y corresponde al caso más extremo de violencia de género. Aunque la experiencia de violencia hacia las mujeres, siempre ha estado presente, lograr una tipificación y clasificación fue un logro del movimiento feminista. Hay que reconocer que fue hasta 1976, en el "Primer Tribunal Internacional de Delitos Contra las Mujeres", realizado en Bélgica donde se define el concepto femicidio ("femicide") como el asesinato de mujeres por ser mujeres, reconociendo así que existe una violencia extrema específica hacia las mujeres. Este término fue acuñado por Diana Russel Iribame (2015, pp. 205-233). El feminicidio se popularizó en el marco de los trágicos acontecimientos de Ciudad Juárez; entre 1993 y 2002 se registraron más de 700 asesinatos que mostraron evidencia de violencia sexual; de esta manera el término de "femicide" se transformó en feminicidio para adaptarse al contexto mexicano y además hacer responsable al estado por perpetuar la impunidad. El término feminicidio fue acuñado por la investigadora feminista Marcela Lagarde, a la par de Julia Fragoso y otras académicas, y después se popularizó a otros contextos latinoamericanos (Lagarde, 2012, pp. 1-5).

2. La globalización se ha caracterizado por ser un proceso donde se interrelaciona la revolución informática con la internacionalización (Flores, 2016, pp. 26-41).

lacionados con la violencia hacia las mujeres. De ahí se muestra la complejidad y múltiples luchas de poder por la apropiación de la esfera pública. Chantal Mouffe refiere que el espacio público<sup>3</sup> es un lugar para el disenso y no para el consenso, de ahí que existen muchos grupos que intentan imponerse en dicho espacio (Mouffe, 2009, pp. 92-93). El proyecto Vivas da cuenta de estas complejas dinámicas de agenciamiento de lo público, donde se busca visibilizar dichas problemáticas en lugares de lo público.

Adicionalmente, la realización de Vivas shoefitis entremezcla tanto la noción de las pandillas como la práctica del graffiti. Esta última práctica dentro del territorio mexicano tiene sus propias condiciones de surgimiento<sup>4</sup>, sin embargo fueron las pandillas quienes hicieron uso del graffiti para intervenir bardas en la calle de manera ilegal, para subvertir las condiciones sociales y políticas. Estos actos tenían la función de dejar marcas en la calle, de dejar una huella que transforme la cotidianidad de lo público. En relación con esto, es muy importante considerar el carácter heteropatriarcal que ha predominado en el desarrollo del graffiti, donde la participación de las mujeres ha sido desplazada. Utilizar la práctica mural para exponer la violencia de género implica una doble transgresión: por un lado el crear visualidades que muestran las relaciones de poder; por otro, y al mismo tiempo, incursionar en una disciplina considerada históricamente como masculina (Cejas, 2020, pp. 191-228). En este sentido, el proyecto retoma la colocación de los zapatos en los cables así como la intervención con la palabra “Vivas” en la

3. En esta ocasión, refiero el término de espacio público, ya que Chantal Mouffe utiliza dicho concepto.

4. La intervención mural en el territorio mexicano ha estado presente desde el México Prehispánico, sin embargo, durante el siglo XX adquirió un papel preponderante a través del muralismo mexicano, donde la práctica es cooptada por el Estado para la construcción identitaria de México. La intervención mural es transformada durante la década de los setenta, ocasionada en gran parte por la matanza de Tlatelolco en 1968. A partir de estos acontecimientos, surgió un arte comprometido socialmente y participativo que no podía ser ajeno a las circunstancias sociales. En este sentido, emergieron varios colectivos de artistas como el Grupo Suma o Tepito Arte Acá que realizaron intervenciones murales callejeras, denunciando las condiciones sociales y realizaban una crítica social hacia la represión política y la modernidad fallida. Estas intervenciones fueron clandestinas e ilegales y representaron el antecedente del graffiti en México.

suela de los zapatos, como un acto subversivo que responde a contextos de lo local. La palabra “Vivas” en los zapatos hace alusión al derecho de las mujeres para transitar libremente en las calles. Asimismo, es importante destacar que se utilizó el color rosa. En una entrevista, Erika Rascón comenta que hubo mucha resistencia para utilizarlo por las connotaciones que lo liga hacia una división dicotómica vinculante con la femineidad. A pesar de esto, el color rosa fue utilizado para establecer una asociación rápida con lo femenino. La colocación de zapatos en diversos puntos estratégicos también va construyendo un imaginario sobre los feminicidios de la zona. Los imaginarios una vez construidos pueden influir y orientar las prácticas y los discursos funcionando como imaginarios guía. (Hiernaux, 2006) Este imaginario, que da cuenta sobre las desapariciones y feminicidios, denuncia la imposibilidad de las mujeres para transitar en la vía pública. Hace visible la problemática de las mujeres y esto tiene un potencial de incidencia social.

Debido al carácter inestable, colectivo y a la posibilidad de réplica que tiene el proyecto, Vivas Shoefiti se ha reactivado en otras ocasiones: en Parral Chihuahua, en la Universidad Autónoma de Chihuahua, –como ya se comentó–, en Ciudad Juárez, Coahuila, Aguascalientes, pero también ha tenido réplicas en la Ciudad de México en la zona de Tlalpan, Rivera de San Cosme e incluso en el contexto internacional como París y Berlín. En la Figura 2, podemos observar cómo se colocó un par de zapatos en el metro de la Ciudad de México. La colocación de los zapatos adquiere connotaciones diferentes en relación con el lugar donde es colocado,



Figura 2. Erika Rascón, Vivas Shoefiti 2017, Ciudad de México.  
Fuente: Fotografía de registro Erika Rascón.



Figura 3. Proyecto Vivas de Erika Rascón, Fotografía anónima, 13 de septiembre de 2017,  
Fuente: <http://elpueblo.com/notas/Pintan-de-rosa-pasos-peatonales-vs-la-vio>

por ejemplo, en la Ciudad de México la práctica está asociada con la muerte de un ser querido, es común la frase “colgar los tenis” para referirse a la muerte. De esta manera, en los barrios populares colocan los zapatos en los cables de luz para mantener el recuerdo vivo de alguien que murió. Mientras que en Chihuahua se buscaba subvertir la violencia de género, donde las acciones de las pandillas tiene implicaciones directas en los feminicidios, en la Ciudad de México podría relacionarse con el deseo de preservar la presencia en un espacio. Ambos casos nos muestran las diferentes apropiaciones y agenciamiento de lo público en diversos contextos.

### **Proyecto Vivas Peatonal: señalética y transgresión en la vía pública**

La segunda fase del proyecto fue denominado Proyecto Vivas Peatonal, el cual consistió en intervenir los cruces de las calles con la palabra “Vivas” y “Alto a la violencia” (véase Figura 3). La primera acción de Vivas Peatonal se realizó en 2017 alrededor de la Rectoría de la Universidad Autónoma de Chihuahua, en la co-

mandancia de la policía sur, en la calle Aldama, calle Vicente Guerrero y Rosales. Estos lugares se consideran zona de poder y son puntos estratégicos para visibilizar de nueva cuenta el feminicidio y la imposibilidad de las mujeres para transitar en la vía pública en esta zona fronteriza. Esta segunda fase no ha salido del estado de Chihuahua, pero ha tenido otras réplicas en Parral, en Ciudad Cuauhtémoc, Delicias, Guachochi, Ciudad Parres. Debido a las características de la obra se ha realizado únicamente en la calle como una intervención urbana por asalto, lo que ha implicado el riesgo de la prohibición de que se realizara. A pesar de esto, el proyecto no ha sido censurado, esto responde a las mismas condiciones de lo artístico ya analizadas en la primera fase.

Al igual que el proyecto Vivas Shoefiti, Vivas Peatonal es un acto colaborativo, participativo y procesual que evidencia de nueva cuenta el feminicidio y reclama el derecho de las mujeres a transitar libres por las calles, de manera que surge desde el plano del afecto y de la subjetividad, como un espacio para darle voz al sentimiento de las mujeres con relación a su experiencia

en las calles. Mientras que Vivas Shoefiti utiliza los zapatos pintados con la palabra "Vivas"; Vivas Peatonal recurre a transgredir la noción de la señalética. Esta última consiste en la conjunción de señales cuyos rasgos establecidos a través de códigos de color y diversas tipografías permiten la orientación y organización del espacio. La señalética es comúnmente utilizada en el plano urbano, donde se indican los límites de velocidad y diversos avisos para organizar la vialidad y el tránsito en las calles. En este sentido, en la acera se marcan con líneas verticales los lugares donde los peatones pueden cruzar las calles y que los automovilistas deben respetar. Haciendo uso a estas señales, Erika Rascón transforma esta señalética y en su lugar coloca las palabras "Vivas" y "Alto a la violencia". Esta implica la creación de un imaginario "otro" que hace evidente la violencia que sufren las mujeres en las calles, al hacer visible esta realidad que no se quiere ver surge la posibilidad de un cambio social.

La transformación de esta señalética en la vía pública implica un agenciamiento de lo público, pero ¿por qué es tan importante para este proyecto Vivas la intervención en lo público? Hannah Arendt explica la división entre las esferas de lo privado y lo público. En lo privado, es donde se desarrollan las actividades que sostienen lo humano, es lo no visto, que no sale a la luz; mientras tanto lo público es lo que se ve y que por lo tanto existe. Analizando la antigüedad clásica, Arendt explica que los hombres tenían que liberarse de la necesidad de lo humano que estaba colocado tradicionalmente en lo privado para salir a lo público a discutir asuntos comunes (Arendt, 2005, pp. 50-59). De manera tradicional, el cuerpo de las mujeres se ha colocado en la esfera privada, mientras que los hombres han sido colocados en lo público. Sin lugar a duda, estas divisiones son ideológicas ya que Nancy Fraser, a través de una crítica revisionista, apunta que las mujeres siempre incursionaron en el espacio público<sup>5</sup>, sin embargo, el grupo de mujeres lo han hecho como un "contra-público", es decir, como un público que no pertenece legítimamente a estos espacios (Fraser, 1993, pp. 23-58). A pesar de que estas divi-

siones son ideológicas, ya que persiste en el plano de lo simbólico una tendencia a asociar el lugar de las mujeres al ámbito doméstico. De ahí que para el movimiento y el arte feminista sea tan importante incursionar en lo público, porque es reclamar el derecho de estar en este espacio. Las mujeres que ponen su cuerpo para pintar las calles en Vivas Peatonal se manifiestan como un "contra-público", como un grupo que está presente en lo público pero que no se consolida como uno dominante.

El planteamiento de Hannah Arendt coincide con lo propuesto por Jürgen Habermas y nos remite a pensar lo público como un lugar de consenso social; a pesar de esto hay varios teóricos que se han posicionado en la noción de lo público como disenso social. Según estos autores, lo público como consenso está lleno de problemáticas. La estudiosa Rosalynd Deustche analiza que la democracia implicó la desaparición de las certezas; a partir de la revolución democrática, el poder dejó de estar en el monarca y se trasladó al pueblo, por lo que se trata de un poder vacío. La invención democrática también inventó la noción de espacio público y por ende sólo se puede comprender el espacio público desde el conflicto (Deustche, 1996 pp. 26-52). Como se comentó, Chantal Mouffe (2009), considera que el espacio público no es un lugar para el consenso sino para el disenso, sin embargo, propone una relación agonista la cual no considera a los opositores como enemigos. Los oponentes no deben ser pensados como competidores a cuyos intereses se les debe hacer frente a través de la negociación, más bien deben ser considerados en una relación agonística, donde se acepta las diferentes posibilidades discursivas, pero no se busca la negociación (Mouffe, 2009 pp. 92-93). Siguiendo esta discusión sobre lo público, a través de la transformación de la señalética en las diferentes calles, el proyecto Vivas Peatonal pone en evidencia la confrontación que ocurre entre diferentes grupos de personas en la esfera pública. Se trata de un espacio dinámico y en movimiento que se desarrolla en una relación agonística, donde diferentes puntos de vista se muestran en un mismo lugar.

---

5. En esta ocasión, utilizo la noción de espacio público debido a que Nancy Fraser utiliza dicho término en sus teorizaciones.

## Proyecto Vivas Lab: indisciplina artística

La tercera fase del proyecto estuvo condicionada por la pandemia por Covid-19 que condujo a un replanteamiento de las condiciones de lo público y lo privado. Durante 2019 y principios de 2020, fue evidente un incremento considerable de las prácticas activistas feministas en la calle. Cabe destacar la marcha del 8 de marzo 2020 en la Ciudad de México, donde cientos de mujeres participaron contra la violencia de género. Toda esta efervescencia se irrumpió por la pandemia de Covid-19. La pandemia implicó el abandono de la esfera pública, desde la consigna de ¡quédate en casa! La pandemia agudizó aún más las diferencias sociales, de clase y de género, las personas vulnerables se convirtieron en las más vulnerables y se demostró cómo todos estamos interconectados y dependemos los unos de los otros. En el caso de la violencia de género, ya éramos conscientes de que la violencia que ocurría en la casa existía, sin embargo, durante el confinamiento se registró un incremento considerable en la violencia hacia las mujeres mostrando más que nunca que la casa no siempre es un lugar seguro. Esto hizo voltear la mirada hacia lo que ocurría en el espacio de lo privado y las problemáticas que ahí se desarrollan con relación a las dinámicas del género. Asimismo, mientras en los proyectos anteriores se denunciaba el feminicidio y la imposibilidad de las mujeres a transitar libres en las calles, la pandemia puso énfasis contundente en la violencia y específicamente en los feminicidios que ocurrían dentro de los hogares, poniendo de manifiesto que es una problemática que atraviesa tanto lo público como lo privado.

Con la pandemia; las fronteras entre la esfera pública y privada se desdibujaron de manera contundente. Hannah Arendt ya había analizado como a partir del capitalismo las esferas pública y privada que anteriormente estaban plenamente separadas cada vez se interrelacionaban de manera mucho más contundente (Arendt, 2005, pp. 73-82). Esta situación que ya estaba presente se agudizó con la pandemia, a través de las nuevas tecnologías y medios de comunicación que fueron utilizados de manera constante ante el confinamiento, se fue creando un espacio intermedio; las vi-

deoconferencias y espacios virtuales se consolidaron como una esfera pública que en tanto discursividad propone el intercambio, diálogo y visibilidad. Al mismo tiempo, los espacios privados se encuentran presentes en los medios virtuales públicos y no sólo en el plano físico, sino también en las dinámicas de lo privado. De igual forma, las redes sociales se convirtieron en nuestro principal vínculo con el exterior, estableciendo nuevas dinámicas de visibilización.

Estas reflexiones se llevaron al campo artístico y el proyecto de Erika Rascón muestra el transitar de una acción artística que se sitúa en la calle desde la dimensión física a otra esfera pública virtual. En este contexto propone el proyecto Vivas Lab, donde participaron junto con ella, Belén Duarte y Nora Ileana, entre otras a través de la plataforma Zoom. Lo que su buscó fue generar un espacio de diálogo para visibilizar las problemáticas que surgían a partir de la pandemia y de las nuevas relaciones con lo público y lo privado. Las mujeres reunidas reconocían que los asuntos de la casa tradicionalmente se quedaban en la casa; se discutió qué ocurría en la pandemia con el trabajo en casa; ¿cuáles eran las metodologías para lidiar con esto?, ¿cómo maternar? La maternidad es lo que sostiene la vida, pero ¿cómo equilibrar la maternidad, con el trabajo, con lo social y lo personal?, ¿cómo crear colectivos en el contexto tan adverso?, ¿qué pasa con lo que nos atraviesa? De esta manera, se planea trabajar desde el sensi-pensar. Llevaron los asuntos del plano de lo doméstico a discutirse en una esfera pública otra, porque como lo menciona el lema del movimiento feminista, “Lo personal es político”.

De esta manera, se muestra que las curadurías, acciones artísticas y activistas feministas tienen una posibilidad de desarrollo inminente en el plano virtual. Estas formas de manejo de la información ya estaban presentes en el ciberfeminismo, definido como las prácticas feministas que se centran en el espacio virtual y el internet, y que siempre han sido parte importante de las estrategias del feminismo (Peñaralba, 2019). Las redes sociales como Facebook, Instagram, YouTube se han convertido también en una esfera pública, espacios donde impera la vigilancia más que la libertad,

y el cual también está lleno de riesgos. Por tales motivos, resulta apremiante incursionar en estos lugares, al ser uno de los principales medios de visibilización, para la población es importante utilizarlos como un canal de denuncia hacia los problemas sociales.

## Conclusiones

El proyecto Vivas de Erika Rascón desarrollado en tres fases utilizó la esfera pública para visibilizar y denunciar los feminicidios, a través de un acto colaborativo, procesual y participativo que reconoce el afecto y las subjetividades. Cada una de estas acciones reconoce la localidad para generar formas diferentes de apropiación del espacio. En este sentido, da cuenta de los mecanismos que producen la violencia en la zona fronteriza del país y cuya visibilización nos ha permitido comprender la violencia que ocurre en otras zonas. El proyecto al instaurarse en lo público muestra la normatividad que impera en estos espacios, porque, si bien los lugares son públicos, están reglamentados por instancias jurídicas y educativas; aunque muchas de ellas fueron intervenciones urbanas por asalto, otras también entablaron una negociación con la institución jurídica y educativo. Esto implicó una transgresión por sí misma, ya que dichas instancias son responsables de la impunidad. El arte abre esta posibilidad y se sitúa en una antinomia, ya que se potencia separarse de lo social, y encontrarse en una situación de excepción, es justamente lo que le permite incidir en lo social.

Asimismo, el proyecto Vivas muestra las múltiples interrelaciones entre lo público y lo privado, pues aunque comienza discutiendo la problemática del feminicidio en la vía pública, en la tercera fase –circunscrita por el contexto de la pandemia por Covid-19– se replantean las nociones de lo privado. El proyecto nos deja ver cómo el feminicidio es una cuestión que atraviesa la esfera de lo público y lo privado. Finalmente, Vivas Lab muestra cómo los espacios virtuales también son esferas públicas que están inmersas en lo privado y que condicionan otras posibilidades de lucha y denuncia contra el feminicidio.

## Referencias

- Amorós C. (2005). Dimensiones de poder en la teoría feminista. *Revista Internacional de Filosofía Política*, UAM-Iztapalapa, (25), 11-34.
- Arendt H. (2005). *La condición humana*. Paidós
- Cejas M. (2020). *Feminismo, cultura y política, el contexto como acertijo*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Deutsche, R. (1996), *Evictions. Art and Spacial Politics*. MIT.
- Fraser N. (2009). Repensar el ámbito público: una contribución a la crítica de la democracia realmente existente, *Debate feminista* 7, [https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df\\_ojs/index.php/debate\\_feminista/article/view/1640](https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/1640)
- Flores M. (2016). La globalización como fenómeno político, económico y social. *Orbis Revista científica de Ciencias Humanas*, 12(34), 26-41.
- González R. (19 de abril de 2021). FBI identifica 324 pandil.as fronteras. *Heraldo de Chihuahua*. <https://www.elheraldodechihuahua.com.mx/mundo/fbi-identifica-324-pandillas-fronteras-carteles-mexicanos-inseguridad-violencia-trafico-drogas-6604381.html>
- Hiernaux, D. (2006). Repensar la ciudad: la dimensión ontológica de lo urbano. *Liminar. Estudios sociales y humanísticos*, núm. 8.
- Iribame (2015). Feminicidio en México, *Eunomía. Revista en Cultura de la Legalidad*, (9), 205-223.
- Julius A. (2002). *Transgresión del arte como provocación*. Editorial Clestro.
- Lagarde M. (2010). El derecho humano de las mujeres a una vida libre de violencia *Dialnet*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3162624>
- Mouffe Chantal (2012). Which public Space for Critical Artistic Practices? [Archivo PDF] [https://reading-publicimage.files.wordpress.com/2012/04/chantal\\_mouffe\\_cork\\_caucus.pdf](https://reading-publicimage.files.wordpress.com/2012/04/chantal_mouffe_cork_caucus.pdf)
- Peñaralba I. (2019). Ciberfeminismo, sobre el uso de la tecnología para la acción política de las mujeres, *Punto Cero*, 24(39).
- Segato R. (2006). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinas en Ciudad Juárez, Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Universidad del Claustro de Sor Juana.

# Jaime Ruelas y su *fandom* de diseño. 40 años como ilustrador de ciencia ficción y fantasía

*Jaime Ruelas and his design fandom,  
40 years as a science fiction and fantasy illustrator*

**Dra. María Itzel Sainz González**

Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco  
misg@azc.uam.mx  
ORCID: 0000-0002-6380-3682

**Recibido:** 27/12/2022 **Aceptado:** 26/04/2022

---

\* Como citar este artículo / *How to cite this article:*  
Sainz González, M. I. (2023). Jaime Ruelas y su *fandom*  
de diseño. 40 años como ilustrador de ciencia ficción  
y fantasía. *un año de diseñarte, mm1*, (25), 32-47.

## Resumen

Jaime Ruelas es un diseñador emblemático de la gráfica popular mexicana desde hace cuatro décadas, gracias a sus publicidades sonideras de música disco y *high energy*. Sus ilustraciones, con temas de ciencia ficción y fantasía, lo convirtieron en una leyenda. En este artículo se resume su trayectoria para valorar el impacto de su obra entre un público amplio y no especializado. Desde un ámbito local, sus propuestas visuales han ido aumentando su círculo de influencia; hoy lo siguen admirando viejos fans y desde otras latitudes lo descubren otros nuevos. Sus seguidores constituyen un *fandom* sustentado en el diseño gráfico.

**Palabras clave:** Jaime Ruelas, gráfica sonidera mexicana, ciencia ficción y fantasía, diseño gráfico, *fandom*.

## Abstract

*Jaime Ruelas has been an emblematic designer of popular Mexican graphics for four decades, thanks to his ads for disco and high energy music parties. His illustrations, with science fiction and fantasy themes, made him a legend. This article summarizes his career in order to assess the impact of his work among a broad and non-specialized audience. From a local level, Ruelas' visual proposals have increased his circle of influence; today, old fans still admire him, and new ones are discovering him from other latitudes. His followers make up a fandom based on graphic design.*

**Keywords:** Jaime Ruelas, Mexican “gráfica sonidera”, Science Fiction and Fantasy, Graphic Design, Fandom.

## Introducción

**E**n este artículo se expone un resumen de la trayectoria del trabajo de Jaime Ruelas por medio de una revisión cronológica del mismo, con el fin de revelar la importancia que ha tenido en el mundo de la gráfica sonidera de México a lo largo de los 40 años que han cubierto su carrera. El trabajo parte desde la óptica del diseño gráfico y su impacto, con el creador como un exponente clave de cómo la disciplina puede contribuir a la generación de una identidad personal y colectiva, pues los seguidores de su trabajo se han convertido en un auténtico *fandom*.

Después de una breve introducción sobre el diseñador, el trabajo continúa con una explicación sobre la metodología utilizada. Más adelante, se hace un recuento de las etapas creativas del personaje, para luego adentrarse en la repercusión de su trabajo, generador de un *fandom*. Al final, se presentan algunas conclusiones sobre el tema.

Ruelas es un personaje emblemático de la gráfica popular mexicana de finales del siglo XX. Inició sus actividades artísticas cuando era estudiante de diseño gráfico en los años ochenta, creando medios publicitarios impresos, como carteles, volantes y postales<sup>1</sup> para grupos de luz y sonido (LS) como Polymarchs y Soundset, enfocados en la música disco y *high energy* (*nrg*)<sup>2</sup>. Los grandes eventos, con poderosos equipos

1. Estos dos últimos denominados por su público como publicidades, propagandas o “propas”.

2. El libro *Jaime Ruelas: ilustrando el high energy. Arte fantástico mexicano* (Sainz, I., Ramírez, J. R., & Ramírez, A., 2015). Es un



Figura 1. Invitación impresa en offset para evento de Polymarchs y Soundset. Medidas: 35 x 25 cm., Ruelas (1982), Fuente: colección de Eduardo Garay López, "Lalo D'Birch".

sonoros y de iluminación, fueron un pretexto ideal para incorporar a la gráfica elementos de ciencia ficción y fantasía. Las propuestas visuales de Ruelas privilegiaron una jerarquía clara, con una acertada selección de pocos elementos, realizados a tinta china (Figura 1).

De sus diseños se reprodujeron miles de ejemplares de forma semanal; rápidamente se convirtieron en favoritos de quienes asistían a las populares fiestas, transformaron el estilo de los carteles callejeros, tradicionalmente muy saturados de elementos (Figura 2).

antecedente a este trabajo. Se centra mayormente en la época de Ruelas como ilustrador de la gráfica *mrg*; los distintos capítulos abordan el tema desde perspectivas sociológica, etnográfica y del diseño gráfico. Aquí, el estudio se abre a las cuatro décadas que abarca, principalmente, desde la óptica del diseño gráfico. Gran parte de las imágenes forma parte de las colecciones de Eduardo Garay, alias "Lalo D'Birch" y José Luis Lugo, "El Panther".

## Metodología

Para este trabajo, se planteó una estrategia metodológica a partir de cuatro recursos de investigación. Primero se comenzó con la recuperación de la voz del creador a través de una entrevista. Esto se contrastó



Figura 2. Cartel sonidero (s/a, 2022), Fuente: Publicado en el muro de Facebook Coleccionistas de propaganda disco por José Luis Hernández el 18 de octubre de 2022.

con un acercamiento a su público destino mediante el análisis de una página web que agrupa a miles de fans de música disco y *high energy* en México. También se estudió la dinámica entre ambos, emisor y perceptores, vertida en los perfiles sociales de Ruelas. La investigación documental de fuentes textuales como sustento teórico, y las iconográficas debido al tema, completaron este conjunto. Los resultados de los diferentes recursos metodológicos se irán intercalando con la exposición a lo largo de este texto.

Acerca del primero, se realizó una entrevista semiestructurada con Jaime Ruelas (2022) con motivo de sus 40 años de trabajo; abarcó una revisión de su trayectoria y de cómo ha percibido la relación con los destinatarios de sus diseños a lo largo del tiempo. A las preguntas preparadas se sumó información adicional que surgió con el flujo de la conversación.

En segundo, se exploraron las publicaciones de un numeroso grupo de Facebook, *Coleccionistas de propaganda sonidos disco 2 | Inicio* (2022). Su elección respondió a que la gran cantidad de personas suscritas<sup>3</sup> pueden enviar imágenes de sus colecciones personales de “propas”. Con los 79 mensajes que se examinaron, publicados en una semana, se obtuvo un muestreo para percibir lo que sucede dentro de una comunidad en donde las publicidades sonideras son muy valoradas.

En tercero, también en Facebook, la red que él utiliza más, se hizo un análisis de las páginas personal (Ruelas, 2022b) y profesional (Ruelas, 2022c) del creador. Se revisaron las publicaciones de 2022, ejemplos del diálogo entre el diseñador y su *fandom*<sup>4</sup>. En ambos casos se examinó su contenido desde puntos de vista cualitativo y cuantitativo, este último con cuatro indicadores: si los *posts* habían sido generados por Ruelas; si fueron enviados por alguno de sus contactos; el número de reacciones registradas y de comentarios recibidos; si se compartieron desde ese muro hacia otros perfiles de la red social.

Finalmente, la investigación documental fue nodal para el sustento de la indagación. Consta de dos perspectivas, la revisión de escritos pertinentes a los temas tratados y la iconográfica, indispensable dado el carácter plástico del trabajo del artista. En relación con los estudios sobre el *fandom*, de las tres miradas que sintetiza Busquet (2012, p. 23): el estereotipo social, como un término peyorativo y patológico; la perspectiva sociológica, como fenómeno grupal vinculado con la cultura mediática y popular; la perspectiva cultural que parte de los estudios culturales, propuesta por H. Jenkins, la cual, es la que se privilegia en este artículo. Esta postura considera al *fandom* como una actividad sana de comunidades que comparten una misma afinidad sin limitaciones de espacio o tiempo y son signo de riqueza y rivalidad.

3. En la fecha de revisión, su número sobrepasaba los 10,900.

4. No existe un vocablo en español que corresponda exactamente al concepto que *fandom* representa, lo más cercano sería comunidad de seguidores o afición, mas carece del énfasis que posee el término original por lo que se optó por conservarlo. De igual modo se recoge el término fan, ya reconocido por la RAE.

## Las etapas de Jaime Ruelas

Para comprender el desarrollo e impacto del trabajo de Jaime Ruelas, se ofrece una descripción histórica a partir de su recuento personal. Él ubica cuatro etapas en la evolución de su trabajo. La primera fue preliminar, engloba desde su infancia hasta casi el final de su adolescencia, periodo durante el cual dibujar era solamente una afición. Lamentablemente, Ruelas no conserva registros de esa época, aunque identifica ciertas influencias de la gráfica que le rodeaba, especialmente los cómics de Superman. Dentro de los dibujantes y entintadores de estas historietas sus favoritos eran Curt Swan y Murphy Anderson (Figura 3). El diálogo entre textos e imágenes, así como el manejo de los encuadres, perspectivas y puntos de vista constituyen recursos que todavía aparecen en las imágenes propias.



Figura 3. Página interior de la historieta "Supermán contra el guerrero". DC Comics, dibujos de Curt Swan, entintado por Murphy Anderson (c. 1972),

Fuente: colección personal de Jaime Ruelas.



Figura 4. Primera publicidad diseñada por Jaime Ruelas, Impresión en offset. Medidas: 21.5 x 14 cm., Ruelas (1982). Fuente: colección personal de Jaime Ruelas.

La segunda etapa coincide con la década de los años ochenta; abarca la época sonidera más intensa. Ruelas la nombra "de desarrollo". Despueta de su relación con Apolinar Silva, fundador de Polymarchs, a partir de su gusto compartido por la música disco. Silva tenía el equipo sonoro y de iluminación; Ruelas aportaba los vinilos de su colección musical y colaboraba como *disc jockey* (DJ). En ese momento, los volantes para invitar gente a los eventos utilizaban únicamente tipografía, no tenían un diseño cuidado; Ruelas notaba que la gente los desechaba. Ya como estudiante de la Licenciatura en Diseño de la Comunicación Gráfica, él decidió incluir alguna viñeta atractiva que propiciara que sus destinatarios conservaran el mensaje y se lograra el objetivo de convocar asistentes a la fiesta. La primera publicidad de este tipo se distribuyó en febrero de 1982; así comenzó el fenómeno de los carteles y postales ilustrados para las fiestas de LS de música disco, así como el trabajo profesional de este diseñador (Figura 4).

Ya que surge el género musical *high energy*, lo adoptan Polymarchs y otros LS, pues su ritmo acelerado resultaba ideal para el baile.

En el caso de los LS nrg se está hablando de estructuras acústico-visuales que emulaban las pistas de baile de las discotecas más prestigiosas en la calle, bodegas, patios o cualquier otro sitio. El LS creaba un ambiente y le daba un carácter de espacio sociomusical al sitio de la tocada (Ramírez Paredes, 2015, p. 25).

Las “tocadas” nrg se convirtieron en un fenómeno multitudinario, con fiestas que convocaban hasta a 20,000 personas. Jaime Ruelas dejó las tornamesas y se dedicó a ilustrar y diseñar las “propas”. Aparte de Polymarchs, se convirtió en el diseñador favorito de muchos otros LS.

Él logró captar a la perfección lo que significaban las experiencias de las fiestas; aquello que vivían los participantes pedía una gráfica que saliera de la realidad cotidiana. Los efectos visuales de los sistemas de luz remitían al público a avances “en la ciencia” y la tecnología, los enormes y poderosos equipos de sonido eran dignos de alarde, el conjunto llamaba a los adjetivos grandilocuentes como épico, faraónico y similares. Las referencias a seres mitológicos, la fantasía y la ciencia ficción se introdujeron de manera casi natural ante esta conjunción entre convivencia, música, baile, sonido y luces.

Ruelas enumera algunas de sus principales influencias en esta fase: su formación en diseño gráfico le ayudó a apreciar los encuadres que había observado en los cómics desde nuevas perspectivas; detectó detalles y pretextos para referencias intertextuales, desde filmes como *La Guerra de las Galaxias* (Lucas, 1977), *Alien*, *el octavo pasajero* (Scott, 1979), *Conan, el bárbaro* (Milius, 1982) y *Terminator* (Cameron, 1984) (Figura 5), hasta elementos del contexto temporal y geográfico de las tocadas, como el Palacio de los Deportes de la Ciudad de México (Figura 1). Además, se nutrió de imágenes publicadas en la revista *Heavy Metal* (1977) y de artistas del género fantástico y de ciencia ficción, como Boris Vallejo (Vallejo & Bell, 2022), Hajime Sorayama (2021), Frank Frazetta (Iborio, 2017) y H. R. Giger (2015).

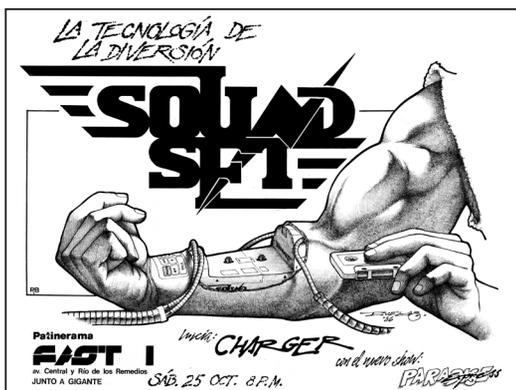


Figura 5. Original a tinta china, restaurado digitalmente por el creador, Técnica: tinta china sobre cartulina ilustración.

Medidas: 51 x 38 cm., Ruelas (1986),

Fuente: colección de José Luis Lugo “El Panther”.

A partir de las propuestas visuales surgieron las “series”, es decir, motivos de base comunes buscados por los clientes de Ruelas, que pedían personajes míticos, caras, caricaturas, transportes, edificios, etcétera. Los dueños de los LS en ocasiones solicitaban que se incluyeran sus retratos, los de su personal o los de las chicas a las que querían conquistar. Unos y otros buscaban siempre superar al cartel generado para la competencia; Ruelas debía reinventarse a sí mismo. Los asistentes asiduos reconocían la calidad de sus diseños y los valoraban cada vez más.

De 1991 a 2005, Jaime Ruelas se incorporó como gerente del Departamento de Arte de la disquera Musart. Con este acontecimiento comenzó su tercera etapa, que denomina de crecimiento intenso. No abundan los ilustradores que, como él, se sienten tan cómodos con el blanco y negro, sin embargo, durante los años que permaneció en Musart experimentó también con el color y multitud de técnicas artísticas que durante la fase de desarrollo en el ámbito sonidero no había explorado. Como gerente del área, era posible proponer y retarse a sí mismo con total libertad, además, dado que manejaban todos los géneros musicales, podía diversificar las ideas. Algunas portadas las delegaba, pero cuando le interesaba el proyecto, se involucraba directamente en su elaboración. De tal modo, diseñó

cubiertas para música tropical<sup>5</sup>, *dance*, *techno* industrial, electrónica, etcétera.

Todo eso le permitía seguir explorando la veta del arte fantástico. El contexto coincidió con los inicios de la ilustración digital y el render 3D, por lo que también fue posible subirse a esa ola. Por ejemplo, para la colección de álbumes “Titanes de la salsa”, la disquera quería salirse de las imágenes tropicales, ya muy gastadas; buscaron irse más por el primer término, con personajes mitológicos, así, la aproximación a la fantasía resultó idónea. “¡Fue todo un éxito!” (Ruelas, 2022a) (Figura 6).

Aunque el creador no conservó las ilustraciones originales, tiene algunos CD e impresiones de las digitales.

5. Término genérico que puede agrupar ritmos como salsa, bachata, guaracha, gaita y cumbia.



Figura 6. “Hidra y Jasón” Portada para el álbum “Titanes de la salsa” con la disquera Musart, Técnica: ilustración digital, Ruelas (1997), Fuente: colección personal de Jaime Ruelas.



Figura 7. “Enchúleme la máquina” Ilustración para la revista Automóvil de Televisa. Se sugiere una entrada a la atmósfera terrestre, recurso que enlaza el motivo central con la ciencia ficción. Técnica: ilustración digital, Ruelas (2006), Fuente: colección personal de Jaime Ruelas.

Asimismo, en esa temporada entregaba propuestas gráficas para una compañía publicitaria y algunos otros medios, como las publicaciones *DJ Concept*, de música electrónica, y *Automóvil* (Figura 7).



A partir de 2005 y hasta la fecha de este trabajo, 2022, Ruelas considera que ha llegado a su cuarta etapa, de consolidación, en donde ya se le conoce como artista plástico. La gráfica sonidera de México poco a poco ha sido rescatada y examinada más allá del círculo de sus seguidores. La exposición itinerante *Sensacional de diseño mexicano*, que incluyó un libro-catálogo (Mena, 2002) y un documental (Strauss, 2012), constituyó, en opinión de Jaime Ruelas, un parteaguas para que el reconocimiento a su trabajo haya transitado desde el círculo de fans de los eventos sonideros hasta el circuito artístico de galerías y museos. Este era un deseo largamente anhelado, le aporta una gran satisfacción personal.

Figura 8. *Espectro sónico*, original en tinta china, reproducido en vinil autoadherible para el Laboratorio Arte Alameda. Técnica: tinta china sobre cartulina ilustración. Medidas originales: 38 x 51 cm, reproducido a 13 m de altura para su aplicación al muro del recinto, Ruelas (2019), Fuente: colección personal de Jaime Ruelas.

Figura 9. *Blue Demon*, máscara intervenida, Técnica: tinta china sobre tela. Se realizó especialmente para la exposición *En el infierno, los dos demonios. 100 años de Blue Demon*, Ruelas (2022), Fuente: colección personal de Jaime Ruelas.



Entre los espacios de mayor renombre que han albergado su obra, destacan dos. A finales de 2019 e inicios de 2020, se exhibió Espectro sónico (2019) dentro de la exposición TecnoPop: Diseño y tecnología en la era del meme, organizada por el Laboratorio Arte Alameda y el Abierto Mexicano de Diseño (AMD). La imagen se reprodujo en vinil autoadherible a tamaño monumental, 13 metros de altura. Ruelas debió considerar el medio de producción al momento de crearla; evitó el achurado que suele caracterizar sus ilustraciones monocromáticas para utilizar solamente plastas de negro (Figura 8). Otro ejemplo, del segundo semestre de 2022, fue la invitación a participar en la muestra *En el infierno, los dos demonios. 100 años de Blue Demon*, montada en el Museo de la Memoria Histórica de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en colaboración con la Galería Cero (Figura 9).

Después de cuatro décadas, Ruelas identifica en sí mismo un estilo propio. Sigue abierto al aprendizaje, admirando y descubriendo nuevos artistas gracias a internet. Disfruta plantear a sus clientes ideas que difieren de la petición original, actualmente las respetan, con su estilo y técnica específicos; la imagen final que presenta es una evolución mucho más profunda que el boceto, cuestión que suele sorprender agradablemente a quien lo contrata. El movimiento sonidero sigue siendo parte fundamental de su vida; aproximadamente 70% de su trabajo es para ese campo; mucho del resto está relacionado, pues es para encargos vinculados con la música.

### **El impacto de Jaime Ruelas: un *fandom* de diseño**

En este apartado se estudia cómo los volantes y carteles de Ruelas se convirtieron en artefactos culturales que ayudaron a agrupar a una colectividad de personas alrededor del *high energy*, así como la manera en que sus propuestas visuales lo transformaron en un creador alrededor del cual hoy se ha conformado un *fandom* de diseño.

En la época dorada del *nrg*, que abarcó el primer lustro de la década de los años ochenta (Ramírez Paredes, 2009, pp. 133-135), las fiestas semanales con los LS

se multiplicaron y, con ellas, la producción de publicidades para los eventos. El apogeo de los LS persistió hasta el final de la década. Durante este lapso, las publicidades diseñadas por Jaime Ruelas cobraron importancia por sí mismas:

Los dibujos eran lo que llamaba mucho la atención. [...] Le ponían a la publicidad “las primeras 500 personas, posters gratis” [...] Grita una persona “¡Aquí hay volantes de Polymarchs!” Y se te viene toda la bola de gente; te aplastan, te los quitan... (José Luis Lugo “El Panther” en Strauss, 2012, 10m30s).

¡Era una propaganda que valía dinero! [...] Ibas a las escuelas y dejaban de estar en clase, ¡y salían! [...] ¡Las tenías que tirar! (Apolinar Silva en Strauss, 2012, 10m26s).

Si bien actualmente el *nrg* ya no domina la escena sonidera, ha permanecido en la memoria y la práctica de muchos seguidores y algunos espacios, como el famoso salón de baile Patrick Miller en la Ciudad de México. Los integrantes de la colectividad de personas que durante los años dorados del *high energy* eran asiduos asistentes a las fiestas, conformaron lo que Ramírez Paredes (2009) denomina una identidad sociomusical y, explica, han buscado no perderla:

[...] el proceso de recuperación del sentido de pertenencia y del grado de compromiso con el grupo ha apelado a una memoria histórica que ha tendido a fortalecerse y, a veces, a mitificarse [...] Existen grandes colecciones de propagandas que, incluso, llegan a ser presentadas en las tocadas *nrg* en una forma “museizada”. En otros casos, los coleccionistas se enorgullecen de sus acervos y los vinculan con sus experiencias personales, dándole un sentido incluyente y mítico a una memoria que les permite decir “yo estuve ahí” (p. 250).

Los diseños de Ruelas se convirtieron en uno de los principales factores aglutinantes para la colectividad del *nrg*; con ellos comenzaron a conformarse las primeras colecciones de publicidades. El creador cuenta que el trabajo era tan intenso, que durante tres o cuatro años generaba un diseño por día. Entregaba los originales al LS y ya no se los regresaban. Muchos de ellos se perdieron; otros eran reutilizados para nuevas

fiestas, cambiando algunos elementos tipográficos. Algunos más fueron recuperados por quienes iban a recoger los impresos; los rescataban de alteros que casi siempre eran desechados por las imprentas. El ilustrador calcula que, de aproximadamente 2,000 publicaciones que generó en esa etapa, sobreviven cerca de 200 originales; alrededor de 150 son propiedad del coleccionista José Luis Lugo “El Panther”.

El numeroso grupo de admiradores y seguidores de Jaime Ruelas entraría en la categoría de lo que hoy varios autores han denominado fans. Duffett (en Edlom & Karlsson, 2021, p. 124) “define a un fan como alguien que tiene una ‘conexión emocional positiva, personal y relativamente profunda’ con un artista o una marca”. Jenkins (en Gómez Vargas, 2011, p. 12-13) afirma que ser fan representa un modo particular de recepción, pues su rol es activo, participativo e interpretativo dentro de comunidades culturales bien identificadas a partir de intereses iguales o similares; ellos adquieren un estatus específico como comunidad social alternativa. Al conjunto de fans se le denomina *fandom*:

Según el Oxford English Dictionary, el primer uso registrado del término “fandom” fue en 1903, originalmente en referencia a los aficionados al deporte. Más tarde, en el siglo XX, el término se amplió para describir a los colectivos de fans de cosas como un deporte, un pasatiempo, una serie de libros, películas, bandas u otras formas de cultura pop. Sólo los fans devotos se incluyen en un fandom, separándolos de las personas que pueden disfrutar casualmente del tema en cuestión (Shuojia, 2022, p. 195).

Edlom & Karlsson (2021, p. 124) señalan cómo, a finales del siglo XX, estas comunidades arroparon a: “[...] los fans que tenían relaciones comprometidas con la cultura popular y los artefactos mediados (Holt, 2004), con otros fans (en comunidades de fans; Jenkins, 1992) y como consumidores con un interés unificador (comunidades de marca; Cova et al., 2011; Sandvoss, 2005)”.

En este caso, cultura popular son las fiestas de LS *nrg*, mientras que los artefactos mediados eran y son los diseños de Ruelas. Edlom & Karlsson (2021, p. 124) además examinan las diferentes jerarquías que varios

expertos han detectado dentro de un *fandom*, basadas en el conocimiento, el acceso, el lugar de encuentro, el nivel de involucramiento, el liderazgo y la calidad de sus aportaciones. Entre las dos más altas señalan a los fans ejecutivos, que organizan a los clubes y revistas; a los expertos –los que más conocimiento han acumulado–, éstos son quienes ganan prestigio dentro del grupo y actúan como líderes de opinión.

Muestra de esto es el grupo de Facebook *Coleccionistas de propaganda sonidos disco 2*. Durante la semana analizada se recibieron 76 aportaciones de fans involucrados, entre textos, fotografías, videos de DJ, invitaciones a eventos y, por supuesto, “propas” de aquellas memorables fiestas (tres cuartas partes correspondieron a este tipo de publicaciones, varias incluyendo numerosas postales dentro del *post*). La comunidad digital se administra por tres fans ejecutivos (Contreras, Enrique; Mad Mix; Pedraza JL) que los fines de semana, adicionalmente, intercambian, compran y venden ejemplares de sus colecciones individuales en encuentros presenciales. Ellos han otorgado la insignia de fans expertos a cinco miembros de la comunidad digital.

Edlom & Karlsson (2021, p. 128) anotan una categoría relevante adicional: “Los superfans más activos del grupo tienen un estatus claramente elevado dentro del mismo. A menudo son vistos como líderes y poseedores de un mayor capital social y cultural”. Quienes poseen las colecciones más numerosas pueden ubicarse en este subconjunto, como el mencionado José Luis Lugo “El Panther” y Eduardo Garay “Lalo D’Birch”, quien a sus ingresos laborales por carpintería suma los de la renta por la exhibición de carteles y postales de su abundante colección de gráfica sonidera, aunque cuando se trata de actividades directamente vinculadas con Jaime Ruelas la presta sin costo alguno. Él relata como su afición comenzó debido a las imágenes: desde las publicidades llegó a la música.

El apogeo de las redes sociales ha facilitado la comunicación entre integrantes de las colectividades. “Los fans geográficamente aislados pueden sentirse mucho más conectados con la comunidad de fans, y los fans recluidos en casa gozan de un nuevo nivel de acepta-

ción” (Jenkins, 2009, p. 170). Más aún, como señala Shuojia (2022):

Las redes sociales no sólo facilitan la interacción entre los fans, sino que también hicieron posible la interacción entre los fans y el artista [...] Aunque las relaciones y conversaciones en línea entre celebridades y fans siguen siendo mediadas, los fans las experimentan cada vez más como reales y auténticas, lo que refuerza sus sentimientos de conocer verdaderamente a las celebridades (p. 200).

Es lo que ha sucedido con Jaime Ruelas. Se mencionó páginas atrás que el muro de Facebook *Coleccionistas de propaganda sonidos disco 2* agrupa a poco menos de 11 mil seguidores, que comparten “propas” de todos los LS e ilustradores. Los dos perfiles del artista, el profesional y el personal, tienen respectivamente 4,400 y 4,700 seguidores, es decir, un poco menos de la mitad del anterior dedicados únicamente a seguir su trabajo. Llama la atención que el muro personal posea algunos cientos más; puede deberse a lo que señalaba Shuojia (2022, p. 200). El diseñador relata que en ocasiones sus seguidores lo contactan directamente para solicitarle que autografe su colección personal de publicidades, cosa que él hace con gusto. Acuerda verlos en algún sitio público y accesible –como una estación del metro u otro transporte público–, por un lado, para facilitar el encuentro, por el otro, porque no quiere que lo perciban como alguien alejado de la realidad y engrandecido. En paralelo, cada vez que alguna persona comenta sus publicaciones, Ruelas le responde y agradece ahí mismo. Paradójicamente, esta actitud cercana, en lugar de desmitificarlo, provoca lo contrario; pues en los fans se fortalece su admiración y lealtad. Es factible observar la importancia que éstos otorgan a una relación directa con el artista no solo en su carácter de ilustrador y diseñador, sino como persona, cuando se compara el comportamiento en sus dos perfiles en Facebook donde, en el muro personal, la comunicación entre el creador y sus seguidores más se duplica a la que sucede en el profesional:

- En Universo Ruelas, el profesional, a lo largo de 2022 y hasta el momento de este trabajo,<sup>6</sup> el

6. El análisis se realizó en octubre de 2022

artista había insertado ocho publicaciones; cada una recibió un promedio de 102 reacciones, 26 comentarios y fue compartida por 26 seguidores. El post que más se reprodujo fue el de conmemoración por su primer volante, en 94 ocasiones (Figura 4).

- En Jaime Ruelas, el personal, durante el mismo periodo él insertó 13 publicaciones; en este caso, el promedio de reacciones a cada una fue de 238, mientras que en los comentarios este número ascendió a 85. El post más compartido fue una petición del artista porque no se encontraba al hijo de un amigo suyo (255 veces).

Las prácticas de los fans incluyen algunas de producción, como “la creación y edición de obras escritas (*fanfiction*), arte visual o asistido por computadora (*fanart*), videos (*fanvids*, *fanedit*) o vestuario y coleccionismo, etcétera.” (Shuojia, 2022, pp. 208-209). Los primeros trabajos de Ruelas fueron el punto de partida para las publicidades de *nrg*. Después de éstos, surgieron otros ilustradores que emulaban sus ilustraciones. Él ubica y reconoce a algunos muy talentosos, por ejemplo, Racrufi,<sup>7</sup> Luis Recillas, Carlos Padilla, José Luis Martínez y Roberto Ortiz. Estos artistas consiguieron llegar a un mayor desarrollo:

Además de adquirir habilidades expertas en la elaboración de *fanart* o cosplay, el objetivo final de cada creador basado en *fanart* era desarrollar un estilo personal distintivo (es decir, una representación *fanónica*)<sup>8</sup> que pudiera diferenciarlo del artista original y de todos los demás fans que crean imágenes o cosplay a partir de la misma fuente (Cohee Manifold, 2009, p. 265).

7. Raúl Cruz Figueroa, quien ha construido una trayectoria muy reconocida en el ramo de las artes plásticas de ciencia ficción y fantasía.

8. Los estudiosos del *fandom* diferencian dos conceptos entre las actividades de producción de los fans: canon, siendo el arte original que propicia las creaciones derivadas; el fanon, cuando estas últimas adquieren tal reconocimiento que se convierten en referentes por sí mismas. “[...] los artículos 2.0 creados por fans, o fanon, ahora están tan extendidos, tan aceptados y son tan populares que se han convertido en canon para muchas audiencias, tanto en los fandoms como más allá” (Sartin, 2021, p. 161).

Otros dibujantes no llegaban al mismo nivel, pero satisfacían las necesidades de diferentes LS que no podían costear el trabajo de los mejores ilustradores. El estilo y motivos visuales derivados de Ruelas, que hubiesen podido catalogarse como *fanart*, se popularizaron tanto que en conjunto trascendieron el concepto y se convirtieron en toda una corriente para la gráfica sonidera de esos años; un periodo de ilustración de ciencia ficción y fantasía mexicana que, aunque no ha vuelto a tener tanto auge como en ese entonces, subsiste en la actualidad. Prueba de esto es el homenaje directamente expresado por Luis Recillas, a quien solicitaron reprodujera una de las antiguas imágenes de Jaime Ruelas (figura 10) y la versión coloreada de Luis Enrique Beristáin Elizalde a partir de los trazos originales en blanco y negro que encargaron a Ruelas para la presentación del DJ inglés *FatBoy Slim* (Figura 11).

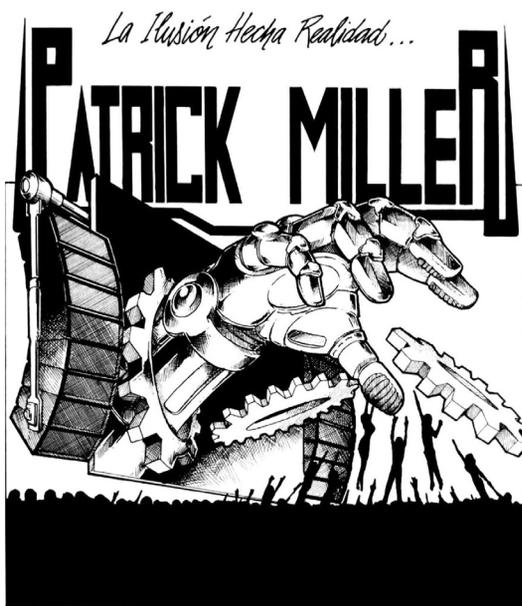


Figura 10. Homenaje a Jaime Ruelas por el ilustrador Luis Recillas. "Compartiendo un trazo que me ejecuté, me encargaron y así me lo pidieron... Lo que hice es un 'remake' por así decirlo, del grandioso trazo que hizo el máster Jaime Ruelas en los 80's. Por tal motivo no le pongo mi firma, por respeto al original que hizo él", Recillas (2020), Fuente: muro de Facebook de Luis Recillas Sallicer.

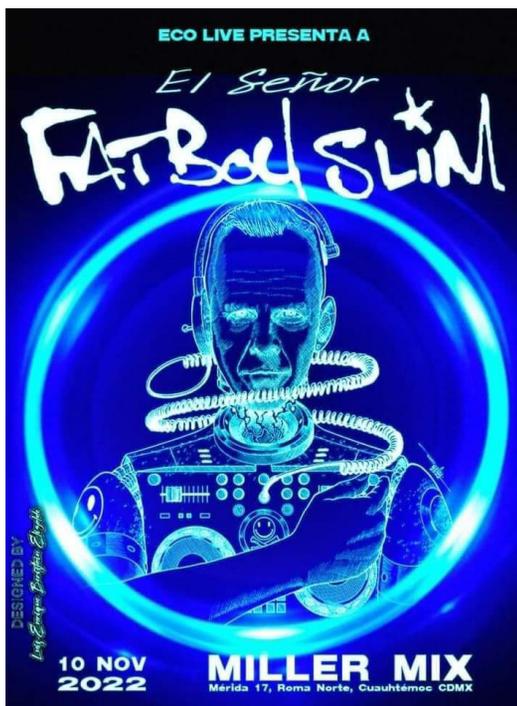


Figura 11. *Fanart* realizado por Luis Enrique Beristáin Elizalde sobre la ilustración de Jaime Ruelas para *FatBoy Slim* en noviembre de 2022. Beristáin (2022), Fuente: muro de Facebook de Jaime Ruelas.

## Conclusiones

En este artículo, se propuso mostrar la importancia que ha tenido Jaime Ruelas dentro del movimiento de la gráfica sonidera mexicana. Como se ha podido ver, el diseñador se ha ganado y ha mantenido un lugar preponderante a lo largo de cuatro décadas. Sus "propos" son objeto de colección, quienes las atesoran se enorgullecen y presumen sí "Es un Ruelas". Hoy sigue siendo un creador clave: viejos fans, hoy de profesiones variadas, se acercan al ilustrador para solicitar trabajos con fines personales que amplían su espectro de acción, como las imágenes para *La Aragón. El último experimento* (Cabrera, 2021) –edición de autor– (Figura 12). Algunos viejos sonideros hoy son productores de espectáculos o promotores, por ejemplo, SoundSet Producciones México (Figura 13), y todavía solicitan publicidades para sus iniciativas. A los antiguos equipos de LS que lo contrataban se han sumado otros

como el Sonido La Changa o Discoselvático King Kong dedicados a la música tropical –la que hoy domina las tocadas en explanadas, bodegas y calles (Figura 14)–. Fans originales, que conocieron las publicidades de Ruelas en su adolescencia y en el presente son DJ o se dedican a otras actividades relacionadas con la música, a veces han migrado a otras ciudades o países; pueden satisfacer sus anhelos de contar con ilustraciones del creador y con esto contribuyen a difundir al diseñador mexicano en otras latitudes (Figura 15). Todas estas personas tienen algo en común: son participantes activos de la comunidad de fans de Ruelas.

Busquet (2012) explica cómo, a través de los siglos, la fama se ha corrido, desde las élites dirigentes, a personajes destacados del arte, la ciencia, el deporte y el espectáculo y “hasta personas ‘normales’ o rela-

tivamente normales que son (re)conocidas simplemente por su presencia más o menos continuada en los medios de comunicación” (pp. 14-16). El caso de Ruelas es especial, pues su reconocimiento no surge de su presencia en el cine, la televisión o las redes sociales, tampoco de fomentar un culto a su personalidad. Se ganó su prestigio en las bardas y las plazas, entre personas que por décadas no conocieron su rostro, solamente su trabajo de diseño e ilustración. A pesar de ello, la admiración por su trabajo, como es evidente, prosigue y constituye un *fandom* sustentado en sus imágenes. La lealtad de sus fans inició en la adolescencia de muchos y ha trascendido hasta la adultez. Fueron construyendo comunidad y, gracias a las redes sociales, hoy se agrupan y se acercan al creador más directamente.



Figura 12. “Amor al arte”, Ilustración para el cuento “Por amor al arte” de Gerardo Cabrera (2021). Técnica: tinta china sobre cartulina ilustración. Medidas: 38 x 51 cm., Ruelas (2019), Fuente: colección personal de Jaime Ruelas.

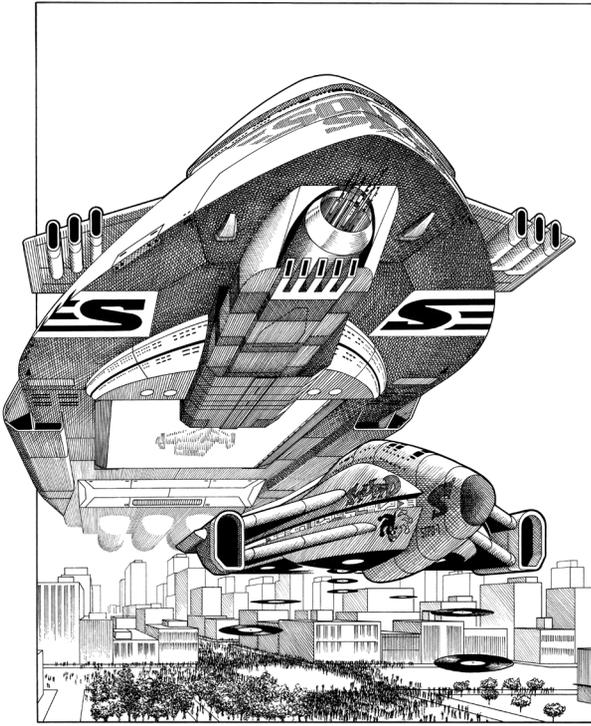


Figura 13. “*Estamos de regreso*”, Ilustración realizada para SoundSet Producciones México. Técnica: tinta china sobre cartulina ilustración. Medidas: 38 x 51 cm. Ruelas (2021), Fuente: colección personal de Jaime Ruelas.



Figura 14. “*La Changa 50*”, Ilustración conmemorativa por los 50 años del Sonido La Changa. Técnica: tinta china sobre cartulina ilustración. Medidas: 38 x 51 cm., Ruelas (2018), Fuente: colección personal de Jaime Ruelas.

Las propuestas visuales de Jaime Ruelas comenzaron a moverse en un ámbito local y con un público destinatario acotado; su calidad propició que más clientes lo buscaran y, así se llegara a un territorio cada vez más amplio. Actualmente, la ilustración mexicana de ciencia ficción y fantasía es prácticamente imposible de estudiarse sin Ruelas como uno de sus exponentes principales. Su trabajo ya ha brincado a espacios de exposición netamente artísticos y ha comenzado a trascender las fronteras del país.

Es esperable que su impacto se siga extendiendo; que desde otros lugares soliciten sus propuestas. Pocos exponentes de la disciplina del diseño han logrado permear y ser reconocidos con tanto éxito entre un público tan amplio y no especializado. Quienes estudian y practican el diseño gráfico y la ilustración deben conocer a Jaime Ruelas, pues se trata de un referente inescapable de la gráfica mexicana.



Figura 15. "Neza York", Ilustración realizada para un DJ mexicano radicado en Nueva York. Recalcó que, a la par de sus actividades en esa ciudad, quería que se remitiera a sus raíces. Técnica: tinta china sobre cartulina ilustración. Medidas: 38 x 51 cm. Ruelas (2019), Fuente: colección personal de Jaime Ruelas.

## Referencias

- Busquet, J. (2012). El fenómeno de los fans e ídolos mediáticos: evolución conceptual y génesis histórica. *Revista de Estudios de Juventud*, (96), 13–29. [https://www.academia.edu/19957734/El\\_fenomeno\\_de\\_los\\_fans\\_e\\_idolos\\_mediaticos\\_evolucion\\_conceptual\\_y\\_genesis\\_historica](https://www.academia.edu/19957734/El_fenomeno_de_los_fans_e_idolos_mediaticos_evolucion_conceptual_y_genesis_historica)
- Cabrera, G. (2021). *La Aragón, el último experimento*. Cabrera, Gerardo
- Coleccionistas de propaganda sonidos disco 2 | Inicio. (2022). En Facebook. Contreras, Enrique; Mad Mix; Pedraza JL [Administradores]. [www.facebook.com/groups/1387462374819128%0A](http://www.facebook.com/groups/1387462374819128%0A)
- Edlom, J., & Karlsson, J. (2021). Keep the Fire Burning: Exploring the Hierarchies of Music Fandom and the Motivations of Superfans. *Media and Communication*, 9(3), 123–132. <https://doi.org/10.17645/mac.vi3.4013>
- Giger, H. R. (2015). *H. R. Giger*. [www.hrgiger.com/](http://www.hrgiger.com/)
- Gómez Vargas, H. (2011). Reseña de “Textual Poachers” de Henry Jenkins. *Razón y Palabra* (75)40. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199518706018>
- Heavy Metal. (1977). *About us*. Heavy Metal. [shop.heavymetal.com/pages/about-us](http://shop.heavymetal.com/pages/about-us)
- Iborio, E. (2017). *Frank Frazetta*. Historia Arte (HA!). [historia-arte.com/artistas/frank-frazetta](http://historia-arte.com/artistas/frank-frazetta)
- Jenkins, H. (2009). *Fans, bloggers y videojuegos*. Paidós.
- Lucas, G. (1977). *La guerra de las galaxias*. Lucasfilm. [https://www.imdb.com/title/tt0076759/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0076759/?ref_=fn_al_tt_1)
- Milius, J. [Dir]. (1982). *Conan, el bárbaro*. [www.imdb.com/title/tt0082198](http://www.imdb.com/title/tt0082198)
- Ramírez Paredes, J. R. (2015). El diseño publicitario high energy de Jaime Ruelas. En *Jaime Ruelas: ilustrando el high energy* (pp. 19 – 36). Milenio/Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco.
- Ramírez Paredes, J. R. (2009). *De colores la música: lo que bien se baila... jamás se olvida*. UNAM; AlterArte y Master Genius (primera edición).
- Ruelas, J. (2022a). *40 años de trayectoria [Entrevista por Itzel Sainz]*.
- Ruelas, J. (2022b). Jaime Ruelas. En Facebook. <https://www.facebook.com/jaime.ruelas1>
- Ruelas, J. (2022c). Universo Ruelas. En Facebook. <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063269675265>
- Scott, R. (1979). *Alien, el octavo pasajero*. [www.imdb.com/title/tt0078748](http://www.imdb.com/title/tt0078748)
- Shuojia, G. (2022). Return of Fandom in the Digital Age With the Rise of Social Media. En *Handbook of Research on the Impact of Fandom in Society and Consumerism* (pp. 193 – 210). IGI Global. <https://bit.ly/3Nc1PHg>
- Sorayama, H. (2021). CV | *Hajime Sorayama*. Official Website. [sorayama.jp/cv](http://sorayama.jp/cv)
- Strauss, A. (2012). *Sensacional de Diseño Mexicano - Publicidades Sonideras*. Once TV México. [youtu.be/3kep8gvvlyY](https://youtu.be/3kep8gvvlyY)
- Swan, C. (p), & Anderson, M. (i). (sf).. Supermán contra el guerrero. *Supermán, DC Comics*.
- Vallejo, B., & Bell, J. (2022). *Boris Vallejo & Julie Bell: Imaginistix*. Boris Vallejo & Julie Bell. [www.borisjulie.com](http://www.borisjulie.com)

# Reflexiones semióticas a partir de la comunicación en la ciudad

## *Semiotic Reflections Through Communication in the City*

**Dra. María Teresa Olalde Ramos**

Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco  
mtor@azc.uam.mx  
ORCID: 0000-0002-2853-6515

**Recibido:** 18/12/2022 **Aceptado:** 14/04/2023

---

\* Como citar este artículo / *How to cite this article:*  
Olalde Ramos, M. T., (2023). Reflexiones semióticas a partir de la comunicación en la ciudad. *un año de diseñarte, mm1*, (25), 48-57.

### Resumen

En el texto se hacen algunas reflexiones semióticas a partir de los múltiples y diferentes procesos de comunicación que se desarrollan en el espacio público de la ciudad. Lo anterior, entendiendo al espacio urbano como un sitio de interacción social, en donde confluyen sujetos y elementos que dentro de una relación dialógica y desde sus propias interpretaciones llevan a cabo la construcción simbólica de la cultura de un sitio. A partir de lo cual, es necesario considerar a la ciudad como un fenómeno complejo que debe ser estudiado desde la transdisciplinariedad, por lo que desde la interpretación de los procesos de comunicación en este caso se refiere a un acercamiento

**Palabras clave:** semiótica, ciudad, comunicación visual, sentido-significado.

## Introducción

La ciudad puede ser percibida como un espacio vivido, experimentado, representado, comunicado y habitado, en donde se desarrollan relaciones amplias y complejas, que bien pueden ser desde lo público o lo privado, desde lo individual o colectivo, así como desde lo propio o lo ajeno, y que en todas ellas se muestran distintos escenarios de interconexión, en donde se revelan diferentes “niveles de realidad”, a los que hace referencia Nicolescu (1996)<sup>1</sup>, que de acuerdo con lo anterior se puede decir que el estudio de la ciudad es un fenómeno complejo, como tal, debe ser analizada a través de la transdisciplinariedad, motivo por el cual este texto se enfoca principalmente a la semiosis de la comunicación visual, como un aspecto importante para comprender mejor la comunicación social de una ciudad.

Cuando se habla de la semiótica de la ciudad, los espacios urbanos se consideran como sistemas complejos de signos, que a semejanza de un texto se pueden leer y analizar como tal; sin embargo, es importante señalar que, durante la semiosis del discurso, no se hace referencia únicamente al proceso sígnico de aquellas representaciones simbólicas de la realidad que se encuentran en el entorno físico, sino también a todas aquellas que surgen de la interacción humana con la realidad misma.

### Abstract

*In this text some semiotic reflections are made from the multiple and different communication processes that take place in the public space of the city. Understanding the urban space as a site of social interaction, where subjects and elements come together that within a dialogic relationship and from their own interpretations carry out the symbolic construction of the culture of a site. From which, it is necessary to consider the city as a complex phenomenon that must be studied from transdisciplinarity, so from the interpretation of communication processes in this case it refers to an approach to the discursive semiotic study of messages. present in the visual communication of a city.*

**Keywords:** Semiotics, City, Visual Communication, Sense-meaning.

---

1. Nicolescu (1996): “La discontinuidad que se ha manifestado en el mundo cuántico se manifiesta en la estructura de niveles de Realidad, lo cual no impide que coexistan los dos mundos. [...] Los niveles de Realidad son radicalmente diferentes de los niveles de organización, tal como están definidos en los enfoques sistémicos. [...] Husserl y otros investigadores, en un esfuerzo por interrogarse sobre los fundamentos de la ciencia, descubrieron la existencia de los diferentes niveles de percepción de la Realidad por el sujeto-observador. [...] De hecho, ellos fueron los pioneros de la exploración de una realidad multidimensional y multireferencial donde el ser humano puede encontrar su lugar y su verticalidad” (p. 24).

## La ciudad como espacio de significación

La ciudad como espacio físico alude a la zona geográfica que comprende las áreas urbanas, es decir aquellas en las cuales se concentra alta densidad de población y se desarrollan múltiples actividades. El espacio urbano está compuesto por múltiples y diversos elementos que interactúan entre sí para conformar la estructura y funcionalidad de la ciudad. Por ello, se caracteriza por la presencia de edificios, calles, plazas, parques, mobiliario urbano, señales viales y peatonales, anuncios publicitarios, vehículos, vegetación, animales y, lo principal, por sus habitantes y transeúntes, quienes al interpretar su entorno le dan sentido al sitio.

En la ciudad las personas interactúan en espacios públicos, pero también en espacios privados como hogares, oficinas y comercios, entre otros, y como se mencionado es un lugar complejo en donde ocurren gran cantidad de relaciones importantes entre los sujetos que la ocupan y los elementos estructurales que la conforman, esto hace posible el surgimiento del

sentido y la significación. Se puede considerar a las ciudades como escenarios de significación y significados tomando en cuenta que todos y cada uno de los elementos que las conforman comunican algo, ya que tienen un sentido para sus ocupantes.

Cuando la ciudad es vista como un espacio social se refiere al sitio en donde las personas viven y se relacionan entre sí en múltiples actividades sociales como el trabajo, la educación, la recreación, la cultura, la política y la religión, entre otras. A menudo se le concibe como un lugar de oportunidades y desafíos, de diversidad y conflictos, además, es vista como símbolo de modernidad y progreso, un espacio en donde se reúnen personas de diferentes orígenes culturales, étnicos y lingüísticos, lugar en donde se llevan a cabo múltiples interacciones y que todo lo que sucede en ella puede ser interpretado como reflejo de una sociedad. Asimismo, algunas veces son consideradas como lugares espectrales; si bien se encuentran conformadas estructuralmente con los edificios más altos, las



Figura 1. *La ciudad como espacio social*, centrourbano (2018), Fuente: <https://centrourbano.com/urbanismo/necesario-recuperar-espacios-publicos-y-privados-de-la-contaminacion-visual/amp/>

últimas tecnologías y los transportes más rápidos, pueden llegar a ser un lugar de alienación<sup>2</sup> y anonimato. De acuerdo con la propuesta de George Simmel<sup>3</sup>, son lugares en donde las personas por su relación con el espacio urbano pueden debilitar su arraigo afectivo y simbólico con éstos, debido a la alta densidad de población, la velocidad con que se desarrollan las actividades cotidianas y al poco tiempo libre para conectarse con otras personas y la naturaleza.

El tipo de individualidad propio de la metrópolis tiene bases sociológicas que se definen en torno de la intensificación del estímulo nervioso, que resulta del propio e ininterrumpido intercambio de impresiones externas e internas. [...] la aglomeración de imágenes cambiantes y la tajante discontinuidad de todo lo que se capta en una sola mirada; conforman este conjunto, precisamente, las situaciones psicológicas que se obtienen en las metrópolis. Con el cruce de cada calle, con el ritmo y diversidad de las esferas económica, ocupacional y social, la ciudad logra un profundo contraste con la vida aldeana y rural (Simmel 2005, p. 2).

### **Caminando por las calles de la ciudad**

La comunicación visual de una ciudad remite a todo lo que se puede percibir en el espacio urbano y que intercatúa con sus habitantes y transeúntes a través de medios visuales, como carteles, señales, edificios, monumentos, representaciones artísticas, iluminación y diseño urbano en general, pero uno de los elementos fundamentales es la señalización vial que tiene como objetivo guiar a los conductores y peatones en su movilidad por el lugar. Este tipo de comunicación debe ser clara, fácil de entender y estar ubicada en lugares estratégicos para evitar confusiones y accidentes, porque una buena comunicación visual mejora la experiencia de vivir y disfrutar la ciudad, aumentando su

2. Desde el punto de vista social, el concepto de alienación alude al proceso mediante el cual un individuo se convierte en alguien ajeno a sí mismo.

3. Georg Simmel (1903), sociólogo alemán del siglo XIX, escribió sobre el efecto de la vida urbana en la psicología humana. En su ensayo *La metrópolis y la vida mental*, argumenta que la vida en la ciudad puede llevar a una sensación de alienación y aislamiento.

atractivo, mientras que una mala comunicación visual puede causar confusión, desorientación, provocando una sensación de desorden que impide se disfrute bien del lugar.

Al elaborar la comunicación visual de una ciudad, se deben considerar factores como la accesibilidad, la legibilidad, la coherencia y la estética. Todo tipo de mensajes visuales deben ser fácilmente legibles y accesibles para todas las personas, incluyendo aquellas con discapacidades visuales o de movilidad. Asimismo, como parte del entorno urbano de una ciudad, es importante considerar que los edificios y monumentos deben ser diseñados de manera coherente con la identidad visual de la misma y su entorno, para que puedan verse más atractivos y estéticamente agradables. También, el mobiliario urbano puede ser considerado como un elemento de comunicación en la ciudad, ya que cualquier elemento que conforme la estructura del espacio urbano, tiene un sentido, o sea un para qué, lo que lo convierte en una unidad de comunicación. No se puede dejar de mencionar la iluminación como otro elemento importante dentro del espacio urbano, ya que no sólo tiene una función estética, sino que también puede ser una herramienta importante para mejorar la comunicación visual de una ciudad, porque crea una atmósfera agradable y acogedora, ayuda a destacar las edificaciones y monumentos importantes y también contribuye a aumentar la seguridad de los habitantes.

Uno de los elementos más relevantes como parte de la comunicación visual de una ciudad son los anuncios publicitarios, los cuales generalmente son colocados de manera estratégica de acuerdo con el público al que se dirigen, tratando de evitar impactos negativos en el patrimonio urbano<sup>4</sup>. Debido a las grandes facilidades que hoy ofrecen las tecnologías para su fabricación en grandes formatos y diversidad de materiales, este tipo de anuncios han proliferado de manera des-

4. Existen manuales y reglamentos específicos sobre su colocación en el espacio urbano como Manual del Reglamento de la ley de publicidad exterior de la CDMX, publicado en 2016. <https://www.seduvi.cdmx.gob.mx/storage/app/uploads/public/59c/ab0/b2c/59cab0b2c71b0460007759.pdf>



Figura 2. *Vista de algunos edificios de la ciudad de México*, El Economista (2020), Fuente: <https://www.eleconomista.com.mx/estados/CDMX-es-una-de-las-88-ciudades-lideres-en-accion-ambiental-20201122-0029.html>



Figura 3. *Senderos seguros en la CDMX*, Reporte Indigo (2022), Fuente: <https://www.reporteindigo.com/reporte/senderos-seguros-de-la-cdmx-entre-claroscuros-por-implementation-desigual/>



Figura 4. *Anuncios publicitarios espectaculares en la Ciudad de México* Fotografía T. Olalde (2019).

medida, ocupando gran parte de la superficie visual del espacio urbano, de hecho, hoy se pueden encontrar encima y sobre los edificios, en todo tipo estructura o de mobiliario urbano, cubriendo los vehículos, en los puentes peatonales y hasta en las personas, generando un grave problema de contaminación visual, como se muestra en la Figura 5.

Como se ha mencionado, la estructura del espacio urbano está conformada por múltiples y diversos elementos como los edificios, el mobiliario urbano, la vegetación y las luminarias, así como todo tipo de artefactos que son parte de la urbanización del lugar que también es ocupado por animales y personas; todos y cada uno de ellos son parte de la comunicación del lu-

gar, pero quienes de verdad le dan sentido a todo, son las personas que interpretan y dan significado a cada uno de estos elementos y estímulos que perciben a su paso por las calles de la ciudad.

### Interpretación y sentido

Los signos son unidades de comunicación que representan algo para alguien y que pueden tener diferentes niveles de significado, son utilizados en todas las formas de comunicación humana, sus interpretaciones son culturales, o sea, que su significado puede variar de acuerdo con el contexto cultural en el que se utilicen. Por ejemplo, un símbolo que tenga un significado positivo en una cultura puede tener un significado negativo en otra.

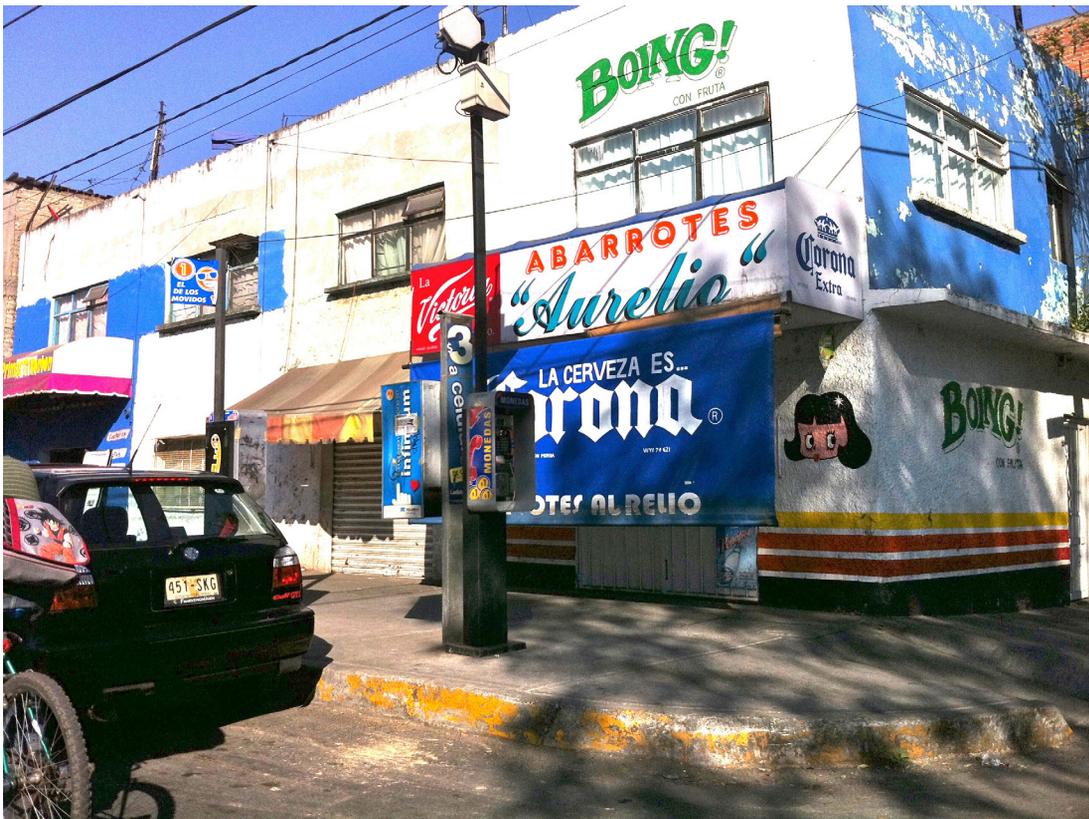


Figura 5. Contaminación visual en las calles de la ciudad. Fotografía T. Olalde (2017).

La significación de una cosa es lo que ésta representa para la práctica social; depende de las funciones que la cosa desempeñe en la actividad de las personas. Esta significación está determinada por la esencia objetiva real de la cosa, dado que ésta cumple sólo las funciones derivadas de su propia naturaleza (Rosental & Ludin, 1968, p. 421).

La semiótica es una disciplina que estudia los signos y símbolos y cómo se utilizan para comunicar significados. Cuando se aplica a la ciudad, se convierte en una herramienta muy útil para analizar la comunicación visual y simbólica de los elementos que la conforman como parte de la cultura del sitio.

El análisis semiótico puede ayudarnos a comprender cómo se construyen y transmiten los mensajes en la sociedad, también cómo se puede manipular el significado de los signos y símbolos con fines políticos, publicitarios o culturales. Este tipo de análisis semiótico igualmente puede ser útil para comprender la forma en cómo las personas interactúan con su entorno y se construyen las identidades y valores culturales en la ciudad.

Al respecto, Muntañola (2001), dice que:

[...]el desarrollo o crecimiento de la identidad de las personas se establece a partir del equilibrio entre dos clases de procesos de interacción del sujeto (cuerpo) con su medio ambiente: a) estructuras “asimilativas” en las cuales el medio interno o sujeto impone su propia estructura de acción en la interacción sujeto-medio externo. [...] b) La estructuras “acomodativas” en las cuales ciertos aspectos del medio externo son aceptados por el sujeto y dirigen la interacción (p. 67).

El análisis semiótico a menudo se usa para examinar artefactos culturales como anuncios, películas y literatura para comprender cómo crean significado y transmiten mensajes a sus audiencias. Desde un enfoque de la semiótica de la ciudad es un campo de estudio importante, en donde es fundamental analizar cómo se construyen los signos que comunican los significados como parte de la interacción social de sus habitantes con todo tipo de elementos que pueden percibir a su paso por los diversos sitios, calles y espacios urba-

nos. La ciudad debe ser estudiada como un fenómeno complejo, tomando en cuenta que en ella intervienen aspectos como la cultura, el espacio y la comunicación que deben ser analizados detenidamente como parte del colectivo social de la misma.

Desde el enfoque de la semiótica se puede considerar que los espacios urbanos son sistemas de signos complejos que se pueden leer y analizar de manera similar a como se hace con un texto, en donde todos sus componentes tienen un sentido. A partir de esta consideración, se puede afirmar que interpretamos la realidad de acuerdo con nuestra cultura; y esa interpretación está condicionada por un conjunto de prácticas sociales y culturales, propias del lenguaje social de la comunidad a la cual pertenecemos. La semiosis está relacionada con cualquier forma de actividad, de conducta o proceso que involucre a los signos, incluyéndose la producción de significados. Es así mismo, un proceso que se desarrolla con el razonamiento del intérprete al percibir un signo para finalizar con la existencia en su mente del objeto del mismo signo.

Haliday (1982) piensa que el lenguaje es una “semiótica social”, es decir, un sistema de opciones que responde a las necesidades de los hablantes, que producen e interpretan textos. Asimismo, dice que sólo a través del estudio del lenguaje en uso se logrará abarcar todas las utilidades (funciones) del lenguaje y los componentes del significado. Es una propuesta teórica<sup>5</sup> con la que intenta explicar el lenguaje a partir de reglas vinculadas con el uso, es decir, reglas que forman parte del sistema, pero que además se relacionan con la puesta en uso de ese sistema. Al respecto, Verón (1993), dice que:

a) Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso signifiante, sin explicar sus condiciones sociales productivas.

5. La teoría de Michael Halliday es un modelo que se denomina funcional, porque supone que la estructura del lenguaje está condicionada por las funciones que cumple el lenguaje, esto es, una teoría que plantea que el significado se realiza a través de las elecciones de los usuarios de una lengua, porque los hablantes recurren a un sistema de significados codificados formalmente, creando unidades de comunicación inscritas en un contexto.

b) Todo fenómeno social, es una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis (más o menos micro o macrosociológico) [...] sólo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significativa. Es por ello que una socio semiótica sólo puede ser una teoría de la producción de los discursos sociales (pp.125 -126).

A partir del concepto de la construcción de una socio semiótica, se puede decir que cuando se reflexiona sobre la construcción de significación y sentido, dentro de la ciudad encontramos elementos representativos que sin tener una referencia al lenguaje textual, pueden ser identificados con el giro de negocio o servicio que se produce en ese lugar, como en el caso de ver una llanta que sirve para identificar el servicio de re-



Figura 6. Objeto identificador (signo) de servicio de reparación de llantas, Olalde (2017), Fuente: archivo propio.

paración de llantas o vulcanizadora, que comúnmente se le llama “talachas”, o cuando vemos una sombrilla a la orilla de una banqueta podemos identificar el servicio de “valet parking”; también sucede con las luces del semáforo y las rayas pintadas sobre la calle, que son fácilmente reconocidas como señales viales convencionales, lo cual es parte del proceso colectivo de comunicación, socialización e interpretación de un sitio (véanse Figura 6).

En el análisis semiótico de la comunicación visual de la ciudad, estamos hablando de un proceso que puede llevar el orden de significación, significado y sentido, que desde el enfoque de Pierce, la significación se refiere al proceso de percepción y reconocimiento del objeto, donde para apropiarse del mismo y poderlo transmitir es necesario considerarlo como signo y finalmente se construye el sentido de acuerdo con la relación signo-objeto, que a su vez está determinada por la relación sujeto-objeto. Al respecto, Carlos A. Rincón Castellanos (2001), citado en (Miranda, 2019, p. 22) dice que la función simbólica surge de una triple relación entre el sujeto, las cosas y los elementos. “Como es una construcción humana colectiva, llevada a cabo por seres que están organizados en comunidades, por consiguiente, se trata de un producto social”.

Por otro lado, (Verón, 1993) opina que:

Toda producción de sentido, en efecto, tiene una manifestación material. Esta materialidad del sentido define la condición esencial, el punto de partida para todo estudio empírico de la producción de sentido. Siempre partimos de “paquetes” de materias sensibles investidas de sentido que son productos; con otras palabras, partimos siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen, sistemas de acción cuyo soporte es el cuerpo, etcétera) que son fragmentos de la semiosis. Cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido (pp. 126 -127).

Uno de los pioneros en el análisis semiológico de lo urbano fue A. G. Greimas, quien en 1976 hizo la propuesta de un marco para un estudio sociológico-

semiótico de lo urbano. Esto al considerar un fenómeno social en la construcción simbólica de la cultura y haciendo referencia a la comunicación, en donde la imagen es un componente fundamental de la misma y que a la vez se utiliza como factor determinante para la comprensión de la realidad, a partir de lo cual se puede decir que el sentido de los elementos percibidos se construye socialmente como parte de la comunicación visual de un sitio.

## Conclusiones

De acuerdo con lo que se considera comola semiótica de la comunicación en la ciudad, planteamos que los signos y símbolos presentes en la ciudad tienen un papel importante en la creación de significados y valores culturales e influyen en la forma en que se utiliza el espacio urbano y se construyen las identidades sociales y políticas. La comunicación de la ciudad es un fenómeno social en donde se puede decir que la imagen juega un papel muy importante en la generación de la cultura, porque a partir de la interacción social con el contexto, se descubren el sentido y significación del lugar.

Durante el recorrido por las calles de zonas o barrios de la ciudad, se llevó a cabo un proceso de interpretación de la información que se percibe, durante éste surgieron ciertos elementos significativos que se encuentran dentro de la ruta y que sirvieron como punto de referencia u orientación de algún lugar: estos elementos comúnmente son nombrados evocando la imagen de algo conocido en el colectivo social de esa comunidad, como es el caso del edificio del “Pantalón” en Santa Fé, el “Dorito” en Lomas de Chapultepec y la Estela de Luz conocida como la “Suavi Crema”, denominación que se hace con referencia al aspecto de su forma estructural. En la interacción del sujeto-objeto y con su entorno, se lleva a cabo el proceso de interpretación en el cual todo lo percibido toma un sentido, pero es importante considerar que interpretamos la realidad de acuerdo con nuestra cultura y esa interpretación está condicionada por un conjunto de prácticas sociales y culturales, propias de la comunidad a la cual pertenecemos.



Figura 7. *Estela de Luz*, Monumento conmemorativo del Bicentenario. Fuente: archivo BAQ Arquitectura Panamericana.com. <https://arquitecturapanamericana.com/estela-de-luz-monumento-del-bicentenario-de-la-independencia-de-mexico/>



Figura 8. *Torre Virreyes* Fuente: Pedro Hiriart y Camila Cossio / Cortesía de Teodoro González Arquitectos, para Ad Magazine.com

Con respecto a la interpretación de los signos, la relación entre el significante y el significado no es fija, sino que está determinada por factores culturales y sociales; las diferentes culturas pueden interpretar el mismo significante de distintas maneras y el significado de un signo cambiar con el tiempo. Según Muntañola (2001) ,el lugar es tiempo depositado en el espacio que implica "lugaridad", utilizando el término que representa familiaridad y ensamble con el entorno, conexión que se logra a partir de la experiencia y la asignación de significado.

Seguimos dentro de un fenómeno complejo que se puede categorizar desde los signos que representan todos los elementos que la conforman, como cada uno significa, ya que tiene un significado interpretado desde los distintos niveles de realidad de los sujetos que la perciben; en éstos también desde la complejidad se encuentra presente el principio del tercer incluido propuesto por Nicolescu, (1996), cuando los significados de la ciudad son a menudo múltiples y contradictorios, en donde los signos comunican, pero también son ambiguos, porque se muestran y a la vez se esconden. Por lo anterior, al leer la ciudad se recomienda que al mismo tiempo se escuche su narrativa, ya que siempre hay que sospechar de la misma, porque seguramente esconde algo.

Las investigaciones en semiótica de la ciudad estudian cómo los signos urbanos cambian con el tiempo y cómo con los cambios en la ciudad surgen distintos signos y significados. Además, se interesan en cómo los diferentes grupos sociales interpretan y usan los signos urbanos de manera diferente; un aspecto más en que puede incidir en la investigación de la semiosis de la ciudad es percibir las desigualdades económicas y sociales que se manifiestan al analizar los distintos elementos visuales que conforman un sitio en los distintos barrios, cuestiones que deben ser estudiadas como parte del fenómeno complejo de la comunicación en la ciudad y podrán retomarse en otro momento.

## Referencias

- Calvino, I. (1999). *Las ciudades invisibles*. Biblioteca El Mundo.
- Cassiere, E. (2016). *Filosofía de las formas simbólicas, I: El lenguaje*. Fondo de Cultura Económica.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitan Swing Libros.
- Lynch, K. (2015). *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili.
- Haliday, M. (1982). *El Lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. Fondo de Cultura Económica.
- Miranda, M. G. (2019). Algunas reflexiones sobre significación, significado y sentido. *.925 Artes y Diseño*, 6(24), 22-25.
- Muntañola, J. (2001). *La arquitectura como lugar*. Ediciones UPC.
- Nicolescu, B. (1996). La Transdisciplinariedad-Manifiesto. *Multiversidad Mundo Real* Edgar Morin, A. C.
- Rosental, M., & Ludin, P. (1968). *Diccionario Filosófico*. Ediciones Universo.
- Simmel, G. (1986). *El individuo y la libertad*. Península.
- Simmel, G. (2005). La metrópolis y la vida mental. *Bifurcaciones* 4(2).
- Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Gedisa.

# ***Fake news, comunicación y diseño: trascendencia, impacto y responsabilidad social***

*Fake news, communication and design:  
transcendence, impact and social responsibility*

## **Dr. Marco Antonio Marín Álvarez**

Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco  
marcomarin@azc.uam.mx  
ORCID: 0000-0001-6267-6063

## **Dr. Miguel Ángel Herrera Batista**

Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco  
mherrera@azc.uam.mx  
ORCID: 0000-0002-6666-9706

## **Mtra. Nancy Alejandra Noriega Tovilla**

Benemèrita Universidad Autónoma de Puebla,  
nancy.noriega@correo.buap.mx  
ORCID: 0000-0002-1329-0583

**Recibido:** 27/12/2022 **Aceptado:** 26/04/2022

---

\* Como citar este artículo / *How to cite this article:*

Marín Álvarez, M. A., Herrera Batista, M. A., Noriega  
Tovilla, N. A. (2023). *Fake news, comunicación y di-  
seño: trascendencia, impacto y responsabilidad social.*  
*un año de diseñarte, mm1*, (25), 58-71.

## **Resumen**

En el presente artículo, abordamos el empleo de imágenes en las noticias falsas (fake news) y aplicamos el método iconográfico de Panofsky para analizar el caso específico de la portada de la revista *The Economist* publicada en 2021 en donde se presentó al presidente Constitucional de México, Andrés Manuel López Obrador con muchas falsedades. Realizamos un breve recorrido histórico sobre el uso de las noticias falsas y sus efectos, y a su vez destacamos la importancia de la ética y la responsabilidad del diseñador frente al fenómeno de la inmediatez de las redes sociales y las fake news.

**Palabras clave:** fake news, diseño y responsabilidad social, método iconográfico, diseño y ética, comunicación.

## Orígenes

La propagación de noticias falsas, también llamadas fake news<sup>1</sup> o posverdad<sup>2</sup>, han ocurrido desde tiempos inmemoriales, ya fuera de boca en boca, a través de inscripciones en muros y columnas, tablillas y pergaminos por parte de civilizaciones antiguas; en los libros, con el advenimiento de la imprenta, en los periódicos, durante el siglo XIX; hacia las primeras décadas del siglo XX con el radio y más tarde con la televisión; en lo que ha transcurrido en el presente siglo, se han empleado las tecnologías electrónicas y redes sociales con tales propósitos.

Podríamos hacer una lista interminable de la propagación de noticias falsas a lo largo de la historia de la humanidad, sin embargo, sólo para contextualizar describiremos algunas cuantas de estas noticias falsas.

Argumenta Turner (1995, p. 40) que “entre los griegos Sócrates acusaba a los falsos sofistas quienes, como pregoneros, contaban mentiras y vendían sus escritos”. A lo largo de la Edad Media, se falsificaban documentos eclesiásticos como bulas<sup>3</sup> o dispendios, igualmente aquella gran falsedad del siglo de oro de las letras españolas, realizado por Alonso Fernández de Avellaneda en 1614. quien realizó la segunda parte

### Abstract

*In this article, we address the usage of images in fake news and apply Panofsky's iconographic method to analyze the specific case of the cover of The Economist magazine published in 2021 where the Constitutional President of Mexico, Andrés Manuel López Obrador, was presented with many falsehoods. We take a brief historical tour of the use of fake news and its effects, and at the same time we highlight the importance of ethics and the responsibility of the designer in the face of the phenomenon of the immediacy of social networks and fake news.*

**Keywords:** Fake News (Fake News), Design and Social Responsibility, Iconographic Method, Ethics and Design, Communication.

1. El anglicismo fake news es: “Una información falsa y a veces sensacionalista que se presenta como un hecho y que se publica y se extiende por internet” (Salas Abad, 2019) (Real Academia Española, 2021)(Quin, en Salas Abad, 2019, p. 2).

2. De acuerdo con la Real Academia Española, posverdad es toda “Distorsión deliberada de una realidad, que manipula creencias y emociones con el fin de influir en la opinión pública y en actitudes sociales” (RAE, 2021)

3. Una especie de salvoconducto mediante el cual la autoridad eclesiástica liberaba a sus destinatarios de ciertas obligaciones, castigos, penas, entre otros, o los dotaba de privilegios.

del Quijote o mejor conocido como el Quijote apócrifo, constatándola como verdadera.

En 1835, se publicó lo que se ha dado en llamar la primera fake news de la época moderna: “El gran fraude de la luna”, una serie de seis notas realizadas por el *New York Sun*, uno de los diarios con más credibilidad de la época, en los cuales sostenía que el famoso astrónomo John Herschel<sup>4</sup> había hallado en la luna hombres voladores, unicornios azules, cangrejos, bosques, lagos, pelícanos y bisontes entre otros seres muy parecidos a los que habitan la tierra, desde luego que estas notas dispararon las ventas del Sun, mientras la población neoyorkina no hablaba de otros temas. Estas falsedades generaron un gran debate público, Herschel desmintió las notas y el *Sun* jamás admitió sus mentiras.

No hay duda de que, lo impreso por el diario *The Sun* hace ya casi 200 años y lo publicado en la actualidad en diversos medios y redes sociales no dista mucho entre sí. Al respecto de las mentiras o *fake news* que se publican, comenta István Kornel (2012, p. 431) “son tan viejas como las más antiguas formas de comunicación”. En este mismo sentido sostiene Marc Amorós (2018, p. 35): “Las fake news son informaciones falsas diseñadas para hacerse pasar por noticias con el objeto de difundir un engaño o una desinformación deliberada para obtener un fin político o financiero”.

### Las redes sociales: potencializadoras de las fake news

A pesar de que, como hemos visto, el uso de noticias falsas data de tiempos muy antiguos, en la actualidad siguen siendo ampliamente utilizadas, sobre todo por la gran penetración que tienen a través de las redes sociales. Hoy en día podemos constatar que existen grandes campañas de desinformación, las cuales encuentran su oportunidad de propagación debido a la incredulidad de la sociedad en los medios tradicionales y desde luego en las instituciones y autoridades respectivas, además de la creciente participación de

las personas en las diversas redes sociales. Las fake news, tal y como argumenta Richter Morales (2018, p. 11): “han adquirido carta de naturalización con renovado impulso a partir de la socialización de internet, de sus redes sociales y de sus medios-buscadores como Google, entre otros”. Se calcula que actualmente 63% de los habitantes del planeta emplean redes sociales, es decir, 4,700 millones de seres humanos<sup>5</sup>. Muchos de los cuales se dedican a crear y a difundir noticias falsas en contra de rivales políticos, contra marcas competidoras, además de chismes sin mayor fundamento, todo ello aunado a los bots<sup>6</sup> que son aliados maravillosos de la desinformación. Mcbeth y Clemons señalan:

[...] los programas de noticias “falsas” tienen tanto un contenido tan significativo como los programas de noticias “reales” como un impacto significativo en la política y la opinión política del mundo real; había, y hay, pruebas *prima facie*<sup>7</sup> de que estas dos categorías de denominación (real y falsa) pueden no transmitir una imagen exacta. Nuestra doble tesis es que estos programas de noticias falsas no sólo son al menos tan reales como las noticias principales, sino que también contribuyen más al tipo de discurso deliberativo esencial para la democracia genuina y la política pública Mcbeth y Clemons, (2011, p. 79).

Más recientemente, en la campaña electoral para presidente de los Estados Unidos de América en 2016, una gran cantidad de fake news fueron difundidas a través de redes sociales, en detrimento de la candidata demócrata Hillary Clinton y en favor del republicano Donald Trump, las cuales catapultaron a este último para llegar a la presidencia. Para ello, se realizaron páginas web de sitios inexistentes, con el despropósito de divulgar

5. Europa Press (22 de abril de 2022). ¿Sabes cuantas personas usan redes sociales? Excelsior. <https://www.excelsior.com.mx/hacker/sabes-cuantas-personas-en-el-mundo-usan-redes-sociales/1429420>

6. Un “bot” proviene de acortar la palabra “robot”, es un programa que realiza tareas repetitivas, predefinidas y automatizadas. [...] Operan en forma automatizada, por lo que pueden trabajar mucho más rápido que una persona. Algunos bots cumplen funciones útiles, como buscar y catalogar páginas web o ayudar a los clientes de una empresa con sus problemas; otros, sin embargo, son enteramente maliciosos y se utilizan para hacerse con el mando de sistemas ajenos, [o bien mandar información falsa] (Lab, 2023).

7. Vocablo latino que significa en primera instancia o a primera vista.

4. John Herschel fue un famoso astrónomo y matemático inglés, considerado uno de los grandes sabios de su época, quien además popularizó el uso de la fecha juliana en astronomía, acuñó los términos fotografía, negativo y positivo e inventó la cianotipia.

noticias falsas a través de Facebook, Twitter y otras redes, en éstas destacan: la supuesta violación a una pequeña de 13 años por parte de Bill Clinton, la aparente creación del Estado Islámico y la venta de armas a este grupo realizado por Hillary Clinton si como el fingido apoyo que desde el Vaticano le brindó el papa Francisco a Trump entre muchas otras, no obstante a pesar de ser mentiras, los ideólogos de la campaña de Donald Trump supieron capitalizar tal situación en votos.

México no es la excepción de la regla a este respecto, y desde luego no escapa a esta hondonada de mentiras a través de medios tradicionales, como la prensa, la radio o la televisión, así como a través de las redes sociales y canales de YouTube, particularmente con el cambio de régimen político que sucedió el 1 de diciembre de 2018.

En los últimos cuatro años, hemos visto cómo aquellos conductores de espacios noticiosos y los denominados intelectuales orgánicos<sup>8</sup>, que antaño hablaban bien del presidente en turno, sufrieron la merma económica en sus bolsillos al haberseles retirado contratos millonarios, por lo que ahora son férreos detractores del gobierno federal y día con día se dedican a emitir una andanada de comunicados, tratando de dividir y polarizar a la sociedad; a este respecto dijo el presidente López Obrador en su conferencia mañanera del 13 de julio del 2021<sup>9</sup>:

[...] es mucho el bombardeo de mentiras en los medios de información, de muchas noticias falsas y es público y notorio que la mayoría de los medios de información están en una abierta campaña en contra de nosotros.

Entre algunas de las múltiples mentiras vertidas hacia el actual presidente de México, destacamos que se le ha señalado de dictador, adjetivo por demás falso, pues

8. Para Gramsci, los intelectuales (orgánicos) se perfilan como organizadores de la producción, administradores del aparato estatal, encargados de la hegemonía en los múltiples ámbitos de la sociedad civil. Como empleados de las clases dominantes, para el desarrollo de las funciones organizativas en la producción y de las funciones de dominación y hegemonía del Estado en sentido amplio (Giglioli, 1996).

9. López, A. (2021, 13 de julio) Conferencia Mañanera. [Conferencia]. Palacio Nacional. Ciudad de México, México. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_P4jG3nqzrk](https://www.youtube.com/watch?v=_P4jG3nqzrk).

llegó a la presidencia del país con 53% de los votos por parte del electorado. En las elecciones del mes de julio del 2021, (a mitad del sexenio), su partido logró la mayoría en la Cámara de Diputados, pese a tener un Instituto Nacional Electoral faccioso, cuenta además con 61% de aprobación por parte de la ciudadanía y, por primera vez en la historia del país, se sometió a la revocación de mandato: hoy más que nunca los informadores gozan de libertad de expresión, la cual han usado para su golpeo constante.

Si bien los procesos tecnológicos han evolucionado, con el correr del tiempo, los contenidos continúan siendo mentirosos, sin embargo, los seres humanos mantienen su ingenuidad y credulidad, pues como arguye Boese (2002), "...la credulidad es un tema perpetuo en todas las épocas" (p. 2).

### Imágenes, diseño y noticias falsas

Además de los textos y mensajes orales, las imágenes también juegan un lugar importante en la llamada infodemia<sup>10</sup>, dichas imágenes con carácter de falsedad pueden tener diferentes empleos que van desde productos de entretenimiento y escarnio hasta su empleo con la finalidad de acompañar textos con la clara intención de desprestigiar o atacar a quien se menciona e ilustra en ellas. Dos claros ejemplos del manejo tendencioso de los medios para captar la atención y alcanzar altos niveles de audiencia o *rating* son los siguientes: el montaje de la captura de una banda de secuestradores organizado por García Luna, el secretario de Seguridad durante el gobierno de Felipe Calderón, y Televisa en donde fue detenida la ciudadana francesa Florence Cassez ocurrido en 2005, el caso de Frida Sofía, una supuesta niña atrapada entre los escombros del Colegio Enrique Rébsamen durante el sismo de 2017.

A su vez, no debemos perder de vista que los recursos tecnológicos con los que contamos hoy en día permiten un crecimiento exponencial para manipular y alterar las imágenes. No obstante, hay que reconocer que la ca-

10. El término infodemia, que se emplea para referirse a la sobrecarga de información (alguna rigurosa y otra falsa) sobre un tema, está bien formado y, por tanto, se considera válido (Fundéu RAE, 2020).

pacidad creadora para realizar montajes es magnífica, por lo que al transmitirse en redes sociales, periódicos y revistas o como simple chiste o juego permiten su difusión sorprendentemente.

A este respecto, debemos hacer la siguiente reflexión: hoy más que nunca se ha avanzado en los procesos de comunicación, pues la información llega a nosotros casi de inmediato, con sistemas electrónicos de suma precisión, compartiendo textos, audios, multimedia, los cuales supondrían ser veraces y, sin embargo, es donde debemos ser cuidadosos antes de dar como válida cualquier información. Uno de tantos ejemplos es el diseño de la portada del falso mesías de la revista inglesa *The Economist* la cual analizamos a continuación.

### El contenido del falso mesías en la revista *The Economist*

El 27 de mayo del 2021 la revista inglesa *The Economist* publicó en su versión para América Latina que el presidente Andrés Manuel López Obrador era un gran riesgo para México y su democracia, previo a las elecciones que ocurrieron dos meses después. La revista presentó en su portada una imagen en plano de detalle del presidente de México, flanqueado por fuerzas militares, así como algunos detalles de instalaciones de la empresa Petróleos Mexicanos, en ambos casos (institución y empresa), el gobierno les ha otorgado grandes cantidades de recursos económicos. (véase Figura 1).

Quienes nos avocamos a la lectura del “falso mesías”, encontramos un artículo carente de dialéctica<sup>11</sup>, es claro que dentro de los postulados dialécticos de Hegel (tesis, antítesis y síntesis) está desprovisto de la segunda, realizado por tanto para golpear al gobierno del presidente Andrés Manuel López Obrador, parecería por tanto que los anteriores mandatarios del país resultaron muy capaces durante su gestión, cuando la realidad demuestra todo lo contrario.

El citado artículo menciona que López Obrador es “autoritario” y “populista”, irónicamente la palabra populismo para Edward Shils en Hermet es (2003):

11. La dialéctica es una técnica argumentativa por la que se busca la verdad a través de la manifestación de las contradicciones en los argumentos expuestos por el adversario (Marín García, 2023).



Figura 1. Portada de la revista *The Economist*, del 27 de mayo del 2021, Diseño: Israel Vargas. Fuente: (Economist, The [TheEconomist], 2021).

proclama que la voluntad del pueblo en sí misma tiene una supremacía sobre cualquier otra norma, provengan éstas de las instituciones tradicionales o de la voluntad de otros estratos sociales (p. 7).

En América Latina y desde luego en México, el término populismo a muchos les provoca escozor, sin embargo, quienes están a favor del modelo neoliberal son quienes se han encargado de hacerle su pésima reputación. El problema es semántico, pues la palabra se maneja sin conocer realmente el término, por lo que nos hace reflexionar en aquella cita de Varela, J. (1968): “la ignorancia no es un derecho, es un abuso”, o bien, son ignorantes por conveniencia (p. 323).

En este mismo sentido, *The Economist* indica que AMLO es un peligro para la democracia, es muy significativa esta afirmación, pues parecería que después de la revolución mexicana (1910-1917), la democracia se apuntaló de manera muy sólida en los casi 100 años anteriores a lo largo y ancho del país.

Asimismo, *The Economist* presenta sus artículos con escritores anónimos, motivo por el cual nadie se hace responsable de lo que dicen, empero, lo sustancial del material publicado es la recomendación negativa a la población mexicana para no votar por Morena, lo cual resulta por demás paradigmático, en un país como México en donde la población lee muy poco y mucho menos en otro idioma.

Hasta este punto lo que aparece en dicha revista es sin sustancia, insulso y lo argumentado es debatible con mucha facilidad, pero lo que resulta verdaderamente preocupante es la frase final, la cual sostiene que los Estados Unidos de América debe poner atención a su “patio trasero”, “el presidente Biden (si es cita debe ponerse la página) debe tener cuidado (pues los mexicanos son nacionalistas), al exacerbado autoritarismo que se está gestando en México y los Estados Unidos de América deben enviar señales sutiles.”

En un artículo publicado por el Sr. Enrique Krauze en el *New York Times* con fecha del 15 de marzo del 2021, intitulado “*Mexico’s President May Be Just Months Away From Gaining Total Control*”, repite en esencia lo mismo que se publicó en *The Economist*, y el 30 de junio de 2006 el propio Krauze divulgó en “letras libres” un artículo que ocupó la portada de la revista, como “el mesías tropical” (véase Figura 2).

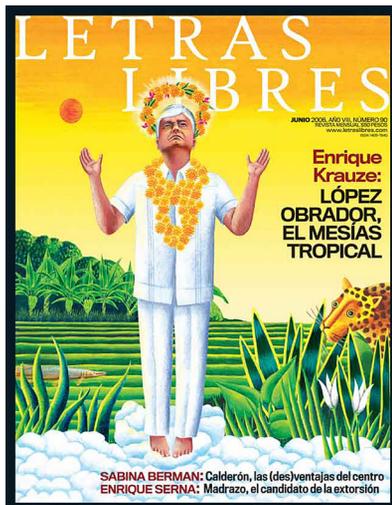


Figura 2. López Obrador, el mesías tropical, Portada de la revistas Letras Libres (junio, 2006). Fuente: [https://letraslibres.com/magazine/?id\\_revist=38506&edition=50](https://letraslibres.com/magazine/?id_revist=38506&edition=50)

A su vez el *New York Times* publicó el 30 de abril de 2021 el artículo de Jorge G. Castañeda “México deriva hacia el autoritarismo. Y Biden no debería ignorarlo”, de esta manera si hilamos lo publicado por *The Economist* de manera anónima, más lo publicado por el Sr. Krauze y el Sr. Castañeda, podremos entender uno de los flancos de donde proviene el golpeteo político y las fake news hacia el presidente de México.

Es importante considerar a su vez que la revista *The Economist* es un semanario inglés fundado el 2 de septiembre de 1843, con casi 200 años de historia, se ha ganado el reconocimiento y prestigio de ser una revista sumamente conservadora y dirigida a las elites: uno de sus editores fue el filósofo Herbert Spencer (1820-1903) quien acuñó el “darwinismo social”, pensamiento que presupone: la historia la hacen los seres más privilegiados, aquellos que son más aptos que el resto.

*The Economist* consideró en su artículo titulado “Los votantes deben frenar al presidente hambriento del poder de México”, que el primer mandatario López Obrador pone en peligro la democracia en el país además está dividiéndolo al no respetar las reglas electorales, asegurando que el jefe del poder ejecutivo no está dispuesto a escuchar consejos.

López Obrador divide a los mexicanos en dos grupos: “el pueblo”, por lo que se refiere a quienes lo apoyan; y la élite, a la que denuncia, a menudo por su nombre, como delincuentes y traidores a los que culpa de todos los problemas de México (*The Economist*, 2021).

Por otro lado, la revista inglesa indicó que las instituciones en México son sólidas, no obstante, el “asalto sostenido” por parte del presidente, pueden hacerlas caer. El texto destacó la importancia de que los mexicanos acudieran a votar el 6 de junio de 2021, buscando nuevas opciones para el Congreso. Asegura también que López Obrador sufre de lo que el periodista venezolano Moisés Naím, en su columna del 19 de marzo del 2020 en diario el *País* de España, califica como “necrofilia ideológica: un amor por las ideas que han sido probadas y han demostrado que no funcionan.” Finalmente, *The Economist* asegura: “López Obrador no ha hecho que México esté más limpio, pero ha resaltado la necesidad de una limpieza” Forbes (27 de mayo de 2021).

El artículo de *The Economist* mostró un claro desdén hacia México, ya que en la portada quisieron ridiculizar al presidente López Obrador empleando imágenes de Pemex y del ejército mexicano, olvidando o ignorando que son dos de los baluartes del orgullo nacional y de los mecanismos de pertenencia del país: es un texto marcadamente injerencista sobre la soberanía nacional, se redactó desde un punto de vista colonialista, el cual se asume muy *ad hoc* con las elites empresariales, camuflado de la preocupación por el derrotero de la economía nacional.

Rechaza a la “4T” y a MORENA y solicita a los demás partidos reagruparse, para ser el contrapeso del gobier-

no, porque éstos podrían salvar de la “tragedia que se avecina” de continuar el país por ese rumbo. Finalmente, es un artículo sesgado, más que ser informativo es propaganda, el cual muestra el viejo arraigo del colonialismo británico.

### Análisis de la portada del falso mesías en la revista *The Economist*

Si revisamos la portada de la revista *The Economist* podemos ver claramente los siguientes elementos: (véase Figura 3).



- a. Título de la revista.
- b. Fecha de la publicación.
- c. Otros contenidos de la publicación.
- d. Título del artículo principal “México el falso mesías”.
- e. Imagen del presidente Andrés Manuel López Obrador.
- f. Aparente esvástica.
- g. Aura.
- h. Instalaciones de Pemex.
- i. Militares.
- j. Tobogán.
- k. Puente de madera.
- l. Mano.

Figura 3. Portada de la revista *The Economist*, del 29 de mayo del 2021. Diseño: Israel Vargas. (Economist, The [TheEconomist], 2021)

Una vez identificados los elementos que aparecen en la portada de la revista *The Economist* procederemos a realizar el análisis con el método iconográfico de Panofsky<sup>12</sup>.

En el enfoque de Panofsky, el objeto de arte se traduce en concepciones intelectuales, dejando de ser formas puras. El análisis debe ser integral, en el que se considere, además de la forma, el significado. En este ejercicio de análisis, Panofsky consideraba que “la «forma» no puede estar divorciada del «contenido»: la distribución de color y líneas, luces y sombras, volúmenes y planos, por agradable que sea como espectáculo visual, también debe entenderse como algo más que significado visual” (Panofsky, 1955, p. 168).

Para realizar un análisis con el método de Panofsky, es fundamental definir el significado de iconografía. Si nos remitimos a la raíz etimológica de la palabra, encontramos que es un vocablo compuesto, el cual proviene del griego: “iconos” (imagen) y “graphien” (escritura), por lo tanto, la iconografía es entendida como un método para el estudio en la descripción de imágenes: sin embargo, es necesario precisar que la iconografía no es solamente relacionar un texto y una imagen determinada entre sí, por el contrario es una ciencia elemental en el momento de dar significado a una obra de arte (o como en este caso a una portada de revista). La iconografía además estudia aquello que le dio origen a la imagen y la realización de éstas, su relación con los signos<sup>13</sup> y símbolos<sup>14</sup>. A continuación, enunciamos de una manera muy breve los tres niveles

12. Método Iconográfico de Panofsky. En el método Iconográfico, estudiado por Erwin Panofsky para la comprensión de las obras de arte, se da una importancia a la imagen y la significación (forma y contenido), ya que se complementan la una con la otra, de manera que la obra se haga más comprensible. Estudia la relación que existe entre una imagen y su significación. Para Panofsky toda obra tiene una significación estética, por lo tanto, una obra con la temática aparentemente más irrelevante poseería igualmente un significado oculto *Lenguaje Visual*, (2013).

13. Signo. [...] proponemos conservar la palabra signo para designar la totalidad y reemplazar concepto e imagen acústica respectivamente por significado significante (De Saussure, 2020, p. 104).

14. El símbolo etimológicamente significa algo arrojado conjuntamente. [...] es un signo que “conlleva” el significado en su propio ser [...] simboliza (López Rodríguez, 1993, p. 271).

de significación de la obra de arte bajo la óptica de Erwin Panofsky resumido por María Isabel Rodríguez López (2005, p. 5).

1. Nivel preiconográfico: (significación primaria o natural). Esta es únicamente sensorial, interpreta los objetos reconocidos a simple vista, para este nivel se precisa tener una mirada atenta que tome en cuenta hasta los más pequeños detalles.
2. Nivel iconográfico: (significación secundaria o convencional). Consiste, básicamente, en desentrañar los contenidos temáticos afines a las figuras o a los objetos figurados con la obra de arte.
3. Nivel iconológico: (significación intrínseca o contenido). Consiste en ahondar sobre el concepto o las ideas e interpretar el significado a partir del contexto cultural, social, histórico, político, etcétera.

### 1. Nivel proiconográfico

En la portada de *The Economist* se puede observar que la imagen más grande es una fotografía del presidente de México, Andrés Manuel López Obrador, en una postura tres cuartos, detrás de su cabeza se puede ver una aureola. Debajo, a la derecha, está una refinería de Pemex. Siguiendo con este recorrido visual, hay dos filas de militares y en medio de ellas un tobogán.

Por otro lado, se encuentra el presidente junto con Alfonso Durazo, quien fuera el secretario de Seguridad, caminando sobre un puente de madera, y justo arriba de ellos hay una abstracción de lo que parece ser un brazo y una mano que apunta hacia el lado opuesto hacia donde mira el presidente López Obrador.

En la parte superior del aparente brazo, hay una estructura metálica, que parece sostener al mismo y, finalmente, en la parte posterior de la imagen del presidente están colocados unos rectángulos rojos, los cuales forman una esvástica.

Los colores de la imagen son alusivos a la bandera nacional; éstos se pueden apreciar con tonalidades distintas, que se combinan y hacen que la imagen sea muy llamativa.

## 2. Nivel iconográfico

En cuanto a la composición de la imagen; podemos observar que la figura más sobresaliente es, desde luego, la de Andrés Manuel López Obrador, quien aparece mirando hacia la izquierda con una posición tres cuartos y en un plano de detalle.

De acuerdo con Gandelman y Feller, (1987, p. 98), esta postura es recurrente en las representaciones de líderes de movimientos políticos y se generalizó en los siglos XIII y XIV al representar la divinidad.



Figura 4. *Saving Mexico* Portada de la revista Time, Crowley, M. (2014). Fuente: <http://time.com/7058/the-committee-to-save-mexico>

Argumentan también que “no se trata de seguir la mirada” (la del personaje), sino de “adorarlo como objeto hierático<sup>15</sup>, (como un) ídolo”. Los autores sostienen que la posición de tres cuartos “corresponde generalmente a una fuerza perlocutoria<sup>16</sup> que empuja el espectador

15. Para la RAE, hierático significa un estilo o ademán: que tiene o afecta solemnidad extrema, y además es perteneciente o relativo a las cosas sagradas. Real Academia Española. (s.f). Cultura, en Diccionario de la lengua española. <https://dle.rae.es/hieratismo>

16. Acto perlocutorio: es el efecto que causa en el receptor nuestras

hacia la adoración”. Finalmente, la mirada dirigida hacia la izquierda manifiesta, en este caso, lo que los intelectuales orgánicos han repetido una y mil veces: “México se está convirtiendo en un país comunista”.

Otro atributo figurativo en la imagen es la aureola, la cual se ha empleado en el arte sacro desde hace muchos siglos; ésta ha estado presente a través de civilizaciones y religiones, es empleada con la finalidad de resaltar la divinidad de un personaje y, particularmente, en el cristianismo: la santidad. Es por tanto la imagen del “salvador de México”. Hecho que contrasta irónicamente con la portada de la revista TIME publicada a inicios del gobierno de Enrique Peña Nieto (véase Figura 4).

Regresando al caso que nos ocupa, en la **imagen h** se hace referencia a la iniciativa de López Obrador para aumentar la capacidad productiva de Petróleos Mexicanos (Pemex) y dar marcha atrás a la reforma energética del expresidente Peña Nieto. Es importante señalar que López Obrador, envió al Congreso el 26 de marzo de 2021 un proyecto de ley que buscó otorgar a Pemex un mayor control sobre los precios, la distribución, las importaciones y la comercialización del combustible.

La **imagen i** muestra elementos del ejército flanqueando un tobogán (**imagen j**) e interpretamos tal combinación de imágenes como la caída libre del país en todos los sentidos (político, económico y social) y, sin embargo, es sostenido por las fuerzas armadas lo cual es comúnmente relacionado con gobiernos dictadores y autoritarios.

Por otro lado, es muy significativo que en la **imagen k**, un grupo numeroso de personas, entre ellas el presidente López Obrador y su ex secretario de Seguridad, atraviesen un puente (al parecer de madera), el cual puede fracturarse en cualquier instante, lo cual insinúa la caída inminente de la transformación de la llamada “4T”.

palabras. Estrategias para lectoescritura. Robere, R. (2012, 9 de marzo). Actos del habla !!!!!!! Locutorio, ilocutorio, perlocutorio. Estrategias para lecto-escritura. <http://estrategiasparalecto-escritura.blogspot.com/2012/03/actos-de-habla-locutorio-ilocutorio.html>

Un elemento muy representativo que hay que resaltar es la **imagen f**; si la analizamos detenidamente, de modo muy sutil están representando una esvástica, implicando el terror, la persecución, la dictadura, el odio, la división, por citar sólo algunas atribuciones que se le han proferido al actual gobierno.

A modo de conclusión en el presente nivel, la imagen representa a un López Obrador con un aura como una divinidad celestial y por ende inalcanzable. Esta tradición iconográfica proviene de la antigua Grecia, en donde los últimos filósofos habían ya empezado a interpretar a los dioses y semidioses paganos como simples personificaciones de fuerzas naturales o de cualidades morales, y algunos de ellos habían llegado hasta a explicarlos como seres humanos normales que habían sido deificados posteriormente.

Si bien la esvástica ha aparecido repetidamente en la iconografía y el arte a lo largo de toda la historia de la humanidad, representando conceptos muy diversos, la representada en la imagen analizada es la nazi, considerada por muchos como una obscenidad visual, siendo un símbolo de odio, persecución y muerte. Por tanto, la imagen presupone al “dictador” López Obrador y las consecuencias que su gobierno trae aparejadas. En su conjunto, la connotación de la imagen de *The Economist* es la de un López Obrador entronizado, dictatorial, fascista, quien terminará destruyendo a las instituciones más sólidas del país.

### Nivel iconológico

Acercando nuevamente hacia nosotros el significado del nivel iconológico, entendemos por éste el comprobar lo que consideramos como el significado específico de la obra, a la cual hemos dedicado atención, apoyando lo que creemos, tenemos lo siguiente en las propias palabras de Panofsky (1998):

[...] el significado intrínseco de tantos documentos de civilización relacionados históricamente con aquella obra, como pueda dominar: documentos que testimonien sobre las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, periodo o país que se estén investigando (p. 8).

Si bien el análisis de la imagen podría complejizarse por ser ecléctica, hemos decidido desconstruirla para facilitar este proceso. Las imágenes sacralizadas han existido prácticamente desde el comienzo de la historia de la humanidad, sin embargo, no fue sino hasta el siglo XIX y principios del XX cuando dichas representaciones son convertidas en fetiches y explotadas por el diseño, cómo sátira política<sup>17</sup>, películas cinematográficas<sup>18</sup>, objetos y accesorios de moda.

Hegel en la fenomenología del espíritu (2006) plantea la supresión de la negatividad en la unidad del concepto y el saber absoluto; es precisamente con esta idea que la empiria religiosa se desarticula perdiendo su contenido, condenada a la disolución y muerte, se enclaustra. Por tanto, las imágenes religiosas aisladas del proceso ideológico se transforman de su carácter divino en simples despojos, en fetiches, siendo ahora el único fin de estas imágenes el deseo captado por un objeto o ser cualquiera.

Por su parte David Freedberg (1992, p. 16) sostiene respecto del poder de una imagen en la iconografía lo siguiente: “[las imágenes sacras] plantean la propaganda con imágenes humanas y la incitación a la acción política”, sin embargo, la utilidad de tales representaciones está presente en el imaginario colectivo, pero el fenómeno iconológico es el de burlarse y mostrarlo fútil, despojándolo de atributos realistas.

En este mismo sentido, y parafraseando a Foucault (1968), sostiene que los personajes en el mundo medieval se representaban un orden epistémico anagógico, facilitando la trascendencia de los atributos personales y espirituales, no obstante, en la actualidad esta iconología representa dos elementos, el sentido religioso en un sentido y vínculo con el deseo y la hilaridad.

El otro elemento iconológico que nos ocupa es la esvástica colocada a espaldas de Andrés Manuel López

17. Para ahondar más en esta temática se sugiere la lectura de Ramírez, J. (2008, pp. 509-537).

18. Por citar sólo un ejemplo tenemos parte de la filmografía de Luis Buñuel, con *Nazarín*, *El Ángel exterminador* y *Simón del Desierto*, en donde el director español realiza metáforas bíblicas y críticas al papel social de la iglesia.

Obrador. La esvástica fue el símbolo por excedencia de la Alemania nazi, adoptada por el partido nacional socialista en el año 1920, sin embargo, este símbolo milenario fue creado alrededor del siglo V a. C.<sup>19</sup>

Aparejado con la esvástica, la propaganda nazi se basó en gran medida en la retórica histriónica de Joseph Goebbels<sup>20</sup> (2015), quien argumentaba:

La propaganda política es el arte de basar las cosas del estado sobre las amplias masas, de tal manera que la nación entera se sienta parte de él, no puede, por lo tanto, permanecer solo como medio de ganar el poder. Debe ser un medio de construir y mantener el poder (s/p).

En un sentido iconológico respecto a la esvástica que se muestra en la revista *The Economist*, refuerza la imagen de López Obrador en ese halo celestial del cual ya hablamos, sin embargo, el símbolo nazi nos advierte “el terror”, “la persecución política”, “el fascismo” y “la destrucción” que su gobierno está llevando a cabo.

Finalmente, Toby Clark (1997) argumenta que el fascismo no dirigía su mensaje a un público amplio y que estuviese unificado, su contenido se transmitía a un público segmentado, con la intención de señalar los diferentes intereses de una sociedad heterogénea. En este caso está indicando el terminar con el gobierno de la 4T que es muy atractiva para las clases populares en México.

Los demás elementos que aparecen en la imagen fungen como soporte son bastante significativos, por ejemplo, la mano apuntando hacia la derecha, para Robert Hertz (1990) la identificación de las manos es algo básico de la expresión humana, sin embargo, después de la revolución francesa la ubicación izquierda (liberales) o derecha (conservadores), por parte de

19. El término procede del sánscrito svastika cuyo significado es “buena suerte”. Este símbolo hoy en día es sagrado para el hinduismo y el budismo, se puede encontrar en templos y en casas de la India e Indonesia. Muy historia (2017, 12, 01). ¿Cuál es el significado de la esvástica? <http://www.muyhistoria.es/curiosidades/preguntas-respuestas/¿cual-es-el-significado-de-la-esvastica>

20. Goebbels, J. (25 de febrero de 2015). Propaganda en Nuremberg. Crónicas del congreso del partido nazi en Nuremberg. Extraído de Der Angriff (El Ataque). [http://es.metapedia.org/wiki/Discursos\\_memorables\\_de\\_Goebbels](http://es.metapedia.org/wiki/Discursos_memorables_de_Goebbels)

los diputados en la asamblea, significaba para unos u otros polaridad u oposición.

En la sociedad occidental, se ha categorizado el mundo en términos de la división entre derecha e izquierda agregando valores morales, características de orden e impureza, así como nociones del bien y el mal; apuntar a la izquierda, como muchos “puristas” arguyen, es sinónimo de comunismo e incluso aquello de que “es un peligro para el país”, por lo cual parece que este gráfico señala que el camino correcto es a la derecha.

Para concluir este nivel, la refinera de Pemex y el puente de madera dan la idea de que están a punto de fracturarse o ser aplastados por la enorme figura de López Obrador, mientras tanto los militares que se localizan al centro flanqueando un tobogán parece que esperan la caída de las instituciones del país y que por la fuerza sostendrán al gobierno, a este respecto Samuel Fernández (2017) comenta: Esta circunstancia es una práctica “normalizada” en un régimen dictatorial y el uso de esta iconografía representa una forma de autoproclamarse heredero legítimo.

### La comunicación y el diseño ante la responsabilidad social

La comunicación es, sin duda, una de las funciones más básicas e importantes de la sociedad, en virtud de que promueve el entendimiento entre las personas y el funcionamiento de la sociedad, sin embargo, cuando el fenómeno comunicativo es orientado a promover información engañosa, no sólo distorsiona la realidad, sino que la comunicación y el diseño se desvirtúan. Es por ello que se habla de infodemia, porque se altera la función básica de la comunicación. Ésta deja de ser un vehículo para el diálogo y el entendimiento y se convierte en un instrumento de manipulación y desinformación. La comunicación utilizada de esta manera pierde toda su legitimidad y sentido, es decir, deja de cumplir su responsabilidad social, para convertirse en un mecanismo con propósitos perversos.

Lamentablemente, cuando la estrategia comunicativa ya no es informar sino deformar la realidad y manipular a la población, las noticias falsas suelen difundirse a través de múltiples canales y medios de comunicación

sean formales (prensa o programas noticiosos) o informales (redes sociales “ciudadanas”). Todo ello basado en el principio atribuible a Joseph Goebbels, asesor de Hitler durante su ascenso al poder y que se reduce a la frase: “una mentira repetida mil veces se convierte en verdad”. Esta idea, sin embargo, no es del todo absurda, pues parte de la realidad que vivimos como sociedad es construida por los propios miembros de la comunidad; es lo que Peter Berger y Thomas Luckmann (1991) definieron como realidad social.

Por otro lado, cuando las noticias falsas son apoyadas con imágenes y otros recursos multimedia, el mensaje se potencializa. Es claro que, al usar elementos iconográficos y recursos semióticos y demás herramientas propias del diseño, los mensajes suelen ser más efectivos y convincentes, sin embargo, al ser utilizados para engañar y desvirtuar la realidad pierden su verdadero sentido y su relevancia social.

En este orden, es evidente que el diseñador de los mensajes gráficos juega un rol estratégico y, en ello, pone en marcha su ética profesional y responsabilidad social. Que los principios del diseño sean utilizados de manera perversa para engañar y manipular a la sociedad es algo que la comunidad dedicada a la práctica y la enseñanza del diseño y la sociedad en su conjunto, debemos rechazar categóricamente.

Corresponde a todos los docentes e instituciones educativas centradas en la enseñanza del diseño fortalecer el compromiso social del diseñador. La ética, la honestidad, la solidaridad, la colaboración y otros valores deben ser reforzados en la formación de todos los alumnos, independientemente de la especialidad del diseño a la que se enfoquen.

## Conclusiones

Como podemos ver, las noticias falsas suelen ser efectivas para manipular a la gente y crear una imagen distorsionada de la realidad. Es precisamente por ello que su uso deliberado y mal intencionado sigue siendo recurrente en la sociedad actual, potencializando sus efectos a través de las redes sociales y los medios tradicionales. En general las fake news son

provocadas con propósitos claramente definidos, utilizando estrategias perfectamente calculadas para su repetición y propagación. Una fórmula muy común es comenzar con un comunicador que afirma una idea, la cual será retomada casi de inmediato por otros comunicadores quienes asumen el hecho como verdadero y lo replican cientos o miles de veces a través las redes sociales mediante perfiles falsos o bots.

El uso intensivo de redes sociales y el consumo masivo de imágenes característicos de nuestro tiempo constituyen terreno fértil para la propagación de noticias falsas. Desafortunadamente la infodemia echa mano de todos los recursos y los medios disponibles y es que, generalmente, el uso de las noticias falsas suele estar ligado a poderes fácticos que no dudan en hacer grandes dispendios económicos con tal de alcanzar sus propósitos. Como señala Panofsky (1995), “Una obra de arte no siempre se crea exclusivamente con el propósito de ser disfrutada o, para utilizar una expresión más culta, para ser experimentada estéticamente” (p. 10). En el caso de noticias falsas, la finalidad de las imágenes tiene siempre un propósito: distorsionar la realidad y potenciar el mensaje, que en este caso es falso.

Como pudimos apreciar en el análisis iconográfico e iconológico de la portada en cuestión, son muchos y muy diversos los recursos gráficos, imágenes, símbolos y significados integrados con el objetivo de crear una percepción distorsionada de la realidad.

La manipulación de los elementos gráficos para simular una esvástica o suástica tuvo el propósito perverso y calculado de asociar la figura del presidente López Obrador con la de Hitler, es decir, equiparar el movimiento de la llamada 4T con la del movimiento nazi, repudiado en todo el mundo y vinculado con un periodo cruel y despiadado de la historia. Como señala Panofsky (1995), detrás de la obra existen “principios subyacentes que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica, matizados por una personalidad y condensados en una sola obra” (p. 30). Lo mismo se puede decir de todos los otros elementos gráficos presentes en la portada de la revista señalada.

Es evidente que el diseño de la portada analizada no es resultado de la casualidad, sino de una planeación cuidadosa y un estudio premeditado de la composición visual de la imagen en la portada. En otras palabras, es el resultado de un trabajo profesional por parte del diseñador encargado de la tarea.

Ante ello la responsabilidad y el compromiso social del diseñador adquiere una relevancia estratégica. Así como el poder de la información, el diseño, las imágenes y las redes sociales pueden utilizarse para influir de manera negativa en la percepción de la gente y en la toma de decisiones trascendentes, también pueden utilizarse para fortalecer valores y promover acciones para lograr cambios positivos a favor del medio ambiente y sana convivencia social. En este sentido el diseñador puede convertirse en un promotor y difusor de valores y contribuir a la solución de los grandes problemas que, como sociedad enfrentamos en la actualidad, tales como la discriminación, el deterioro ambiental o la desigualdad económica, etc. En este sentido, los espacios educativos juegan un rol fundamental. Es evidente la responsabilidad de las instituciones de educación superior en el fortalecimiento de los valores éticos.

Por otro lado, el avance tecnológico ha permitido potenciar la distribución de este tipo de noticias. El uso de las redes sociales, basadas en “contactos” o “amigos”, constituyen parte fundamental de la distribución de este tipo de noticias en virtud de que va de por medio la confianza y credibilidad de la que gozan nuestros amigos, conocidos o familiares. Asimismo, la tecnología también pone a disposición de los usuarios, una serie de herramientas que permiten verificar de manera fácil la autenticidad de una imagen. Todo es cuestión de acostumbrarnos como usuarios a no compartir algo si antes no fue verificado por nosotros mismos.

En resumen, tenemos presente el problema, pero también tenemos a nuestro alcance la solución, todo es cuestión de actuar con responsabilidad en tres frentes claros:

- El diseñador en su ejercicio profesional, asumiendo que su trabajo tiene repercusiones importantes en la sociedad.
- La educación en su formación ética, impulsando valores y destacando la responsabilidad del diseño ante la sociedad.
- La sociedad en general, destacando su responsabilidad como generadores o distribuidores de información.

Finalmente queremos destacar que el método iconográfico e iconológico de Panofsky, aunque desarrollado en un contexto totalmente diferente, mostró ser efectivo y aplicable en el análisis de mensajes gráficos en la sociedad actual.

## Referencias

- Amorós García, M. (2018). *Fake news, la verdad de las noticias falsas*. Plataforma Editorial.
- Berger, P. L., y Luckmann, T. (1997). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Clark, T. (1997). *Arte y propaganda en el siglo XX*. Akal.
- Crowley, M. (24 de febrero de 2014). *Times*. <https://content.time.com/time/covers/pacific/0,16641,20140224,00.html>
- De Saussure, F. (2020). *Curso de Lingüística General*. Fontamara.
- The Economist*, [TheEconomist] (27 de mayo de 2021). *Mexico's false messiah. Andrés Manuel López Obrador pursues ruinous policies by improper means*. Twitter. [https://twitter.com/TheEconomist/status/1397898550500077569?ref\\_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1397898550500077569%7Ctwgr%5E5f74d95301696332bd2a81602ecf12a2b5809be3%7Ctwcon%5Es1\\_&ref\\_url=https%3A%2F%2Fwww.dw.com%2Fes%2FmC3A9xico-the-econ](https://twitter.com/TheEconomist/status/1397898550500077569?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1397898550500077569%7Ctwgr%5E5f74d95301696332bd2a81602ecf12a2b5809be3%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.dw.com%2Fes%2FmC3A9xico-the-econ)
- Excelsior. (22 de abril de 2022). *¿Sabes cuántas personas en el mundo usan redes sociales? Excelsior*. <https://www.excelsior.com.mx/hacker/cuantas-personas-en-el-mundo-usan-internet/1511213>

- Fernández, S. (2017). *Sociología, identidad e iconografía en la ciudad contemporánea: el caso de A Coruña* [Tesis de Doctorado, Universidad de la Coruña].
- Forbes (27 de mayo de 2021). AMLO, falso mesías y un peligro para la democracia. *Forbes*. <https://www.forbes.com.mx/amlo-falso-mesias-peligro-democracia-the-economist/>
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de las respuestas*. Cátedra.
- Fundéu RAE (24 de marzo de 2020). *Fundéu RAE*. Infodemia, neologismo válido: <https://www.fundeu.es/recomendacion/infodemia/>
- Gandelman, C., y Feller, A. (1987). Las posturas de frontal, perfil y tres cuartos en las representaciones del Lenin, Mao Tze, Fidel Castro y Che Guevara. Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias. Universidad Veracruzana.
- Giglioli, G. (1996). Los intelectuales orgánicos en la teoría de Gramsci. *Reflexiones*, 46(1), 29-36.
- Goebbels, J. (1933). *Propaganda en Nuremberg. Crónicas del congreso del partido nazi en Nuremberg*. Extraído de *Der Angriff* (El Ataque). [http://es.metapedia.org/wiki/Discursos\\_memorables\\_de\\_Goebbels](http://es.metapedia.org/wiki/Discursos_memorables_de_Goebbels)
- Hermet, G. (2003). El populismo como concepto. *Revista de Ciencia Política*, XXIII(1), 5-18.
- Hertz, R. (1991). *La muerte y la mano derecha*. Alianza.
- Kornél Vida, I. (2012). The "Great Moon Hoax" of 1835. *Hungarian Journal of English and American Studies* (HJEAS), 18(1/2), 431-441.
- Krauze, E. (30 de junio de 2006). López Obrador, el mesías tropical. *Letras Libres*, 14-24. [https://letraslibres.com/magazine/?id\\_revista=38506&edition=50](https://letraslibres.com/magazine/?id_revista=38506&edition=50)
- Lab, K. (8 de febrero de 2023). AO Kaspersky Lab. ¿Qué son los bots? Definición y explicación: <https://latam.kaspersky.com/resource-center/definitions/what-are-bots>
- Lenguaje Visual. (1 de mayo de 2013). *Teoría del Arte*. Panofsky: <http://teoriadelarteii.blogspot.com/2013/05/panofsky.html>
- López, A. (13 de julio de 2021). *Conferencia Mañanera*. [Conferencia]. Palacio Nacional. Ciudad de México, México. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_P4jG-3nqzxk](https://www.youtube.com/watch?v=_P4jG-3nqzxk).
- López, J. M. (1993). *Semiótica de la comunicación gráfica*. Edinba, UAM.
- Marín García, A. (8 de febrero de 2023). Economipedia, diccionario económico, política. *Dialéctica*: <https://economipedia.com/definiciones/dialectica.htm>
- Mcbeth, M. K., y Clemons, R. S. (2011). *Is Fake News the Real News? The Significance of Stewart and Colbert for Democratic Discourse, Politics, and Policy*. En A. Amarasingam, *The Stewart/Colbert Effect. Essays on the Real Impacts of Fake News* (pp. 79-98). McFarland & Company, Inc., Pb.
- Muy historia (12 de enero de 2017). ¿Cuál es el significado de la esvástica? <http://www.muyhistoria.es/curiosidades/preguntas-respuestas/ical-es-el-significado-de-la-esvastica>
- Naím, M. (6 de febrero de 2016). ¿Qué es la necrofilia ideológica?. *El País*. [https://elpais.com/internacional/2016/02/06/actualidad/1454790623\\_687526.html](https://elpais.com/internacional/2016/02/06/actualidad/1454790623_687526.html)
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. Anchor Books.
- Panofsky, E. (1998). *Estudios sobre iconología*. Alianza.
- Ramírez, J. (2008). Los poderes de la imagen: para una iconología social esbozo de una autobiografía intelectual. *Boletín de Arte*, (2008), Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, (29), 509-537.
- Real Academia Española. (9 de septiembre de 2021). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/posverdad>
- Richter Morales, U. (2018). *El ciudadano digital. Fake news y posverdad en la era de internet*. Océano.
- Rodríguez, M. (2005). Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología, *E-excellence*. Universidad Complutense de Madrid. [https://www.ucm.es/data/cont/docs/1888-2019-12-01-INTRODUCCION\\_GENERAL\\_A\\_LOS\\_ESTUDIOS\\_ICON.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/1888-2019-12-01-INTRODUCCION_GENERAL_A_LOS_ESTUDIOS_ICON.pdf)
- Robere, R. (9 de marzo de 2012). *Actos del habla !!!!! Locutorio, ilocutorio, perlocutorio. Estrategias para lecto-escritura*. <http://estrategiasparalecto-escritura.blogspot.com/2012/03/actos-de-habla-locutorio-ilocutorio.html>
- Salas Abad, C. (2019). La primera fake news de la historia. Historia y comunicación social. *Revistas científicas complutenses*, 24(2).
- Castañeda Naranjo, L. A. y Palacios Neri, J. (2015). Nanotecnología: fuente de nuevos paradigmas. *Mundo Nano. Revista Interdisciplinaria en Nanociencias y Nanotecnología*, 7(12), 45-49. <https://doi.org/10.22201/ceiich.24485691e.2014.12.49710>
- Turner, E. G. (1995). *Los libros en la Atenas de los siglos V y IV a. C.* En G. Cavallo, *Libros, editores y público en el Mundo Antiguo: guía histórica y crítica*, 25-50. Alianza.
- Varela, J. (1968). *La democracia en la escuela*. Arca. .

# Memoria y duelo en escena, *No es temporada de flores*

*Memory and mourning on stage,  
“No es temporada de flores”*

**Dra. Claudia Fragoso Susunaga**

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo  
claudia.fragoso@umich.mx  
ORCID: 0000-0002-9333-3300

**Mtra. Brenda Arelli Urbina Bolaños**

Universidad Federal da Bahía-Brasil  
brendaurbina@esteticasfeministas.com  
ORCID: 0000-0002-0311-9205

**Recibido:** 27/12/2022 **Aceptado:** 26/04/2023

---

\* Como citar este artículo / *How to cite this article:*  
Fragoso Susunaga, C., Urbina Bolaños, B. A. (2023).  
Memoria y duelo en escena, *No es temporada de flores*. un año de diseñarte, mm1, (25), 72-83.

## Resumen

En México, la violencia causada por grupos delictivos nos mantiene constantemente en peligro de muerte y nos deja sin justicia. Esta situación desoladora es el telón de fondo de un texto teatral sumamente dramático, que se enfoca en la cosecha de flores de cempasúchil, para honrar a las personas fallecidas fuera de su tiempo natural. A través de la ficción teatral, el equipo de creación escénica, se confrontó con su propia realidad y exploraron el proceso de duelo a través de la memoria y de la interacción entre realidad y ficción, en la expresividad corporal, gestual y emotiva tanto en la creación de los personajes como en su interacción con el público.

**Palabras clave:** ficción, violencia, memoria, duelo, teatro.



## Introducción

### Abstract

*In Mexico, the violence caused by criminal groups constantly keeps us in a situation of danger, insecurity and without justice. This desolate situation is the backdrop for a theatrical text or, which focuses on the harvest of cempasúchil flowers, to honor people who died outside their natural time of death. Through theatrical fiction, the stage creation team confronted their own reality and explored the mourning process through memory and the interaction between reality and fiction, in bodily, gestural and emotional expressiveness both in the creation of the characters as well as in their significant interaction with the viewers.*

**Keywords:** *Fiction, Violence, Memory, Mourning, Staging.*

**E**n México, en 2006, el gobierno implementa la política de Guerra contra el narcotráfico, a partir de ello comenzaron a suscitarse una serie de acontecimientos violentos, como enfrentamientos entre grupos delictivos, atentados contra la sociedad civil, amenazas de bombas en lugares públicos, que generaron entre los ciudadanos una especie de negación frente a los acontecimientos de extrema violencia que se han dado (hasta hoy) la violencia es tan cotidiana que hemos normalizado la aparición de muertos y la desaparición de personas.

La ciudadanía en este país se confronta con esa situación día a día y, a partir de ella, se indagan maneras diversas para dignificar, desde el recuerdo, a quienes han muerto sea de manera violenta o incluso de forma natural. Entre las y los abuelos, el sentir generalizado se basa en la memoria, la cual le da sentido a la existencia, a la vida, ya que si alguien es olvidado deja de existir. Como bien sabemos, la tradición de Día de muertos, es significativa por la memoria y recuerdo

de los seres queridos. En el festejo, se agasaja a los seres queridos que nos han abandonado físicamente, con comida, cantos, rezos y recuerdos, ya sea a manera de anécdotas, relatos y fotos de dichas personas; ésta es la manera de mantenerlos conscientemente presentes, en el aquí y ahora de la memoria.

De tal manera que la situación de muchas madres y padres que buscan dar visibilidad a casos de feminicidios y asesinatos de sus hijas e hijos, en sus protestas, exigen justicia, consciencia y memoria; podemos ver ejemplificado lo anterior con las marchas de protesta que rememoran varios actos de violencia contra la población civil como el caso de “El 02 de octubre no se olvida”, “Ayotzinapa vive, la lucha sigue; porque vivos se los llevaron y vivos los queremos”, “Ni perdón ni olvido”, “No más sangre”, entre otros. En estos actos, percibimos cómo las madres continúan siendo líderes incansables en luchas sociales, como Marisela Escobedo y Diana Velázquez Florencio, entre otras que inclusive han planteado la incansable necesidad de realizar un archivo de la memoria en artistas, que a partir de obras de teatro, piezas cinematográficas y otras creaciones alusivas a los casos van germinando una cartografía de la memoria, como menciona Beth Lopes:

La memoria, evidentemente, es la raíz de los procedimientos creativos del performer. Cuando se piensa en una cartografía y en los medios por los cuales el performer la investigará para procesos artísticos y espectáculos, son muchos los ejemplos del uso de la memoria como un impulso, como una motivación, como un tema o como un procedimiento para transformar su trabajo corporal en un objeto cultural (Lopes, 2009, p. 135) (traducción propia).

En el texto dramático titulado *No es temporada de flores*, escrita en 2017 por Larissa Torres Millarez, dramaturga michoacana, se expone un universo onírico interconectado con nuestro día a día. El espacio y el tiempo trabajado en la historia se desarrolla en una atmósfera íntima que introduce al espectador en escenas próximas a su propia realidad, de manera evidente.

Se narra la historia de Alejandra, una joven estudiante de medicina, quien buscando trabajo llega al jardín

de doña Flora, que le ofrece laborar en una peculiar actividad que deberá realizarse por las noches; ésta consiste en la siembra de la tradicional flor mexicana: el cempaxúchitl, para muertos fuera de temporada, haciendo referencia a aquellas y aquellos caídos por la violencia y falta de seguridad en los diversos contextos socioculturales, tanto urbanos como rurales.

Al principio, Alejandra no comprende cuál es la intención de todo aquello, puesto que, al estudiar medicina, se ha acostumbrado a ver cuerpos mutilados y destrozados, sin embargo, a medida que trabaja con doña Flora sembrando las flores, la obra muestra cómo Alejandra comienza a enfrentar su realidad, provocándole un despertar de la consciencia. doña Flora siempre le insiste en que “abra los ojos” y se dé cuenta de que está rodeada de un entorno donde impunemente la violencia e indiferencia han creado un panorama extremadamente terrible. Sobre el escenario, dos mujeres parecen estar sembrando flores, pero sus acciones y diálogos sugieren enfrentar circunstancias que las desafían, relacionadas con la inseguridad y los riesgos que enfrentamos en nuestra realidad diaria.

Para el equipo creativo de la puesta en escena, la “toma de consciencia” es un proceso colectivo que exige visibilizar actos de impunidad tan normalizados en México. Fue necesario realizar un trabajo en conjunto para presentar una obra de teatro que develara la relación entre muerte, violencia, miedo y que pudiese exteriorizar un panorama de cómo enfrentar esta conexión, desde un discurso escénico que significase, conjuntamente al espectador, ese proceso catártico de asimilar y darse cuenta, puesto que el acontecimiento teatral se convierte también en una acción política que auto - exige consciencia social.

En este montaje, se pretende, a través de la memoria que habita en nuestros cuerpos, llenos de experiencias y vivencias, que al mencionar y accionar conforme la obra va desarrollándose, detonar estados de consciencia a quienes observan.

La realización escénica del texto *No es temporada de flores* permitió a las actrices explorar diversas perspectivas de la creación actoral para erigir la ficción, como



Figura 1. *No es temporada de flores*. Foro la Ceiba, 2018. Claudia Fragoso y Brenda Urbina. Fuente: archivo propio.

dice Grotowski (1992): “el actor debe crear desde sí mismo una máscara orgánica[...] El actor se multiplica y se vuelve una especie de ser híbrido que actúa su papel polifónicamente” (p. 54), integrándose desde el concepto de la dirección, el texto y la actuación. En el mismo sentido de este autor, el proceso de montaje es como un laboratorio, en el que la curiosidad de las y los participantes sea un elemento activo, tanto en exploración del espacio, la gestualidad y las acciones como la interacción entre los personajes y las actrices con base en el texto dramático, cuanto en cada ensayo, al repetir escenas y movimientos, esto sirvió como espacio de diálogo, estudio y determinación de los elementos propicios, para lo que se pretendía compartir con el espectador.

Cada una de las creadoras escénicas, partieron de sus concepciones personales para generar la ficción del espacio y la palabra, para configurar la trayectoria y evolución de la situación y los personajes que se hallan inmersos en una problemática social de violen-

cia y muertes hiperbólicas. Lo anterior con la ironía de que son situaciones que se encuentran en nuestro entorno cotidiano y frente a las cuales somos espectadoras que presenciamos estos hechos como si fuera algo natural. Esta perspectiva de exploración permitió profundizar escénicamente la relación entre realidad y fantasía, como una forma en la que enfrentamos la muerte y la violencia hoy en día, pues como menciona Ileana Diéguez:

La muerte no es una cifra, es un límite real, una dimensión matérica, un olor. Y su expansión desmedida nos contamina. [...] La visión de los cadáveres en ese estado que ya no es dado al mirar, que guarda la tierra o evita el fuego, perturbó nuestras propias representaciones sobre el curso de la carne, evidenciando la entrada de otro orden. En estos últimos años México se ha llenado de muertos, de fosas clandestinas con restos de cuerpos no identificados, de desaparecidos a los que se les borra todo vestigio, de familiares que cavan y atraviesan la tierra con varas metálicas buscando cuerpos (Diéguez I., 2016, p. 22).

Resulta un desafío realizar una obra de teatro que tenga esta temática en un contexto donde la violencia es una constante y la muerte se encuentra presente a la vuelta de la esquina. Personas que desaparecen, enfrentamientos entre grupos delictivos, conflictos constantes que se repiten hasta el cansancio y tienen a la población muy afectada. Tal parece que para muchas personas la frase “mientras no nos toque directamente, eso pasa y así es” conforma la realidad de su entorno. Entonces, hacer referencia a la constante de muertos y desaparecidos, sumado a la insuficiente respuesta de las autoridades plantea dos posibilidades: la banalización o la extrema preocupación por lo acontecido, dando la posibilidad a las y los creadores escénicos de llevar a escena la reafirmación de la violencia o un mundo sobrenatural.

Desde este contexto, la construcción de los personajes y el sentido de la obra por parte de las actrices no fue tarea fácil, tanto que en las primeras lecturas del texto, las actrices generaban atmósferas fantasmagóricas, que en realidad se contradecían con la perspectiva del concepto escénico. La confusión fue, tal vez, por negación de confrontar miedos o por intentar entender la ficción en la vorágine coloquial efectista del cine o el video; sin embargo, más allá del sentir de la actriz en tanto persona, la intención principal denotaba la problemática de escenificar un dolor tan cercano, pero al mismo tiempo tan manipulado mediáticamente para ser espectralizado y distante, pues siempre que se habla de las víctimas del narcotráfico, o de feminicidios, parece que aquellas víctimas de delitos horribles no tienen identidad o se justifica la acción del asesinato con argumentos que aíslan los casos como



Figura 2. *No es temporada de flores*. Foro la Ceiba, 2018. Claudia Fragoso y Brenda Urbina. Fuente: archivo propio.

aparentemente o, siendo que el martirio y el sufrimiento son un estado permanente de guerra en la memoria de nuestros cuerpos:

[...] la prolifera aparición de cuerpos visiblemente fragmentados, mutilados, deshechos o desmontados de su anatomía tradicional; restos de lo que ya es un cuerpo a/gramatical. El cuerpo roto como motivo iconográfico: la representación de imágenes corporales residuales atravesadas por una pathosformel que las relaciona inevitablemente a situaciones de martirio o sufrimiento y que les otorga un estado fantasmático, como si convocara dobles de otra corporalidad. [...] En circunstancias donde los excesos determinan otro estado de la corporalidad, dadas las intervenciones violentas que el cuerpo sufre a través de cortes y despedazamientos para ser expuestos como mensajes de terror, la figura de la alegoría y del alegorista es la misma del sádico — como diría Benjamin (2007)— del verdugo que martiriza para producir atrocidades que implican una firma de poder (Diéguez I. , 2014, pp. 23-24).

Desde la convención ficcional, las actrices tenían como primera idea generar una obra cuya estética estuviera ligada a la generación de una tensión en torno al miedo fantasmal, en donde la ficción tuviera un juego reiterativo con la realidad en el que la muerte sobrenatural y espectral provocara temor a los espectadores. El equipo de creativos decidió optar por otra estrategia en la que se buscó destacar la problemática que la violencia ocasiona en nuestro contexto, puesto que la anterior desvirtuaba el verdadero sentido del texto. Así fue como se buscó que el personaje de Alejandra tuviera una revelación en la que identifica el verdadero problema al que se enfrenta nuestra sociedad: la impunidad ante la violencia.

A través de la trama teatral se lleva al espectador a empatizar con ella y de esta forma comprender el real impacto negativo que la violencia ocasiona en nuestro país en especial con la muerte injustificada y cotidiana de miles de personas inocentes. La manera en la que la dramaturga, el director de la obra y el equipo de actuación decidieron resolver la obra fue dejar a un lado absolutamente la banalidad, pero no caer en una preocupación extrema sentimental y melodramática. Por lo

tanto, debería reflejar un estado de desesperanza por las consecuencias de lo que en apariencia resulta cotidiano. El objetivo fue recurrir a lo poético para lograr llegar a la audiencia de la forma esperada.

El teatro relata eventos extraordinarios, los sintetiza y muestra para el espectador, pero cuando la realidad supera a la ficción y parece que, aunque sean conflictos sociales demasiado hiperbólicos, estando inmersa en aquel contexto, no se puede dejar de ser cotidiana frente a los otros cuando se habla de guerra; de igual forma no se puede como actriz entender el propio conflicto que se representa, pues en la realidad la violencia, la muerte y el duelo son temas demasiado cotidianos para todos los que miran y los que accionan. ¿Entonces dónde queda aquel material extraordinario que retrata el teatro? En el caso de esta obra escénica, se pretendía enfocar hacia la conciencia, entretrejiendo experiencias vividas y profesionales para llevar al espectador un evento con la carga emocional necesaria, con la que se confrontaría frente a nuestra realidad violenta e insegura.

La dirección y la actuación abordaron la problemática de nuestro país, desde la concepción del texto que nace a manera de desahogo de la escritora, para posicionarse ante su ciudad natal en Michoacán, que se encuentra en medio de una situación de violencia y sangre, misma que hemos demarcado anteriormente como Guerra contra el narcotráfico. En la ficción textual, se utilizan personajes conocidos, un diálogo accesible, la siembra y cosecha de flores para encarar la situación del país desde el teatro. En la obra, están presentes espacios y tiempos teatrales. Siguiendo a Patrice Pavis (1987), el espacio dramático que lo construirá, el imaginario del espectador, a partir de sus referentes cognitivos, pertenece al texto, pero sólo se materializa gracias a la acción escénica, a su vez, el tiempo se maneja en dos niveles: el dramático y el ficcional (p. 421). El primero, como el espacio es el vivido por el espectador; el segundo se refiere al construido en el mundo de los personajes, que si bien no es exclusivo del teatro, en el caso de la obra que nos interesa, se refiere a aquel tiempo que “apela a nuestra imaginación para ser simbolizado en un sis-

tema de referencia” (p. 421). Esta correspondencia adicionada al tiempo de representación, en el que se incluyen lo sonoro, lo visual, lo enunciado y las acciones, posibilitan que el espectador consolide su espacio y tiempo dramático así como establecer una relación con la realidad.

Desde esta perspectiva, lo que sucede sobre el escenario se manifiesta como un organismo vivo, que va alimentándose de las relaciones existentes entre aquella lógica específica en común, planteada en la dramaturgia. La interacción entre el espectador y la escena es crucial en la construcción del significado de las acciones teatrales. Cada función es única y diferente, ya que el conjunto de signos escénicos empleados por las actrices va moldeando el texto de la obra de manera única y particular en cada presentación. Así, las actrices trabajan en colaboración con el espectador para dar vida a la reconstrucción del espacio y el tiempo escénico, además, para dar forma a la presencia de ambos. Como lo menciona Eugenio Barba (1995, p. 68), en el glosario de dramaturgia del *Diccionario de Antropología Teatral*, “La palabra ‘texto’, antes de referirse a un texto escrito o hablado [...] significa ‘tejiendo en conjunto’[...]” (Nascimento, 2015, p. 116) (traducción propia).

La dirección de la puesta en escena enfatiza el uso de acciones físicas que se entrelazan en pares, para crear una atmósfera onírica que mantiene al espectador alerta y consciente de su papel en la obra. Doña Flora interactúa con el público al hablar de los muertos con los que cohabita, incluyéndolo sutilmente en su interpretación. La inclusión del espectador en el texto es fundamental para llevar al público a un estado de alerta que permita la comprensión de la realidad que se vive en el país. La negación de esta realidad es un efecto que se busca evitar a través de la interacción de los tiempos teatrales; Sayak Valencia (2010) lo nombra como desrealización o espectralización y genera una sensación incómoda de extrañamiento sobre aquello que se vivencia, “[...] una distancia tanto simbólica como emocional en el receptor, que hace que el sujeto o contexto al que se aplica se deslegitime” (p. 168). Sobre todo refuerza la creencia adquirida a lo largo de

tantas décadas, a punta de momentos aleccionadores que imprimen terror, confusión y miedo, dejando al frente al silencio, negación e irresponsabilidad política frente a nuestro contexto violento como la única manera de enfrentarlo.

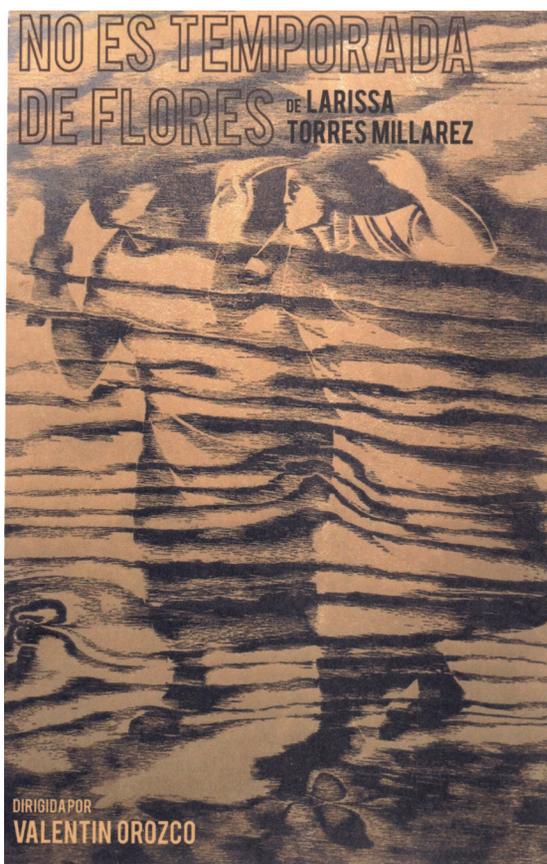
Esta negación de discurso y agencia surte un efecto desrealizador sobre estos sujetos y los presenta como silentes, inarticulados e inoperantes. [...] es la fórmula predilecta para negar las realidades incómodas y mantener la burbuja de la realidad, producida por los medios de comunicación, [...] categoría fundamental para ocultar y desresponsabilizar a los gobiernos, las empresas y en general, al estructurado sistema que subyace en el capitalismo gore contemporáneo. A través de esta espectralización se ha difundido la idea de que el sistema es irrefrenable, difuso, que está fuera del control de cualquier sujeto, gobierno o corporación que, frente a dicho sistema difuso, nos encontramos en un estado de indefensión inmodificable [...] (Valencia, 2010, p. 169).

Hay que destacar que, para las actrices, la comprensión del texto, desde el discurso propuesto, fue importante por el fundamento de las acciones, reacciones, matices y entonaciones; éstas con base en un detallado análisis y reflexión hicieron eficiente la construcción de una atmósfera cargada de coherencia en la interpretación, que permitió la posibilidad de replantear las estructuras (ideológicas, históricas y corporales) a donde la violencia se ha normalizado a tal punto que ya forma parte de la memoria, y de la misma forma poder transmitirlo al espectador. Es este proceso ameritaba, como bien menciona el personaje de doña Flora: “abrir los ojos” y tomar consciencia de que la violencia depredadora, la criminalidad y la muerte hiperbólica son parte de la vida cotidiana en la que, para nuestra desgracia, es una constante, presente cada vez con mayor frecuencia, generando la sensación de que tal fenómeno está invadiendo el territorio de nuestros cuerpos. Lo que significa que, si entendemos nuestros cuerpos como territorios políticos, estamos en este contexto, siendo invadidas por discursos de odio que nos conducen a la apatía, indiferencia y desconexión frente al dolor ajeno. Como menciona Lorena Cabnal:

Los cuerpos se enferman porque las violencias y los dolores no son pasajeras, sino que quedan impregnadas en los cuerpos que atraviesan. “Hay memorias ancestrales de dolor de nuestras madres, abuelas, tatarabuelas, bisabuelas, que no hemos hecho conscientes pero que están impregnadas en nuestras memorias corporales. Luego fuimos gestadas, nacimos, crecimos, y todas esas formas de violencia, el cuerpo las soporta. Hay una cadena que le llamo el acumulado histórico estructural de las opresiones sobre los cuerpos y también sobre la tierra (López, 2018).

Por lo que reivindicar el propio cuerpo como territorio político nos exige crear procesos de recuperación de la memoria y reapropiación de la identidad como sujetas activas y autónomas dentro de una sociedad. Esto nos hace preguntarnos como personas, actrices y per-

sonajes, ¿cómo hemos aceptado lo que le sucede al otro sin importarnos? Igualmente, cuestiona la investigadora cubana: “¿Hasta dónde se puede mantener la distancia el dolor de los demás sin que también contaminen nuestros propios dolores, cuando hablamos del dolor de los demás no hablamos también de lo que son nuestros propios Dolores?” (Diéguez I. , 2016, p. 45). Más adelante, la investigadora también cuestiona “¿Qué papel le hemos otorgado al sufrimiento en las guerras que emprenden unos hombres contra otros y en las políticas de corrección estética y asepsia afectiva? ¿De qué buscamos liberarnos cuando no queremos pensar qué relación tiene el dolor de los demás con nuestro dolor? [...] ¿Cómo son los tratos con el do-



“No es temporada de flores” empieza cuando una mujer llamada Alejandra, joven y despreocupada de su realidad, llega a pedir trabajo al jardín de Doña Flora, una señora que se encarga de sembrar cempaxúchitl fuera de temporada. A través de un peculiar proceso de siembra a las tres de la mañana, Doña Flora acompañará a Alejandra para que enfrente sus miedos y su realidad, y así puedan cosechar juntas cempaxúchitl fuera de temporada para muertos fuera de temporada.

**Actuación:** Claudia Fragoso y Brenda Urbina  
**Producción y logística:** Goretti Elías Díaz  
**Diseño gráfico:** Francisco Villa  
**Realización vestuario:** Rosa Soriano Equihua  
**Grabado:** Mujeres contra el viento de Adolfo Mexiac

**Intento respirar**  
Autor e interprete Fratta

**Prelude from Cello Suit No. 1 in G major**  
Autor Johann Sebastian Bach, interprete Guitarra STING

**Grito de guerra**  
30 músicos, cantantes y cineastas lograron esta canción.  
Letra y Música de Michelle Solano (La Serenísima)  
Producción, arreglos y grabación:  
Juanjo Rodríguez/Abuela Records



Figura 3. Programa de mano. Fuente: archivo propio.

lor en una comunidad como la nuestra, viviendo como vivimos, bajo la sombra de los duelos no realizados? (Diéguez I., 2016, p. 61).

La realidad actual nos ha llevado a experimentar una devastación colectiva en el país que, de alguna manera, nos atraviesa a todos sin que nos demos cuenta o, peor aún, sin querer reconocerlo. Naturalizar la inseguridad, la violencia, la muerte, así como la re-victimización, distorsiona nuestra percepción del dolor que cargamos en nuestro existir. En ese sentido la presencia en escena, nos permite crear un sentido desde la interacción física, psicológica, moral y social de los personajes en su entorno y su realidad propiciando identificación de la otredad, al reconocer semejanzas y diferencias (Cross, Montemayor, Arellano, & De Tavira, 2006, p. 205).

En la obra *No es temporada de flores*, el personaje de la joven, Alejandra, comienza a descubrir su lugar en el mundo; en una escena, ella se dirige directamente al público diciendo “¿se dan cuenta? la mataron”, mostrando la impunidad que sufrió con la pérdida de su madre. En ese momento, el personaje expresa la impotencia que siente y confronta al público respecto de estos eventos violentos que “les ocurren a los demás”. Se propone un cuestionamiento, al encarar la responsabilidad colectiva de lo que estamos viviendo y heredando a las nuevas generaciones, respecto a lo que se ha permitido como sociedad. Es enfrentar con dolor, hacia el futuro, que recuerdo, que memoria se va a tener de nuestra realidad actual, que es vergonzosa. La construcción escénica no pretende lloriquear, ni se conduce con lamentaciones, da la cara ante el reconocimiento de la indiferencia, apela a una responsabilidad compartida, advierte sobre la inseguridad y se arropa en la memoria, para no olvidar a otros y otras. Es posible trascender la realidad con lo que se dice y, de esta manera, generar un impacto que nos haga reflexionar.

Hacer del dolor individual una experiencia colectiva es la premisa para pensar la posibilidad de una “comunidad moral”; sin embargo, “si el dolor destruye la capacidad de comunicarse”, como ha reflexionado Veena Das, “¿cómo puede alguna vez trasladarse a la esfera de la articulación en

público?” (2008, 431). Si se especula que el sufrimiento, de modo general, nos induce al aislamiento, cómo trascender ese estado para intentar conformar —aunque sea efímeramente— un cuerpo en el que mi dolor pueda comunicarse con el dolor del otro. Veena Das retoma un argumento de Wittgenstein que considero esencial para estas reflexiones. Se trata de comprender que “la afirmación me duele no es un enunciado declarativo que pretenda describir un estado mental, sino que es una queja” (432), y esa acción de la queja lejos de hacer el dolor “incomunicable”, propicia un lugar de encuentro a partir de reconocerse en experiencias de dolor (Diéguez I., 2016, p. 16).

En ese sentido, el teatro enuncia y visibiliza el dolor que ha permanecido silente en nuestra memoria, pues el espectador vivencia un proceso cinestésico, Eugenio Barba lo llamaba de dramaturgia del espectador, que

[...] además de englobar un texto escénico, muchas veces, supera y se independiza del nivel narrativo, y añade los sentidos que la obra provoca en el espectador, que, a su vez, la redimensiona— esta concepción se aproxima así, de una tendencia que coloca al espectador como el principal intérprete de la obra teatral, como aquel que la “concluye” en el acto de la recepción (Nascimento, 2015, p. 120).

Así que es imposible habitarse sólo como persona o sólo como personaje en la construcción de la consciencia y la reapropiación de nuestra memoria, pues para poder dar sustento a aquello que se enuncia, será necesario habitar el dolor, a veces por la cercanía profunda entre ficción y realidad.

La presentación escénica, como referencia de lo real, es actualizar, traer en un aquí y ahora lo ficcional, implicando lo representado y lo representante, desde los signos empleados. Aunque la presencia se aborda desde una dimensión poética que, “lejos de oponerse a la verdad, es la revelación de una verdad sobre la realidad...” (Cross, Montemayor, Arellano, & De Tavira, 2006, p. 202) de la que se hace referencia. Lo que dicen los personajes, las reacciones e interacciones, las emociones, no son reales, pero eso no significa que sean simulaciones, “la obra de arte es poética-

mente verosímil porque es creación de un continente capaz de contener la verdad de una cosa”. (Cross, Montemayor, Arellano, & De Tavira, 2006, p. 202) En otras palabras, los personajes ficticios son capaces de experimentar emociones y sensaciones reales en el escenario y, de esta manera, pueden transmitir un mensaje auténtico y verdadero al público, incluso aunque la historia que se esté representando sea ficticia.

El actor-personaje se aventura hacia el interior del espectador para crear una reciprocidad viva en que se dan y se reciben posibilidades de ser, aventuradas a tal extremo que siempre nos sobrepasa. Por ello, mimesis como prodigio poético quiere decir que uno se transforma en otro (Cross, Montemayor, Arellano, & De Tavira, 2006, p. 203).

Queda claro que la audiencia tiene perfectamente clara la diferencia entre la realidad y la ficción; por más verosímil que resulte una obra de teatro, las personas saben diferenciar las experiencias escénicas de la realidad. La anécdota y la situación dramática siempre estarán ligadas al mundo cotidiano del espectador. De esta manera, la ficción teatral no sólo cumple la función de entretener, sino que también tiene un efecto sobre el receptor, haciéndolo reflexionar y generar una comprensión más profunda de la realidad que lo rodea.

En la puesta en escena, mientras que Alejandra aprende y toma conciencia de la realidad que la rodea, doña Flora se presenta como un personaje generoso y sabio que la invita, a ella y al espectador, a abrir los ojos y darse cuenta de lo que está sucediendo. La interacción entre ambos personajes crea una atmósfera cargada de realidad presente, en la que hay una apropiación del espacio que se conforma con los dispositivos utilizados como las veladoras, los pétalos de las flores, las semillas e incluso el audio. La presencia de estos elementos genera una experiencia física que adquiere significado en el momento presente: olores, sonidos, sombras, luz y color conforman la atmósfera y ambientación de las que habitan en la obra, para concretar la experiencia del espectador.

Eugenio Barba, director del Odin Teatre decía que “... cuanto más difícil es para él (el receptor) interpretar o valorar inmediatamente el sentido



Figura 4. *No es temporada de flores*. Foro la Ceiba, 2018. Claudia Fragoso y Brenda Urbina. Fuente: archivo propio.

de lo que sucede delante de sus ojos y su mente, tanto más fuerte es para él la sensación de vivir una experiencia. O mejor, dicho de una manera más oscura, pero tal vez más cercana a la realidad: tanto más fuerte es la experiencia de una experiencia” (López, 2010).

Lo vivenciado como público pretende hacer aprehensible lo que se conoce y lo que se vive, desde el cuerpo que emplea sus sentidos en la recepción y permite la construcción de recuerdos. El teatro es capaz de hacer sentir vivo al ser humano, en comunión, cuando se es partícipe del acontecimiento escénico de manera compartida en el espacio y tiempo teatral. Con esta obra, se busca conscientizar acerca de la vida y los vínculos afectivos que generamos como seres humanos.

Durante el proceso de montaje de la obra, el trabajo actoral fue desarrollado un proceso a partir de la interiorización de la historia para revivirla en escena.

En *No es temporada de flores*, la generosidad y la paciencia en los personajes hacen posible la evolución de la acción, lo que imprime un ritmo propio a la escena, en la que se integran aspectos fundamentales que definen la ficción, desde el texto y las cualidades específicas del carácter de Flora y Alejandra, como la exaltación de la juventud frente a la serenidad de la adultez en sus diálogos, reacciones e interacciones emocionales. Ellas también recordaron, ya que sus cuerpos fueron impactados por el dolor y la memoria de los seres perdidos, pero no sólo los propios muertos, también fueron recordados todos aquellos sin nombre, perdidos en el anonimato de un entorno violento y sin oportunidad de duelo. La obra de teatro creó un espacio para que los fragmentos de la memoria se pudieran organizar, comprender y superar o, al menos, recuperarlos en el momento de la actuación. Lo anterior teniendo en cuenta la importancia del lenguaje y la metáfora como una manera de enunciar de otras maneras la realidad, así como menciona Sayak:

No debemos olvidar el carácter performativo del lenguaje que es capaz de crear la realidad que enuncia. Enunciar de manera distinta es de algún modo, redireccionar la realidad que se nos impone a través de prácticas y discursos distópicos (Valencia, 2010, p. 171).

El acto de enunciación no sólo depende de las palabras que se dicen, sino también hay que tener en cuenta el discurso completo, que incluye los diálogos, las didascalías, la propuesta espacial y el ambiente que se crea en la puesta en escena para que las acciones e intenciones de los personajes puedan dialogar con el espectador y encontrar el equilibrio necesario en la interpretación. Será así como se puede habitar el texto, erigiéndose el momento presente de la acción, más allá del apego puntual al texto, como señala la dramaturga, recurriendo al contexto de la situación ficcional, lo que contribuye a la creación de una experiencia escénica auténtica y efectiva. En este sentido, Sanchis Sinisterra habla de la responsabilidad profesional del equipo creativo, en tanto los actores al interpretar descifran y traducen entre lo que se dice y lo que se hace, así mismo el receptor-espectador participa en la construcción de sentido:

De esta doble actividad interpretativa nace la deseable interacción escena/sala que el efímero encuentro entre actores y espectadores propicia durante la representación, interacción que será tanto más intensa, tanto más fructífera, cuanto más posibilite la emergencia de lo imprevisible... sin caer en ... la arbitrariedad' (Sanchis Sinisterra, 1995, p. 36).

En la obra *No es temporada de flores*, los personajes se van construyendo a través de dos tipos de relaciones que se desarrollan con el tiempo, el espacio y entre ellas. Es así como se va creando la trama y se va tejiendo el entramado de relaciones que dialogan con el espectador y que le dan su propio ritmo a la escena.

## Conclusiones

En este texto escénico se concreta la construcción del espacio dramático y significativo de los personajes, con base en recursos del equipo creativo como la imaginación, la reflexión y la creatividad. En el caso de la obra *No es temporada de flores*, vemos a dos mujeres, Alejandra y Doña Flora que a través de las acciones poéticas van generando la atmósfera que viven, lo cual es posible, porque las actrices construyen el espacio ficcional, para que el espectador pueda “ver” lo que sucede en la obra. Hay un aprendizaje mutuo, de solidaridad, de responsabilidad ante los actos suscitados. El compromiso del recuerdo y la memoria es una obligación hacia los que se nos adelantaron de forma antinatural.

La memoria nos permite tener presente aquello que no vemos. El teatro nos refleja esas realidades que no tenemos presentes, para no olvidar, para reapropiar y trascender las acciones y los espacios innobles de las personas, para poder asumir responsablemente nuestro deber como sociedad. En el teatro, la ficción puede ser una herramienta para explorar la complejidad de la vida y recordarnos nuestra propia humanidad. La construcción de una obra de teatro requiere de una colaboración constante entre los creadores, en la que se labran consciencias que se transmitirán al público.

En *No es temporada de flores*, la iluminación dada por las velas representa un homenaje a la memoria

de aquellos que han muerto y que socialmente nos pertenecen y nos corresponde como acto de duelo político enunciarles y darles memoria; para Alejandra, su entorno se enrarece en el momento que asesinan a su madre, pues ella no medía las consecuencias de su “ceguera social” o “inconsciencia”, hasta que los enfrenta y les aporta claridad para comprender los acontecimientos de la realidad. Doña Flora, como personaje guía conduce a la conciencia de este hecho. Al final, será el público quien tome la decisión de seguir o no el camino de la memoria y de la reflexión hecha a partir de la propuesta escénica, ya que la teatralidad, la ficción y la creación generan una experiencia estética que va más allá de la mera observación. Si bien el texto reta a los creadores escénicos en tanto su oficio de creación, los elementos empleados actualizan la percepción desde el origen de la puesta en escena, para transportar al espectador al ambiente y a la historia que posibilitará la experiencia estética de la escena.

El teatro, en especial el propuesto en esta obra, busca avivar la pasión de la vida en cada uno de nosotros y de nosotras, recordándonos que no estamos solos en nuestro existir. A través de un proceso creativo en comunión, se pretende establecer una red de conciencia que envuelva al espectador, generando una semilla que busca germinar en su ser. La ficción, en este jardín escénico, es utilizada para abonar la realidad, creando un espacio donde se puede conectar con la memoria y los procesos de duelo. Es una invitación a tomar conciencia y a compartir un instante con aquellos que nos dejaron, y con aquellos que aún caminan junto a nosotros. Como dice doña Flora, en la obra *No es Temporada de Flores*

Despierta, Alejandra. El juego del poder los quiere atrapados, pero nosotros podemos liberarlos. [...] Estás expuesta, todavía sin enterrar. Respira y echa raíz. Nútrete. No estás sola. Busca tu par y construyan su camino. Ya te enseñé el ritual de la siembra, ¿qué vas a cosechar? (Torres Millarez, 2019, p. 262).

Es tiempo de tomar conciencia y enfrentar los procesos de duelo a partir de nuestra memoria.

## Referencias

- Bernardez, A. (2010). *La recepción teatral; ¿a la búsqueda de un público imposible*. Teatro Rabinal. <http://www.teatorabinal>
- Cross, E., Montemayor, C., Arellano, A., & De Tavira, L. (2006). *Raíces míticas y rituales de la estética y las artes escénicas en India, Grecia y México*. Ediciones/Cenidi Danza/INBA/Conaculta.
- Diéguez, I. (2014). Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos. *Investigación teatral* (3)5.
- Diéguez, I. (2016). Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor. *DocumentA/Escénicas*. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/951/1751>
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores.
- Lopes, B. (2009). A performance da memoria. *Sala Preta* (9)135-145. DOI:10.11606/issn.2238-3867.v9i0p135-145. <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397>
- López, E. (2018). *Lorena Cabnal: sanar y defender el territorio cuerpo tierra*. avispa. <https://avispa.org/lorena-cabnal-sanar-y-defender-el-territorio-cuerpo-tierra/>
- Nascimento, J. M. (2015). *Da trama Ao ato: por uma dramaturgia do ator*. Universidade Federal da Bahia. (UFBA).
- Pavis, P. (1987). *Diccionario de teatro, dramaturgia, estética, semiología*. EspasEbook.
- Sanchis, Sinisterra, J. (1995). *Misero próspero y otras breverías (monólogos y diálogos)*. Ediciones la avispa.
- Torres Millarez, L. (2019). No es temporada de flores. En M. Á. García. *Posibles dioses. Antología de Teatro Michoacano Contemporáneo* (2). Silla vacía editorial.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Editorial Melusina.

# Familia García, entre la fotografía purista y las aspiraciones pictoralistas

*Garcia family, between purist photography  
and pictorialist aspirations*

## **Dr. Salvador Salas Zamudio**

Universidad de Guanajuato  
photosalvador@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-3724-3873

## **Dra. Mariana Alejandra Pulido López**

Universidad de Guanajuato  
marialepulidolopez24@gmail.com  
ORCID: 0009-0007-3835-855X

**Recibido:** 27/03/2023 **Aceptado:** 16/05/2023

---

\* Como citar este artículo / *How to cite this article:*  
Salas Zamudio, S. y Pulido López, M. A. (2023). Familia García, entre la fotografía purista y las aspiraciones pictorialistas. *un año de diseñarte, mm1*, (25), 84-103.

## **Resumen**

El presente escrito propone una reflexión en torno a las fotografías de la familia García (Romualdo, Sara, Manuel y Salvador García), desde las contradicciones conceptuales entre la fotografía academicista y la pictorialista. Transformación de ciencia y arte que se vio consolidada en el oficio del fotógrafo gracias a la herencia familiar, la práctica dirigida del maestro al aprendiz en el estudio y en el laboratorio fotográfico, el trabajo autodidacta y la instrucción escolarizada.

La transición del desarrollo fotográfico entre Romualdo e hijos permite apreciar una propuesta artística, que nació con la curiosidad de un medio capaz de aprisionar momentos de la realidad y una continua disciplina por perfeccionar y mejorar las habilidades del creador que contribuyeron al desarrollo del imaginario fotográfico.

**Palabras clave:** fotografía, fotografía artística, pictoralistas

## Introducción

*Ver es mucho más complejo de lo que la disposición de una serie de ensayos ópticos y físicos nos da a entender. El ojo es un órgano de un ser vivo, y nosotros tenemos una forma de ver que corresponde a un ser vivo. No se trata propiamente de un órgano, el ojo, sino de un proceso, el ver...no vemos con el ojo, sino con el cerebro ...ver no es meramente un logro cerebral sino, más allá, también un logro cultural.*  
(Aicher, O. 2001, p. 62-63)

### Abstract

*This paper proposes a reflection on the photographs of the García family (Romualdo, Sara, Manuel and Salvador García), from the conceptual contradictions of academic and pictorial photography. Transformation of science and art that was consolidated in the profession of the photographer thanks to the family inheritance, the practice directed from the teacher to the apprentice in the studio and in the photographic laboratory, self-taught work and school instruction.*

*The transition of the photographic development between Romualdo and sons allows us to appreciate an artistic proposal, which was born with the curiosity of a medium capable of imprisoning moments of reality and a continuous discipline to perfect and improve the creator's skills that contributed to the development of the photographic imaginary.*

**Keywords:** *Photography, Artistic photography, Pictorialist.*

A finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, en México se vivieron grandes cambios políticos, sociales y culturales. La independencia liberal y el pensamiento positivista fueron la fuente del progreso y la modernidad, una nación que se consolidaba mediante símbolos patrios, pero con una marcada división social. Por un lado una clase moderna y cosmopolita vinculada con las elites porfiristas; por, el otro la población marginada con grandes carencias económicas.

Con la llegada a México de Jean Louis Prelier (francés), Emanuel von Friedrichsthal (austriaco), Charles Betts Waite (estadounidense), Emilio Mangel Dumesnil (francés)<sup>1</sup>, además de otros fotógrafos se transformaron los modos de hacer y mirar imágenes; estos extranjeros contribuyeron a la formación de fotógrafos mexicanos y a la instauración de ideas básicas sobre el oficio del fotógrafo y la imagen fotográfica. Así, extranjeros y nacionales instalados en sus estudios de retrato o a través de sus recorridos por el territorio na-

1. Véase E. Fernández (1950).

cional configuraron la idea del fotógrafo como artista, científico, comerciante, reportero, documentalista y viajero. Destacaron los usos sociales de la fotografía sobre los principios de verosimilitud, belleza y reproducibilidad de la imagen fotográfica.

la mayor presencia de fotografías en las publicaciones era acompañada de un discurso positivista según el cual este tipo de imágenes reflejaban objetivamente la realidad, de manera que el progreso y la estabilidad retratados no podían ser puestos en tela de juicio... la fotografía fue hija de ese auge industrial y positivista; su exacta representación de la realidad sólo era posible gracias a la ciencia y destinada a la ciencia (Martínez, G. & Almazán M. 2019).

La fotografía en México se vio influenciada por los valores sociales, la credibilidad en las evidencias científicas, los discursos artísticos y la innovación tecnológica que contribuyó a la disminución del peso y el tamaño de las cámaras fotográficas, mejoró la calidad de la óptica, aumentó la escala tonal y disminuyó los tiempos de exposición de los materiales fotosensibles; esencialmente, por el dominio del pensamiento positivista que orientó la educación del país, la formación de élites con ideas de modernidad y aspiraciones de progreso, así como en las tendencias y aspiraciones artísticas de creación de imágenes, en particular, de la pintura, la escultura y el grabado.

La fotografía titubeaba entre los fundamentos academicistas o puristas, que impulsaban el valor artístico de la fotografía mediante la nitidez de la imagen, amplia gradación tonal y semejanza con lo observado y los principios de la fotografía naturalista o pictorialista que alejaba a la imagen del registro de la realidad, fomentaba la borrosidad de la imagen, la intervención manual y las copias únicas de las impresiones nobles. Estas contradicciones se encuentran en el trabajo fotográfico de la familia García realizado entre el periodo del porfiriato y la Posrevolución mexicana, que se caracterizó por revelar una mirada artística e idealizó la construcción de una fotografía bajo patrones de registro y principios estéticos.



Figura 1. *Mujeres*, Romualdo García, (ca. 1910),  
Fuente: Fototeca Romualdo García.  
Museo Regional Alhóndiga de Granaditas.

### Fotografía academicista

La fotografía academicista se apoyó en las ideas positivista de un país con aspiraciones de modernidad a partir de la industrialización durante el régimen porfirista; pretendía demostrar la importancia y sencillez de la técnica fotográfica frente al dibujo y la pintura, así como la belleza en la reproducción detallista de las imágenes y su carácter científico definido por la exactitud matemática de las copias precisas de la naturaleza. La fotografía como documento comprendida en las ideas de belleza artística, aspiraba a la reproducción perfecta de la realidad y a la testificación de acontecimientos: un realismo que el imaginario social le atribuyó el valor de veracidad, de transparencia signada en la objetividad retiniana y la fidelidad de lo real. La propuesta de la fotografía como lenguaje visual se establecía en la verosimilitud con imágenes claras y precisas, así como en los registros fidedignos, reales y verdaderos de su entorno social.

Por lo tanto, la fotografía se reconocía como una práctica comercial, científica y artística para confirmar la élite económica a través del retrato de estudio, las imágenes de viaje o la vida cotidiana para documentar el mundo y como un medio para favorecer la memoria, la visión y la falta de inspiración en la pintura y el dibujo.

A finales del XIX, se reconocían las cualidades artísticas de la fotografía purista por la perfección técnica y la reproducción precisa de los detalles que realizaba el fotógrafo científico, definido por C. Klary (1892) como:

... un hombre muy honorable y que frecuentemente está dotado de grandes aptitudes y capacidad; el objetivo constante de sus esfuerzos es perfeccionar las manipulaciones de laboratorio... constantemente está buscando instrumentos ó medios superiores que produzcan resultados técnicos más perfectos (p. 5).

Aunque el costo de las cámaras y los materiales fotosensibles impulsaron una democratización de la fotografía, la burguesía era la protagonista de las imágenes, confirmó sus ideales de belleza y comportamiento social en la aparente exactitud objetiva. Los fotógrafos mexicanos del siglo XIX y en los albores del XX, aprendieron el oficio en el extranjero, como aprendices de fotógrafos de la clase acomodada, o en la Academia de San Carlos, que a finales del XIX aceptó mujeres como alumnas. "Algunos tienen la oportunidad de viajar a Estados Unidos o, mejor aún, a Francia, para estudiar los adelantos de la materia. Miguel Servín... aprendió en París con Alphonse Poitevin... Antíoco Cruces y Octaviano Mora pasaron asimismo largas temporadas en París... (Debroise, O. 2005, p. 54). Los aprendices realizaban la limpieza y adquirían los conocimientos básicos de técnicas de alumbrado, manejo de cámara y química fotográfica con trabajos mal remunerados.

Otros fotógrafos menos adinerados, y con menor suerte, aprendieron el oficio de manera autodidacta a través de publicaciones que promovían el manejo de las cámaras, avances tecnológicos en óptica y química, los procedimientos técnicos para la exposición a la luz los sistemas de alumbrado, la instalación de laboratorios y estudios, la preparación de productos químicos,

y fomentaban las ideas puristas. Algunas publicaciones fueron *Manual de fotografía* de José María Cortecero (1862), *Manual del viajero en México* de Marcos Arróniz (1858), *El rayo solar* de John Towler (1876), *La platinotypie* de Pizzighelli y Hübl (1883), *Método práctico para determinar con exactitud el tiempo de exposición en fotografía* de R. Clément (1891), *El fotógrafo retratista* de C. Klary (1892), *El consultor del fotógrafo o la fotografía para todos* de José María Rivera (1902), *La fotografía sin laboratorio* de Luis G. León (1900), *Enciclopedia del Fotógrafo Aficionado* (1900-1901), *El fotógrafo mexicano* (revista) (1901), *La photographie du Nu* (1902) y *Manual de fotografía para aficionados* (1910), los dos últimos de C. Klary<sup>2</sup>.

En el área metropolitana y en los estados del interior, había centros de capacitación laboral, llamados escuelas de artes y oficios, y también escuelas técnicas o industriales, asistían jóvenes de escasos recursos y de la clase media que querían aprender los medios prácticos de un oficio o arte para incorporarse laboralmente a la industria o desempañar un oficio, ante falta de mano de obra calificada.

A finales de 1880, la Escuela Nacional de Artes y Oficios para Hombres ofrecía capacitación gratuita en fotografía, del Colegio de Artes y Oficios en la ciudad de México "van a egresar las primeras fotógrafas de quienes se tiene noticia... Margarita Henry y Galdina Melgosa... de quienes se ha conservado una fotografía, fechada en agosto de 1872" (Rodríguez, J. A. 2012, p. 25); entre 1894 y 1902, en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad de Puebla, se enseñaban técnicas de laboratorio y de retrato fotográfico; en la primera década del siglo XX, el Hospicio de Pobres, ubicado en la capital del país entre calzada San Antonio Abad y Río de la Piedad, ofrecía la formación de mano de obra especializada en oficios como bordado, elaboración de cajas de cartón y fotografía, que se incorporaban a los talleres artesanales y locales comerciales. En las Escuela Correccional Industrial Militar de Oaxaca, Escuela de Artes y Oficios de Guadalajara, Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz de Morelia, Escuela Industrial Militar de San Luis Potosí se impartían clases de

2. Véase J. A. Rodríguez (enero-abril, 2007).

fotografía; en la última había un departamento de fotografía. Olivier Debroise (2005) hace mención que en el Colegio Civil del Estado de México se daba una clase de fotografía que impartía el fotógrafo Felipe Torres.

La Escuela Nacional de Artes y Oficios para Mujeres brindaba una formación que "...comprendía la enseñanza de oficios tales como los bordados de toda clase, trabajos en cera, modelación, dibujo natural y lineal, encuadernación e incluso relojería y fotografía" (López, 2019, p. 42-45): mano de obra calificada que contribuía al crecimiento industrial.

De igual forma era oficio artesanal o doméstico de tecnificación para acceder a la verdad como correspondencia de la realidad que se reflejaba en el espejo con memoria, exactitud entre la imagen tecnificada por la cámara fotográfica y los hechos del mundo, entre el acontecimiento y la mirada precisa, aspiración del conocimiento científico y de los métodos objetivos de investigación que relacionaban los deseos de verdad y realidad. El carácter científico de la fotografía del siglo XIX y principios del XX radicaba en la supuesta exactitud objetiva de la imagen y en su capacidad de evocar, en la memoria de papel, el recuerdo de algo que iba a desaparecer, detener el tiempo y el olvido a través de la imagen, con influencia de la experiencia subjetiva que acercaba a la fotografía y al arte.

### Romualdo García

Como iniciador de la familia en los quehaceres de la fotografía, Romualdo Juan García Torres, mejor conocido como Romualdo García (1852-1930), abrió su estudio en 1887 en la calle de Cantarranas núm. 34, en Guanajuato capital, con un cartel al exterior que se anunciaba como Fotografía instantánea (1887-1905), aunque desde años antes realizaba retratos por encargo y su esposa María Guadalupe Martínez le ayudaba en el trabajo de laboratorio.

En lo fotográfico, tuvo una formación variada, un conocimiento "... científico elemental, adquirido improvisada y casi domésticamente" (Canales, 1998, p. 17): primero como aprendiz con disposición por adquirir nuevos conocimientos en física, química y fotografía; después, a través de la experimentación empírica en

el colodión húmedo y en la impresión a la albúmina, habilidades sumadas a la lectura minuciosa de publicaciones de la época, porque estaba suscrito a varias revistas ilustradas y publicaciones fotográficas como la segunda edición de *La platinotypie* de Pizzighelli y Hübl (1887). Así también, a la observación del trabajo de fotógrafos que lo precedieron como Otis M. Gove y F. E. North, dueños de la sociedad fotográfica Gove & North que realizó fotografías de la estación del ferrocarril en Marfil, Guanajuato, aproximadamente en 1883; los daguerrotipistas César von Duben, quien estuvo en Guanajuato en 1847, y Émil Mangel Dumesnil, quien llegó a la ciudad de México en 1855 y, de acuerdo con Claudia Canales (1998, p. 21-22), realizó algunas imágenes en la ciudad de Guanajuato.

Durante la visita de Porfirio Díaz a Guanajuato, del 26 al 29 de octubre 1903, Agustín Víctor Casasola, fotoreportero del *Semanario Ilustrado*, quien realizaba fotografías en placas de vidrio como complemento gráfico de sus propios escritos noticiosos, y Winfield Scott, fotógrafo viajero contratado por el gobierno de Díaz para registrar, en placas secas de gelatino-bromuro, las vías férreas y los avances tecnológicos, estuvieron presentes en Guanajuato durante los recorridos del General Díaz. Del mismo modo una cantidad cuantiosa de anónimos fotógrafos aficionados y reporteros profesionales, locales, del país y del extranjero, registraron sus recorridos en placas únicas y en imágenes estereoscópicas: la estación de Marfil antes de la llegada de Díaz, el monumento de la Paz, la fachada y el interior del Teatro Juárez, la presa de la Olla, la estatua de Hidalgo en el jardín de las Acacias, la presa de La Esperanza, la Cañada de La Labor, el templo de San Cayetano en La Valenciana y los balcones del Palacio Legislativo fueron publicadas en *El Imparcial*, *El Mundo Ilustrado*, *Efemérides Guanajuatenses de Crispín Espinosa*, *El Tiempo*, *El País*, en la Revista *Moderna de México*, en noviembre de 1903.

Vicente Fernández Rodríguez, quien tenía una relación cercana con Romualdo García, experimentó con la cámara oscura en 1870 y en 1875, y abrió un gabinete de fotografía al público. Aurora Jáuregui (1999) menciona: "Es sabido que fue de los primeros en Guanajuato que se dedicó con empeño al arte fo-

tográfico... En el campo de la fotografía, uno de sus alumnos fue Romualdo García, a quien conoció en la farmacia de la Cruz Verde” (pp. 43-44). Claudia Canales (1998) lo describe como: “Autodiacto en química y física, siempre interesado por la medicina, el análisis mineralógico, el estudio de los fenómenos atmosféricos... entre los muchos intereses de Vicente Fernández siempre estuvieron los procesos fotográficos y la experimentación con ellos” (p. 16).

Así como a través de la contemplación de fotografías realizadas por sus contemporáneos entre los que se encontraban el estudio Fotografía Imperial Artística del fotógrafo francés Martín Duhalde, premiado con la medalla de oro en la Exposición Mundial de París, que realizaba vistas y retratos en la calle de Alonso número 6 en Guanajuato capital<sup>3</sup>; Francisco Leal del Castillo que realizó fotografías de 1852 a 1892 en la ciudad de León, en la localidad de Mineral de la Luz y en Guanajuato; Mariano Leal y Zavaleta, hijo de Francisco Leal del Castillo, también realizaba fotografías y fue el traductor del libro *El Fotógrafo Retratista* (1892) que le dedicó a Romualdo García en enero de 1893, texto que favoreció su aprendizaje y comprensión del retrato fotográfico (Figura 2). Del mismo modo el fotógrafo guanajuatense premiado en la Exposición industrial de Querétaro en 1882, Vicente Contreras abrió su estudio aproximadamente en 1872, en la calle de Alonso número 13 en Guanajuato capital, realizó retratos de la clase alta, vistas de paisaje y estereoscópicas hasta 1892. Luz Delia García (2001) menciona que Romualdo García fue inspirado por Fernández y por Contreras, que recibió instrucciones de dos fotógrafos experimentados que tenían el reconocimiento de la élite guanajuatense “... abandona sus estudios de pintura y de música para, con el apoyo de Vicente Fernández y Vicente Contreras, dedicarse de tiempo completo a la fotografía” (p. 32).

La importancia de los avances tecnológicos y el desarrollo del panorama artístico habían despertado el interés por la fotografía en la capital de Guanajuato, por lo tanto, se establecieron diversos fotógrafos como

Leonardo Íñigo, Leopoldo A. Ojeda, Jesús Garibay y Emilio Montes de Oca, entre otros artistas que utilizaron la cámara oscura para facilitar la labor.

Antes y después de Romualdo hubo otros fotógrafos, y es muy probable que esta circunstancia sea la que le haya permitido crecer. Como fotógrafo nunca estuvo solo, por el contrario hubo colegas que posibilitaron que el trabajo de García se desarrollara y con ello superara en mucho a los fotógrafos de la época... [como] es el ingeniero de Minas C. Rocha... 1892, don Jesús Rodríguez que para 1880- 1890 se hacía llamar el pintor- fotógrafo; y, para 1900, los retratos de los hermanos Ávila y las vistas estereoscópicas en albúmina de don Enrique Rodríguez. Otro estudio importante fue el de don Alfonso Cue de la Fuente ubicado en la Plaza Mayor número 8... en 1905; y para la década de 1910 las fotografías que sobre la minería trabajó don Jesús Garibay. (García, R. 1998, pp. 8-9)

Fotógrafos nacionales y extranjeros de fama internacional que en sus lujosos gabinetes, en publicaciones ilustradas o las ediciones de álbumes fotográficos como documentalistas o con intenciones artísticas, participaron en el desarrollo de la mirada de don Romualdo, en la forma de mirar al retrato y al retratado.

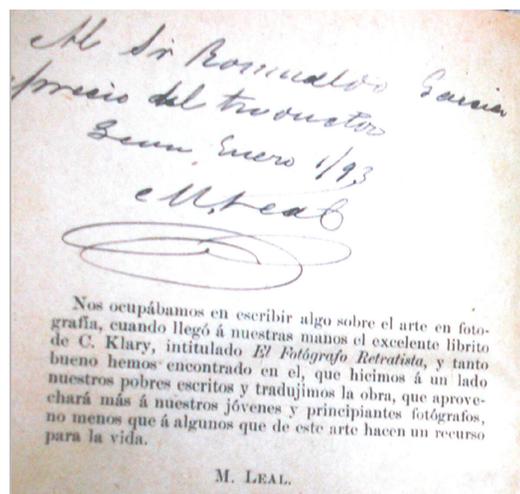


Figura 2. Dedicatoria de Mariano Leal y Zavaleta (1893). *El fotógrafo retratista* (1892). Fuente: Libro en resguardo en la Fototeca Romualdo García. Museo Regional Alhóndiga de Granaditas, Registro obtenido en 2010.

3. Véase Aguilar, A. (enero-abril, 199). Fotorreporteros viajeros en México. *Alquimia* 2(5), 7-15.

Antíoco Cruces, Luis Campa, Manuel Torres, los hermanos Valletto (Julio, Guillermo y Ricardo Valletto), Octaviano Mora, José María Lupercio, Emilio Lange, Andrés Martínez, entre otros fotógrafos que realizaban retratos en sus lujosos y novedosos estudios comerciales con el propósito de experimentar las posibilidades estéticas del arte fotográfico, influyeron en las ideas que conformaron lo fotográfico en México, sin olvidar a aquellos que lograron:

“ilustrar” las notas periodísticas principalmente en los semanarios ilustrados... desde el año 1900, aproximadamente, los semanarios editados en la ciudad de México como *El Mundo Ilustrado*, el *Semanario Literario Ilustrado*, y *El Tiempo Ilustrado*, entre otros, comenzaron a integrar a sus ediciones algunas fotografías instantáneas... (Escorza, 2015)

A finales del siglo XIX y principios del XX, el retrato fotográfico estaba influenciado por la mirada de fotógrafos franceses, norteamericanos y alemanes, como un acto simbólico de confirmación de las élites económi-



Figura 3. *Angelitos y sus trajes*, Romualdo García, (ca. 1910), Fuente: Fototeca Romualdo García. Museo Regional Alhóndiga de Granaditas.

cas que reflejaba objetivamente la realidad, la cámara fotográfica representaba el progreso industrial, como un instrumento que realizaba una acción científica: La reproducción exacta de la realidad. Así lo fotográfico estaba envuelto en ideas positivistas, el progreso industrial y el imaginario científico.

Frente a esta documentación objetiva de la sociedad, con un carácter científico que pretendía legitimar a las clases sociales con poder económico, las aportaciones de Romualdo García a la fotografía mexicana son desde la representación no sólo plástica, social e ideológica, sino también escénica que da la sensación de verdad mediante fondos pintados a mano, decorados, vestuarios y poses, elementos fundamentales en la representación y en la creación de nuevas verdades, por lo menos para el espectador de la fotografía. Vestuario que ocultaba el origen socioeconómico del retratado, porque don Romualdo contaba, entre los adelantos tecnológicos de su estudio, con chaquetas, pantalones, vestidos, blusas, faldas, trajes de charro, sombreros y un conjunto de cosas para disminuir las desigualdades socioeconómicas en la sociedad guajuatense, probablemente con la complicidad del retratado que tenía una idea de sí mismo y de como quería ser visto. En el imaginario de lo irreal, en ese encuentro de dos individualidades e intenciones, las de Romualdo García y las del fotógrafo, surgen retratos en los que se desprende no sólo la apariencia, también los modos de ser, de hacer y de pensar, desde el artificio, probablemente para adquirir otra identidad, esconder su apariencia habitual o modificar la forma en la que quería ser mirado y, por lo tanto, recordado.

Desde 1887 y hasta 1914 que abandonó su oficio, don Romualdo participó en el relato, tradición y costumbre de ocultar la tristeza que provoca la muerte infantil, en una impostura de resignación para mitigar el sufrimiento, idealizar la muerte y mantener a infante vivo en la memoria de sus familiares. Romualdo García realizó retratos *post mortem* de niñas y niños pequeños, una práctica cotidiana entre todas las clases sociales, angelitos que con una viveza impresionante reflejaban la tranquilidad de la muerte; solos o acompañados con sus padres o hermanos, los familiares solicitaban re-



Figuras 4 y 5. Charros, Romualdo García, (ca. 1910),  
Fuente: Fototeca Romualdo García. Museo Regional Alhóndiga de Granaditas

tratos de difuntos menores a los siete años, como si estuvieran vivos o dormidos, para ocultar las causas y el dolor de la muerte.

Niñas y niños estaban vestidos con túnicas blancas o con ropas que representaban al Santo Niño de Atocha, san José, san Ignacio de Loyola, Sagrado Corazón, la Inmaculada Concepción o la Virgen de la Caridad, prendas que hacían referencia a las advocaciones marianas; también se encontraban vestidos con sotana, sobrepelliz de tela blanca y fina con mangas anchas, utilizada por los monaguillos de la época. Algunos niños eran rodeados de flores y de motivos religiosos, artificiosidad de alegría, porque en el caso de la muerte niña existía la creencia de que sólo entraban al cielo los niños que se ofrecían con alegría: los retratos de angelitos escondieron el dolor, en la expresividad serena que intentaba conservar los aspectos espirituales en la muerte niña, para que pudieran ser recordados como no lo estaban, vivos.

El estereotipo hegemónico de la masculinidad, en la segunda década del siglo XX, se asocia al recio jinete campirano que se dedicaba a la ganadería y a la agricultura, protector, temerario y violento, de bigote espeso y bien peinado, pletórico de virilidad y de rebeldía, que no le importaba arriesgar la vida y combatió en la Revolución Mexicana, de ahí el culto a la valentía y la admiración de los charros: la veneración a Francisco Villa, Emiliano Zapata, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón y Francisco I. Madero, caudillos del movimiento armado de 1910 y símbolos de hombría que inspiraron la cultura nacionalista, las representaciones y los discursos ficcionales de películas cinematográficas, de la literatura, de la música a través de corridos como Carabina 30-30: “Con mi 30-30, me voy a marchar / A engrosar las filas de la rebelión / Si mi sangre piden, mi sangre les doy / Por los habitantes de nuestra nación” (Canción popular de Genaro Núñez); El Zapatista: “Fue mi padre un agrarista / Y valiente zapatista / Que jugábase la vida / Como todo un gran



Figura 6. *Charros*, Romualdo García, (ca. 1910), Fuente: Fototeca Romualdo García. Museo Regional Alhóndiga de Granaditas

señor” (Canción popular de Alfonso Méndez); El abandonado “Tres vicios tengo y los tengo muy arraigados / El ser borracho, jugador y enamorado / ¿Qué voy a hacer? / Si yo soy el abandonado / Abandonando sea por el amor de Dios” (Canción popular de José de Jesús Martínez).

Identidad masculina que, por supuesto, se implantó en la imagen fotográfica y Romualdo García, en su lujoso estudio, realizó retratos de hombres vestidos de charro, con sombrero puntiagudo de lana, ala chica, toquilla bordada y ribete calado; chaquetilla adornada con grecas, chaleco de casimir, camisa blanca de cuello volteado; pantalones ajustados con doble botonadura plateada a los lados y botines, don Romualdo también realizó representaciones de charros o de payos<sup>4</sup>, que

4. Provincianos adinerados y con modales de ranchero. Véase C. Palomar (2004). En cada charro, un hermano. La charrería en el Estado de Jalisco. Secretaría de Cultura Gobierno del Estado de Jalisco.

entre decorados y fondos pintados a mano, posaron con zapatos de fabricación industrial, por debajo del tobillo de cordones, que no eran característicos de los charros de principios del siglo XX, la misma chaquetilla clara, porque en las imágenes revisadas se encontró coincidencias en la chaquetilla y en el bigote postizo, que nos lleva a imaginar que el fotógrafo sugería las prendas de vestir, los accesorios y las poses frente a la cámara, probablemente con la intención de atenuar la desigualdad social (véanse Figuras 4 y 5).

Carlos Monsiváis se refiere a Romualdo García como “... el representante de una técnica mitad magia y mitad revelación” (2012, p. 19). En la Figura 6, aparece un hombre imaginario con traje de charro oscuro, que mira de frente a la cámara con un clavel en la oreja derecha, como un objeto simbólico de belleza, fascinación e inocencia, que contrasta con el puro su mano izquierda, como símbolo de elegancia, riqueza y poder, cabello despeinado como en una enunciación instantánea y bigote indicativo de hombría y virilidad, leontina colgante que utilizaban los hombres de levita o de frac y gazné blanco de seda que refiere elegancia y refinamiento. Tranquilamente espera ser revelado por el click de la cámara, aparición que difiere con el estereotipo del hombre rudo que realizaba labores de agricultura, ganadería o minería en el Guanajuato de principios del XIX y descubre la teatralidad en el acto fotográfico, donde el fotografiado, a sugerencia del fotógrafo o por intensión propia, interpreta a un personaje. Cristina Palomar (2004) menciona que ‘Vestirse de charro es vestirse de caballero’, lo cual tiene una referencia a la condición de género y al honor que esto supone” (p. 74), probablemente este hombre se retrató vestido de lo que no era “un caballero” para aparentar su condición de género y de honor en la irrealidad del gabinete fotográfico, porque “el traje charro es una amalgama de signos condensados que operan para producir la ficción de una homogeneidad imaginaria” (Palomar, C. 2004, p. 77). Romualdo revela, en este retrato, algo oculto de la vida real y aparece, en un acto de magia, la verdad: un hombre que posa frente a la cámara con bigote artificioso, cadena colgante, gazné blanco no propio del traje de charro.



Figura 7. *Mujeres*, Romualdo García, (ca. 1910),  
Fuente: Fototeca Romualdo García.  
Museo Regional Alhóndiga de Granaditas

Entre las aspiraciones de modernidad y progreso desigual, en la ilusión de la Fotografía instantánea que prometía en el letrero de su establecimiento comercial e impecable técnica academicista, don Romualdo cumplió con la disminución de las contradicciones sociales, porque en su estudio posaron tanto los hombres de huaraches deteriorados, los de botines charros al tobillo y botas de trabajo como los de zapatos de cuero impuestos por la moda europea. Así como los distinguidos señores con trajes confeccionados con gran perfección a la medida, acompañados de sombrero y bastón; los refinados dandis con bigote bien afeitado y elegante vestir, pantalón, camisa de cuello alto, chaleco, saco y corbata de nudo triangular; peones campesinos y marginados con calzón de manta, pantalones de loneta o mezclilla, camisa desfajada de algodón o franela y sombreros de palma trenzada o de paja.

Damas de la alta sociedad, con amplios y largos vestidos confeccionados en México o en el extranjero, de seda, tafetanes bordados, paño, lana o lino con en-

cajes, satenes combinados con gasas y raso, blusas de seda bordadas, con elegantes sombrero y estolas de piel, tocados mantillas, pendientes y collares. Así mismo, mujeres de clase media que pertenecían a la pequeña burguesía urbana y rural; mujeres de clases populares pertenecientes al campesinado con cabellera negra y lisa, rebozos, enaguas de lana o de algodón de colores y blusas de algodón, manta o de otras telas rústicas como la bayeta.

Hombres y mujeres solas, parejas y grupos de clases sociales desfavorecidas, que ante la cámara de Romualdo certificaron su existencia, sin importarles el latifundismo, las condiciones insalubres de vida, la desnutrición, el crecimiento desequilibrado y el excesivo trabajo, pero también la presencia en ese mismo gabinete fotográfico de hombres y mujeres solas, parejas y grupos en una situación económica próspera para mostrar la pertenencia a las élites sociales, teatralidades que muestran realidades desde intensiones distintas y se revelan en el arte de la fotografía, en el registro de carácter memorial creado desde el hábil ingenio de don Romualdo García y en la integración estética de cada elemento técnico, imprimiendo en la imagen la belleza y la disposición de la puesta en escena.

### Aficionados

Después de la inundación de Guanajuato, a mediados de 1906, don Romualdo reabrió su estudio en el núm. 45 de Cantarranas, con el apoyo de sus hijos Sara, Manuel y Salvador, que ya contaban con los conocimientos técnicos para dirigir el estudio, Romualdo García los había aleccionado en el manejo de cámaras y sistemas de alumbrado, por su parte María Guadalupe Martínez, seguramente guió a sus hijos, en los aprendizajes de laboratorio y en el retoque negativos, sin embargo, los jóvenes se dedicaron exclusivamente al revelado y al impresión fotográfica. El gabinete prosperó, la familia García atendió con la misma habilidad a la heterogénea sociedad guanajuatense, campesinos, mineros, comerciantes, hacendados y latifundistas que posaban orgullosos ante la cámara del prestigiado fotógrafo.

El conflicto armado de 1910 despertó gran interés y una cantidad importante de fotógrafos extranjeros se internó en el territorio mexicano, aunque había una gran cantidad de mexicanos profesionales, así como anónimos aficionados a la fotografía, que con fines comerciales tenían interés en el registro de la Revolución Mexicana desde finales del XIX se había convertido en una afición de las élites culturales y económicas del país, que encontraron en ésta un acontecimiento visual digno de ser mirado. Olivier Debrouse (2005) menciona que había "... más de cien firmas de fotógrafos diferentes trabajando en México entre 1911 y 1917" (p. 259). Los profesionales laboraban en el ámbito comercial, a través de negocio propio establecido o por contrato para hacer tareas encomendadas para periódicos y revistas ilustradas, actividades públicas y registradas; los aficionados, por su parte, realizaban su actividad en un ámbito íntimo y privado, sin inscripción o registro, imágenes que fueron publicadas en los álbumes de familia o comercializadas a través de tarjetas postales.

... desde el punto de vista de su inserción institucional, la presencia del aficionado... de comienzos del siglo XX..., era indefinida, mostrándolo como una especie de desarraigado, carente de un contexto de legitimación propio. Era un personaje que comúnmente se entretenía con y en la calle... El tipo de aficionado al que me refiero era entonces una especie de *flâneur* con equipo fotográfico portátil que, por el simple hecho de otorgarle relevancia fotográfica a todo aquello que había sido considerado ordinario e intrascendente, convertía en acontecimientos visuales, dignos de ser mirados, una serie de hechos irrelevantes que ocurrían en la calle (Massé P. 2005, p. 10).

A pesar de las adversas condiciones económicas en Guanajuato, los García no prestaron interés por documentar el conflicto armado ni la vida política; siguieron esperando a su clientela en su estudio, Manuel y Salvador realizaron algunos retratos en los cuarteles militares o en las estaciones de ferrocarril (Figura 10), con el mismo esmero que lo hacían en el estudio y "Romualdo fue abandonando gradualmente su trabajo en Cantarranas desde 1914... Quienes se hicieron

cargo del estudio... fueron los dos hijos del fotógrafo" (Canales C. 2005, pp. 73-76).

El periodo posrevolucionario trajo consigo el Primer Congreso Nacional de Industriales y la creación de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, aunque llegaron empresas extranjeras a México que impulsaron el diseño industrial y las ingenierías, los estudios fotográficos no alcanzaron un crecimiento importante por la proliferación de cámaras transportables y la fabricación industrial de papeles y placas fotosensibles, pero la práctica de aficionados se favoreció y, por lo tanto, también a la burguesía que poseía el capital económico y contaban con los tiempos de ocio para aprender esta forma de expresión artística y de entretenimiento, que cada día se hacía más fácil de practicar.

Con el desarrollo tecnológico de la industria fotográfica, el fotógrafo dejó atrás el trabajo artesanal y se sumergió en la carrera comercial impuesta por las ideas capitalistas, el fotógrafo aficionado llegó con las cámaras portátiles a los espacios cotidianos de las familias y al registros de sus paseos; turistas con cámara en mano se podían encontrar en todas las ciudades y en los momentos relevantes de la cotidianidad, para el uso doméstico y privado relacionado con la eternización de un instante.

En la producción creciente de los múltiples fabricantes de aparatos fotográficos comienzan a proliferar diferentes cámaras fuera de norma como las 'disimuladas', precursoras de las llamadas 'espías' que, camufladas en empuñadura de bastón, libro, corbata, bolso de señora o sombrero, o simplemente de dimensiones muy pequeñas, eran juguetes para adultos caprichosos y con dinero, cuya calidad de imagen no dejaba de ser mediocre; todas eran de placas. Es una tipología de cámaras que se prolongó en el tiempo, teniendo su cenit durante la guerra fría cuando ya no eran precisamente juguetes (Boisset, F. & Ibáñez S. 2018, p. 329).

En Estados Unidos de América, George Eastman patentó la primera película fotográfica flexible de nitrato de celulosa en forma de rollo en 1884, licencia que reemplazó a las pesadas placas y las prácticas artesanales. En 1888, el slogan publicitario de la Kodak

decía “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto” y el invento se popularizó. En 1900, Eastman Kodak fabricó las cámaras de caja Brownie que tenían un sistema mecánico y óptico muy sencillo, material fotosensible en una caja de madera recubierta de piel sintética con una lente y obturador de disco rotatorio, dirigida para un público infantil, por lo tanto, relacionaba el acto fotográfico como un juego y una actividad recreativa que no significaba trabajo. La Brownie costaba un dólar americano y producía imágenes circulares inscritas en cuadrados de 2.25 pulgadas, aproximadamente 5.715 centímetros por lado, en un rollo de seis fotografías.

La principal motivación de esos turistas se relacionaba con la documentación desde el recuerdo y la memoria, preservar el momento para reconstruir historias, John Mraz, en su texto *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e iconos* (2010), menciona: “... me imagino que muchos de los marines y marineros llevaban cámaras Kodak Brownie para documentar su turismo bélico en el trópico (p. 150). Esta cámara, muy popular en México y en Estados Unidos de América, desdibujó la práctica fotográfica como una actividad refinada y propuso una estética desde la pérdida de la nitidez.

Una cámara de un dólar capaz de dar buenos resultados era innovadora y junto a la capacidad de Kodak de ofrecer un servicio de revelado e impresión directamente o a través de un enorme número de farmacias y tiendas de material fotográfico supuso que la fotografía se volvió accesible a todos sin importar su clase social o habilidades en este arte (Dowling, 2015)<sup>5</sup>.

Por su parte, en 1910, la ANSCO fabricó la cámara de caja Buster Brown No. 2A, de madera recubierta de piel sintética, con un lente diseñado para disminuir la aberración cromática con tres aberturas de diafragma de diferentes tamaños, foco fijo y obturación instantánea, permitía registrar imágenes de 2.5 x 4.25 pulgadas en rollos de película, un formato vertical que favorecía la experimentación a través de formatos verticales y horizontales, a un precio de tres dólares americanos.

5. (Dowling, S. 10-01-2015, [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/01/150108\\_finde\\_caja\\_historia\\_carton\\_importante\\_brownie\\_fp](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/01/150108_finde_caja_historia_carton_importante_brownie_fp)

Durante el siglo XIX, los fotógrafos adquirían sus equipos y materias primas para la sensibilización y revelado en empresas especializadas en Europa y Estados Unidos: la *American Photo Supply Co.* se instaló en México en 1894 y aunque la Kodak abrió sus puertas en nuestro país hasta septiembre de 1922, desde principios de XIX los fotógrafos mexicanos utilizaban la cámaras plegables y de caja, así como la película flexible en rollo que poco a poco fue reemplazando, en algunos ámbitos, a las placas de vidrio de las cámaras de estudio, para el registro de la vida cotidiana. La película fotográfica y las placas de vidrio fueron testigos de acciones diarias como paseos viales, animales, transportes, prácticas religiosas, paisajes y los retratos espontáneos, en actitudes habituales alejados de



Figura 8. *Trinidad Rodríguez y Ma. Teresa García*, García, M, (ca. 1927-1930), Fuente: Colección privada familia García Rodríguez.

poses fingidas, por lo tanto la vida común y ordinaria adquirió importancia por la mirada de los aficionados a la fotografía que, a su vez, registran todo aquello que fuera relevante o interesante para ellos.

Los avances científicos y técnicos trajeron consigo el abaratamiento de las máquinas que realizaban tareas domésticas, la vida cotidiana de las personas cambió, porque tenían más tiempo libre para viajar y pasear o realizar actividades recreativas y de entretenimiento. Los fabricantes de cámaras promovían el manejo sencillo y enunciaron su uso sin conocimientos especializados en fotografía, ya que instalaron comercios como la *American Photo Supply Co.* que realizaban el revelado de las películas, impresión y reproducción fotográfica. Un sistema tecnológico y publicitario dirigido al nuevo aficionado que conformó un imaginario de registro instantáneo de la cotidianidad, de la belleza en la imagen, su trascendencia emocional y valor económico que influyó, de manera recíproca, en las ideas de la fotografía artística y sus cualidades estéticas que giraban en torno a que una fotografía bella era el registro de algo bello y de las intenciones de embellecer la realidad a través el acto fotográfico, apoyadas en los principios de verosimilitud, objetividad e imparcialidad de la cámara y, por lo tanto, de la imagen fotográfica.

La cotidianidad adquirió relevancia gracias al registro fotográfico, los momentos ordinarios se fragmentaron y dieron paso a una memoria intervenida por la *estetización* del instante, la presencia del fotógrafo profesional o aficionado era imprescindible. Los acelerados avances tecnológicos y los costos de los equipos fotográficos impulsaron que la cantidad de fotografías aumentara, las clases medias adquirieron cámaras y, a través de una práctica frecuente o de la lectura de ilustrativas publicaciones periódicas dirigidas al aficionado, impulsaron el registro de lo *instantáneo* —no desde la modernidad y el progreso que exponía el anuncio de don Romualdo—, sino desde un *instante complejo* que detiene el tiempo y provoca emociones, irracionalidad que contiene la imagen fotográfica.

Los aficionados se apoderaron de *la fotografía*, que había sido mirada desde un hecho científico y como símbolo de progreso y avances tecnológicos; la masa



Figura 9. *Niños*, Romualdo García, (ca. 1910),  
Fuente: Fototeca Romualdo García.  
Museo Regional Alhóndiga de Granaditas.

anónima sin pretensiones ni formación científica o artística realizó un registro de la realidad constituida por la experiencia emocional. Los hermanos García no estuvieron ajenos a estos adelantos tecnológicos y, aunque continuaron su trabajo en el gabinete a pesar de la disminución económica de los estudios en el país, participaron en la popularización de las cámaras transportables y por lo tanto, en la propagación de los intereses de la fotografía de aficionados, actividad que se vio influenciada por las prácticas artísticas, consecuentemente confluyeron y se independizaron en una nueva estética, en la que estaba presente la pérdida de la nitidez, la búsqueda de encuadres en formatos verticales y horizontales, exploración generalizada en la angulación —picada, contrapicada, nadir, cenital—, impulsada por la disminución de los tamaños de las cámaras (Figura 8).

La fotografía de aficionados permaneció en el juicio de la belleza y de la perfección técnica, aunque la foto de aficionados está en el ámbito de las sensaciones y del recuerdo.

Los hermanos García experimentaron en el retrato *espontáneo* en complicidad con el retratado, que lleva implícita la intimidad y las emociones por la cercanía entre los fotógrafos García y los retratados, –los fotógrafos realizan imágenes de todo lo importante para ellos y las personas o las cosas resultan importantes porque el fotógrafo las registró–, para Manuel García la vida común era muy valiosa y, por lo tanto, realizó un retrato a su esposa Trinidad Rodríguez y a su hija Ma. Teresa García (Figura 8), seguramente sin mayor pretensión que conservar el momento. Una mujer –su esposa–, con un fondo pintado a mano y sentada en la silla que en otrora utilizaron su padre, Sara, Salvador y él mismo–, la intención de las retratadas–: frente a la cámara Trinidad sostiene con amor a su hija, la exhibe a la intimidad y al *presente eterno* de la fotografía de aficionados. La niña (Figura 9) se encontraba atenta a las indicaciones del fotógrafo: ella debía ser la protagonista de la foto, por ello, sostiene a la muñeca sin preocupación, un accesorio en el simulacro fotográfico. Mientras el fotógrafo cuida todos los aspectos técnicos y los domina, el *atrezo* –vestido, alumbrado, posición corporal de la niña, mirada, muñeca, silla, fondo–, para el registro artístico y comercial. Manuel, atento a su hija, realizó el registro *instantáneo* de la cotidianidad de la belleza en la imagen por su contenido, –su hermosa esposa y su amada hija–, la trascendencia y *verdad emocional* que lleva implícito el instante. No es que no dominara los artilugios técnicos de la fotografía o los fundamentos de dirección en la escena fotográfica, quizo hacer el registro del *instante complejo*. Así es posible hablar de *la fotografía* desde las intenciones del fotógrafo y del fotografiado así como de *la fotografía* desde las emociones de la mirada anónima.

### Naturalistas

Los fotógrafos academicistas se distanciaron de la fotografía de aficionados a través de una propuesta que buscaba reivindicar los valores artísticos de la imagen fotográfica. Las alternativas de expresión fotográficas entre el registro preciso y la fascinación por embellecer la realidad promovieron propuestas que florecieron durante las vanguardias artísticas del siglo XX como ten-

dencias teórico-prácticas que emanaron directamente de la actividad fotográfica. Algunos estudios y fotógrafos como Fotografía Arriaga que se estableció en México en 1904, Martín Ortiz en 1908, Hugo Brehme que llegó a México en 1908, Ignacio Zúñiga que se instaló en 1910, Librado García *Smart* en 1911, María Luisa González en 1913, Eduardo Melhado en 1913, María Santibáñez en 1919, Juan Ocón en 1920, Gustavo Silva en 1922 y Paul Strand que llegó a México en 1933, entre otros, encontraron lugar en el pictorialismo. “... la primera escuela mexicana de fotografía... en realidad era una extensa conjura que debería llamarse, en propiedad, el pictorialismo mexicano” (Córdova, C. 2012, p. 38).

El pictorialismo se desarrolló en Europa y se extendió rápidamente a América y Asia, entre 1855 y el final de la Primera Guerra Mundial; las fotografías pictorialistas se apoyaron en consideraciones ópticas y pictóricas más que fotográficas, irrumpieron como expresiones artísticas que enaltecían la sensación estética sobre la técnica; esto con la convicción de impulsar el desarrollo de la fotografía y posicionarla en la jerarquía del arte, con bases fundamentales en el hecho de que la valoración de una imagen fotográfica se debía realizar con los mismos criterios con los que se juzgaba una pintura, un dibujo o un grabado.

En México, “1871 (Circa) Empiezan a exhibirse imágenes fotográficas en los salones anuales de Academia de San Carlos, así como en las exposiciones municipales de artes y oficios” (Canales C., 2005, p. 271). Desde las ideas del movimiento fotográfico con pretensiones artísticas, inspirado en el *art nouveau*, el simbolismo, el impresionismo, el naturalismo y el realismo costumbrista de la literatura contemporánea de la época que reflejaba los usos y tradiciones sociales, en muchas ocasiones sin analizarlos ni interpretarlos críticamente, quedaba limitado a la descripción de lo aparente de la vida cotidiana. La fotografía pictorialista de la época proponía, desde una intensión poética, la representación del progreso de la revolución industrial, paisajes, personas tanto en situaciones cotidianas como en sublimes y los intereses de las élites dominantes.



Figura 10. *Colección Ferrocarriles*, Hermanos García, (ca. 1914),  
Fuente: Fototeca Romualdo García. Museo Regional Alhóndiga de Granaditas.

Los pictorialistas mexicanos encontraron su lugar en el arte a través de puestas en escena alejadas del documentalismo; la influencia del movimiento impresionista los llevó a experimentar con la luz y con formas fuera de foco, fotografías difuminadas con contornos suaves reconocidas como de efecto *floue*. Imágenes irrepetibles que negaban la reproducción fotográfica y afirmaban la condición de original único de la obra de arte mediante paisajes en días nublados, construcciones artificiales de puestas en escena con modelos desnudos en poses clásicas y representaciones simbólicas. Los pictorialistas se enfrentaron a los procesos industrializados y lograron efectos similares a la pintura, el dibujo o el grabado con impresiones nobles como goma bicromatada, bromóleo, platinotipia, vandyke, papel salado, cianotipia, impresión al carbón y mani-

pulaciones a mano con pigmentos o tintas, impresas en papeles texturizados y en lienzos de tela; la belleza de las imágenes estaba en la trasgresión al medio fotográfico industrializado y purista.

El artificio funciona al olvidar que se trata de un *performance* entre modelos y fotógrafos. Tal que el fotógrafo no intenta hacer una estética del acontecimiento en el plano de la documentación, sino una de la decadencia en el de la representación. La idealización del desnudo pone en evidencia la ausencia de "realidad" en estas imágenes. Artificios interrogando el lugar de la seducción en la cultura y del avance del desnudo como un campo expresivo (Claro, R. 2011, p. 41).

Las transformaciones sociales, los avances tecnológicos, las vanguardias de ruptura, las ideas del ser humano en el centro del proceso creador y el propio

realismo de la imagen fotográfica como un conjunto de elementos significantes llevaron a valorarla desde consideraciones estéticas, como una alternativa de representación en el arte a través de bellas obras dignas de mostrarse en los grandes salones. La fotografía se consolidó como una forma de creación artística y de expresión social, se dejó de mirar como un registro de la realidad y se valoró como un medio para fijar y organizar elementos del mundo exterior.

Sara, Manuel y Salvador aportaron al pictorialismo mexicano mediante sus intenciones de embellecer la realidad a través de la propuesta en escena de la individualidad en la colectividad, es decir, las personas que posaron ante la cámara fueron dirigidas y aleccionadas como en un retrato individual, las ideas y las técnicas del estudio fueron llevadas al exterior, al cuartel o a una estación del ferrocarril (Figura 10). Se apoyaron en los avances tecnológicos de los materiales fotográficos como la capacidad de registro de los detalles y la nitidez en la óptica de las cámaras

para enaltecer la sensación estética y contribuir al imaginario nacional de la fotografía como arte, desde el intercambio comercial y la intensión poética y, por lo tanto, alejada del documentalismo. Los García realizaron la foto con los trabajadores limpios y empresarios muy bien vestidos, *actores* que contribuyeron en la construcción artificial y representación simbólica del progreso. El artificio de los García funciona, porque los hombres posan como profesionales de la *impostura* con naturalidad ante la cámara, no intentaron hacer una documentación del trabajo en la estación del ferrocarril, sino organizar elementos del mundo exterior con una intensión meramente fotográfica.

### Retratos y memoria gráfica

Estos conocimientos y técnicas fotográficas con el tiempo y la experimentación fueron perfeccionadas por el maestro Romualdo, quien las transmitió a sus hijos Sara, Manuel y Salvador García. Tres jóvenes educados y formados en el oficio fotográfico desde los quehaceres



Figura 11. *Postal del Cerro del Hormiguero Guanajuato*, Hermanos García, (ca. 1927-1935),  
Fuente: Fototeca Romualdo García. Museo Regional Alhóndiga de Granaditas.

básicos de laboratorio; éstos aprendieron o heredaron la destreza y talento de su padre para crear imágenes que representaban a la sociedad mexicana, a través de retratos y paisajes. Romualdo perdió su estudio con por la gran inundación de 1905 en Guanajuato; en 1906, con los apoyos recibidos por parte del gobierno y de la sociedad acomodada que apreciaba su labor, reabrió el gabinete con el nombre de *Romualdo García e Hijos*, "... haciendo público por vez primera el trabajo de Sara, Manuel y Salvador... ya para entonces bien entrenados en todos los aspectos del quehacer fotográfico, continuaron realizando básicamente el trabajo de laboratorio" (Canales C. 1998, pp. 52-53).

La fotografía de los hijos García mostró su gran capacidad como documento de memoria; permitió conocer y estudiar los cambios del entorno y la singularidad expresiva del ser humano; sus imágenes fotográficas encierran en sí mismas una gran posibilidad en el ámbito de las sensibilidades; por ello, apreciar a la imagen como memoria, incide esencialmente en el campo de aplicación. Valorar el imaginario de la familia García desde los procesos estéticos e incorporarlo a su valor como documento histórico, manifestándose como un lapso temporal que acerca lo distante y construyendo nuestra historia a través de un entretejido de aspiraciones, intenciones y expresiones en la imagen como memoria. Las fotografías de la familia García, como un medio de expresión, conservaron la visión positivista y el enorgullecimiento nacional y romántico que buscaba resaltar el progreso y la modernización social; Sara, Manuel y Salvador García, hijos de Romualdo, integraron nuevas expectativas, lograron imágenes expresivas, apoyados en principios de perspectiva y composición artística. Estas fotografías muestran impecables técnicas de ejecución con una aparente influencia de las vanguardias artísticas.

La educación de Sara, Manuel y Salvador se arraigó en las buenas costumbres y un gran tradicionalismo moral y católico que contrastó con la influencia de la búsqueda por una educación moderna y cosmopolita; indudablemente creció con el desarrollo del contexto histórico y social y de los procesos fotográficos. Poco se sabe del trabajo realizado por Sara; al ser la primo-

génita del maestro Romualdo se tiene la certeza de que fue la primera en participar del quehacer fotográfico bajo la instrucción de sus padres.

Gracias a Claudia Canales (2005) se conoce la importante participación en el quehacer dentro del laboratorio de María Guadalupe Martínez, esposa de Romualdo y quien seguramente adiestró a Sara en las labores del laboratorio fotográfico, actividad que requería cuidado, paciencia y delicadeza. Sara realizó las labores fotográficas con mucha destreza, aunque no se conocen con exactitud todas las actividades en las que participó dentro del estudio fotográfico, razón por la cual aún no se ha descartado su participación en la realización de tomas. Al igual que Manuel y Salvador, ella inició su oficio en el laboratorio y su participación en el gabinete influyó en la transición generacional mediante un buen entendimiento escénico, técnico y artístico.

Los retratos individuales o grupales dentro y fuera del estudio fotográfico, las bellas vistas arquitectónicas, paisajes y calles de ciudades, imágenes realizadas por Manuel y Salvador, que desde 1914 se encargaron del estudio fotográfico, con el nombre "Hermanos García", exaltaron el nacionalismo y la modernidad, pero también representaron las tradiciones sociales y el progreso industrial en una integración armoniosa entre sujetos y elementos que muestra una gran habilidad para inducir nuevas sensaciones. Los hijos de Romualdo aprendieron las técnicas de fotografía en interiores y las aplicaron a los espacios exteriores, entre las diversas actividades que realizaron también se aventuraron en la documentación como memoria, por ejemplo al registrar el cerro del hormiguero (Figura 11), probablemente un 31 de julio, día de San Ignacio de Loyola que se celebra desde el siglo XVII, con gente, automóviles, camiones y carpas improvisadas, enmarcadas bellamente en las nubes del cielo de Guanajuato y la faldas de los cerros del Hormiguero y de Calderones. Fotografía en blanco y negro con amplia escala de grises y, como la enunciaban los críticos de la época, con detalles en luces y en sombras.

Las práctica fotográfica de la familia García se desarrolló alrededor de 50 años: esta temporalidad les

permitió conocer gran parte del desarrollo fotográfico tecnológico que llegó a México, para ejercer con habilidad e ingenio en la construcción de imágenes. La colección fotográfica de la familia García forma parte de los acervos históricos del Estado de Guanajuato; en Romualdo, Sara, Manuel y Salvador, se ha distinguido un talento único que se forma por el entendimiento y el gusto por la fotografía, así como un continuo empeño para articular los conocimientos del oficio fotográfico que manifiestan un arte propio.

Sus instantáneas son composiciones de elementos creativos, registros donde imperan razonamientos que se manifiestan en una memoria de gustos y guarda en sí las intenciones del creador, del retratado y el espectador. En el caso del imaginario de la familia García, la práctica fotográfica se afirma con un carácter artístico que se sustenta con conocimientos y textos que fomentan la innovación y el perfeccionamiento fotográfico: “La fotografía no debe limitarse á ser una mera y vulgar copia de una cosa cualquiera, teniendo

en cuenta que al operador ha de servirle de guía su sentimiento artístico natural y su propio gusto” (Klary, C. 1892 p. 14).

### Conclusiones

La imagen fotográfica de finales del XIX, y principios del XX se manifestó como un lapso temporal que acercó a lo distante: se fundó en la composición de principios creativos y la naturaleza del registro, un razonamiento que admitió la exteriorización de gustos, por consiguiente, recogió en sí misma las intenciones y la apreciación que se vinculó con su creador. La fotografía de la familia García se apropió de los principios artísticos mediante el trabajo como aprendices y a través de manuales que conservaron información técnica y práctica; pugnaron por comprender una nueva técnica a través de la experiencia y el perfeccionamiento por la estructuración de la imagen, la habilidad en los procedimientos y la formalización fotográfica.



Figura 12. *Acto de levitación*, Romualdo García, (ca. 1910), Fuente: Fototeca Romualdo García. Museo Regional Alhóndiga de Granaditas

Las cualidades de la fotografía de Romualdo, Sara, Manuel y Salvador García revelaron la posibilidad de validar su quehacer fotográfico como parte de los precursores del desarrollo artístico fotográfico mexicano, sus fotografías mostraron dominio técnico mecánico y calidad estética. Como creadores, los García se hallaron impregnados de necesidades e ideologías que trasladaron a su medio de expresión, tal vez no consciente, pero en su trabajo están presentes las habilidades del arte fotográfico, que perfeccionaron por la influencia técnica su padre y maestro Romualdo, por una educación cosmopolita que se complementó con la observación de fotografías que se articularon con tradiciones y modos de pensar en su propio tiempo.

El trabajo fotográfico de Romualdo, Sara, Manuel y Salvador García esta conformado por un amplio catálogo de retratos, dentro y fuera del estudio, que reflejan las aspiraciones y los intereses de los retratados: mujeres, hombres, niños, parejas, familias y grupos de amigos. Hay vistas de paisaje y arquitectónicas, vistas de festividades, postales que presentan lugares representativos, un amplio registro de procesos de actividad industrial en minas, ferrocarriles y el desarrollo urbano; eventos sociales como matrimonios, bautizos, primeras comuniones y el registro de los angelitos. La influencia del Romualdo resulta incuestionable, sus fotografías se guardan como memoria, un recuerdo que aún vive con un aura propia; las diferencias son evidentes, pero los procesos técnicos y avances tecnológicos facilitaron el trabajo de Sara, Manuel y Salvador, quienes se enfrentaron algunas veces a la falta de control técnico. Sin embargo, su manejo expresivo y cualidades artísticas que integraron en sus fotografías, las podemos entender en una *Estética de la Fotografía* (Disderi, A. 1862, p. 96). Desde esta visión, hoy las fotografías de Romualdo e hijos se definen desde la integridad de la imagen: una forma perfectamente indicada, fisonomía agradable, posición natural, nitidez general, las sombras, las medias tintas y los claros bien pronunciados, estos últimos brillantes, proporciones naturales, detalles en los negros, pureza y limpieza de la imagen y fondos naturales.

Significados que se apreciaron dentro del imaginario de los García y enmarcaron una importante diferencia: don Romualdo realizó un encuadre y escena totalmente de importancia central; las fotografías de Sara, Manuel y Salvador se aprecian con una de lectura integral, su selección de escena no se fija en un solo elemento, todo en ellas importa, pues cumplen con los requerimientos de la llamada estética fotográfica y un posible seccionamiento en sus imágenes brinda la posibilidad de generar diferentes encuadres. Esta característica es lo que le da relevancia a sus fotografías, porque se suma a la importancia como registro y documento histórico.

Así, pues, no basta al fotógrafo el conocimiento vulgar de las materias que emplea en sus procedimientos; porque no puede decirse que la ciencia conozca completamente estas propiedades, ni la fotografía ha llegado a construir un arte estable en su modo de ser, tanto porque diariamente se modifican sus procedimientos con sus nuevas aplicaciones, como porque cada fotógrafo tiene reglas propias... Pero no basta que el fotógrafo sea un hombre de ciencia, sino debe poseer además el sentimiento artístico, sin lo cual sus obras serán áridas reproducciones, sin belleza alguna. El punto de vista que elija para una copia, la actitud de la persona que haya de retratar, el arreglo del traje, los consejos al retratado, la dulzura de las tintas, etc., dependen solo del artista y son tal vez lo que más aprecia el público y lo que primeramente impresiona a todo el que vé en una fotografía, antes de examinar la belleza de los detalles (Picatoste, F. 1882, pp. 38-39).

## Referencias

- Aicher, O. (2001). *Analógico y digital*. Gustavo Gili.
- Boisset, F. & Ibáñez S. (2018) KODAK, 1900-1939. Tecnología y difusión de la fotografía doméstica. En Lázaro, F. y Hernández, J. II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía 1839-1939 (pp. 326-344). Instituto Fernando El Católico.
- Canales C. (1998). *Romualdo García*. Ediciones La Rana.
- Canales C. (2005). Cronología. En Casanova, R. Castillo, A. Monroy R. y Morales A. *Imaginario y fotografía en México 1839-1970* (pp. 269-282). Lunwerg.
- Córdova, C. (2012). *Tríptico de sombras*. Conaculta.
- Claro, R. (enero-abril, 2011). Los borrosos desnudos. *Alquimia* 41(14), 37-48.
- Debroise, O. (2005). *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Gustavo Gili.
- Disderi, A. (1862). L'art de la photographie. En Freund, G. (2019). La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX, p.96
- Dowling S. (10 enero 2015). ¿Es esta la caja de cartón más importante de la historia? [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/01/150108\\_finde\\_caja\\_historia\\_carton\\_importante\\_brownie\\_fp](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/01/150108_finde_caja_historia_carton_importante_brownie_fp)
- Escorza, R. (2015, diciembre,7). Arte y fotografía en la prensa mexicana. La primera exposición de arte de los fotógrafos de prensa en 1911, L'Ordinaire des Amériques URL : <http://journals.openedition.org/orda/2143>
- Fernández, E. (1950). *La gracia de los retratos antiguos*. Ediciones Mexicanas.
- García, L. (2001). *El retrato de Angelitos. Magia, costumbre y Tradición*. Presidencia Municipal de Guanajuato.
- García, R. (septiembre-diciembre, 1998). Romualdo García Torres (o la búsqueda de la modernidad y el encuentro de la circunstancia). *Alquimia* 2(4), 7-11.
- Jáuregui, A. (1999). *Un científico del porfiriato guanajuatense: Vicente Fernández Rodríguez*. Ediciones La Rana.
- Klary, C. (1892). *El Fotógrafo Retratista*. Imprenta de la Escuela de Instrucción Secundaria.
- López Domínguez Miguel (2019). *Aprendiendo a trabajar en la Ciudad De México: La formación laboral en Las Escuelas Nacionales de Artes y Oficios para hombres y mujeres, 1880-1911*. [Tesis de doctorado sin publicar]. El Colegio de México.
- Martínez, G. & Almazán M. (2019). Porfirio Díaz se va de gira. Propaganda, producción y circulación fotográfica en el ocaso del régimen: Guanajuato en 1903. *Secuencia* 0 105, doi:<https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i105.1626>
- Massé P. (mayo-agosto, 2005). La exagerada práctica de la fotografía en México. *Alquimia* 8(24), 7-13.
- Monsiváis, C. (2012). *Maravillas que son, sombras que fueron*. Era.
- Mraz, J. (2010). *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e iconos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Palomar, C. (2004). *En cada charro, un hermano. La charrería en el Estado de Jalisco*. Secretaría de Cultura Gobierno del Estado de Jalisco.
- Picatoste, F. (1882). *Manual de Fotografía*. Estrada.
- Rodríguez, J. A. (enero – abril, 2007). Fotolibros en México. *Alquimia*, 29 (9).
- Rodríguez, J. A. (2012). *Fotografías en México 1872-1960*. Turner.

# Síncrono/Asíncrono, alternancia y convergencia pedagógica en el diseño futuro

*Synchronous / Asynchronous, convergence and  
pedagogical alternation in the future*

*Un reconocimiento especial para  
Tatjana Kudinova, amiga, diseñadora,  
artista y especialista en UX Design,  
invitada frecuente a distancia,  
para compartir su trabajo e ideas  
sobre la creatividad con los estudiantes  
de mis cursos de Diseño y Cultura  
durante el PEER.*

**Dr. Francisco Gerardo Toledo Ramírez**  
Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco  
trfg@azc.uam.mx  
ORCID: 0000-0003-3085-5344

**Recibido:** 27/12/2022 **Aceptado:** 26/04/2023

---

\* Como citar este artículo / *How to cite this article:*  
Toledo R., Francisco G. (2023). Síncrono/Asíncrono,  
alternancia y convergencia pedagógica en el diseño  
futuro. *un año de diseñarte, mm1*, (25), 104-117.

## Resumen

La contingencia sanitaria de los últimos dos años (Covid-19) obligó a “remodelar”, modificar o transformar nuestros cursos y estilos de enseñanza, en tiempo récord, para “adaptarlas” al “formato”, “virtual”, “a distancia” (online). La profusión de comillas en las dos líneas anteriores tienen la intención de señalar el carácter incierto o erróneo que ciertos términos-fetichismo adquirieron en ese proceso; desmitificar esos términos-fetichismo, cuestionando el nivel de pseudo-epistemes para la enseñanza del diseño que habrían alcanzado. En este texto, explico en forma lúdica, pero seria y breve a la vez la conveniencia de tal “desmitificación” y avanzo en el delineamiento de un modelo de la alternancia y convergencia de recursos pedagógico-didácticos síncronos y asíncronos, mediante la tecnología-red digital, como un elemento estratégico para la educación futura en diseño.

**Palabras clave:** síncrono; asíncrono; virtualidad; presencialidad; diseño; remoto.

## Abstract

*The health contingency of the last two years (Covid-19) forced us to “remodel”, modify or transform our courses and teaching styles in record time, to “adapt” them to the “virtual” or to the “distant” (online) “format”. The profusion of quotation marks in the two previous lines are intended to indicate the uncertain or erroneous character that certain terms, used as quasi fetishes, acquired in this process. The dismantling of these fetishes seeks their demystification, questioning the level of pseudo-epistemes (presumably novel) for teaching design, which they presumably had reached. In this text I explain, in a playful but serious and brief manner, the convenience of such “demystification”, and I advance in the outline of a model of alternation and convergence of synchronous and asynchronous pedagogical-didactic resources through the digital networked technology as a strategic element for future design education.*

**Keywords:** Synchronous, Asynchronous, Virtuality, Face-to-Face, Design, Remote.

## Introducción

Estudios sobre el impacto que la tecnología digital de la información (IT) produce en la educación se han llevado a cabo y discutido desde hace varias décadas con resultados disímiles, buenos, regulares y decepcionantes; basta hacer una simple búsqueda del tema en la red para tener una idea de la enorme amplitud y complejidad de éste. Para el marco acotado de este texto, nos apoyamos en estudios como los de Bransford & Cocking (2000); Ryder (2014); Clark (1996;1997); Efland, Freedman & Sthur (1996) y Efland (2002) (véanse referencias). En el caso particular del diseño, los últimos 20 años son clave para entender un tema recurrente y necesario para la pedagogía futura del mismo: el entretrejimiento de la reflexión metodológica, filosófica, tecnológica y estética sobre la poiesis del diseño, en busca de una teoría transdisciplinar y sintetizadora de su pedagogía. De ese escenario destacan los procesos de transferencia entre la investigación teórica, epistemológica y técnica del diseño para su aplicación directa en la enseñanza en aula o talleres.

En el caso de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y como seguimiento a la respuesta institucional a la emergencia sanitaria del Covid-19 a través de los dos programas institucionales: el Programa Emergente de Enseñanza Remota (PEER)<sup>1</sup> y el Programa de Transición de Enseñanza en Modalidad Mixta

---

1. PEER (Programa Emergente de Enseñanza Remota), documento descargable: [http://camvia2.azc.uam.mx/assets/pdf/FINAL\\_PEER.pdf](http://camvia2.azc.uam.mx/assets/pdf/FINAL_PEER.pdf)

(PROTEMM)<sup>2</sup>, la División de Ciencias y Artes para el Diseño (CyAD) se ha aplicado al examen de escenarios futuros para la enseñanza del diseño con el concurso de las actuales tecnologías de la información, las consideraciones de infraestructura técnica y de habilitación de los espacios físicos y también de la teoría y epistemología de vanguardia de nuestra disciplina. En este texto, no es posible extenderse en los detalles de ambos programas, pero en los vínculos que se suministran se puede acceder a la documentación oficial en cada caso.

En ese sentido, nuestra perspectiva parte de la convicción de que la digitalidad, la virtualidad, la educación a distancia y el “modo” online, son, ante todo, procesos que apuntan a la convergencia y la amalgama tanto de las modalidades pedagógicas, la experiencia y el expertise docente, como de la infraestructura técnica y material y las herramientas para la enseñanza. Apuntan, mucho menos, a la adopción, jerarquización o priorización de uno u otro paradigma favorecido por la institucionalidad educativa o a un compromiso con esta o aquella escuela de pensamiento pedagógico. Nuestra perspectiva encuentra fundamento en una de las paradojas de la enseñanza-aprendizaje del diseño, más desconcertantes: las iniciativas generadas alrededor de la imperiosa y “sacralizada” necesidad de innovar en el diseño resultan ser, sorprendentemente, el obstáculo mismo por el cual el desarrollo de éste se entorpece o frena. Kipum Lee (2022) lo describe de manera muy precisa en su artículo. “De estar en los márgenes a ser instituciones”: el diseño como mercado de ideas para la acción en los organismos<sup>3</sup>.

Dicho de otra manera: aparentemente, existe una especie de error de percepción metodológico al priorizar y mistificar la cantidad y la novedad de las herramientas pedagógico-didácticas elegidas emergentemente

2. Protemm (Programa de Transición de Enseñanza en Modalidad Mixta): <http://www.izt.uam.mx/index.php/protemm/>

3. Lee describe en la sección de su artículo “La trampa que el diseño se hace a sí mismo” una serie de anomalías y disfunciones en torno a la falta de eficacia que se desprende de la obligatoriedad de la innovación en las instituciones y corporativos de diseño. Se trata de una paradoja en la que: “el diseño visto como dominio temático, y los diseñadores como expertos del tema, facilitan que se explote a los diseñadores [mismos] para saciar ese apetito.

(o no), cuyo carácter singular (o presumiblemente superior por innovador o por pedigree pedagógico) con frecuencia se impone, a la naturaleza multifactorial y multidimensional del problema de educar diseñadores. Nosotros pensamos que así se invisibiliza, al menos en parte, la potencialidad que la fusión (o amalgama) de procesos mixtos, multi y transdisciplinares, más ricos, ambiguos y complejos tiene (que caracterizan la enseñanza-aprendizaje de diseño). En nuestro país, además, con frecuencia, esto se eslabona con la presión por la predictibilidad y control administrativo-presupuestal sobre la educación en las instituciones a toda costa.

La “primera mano” en las decisiones que lleva la esfera administrativo-política, amparadas en la “racionalidad” incrementan el efecto de invisibilizar la rica potencialidad epistémica que la multidisciplinariedad, la experimentación y la convergencia de acciones pragmáticas pueden producir como síntesis creativa de procesos, en diseño de recursos y posturas pedagógicas de alto impacto para el diseño, que sencillamente se originan o están más enfocadas en la creatividad, el sentido común y la imaginación. Hasta cierto punto se comprende que dicha secuencia de acciones encuentre luz verde en la justificación presupuestaria, desde las esferas administrativas y burocrático-institucionales; pero desde un punto de vista más pedagógico, heurístico y contemporáneo del diseño producen el efecto de favorecer éste o aquél otro esquema metodológico empaquetado. El problema es que sus componentes didácticos se encuentran, con frecuencia, desconectados entre sí y también del expertise de los diseñadores-docentes-investigadores. Nuestra percepción es que la absoluta prioridad del análisis (puramente) taxonómico-administrativo en la planeación educativa, más, en ocasiones, la presión político-presupuestaria sobre la institución, terminan por “naturalizar” la imposición de esquemas, jerarquías, ortodoxias y supuestas superioridades heurísticas o sistémicas en el todo de la educación, que “justifican” los programas y decisiones tomadas “a la segura” o que están apoyadas en una supuesta ventaja metodológica que ésta o aquella plataforma prometen.

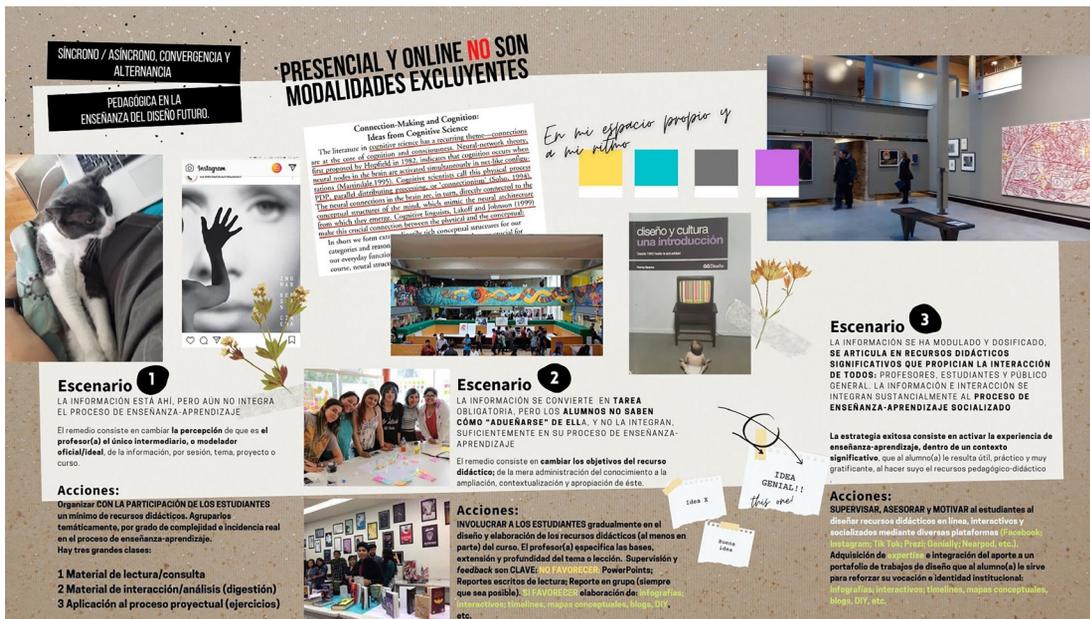


Figura 1. Infografía de la presentación interactiva 01.

Visto así, la invisibilización de los recursos propios (humanos entre ellos) con que cuenta la institución: docentes-diseñadores-investigadores, técnicos, etcétera, que han acumulado gran experiencia en la enseñanza (y, en no pocas ocasiones también, valiosa experiencia profesional) se hace cotidiana y normal. De manera que termina por perderse de vista la multifacética riqueza, la polifonía y la elasticidad sincrónica/asincrónica que caracteriza la creatividad en el diseño y en su enseñanza-aprendizaje.

Obviamente la perspectiva coloca al centro (como elemento esencial de la pedagogía futura en diseño) a la creatividad contextualizada y actualizada. Una perspectiva creativa que incluye además la realidad medial de nuestros días: la tecnocultura digital, el trabajo y la producción de conocimiento colectivo en red, la convivencia en redes sociales, la hipercomplejidad y la hipermedialidad de la vida cotidiana actual, etcétera, por mencionar sólo los rasgos más prominentes. Nosotros somos partidarios de una episteme del diseño actual como ésta, lo que no implica excluir ni minimizar las realidades y dimensiones instrumentales y técnico-productivas, imprescindibles y obvias que el proceso educati-

vo del diseño requiere, pero sin someter acríticamente el todo de la educación del diseño a esas partes.

## Presencial y Online no son modalidades excluyentes (Un modelo de convergencia y alternancia sincrónico/asíncrono)

En las experiencias con mis estudiantes durante el periodo de cuarentena, trabajando remota y virtualmente, el desarrollo de habilidades de transferencia fue uno de los procesos de la enseñanza-aprendizaje en diseño que mayor impacto causó en ellos. En particular dentro del sistema remoto-híbrido, que desarrollé para los cursos. Como se aprecia en la Figura 1, partimos de un diagnóstico muy sencillo, apoyado en un sondeo demográfico, suministrado al inicio de mis cursos a los estudiantes de la UAM en la Ciudad de México (yo me encontraba en Burlington Ontario, Canadá, donde resido). Utilizaré, para simplificar, la "metáfora" de tres escenarios, que se describen de manera sucinta, sin entrar en los detalles teóricos del diseño de la investigación en curso.

El análisis de los datos recogidos mediante el “instrumento” trimestral a través de la plataforma Google Drive entre 2020-2022, más otras acciones, es un trabajo aún en curso dentro de mi investigación. *Grosso modo*, alrededor de 250 (+/-) estudiantes fueron contactados para llenar un sondeo demográfico y dentro de ellos un grupo más reducido (50 +/-) respondieron a unas cuantas preguntas durante las sesiones en una especie de “charla-entrevista informal”. Las reflexiones desarrolladas hasta el momento se presentan aquí, en la figura de “diagnóstico” (de cada uno de los tres escenarios), principalmente por brevedad y para facilitar el entendimiento del lector sobre el contexto que se delinea en la última sección de este trabajo y fundamentar la síntesis de recursos síncronos y asíncronos.

### Escenario 1

(Describe un *status quo* promedio de prácticas docentes más o menos comunes en la experiencia de los estudiantes). La información está ahí, pero aún no integra el proceso de enseñanza-aprendizaje. Los estudiantes describen este mismo escenario como el caso representativo de un número de sus docentes que, independientemente de la calidad de sus materiales, enfoques de enseñanza o actualización de sus temas y apoyos pedagógicos, a nivel didáctico presentan sólo (o en su mayor parte) colecciones de “datos” e información aislada, inconexa o desarticulada, “sin transferencia identificada” a la vista, recalando sólo en el esfuerzo personal en el sitio físico de la clase.

### Acciones recomendadas

- El “remedio” consiste (al menos en principio) en cambiar la percepción de que es el profesor(a) el único intermediario, o modelador oficial/ideal, de la información, sea por sesión, tema, proyecto o curso.
- A través de organizar con la participación de los estudiantes un mínimo de recursos didácticos, lograr que éstos hagan suya la experiencia de diseñarlos.
- Agruparlos temáticamente, por grado de complejidad e incidencia real en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Tradicionalmente existen tres clases de recursos pedagógico-didácticos:

1. Materiales de lectura/consulta
2. Materiales de interacción/análisis (digestión)
3. Aplicación al proceso proyectual (ejercicio)

### Escenario 2

(Describe un escenario promedio de prácticas docentes un poco más estimulante y enfocado en la experiencia de los estudiantes). La información se encuentra un poco mejor integrada, normalmente se le ha dosificado (convirtiéndola) en ejercicio o tarea obligatoria; sin embargo, los alumnos aún no saben cómo “adueñarse” de la experiencia que dicha información representa, o no encuentran pautas claras para hacerlo. Por lo tanto, no la integran suficientemente en su proceso de enseñanza-aprendizaje. Éste sería el caso de muchos colegas de la División que, independientemente de su mayor o menor experiencia profesional, y de su mayor o menor experiencia docente dentro de la universidad, todavía no han tenido la posibilidad de expandir, renovar o actualizar la esfera de sus recursos pedagógico-didácticos para la clase (tanto en línea como presencialmente).

### Acciones recomendadas

- Gradualmente, involucrar más a los estudiantes en el diseño y elaboración de los recursos didácticos (al menos en parte) del curso. El profesor(a) especifica las bases, extensión y profundidad del tema o lección, pero todos colaboran.
- Supervisión y feedback constante son clave: no favorecer elaboración redundante de Power Points; reportes escritos de lectura; reporte en grupo (siempre que esto sea posible). Sí favorecer, en cambio, la elaboración de infografías, interactivos, timelines, mapas conceptuales, blogs, (DIY), gamificación, etcétera.

### Escenario 3

(Describe un escenario mejor estructurado y más avanzado de prácticas docentes; se enfoca en la in-

teracción directa, experiencia y mayor participación de los estudiantes en la construcción del conocimiento). Aquí la información ya se ha modulado y dosificado, se articula en recursos didácticos significativos que propician la interacción de todos: profesores, estudiantes y público general. La información e interacción se integran sustancialmente al proceso de enseñanza-aprendizaje socializado. La estrategia exitosa consiste en activar la experiencia de enseñanza-aprendizaje, dentro de un contexto significativo, que al alumno(a) le resulta útil, práctico y muy gratificante, al hacer suyo el recurso pedagógico-didáctico, se produce la transferencia de la investigación a la clase.

ganado durante la experiencia, integrando el resultado a una o dos plataformas de redes sociales y a su portafolio de trabajos de diseño que al alumno(a) le sirve para reforzar su capacitación, vocación e identidad institucional: infografías, interactivos, timelines, mapas conceptuales, blogs, DIY, etcétera.

En la infografía presentada (Figura 2), se incluye una síntesis, según nuestra perspectiva, de la clasificación elemental de los recursos didácticos. Ésta se integra de la siguiente manera:

**Recursos Síncronos** (enfaticando que presencialidad y virtualidad no se excluyen mutuamente)

**Acciones emprendidas**

- Supervisar, asesorar y motivar al estudiantado a diseñar recursos didácticos en línea, interactivos y socializados mediante diversas plataformas gratuitas (Facebook, Instagram, Tik Tok, Prez, Genially, Frame, Nearpod, etcétera).
- Adquisición y posterior aplicación del expertise

- Clase en el aula (física/virtual)
- Asesoría en cubículo
- Conferencia Zoom, Google Meet, Hang Outs, WhatsApp, Facebook, etcétera.
- Chat Room, Videollamada (office hours)
- Frame (inmersión virtual)



Figura 2. Infografía de la presentación interactiva 02.

- Enlace en vivo, tiempo real, desde donde el profesor y el estudiante se encuentre

### La interacción virtual también significa presencialidad cognitiva

**Recursos Asíncronos** (Tomar posesión de la información y crear analogías, conexiones, metáforas, storytelling, entendimiento y conocimiento, enfocados en la transferencia)

- PDF (preferentemente interactivos e indexados), imágenes, modelos y simulaciones y documentos al alcance de un click.
- Rúbricas; templates, moodles y ejercicios en línea, etcétera.
- Google Drive Suite: consulta, organización y colaboración colectiva.
- Bancos de imágenes: PP (sintéticos y actualizados); Prezi; Dropbox.
- Bancos de data.
- Tests, cuestionarios, formas, Nearpod, Moodles, Miros.
- Material didáctico accesible 24/7 online/offline.
- Grabación de la clase Zoom; Meet, etcétera, al alcance del estudiantado en su propio tiempo mediante redes sociales.

**Síntesis** (convergencia síncrona/asíncrona de los recursos). La convergencia y alternancia de recursos síncronos y asíncronos me incluye como estudiante coautor en la elaboración de conexiones, metáforas y analogías significativas para producir el conocimiento.

- Como estudiante, elaboro, investigo, analizo y diseño experiencias significativas de aprendizaje.
- Aprendo a organizar mi tiempo y “apropiarme” del conocimiento.
- Paso a ser un sujeto activo y protagonista de la clase.
- NO dependo de la linealidad y rigidez de un sólo

espacio-tiempo, ligado a la ubicación física (escuela/salón).

- Cuento con la atención e interacción de mi profesor(a) y compañeros(as).
- Aplico en forma práctica los conocimientos de diseño, adquiero habilidades y competencias digitales.
- Trabajo en forma convergente y desarrollo pensamiento crítico y criterios de funcionalidad estética y tecnológica.

### Algunos comportamientos extraños ante la información

#### Términos-fetichismo y pseudo-epistemología

*(A veces la información es más importante que el conocimiento)*

En el tema de la enseñanza-aprendizaje en general, en las últimas décadas, se ha logrado esclarecer cómo delinear una estructura elemental de la que se derive más o menos “un todo”. Ese “saber sobre el conocimiento” se centra normalmente en la búsqueda de una pauta de producción para la síntesis del conocimiento. *El patrón sintético* de Malcolm Ryder (2014) es uno de ellos, pero con una diferencia cualitativa notable: presenta los datos “como la unidad más pequeña (átomos) combinados en relaciones definidas que crean información (moléculas), éstas, a su vez, se agrupan y actúan dinámicamente en contextos específicos, manifestando estados de conocimiento (objetos o compuestos)<sup>4</sup>”. Ryder (2014) se plantea una cuestión procesual, que nos parece fundamental, suponiendo que la información y el conocimiento se encontraran ya definidos (y diferenciados entre sí), entonces (se pregunta el autor) ¿cómo es que la información de una persona resulta ser sólo el conocimiento de otra?, ¿cómo es que el conocimiento de una persona representa, simplemente, datos (diferentes) para otra?, o ¿por qué los datos de una persona representan sólo información para otra? Creemos que el comportamien-

4. Ryder (2014). Information Behaviors How Information is More Important Than Knowledge / Archestra research © An Archestra notebook. (Énfasis propio)

to ante la información (siguiendo esa lógica) tiene la potencialidad para generar conexiones en forma de resultados normales; calificados así en la medida en que produzcan conocimiento utilitario, donde la forma en que se necesita usar algo es lo que realmente decide cómo se define y cómo la decisión puede confirmarse por la experiencia de los resultados. Durante el proceso de trabajo docente dentro del PEER, primero, y el PROTEMM después, de acuerdo con las encuestas a estudiantes, se detectó la percepción de que un número de docentes en diseño estaban absortos y *apurados* en la adecuación de sus materiales, cursos y estilos de enseñanza a los programas. Estos docentes, pongámoslo así, manifestaban una actitud y comportamiento ante la información bastante peculiar, que naturalizaba el uso inexacto de términos como: *virtual, virtualizar, virtualidad, digital, digitalizar, a la distancia; remoto etcétera*. Esto se daba en un sentido entre coloquial y convencional, pero técnica y semánticamente erróneos. Nosotros les llamamos (con un poco de humor) términos-fetichismo o, con un poco más de inquietud metodológica: *pseudo-epistemes*. Para no extendernos demasiado, mencionaré brevemente el equívoco en el uso extendido (coloquial y convencionalmente) de los más conocidos.

Por ejemplo: asumir lo virtual como sinónimo de ausencia inmaterial, es decir, NO presencial o no real: en el sentido de la completa ausencia física, personal o material. Asumir y entender remoto o a distancia, como sinónimo de la imposibilidad de la cercanía; como si ésta sólo fuera posible cara-a-cara o como si la (*a veces extrema*) cercanía mediante la comunicación telemática (*Zoom, Google Meet, video llamada por WhatsApp, etcétera.*) con la atención focalizada de cada uno de los estudiantes *no fuese real y cognitivamente tangible*. También, entender y referirse a la *digitalización* de materiales de enseñanza como una mera traducción de formatos en los que la información se entrega; desconociendo la radical unificación binaria que la imagen, el texto, sonido y movimiento digitales permiten, producen y reproducen (*ad infinitum*) a través de la exuberante *permutabilidad e iteración* de la información digital, distribuida en el lenguaje binario de unos y ceros; que sólo es interpretada por la capaci-

dad del procesador de nuestros equipos, pero permanece invisible para nosotros, que sólo operamos con ella a través de metáforas visuales e interactivas en la interfaz de nuestro ordenador o dispositivo digital.

Por ello, es entendible la aprehensión y estrés de algunos colegas (con poca o nula experiencia en estos temas) ante la presión por *tener que subir tu clase en la nube*, o por tener que *digitalizar todo mi material* para subirlo al Moodle institucional (CAMVIA).

De igual forma cuando se hablaba de *llevar mi clase a la virtualidad*, como si ello requiriera una infraestructura y un *training* intensivo digno de la NASA. Cuando en realidad trabajamos todo el tiempo con discursos, actitudes, herramientas y escenarios virtuales. Este punto lo señala con toda claridad el antropólogo y sociólogo de los mundos virtuales Tom Boellstorff (2008), quien sostiene que el rasgo más humano de nuestra especie es justamente el de que somos, desde siempre, *cuerpos, agentes y avatares virtuales de nosotros mismos*<sup>5</sup>. Seres que imaginan, visualizan y especulan con escenarios futuros de simulación, siempre con la tecnología del momento al alcance.

En este texto, no es posible explayarse en el profundo impacto que, en el trabajo en aula virtual, o en sistemas híbridos, produce aquella *borrosa y ambigua* concepción de términos. Esos, en su forma precisa, constituyen la plataforma epistémica mínima para el trabajo colectivo en la tecno sociedad y cultura digital actual y futura. Una mayor precisión en los términos y comprensión de ese nuevo contexto es lo que le dará solidez y fundamento a un modelo educativo para el diseño futuro, basado en la convergencia y alternancia de recursos síncronos y asíncronos.

5. Me refiero al interesante planteamiento de lo virtual humano que Tom Boellstorff expone en su libro: *Coming of Age in Second Life. An Anthropologist Explores the Virtually Human*. En mi tesis doctoral hago la siguiente correlación: "As an artist myself, as well as an academic with some knowledge of visual semiotics, I fully agree with Boellstorff's notion of the "virtually human", meaning that humans have always been virtual selves because the nature of humanity is to experiment life through culture (our "killer app"). Virtual worlds show us how actual life has always been virtual. However, this comes with a certain degree of imbalance because this virtual human being, within virtual worlds, implies a reconfiguration of new possibilities for the human capacity for "place-making, subjectivity and community" (Toledo, 2012, p. 35).

Este planteamiento se desarrolla en mayor detalle en la investigación en curso a nuestro cargo.<sup>6</sup> Por el momento y para abonar a la orientación epistemológica en la última parte de este texto, hay que decir que la mayor parte del interés en el conocimiento de diseño tiene que ver con el pensamiento, la información, la visualización y que la mayor parte del pensamiento es tópico, y el conocimiento experiencial. En la enseñanza-aprendizaje del diseño la mayor parte del pensamiento (visual o no visual) *no comienza con los datos*; comienza con expresiones disímbolas recibidas como información. Por ello, mi interés en configurar un sistema o modelo híbrido y multiplataforma, aprovechando la condición de nativos digitales de los y las

estudiantes y su cercanía y familiaridad con todo tipo de redes de información, redes sociales y plataformas de contenidos mediales.

En esa condición, *ricamente variopinta*, comienza todo: la información se procesa tanto en datos como en conocimientos, éstos pueden continuar ocurriendo y estimulando la producción de más (y otros) procesamiento de datos y conocimiento, no con una intención deliberada. El procesamiento adicional no vincula necesariamente los datos derivados con el conocimiento (derivado) y esto es importante porque con el PEER y el Protemm aprendimos (al menos mis estudiantes y yo) a configurar escenarios, espacios y contextos de oportunidad para la producción del conocimiento en forma colectiva, interactiva, permanente y al alcance de un *click*, en su momento y a su ritmo. Incorporando la tecnología a nuestro alcance y evitando, como mínimo, los excesos, mistificaciones e imprecisiones que el tratamiento superficialmente retórico del lenguaje puede producir, si uno no está atento.

6. Proyecto N-577 *Alternancia sincrónica/asincrónica de recursos pedagógico-didácticos, como clave de la futura aula virtual, mixta de diseño. Un enmarcamiento teórico-metodológico de la enseñanza del diseño en el contexto de la transición PEER-PROTEMM*. Aprobado en la sesión 634 ordinaria del Cuadragésimo Octavo Consejo Divisional, de CyAD celebrada el 4 de mayo de 2022

# CONEXIONES

## NNT

Neural-Network Theory (Hopfield, 1982)

La cognición ocurre cuando los nodos neuronales en el cerebro se activan simultáneamente en configuraciones tipo Network (Martindale, 1995)

## PDP

Parallel Distributing Processing or **Connectionism** (Solso, 1994); Lakoff & Johnson (1999)

Teorías sobre la cognición teniendo en cuenta la cultura visual y la postmodernidad (Freedman (2003) and Efland (2002)

## MEANING MAKING

El aprendizaje es, esencialmente, un proceso situado, socialmente construido y culturalmente mediado de creación de significados (sentido). Se enfatizan las conexiones entre cuerpo, contexto, experiencia, cultura, emoción y pensamiento de alto nivel (Freedman 2003)

La mente es un sistema integrado que unifica los procesos de simbolización

Figura 3. *Conexiones*.

## Conocimiento, creatividad e imaginación en la enseñanza de diseño

Antes de finalizar, se incluyen algunas breves reflexiones sobre el conexionismo (como perspectiva y modelo pedagógico). En ese campo disciplinario, un aspecto recurrente (y medular) es la capacidad neuronal para identificar, establecer y activamente desarrollar conexiones en cualquier proceso que, eventualmente, desemboque en una experiencia cognitiva. La teoría de redes neuronales NNT (por sus siglas en inglés: *Neural-Network Theory*) encontró en el conexionismo uno de sus cimientos fundamentales.

De acuerdo con Hopfield (1982) y Martindale (1995) (citados en Marshal, 2005), la cognición se produce cuando los nodos neuronales en el cerebro se activan simultáneamente en configuraciones que evocan en su estructura y apariencia a los *networks* informacionales. Los científicos cognitivos identifican este proceso fisiológico como “Procesamiento Distributivo en Paralelo” o PDP por sus siglas en inglés (*Parallel Disributing Process*) (véase Figura 3). Es lo que en el terreno de la pedagogía y la psicología de la educación se conoce convencionalmente como *Conexionismo* (Marshal, 2005)<sup>7</sup>.

*Grosso modo*, la teoría dice que las conexiones neuronales en el cerebro se producen, en su momento, conectando estructuras conceptuales de la mente. Estas últimas “copian” o imitan (por así decirlo) la arquitectura neuronal de la cual emergen. En nuestra perspectiva de investigación sobre el tema, nos parece pertinente sumar la perspectiva lingüística-cognitiva de Lakoff and Johnson (1999)<sup>8</sup>, porque establece una relación crucial entre lo fisiológico y lo conceptual.

En corto, los autores afirman que: *formamos estructuras conceptuales extraordinariamente ricas dentro de nuestras categorías y razonamos sobre ellas en variadas formas que resultan clave para nuestro funcionamiento [neuronal] cotidiano.*

7. La autora se refiere a su propia interpretación de “conexionismo” (Solso, 1994)

8. (Marshal, 2005, p. 227).

Todas esas estructuras son, por supuesto, estructuras neuronales dentro de nuestro cerebro<sup>9</sup>.

Por otra parte, están los *Schemata* basados en las teorías de Piaget (1963) que señalan que el aprendizaje se produce cuando nueva información se agrega a conocimientos previos: el proceso se distribuye racionalmente en “compartimentos conceptuales o ‘esquemas’ existentes”<sup>10</sup>. En las últimas tres décadas, los psicólogos cognitivos avanzaron “construyendo” sobre los *schemmata* piagetianos a partir de entender a la mente como un sistema que se construye a sí mismo a partir de unidades básicas, desde las cuales la cognición “opera” organizando la información en módulos coherentes y definidos por una estructura mental mayor. Lakoff y Johnson (1999) parten de esa base, agregando una perspectiva diferente, sugiriendo que “la mente conceptualiza el mundo colocando los fenómenos en categorías”<sup>11</sup>. Observando las implicaciones que la categorización produce, argumentan que la mente, al organizar los fenómenos en categorías, hace conexiones y piensa de manera análoga, es decir “ve algo en términos de otra cosa. Hace conexiones”<sup>12</sup>.

Además del trabajo de Lakoff y Johnson (1980; 1999), consideramos los de Solso (1994), también sobre conexionismo, derivado del proceso neuronal en red (*networking*), el de Freedman (2003) sobre *Meaning Making* y el Efland (2002). Estos dos últimos elaboran teorías de la cognición tomando en cuenta a la cultura visual y las condiciones socioculturales (significativamente aquellas que son producto de la posmodernidad y que se han impuesto sobre la imagen, la representación y la interpretación). Este aspecto nos parece interesante, porque parte del reconocimiento de la capacidad innata del *networking* neuronal para establecer relaciones entre entidades y lenguajes diferentes. Si partimos de la idea ampliamente aceptada de que establecer relaciones entre entidades es clave para el

9. “In short, we form extraordinarily rich conceptual structures for our categories and reason about them in many ways that are crucial for our everyday functioning. All these conceptual structures are, of course, neural structures in our brains.” (Marshal, 2005, p. 20).

10. (Marshal, 2005, p. 20).

11. (Marshal, 2005, p. 20).

12. (Marshal, 2005, p. 20).

SMART / ASIMILAR CONVERGENCIA Y ALTERNANCIA  
 PRESENCIAL Y ONLINE NO SON MODALIDADES EXCLUYENTES

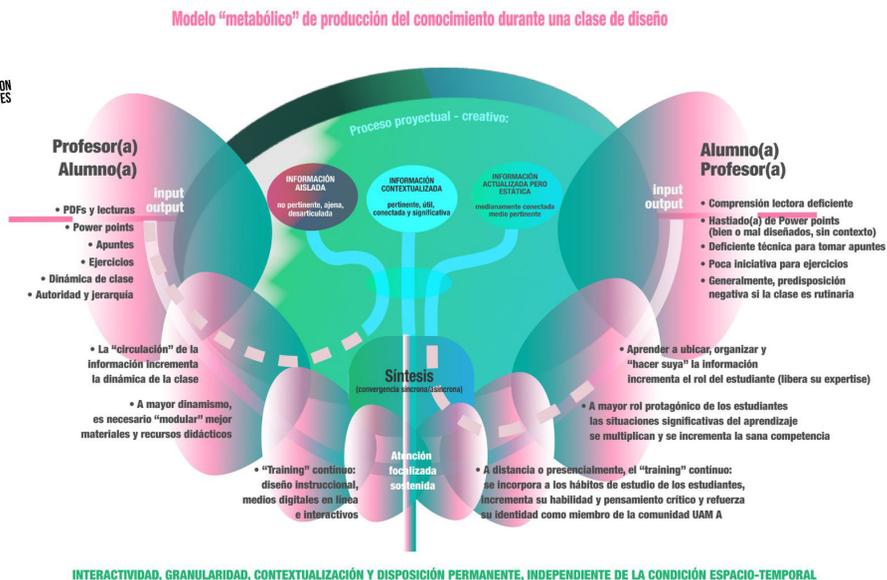


Figura 4. Un modelo metabólico de la clase de diseño.

aprendizaje básico (en general), puede comprenderse que la expansión y ampliación cualitativa de esas conexiones se considera el factor crítico de mayor importancia dentro de las nuevas teorías del entendimiento y la interpretación.

En nuestro breve paseo por la psicología cognitiva y el conexionismo, el aprendizaje lo encontramos redefinido en forma básica, pero robusta, como networking neuronal. Esta idea tiene como núcleo la expansión de las conexiones, reconfigurándose a sí mismas sobre la marcha, para crear estructuras más complejas, heterogéneas e interrelacionadas, que es el factor crítico para desarrollar la comprensión. Se coincide en que el aprendizaje auténtico implica la comprensión y ésta, a su vez, consiste no sólo en recordar los hechos de éste o aquél dominio, sino también entender cómo encajan esos hechos en una configuración o estructura interdependiente o multidimensional esa es una perspectiva estudiada también por Bransford (2000)<sup>13</sup>: “[en general]

La literatura sobre la teoría del aprendizaje indica que el aprendizaje auténtico requiere entendimiento y el entendimiento entraña no sólo recordar los hechos de un dominio, sino comprender como esos hechos encajan en conjunto” (Bransford, Brown & Cocking, 2000)<sup>14</sup>.

En otras palabras, cómo integran (sus propios conjuntos) y cómo se integran a los demás (interrelacionándose). El concepto de integración históricamente destaca en la literatura sobre educación artística, porque explora el aprendizaje y la cognición en relación con el lenguaje, la cultura y particularmente la teoría de la imagen y la cultura visual. En el mismo tenor, Freedman (2003) y Efland (2002) examinaron cómo ciertos hallazgos en las ciencias cognitivas y las nuevas teorías sobre el aprendizaje contribuyen a moldear nuestro entendimiento sobre la enseñanza-aprendizaje y la epistemología de la imagen (y por lo tanto de la teoría del diseño, agregamos nosotros)<sup>15</sup>.

13. Citado en Marshal, 2005, p. 22

14. (Marshal, 2005, p. 22)

15. (Marshal, 2005, p. 22).

Nos ha parecido pertinente para la enseñanza del diseño considerar estas teorías, porque describen la enseñanza-aprendizaje como un proceso de elaboración de sentido construido socialmente y, además, mediado culturalmente. Freedman (2003) y Efland (2002) consideran que el conocimiento ya no puede ser concebido o dividido en campos o dominios discretos, sino –por el contrario– como un vasto sistema integrado. Por esa razón, distinguir la cultura visual como el anclaje conceptual por excelencia en la enseñanza de la imagen y de la creatividad, encuentra justificación (dentro de esas teorías). Es decir, igual para aterrizar la teoría de la enseñanza artística, como para desarrollar metodologías que exploren el *arte* (y el *diseño*) a través de la experiencia en el diseño curricular, los enfoques temáticos y la conceptualización que fundamenta los “objetos” producidos por diseñadores y artistas.

## Conclusiones

A mi propio ritmo, en mi propio lugar...

En nuestra experiencia personal frente a grupo de manera remota durante la cuarentena, se aplicó analíticamente la perspectiva anterior. Adicionalmente, se delineó otro proceso (que vincula cognición, imaginación y creatividad), lo que se identifica como transferencia, para analizar didácticamente la alta conveniencia de plantear la convergencia y alternancia de elementos síncronos y asíncronos como un proceso estratégico para la enseñanza del diseño en el corto y mediano plazo. Entendemos que, en la convergencia y alternancia entre elementos síncronos y asíncronos, el factor clave sería la transferencia, entendiendo ésta como la capacidad de extender lo que se ha aprendido en un contexto a otros nuevos. La transferencia es un objetivo de aprendizaje fundamental en la educación en diseño, porque se basa en aprender hacer y expandir conexiones, interrelacionándolas y amalgamándolas con estructuras de otras disciplinas con las que el diseño dialoga para generar inferencias, insights, “epifanías” o proyecciones de la subjetividad.

En nuestra opinión, este breve enmarcamiento teórico es pertinente y coherente con la docencia contemporánea en diseño, al subrayar el papel fundamental que, en la enseñanza y práctica de éste, tiene la transferencia de conexiones significativas del conocimiento para propulsar, expandir y ampliar nuevas estructuras de conocimiento significativo. Los trimestres del 19-P al 21-O los impartí de manera remota desde Canadá utilizando el conjunto de plataformas y el “modelo” descritos. Mi objetivo era que la generalidad de los estudiantes involucrados tuviera una experiencia de enseñanza-aprendizaje positiva, accesible, útil y disfrutable. Para ello, se explicaba en la primera sesión lo que yo llamo el modelo metabólico de una clase de diseño (Figura 4), explicando la conveniencia de pasar (por parte del estudiantado) a un rol más activo, haciéndose corresponsables de la producción del conocimiento en busca de lograr la síntesis máxima y la atención focalizada a través de la alternancia y convergencia de nuestros recursos síncronos, asíncronos y mediales.

A fin de poder poner a disposición del estudiantado, tanto sesiones presenciales vía Zoom (sí, la presencialidad puede ser también remota o virtual), como comunicación permanente vía WhatsApp, grupo privado de Facebook o Gmail Chatroom como apoyos y recursos didácticos asíncronos, interactivos en línea a través de media docena de plataformas (Prezi, Frame, Genially, Thinglink, Emaze, Websites y blogs), apoyándonos también en CAMVIA (el sistema Moodle institucional). Todo ello con el objeto de lograr la máxima interactividad, granularidad, contextualización de la información, optimización del tiempo y la disposición permanente para aprender produciendo el conocimiento sin depender de la “atadura” y limitaciones de comunicación técnica del espacio físico material del salón de clase.

Tuvimos la oportunidad de estimular y activar intencionalmente la ductilidad, flexibilidad y asertividad al trabajar en modo diseñador<sup>16</sup> mientras estudiábamos los

16. El *modo diseñador* no es otra cosa que la disposición 24/7 intelectual, cognitiva y afectivamente para operar transversalmente con las herramientas pedagógicas del curso, los compañeros, el profesor, la información, las redes y los recursos tecnológicos al alcance; estos para hacer suya la información y contribuir a la producción colectiva del conocimiento y de los recursos didácticos en búsqueda

contenidos de nuestros cursos. Lo que significa acometer y ampliar las conexiones cognitivas al diseñar y proyectar, ampliando también conexiones y transferencias que les permitieron avanzar e ir madurando en su capacidad analítica para desarrollar actividad proyectual, en el caso de los talleres de diseño, o una mayor capacidad analítica-reflexiva, en el caso de las Unidades de Enseñanza Aprendizaje (UEA) teórico-metodológicas.

Esos procesos podemos describirlos como la capacidad conexionista por excelencia que le permite al diseñador generar inferencias, analogías, deconstruir y sintetizar, reconfigurando, estructuras novedosas de conocimiento sobre la marcha a partir de la interacción entre razonamiento lógico, intuición, desarrollo de propuestas e, incluso, una convergente proyección de la subjetividad sobre su propia estructura cognitiva. Entendiendo por subjetividad un modo de trabajar conexionistamente con la razón lógica, la intuición y una sensibilidad altamente educada en la creación de novedosas ampliaciones y transferencias del conocimiento interdisciplinar<sup>17</sup>.

---

de la síntesis creativa del conocimiento. (vease Figura 4).

17. Véase Toledo (2014, pp 35-53).

## Referencias

- Boellstorff, Tom. (2008). *Coming of Age in Second Life. An Anthropologist Explores the Virtually Human*. Princeton University Press.
- Bransford, J., Brown, A., & Cocking, R. (Eds.) (2000). *How people learn: Brain, mind, experience, and school*. Washington, DC: Commission on Behavioral and Social Sciences and Education, National Research Council, National Academy Press.
- Clark, E. (1997). *Designing and implementing an integrated curriculum: A student-centered approach*. Holistic Education Press.
- Clark, R. (1996). *Art education: Issues in postmodern pedagogy*. National Art Education Association.
- Efland, A. (2002). *Art and cognition, integrating the visual arts in the curriculum*. Teachers College Press.
- Efland, A., Freedman, K., & Stuhr, P. (1996). *Postmodern art education: An approach to curriculum*. National Art Education Association.
- Freedman, K. (2003). *Teaching visual culture: Curriculum, aesthetics, and the social life of art*. Teachers College Press.
- Koestler, A. (1990). *The act of creation*. Penguin Books.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh*. Basic Books.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. The University of Chicago Press.
- Lee, Kipum. (2022), Investigación en Diseño. Historia, teoría y crítica. *Design Issues*, (3), 73-78.
- Marshall, Julia. (2005) Connecting Art, Learning, and Creativity: A Case for Curriculum Integration. *Studies in Art Education*, Academi Research Library, 3(46), p. 227.
- Martindale, C. (1995). Creativity and connectionism. In S. Smith, T. Ward, & R. Finke. *The creative cognition approach* (pp. 249-268).
- Piaget, J. (1963). *The origins of intelligence in children* (M. Cook, Trans.). Norton. (Original work published 1952).
- Ricoeur, P. (1981). The metaphorical process as cognition, imagination, and feeling. In M. Johnson (Ed.). *Philosophical perspectives on metaphor* (pp. 228-247). University of Minnesota Press.
- Ricoeur, P. (1991). The function of fiction in shaping reality. In M. Valdes, (Ed.). *A Ricoeur reader: Reflection and imagination*, University of Toronto, (pp. 117-136).
- Ryder, M. (2014). *Information Behaviors How Information is More Important Than Knowledge*/Archestra research © An Orchestra notebook.
- Solso, R. (1994). *Cognition and the visual arts*. MIT Press.
- Stafford, B. (1999). Recombinancy: Binding the computational "new mind" to the combinatorial 'old mind'. In B. Stafford, *Visual analogy: Consciousness as the art of connecting* (pp. 138-179).
- Thornton, C. (2002). Creativity and runaway learning. In T. Dartnall, (Ed.). *Creativity, cognition, and knowledge*, (pp. 239-249).
- Toledo R. Francisco G. (2014). Consensual Hallucination. Bryn Oh's Second Life-Based work. *Metaverse Creativity Journal*, 1(4), pp 35-53.
- Toledo R. Francisco G. (2013). Individually Social: fro Distribute Aesthetics to New Media Literacy. Approaching the merging of Virtual Worlds, Semantic Web and Social Networks. *The Immersive Internet. Reflections on The Entangling of The Virtual with Society, Politics and the Economy*. Robin Teigland & Dominic Power.
- Toledo R. Francisco G. (2012). *Because I am not here, Selected Second Life-Based Art Case Studies: Subjectivity, Autoempathy and Virtual World Aesthetics* <http://ir.lib.uwo.ca/etd/1031/>
- Toledo R. Francisco G. (2010). Coming of Age in Second Life: An Anthropologist Explores The Virtually Humane. *Miradero* (2) <http://www.miradero.org/nuacutemero-nuevo.html>

# Reseñas publicaciones UAM-A

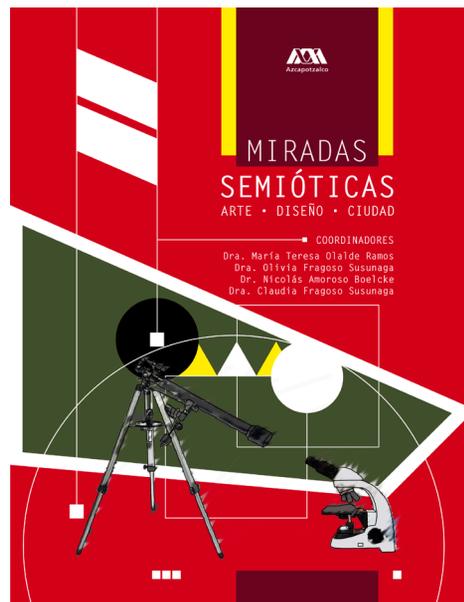


**Amor, extinto fuego fatuo en el tiempo. Cuerpo y diseño desde la interculturalidad.** Es una publicación que reúne artículos de investigación de académicos, estudiosos y artistas que han encontrado un vínculo entre sus investigaciones con el tema del amor, siempre relacionado al trabajo de la creación en el diseño y en el arte. El propósito principal del presente es encontrar una respuesta a las necesidades que surgen en una época en la que imperan los desacuerdos, la violencia, la miseria, los desastres, la injusticia, la inequidad, en una palabra: el desamor. Vivimos en una época que exige, más que nunca, una comprensión de lo humano, de la diversidad, de la legitimidad, más allá de la tecnología y del desarrollo en las ciencias, aspectos, que aunque son necesarios para facilitarnos el sinuoso camino, con frecuencia nos congelan en un universo insensible e inextricable.

## MIRADAS SEMIÓTICAS. ARTE-DISEÑO-CIUDAES

Es un libro que reúne interesantes textos que son el resultado del trabajo de académicos e investigadores nacionales y extranjeros, que con diferentes enfoques interdisciplinarios encontraron el espacio en que el diseño y las artes escénicas dialogan con ellas mismas y otras disciplinas, explorando los distintos caminos en donde el signo, la significación y el sentido se han entrelazado como parte de la semiótica de la cultura, del lenguaje visual y la intertextualidad, en la realidad del espacio cotidiano de la ciudad.

El propósito de este libro se refiere a las distintas miradas de significación de los significantes, en donde el arte, el diseño y las ciudades se interpretan desde las múltiples deambulaciones por las cuales se observa la realidad plasmada en representaciones simbólicas.



# Dossier Artístico



Colectivo  
del  
Instante

# Colectivo del Instante

A decir del Colectivo del Instante...

En la UAM-X se ha dado un modo de presentación *sui generis* en la exposición de artes visuales entre su comunidad. Un grupo de profesores y amigos empezó a organizar muestras de manera virtual para enfatizar actividades durante la pandemia. Esa modalidad se popularizó durante el encierro de los años 2020-2022. No es nada nuevo, pero lo que hace peculiar a estas muestras ha sido la modalidad mixta en las que se circunscriben en la vida presencial post-pandémica y en la característica espacial de La Galería del Instante, lugar que ha albergado a estas exposiciones. Así, naturalmente, se fue conformando el grupo de trabajo designado *Colectivo del Instante*.

En el *Colectivo del Instante* se encuentran artistas, fotógrafos, diseñadores, alumnos del posgrado de distintos departamentos de CyAD de la UAM-X e invitados externos de amplio currículum que han participado en las exposiciones que la Galería del instante<sup>1</sup>

---

1. La Galería de Instante fue creada en su modalidad reciente por el área de investigación Heurística y Hermenéutica del Arte, Departamento de Métodos y Sistemas, División de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM Xochimilco. El concepto de la Galería del Instante se menciona en Heurística y Hermenéutica del Arte, Bases conceptuales del Área de investigación. Versión final en respuesta a las observaciones del Consejo Académico de la Unidad Xochimilco. 15 de febrero de 2014, México, UAM Xochimilco, HyHA, p. 23.

ha organizado –en cualquiera de sus modalidades– a partir del 2021.

En este momento, el objetivo de la galería –tanto virtual como presencial– ha sido mostrar el trabajo del colectivo, que tradicionalmente ha presentado sus obras en diversos sitios de nuestro ámbito académico. Los artistas han visto en este espacio una alternativa para presentar sus piezas ante la comunidad universitaria y el público en general.

Para ellos, es un lugar de intercambio y de reflexión especialmente en los momentos inaugurales y de clausura, sobre todo en la plataforma virtual, en la que asistentes y artistas reflexionan, intercambian opiniones y experiencias para enriquecer la experiencia colectiva. A decir de uno de los miembros del colectivo, Armando Rodríguez –fotógrafo y diseñador–, la galería “nos permite salir del anonimato, darle un rostro al creador de la obra, es la posibilidad del conocimiento y del reconocimiento de un trabajo hecho,... nos permite analizar un trabajo comercial desde otra perspectiva [lo que] siempre nos dará la oportunidad de la retroalimentación”.

En el 2021, la Galería Virtual del Instante nace a partir de la pandemia y de los productos artísticos que resultaron de la situación vivida por todos y por cada uno de nosotros y que, en ocasiones, fue compartida en redes sociales por los artistas. Donde se brindó la oportunidad de exponer los productos que crearon durante este periodo, como resultado o como una re-

Continúa página 127.

**Tonalidades violeta,**

2014, acuarela sobre papel algodón, 23.3 x 21.5 cm.

Ilustración con base en fotografía de Diana Gúzman.

# Irene Pérez Rentería Métodos y Sistemas, CyAD, UAM-X

Es arquitecta con estudios de maestría en Artes Visuales, orientación pintura; especialista en Historia del Arte (UNAM). Sus temas son ilustración artística, arte y arquitectura religiosa de cementerios y ferrocarriles.

*Emprender, aprender, disfrutar, descubrir y hallar son quizás algunas de las acciones que describen lo que me emociona trabajar la ilustración.*





## Sandra Martí Síntesis Creativa, CyAD, UAM-X

Artista urbana, investigadora, pintora y performancera argentina–mexicana. Dentro de sus convicciones sostiene la creencia del trabajo creativo y colectivo, en el grupo de artes visuales denominado Minas de Arte (1993 a 1997).

*Síntesis conceptual de las tres obras: Una vida acompañada por el sol y la luna, desde donde deseo agradecer y dar la bienvenida a la nueva vida que me renueva el sentido del amor. Amor por vivir, amor por continuar entendiendo lo que significa vivir.*

Izquierda: **Texturas del amor**  
2005, óleo y barnices sobre madera.  
Derecha: **Los planos de la inclusión**  
2005, óleo y barnices sobre lienzo.





***Asfalto (tríptico)***

2018, técnica mixta, 120 x 90 cm.



***Agua (políptico)***

2019, técnica mixta, 100 x 120 cm.

## Sergio Carrillo Artista independiente

Un artista plástico (DEP-UNAM) e historiador (UIA) mexicano que se ha dedicado a la ilustración histórica, la docencia y la investigación de la narrativa visual.

*Los temas de mis pinturas son evocaciones abstractas de paisajes, situaciones, personajes y conceptos, realizados a través de texturas, colores, transparencias y erosiones.*



Grupo independiente **Colectivo KI**

(Diana Yuriko Estévez Gómez y Branli Vázquez Marrero)

Diana Yuriko, doctora en Artes y Diseño por la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, desde hace más de 15 años desarrolla su producción en diversas áreas de las artes visuales.

Branli Vázquez maestro en Marketing Digital por la ULA en 2020, graduado en Pintura y Dibujo en la Academia Profesional de Artes Plásticas “José Joaquín Tejada” de Santiago de Cuba en 2006.

*Desde el año 2012, trabajan en producción en medios plásticos y visuales variables con el concepto de hibridación técnica. Utilizan la pintura, la gráfica tradicional y digital, la instalación y el libro de artista.*

Izquierda: **Aleph**, 2017, técnicas mixtas sobre tela, 120 x 120 cm.

Derecha: **Levitación II**, 2018, acrílico sobre tela, 104 x 150 cm.



flexión del mismo. La experiencia del encierro y la limitación de movilidad fue cambiando y en la actualidad las exposiciones –a propuesta de la comunidad académica– se presentan de manera simultánea, tanto virtual como presencial.

Se realizaron 12 exposiciones individuales y una colectiva durante 2021. El formato era de 10 obras por artista, con una obra diferente cada día, que se cambiaba cada dos semanas, cuyo resultado ha redundado en un acervo de más de 120 obras. Al año siguiente, se realizó ¡Bienvenida la vida! integrada por 16 trabajos que se presentaron a manera de collage –virtual y presencial– cuya modalidad correspondió a una dinámica de montaje diario hasta conformar todo el collage.

En la actualidad continuamos con estas modalidades trabajadas de forma simultánea. La tercera ha comenzado en 2022, con un programa de 16 exposiciones individuales y dos más en pareja, cinco trabajos que hacen un total de 80. Sin embargo, y a petición de los artistas, en la galería presencial se cambian también las obras día a día y en la virtual se van sumando hasta llegar a las cinco obras programadas.

Lo que hemos visto es que cada modalidad ofrece su riqueza propia: lo virtual su inmediatez, mientras que lo presencial es el contacto directo con la obra –sean digitales o físicas– y su apreciación; sin embargo, la modalidad en línea de 2021 fue innovadora, ya que permitió al espectador tener acceso a este mundo plural e inmediato. En ella, el espectador interactúa con el expositor y su(s) obras plásticas presentadas en una galería comercial de naturaleza internacional contratada para estos fines académicos.

La experiencia de 2021 ha quedado registrada con la ponencia “De lo tradicional a lo virtual. Una galería puesta en marcha...” presentada por Irene Pérez y Leticia Pozos en las jornadas “Los Juegos de la Imagen en la Cultura Visual Contemporánea”,<sup>2</sup> en la

---

2. Las jornadas “Los juegos de la Imagen en la Cultura Visual Contemporánea” fueron organizadas por la Licenciatura en Diseño de la Comunicación Gráfica y los departamentos de Teoría y Análisis y de Síntesis Creativa de

que se hace un recuento de la galería virtual y sus resultados.

Si bien el formato virtual es de interés, el presencial gusta mucho al espectador, porque permite ver de cerca la obra: texturas, colores, grandes formatos y con propuestas apreciadas de manera inmediata, para el aprendizaje y goce de tod@s.

De forma inesperada, hemos visto cómo la galería tiene demanda y asistencia y que este grupo excepcional: el *Colectivo de la Imagen*, va creciendo. Artistas desinteresados se presentan en muestras que sin gran promoción han ido creciendo. Una galería sencilla –con mucho trabajo y participación– sin grandes pretensiones en la que se busca dar a conocer la obra de nuestros compañeros y alumnos. Ahora la demanda –tanto académica como comercial– se ha incrementado y creemos que los vehículos de exposición fueron los acertados. Es por ello que los invitamos a ver el presente número de la Revista *MM1*.

Del *Colectivo del Instante*, los artistas y diseñadores que participan presentan temas, técnicas y conceptos muy variados que enriquecen la muestra; ellos son:

Diana Barcelata, Elena Baptista, Alejandro Cárdenas Colectivo KI (Diana Yuriko Estévez y Branli Vázquez), Sergio Carrillo, Martha Flores, Irma Gonzáles, Alejandro González, Diana Guzmán, Gabriel Loyo, Sandra Martí, Irene Pérez Rentería, Leticia Pozos, Armando Rodríguez y Penélope Vargas.

Agradecemos a la Revista *MM1* su hospedaje y el *Colectivo del instante* los invita a visitar nuestra Galería en sus dos modalidades.

Comité Organizador  
Mayo 2023

---

CyAD, UAM X. Se realizaron en línea los días 13, 20 y 27 del mes de septiembre de 2021; en nuestro caso, nos presentamos el 27 de septiembre en la Mesa III. La Seducción de la Imagen Virtual: Redes sociales y nuevas plataformas de la imagen.

# Irma González

Métodos y Sistemas, CyAD, UAM-X

Diseñadora Industrial, especialista en técnicas de Ilustración como grafito, lápices de colores, pasteles; además, técnicas secas, en acuarela, acrílico, temple y técnicas húmedas, además del aerógrafo en diferentes técnicas de aplicación.

*La técnica suprema de todas es para mí la acuarela. Técnica ancestral que, con pocos recursos, no por ello menos importantes, me lleva a un universo de creatividad y sorpresa inimaginable.*

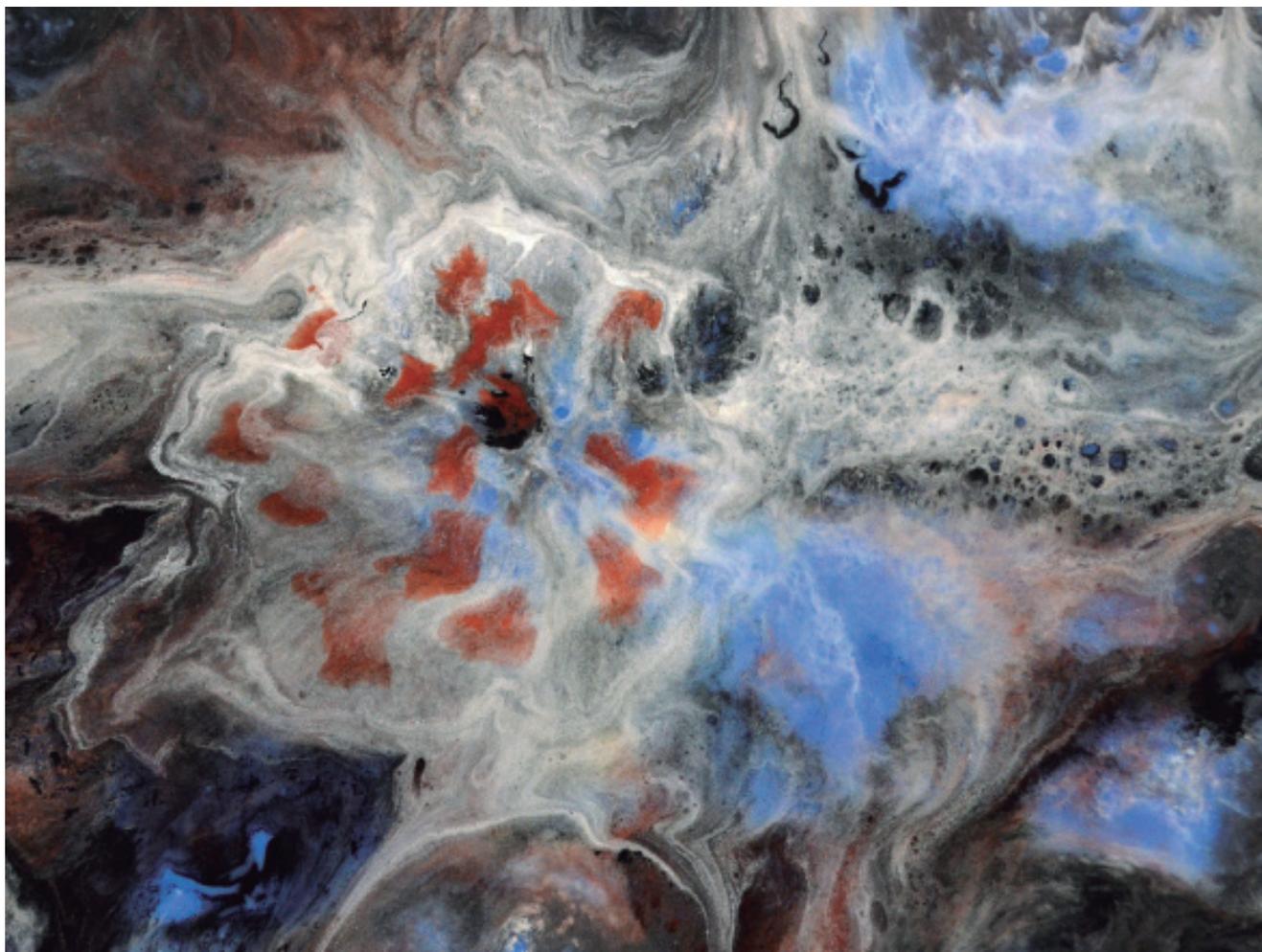


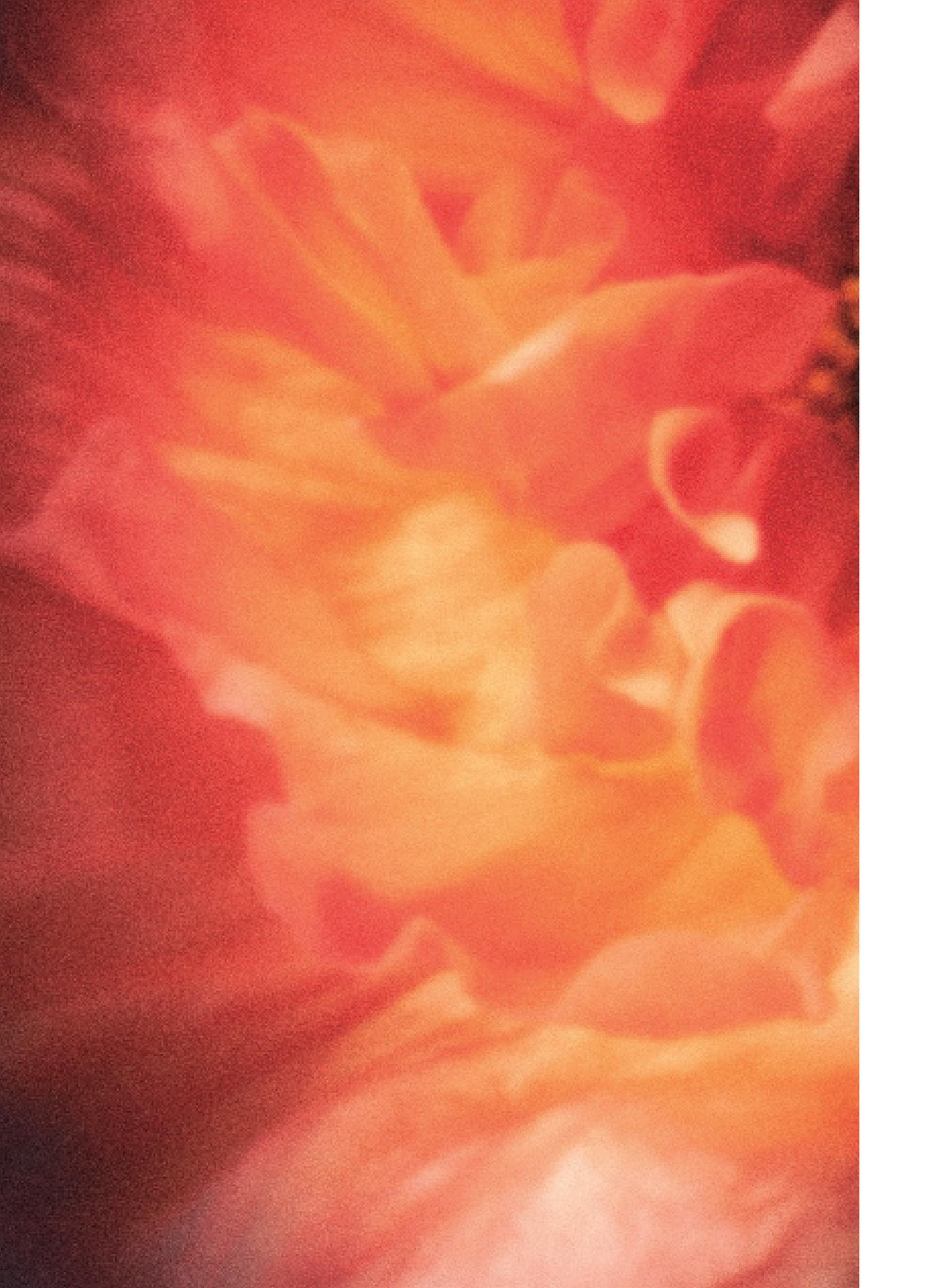
Arriba: **Océano galáctico**

2018, resina y acrílico sobre tela, 50 x 50 cm.

Abajo: **Camino de encuentro**

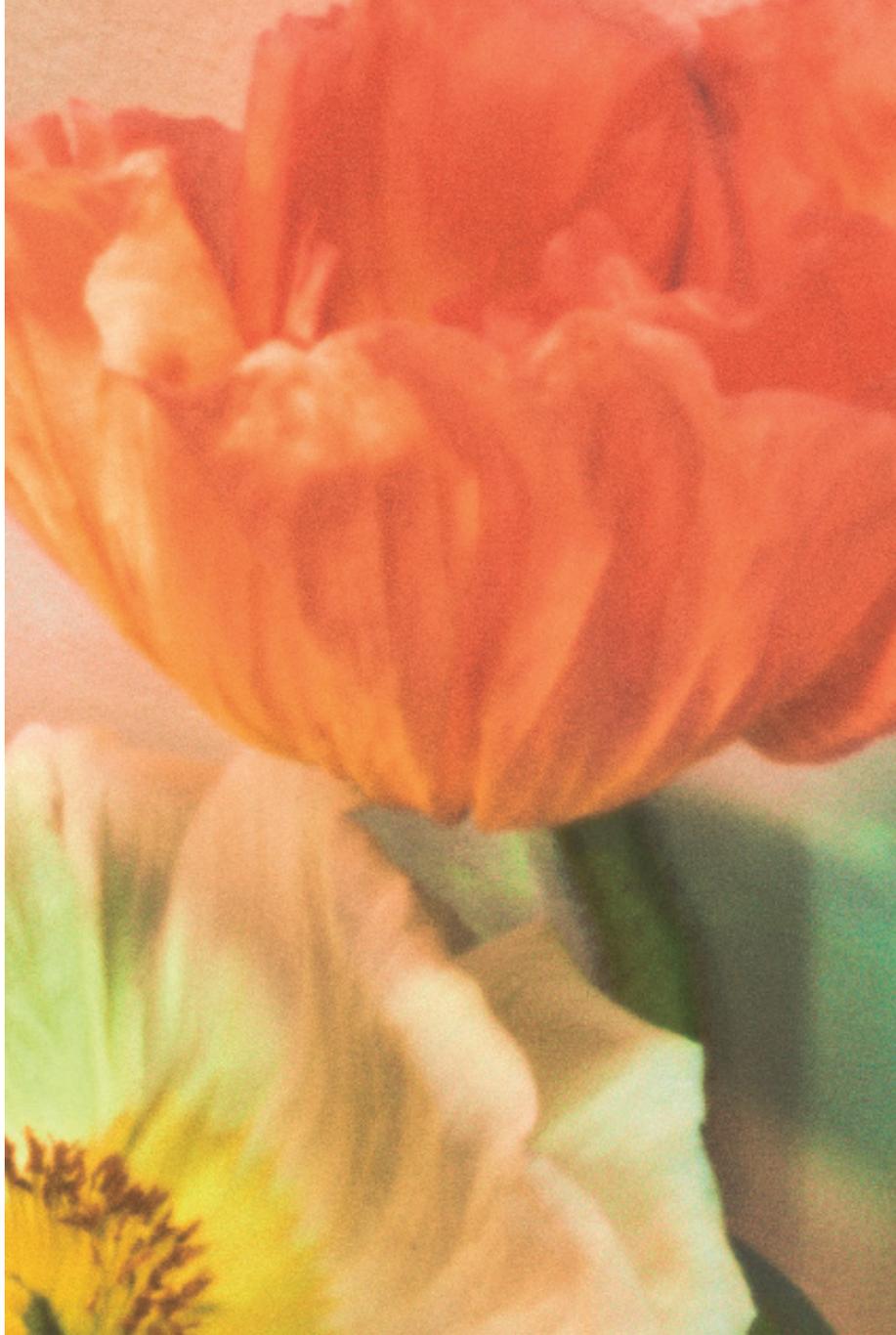
2018, resina y acrílico sobre tela, 18 x 25 cm.





Izquierda:  
**Brotos de luz 6**  
2020, imagen estenoipeica,  
impresión digital 43 x 65 cm.

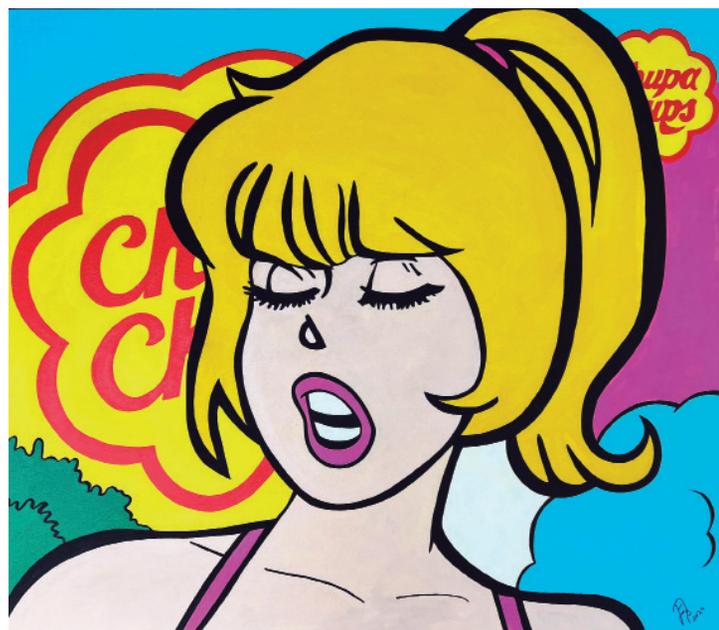
Derecha:  
**Brotos de luz 4**  
2020, imagen estenoipeica,  
impresión digital 43 x 65 cm.



## Alejandro González Artista independiente y fotógrafo

Diseñador gráfico, fotógrafo y artista visual, se especializa en técnicas audiovisuales y se desarrolla como diseñador gráfico en varias instituciones culturales, públicas, privadas y desde 1987 desarrolla su trabajo en Toronto, Canadá.

*imágenes estenoipeicas; imágenes creadas sin una lente, sino utilizando las cualidades físicas propias de la luz y captadas en una cámara oscura a través de un diminuto orificio en una de sus paredes.*



*Betty y Véronica, Serie Archie*  
2022, laca y acrílico sobre tela, 80 x 70 cm.

# Elena Baptista Métodos y sistemas, CyAD, UAM-X

Maestra en Arte, decodificación y análisis de la imagen visual, con una especialidad en Pop Art, en el Instituto Cultural Helénico, Diplomados en curaduría y museografía, historia del arte, mercadotecnia, fotografía, escultura en bronce, publicidad y tipografía, entre otros.

*Marcas e imágenes extraídas de escenarios populares mexicanos, tales como mercados, comics, revistas, súper mercados, quioscos, son motivos de reconocimiento en mi obra.*

## **Looney tunes**

2019, laca y acrílico sobre tela, 70 x 70 cm.





## Penélope Vargas Estrada Teoría y Análisis, CyAD, UAM-X

Maestra en Planeación y Políticas Metropolitanas, doctoranda en Estudios Transdisciplinarios de la Cultura y la Comunicación en ICONOS, se especializa en Producción e Investigación Artística (SCEPIA e INSEDA).

*La cultura mexicana está conformada por matrices culturales diferentes, una de ellas, la africana, por mucho tiempo olvidada pero totalmente presente y viva, es el punto focal de esta muestra.*

Izquierda: **Eres tambor**

2022, fotografía digital, textil, intervención mixta, 60 X 40 cm.

Derecha: **Soy mixtura, del color de la vaina, del café y el chocolate**

2023, fotografía digital, textil, intervención mixta, 60 X 40 cm.





Izquierda:

***El Kraken***

2023, ilustración digital 60 x 90 cm.

Derecha:

***Ilustración digital***

2023, ilustración digital 60 x 90 cm.

## Leticia Pozos Gálvez

Maestra en Ciencias y Artes para el Diseño, y realizó una estancia de investigación en la Universidad de Alcalá, España.

## Gabriel Alejandro Loyo Romero

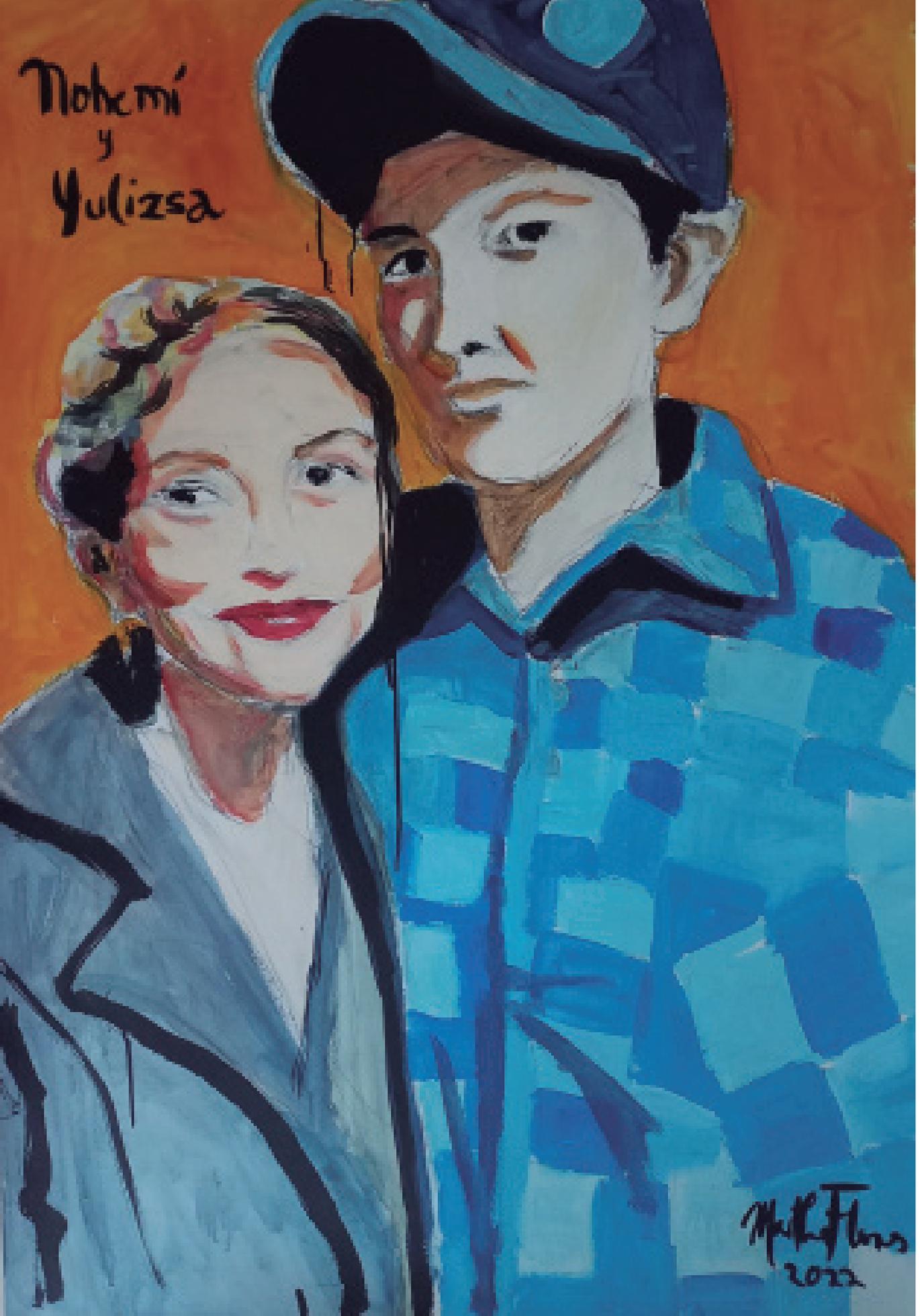
Doctor en Ciencias y Artes para el Diseño, realizó dos estancias de investigación en España.

*Nuestro deseo de ilustrar algunos episodios relacionados con la mitología reside en el hecho de recordar algunos destellos de la imaginación, la vida de dioses, héroes y leyendas.*



2023

Nohemí  
&  
Yulizza



Marta Flores  
2022

# Martha Flores Síntesis Creativa, CyAD, UAM-X

Ilustradora, grabadora y dibujante principalmente, se interesa en la creación de imágenes, pero también en la reflexión en torno a los procesos creativos del arte y del diseño.

*Es un pequeño homenaje a algunas personas cuyos sueños de vida fueron truncados por crímenes de odio. Decidí hacer una sencilla representación a manera de retrato de algunas imágenes del periódico.*



Izquierda: **Nohemí y Yuli**

2022, acrílico sobre cartón, 129 x 90 cm.

Derecha: **La llorona**

2022, acrílico sobre cartón, 129 x 90 cm.



## Alejandro Cárdenas Tapia Análisis del Diseño en el Tiempo, CyAD, UAM-A

Artista plástico, fotógrafo y gestor cultural, su trabajo se especializa en la percepción visual y en el análisis de sus diferentes representaciones como parte del discurso para la creación de su obra.

*Entre los seres fantásticos de la mitología, hay un claro reflejo de las características de los humanos, que esta presente en la vida cotidiana de los habitantes de este mundo mágico.*

Izquierda: **El fauno**, 2022, óleo sobre madera, 80 x 60 cm.  
Derecha: **El Sátiro (cabrio)**, 2023, óleo sobre madera, 80 x 60 cm.



Alysoncraft  
Sept. 2017



Izquierda: ***El viaje***

2023, fotografía digital, 75 x 100 cm.

Derecha: ***El viaje***

2023, fotografía digital, 75 x 100 cm.

## Armando Rodríguez Métodos y Sistemas, CyAD, UAM-X

Maestro en Artes Visuales y fotógrafo, especializado en fotografía de obra, producto y gastronómica.

*Trabajar a partir de la obra de un artista (Jorge Marín) presenta un doble reto, el primero, comenzar sobre lo que ya está hecho. antes de encender cualquier luz se debe conocer y entender la forma, las texturas y la pátina de la pieza; hasta entonces se está listo para comenzar el diálogo entre la luz y el bronce.*





***Bodegón de pensamientos***

2023, Lápices de color y acuarela sobre  
papel de algodón, 14.8 x 2 cm.



Impreso en septiembre de 2023 en los Talleres  
de Buena Idea editores, ubicados en Circuito de  
los parques No. 109, col. Del parque  
C.P. 04890, Coyoacán, Ciudad de México.

Para su formación se utilizó  
la fuente Arial 7, 9, 10, 13 y 18 puntos.  
Tiraje: 200 ejemplares más sobrantes para  
reposición.