

ISSN 2954-3770

un año de diseñarte mm1

■ número 28 · año 2026



R. Kana Hernández

un año
de diseñarte
mml
investigación - académica



Casa abierta al tiempo



UN AÑO DE DISEÑARTE MM1. Año 2026, número 28, enero-diciembre 2026, 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, colonia Rancho Los Colorines, alcaldía Tlalpan, C.P.14386, Ciudad de México y Av. San Pablo No. 420, colonia Nueva El Rosario, alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02128, 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. 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. Fecha de última modificación 14 de octubre de 2026. Tamaño del archivo 8 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: **Roxana Hernández**

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

Diseño y cuidado editorial: **María Teresa Olalde Ramos y Consuelo Córdoba Flores**





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>.



Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. Gustavo Pacheco López

Rector General

Dra. Esthela Irene Sotelo Núñez

Secretaría General

Unidad Azcapotzalco

Dra. Yadira Zavala Osorio

Rectora de la Unidad

Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas

Secretario de la Unidad

División de Ciencias y Artes para el Diseño

Mtra. Areli García González

Directora Divisional

Mtro. Luis Yoshiaki Ando Ashijara

Secretario Académico

Mtro. Hugo Armando Carmona Maldonado

Jefe del Departamento de Evaluación

del Diseño en el Tiempo

Integrantes del Consejo Editorial de CYAD

Mtra. Tzindehe Jiménez Corredor

Presidenta

Mtra. Verónica Huerta Velázquez

Secretaria

Dra. María Itzel Sainz González

Mtra. Dulce María Lomelí

Mtra. Gabriela García Armenta

Integrantes del Consejo Editorial de CYAD

Mtro. Gabriel de la Cruz Flores Zamora

Presidente

Dra. Sandra Rodríguez Mondragón

Secretaria

Mtra. Adriana Acero Gutiérrez

Dr. Luciano Segurajauregui Álvarez

Dr. Pablo Elías López

Dr. Isaac Acosta Fuentes

Dr. Fernando Rafael Minaya Hernández

Mtro. Felipe de Jesús Hernández Trejo

Dr. Victor Manuel Collantes Vázquez

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

Dra. Claudia Frago 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. 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

diseño, arte y cultura

En los textos de esta publicación se muestra como el **diseño, el arte y la cultura** se influyen mutuamente entrelajándose de forma compleja y fascinante. Esta interacción da origen a experiencias enriquecedoras que nos permiten comprender mejor el mundo que nos rodea y expresar nuestra humanidad de maneras únicas.

Cuando el diseño se enfoca en la funcionalidad y la resolución de problemas, el arte se dirige hacia la expresión personal y la estética. No obstante, en el punto de convergencia de estas disciplinas, encontramos ejemplos donde la función y la forma se entrelazan, generando objetos o experiencias que poseen un profundo significado cultural.

Tanto el diseño como el arte pueden influir considerablemente en la sociedad y en las formas en que las personas se relacionan con su entorno. A través de la creación de objetos, espacios y expresiones artísticas, es posible abordar temas sociales relevantes, provocar reflexión y fomentar cambios culturales

Editoras

María Teresa Olalde Ramos
Consuelo Córdoba Flores
México, 2026

CONTENIDO

8 **Presentación**

16 **Aprender y desaprender del museo:
reflexiones sobre la mediación del arte en México**
Ingrid Margarita Sosa Ehnis

28 **Aplicaciones materiales y simbólicas de los periódicos impresos en el arte**
Josefina De León Alvarado y Celso Martínez Musiño

42 **Rocketman: del cine autobiográfico al diseño humanista**
Nasheli González Hernández

54 **El debate sobre el patrimonio hoy en día**
Alberto Cedeño Valdiviezo

- 70** **Vitamina PADi: Principios activos del pensamiento de diseño para manejar problemas complejos**

Jaime González Bárcenas

- 80** **Pedagogía de las Artes en la Universidad Veracruzana: rediseño curricular y pertinencia**

Dr. David Terrazas Tello



Dossier artístico

- 90** **Escultora**

Roxana Hernández



Presentación

El Departamento de Evaluación del Diseño se complace en poner a disposición de la comunidad académica la vigésima octava edición de la revista *un año de diseñarte, mm1*, correspondiente al año 2026. Los textos que integran este volumen transitan por territorios tan diversos como las dinámicas sociales y culturales, los vínculos con la memoria, los procesos creativos y los horizontes de la sustentabilidad. En su conjunto, estas contribuciones dan cuenta de la riqueza y complejidad que definen al diseño contemporáneo, así como de su capacidad para interpelar críticamente las transformaciones de nuestro tiempo.

Abrimos este número con el artículo de **Ingrid M. Sosa Ehnis**, el cual se inscribe en un creciente campo de reflexión que, en las últimas décadas, ha cobrado una relevancia fundamental en el ámbito de la museología iberoamericana: la mediación artística. Lejos de considerarla un simple derivado de los departamentos educativos de los museos, la autora propone una lectura que sitúa esta práctica en el centro de las tensiones históricas, políticas y epistémicas que han configurado la institución museística en México. Lo que hace singular a este trabajo es, precisamente, su apuesta por desmontar ciertas narrativas heredadas. La autora nos invita a pensar la mediación no como un instrumento para transmitir conocimientos consagrados, sino como una práctica crítica que interroga los silencios que habitan en las salas de los museos nacionales. ¿Qué voces han sido excluidas? ¿Qué relatos se han naturalizado a través de la exhibición? ¿De qué manera el espectador, interpelado como ciudadano, reproduce

o resiste esas construcciones identitarias? Estas preguntas atraviesan el texto y lo dotan de una relevancia teórica que va más allá del diagnóstico para adentrarse en la proposición.

El texto presenta un análisis histórico-discursivo que articula referentes clásicos del pensamiento museológico con las corrientes críticas más actuales. El diálogo con autoras como Carmen Mörsch, Nora Sternfeld, María Lind y Oriol Fontdevila se complementa con una mirada atenta a los desarrollos locales, recuperando los aportes de Graciela Schmilchuck, Francisco Reyes Palma y Vázquez Mantecón, entre otros. Este doble anclaje (internacional y local) es uno de los mayores aciertos del trabajo, pues permite trazar puentes entre las discusiones globales sobre mediación y las particularidades históricas del caso mexicano. El recorrido que se propone no es lineal. En lugar de ofrecer una cronología convencional, el texto identifica momentos de quiebre y disidencia que han moldeado la práctica mediadora en el país: desde el ímpetu civilizatorio de los museos decimonónicos, pasando por la utopía democratizadora de la Revolución, hasta las críticas institucionales que emergieron con fuerza en la segunda mitad del siglo XX, especialmente a raíz del movimiento estudiantil de 1968 y la experiencia de Los Grupos. Este recorrido evidencia que la mediación en México no puede reducirse a una importación de modelos europeos, sino que se ha forjado en el crisol de resistencias y reapropiaciones que le confieren un carácter situado y original.

Pero quizá el aporte más sugerente de Ingrid Sosa sea su apuesta conclusiva por el desaprendizaje. Retomando la noción acuñada por Nora Sternfeld, sostiene que la mediación auténticamente crítica no se limita a enseñar nuevos contenidos, sino que implica desaprender las estructuras dominantes que han sostenido al museo moderno: el colonialismo, el nacionalismo, la supremacía de una episteme occidental sobre otras formas de conocimiento. Desaprender es, entonces, un gesto político que abre la puerta a la diversidad, a las prácticas indígenas, a los saberes informales y a las voces de las minorías. No se trata de borrar la historia, sino de habitarla de otro modo, desde una posición de escucha y hospitalidad. Asimismo, este ensa-

yo representa un aporte significativo a la museología crítica en lengua española porque asume el riesgo de proponer un horizonte transformador para la práctica mediadora. Ingrid es consciente de que el camino es aún largo y que el reconocimiento de este legado pedagógico apenas comienza, pero su texto nos entrega herramientas conceptuales para transitar esa ruta con mayor lucidez.

De la reflexión sobre los silencios del museo y la potencia del desaprendizaje, transitamos hacia un objeto que, en su cotidianidad, también guarda silencios y memorias: el periódico impreso. **Josefina de León Alvarado y Celso Martínez Musiño** nos ofrecen una mirada fascinante sobre la relación entre uno de los objetos más cotidianos de nuestra vida moderna (el periódico impreso) y su reapropiación en el campo artístico. En un contexto donde los diarios transitan aceleradamente de lo físico a lo digital, esta investigación nos invita a detenemos y observar qué sucede con el material que, despojado de su función comunicativa inmediata, encuentra una segunda vida en los museos y galerías. Los autores se preguntan: ¿qué ocurre cuando la palabra impresa deja de ser leída para ser contemplada? ¿cómo se transforma un objeto efímero y cotidiano en una pieza artística con valor simbólico y estético?

Para responder a estas interrogantes, los autores despliegan una metodología que combina la investigación documental con trabajo de campo: recopilaron información de 450 museos y galerías de arte en busca de obras que incorporaran periódicos impresos. Este esfuerzo les permitió construir un corpus diverso que abarca desde collages y arte objeto hasta instalaciones y fotografías intervenidas, en las cuales el periódico aparece ya sea como soporte físico, como elemento simbólico o como pieza central de la composición. Los hallazgos del estudio son reveladores. Los autores documentan cómo artistas como Ignacio León Escosura, Dimitri Perdikidis, Enrique Metinides y Luis Kamnitzer, entre otros, han integrado los periódicos a su quehacer creativo en espacios tan emblemáticos como el Museo CaixaForum, el IAACC Pablo Serrano, el Foto Museo Cuatro Caminos, el Museo de El Carmen y el Museo Fundación Jumex Arte Contemporáneo. A través de estos ejemplos, el artículo demuestra que el periódico,

más allá de ser un vehículo de información, se convierte en materia prima para la experimentación plástica y conceptual.

Una de las conclusiones más sugerentes del texto es la que señala que, en el contexto artístico, la escritura y la palabra dejan de ser el centro de atención por su contenido informativo para transformarse en una nueva composición visual. El texto impreso, junto con las imágenes, los colores, las texturas y los vacíos, conforma una nueva forma de ver, sentir e internalizar el arte. Ya no se trata de leer para comprender, sino de contemplar para disfrutar. Josefina de León y Celso Martínez también proyectan una mirada hacia el futuro, sugiriendo que la digitalización de los periódicos abrirá nuevas posibilidades creativas para los artistas, quienes podrán incorporarlos en formatos como videos o instalaciones, ampliando así los horizontes de esta práctica artística. Este trabajo, constituye un valioso aporte a los estudios interdisciplinarios que convergen en el diseño, la comunicación y las artes visuales. Nos recuerda que los objetos que nos rodean, incluso aquellos que parecen más efímeros y desechables, pueden ser resignificados por la mirada creativa y convertirse en vehículos de expresión estética y reflexión crítica.

Si los periódicos resignificados nos hablan de la transformación de lo cotidiano en arte, el siguiente texto nos sumerge en un terreno fascinante donde convergen el análisis cinematográfico, la teoría del diseño y la reflexión ética sobre la representación de la experiencia vivida. Su autora, **Nasheli González Hernández**, nos propone un ejercicio intelectual audaz: tomar una película de corte biográfico (*Rocketman* (2019), la célebre cinta sobre la vida de Elton John) y leerla como un laboratorio de estrategias narrativas que pueden informar el diseño de visualizaciones humanistas. ¿Qué entendemos por “visualización humanista”? La autora parte de la noción acuñada por Johanna Drucker, quien nos invita a abandonar la ingenuidad epistemológica que concibe los datos como “hechos dados” y a pensarlos, en cambio, como capta: información que ha sido construida, seleccionada y mediada desde marcos culturales e históricos. Desde esta perspectiva, representar una vida no es trasladar fielmente una

cronología, sino tomar decisiones interpretativas que revelan aquello que se considera relevante y significativo. Este planteamiento resuena con especial fuerza en el ámbito del testimonio autobiográfico, donde la experiencia (particularmente cuando está atravesada por el trauma) se organiza con saltos, repeticiones, silencios y retornos que desafían cualquier intento de ordenamiento lineal.

Nasheli González identifica en *Rocketman* un caso ejemplar de narración que privilegia la “verdad emocional” por encima de la fidelidad cronológica. La película, dirigida por Dexter Fletcher, despliega un montaje discontinuo, una escena marco de terapia que enmarca el relato, y un uso sistemático de metáforas visuales fantásticas (coreografías, vestuarios performáticos, efectos visuales) que traducen la vergüenza, el deseo, la soledad y la reparación sin caer en el documental literal. Esta estrategia, sostiene la autora, ofrece lecciones valiosas para el diseño: nos enseña que la legibilidad no depende exclusivamente de la claridad cronológica, sino que puede construirse mediante el ritmo, el retorno, la atmósfera y la coherencia de un sistema representacional.

El análisis se inscribe en un diálogo crítico con el ámbito digital contemporáneo, donde la narración autobiográfica circula con rapidez en plataformas orientadas por métricas de atención. En México, donde el acceso a internet es masivo y predominantemente móvil, se privilegian formatos breves, plantillas repetibles y una estética de claridad inmediata. Sin embargo, la experiencia humana no siempre es “clara” ni lineal. La pregunta que se abre para el diseño es, entonces, cómo construir dispositivos que sostengan la complejidad temporal y afectiva del testimonio sin convertir el dolor en espectáculo ni reducir la subjetividad a un conjunto de datos descontextualizados. A lo largo del artículo, la autora despliega un marco conceptual que articula la crítica contemporánea de la representación (con referentes como D'Ignazio, Felman y Caruth) con los estudios sobre visualización narrativa y prácticas de datos personales. Este andamiaje teórico le permite derivar criterios transferibles al diseño narrativo empático: la temporalidad vivida como alternativa a la cronología única; la metáfora visual sistemática como vocabulario

consistente de variables gráficas; y la ética de la exposición emocional como parte constitutiva del diseño y no como un adorno moral.

Es de relevancia la formulación de un marco de decisión transferible, acompañado de una pieza visual que demuestre su aplicabilidad. La autora propone un procedimiento operativo en cinco momentos que traduce la lectura del caso fílmico a criterios concretos para proyectos de visualización humanista basados en testimonio. Este marco insiste en diseñar condiciones de lectura: umbrales que orienten sin forzar, núcleos que traduzcan sin literalizar, y cierres que no clausuren el sentido. Nos interpela como diseñadores, como creadores y como ciudadanos y nos recuerda que la forma no es un suplemento estético, sino el lugar donde se decide si la representación acompaña o violenta, si dignifica o simplifica, si abre preguntas o las clausura. Diseñar, en este contexto, significa construir legibilidad sin neutralizar la experiencia y reconocimiento sin convertir la vulnerabilidad en espectáculo.

De la representación de la experiencia individual transitamos hacia una escala más amplia: la memoria colectiva y su materialización en el patrimonio. **Alberto Cedeño Valdiviezo** nos invita a adentrarnos en una de las discusiones más candentes y complejas del pensamiento cultural contemporáneo, quien asume el reto de compilar múltiples voces que confluyen en torno al patrimonio, desentrañando las tensiones que atraviesan su definición, su gestión y su futuro en un mundo marcado por la globalización y el imperativo económico. La pregunta que subyace a todo el texto es tan sencilla como profunda: ¿el patrimonio es realmente un instrumento del Estado al servicio de sus narrativas oficiales, o encarna el sentir genuino de los pueblos y su identidad? Esta interrogante, que parecería tener una respuesta obvia desde una perspectiva romántica, se vuelve escurridiza cuando el autor la somete al escrutinio de las transformaciones radicales que ha sufrido el patrimonio cultural en las últimas décadas.

Cedeño Valdiviezo parte de un diagnóstico compartido por numerosos críticos: la Carta de Venecia de 1964, que sentó las bases de la protección y conservación del patrimonio hasta nuestros días, hoy resulta insufi-

ciente para abordar la complejidad del escenario actual. El modelo económico neoliberal y su brazo ejecutor, la globalización, han internacionalizado el patrimonio fomentando un turismo masivo que vulnera la actividad cotidiana de las comunidades poseedoras de estos bienes, erosiona su privacidad y su identidad, y en algunos casos, pone en riesgo la integridad del propio patrimonio. Esta situación, advierte el autor, es diametralmente opuesta a la visión romántica que inspiraba los documentos fundacionales del movimiento patrimonial. El artículo se estructura como un diálogo crítico entre cuatro autores de posiciones radicales y, en ocasiones, contrapuestas: Gil-Manuel Hernández, Mauricio Rojas, Gilberto Giménez e Ignacio González-Varas. Cada uno de ellos ofrece una lente distinta para mirar el fenómeno patrimonial, y el autor muestra sus argumentos, señalando coincidencias, disensos y puntos ciegos.

El autor pone en diálogo estas posiciones con otros debates igualmente relevantes: la relación entre patrimonio y modernidad/modernización, la tensión entre cultura y globalización, y la emergencia del paisaje como categoría integradora que fusiona lo natural y lo cultural. En este último punto, Cedeño Valdiviezo recupera los aportes del Convenio Europeo del Paisaje (2000) y del Memorándum de Viena (2005), documentos que redefinen el papel del patrimonio al integrarlo en una visión holística del paisaje que contempla tanto aspectos naturales como culturales, e introduce la dimensión social del bienestar. Su trabajo también focaliza el caso mexicano, señalando cómo el Estado se ha decantado históricamente por el patrimonio arqueológico sobre el histórico, y cómo las decisiones sobre qué proteger y cómo hacerlo han estado tradicionalmente en manos de especialistas y gobiernos, con escasa participación de la sociedad. Asimismo, menciona casos como la intervención de Mathías Goeritz en la Catedral Metropolitana o el modelo de recuperación del Centro Histórico de la Ciudad de México, inspirado en la experiencia de Bolonia, para ilustrar cómo las decisiones patrimoniales están siempre atravesadas por intereses políticos y económicos.

Las conclusiones del artículo son, en sí mismas, una invitación a la reflexión. Alberto Cedeño no ofrece respuestas definitivas (tal vez porque no existen)

sino que plantea preguntas que nos interpelan como ciudadanos, como diseñadores y como responsables de la memoria colectiva: ¿Podrá el interés económico reflexionar y crearse normas para la visita a los sitios patrimoniales? ¿Podrán los gobiernos retomar el control perdido ante el neoliberalismo y lograr controlar la cantidad de turistas que llegan a una ciudad o sitio patrimonial? El futuro del patrimonio sugiere el autor, dependerá en gran medida del futuro de las políticas económicas tanto nacionales como internacionales, y de la manera en que la cultura modifique su significado. Concluye recuperando una idea que resuena a lo largo de todo el texto: quizá el verdadero desafío sea “recuperar el valor fundamental del patrimonio, secuestrado por intereses comerciales y políticos”. Esta parece ser, en última instancia, la tarea que convoca a todas las voces aquí reunidas, a pesar de sus diferencias.

De la memoria colectiva y sus tensiones patrimoniales, el siguiente artículo nos ofrece una reflexión original y sugerente sobre el núcleo del saber hacer del diseño. Su autor, **Jaime González Bárcenas**, parte de una analogía tan sencilla como poderosa: así como en farmacología los medicamentos contienen principios activos que son la causa real del efecto terapéutico, en el diseño también pueden distinguirse principios activos (ideas universales o reglas prácticas) que constituyen el núcleo del pensamiento proyectual y aportan la potencia para avanzar en la solución de los problemas. Esta metáfora no es un simple recurso retórico, sino que orienta toda la investigación. González Bárcenas se propone identificar y documentar esos principios activos del diseño (PADi), entendidos como herramientas metodológicas que, con independencia de si se siguen estrictamente los protocolos completos de las técnicas en las que se inscriben, son efectivos por sí mismos. “No criticar” durante una tormenta de ideas, por ejemplo, es un principio activo que acelera la producción de ideas, aunque muchas personas que lo aplican no estén siguiendo formalmente la técnica del *brainstorming* en su totalidad.

El texto se inscribe en una reflexión más amplia sobre la naturaleza del pensamiento de diseño y su relación con los métodos. El autor identifica una tensión recu-

rrente en la historia de la disciplina: el afán por dotar al diseño de un carácter científico, alejado de dogmas y de la magia, ha llevado a la proliferación de metodologías tan complejas que, en ocasiones, parecen más difíciles de manejar que los propios problemas que pretenden resolver. Esta crítica, que el autor recupera de referentes como Rodríguez y De Bono, apunta a una paradoja: la profesionalización del diseño, en su búsqueda de legitimidad, ha creado herramientas que pueden resultar inaccesibles para el practicante cotidiano. Frente a esta complejidad, los PADi emergen como una alternativa que rescata la simplicidad y la inmediatez y los describe como herramientas intuitivas, fáciles de comprender, de activar y de manejar. Su valor reside en que preservan el carácter intuitivo que los hace accesibles: “Un individuo debe ser capaz de sentarse y aplicar por su cuenta un instrumento creativo a un problema particular”. Luego entonces, el artículo no pretende ofrecer un catálogo exhaustivo de principios activos (de hecho, el autor señala que solo presenta algunos de ellos) sino proponer un enfoque, una manera de entender el saber hacer del diseño a partir de sus reglas prácticas más elementales. Esta perspectiva tiene implicaciones importantes para la enseñanza de la disciplina: cualquier diseñador, y particularmente aquellos que se inician, encontrarán en los PADi herramientas sencillas, atajos útiles y siempre al alcance, que pueden aprenderse en segundos y utilizarse inmediatamente.

La propuesta de Jaime González dialoga con una preocupación que atraviesa varios de los artículos de esta edición: la búsqueda de un pensamiento crítico y situado que no se deje atrapar por la rigidez de los protocolos ni por la pretensión de neutralidad de los métodos estandarizados. Así como el artículo sobre mediación nos invitaba a desaprender las estructuras hegemónicas del museo, y el texto sobre Rocketman nos proponía diseñar legibilidad sin neutralizar la experiencia, el trabajo sobre los PADi nos recuerda que el diseño no es una ciencia exacta sino una práctica viva, que se nutre de intuiciones, atajos y reglas prácticas que emergen de la experiencia. Quizá el mayor acierto de este texto sea, precisamente, su apuesta por la simplicidad sin caer en el simplismo. Los prin-

cipios activos no son recetas mágicas ni sustitutos del rigor metodológico, sino herramientas complementarias que permiten al diseñador activar su pensamiento creativo en cualquier momento, sin la necesidad de desplegar protocolos complejos. En un mundo donde los problemas que enfrentamos son cada vez más complejos y urgentes, esta capacidad de respuesta rápida y efectiva resulta un valor en sí misma.

El último texto de esta edición, como los que le preceden, aborda la formación y la transformación, pero ahora desde el ámbito de la pedagogía de las artes. **Daniel Sertna Poot, Mariana Guerrero Ramírez, Nancy Domínguez González y Miguel Flores Covarrubias** nos ofrecen una mirada reflexiva sobre un proceso fundamental en la formación de educadores artísticos en México. Asumen la tarea de interpretar el Plan de Estudios 2024 de la Maestría en Pedagogía de las Artes de la Universidad Veracruzana, situándolo en el contexto de los debates contemporáneos sobre educación, cultura y desarrollo humano sostenible. El artículo parte de un diagnóstico compartido por críticos y especialistas: la pedagogía de las artes se desenvuelve en un escenario marcado por transformaciones sociales, tecnológicas, culturales y económicas de gran complejidad. La emergencia de las sociedades del conocimiento, la expansión de las tecnologías digitales, la demanda de enfoques educativos inclusivos y la necesidad de una formación integral y humanista han reconfigurado los sentidos y las prácticas de la enseñanza en todos los niveles. En este horizonte, afirman los autores, la formación de pedagogos del arte adquiere un papel estratégico en la construcción de sociedades más justas, críticas y culturalmente diversas.

La Maestría en Pedagogía de las Artes de la Universidad Veracruzana, en sus modalidades escolarizada y virtual, se presenta como un programa de posgrado con orientación profesionalizante, diseñado para atender las necesidades de formación pedagógica de artistas y educadores en los campos de la danza, el teatro, la música, las artes visuales y disciplinas afines. El Plan de Estudios 2024 no es una creación ex nihilo, sino un rediseño que consolida la experiencia acumulada desde 2016 y que dialoga de manera explícita con

marcos internacionales como la Agenda Educación 2030 de la UNESCO, así como con políticas educativas nacionales y estatales, entre ellas la Ley General de Educación Superior y el Plan General de Desarrollo 2030 de la Universidad Veracruzana. El objetivo de su trabajo es ofrecer una interpretación que vincule los distintos apartados del plan con los debates contemporáneos sobre educación, cultura y desarrollo humano sostenible, en aras de mostrar al lector por qué sus contenidos y su estructura resultan pertinentes frente a los desafíos actuales de la pedagogía de las artes. El enfoque humanista que atraviesa el programa es uno de sus rasgos más distintivos. Lo anterior, debido a que en un contexto donde la educación tiende a ser reducida a sus dimensiones instrumentales y mercantiles, la apuesta por una formación que coloca al ser humano en el centro adquiere una dimensión profundamente crítica. Por otro lado, recuperan los Criterios Transversales de Equidad y Excelencia Educativa desarrollados por la Unidad de Promoción de Equidad y Excelencia Educativa de la SEP, señalando que la equidad es el camino para la excelencia educativa, y que un proceso educativo de excelencia genera condiciones de aprendizaje significativas que permiten a los estudiantes desarrollar las habilidades, conocimientos y actitudes necesarias para contribuir a una sociedad más justa.

Otro aspecto destacado del programa es su carácter interdisciplinario. La pedagogía de las artes, por su propia naturaleza, se sitúa en la intersección de múltiples campos del saber: la educación, las artes, la psicología, la sociología, la filosofía, entre otros. Esta vocación interdisciplinaria responde a la complejidad de los problemas que los pedagogos del arte enfrentarán en su práctica profesional, y los prepara para trabajar en contextos diversos y cambiantes. La orientación profesionalizante del programa merece también una reflexión detenida. Sostienen los autores que la formación de pedagogos de las artes se inscribe en la necesidad de encaminar la práctica de los formadores artísticos hacia la excelencia en sus distintos niveles y contextos de acción profesional, así como de ampliar el impacto de la formación desde las artes más allá de las comunidades especializadas. Esta pers-

pectiva profesionalizante no implica un abandono de la reflexión crítica o del pensamiento humanista, sino su articulación con las demandas concretas del campo laboral. La incorporación de modalidades presencial y virtual es otro de los rasgos relevantes del programa, dado que, en un contexto donde la digitalización de la educación se ha acelerado de manera dramática, la oferta de una modalidad virtual amplía el alcance del programa y permite el acceso a estudiantes que, por razones geográficas o laborales, no podrían cursar un posgrado presencial. Esta dualidad modal también plantea desafíos interesantes en términos de diseño pedagógico, uso de tecnologías y construcción de comunidades de aprendizaje a distancia.

Las decisiones sobre qué contenidos incluir, qué competencias desarrollar y qué perfiles formar reflejan concepciones particulares sobre el arte, la educación y la sociedad. En este sentido, el Plan de Estudios 2024 de la Maestría en Pedagogía de las Artes no es solo un documento administrativo, sino una declaración de principios y una apuesta por un determinado modelo de formación. Más allá de su función académica, los autores visualizan el programa como un espacio de reflexión crítica y de construcción de saberes orientados al desarrollo humano sostenible. En un contexto marcado por la incertidumbre y la transformación constante, la pedagogía de las artes emerge como un campo estratégico para repensar la educación, la cultura y el papel social del arte. Esta visión sitúa a la Maestría en Pedagogía de las Artes no solo como un programa de posgrado, sino como un actor relevante en la construcción de futuros posibles para la educación artística en México.

La edición se reviste con la obra de la escultora **Roxana Hernández**, cuya producción artística dialoga silenciosamente con las reflexiones que atraviesan este número. Su obra despliega un mosaico escultórico donde el volumen, la textura y la composición construyen espacios que no son literales sino emocionales. La fusión de cerámica de alta temperatura con textiles como lana, yute, henequén y mimbre, junto con el uso de esmaltes rakú, pasta coloreada y esgrafiado, dan cuenta de una práctica artística que no se limita a un

solo medio sino que explora las posibilidades expresivas de la materia en su dimensión más amplia.

Como editoras, convocamos a nuestros lectores a sumergirse en un panorama tan diverso como enriquecedor, que trasciende los límites disciplinares y los contextos particulares para entablar un diálogo franco con los desafíos sociales y culturales de nuestro tiempo. Asimismo, hacemos patente nuestro reconocimiento a quienes, a lo largo de esta trayectoria, han compartido generosamente sus contribuciones con nosotros, así como a nuestras lectoras y lectores, cuya constancia y acompañamiento sostienen este proyecto donde diseño, cultura y arte se encuentran.

Consuelo Córdoba Flores

María Teresal Olade Ramos

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 sangrías.
- Citas bibliográficas dentro del texto en formato APA-7 (Autor, año, p.) indentado izquierdo a 2 cms.
- Las notas deberán ser presentadas a pie de página con la numeración correspondiente.
- Título en español e inglés en altas y bajas. (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)
- Es necesario incluir conclusiones

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). *Imaginario urbano*. 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**

Sitio digital **mm1revista.azc.uam.mx**

Editoras responsables:

Dra. María Teresa Olalde Ramos
Dra. Consuelo Córdoba Flores



Aprender y desaprender del museo: reflexiones sobre la mediación del arte en México

*Learning and Unlearning from the Museum:
Reflections on Art Mediation in Mexico*

Mtra. Ingrid Margarita Sosa Ehnis
Universidad Nacional Autónoma de México
ingridsosaehnis@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4224-1323>

Aceptado: 06/03/2026 **Publicado:** 27/09/2026

Resumen

El presente trabajo¹ reflexiona sobre la labor de la mediación en la museografía mexicana tomando como fundamento la herencia histórica de los museos nacionales, así como de los cambios que han contribuido a forjar una práctica situada de la labor educativa de las artes que se evidencia históricamente en momentos que contemplan tanto la genealogía de las instituciones nacionales modernas, hasta los movimientos de disidencia estética de la segunda mitad del siglo XX.

Palabras clave: Mediación del arte, pedagogía crítica, museología, educación artística, desaprender.

* Como citar este artículo / *How to cite this article*:
Sosa Ehnis I. (2026). Aprender y desaprender del museo: reflexiones sobre la mediación del arte en México. *un año de diseñarte, mm1*, (28), 16-27.

1. El tema central fue presentado previamente como conferencia titulada *Aprender y desaprender el museo: ¿Para qué mediar el arte?*, en el marco del Primer Encuentro para la profesionalización de mediadores en Guanajuato, realizado en el Museo Olga Costa de Guanajuato en mayo de 2024.

Introducción

Primeras aproximaciones a la mediación

Pensar en la mediación desde territorios mexicanos supone reconfigurar el silencio que acallan las obras de arte acumuladas a lo largo de nuestra historia nacional y que han sido resguardadas dentro de los museos. Dicho silencio abre las puertas para pensar en la mediación de distintas maneras respondiendo a su historia y a su contexto. En este sentido, analizar a la mediación vinculada con la museología abre las puertas para entenderla como una práctica que desde la crítica nos permite reflexionar, cuestionar y preguntar como espectadores qué existe detrás del silencio de estas obras, quiénes somos y cómo es que nos atraviesan desde nuestros paradigmas identitarios como sujetos y como ciudadanos.

Abstract

This text explores the role of mediation in Mexican museography, based on the historical heritage of national museums as well as the changes that have led to the development of a context-specific approach to arts education—an approach that is historically evident in periods ranging from the origins of modern national institutions to the aesthetic dissidence movements of the second half of the 20th century.

Keywords: Art Mediation, Critical Pedagogy, Museology, Art Education, Unlearning.

La mediación del arte y de los museos se encuentra íntimamente ligada a la labor educativa del museo moderno, la cual es inseparable de su herencia histórica. La noción contemporánea de mediación se desprende así de esta misión educativa que cargaban consigo los museos históricamente bajo la utopía democrática y civilizatoria de la Revolución Francesa. Estas premisas por la mediación y la educación se han ido transformando con el tiempo, dando como resultado —por ejemplo— la apertura de los departamentos educativos a finales del siglo pasado, derivándose del éxito que

conllevó la invención de la figura del curador y de las exposiciones temáticas en la segunda mitad del siglo XX. Por esos motivos, resulta de enorme trascendencia recalcar que la mediación forja su existencia desde una *praxis* crítica hacia este ímpetu institucional educativo del museo, que se vincula a su vez con el terreno de lo social y lo político.

Este trabajo pretende contribuir a la comprensión, a la ampliación del concepto y a la práctica de la mediación desde la museología en México. Por ese motivo, la metodología que define este texto es el del análisis histórico-discursivo que incluye nociones teóricas clásicas sobre el museo y la mediación vinculadas con la historia y genealogía de los museos en México. Tomando en cuenta que el eje central de este texto es la mediación, el marco análtico es el cruce de perspectivas que construyen el campo específico de la mediación actualmente, que aglomera teorías que incluyen a la pedagogía crítica, la mediación crítica, la teoría poscolonial, la teoría decolonial, el postestructuralismo, la teoría queer, entre otras. Son muchos los autores que han contribuido para discutir a la mediación, algunos de los que mayor relevancia tienen para el orden de ideas de este ensayo son: La mediadora germana Carmen Mörsch, la filósofa austriaca Nora Sternfeld, la curadora sueca María Lind y el comisario español Oriol Fontdevila. Por su parte, abordaré también algunos relevantes investigadores que han contribuido a la museología mexicana, como son: Graciela Schmilchuk, Francisco Reyes Palma, Vázquez Mantecón, entre otros.

En la segunda parte de este trabajo expondré el campo multidimensional que coadyuva a construir el concepto de la mediación para ubicar la discusión, así como el campo específico de sentido. En la tercera parte utilizaré algunos momentos clave de la museología mexicana para situar a la mediación en nuestra historia nacional y en los museos que han contribuido a forjar nuestra identidad nacional. Ahondaré en las circunstancias sociales en las que se coloca la mediación desde la perspectiva histórica de los museos mexicanos. Finalmente, en la cuarta parte presentaré mis conclusiones con respecto a la mediación como una práctica que invita al *desaprendizaje* –noción que proviene de la filósofa experta en mediación, Nora Sternfeld (2017)–.

Mediación como término paraguas: Variaciones semánticas de una práctica

Actualmente la noción de educación y pedagogía en los ámbitos artísticos, culturales y museísticos gozan de un peculiar reconocimiento. Es ahí donde se coloca el ámbito de la mediación que desarrollaré en este ensayo. En su texto “*Why Mediate Art?*”, la curadora sueca María Lind describe a la mediación de esta manera:

[la mediación] consiste esencialmente en crear superficies de contacto entre obras de arte, proyectos comisariados y personas, en diversas formas e intensidades de comunicación sobre y en torno al arte. Como término, la mediación parece lo suficientemente abierta como para permitir una mayor variedad de modos de abordar los intercambios entre el arte, las instituciones y el mundo exterior. En resumen, la mediación parece dar cabida a menos didactismo, menos escolarización y persuasión, y a un compromiso más activo que no tiene por qué ser autoexpresivo o compensatorio (Lind, 2013, pp. 103-104).

La lectura de esta autora subraya que el énfasis de esta práctica subyace en los términos de interrelación, siendo lo más importante su carácter de comunicación que tiende puentes y zonas de contacto entre las distintas partes involucradas. La palabra cuenta con distintas etimologías, siendo una de la más importantes la germana “*Vermittlung*” que implica la transferencia de una parte a otra. Sin embargo, la mediación en estos términos implica que es una práctica de aprendizaje no formal que requiere de la participación activa del espectador.

La especialista en mediación, Carmen Mörsch, reflexiona en su libro *Time for Cultural Mediation* (2012) sobre las distintas acepciones vinculadas a la mediación que asocian a esta práctica con el proceso de negociación de conocimientos entre el arte y los fenómenos científicos y sociales. Por este motivo, la mediación hace uso del intercambio, la diversidad de reacciones y la respuesta creativa. De esta manera, resulta importante reconocer que la mediación es un *umbrella term* –un término paraguas– que incluye una gran cantidad de variantes terminológicas que provienen de la política, del ámbito legal y hasta del ámbito migratorio.

Algunos términos cercanos y que influyen para comprender la genealogía y el desarrollo de la mediación en diversos países, son: el inglés “*cultural mediation*”, el francés “*médiation culturelle*”, los alemanes “*Kulturvermittlung*”, “*Kunstvermittlung*” o “*Künstlerische Kunstvermittlung*”, y el español “*mediación artística*”. Entre estas acepciones, cada una conlleva distinciones particulares. Recopilaré aquí solo algunas que ayudan a trazar vínculos entre la mirada europea y la mexicana –a la que me remitiré de manera específica más adelante–. Entre los términos previamente enlistados, y en las diferencias que éstos guardan entre sí, el estadounidense “*cultural mediation*” involucra a la negociación al centro del trabajo entre objetos artísticos, instituciones, así como a los contextos sociales y a las personas que se enfrentan a ellos (Mörsch, 2012, p. 14). Es por ese mismo motivo, por el cual también se ha asociado –explícitamente en el contexto migratorio– con actividades de interpretación y negociación. En el campo artístico se asocia con la educación musical, la educación artística, la educación de galería, entre otras formas de aprendizaje desde las artes.

Siguiendo estas indagaciones terminológicas desde la lectura que hace Carmen Mörsch (2012), el término francés “*médiation culturelle*” guarda similitud con el término alemán “*Kulturvermittlung*”. La distinción entre ambos conceptos subyace en su territorio, idioma y origen nacional. Al derivarse del contexto francés que tuvo una enorme turbulencia en los monumentos culturales y nacionales a raíz de la Revolución Francesa, desde los años ochenta “*médiation culturelle*” se ciñe específicamente a la preservación de monumentos históricos y al legado cultural. Desde una mirada más inclusiva y democrática, el término también se ha asociado con actividades de educación bien establecidas dentro de parámetros institucionales y con ello también se vincula a la difusión en el campo de las artes y la cultura.

Por su parte, podemos encontrar zonas de contacto en las acepciones alemanas cercanas al campo de la mediación: “*Kulturvermittlung*” que se refiere a la “mediación cultural”, “*Kunstvermittlung*” que significa “mediación artística” específicamente fuera de los museos y contextos educativos, “*Künstlerische Kunstvermittlung*”, que en español se traduciría como “la educación de museos y la mediación como práctica artística”.

Esta última nos remite a las prácticas de mediación artística que han sido primordialmente desarrolladas desde una *praxis* artística. En este sentido, ésta se encuentra asociada con los ámbitos de experimentación plástica, artística, visual y procesual propia de los artistas contemporáneos. En muchos casos, incluso han sido los artistas los que han colaborado en la elaboración de herramientas para esta práctica, apropiándose y formando así un campo para apropiarse del conocimiento que permanece ávido de experimentación e innovación constante (Mörsch 2015, p. 50). Ésta mantiene cercanía con “la educación y mediación artística como deconstrucción”, en donde se hace uso de criterios reflexivos hacia la educación como la deconstrucción, la crítica institucional, la teoría crítica, la teoría feminista y queer, etc. Lleva como meta poner en duda los parámetros epistemológicos que permiten producir conocimiento desde una labor crítica que contribuye a *desaprender* las normas imperantes.

Hay muchos otros términos en esta riqueza conceptual que mantiene cercanía con la mediación como práctica de educación desde el arte. Tal es el caso del suizo “*kulturelle Bildung*”; el germano “*Museumspädagogik*”; los franceses “*mediation artistique*”, “*Diffusion*”, “*animation culturelle*” y “*éducation populaire*”; y los estadounidenses “*community art*” y “*participation*”; entre otros.

El entendimiento de mediación que defiende en este breve ensayo implica comprender a la mediación como un acto que deviene del proceso de la comunicación y que da cuerpo al mensaje, promoviendo un proceso de aprendizaje no formal. Es importante recalcar que las diferentes acepciones –aunque específicas en sus variantes–, señalan que la mediación es un campo de intermediación, es la zona de contacto que permite vincular a la práctica artística con las obras de arte, o al artista mismo con su público. Así, es una forma de aprendizaje informal que –a través de su propia historia y del reconocimiento que se le ha dado desde las instituciones museales–, ha pasado por procesos de institucionalización. Por ello, es desde esa misma institución desde donde puede fomentar un aprendizaje no formal que promueve el pensamiento crítico, que a su vez, también es crítico consigo mismo. Por todo esto, el énfasis de este ensayo se sitúa en las preguntas: ¿Para qué mediar el arte? y ¿de qué manera el carác-

ter educativo genealógico del museo repercute en la dimensión crítica de la mediación?

En su libro *El arte de la mediación* (2018), Oriol Fontdevila construye una conceptualización teórica de la mediación desde distintos momentos de la historia del arte. Él defiende que “no hay arte sin mediación, a la vez que la mediación debe estar permanentemente mediada por el arte” (2018, p. 11) y abre las siguientes preguntas: “¿Dónde encuentra el arte la posibilidad de articular proposiciones disruptivas? ¿Cómo introduce algo diferencial frente a lo que permanece instituido?”. Las preguntas nos permiten reconocer lo que Carmen Mörsch nombra como “cuatro caminos de la mediación”. En su ensayo titulado “*Alliances for Unlearning: On the Possibility of Future Collaborations Between Gallery Education and Institutions of Critique*” (2011), la autora entabla diálogos entre la mediación y la “*gallery education*” —que en español podría ser referida como “educación de galería”—. Ésta se comenzó a desarrollar desde los años 70, conectándose a las prácticas derivadas de los movimientos de liberación acontecidos en los años 60. Ella explica que “la mediación de galería” puede responder a cuatro funciones que describan su lugar con respecto a la institución en la que se desarrolla. Estas son: afirmativa, reproductiva, crítica deconstructiva y transformadora.

En sus palabras:

Una función afirmativa, cuando transmite información sobre las instituciones artísticas y lo que producen a un público iniciado y ya interesado de la forma más fluida posible, y una función reproductiva en la medida en que se esfuerza por atraer a niños, jóvenes y otras personas no introducidas a estas instituciones y así asegurar la continuidad de su público. También puede asumir una función crítica deconstructiva cuando se junta con los participantes para cuestionar, revelar y trabajar sobre lo que se da por sentado en el arte y sus instituciones, y para desarrollar conocimientos que les permitan formarse sus propios juicios y tomar conciencia de su propia posición y sus condiciones. Por último, la educación en galerías puede tener a veces un efecto transformador, en el sentido de cambiar la sociedad y las instituciones, si no se contenta con el cuestionamiento crítico, sino que trata de influir en lo que transmite, por ejemplo, desplazando la

institución en la dirección de más justicia y menos violencia discursiva y estructural (Mörsch, 2011, pp. 6-7).

Las cuatro funciones pueden convivir entre sí, o adaptarse al caso específico del museo o de la exposición de galería. Una de las dificultades más grandes para entender estas cuatro funciones es que se cruza con la postura de su audiencia. En ese sentido, el mediador no puede obligar a su audiencia a asumir alguno de estos cuatro caminos, ya que ello implica lo que Mörsch describe como “el privilegio del desaprendizaje”, el cual es un acto de empoderamiento en donde no todos los visitantes se sienten obligados a la respuesta crítica a los que estos espacios los invitan.

Para continuar estas reflexiones sobre la labor de la mediación desde el museo, cabe recalcar la importancia de la genealogía epistémica que el museo lleva consigo desde su fundación revolucionaria. Resulta imprescindible destacar que la mediación como práctica educativa se encuentra fuertemente vinculada a las exposiciones artísticas, cuya genealogía deviene propiamente del Museo Moderno. Museológicamente, esta institución se ha definido bajo criterios particulares descritos tanto por teóricos de enorme relevancia en la historia política, nacional y cultural de los Estados Modernos, así como por el *International Council of Museums* (ICOM). Bajo estas premisas, las diversas teorías y voces en el ámbito de la historia del museo de arte que han repensado las contribuciones y nociones sobre esta institución aportan distintos ángulos de enfoque que vale la pena analizar. Ejemplo de ello es la perspectiva del modelo francés —que destaca como la primera institución que organiza el traspaso del tesoro real hacer un museo público—; el modelo del museo educativo —en donde destacan instituciones como el *Victoria and Albert Museum* de Inglaterra que responden a las necesidades de unificar tanto el ámbito técnico, como el artesanal; o el modelo estadounidense —cuya pericia en la educación es superior a cualquier otro país para sostener un discurso de universalidad de la cultura burguesa— (Schmilchuk 1987, p. 27).

En este sentido, habría que pensar al museo como una institución que no solamente acumula objetos, sino también poder. Una institución que deviene de las colecciones más antiguas de objetos en la histo-

ria de la cultura como el *museion*, la *pinakothéke*, los tesoros eclesiásticos, los gabinetes de curiosidades y los museos institucionales. Cabe recalcar que el museo moderno surgió de las revueltas revolucionarias por la emancipación que pugnaban por las luchas por la democracia y la igualdad en los siglos XVIII y XIX. Así, bajo la premisa democrática francesa de abrir el tesoro real para el pueblo revolucionario, el museo público invita y atiende a diferentes públicos, cada uno con capacidades e intereses de recepción distintos entre sí. Ello implica que, desde su invención, el museo moderno carga con una labor fuertemente educativa, en donde su misión principal se remitía al reconocimiento nacionalista de sus ciudadanos. Tomando en cuenta tanto la labor civilizatoria de la cual son herederos los museos actuales, como la labor crítica de la mediación, cada modelo de museo ha forjado y construido un paradigma de educación que responde a sus necesidades, a su momento histórico y a su contexto cultural.

Resulta de enorme importancia resaltar el funcionamiento de la mediación bajo su cercanía con esta noción institucional del museo público, así como con el panorama político en el que se desenvuelve. Fontdevila, en su libro antes mencionado, articula una reflexión genealógica de este término que se remonta a las primeras reflexiones aristotélicas, pasando por la dialéctica de los idealistas alemanes, siguiendo a algunos pensadores de la Escuela de Frankfurt, las reflexiones sobre el medio en el arte contemporáneo, llegando hasta las condiciones contemporáneas de la hipermediación y las nuevas tecnologías. Él recupera ahí que la historia de este concepto se remonta hasta Aristóteles, quien identificó previamente que existen entornos intersticiales invisibles que separan a las entidades, mientras que también las mantienen vinculadas. A esto, Aristóteles lo nombró como *–tò metaxú–*. En 1829 se encontró la primera definición del término germano “*Vermittlung*” en *El Diccionario general de ciencias filosóficas*. Wilhelm Krug, quien fue un escritor y sucesor de Immanuel Kant, definió a la mediación como “el arbitraje de dos partes en conflicto”. En este contexto, el idealismo alemán ya entendía a la mediación como parte indispensable del proceso dialéctico. Hegel resaltó este sentido de la mediación, asumiendo a este proceso dialéctico como el capaz de ayudarnos

a alcanzar la verdad absoluta, y que “[...] el concepto absoluto tiene dentro de sí mismo la mediación”.

Estas definiciones sobre el medio –en relación con la mediación–, cobrarán relevancia para el ámbito de las artes dentro del proyecto de educación estética defendido por Friederich Schiller a mediados del siglo XVIII en su libro *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795). Este texto conceptualizó a la educación como el instrumento para el desarrollo de la personalidad del individuo en relación con las estructuras de poder. Tomando en cuenta la relevancia que tuvo la mediación para los idealistas alemanes, Fontdevila esquematiza a la mediación en un círculo, cuyo centro se encuentra atravesado verticalmente. El círculo externo ilustra al idealismo estético, mientras que del lado izquierdo se muestra a la proposición artística, en contraposición, el lado derecho contiene a las instituciones sociales. De esta manera, el arte aparece como un poder autónomo que está separado de todo lo exterior, pero con el potencial de articular proposiciones que actúen en otros ámbitos. En este esquema que estoy describiendo, la mediación aparece como una línea discontinua que cruza todo el dibujo de manera vertical. Ella cataliza el impulso disruptivo del arte y lo lleva a la sociedad. De manera que, mientras que el arte se sostiene en su autonomía, la mediación permanece silenciosa hasta que –idealmente– pueda desaparecer (Fontdevila, 2018, pp. 31-32).

El caso mexicano: Una lectura del devenir educativo de los museos en México

Como lo señala la mediadora y teórica Nora Sternfeld:

[...] *educational projects are always located in social circumstances, they are also determined by them. The goal is to create distance, attack the canon, the dominant school of thought, or history, but it can never succeed completely –these elements cannot be replaced, but they can be engaged with* (Sternfeld, 2010, p. 10)

[...] los proyectos educativos siempre se inscriben en circunstancias sociales y, además, están determinados por ellas. El objetivo es crear distancia, cuestionar el canon, la corriente de pensamiento dominante o la historia, pero nunca se puede lograr por completo: estos elementos

no pueden ser reemplazados, pero sí se puede entablar un diálogo con ellos. (traducción hecha por la autora)

En este sentido, debemos tomar en cuenta que los cambios de paradigma en los museos y en el deber educativo que estos han tenido en la historia de México guardan vínculos con las nociones museológicas internacionales —algunas de ellas ya previamente mencionadas en este ensayo—.

Las fuentes propias de la museología en México y esta vinculación con públicos se encuentra documentada en múltiples fuentes y autores como en las de el historiador, curador e investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), Francisco Reyes Palma en su ensayo “Exclusión y dependencia. Crisis de un modelo cultural”, así como en el libro de Graciela Schmilchuk *Museos: Comunicación y educación. Antología comentada* (1987); entre otros. Me remitiré en este apartado a recopilar una breve historia de los museos en nuestro país a partir de su labor educativa y pública para tejer así una conceptualización genealógica de la mediación a partir de la herencia del arte, sus instituciones y su vinculación con la postura política de cada época.

Como ya he mencionado previamente, la constitución del museo como institución moderna representa la cristalización del poder político democratizador en el campo cultural durante los siglos XVI y XVII —particularmente en Europa— (Reyes Palma 1987, p. 125). En México, los primeros impulsos que contribuyeron a la apertura del museo se dieron a raíz del movimiento independentista del siglo XIX, en la que dicha institución apareció como instancia republicana, heredada de los ideales democráticos de la Revolución Francesa que se habían puesto en práctica en el primer museo nacional del mundo: el Louvre.

Tras la Independencia de México en el siglo XIX comenzó el ímpetu por llevar a cabo la apertura de un museo nacional derivado de la admiración al modelo del museo francés. El Museo Nacional abrió sus puertas en 1825 bajo la presidencia de Guadalupe Victoria como parte de la apertura de instituciones de carácter cultural del México independiente, y permaneció hasta

1851 promoviendo también el coleccionismo público y el intercambio de crítica artística en diversos periódicos y revistas que acrecentaron el debate público en torno al lugar que tenía el museo para la sociedad. Su apertura fortaleció la identidad democrática e ilustrada de esta nueva nación, por lo que contó con el apoyo de intelectuales y letrados de la élite mexicana como Lucas Alamán (1792-1853), quien era el Secretario de Relaciones Interiores y Exteriores. La ubicación inicial de este recinto se ubicó en la Nacional y Pontificia Universidad de México y —tomando en cuenta que estuvo fuertemente inspirado en el modelo napoleónico—, promovió la inclusión de un público diverso hasta 1866, pero desafortunadamente su existencia sólo tuvo lugar durante escasos 30 años (Vega y Ortega Báez, 2014).

La colección exhibida en este museo daba cuenta de la vastedad de recursos que distinguían a México. Habían objetos propios del territorio mexicano, provenientes de la naturaleza, y descriptivos de la sociedad mexicana, tales como antigüedades, objetos de historia, y productos provenientes de la industria, así como especímenes de historia natural. Al plantearse como un museo público, esta institución abrió sus puertas a la interacción de diferentes visitantes, primordialmente de clase media y alta de la Ciudad de México. Como mencionan Rodrigo Vega y Ortega Báez en su artículo “La vida pública del Museo Nacional de México a través de la prensa capitalina, 1825-1851” (2014), en medio de la guerra entre México y Estados Unidos que sucedió entre 1846 y 1848, se puede dar cuenta de la percepción de algunos militares estadounidenses que guardaban vínculos con el mundo letrado en estas palabras del periódico de la época *The American Star*:

[...] un lugar donde un americano [pudiera] pasar una hora más placentera que en el Museo, en la calle de la Universidad, un poco al sur del Palacio. La inmensa estatua ecuestre de bronce de Carlos IV en el centro del patio [era] una pieza maravillosa, [una de las mejores muestras del arte colonial]. Las dos espaciosas salas sobre las escaleras [perteneían] al Museo. [Estaban] llenas de curiosidades de toda descripción pertenecientes a la Historia, manualidades, religión y costumbres de los aztecas. [Había] una buena colección de retratos de mexicanos y españoles eminentes. [De la naturaleza se tenían] algunas representaciones exactas de minas y de la mane-

ra de cavarlas y de trabajar el oro y la plata. [Se recomendaba] a los lectores que [visitaran] el lugar y [juzgaran] por sí mismos (The Museum, 1847, citado en Vega y Ortega Báez, R. A., 2014, p. 4)

Esto da evidencia de que los públicos temporales, –como es el caso del ejemplo de los militares estadounidenses que pasaron su estancia en la Ciudad de México– visitaban el Museo Nacional que contaba con este gran acervo originario del México prehispánico.

A pesar de su corto tiempo de existencia, a partir de 1867 esta institución rindió frutos de manera sólida con la apertura de otras instituciones museísticas que, –a diferencia de esta primera– se vincularon propiamente con el estado liberal. Después de esta institución, México ha vivido un florecimiento de distintos museos públicos de arte, de historia natural, de arqueología y de historia. Además de estas primeras aperturas de museos, la ciudad comenzó a abrir galerías de pintura y escultura como la de la antigua academia de San Carlos (Schmilchuk, 1987, p. 125).

A finales del siglo XIX, durante los años del gobierno porfirista existió un fuerte desapego a las manifestaciones artísticas propias de México, asumiendo al museo semicolonial como el modelo prevaleciente en aquellas naciones encaminadas al progreso moderno. Por ese motivo, se pretendió conjuntar todas aquellas obras características de la nación en un sólo museo nacional (Schmilchuk, 1987, p. 125). Como recapitula Luis Gerardo Morales en su libro *Orígenes de la museología mexicana* (1994):

La búsqueda de la identidad” patriótica configuró la semántica histórica del Museo público mexicano en diferentes momentos de inercia o cambio. El régimen de Díaz petrificó la historia de México en el Museo Nacional; a la invención de una nueva tradición le dio una función ideológica que, inevitablemente, se hizo dogmática en el contexto de doctrinarismo con funciones estratégicas (Morales, 1994, p. 51).

Desde ese impulso erigido desde la Revolución Francesa, podemos percibir cómo es que la construcción de esta tipología de museo nacional moderno construyó una visualidad específica de los valores propiamente republicanos y democráticos de cada país que tuviese intenciones de considerarse a sí mismo como moderno.

En este recorrido histórico podemos ver de qué manera el museo conlleva transformaciones socio-políticas con intereses de educar a su público. Con la aparición el museo moderno –como ha sido descrito en estas páginas–, podemos reconocer de qué manera éste ha sostenido históricamente la construcción de poder que guarda coherencia con los modelos que anteceden al coleccionismo en la época moderna. Con ello, podemos ver de qué manera, a través de estas transformaciones, el arte quedó en poder de la nueva hegemonía burguesa.

El modelo del museo burgués del siglo XIX, construyó nuestra visualidad cultural del arte moderno. Es el museo que sustenta las concepciones modernas de arte bajo el entendimiento del museo como templo laico o del museo como espacio que ha sido profanado. A ello se suma el interés educativo y pedagógico de esta institución. Ésta enseña a su público sobre el arte, sus artistas –o genios creadores–, así como las formas de contemplación silenciosa y sacralizada del arte. Otra de las funciones que predominan en esta amplia historia del museo, en términos de educación y difusión es la función de dominación o de hegemonía:

Por tal se entiende la imposición de los valores culturales específicos de un grupo social dominante al resto de la sociedad con fines de consenso en torno al sistema y política reinantes y por lo tanto de obtener la dilución de conflictos y la paz social. Esta paz social, el alto costo real alienar a los grupos subalternos de la valoración de su propia producción cultural y de la conciencia de su rol histórico (Schmilchuk, 1987, p. 135).

Bajo estos parámetros del arte moderno –que construyeron la noción de autonomía previamente revisada desde la perspectiva de Fontdevila–, la experiencia del museo público moderno democratizó la experiencia artística dentro de la visión nacionalista en términos civilizatorios. Por ello, el museo moderno también lleva como pretensión construir una identidad nacional erigida bajo los ideales revolucionarios y enseñarle a sus ciudadanos qué implica su identidad nacional. En palabras de Graciela Schmilchuk:

...el museo es el espacio en donde se realiza una transacción simbólica entre el visitante y el Estado. A cambio de la riqueza espiritual del Estado,

el individuo intensifica su adhesión al Estado. De ahí la función hegemónica del museo su papel crucial en la experiencia de la ciudadanía (Schmilchuk, 1987, pp. 149-150).

La lucha armada revolucionaria que le dio fin a la oligarquía porfirista frenó el desarrollo del museo como se había constituido hasta entonces, y paralizó la actividad cultural en las zonas donde el conflicto revolucionario resultaba más evidente.

Fue así que, en los años posteriores a la Revolución Mexicana, el proyecto cultural erigido por José Vasconcelos como Secretario de Educación pública resultaría de enorme relevancia para forjar la visión educativa del arte que tomaría forma a través de la búsqueda por la transformación social y la participación popular. Su visión resulta claramente devenida de la búsqueda por una nueva propuesta nacional diferenciada de la apropiación privada del periodo porfirista, por lo que no apoyó al museo de arte ni a la pintura de pequeño formato, pero aportó un fuerte impulso para crear nuevas políticas de difusión y participación en la pintura mural (Schmilchuk, 1987).

Este proyecto es evidente en la participación política y social de los artistas del movimiento del Muralismo Mexicano, así como en las propuestas educativas que contaron con una enorme participación de artistas. Algunos ejemplos de la participación de dicha labor educativa de los artistas en aras de una visión nacionalista fueron los siguientes: Se crearon las Escuelas de Pintura al Aire Libre a partir de 1913, así como la Escuela Libre de Grabado y Talla Directa²; se abrió el Estadio Nacional como foro activo para los eventos culturales multitudinarios; se llevaron a cabo misiones culturales de fomento a la lectura; se crearon los mu-

rales en el patio de la Secretaría de Educación pública; se instauró un método nacionalista de enseñanza del dibujo en los libros de la SEP diseñado por Adolfo Best Maugard; entre otros.

La diversidad de prácticas artísticas durante el periodo de la post-revolución, buscaba involucrar al público desde una mirada más activa acercándose a los espacios propios del pueblo. Por ese motivo, los artistas no sólo se involucraron en el proyecto educativo de la SEP, sino que excluyeron a la figura del museo y al entendimiento del arte desde el comercio o el individualismo. Fue un arte combativo con la vanguardia que buscaba reivindicarse hacia el pópulo, así como hacia los problemas nacionales y políticos.

De una forma gradual, los años posteriores fueron cediendo con respecto a la apertura de museos y galerías. En los años treinta se abrió el Museo de Arte Popular, la primera Galería Nacional de Artes Plásticas y además se incluyó arte popular en el Museo de Bellas Artes (Schmilchuk, 1987). Con el transcurso de los años y de los diversos gobiernos que precedieron a estas iniciativas, la perspectiva de museo cada vez se articuló con mayor fuerza a la noción de educación y pedagogía. La apertura de instituciones artísticas y culturales continuó forjando una visión de prestigio para la nación que tendría su auge con la construcción del Museo de Antropología por el afamado arquitecto y museógrafo Mario Vázquez (1923-2020). Éste se erigió como la más grande institución museística en nuestro país que contaba ya desde su fundación con un aparato pedagógico con una proyección de masas.

Años más tarde, durante los años ochenta, Vázquez entonces como director del Museo Nacional de Antropología, reconoció la función pedagógica y patriótica del museo; en sus palabras: "los museos están para educar, pero también para aculturar a los niños hacia los valores nacionales, la identidad nacional" (Schmilchuk 1987, p. 252). Ese es el motivo —de acuerdo con el museógrafo—, por el cual los museos en México pertenecen a la Secretaría de Educación Pública. En este sentido, los ideales de este museo nacional se construían desde la admiración por el pasado prehispánico erigido en el discurso nacionalista mexicano decimonónico. Queda claro así, cómo incluso hasta los años

2. De acuerdo con el texto *Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura* (1987) escrito por Laura González Matute en el Cenidiap, explica que la primera escuela de pintura al aire libre se nombró Santa Anita o Barbizon. Esta segunda acepción se dió en honor a la generación de pintores franceses del siglo XIX que realizaban obras de pintura naturalista en el bosque de Fontainebleau rompiendo los cánones académicos de la época. La escuela mexicana, por su parte, fue fundada por el artista —y posterior director de la Academia de San Carlos—, Ramos Martínez en 1913 dentro de los paradigmas nacionalistas exaltados por el espíritu de la Revolución Mexicana (González Matute, 1987, p. 51).

ochenta del siglo pasado, el lugar del museo continuaba siendo un proyecto de Estado que educaba a sus ciudadanos incluso desde temprana edad para enorgullecerse y asombrarse de su pasado prehispánico.

Es a partir de los 60 y en su desarrollo durante los años setenta y ochenta, que México vivió un momento de ruptura con estos valores decimonónicos impulsados primordialmente desde las prácticas artísticas. Las jóvenes generaciones de artistas contemporáneos promovieron prácticas estéticas desde la disidencia, las cuales buscaban rebelarse en contra de las instituciones, de los museos, del mercado y del arte. Mientras la segunda mitad del siglo XX en México dio cabida y reconocimiento a la mayor parte de las instituciones y museos que forman parte de la visión nacional, los movimientos de disidencia estética contribuyeron para repensar críticamente al museo.

En México como también en otros países, el museo de arte fue criticado por su ímpetu comercial, elitista y excluyente hacia las preocupaciones de la juventud y del contexto político que se visibilizó internacionalmente en la revuelta estudiantil. El movimiento estudiantil del 68 hizo uso de una sintaxis estética que se fundamentó en el diseño e identidad visual de las olimpiadas mexicanas, además de una distribución informal en contra de las instituciones políticas y culturales. La protesta estudiantil desbordó los límites institucionales hasta inundar el espacio público. Por lo que, una década más tarde, algunos jóvenes influidos por estos movimientos, retomaron y resignificaron las modalidades de exhibición y distribución del arte desde el momento de las artes visuales mexicanas ahora reconocido como "Los Grupos". Ellos instauraron formas disidentes de producción, distribución y consumo que propiciaban el encuentro con públicos previamente excluidos del ámbito hegemónico del arte (Híjar, 2008).

Con respecto a la manifestación estética de "Los Grupos", podemos retomar y mencionar aquí a algunos de éstos como "No Grupo", "Tepito Arte Acá", "Polvo de gallina negra", "Fotógrafos independientes", "Grupo Suma", "TAI" (Taller de Arte e Ideología), "Grupo Mira", "Peyote y la Compañía", "Atte: La dirección", "Tetraedro", entre otros. Estas agrupaciones surgieron como resultado de la formación de artistas individuales que, durante la revuelta estudiantil del 68, reivindicaron su

visión de arte en contra de la represión. En su práctica asumieron la experimentación plástica como medio de aprendizaje alternativo y renovador, haciendo uso de nuevas formas de producción artística, distribución no institucionalizada, y consumo de las artes hacia esos públicos excluidos por parte de los museos. Tuvo cabida una fuerte motivación en el arte como militancia política, y movilización colectiva.

A diferencia de los planteamientos del muralismo mexicano, se propusieron crear un arte que surgiera del pueblo, en lugar de llevar a cabo un arte para el pueblo. Aunque ambos movimientos promulgaron las alianzas entre arte y educación, "Los Grupos" pugnar por nuevas formas de producción epistemológica desde la disidencia estética e institucional. Algunos de ellos, como "Proceso pentágono" y "Grupo peyote", incluso se negaron a participar dentro del museo.

"Los Grupos" son resultado de un momento histórico en que se puso en duda la hegemonía y prevalencia de las instituciones nacionales que habían tenido tanta relevancia durante el periodo revolucionario de principios de siglo XX: El Estado de Bienestar, la Modernidad como promesa utópica, la juventud como promesa de cambio, etc. Además, su incidencia y *praxis* estuvo marcada por la era de represión, guerra sucia y dictaduras en el cono sur. Por ese motivo, fue notable el ímpetu por el trabajo que ejercieron sobre procesos pedagógicos, arte comunitario y arte político marcando una ruptura con los modelos de exclusión de los museos modernos, incluyendo nuevos públicos. Fue una iniciativa por *desaprender* la construcción moderna, institucional y epistemológica del Arte.

Conclusión:

Una lectura sobre la mediación en México

Desde los años ochenta y particularmente durante los años noventa en Europa se comenzó a evidenciar un cambio en los formatos de educación dentro de los espacios de exhibición de los museos, galerías y exposiciones. Este cambio es lo que comienza a construir el campo conocido actualmente como mediación. Si bien, existe una vastedad de visiones sobre la genealogía de estas prácticas en Europa, resulta trascen-

dente reconocer la herencia que ella tiene en México a partir de esta historia nacional.

Como he ido desarrollando en este ensayo, la mediación en museos mexicanos deviene de la visión europea del Museo moderno bajo el ímpetu civilizatorio. Sin embargo, el legado de los revolucionarios que se levantaron en armas en contra de la oligarquía porfirista persiste como parte de esta historia educativa del arte en México. Resulta inevitable pensar a la mediación en estas coordenadas a partir de las críticas institucionales del movimiento estudiantil mexicano que llenó de stencils y grabados las calles de la ciudad, así como de “Los Grupos” que colaboraron de distintas formas con la diversidad de públicos que componen la pluralidad de nuestra nación. Aún hace falta mucho por reconocer de este legado pedagógico de la mediación en México, por lo que este es apenas el comienzo de una *praxis* cuya experimentación cuenta con un potencial aún mayor.

La mediación artística tiene implícita una crítica al aprendizaje que está inserto en la teoría poscolonial que analiza el aprender como el resultado de las relaciones hegemónicas que coloca a la teoría política como pedagogía. Como ha señalado la mediadora y teórica austriaca Nora Sternfeld (2010, 2017), cuyos trabajos resultan de enorme envergadura para la mediación actualmente, la mediación trae consigo una invitación a *desaprender*. *Desaprender* implica abandonar las condiciones culturales predominantes que presuponen la supremacía de occidente sobre los otros. Asume la inclusión de la diversidad, de las minorías, del aprendizaje informal –como las prácticas indígenas y otras técnicas de conocimiento– para cuestionar nuestra forma de ser en el mundo y dejar la visión supremacista, nacionalista y colonialista. De esta manera, la propuesta de la mediación se construye desde este *desaprendizaje*.

La mediación implica una revisión crítica del museo y de los paradigmas socio-culturales, modernos, ilustrados, hegemónicos, y colonialistas que han construido históricamente al museo. Es así, una propuesta por *desaprender* las estructuras dominantes. Así, la mediación nos invita a cuestionarnos ¿para qué aprender del museo?, ¿cómo podemos aprender del museo y del arte reconstruyéndonos como ciudadanos consti-

tuidos bajo parámetros hegemónicos y nacionalistas? y ¿qué tipo de educación ejerce la mediación?

Referencias

- Oriol Fontdevila. (2018). *El arte de la mediación*. Consonni.
- González Matute, L. (1987). *Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura*. Ceniadiap.
- Lind, M. (2013). Why mediate art? En J. Hoffmann (Ed.), *Ten fundamental questions of curating* (pp. 99–126). Contrapunto.
- Morales Moreno, L. G. (1994). *Orígenes de la museología mexicana: Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780–1940*. Universidad Iberoamericana.
- Mörsch, C. (2011). *Alliances for unlearning: On the possibility of future collaborations between gallery education and institutions of critique*. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, (26), 5–13. <https://www.afterall.org/articles/alliances-for-unlearning-on-gallery-education-and-institutions-of-critique/>
- Mörsch, C. (2017a). Lo común disensual: Producción de saberes críticos en exposiciones. *Revista Errata*, (16), 18–23.
- Mörsch, C. (2017b). Educar a los otros a través del arte: Una historia poscolonial del dispositivo arte/educación. *Revista Errata*, (16), 24–45.
- Mörsch, C. (Ed.), et al. (2012). *Time for cultural mediation*. Pro Helvetia Foundation.
- Oriol Fontdevila. (2018). *El arte de la mediación*. Consonni.
- Reyes Palma, F. (1987). Exclusión y dependencia. Crisis de un modelo cultural. En G. Schmilchuk (Ed.), *Museos: Comunicación y educación. Antología comentada* INBA.
- Reyes Palma, F. (1994). Polos culturales y escuelas nacionales: El experimento mexicano, 1940–1953. En *Arte, historia e identidades en América: Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (Tomo II). IIE, UNAM.
- Friedrich Schiller. (1795/2004). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Alianza.
- Schmilchuk, G. (Ed.). (1987). *Museos: Comunicación y educación. Antología comentada*. INBA.
- Sternfeld, N. (2017). Aprender desaprender. *Revista Errata*, (16), 46–58.
- Sternfeld, N. (2010). Unglamorous tasks: What can education learn from its political traditions? *E-flux*, 14. <https://www.e-flux.com/journal/14/61302/unglamorous-tasks-what-can-education-learn-from-its-political-traditions/>
- Sternfeld, N., et al. (2013). *It's all mediating: Outlining and incorporating the roles of curating and education in the exhibition context*. Cambridge Scholars Publishing.
- Vázquez, M. (1987). Los museos y la aculturación. En G. Schmilchuk (Ed.), *Museos: Comunicación y educación. Antología comentada* (pp. 289–291). INBA.
- Vega y Ortega Báez, R. A. (2014). *La vida pública del Museo Nacional de México a través de la prensa capitalina, 1825-1851. Tzintzun*. *Revista de Estudios Históricos*, (59), 94–138. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-719X2014000100004

Aplicaciones materiales y simbólicas de los periódicos impresos en el arte

*Applications, Material and Symbolic,
of Printed Newspapers in Art*

Mtra. Josefina De León Alvarado

Colegio Marymount Cuernavaca

jdeleon@marymount.edu.mx

<https://orcid.org/0000-0001-8834-1982>

Dr. Celso Martínez Musiño

Dokumenta Consultoría e Integraciones

cmartinez@colmex.mx

<https://orcid.org/0000-0002-4913-3280>

Aceptado: 06/03/2026 **Publicado:** 27/10/2026

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

De León, J. y Martínez, C. (2026). Aplicaciones materiales y simbólicas de los periódicos impresos en el arte. *un año de diseñarte, mm1*, (28), 28-41.

Resumen

En la sociedad actual los periódicos están en transformación, transitan de lo físico a lo digital. No obstante estos cambios, la comunidad de artistas retoma y asimila ese material para plasmarlo en sus obras. Así, lo encontramos tanto como soporte, superficie, pieza complementaria para collage, como símbolo o bien, como arte objeto. El pensamiento y la palabra registrada en los periódicos impresos, además de cumplir una función comunicativa, es materia prima y elemento temático e icónico de la comunidad de artistas; así lo demuestran las piezas de arte encontradas en esta investigación documental y de campo.

Palabras Clave: Información escrita; escritura; periódicos; arte.

Introducción

Los cuestionamientos que guían esta investigación son los siguientes: ¿Cuál es la relación y cómo se presentan los periódicos con el arte? Para abordar la temática de nuestro estudio habrá que remontarnos a la pregunta: ¿Qué es un periódico? ¿Cuáles son sus orígenes y funciones? Técnicamente a los periódicos, al igual que las revistas, los boletines, entre otros, se categorizan como publicaciones periódicas, las cuales tienen la particularidad de contener un título colectivo y en ellas firman distintas personas.

Abstract

In today society, newspapers are undergoing transformation, moving from physical to digital. Despite these changes, the community of artists takes up and assimilates this material to capture it in their works. Thus, we find it both as a support, surface, complementary piece for collage, as a symbol or as an art object. The thought and word recorded in printed newspapers, in addition to fulfilling a communicative function, is raw material and thematic and iconic element of the community of artists, as demonstrated by the pieces of art found in this documentary and field research.

Keywords: Writing Information; Writing; Newspapers; Art.

Los primeros antecedentes de ese tipo de publicaciones son: *Journal de Sçavans* en Francia, *Philosophical Transactions of the Royal Society* en Londres, *Litteratti de Italia* y *Miscellanea Curiosa* en Alemania, entre 1665 y 1670 (Mendoza & Paravic, 2006, p. 53; Echeverri, 2016, pp. 402-403). De manera particular, al referirnos a los periódicos, desde que el pensamiento se hizo palabra y ésta escritura –y con la ayuda de la imprenta de tipos móviles y equipos automatizados de impresión– a través de la publicación de acontecimientos cotidianos, se crearon los primeros periódicos: en idioma francés, el *Mercure Français*, datado en 1611 (Weil, 1962, p. 18); en lengua inglesa, *A Currant of Generall News*, registrado por Nicholas Bourne y Thomas Archer en mayo de 1622 (Shaaber, 1932,

p. 552); en alemán, *Aitung y Ordinar Posttjidender*, 1631 y 1645, respectivamente (Weil, 1962, p. 36). Así, sucesivamente, en otros lugares y periodos, se diseñaron productos editoriales categorizados como *prensa*, solo por mencionar algunos títulos, en la India *The Bengal Gazette* creado por James August Hicky en 1780 (Cubero, 2011, p. 216), o bien la primera publicación con grabados xilográficos colombiana, *Papel Periódico Ilustrado*, editada en el Siglo XIX (Solano, 2011, p. 147).

Los periódicos han tenido una función eminentemente comunicativa, aunque también, con distintos perfiles e intereses (editoriales, comprometidos, políticos, especializados, etc.). A este tipo de publicaciones se les considera como creadores o modificadores de opinión, también, se les encuentra en los circuitos del arte. En la investigación “Los objetos de la escritura en las obras de arte: acercamiento desde un enfoque de la Ciencia de la Información” (Martínez Musiño, 2016a, pp. 63-65) se hace mención a los periódicos –y otros elementos como los libros y las revistas– como piezas eminentemente portadoras de la escritura, que, además, se plantea un fenómeno, su presentación está cambiando de formato físico a digital. En el artículo referido se descubre que los diarios impresos están encontrando nuevos espacios: los museos y galerías de arte. El autor nos introduce al tema de los periódicos en las obras de arte, de tal manera, se mencionan la pieza *Estudio del pintor*, 1880, de Ignacio León Escosura; el collage *Sin título*, 1990, de Dimitri Perdikidis; los periódicos convertidos en arte objeto, u objetos de culto, del fotógrafo Enrique Metinides, Siglo XX; las portadas intervenidas del periódico Milenio, 2014, en las cuales participan César Rangel, Armando Romero y Roberto Parodi, entre otros; y la instalación *Lección sobre la Historia del Arte No. 7* de Luis Kamnitzer, 2000. La obra de León se presentó en el Museo CaixaForum, la pieza de Perdikidis en el IAACC Pablo Serrano (Museo), las fotos de Metinides en el Foto Museo Cuatro Caminos. En tanto que los periódicos intervenidos de Rangel, Romero y Parodi se exhibieron en el Museo de El Carmen; finalmente, la obra de Kamnitzer se presentó en el Museo Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

Método

Investigación documental y de campo, cuyo procedimiento fue la búsqueda en las bases de datos de *Scopus* y *Web of Sciences*. En ambas bases se utilizó la configuración de búsqueda temática: *art and newspapers and writing*. Se realizó la exploración en la Colección principal de *Web of Science*, en tanto que en *Scopus* se ejecutó la búsqueda por título, resúmenes y palabras clave; solo se obtuvo como resultado un artículo que trata el tema: “Los objetos de la escritura en las obras de arte: acercamiento desde un enfoque de la Ciencia de la Información” (Martínez Musiño, 2016b). En relación con la investigación de campo, se visitaron 450 museos y galerías de arte en el periodo 2011-2025. Posteriormente, se procedió a la redacción de los resultados y las conclusiones. Alcances y limitaciones. Con los ejemplos vertidos en esta investigación se cubre una tipología de ejemplos, por lo tanto, se advierte que se localizaron más obras de arte que cubrían o cumplían los ejemplos descritos en este artículo.

Resultados

Después de visitar 450 museos y galerías de arte, (España, Francia y la Ciudad de México) en el periodo 2011-septiembre 2025, se localizaron 42 obras de arte, correspondientes a 38 artistas en 15 recintos, los cuales se distribuyen de la manera siguiente: Museo de El Carmen (15 piezas), Museo Fundación Jumex Arte Contemporáneo (5 piezas), El 77-Centro Cultural Autogestivo (3 piezas), Museo de la Casa de la Primera Imprenta de América (3 piezas), Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso (3 piezas), Museo Nacional de la Acuarela “Alfredo Guatí Rojo” (3 piezas), Galería Residencia (2 piezas); y, en las subsiguientes galerías o museos se localizó una obra en cada recinto: Casa Lamm (Galería), Foto Museo Cuatro Caminos, Fundación Centro Cultural del México Contemporáneo, Galería Kurimanzutto, IAACC Pablo Serrano (Museo), Museo CaixaForum, Museo de Arte Carrillo Gil y el Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec. Para el análisis de las obras, los resultados de la investigación se organizan de la manera siguiente, los diarios como a) materia prima; b) como marco en la obra plástica;

c) como periódico intervenido; d) como ícono; e) como arte objeto; f) en la fotografía, y; g) en la conformación de reproducción de arte.

Los periódicos como materia prima de en las obras de arte

En el trabajo del artista la creatividad y la sensibilidad son elementos primordiales, el uso de los materiales no es la excepción; en el recorrido por museos y galerías de arte para la identificación y análisis de obras localizamos múltiples aplicaciones con periódicos. Así, por ejemplo, a los diarios los encontramos como marco, o bien sobre los periódicos se aplican acuarela, óleo, acrílico, acrílico en polvo, lápiz a color, carbón, entre otros. Otra modalidad del uso de los periódicos es para la conformación de collages. O, en su caso, como arte objeto al periódico se le muestra de manera individual o se hace acompañar de otros objetos, por ejemplo, baldosas de vinilo, cajas de archivo, hojas, sobres, arena para gato y proyectores de diapositivas, por mencionar algunos (Figura 1).

Los periódicos como marco en la obra plástica

En general, en los marcos de las piezas de arte, principalmente las pinturas, se referencian los datos de la obra. Por otra parte, algunos artistas, no solamente han roto con el uso del marco rectangular y plano, han

ido más allá, sus piezas las presentan circular u ovaladamente, en otros casos la obra se fracciona en varias partes en formas onduladas (por ejemplo, algunas piezas de Virginia Chévez o Itzamna Hugo Reyes Suarez). Además, encontramos otra forma particular del uso de los periódicos: como marco. Nos referiremos al artista Ale el Gris y sus tres piezas *Daniel Manrique cuando era niño*, *Niños trabajando* y *Personas del futuro*, elaboradas con acrílico y gesso [sic] sobre mina gris, y presentadas en El 77-Centro Cultural Autogestivo en 2017 (Figura 2).

Periódicos intervenidos

En los siguientes ejemplos de portadas de periódicos completas intervenidas, dicho de otra manera, encontramos portadas o pliegos de diarios en cuya superficie los artistas incentivan su creatividad para registrar temáticas diversas. Así, podemos mencionar *Le guerrier*, 2017, de Pablito Zago; *Juegos*, 2004, de Melba Urrego, y; *Periódico intervenido*, 2015, de Inda Sáenz. En el primer caso se utilizó acrílico, en el segundo ejemplo se trabajó con acrílico y café, y en la tercera obra se manipuló con óleo (Figura 3).

Los tres ejemplos mencionados e ilustrados no son todas las piezas encontradas, Pablito Zago también elaboró con acrílico *Meteorite*, 2017, en tanto que Melba Urrego confeccionó en 2016 *Carmesi* y *Vida*; ambas obras fueron elaboradas con técnica mixta sobre periódico. Por otra parte, de la pieza *Periódico*

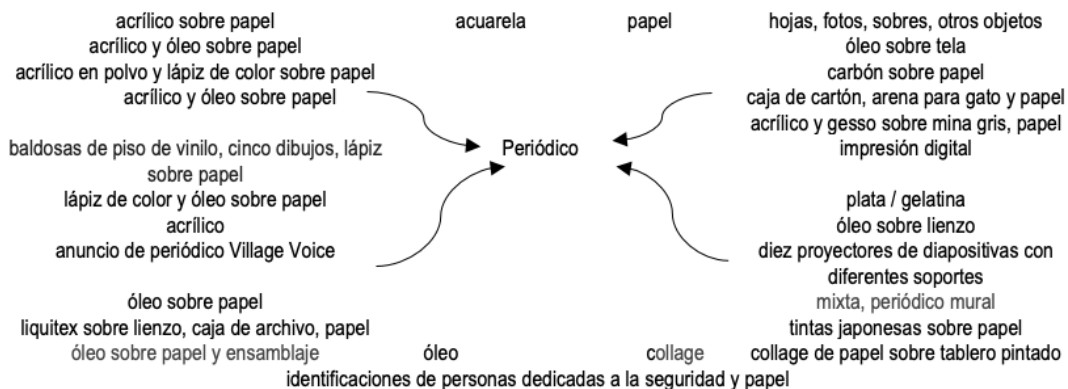


Figura 1. El periódico en la técnica y la composición de las piezas de arte
Fuente: Elaboración propia con base en las técnicas utilizadas en las obras de arte localizadas.



Figura 2. Obra plástica de Ale el Gris con marco de periódico. (2017). A la izquierda Daniel Manrique *Cuando era niño*, acrílico y gesso sobre mina gris; en el centro *Niños trabajando*, detalle, acrílico y gesso sobre mina gris y a la derecha, *Personas del futuro*, acrílico y gesso sobre mina gris. Fotografía: C. Martínez Musiño, (2017).



Figura 3. Periódicos intervenidos. A la izquierda Pablito Zago, *Le guerrier*, detalle, acrílico, 2017; en el centro Melba Urrego, *Juegos*, detalle, acrílico y café 2014 y a la derecha Inda Sáenz, *Periódico intervenido*, detalle, óleo 2015. Fotografía: C. Martínez Musiño (2017).

Artista, título de la obra, técnica y año de elaboración
Amador Montes, Periódico intervenido, óleo sobre papel, 2014.
José Antonio Farrera, Periódico intervenido, acrílico sobre papel, 2014.
Ariosto Otero, Periódico intervenido, acrílico sobre papel, 2015.
Filemón Santiago, Periódico intervenido, tintas japonesas sobre papel, 2015.
Liliana Gálvez Heras, Periódico intervenido, óleo sobre papel, 2015.
Luis Selem, Periódico intervenido, acrílico y óleo sobre papel, 2015.
Rita Vega, Periódico intervenido, lápiz de color y óleo sobre papel, 2015.
Roger Von Gunten, Periódico intervenido, acrílico sobre papel, 2015.
Sandra Pani, Periódico intervenido, acrílico en polvo y lápiz de color sobre papel, 2015.
Sergio Gutman, Periódico intervenido, acrílico sobre papel, 2015.

Tabla 1. Relación de otros artistas que utilizaron la portada del periódico Milenio.
 Fuente: Elaboración propia.



Figura 4. Los periódicos en las obras a partir de performance Rirkrit Tiravanija, Cooperativa 1050, *Mezcal vs. Pulque*, detalle, periódico, ceniza, mezcal y pulque, 2022. Fotografía: C. Martínez Musiño (2022).

intervenido, localizamos otros artistas que utilizaron el mismo título y portada del periódico *Mileno* en el periodo 2014-2015: Amador Montes, José Antonio Farrera, Ariosto Otero, Filemón Santiago, Liliana Gálvez Heras, Rita Vega, Roger Von Gunten, Sandra Pani, Sergio Gutman y Luis Selem. En los diarios intervenidos predomina el uso de óleo y acrílico; en menor medida se prefirió la tinta japonesa y el lápiz a color (Tabla 1). Las obras de Zago fueron mostradas en la Galería Residencia, en tanto que las piezas de Urrego se presentaron en el Museo de la Casa de la Primera Imprenta de América. En tanto que todos los trabajos intitulados *Periódico intervenido* se exhibieron en el Museo de El Carmen.

Un caso más de la utilización, no solo de portadas, sino de contraportadas de periódicos es la inclusión de un mural que acompaña la obra *Mezcal vs. Pulque* de Rirkrit Tiravanija y la Cooperativa 1050. Los artistas intervinieron, *in situ*, dos piezas incrustadas o colocadas como periódico mural, con bebidas etílicas, mezcal y pulque, y posteriormente ceniza. La obra es un detalle y conforma en conjunto denominado con el título mencionado, y exhibida en la Galería Kurimanzutto en abril de 2022 (Figura 4).

Otra manera de utilizar y presentar los periódicos como creación artística es el arte objeto, tal es el caso de la pieza, *Memoria pública, homenaje a las madres*

buscadoras de Sol Garcidueñas, la cual está conformada por periódicos de los Estado de México y Chihuahua. Esta obra fue expuesta en la Casa Frissac, en 2022 (Figura 5).

El periódico como ícono

Un objeto es fácilmente reconocible porque nos hemos habituado a ello, a sujetarlo, verlo, incluso olerlo. El periódico no es la excepción, se identifica por el uso de un tipo de papel, un formato grande, con múltiples columnas, una tipografía especial donde se identifican letras grandes, medianas, muy pequeñas, o la combinación de todas éstas. Así, en nuestro recorrido por las galerías de arte, encontramos tres acuarelas: *Vitally está descansando*, [2017] de Nina Diakova; *La despedida*, [2016], de Manuel Arrieta Aupart; y, *Madre Tierra*, 2016, de José Rodríguez (Figura 6). En el primer caso, el periódico del pescador cumple la función de mantel, en el segundo ejemplo, se observan periódicos guardados o en el cajón de la basura y en la tercera obra, se muestran las partículas de hojas de periódico cercenadas y trasladadas por hormigas. Las acuarelas de Diakova, Arrieta y Rodríguez, fueron exhibidas en el Museo Nacional de la Acuarela Alfredo Guatí Rojo.

Además de los tres ejemplos expuestos, hay otras dos piezas en las cuales se utilizaron partículas de



Figura 5. Los periódicos como arte objeto. Sol Garcidueñas, *Memoria pública, homenaje a las madres buscadoras*, De la serie Escenarios de la diferencia, mixta, recortes de periódicos del Estado de México y del Estado de Chihuahua, de dos décadas, 2019-2020. Fotografía: C. Martínez Musiño (2022).

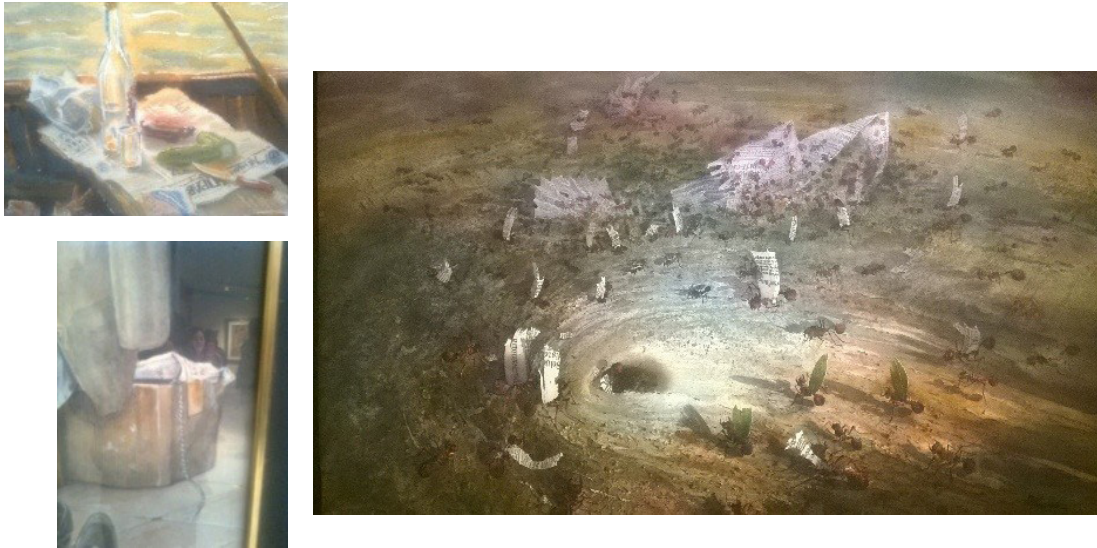


Figura 6. El periódico como ícono. Arriba a la izquierda Nina Diakova. *Vitally está descansando*, detalle, acuarela, [2017]; abajo a la izquierda Manuel Arrieta Aupart, *La despedida*, detalle, acuarela, [2016] y a la derecha José Rodríguez, *Madre Tierra*, detalle, acuarela, 2016. Fotografía: C. Martínez Musiño (2017).

periódicos: *No soy esclava*, 2013, de Paola Celada y *Endiosamiento equivoco*, 2016, de Liliana Patchen. Aunque la temática y la técnica utilizada son diversas, es posible identificar los periódicos o las muestras de éstos con una función distinta, la del ojo creativo y sensible del artista, la de los curadores y especialmente, la del observador. El collage de Celada se presentó en la Galería de la Casa Lamm y la pieza de Patchen se expuso en la galería de la Fundación Centro Cultural del México Contemporáneo. Por otra parte, en una de las visitas a una de las salas de la Casa del Lago Juan José Arreola, se identificó la pieza, *A land Roferom # 9*, 2012-2014, de Camilo Restrepo en cuya cédula de identificación se menciona que para su elaboración se utilizaron, pastel soluble, recorte de periódico y saliva sobre papel. Sin embargo, al examinar la obra no se identificaron muestras de periódico.

En otra obra en la cual, por su forma y tamaño, se perciben pliegos de papel periódico en la cabeza de un individuo, tanto así, que no le permiten ver y, por lo tanto, se encuentra a punto de caer a lo que pareciera un precipicio. Nos referimos a la pieza *La nube de mentiras*, grabado, 1940, de José Chávez Morado,

exhibida en el Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec. Por otra parte, en el Museo de El Carmen Luis Selem, presentó en óleo sobre tela *La jarra de peltre*, 2015, en la cual se representa la silueta de un recipiente. Selem, también ha elaborado obras que simulan otros objetos (una zapatilla femenina, una tetera, tazas, una lámpara, por mencionar algunas) y exhibidas en la Galería Alfredo Ginoccio.

Los periódicos en la conformación del arte objeto

En el arte objeto también se localizaron a los periódicos, como primeros ejemplos podemos mencionar: *Untitled –Sandbox-*, 2008, de Gabriel Kuri; en segundo lugar, es posible listar las piezas *14.AGO.68, Decenas de millares de uruguayos desfilaron* y *On Kawara, 28.ABR.68, Temperaturas de hoy en el Valle de México: Máxima 25.7, mínima, 10.4*, ambas de 1968, de On Kawara; enseguida, a manera de periódico mural, podemos incluir la obra *Descabezados*, 2016, de Jonathan Hernández (Figura 7). La primera pieza, presentada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso,



Figura 7. Encabezados e imágenes en instalaciones de arte. A la derecha Gabriel Kuri, *Untitled –Sandbox*, detalle, 2008; al centro On Kawara, *14.AGO.68, Decenas de millares de uruguayos desfilaron*, liquitex sobre lienzo, caja de archivo, periódico, 1968. Y a la derecha Jonathan Hernández, *Descabezados*, detalle, collage 2016.
Fotografía: C. Martínez Musiño (2016).



Figura 8. El periódico y el collage en la conformación de la obra de arte.
Ian Carpió, *The new David*, mixta, 2022. Fotografía: C. Martínez Musiño (2022).

consiste en una caja de cartón, periódico y arena para gato, la segunda, exhibida en el Museo Fundación Jumex Arte Contemporáneo, está elaborada con base en liquitex sobre lienzo, caja de archivo y periódico. En tanto que la tercera, expuesta en la Galería Kurimanzutto, consiste en recortes de encabezados e ilustraciones de distintos diarios.

Además de los ejemplos del párrafo anterior, mencionaremos tres casos más: a) Allen Ruppersberg, quien en *Letter to a friend*, 1997, utiliza baldosas de piso de vinilo, cinco dibujos en lápiz sobre papel y recortes de periódico; b) Paulo Bruscky y Daniel Santiago en *Air art proposal of composition of colored clouds in the sky of New York*, muestran un anuncio de periódico *Village Voice*, 1982; Yani Pecanins y Gabriel Macotella en *Un viaje en zeppelin*, 1988, utilizaron para su obra periódicos, hojas, fotos, sobres y otros objetos. Tanto la pieza de Ruppersberg como de Bruscky y de Santiago se presentaron en el Museo Fundación Jumex Arte Contemporáneo; Pecanins y Macotella exhibieron su trabajo en el Museo de Arte Carrillo Gil. Por otra parte, una variante más del uso del periódico en la conformación de la obra de arte es el trabajo de *The new David* de Ian Carpió, exhibida en el Centro Cultural Pedregal en 2022 (Figura 8).

• Los periódicos en la fotografía

A la fotografía, que en un principio no se le consideraba una manifestación artística, la insistencia y aceptación en los circuitos culturales llevó a que con el tiempo ingresara a los museos y galerías de arte. En las fotos también se observa la presencia de periódicos.

Por ejemplo, la pieza de Leo Matiz, *Angélica Arenal y el pintor David Alfaro Siqueiros en su taller*, 1945, y la pieza de Ellen Von Unwerth, *Vogue USA octubre*, 1990, la primera presentada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso y la segunda exhibida en el Museo Franz Mayer; ambas elaboradas en plata sobre gelatina. El primer caso muestra la convivencia de personalidades de la comunidad artística de mediados del Siglo XX: Angélica Arenal y el pintor David Alfaro Siqueiros. En tanto que, en el segundo ejemplo, aparece una pareja descansando, recostados.

• Reproducción del periódico como elemento artístico

Ante la inminente cohabitación del periódico en papel y aquel de formato electrónico, y la facilidad de digitalizar, editar e imprimirlos, los diarios también son manipulados por los artistas y como resultado de varias intervenciones se presentan nuevas propuestas. Así, por ejemplo, Leo Matiz en Ángel Zamarripa Landi “Facha” *Caricatura sobre el fotógrafo Leo Matiz y el pintor José Clemente Orozco*, 1942, exhibió la pieza en impresión digital en el Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Para finalizar este apartado, podemos mencionar que, después del análisis de las piezas de arte, se observan cambios: a) no solo se presenta el arte en marcos rectangulares, los hay de formas diversas; b) en un tiempo reciente las obras de arte han dejado de tener marco; c) la obra de arte se ha extendido incluso en los contornos de las piezas sin marco, en el bastidor.

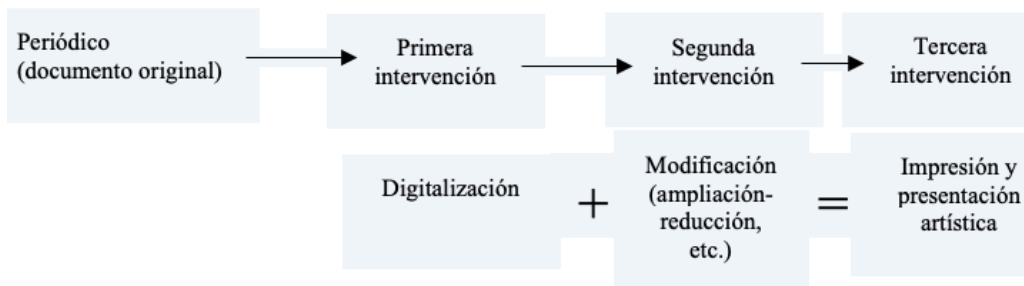


Figura 9. Modelo de transformación de los periódicos para la elaboración de piezas artísticas.
Fuente: elaboración propia.

Análisis

• Nuevos valores, funciones del periódico y notaciones para estudios posteriores

Ante el hecho del cambio de formato de los periódicos –papel a electrónico– ¿Es posible que el artista considere nuevas formas de presentación para la creación artística? Consideramos que sí, ya Rafael Lozano-Hemmer en *Al aire*, 2015 ha utilizado proyectores, computadoras (programación en Delphi y Python), cámaras de vigilancia y cables de agencias de noticias para presentar información casi inmediatamente a su publicación en Internet. Además, ante la posibilidad de desaparición del periódico en papel, es posible que antes que suceda esto, el artista puede digitalizarlo, modificarlo, editarlo y reimprimirlo (Figura 9).

Los periódicos mutan su valor

En principio, el periódico, como objeto comunicacional, tiene un precio económico, que con el transcurso del día va perdiendo su valor para el comprador, casi nadie los adquiere para el siguiente día; no es así para los fines de personas y gremios especializados (historiadores, por ejemplo), u organizaciones de uso masivo de información (bibliotecas, hemerotecas o archivos). Estos individuos e instituciones utilizan y resguardan los diarios, los prestan, incluso los digitalizan (si no se crearon en este formato), adquieren un valor patrimonial. Los periódicos, materia prima de la obra

de arte, al ser utilizados por el artista, obtienen un valor distinto, puede ser económico, también cultural o patrimonial, pero con la distinción principal: se elabora para su contemplación y disfrute. El arte permite, además, la deslocalización de los objetos, por ejemplo, si los periódicos intervenidos del diario Milenio son llevados a otros lugares, es posible que los asistentes a su exhibición desconozcan el origen del periódico.

De la función comunicativa de los periódicos a nuevas interacciones para su apreciación

Si los periódicos han ampliado su tarea comunicativa, ganado espacios e incursionado con nuevos tópicos y manifestaciones artísticas, entonces, nos cuestionamos si ha cambiado también la forma de observarlos, contemplarlos y socializarlos como contenidos artísticos, consideramos que sí, al observarse interacciones. En otras palabras, el ruido, la música, la comunicación verbal, los sonidos ajenos a la obra, al artista y a los asistentes pueden interferir durante el proceso de apreciación de las obras de arte exhibidas (Figura 10). Cada lector/visualizador de las obras de arte interpretan/perciben/sienten, aceptan o rechazan, comentan (si es que así lo desean) o solo las internalizan de acuerdo con los datos o información preconcebidos respecto al artista, la obra, e incluso el espacio en el cual las piezas de arte son exhibidas.

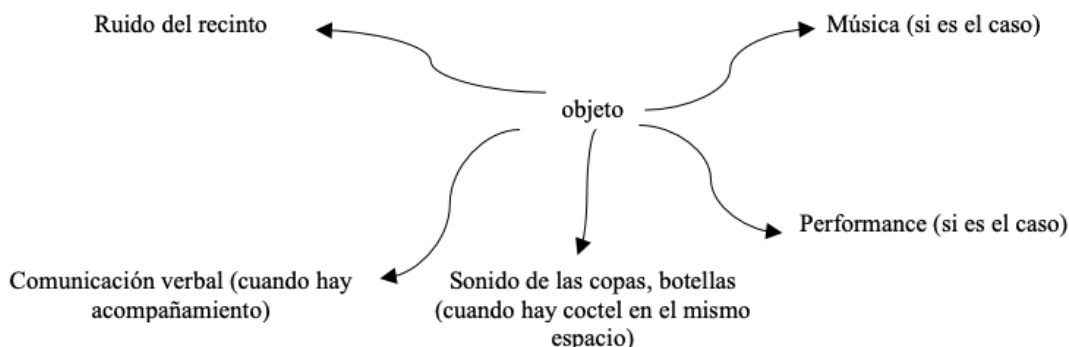


Figura 10. Interacciones durante la apreciación de los objetos arte. Fuente: Elaboración propia

Anotaciones para el estudio de las obras de arte en contextos de la ciencia de la información

Cabe mencionar que la ciencia de la información se encuentra en constante replanteamiento en cuanto a sus bases teóricas, prácticas y filosóficas (Hjørland, 2000). Ante este hecho de búsqueda y consolidación de la disciplina, y en tanto que la ciencia de la información analiza la fenomenología de la información, desde quiénes y cómo la producen, cómo se intercambia y utiliza. Entonces, en una primera batería de preguntas, de acuerdo con el estudio de las concepciones de la ciencia de la información por parte de Chaim Zins (2007, p. 349), ¿Se identifican los datos, la información, el conocimiento o el mensaje en las obras de arte como la exploración de un fenómeno? En relación a los campos y características de la información (tecnología, organismos y sociedad, la información y la gente) identificadas por Ping Zhang & Robert I. Benjamin (2007, p. 1945), podemos inquirir, también, ¿Cómo las personas son afectadas por la información contenida en las piezas de arte?

En un segundo bloque de cuestionamientos, el primero circunscrito en el análisis de la multidisciplinariedad de la ciencia de la información y las ciencias del comportamiento de Alton Y.K. Chua & Christopher C. Yang (2008, p. 2159), se puede indagar, ¿Cómo la información contenida en las obras, el arte incide en la aceptación, el deleite e incluso la tasación y venta de los productos artísticos? O bien, contextualizado en el análisis de una transición de la ciencia de la información a la ciencia del conocimiento de Chaim Zins (2006), podemos examinar si, ¿Los datos convertidos a información, y ésta en conocimiento aplica tanto en el proceso de manufactura de las obras de arte, así como en la apreciación de la misma? ¿Cómo se elige la materia prima y la técnica? ¿Dónde el artista decide mostrar su obra? ¿Cómo encuentra y valora el gestor cultural los espacios de exhibición?

También, desde la esencia misma del concepto información, que son datos analizados para dar respuesta a cuestionamientos puntuales. Esta, la información, es comparable a la escritura en tanto que se compone de símbolos, es posible identificarla con el Modelo de identificación de la escritura (Martínez Musiño, 2017,

p. 12; 2016b, p. 191) o, mediante el Modelo de identificación de la escritura y símbolos escriturales, (Martínez Musiño, 2016a, p. 67). En ambos modelos se argumenta que la escritura y la información están conformada por signos y símbolos, entonces, la ciencia de la información puede abordar el estudio en las obras de arte. En tanto que, el segundo modelo soslaya y especifica que es posible,

...identificar muestras escriturales (letras, números, palabras, texto) e imágenes (libro, periódico y revista) que, los distintos sectores sociales y dada su importancia adquirida a través del tiempo, son asumidas, diseñadas, recreadas o intervenidas para ser parte de distintos productos artísticos (pintura, foto, arte objeto), o bien conformar, en conjunto con otros objetos, instalaciones (Martínez Musiño, 2016a, p. 67).

Por otra parte, y desde el inicio de la conceptualización, la ciencia de la información investiga las propiedades y el comportamiento de la información, su uso y transmisión, así como su procesamiento para su óptimo almacenamiento y recuperación (Borko, 1968, p. 4) se abren múltiples oportunidades de estudio. Por ejemplo, patrones de reconocimiento de imágenes en las obras de arte que han sido íconos tradicionales de contenidos escriturales (libros, revistas, cuadernos, por mencionar algunos), o bien iconografías modernas para el resguardo de datos e información (discos de almacenamiento flexibles, DVD's de distintos tipos, discos elaborados en acetato, entre otros). Por otro lado, las piezas de arte, con información tangible, como cosas (Buckland, 1991), pueden estudiarse como documento (físico). Es decir, como objeto identificable de acuerdo con sus características, físicas, técnica utilizada, artista o artistas participantes, gama de colores, temática, dimensiones, o bien, si se acompaña de otros objetos, por mencionar algunos elementos descriptivos.

Conclusiones

El pensamiento y la palabra registradas en la escritura, y ésta a su vez reflejada en publicaciones periódicas como los diarios, además de promover la comunicación de las ideas, también incentiva otro tipo de sensaciones a través del arte, sus actores y quehaceres. Por ejemplo, la actividad primordial del artista se actualiza,

incentiva e innova en todo momento, cuyos resultados se reflejan en la multiplicidad de tópicos, el uso de técnicas varias y distintos materiales, entre éstos últimos, adopta y adapta, los periódicos.

Los periódicos son utilizados, tanto en la plástica como marco de las piezas de arte, así como en el arte objeto también. Los diarios pueden ser sometidos, además, a procesos de digitalización y transformados en un nuevo formato de presentación mediante su manipulación y reimpresión.

Por otra parte, el carácter efímero de los contenidos escriturales e imágenes contenidos en los periódicos, adquieren un carácter o valor artístico en el cual la palabra y las imágenes se fusionan con otros elementos: colores, formas, aromas y texturas, por mencionar algunos.

Por otra parte, con la ayuda de las Tecnologías de la Información y la Comunicación, será posible que el formato de presentación de los periódicos también cambie y los artistas los adopten para propuestas novedosas, tal vez en videos o instalaciones de arte.

Finalmente, podemos concluir que, el texto, o la información escrita, ante los nuevos usos para la elaboración de obras de arte deja de ser el centro de atención por su lectura y su consecuente comprensión de las ideas vertidas. En las piezas artísticas no es necesario el procesamiento mental, sino el disfrute como nueva composición visual; la imagen, el texto, incluso el vacío, conforman una nueva forma de ver, de sentir, de internalizar, de disfrutar.

Referencias

- Buckland, M. K. (1991). Information as thing. *Journal of the American Society for Information Science* (1986-1998), 42(5), 351.
- Chua, A. Y. & Yang, C. C. (2008). The shift towards multidisciplinary in information science. *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 59(13), 2156-2170.
- Cubero, A. V. (2011). Pasando página: breve historia de la prensa escrita en la India/Turning the Page: A Brief History of Newspapers in India. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 17(1), 215-225. <https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/viewFile/36954/35763>
- Echeverri, D. M. E. (2016). 385 años después de la "République des lettres". *Revista Colombiana de Ciencias Pecuarias*, 20(3), 402-405. <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/rccp/article/view/324158/20781341>
- Hjørland, B. (2000). Library and Information Science: Practice, Theory, and Philosophical Basis. *Information Processing & Management*, 36(3), 501-531.
- Martínez Musiño, C. (2017). Luminosidad escritural artificial en las instalaciones (arte): aproximación desde la ciencia de la información. *Cuadernos de Investigaciones de Ciencias de la Información*. No.2, 2017, pp. 11-18.
- Martínez Musiño, C. (2016a). Los objetos de la escritura en las obras de arte: acercamiento desde un enfoque de la Ciencia de la Información. *Biblios*, (63). <http://biblios.pitt.edu/ojs/index.php/biblios/article/view/289/262>
- Martínez Musiño, C. (2016b). Nuevos espacios, concepciones y enfoques de estudio de la escritura en las piezas de arte: las fotos, los carteles y las postales. *Bibliotecas. Anales de Investigación*, 12(2), 191-204. <http://revistas.bnjm.cu/index.php/anales/article/view/3746/3443>
- Mendoza, S. & Paravic, T. (2006). Origen, clasificación y desafíos de las revistas científicas. *Investigación y postgrado*, 21(1). <http://www.redalyc.org/pdf/658/65821103.pdf>
- Shaaber, M. A. (1932). The History of the First English Newspaper. *Studies in Philology*, 29(4), 551-587.
- Solano, J. (2011). El grabado en el Papel Periódico Ilustrado: Su función como ilustración y la relación con la fotografía. *Revista de Estudios Sociales*, (39), 146-156. <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n39/n39a12.pdf>
- Weill, Georges (1962). *El periódico: orígenes, evolución y función de la prensa periódica*. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana.
- Zhang, P. & Benjamin, R. I. (2007). Understanding Information Related Fields: A Conceptual Framework. *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 58(13), 1934-1947.
- Zins, C. (2006). Redefining Information Science: From "Information Science" to "Knowledge Science". *Journal of Documentation*, 62(4), 447-461.
- Zins, C. (2007). Conceptions of Information Science. *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 58(3), 335-350.

Rocketman: del cine autobiográfico al diseño humanista

*Rocketman: From Cinematic
Autobiography to Humanist Design*

Mtra. Nasheli González Hernández

Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

nasheli@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1873-696X>

Aceptado: 06/03/2026 **Publicado:** 27/10/2026

* Como citar este artículo / *How to cite this article:*
Gonzalez, N. (2026). Rocketman: del cine autobiográfico al diseño humanista. *un año de diseñarte, mm1*, (28), 42-53.

Resumen

Este artículo examina *Rocketman* (2019) como autobiografía cinematográfica que representa el trauma mediante montaje no lineal, una escena marco de terapia y metáforas visuales fantásticas. El análisis identifica cómo color, puesta en escena y coreografía inscriben vulnerabilidad, deseo y vergüenza, y cómo ciertas secuencias traducen disociación y reparación simbólica sin literalidad documental. En diálogo con la visualización humanista, se argumenta que estas estrategias permiten representar subjetividades fragmentadas sin reducirlas a cronologías “objetivas” ni a datos descontextualizados. Como contribución, se propone un marco de decisión transferible para diseño narrativo empático.

Palabras clave: visualización humanista; cine autobiográfico; metáfora visual; testimonio; trauma.

Introducción

Abstract

This article examines Rocketman (2019) as cinematic autobiography that renders trauma through non-linear editing, a group-therapy framing scene, and fantastical visual metaphors. The analysis shows how color, mise-en-scène, and choreography inscribe vulnerability, desire, and shame, and how key sequences translate dissociation and symbolic repair without documentary literalism. In dialogue with humanist visualization, it argues that these strategies can represent fragmented subjectivities without reducing experience to “objective” chronologies or decontextualized data. As a contribution, the article proposes a transferable decision framework for empathic narrative design in testimony-based visualization.

Keywords: Humanist Visualization; Cinematic Autobiography; Visual Metaphor; Testimony; Trauma.

La visualización humanista enfrenta un desafío central: traducir experiencias vividas —a veces fragmentadas, contradictorias o difíciles de narrar— a lenguajes visuales que no conviertan la vida en “datos” pretendidamente neutros, sino que hagan visible su carácter situado, interpretativo y afectivo. En el campo de las humanidades, Johanna Drucker ha insistido en que lo que suele llamarse data no es un “hecho dado”, sino evidencia construida y mediada; por ello propone pensarla como capta, es decir, información “tomada” desde marcos culturales y epistemológicos que orientan qué se considera relevante, cómo se organiza y qué se vuelve visible (Drucker, 2016). Esta distinción resulta decisiva al trabajar con relatos autobiográficos: lo que se registra, se selecciona y se representa no es un espejo transparente de la realidad, sino un acto de interpretación que puede acompañar y dignificar, o bien simplificar y violentar el testimonio.

El reto se intensifica en el ecosistema digital contemporáneo, donde la narración autobiográfica circula con rapidez en plataformas orientadas por métricas de atención. En México, el acceso a internet es masivo y predominantemente móvil: en 2024, 97.2% de las personas usuarias se conectó mediante teléfono inteligente (INEGI, 2025). Esta condición técnica influye en

las formas de contar y ver historias: se privilegian formatos breves, seriales, plantillas repetibles y una estética de claridad inmediata. Sin embargo, la experiencia humana no siempre es “clara” ni lineal: la memoria afectiva se organiza con saltos, repeticiones, silencios y retornos; y el trauma, en particular, suele resistirse a la cronología limpia y al relato continuo (Caruth, 1996). La pregunta que se abre para el diseño y la visualización es, entonces, cómo construir dispositivos que sostengan la complejidad temporal y afectiva del testimonio sin convertir el dolor en espectáculo.

La crítica contemporánea ha mostrado que toda representación —incluida la cuantitativa— está atravesada por relaciones de poder: quién define categorías, qué cuenta como evidencia, qué queda fuera y quién asume el costo del error (D'Ignazio, 2023). En paralelo, los estudios del testimonio subrayan que narrar no es únicamente “contar lo ocurrido”, sino configurar una escena ética de escucha y responsabilidad: lo que se comunica afecta a quien habla, a quien escucha y al campo social que recibe el relato (Felman, 1992). En consecuencia, visualizar testimonios autobiográficos implica decisiones delicadas: delimitar niveles de detalle, diseñar distancias, evitar identificabilidad, proteger agencia y cuidar el modo en que la audiencia es interpelada.

Este artículo toma al cine autobiográfico como laboratorio para pensar criterios de representación humanista. El *biopic* —como género— no funciona como “biografía objetiva”, sino como negociación entre persona pública, interioridad, dramatización y memoria cultural (Bingham, 2010).

Rocketman (Fletcher, 2019) resulta especialmente útil porque desplaza la fidelidad cronológica en favor de una “verdad emocional” construida con música, fantasía, montaje discontinuo y metáforas visuales. En lugar de ordenar la vida como secuencia de hechos, la película organiza la autobiografía como experiencia afectiva: vergüenza, deseo, exceso, soledad, dependencia, colapso y reparación.

La pregunta rectora que guía el texto es: ¿cómo pueden las estrategias narrativas de una autobiografía cinematográfica como Rocketman informar criterios de visualización humanista para representar testimonios autobiográficos con complejidad y cuidado? Para

responder, se derivan criterios transferibles al diseño narrativo empático: temporalidad vivida, metáfora visual sistemática y ética de la exposición emocional, en diálogo con la literatura sobre visualización narrativa (Segel, 2010) y con prácticas de datos personales que recuperan lo cotidiano y lo afectivo como materia de representación (Lupi G. & Posavec, 2016).

Fundamentos: temporalidad vivida, testimonio y ética de la visualización

Hablar de visualización humanista exige desplazar una idea todavía dominante: que el diseño “muestra” información preexistente de manera neutral. En la perspectiva de Drucker, las representaciones gráficas no se limitan a organizar contenidos, sino que construyen un régimen de legibilidad: hacen aparecer ciertas relaciones y ocultan otras, naturalizan categorías, sugieren jerarquías y producen efectos de verdad. De ahí que, para las humanidades, la forma gráfica adecuada no sea la que simula medición aséptica, sino la que puede sostener interpretación, ambigüedad, contingencia e incertidumbre sin perder inteligibilidad (Drucker, 2016). Esta premisa es especialmente productiva cuando el objeto no es una serie estadística, sino un artefacto cultural que ya opera como máquina de lectura de una vida: el *biopic*.

El *biopic* funciona como género con convenciones específicas para producir inteligibilidad biográfica: selección, condensación, causalidad retrospectiva y arcos de transformación que vuelven narrable lo heterogéneo (Bingham, 2010). En ese sentido, el *biopic* no solo “cuenta” una vida: la ordena y la hace legible mediante procedimientos formales que distribuyen evidencia, fijan énfasis y estabilizan una coherencia. Pensar el *biopic* desde la visualización humanista permite formular una pregunta crítica: cuándo la legibilidad se obtiene a costa de empobrecer la experiencia, sustituyendo la singularidad vivida por un esquema universal. Aquí aparece un problema epistemológico de fondo: el riesgo de que una representación transforme la experiencia en categorías rígidas de lectura, de modo que la etiqueta sustituya al fenómeno y clausure sus ambivalencias. No se trata de moralizar el recorte —toda narración recorta—, sino de reconocer cuándo el recorte se vuelve normalización: por ejemplo, cuando la vida se fuerza

a un arco único (“caída—redención”) que convierte discontinuidades afectivas en causalidades lineales.

Desde los estudios del trauma, esta advertencia tiene soporte estructural. Se ha subrayado la lógica de latencia y retorno con la que el trauma irrumpe en la experiencia y en el relato, desajustando la temporalidad ordinaria (Caruth, 1996). Herman describe, a su vez, procesos de recuperación que no avanzan como línea continua, sino como trayectorias con etapas, oscilaciones y recaídas (Herman, 1992). Para el diseño —incluido el diseño de lectura crítica y visual— esto implica una regla exigente: representar el trauma como progreso lineal puede producir un efecto de falsificación temporal y, peor aún, una presión normativa (“ya deberías estar bien”). Una visualización humanista compatible con estos marcos requiere formas temporales no teleológicas: bucles, rupturas, estratos, intervalos, retornos; estructuras capaces de mostrar que la experiencia se recompone sin dejar de ser discontinua.

A la dimensión temporal se suma una dimensión ética: el testimonio no se reduce a contenido, sino que implica una escena de enunciación y escucha. Atestiguar compromete tanto a quien narra como a quien recibe; la forma en que se construye la recepción puede habilitar reconocimiento o producir daño (Felman, 1992). En términos de diseño, la “escena de escucha” se define con decisiones formales: qué aparece primero, con qué distancia, qué se deja fuera de campo, qué contexto se provee para evitar lecturas extractivas o espectacularizantes. Así, la claridad deja de significar simplificación; pasa a significar legibilidad sin cierre obligatorio, orientación sin imposición, y exposición de las decisiones de construcción sin disfrazarlas de objetividad.

En este marco, las aportaciones de la visualización narrativa ayudan a precisar el mecanismo formal: se muestra que las visualizaciones pueden operar como relatos mediante guión, montaje, énfasis, transición y control del ritmo, combinando conducción del lector con espacios de exploración (Segel, 2010). Este punto es crucial para evitar una paradoja frecuente: producir una visualización “humanista” que, por exceso de cierre interpretativo, vuelva a imponer una lectura única. La tarea, por el contrario, consiste en diseñar condiciones para que la experiencia permanezca comple-

ja y, aun así, legible: conservar visibles las zonas de ambigüedad y diseñar temporalidades que incorporen discontinuidades —saltos, retornos, vacíos— como rasgos constitutivos de lo vivido.

Del cine al diseño: criterios humanistas para visualizar testimonio

En *Rocketman* (Fletcher, 2019), la autobiografía no se organiza como una cronología estable, sino como experiencia narrada desde el presente y atravesada por retornos. La escena marco terapéutica instala una situación de enunciación: lo recordado no se recupera como archivo neutral, sino como memoria afectiva que se activa por asociaciones, vergüenzas, duelos y necesidades de sentido. Así, la película desplaza el *biopic* hacia una forma de verdad que no depende de la secuencia factual, sino de la coherencia emocional del relato. Esta operación resulta clave porque vuelve visible la fricción entre persona pública e interioridad: el sujeto aparece inicialmente como máscara —literal y simbólica— y el montaje discontinuo funciona como mecanismo de desarme progresivo. Andrews interpreta este desmantelamiento como gesto central del *biopic* contemporáneo, donde la “persona” pública se reconfigura al ritmo de una vulnerabilidad que la cronología por sí sola no podría producir (Andrews H., 2021).

Si el montaje organiza el tiempo, la puesta en escena organiza el afecto. En *Rocketman*, el color, el vestuario, la escenografía y la coreografía no operan como etiquetas psicológicas (“está triste”, “está feliz”), sino como materialidad: saturación, brillo, exceso y contraste componen una gramática de la euforia y del derrumbe, del deseo y de la vergüenza, de la expansión performativa y de la vulnerabilidad que intenta ocultarse. El traje extravagante y el espectáculo funcionan como armadura social; su transformación y eventual retirada hacen visible el costo afectivo de sostener una identidad pública como forma de protección. Frente a *biopics* más realistas, *Rocketman* privilegia el musical fantástico para construir verdad emocional, y ese desplazamiento vuelve al film particularmente productivo para pensar traducciones visuales no cuantitativas de la experiencia (Blair, 2020).



Figura 1. Vestuario de Rocketman. Fuente: Pinterest, pin/401524123030393132/

Desde ahí se vuelve evidente que una visualización humanista no requiere necesariamente “datos exactos” para ser rigurosa; exige un sistema legible capaz de traducir experiencia sin traicionarla. La película muestra cómo la repetición de códigos visuales estabiliza sentido: ciertas composiciones reaparecen como marcas de estados y vínculos, y la coreografía dramatiza fuerzas relacionales más que “eventos”. Trasladado al diseño, esto configura un criterio de metáfora visual sistemática: construir un vocabulario consistente (densidad, ruido, opacidad, distancia, peso, saturación) que permita leer cualidades afectivas sin reducirlas a porcentajes. La metáfora, aquí, deja de ser adorno y se vuelve dispositivo de traducción: repetible, coherente y capaz de sostener matices.

La dimensión fantástica intensifica esa posibilidad. Secuencias como la levitación y otras transiciones irreales no funcionan como escapismo, sino como forma de decir lo indecible sin literalizarlo: disociación, vacío, dependencia, colapso o reparación simbólica se vuelven visibles sin convertirse en confesión explícita ni exposición documental. Esta operación es especialmente relevante para la visualización basada en testimonio porque sugiere que hay modos de representar lo significativo sin exhibir lo sensible. En ese punto aparece con claridad el criterio ético: cuando se trabaja con testimonios, representar no es solo comunicar; es intervenir en un campo de posibles daños —identificación, revictimización, consumo morboso, vigilancia, extracción de sentido fuera de contexto—. La ética en visualización no se reduce a “no mentir”; incluye anticipar consecuencias, audiencias, privacidad y asimetrías de poder (Correll, 2019).

La metáfora fantástica puede leerse, entonces, como modelo de distancia: produce reconocimiento sin exigir exposición plena. En visualización humanista, esa distancia se traduce en decisiones concretas: niveles de detalle, anonimización, capas de lectura, pausas, advertencias de contenido y, sobre todo, una estructura que permita comprender sin forzar inmersión dolorosa.

Estas operaciones adquieren un peso particular en entornos de circulación móvil como el mexicano, donde el teléfono inteligente domina el acceso cotidiano a internet (INEGI, 2025). La lógica de plataforma empuja hacia formas rápidas, seriales y “cerradas”, y por

eso el riesgo de simplificación aumenta: el testimonio se vuelve plantilla, la emoción se vuelve métrica, la recuperación se convierte en narrativa obligatoria de progreso. Rocketman ofrece un contramodelo: muestra que la legibilidad puede construirse por montaje, atmósfera y metáfora, no solo por linealidad. Esto coincide con el campo de visualización narrativa, que ha documentado cómo el diseño puede guiar atención, ritmo y transiciones para producir sentido sin agotar la interpretación en un único gráfico estático (Segel, 2010).

En conjunto, el caso sostiene una tesis útil para el artículo: en visualización humanista basada en testimonio, el rigor no se garantiza por la cuantificación, sino por la coherencia del sistema representacional, la transparencia de decisiones y el cuidado ético con el que se construye la escena de lectura.

Propuesta de diseño: marco de decisión transferible para visualización humanista del testimonio

La contribución principal de este artículo se concreta en un marco de decisión transferible para proyectos de visualización humanista basados en testimonio autobiográfico. Su premisa es simple: en este tipo de materiales el reto no consiste únicamente en representar información, sino en representar experiencia: temporalidades quebradas, afectos ambivalentes, silencios protectores y condiciones de exposición que pueden producir daño si se administran sin cuidado. Por ello, el marco propone decisiones formales verificables —estructura temporal, variables visuales, ritmo narrativo, nivel de detalle y estrategias de anonimización— sin exigir cuantificación total como garantía de rigor. El testimonio se entiende como capta: evidencia situada y seleccionada, construida desde marcos culturales y éticos, no como “datos” neutros a los que el diseño solo deba dar forma.

El marco se articula en tres criterios operativos que funcionan de manera simultánea. El primero, temporalidad vivida, desplaza la cronología única y propone estructuras compatibles con memoria y trauma, donde el tiempo se expresa como retornos, capas, intervalos y silencios. En experiencias como el abuso narcisista, la narración suele organizarse como ciclo con varia-

ciones —insistencia, retroceso, reactivación— más que como progreso lineal; por ello, el diseño debe evitar imponer etapas cerradas y, en su lugar, adoptar dispositivos no lineales (bucles, espirales, estratos o constelaciones) capaces de hacer legible la recurrencia como rasgo estructural de la experiencia. El segundo criterio, metáfora visual sistemática, permite sostener rigor sin reducir el testimonio a porcentajes descontextualizados. La propuesta exige construir un vocabulario estable de correspondencias entre cualidades experienciales y variables visuales: densidad o “ruido” para confusión y saturación cognitiva, opacidad para silencio o vergüenza, distancia para agencia o aislamiento, grosor para presión emocional, y repetición para retorno o recurrencia. La consistencia de estas correspondencias a lo largo de la pieza convierte la metáfora en dispositivo de traducción legible y evita que la imagen opere como gesto ornamental. El tercer criterio, ética de la exposición emocional, integra la posibilidad de daño como parte del diseño. En términos operativos, esto implica trabajar por capas y decidir explícitamente qué se muestra y qué permanece en fuera de campo, regulando el nivel de detalle, introduciendo condiciones de lectura (pausas, transiciones y, cuando corresponda, advertencias) y controlando la identificabilidad para evitar rastreo, revictimización o consumo morboso del dolor.

A partir de estos criterios, el marco incorpora una arquitectura mínima de pieza para circulación móvil: umbral—núcleo—cierre. El umbral enuncia el eje experiencial sin detallar el evento ni imponer una lectura única; el núcleo activa el vocabulario visual como sistema interpretativo; y el cierre evita la resolución obligatoria, ofreciendo un marco situado que devuelve agencia y limite lecturas extractivas o moralizantes.

Esta arquitectura no prescribe un guion rígido, pero garantiza un equilibrio entre legibilidad y distancia: reconoce sin sobreexponer, orienta sin clausurar. Para sostener la verificabilidad del marco, la propuesta se apoya en una codificación cualitativa orientada a diseño, entendida como identificación de patrones de recurrencia y transición en un corpus acotado de testimonios: afectos dominantes, metáforas narrativas persistentes y pasajes frecuentes (silencio—enunciación, retorno—distancia, confusión—culpa). Estos patrones alimentan el vocabulario visual y permiten integrar “datos” en sentido humanístico —recurrencias y co-

presencias— sin convertir el testimonio en diagnóstico ni generalizarlo de manera totalizante.

La propuesta se sintetiza en la Figura 2 como esquema secuencial: del testimonio no visualizado al marco de decisión, de ahí a la temporalidad vivida y la metáfora sistemática, y finalmente a visualizaciones basadas en testimonio. Con ello, la visualización humanista se afirma como práctica de construcción responsable: no pretende neutralidad, no reemplaza el testimonio por un modelo cerrado y no confunde legibilidad con reducción; diseña, en cambio, condiciones de reconocimiento, claridad y cuidado en el pasaje de la narración autobiográfica a la forma visual.

La Figura 2, permite entender con mayor precisión qué significa “transferir” una lectura de *Rocketman* al diseño sin caer en la mera analogía. La transferencia no consiste en imitar imágenes de la película, ni en “ilustrar” escenas reconocibles, sino en extraer operaciones formales que ya funcionan como decisiones de representación: instalar una escena de enunciación, privilegiar el tiempo de la memoria sobre el calendario y estabilizar sentido mediante la repetición controlada de códigos visuales. En la película, la terapia no es un recurso anecdótico; es un dispositivo narrativo que autoriza la discontinuidad y sitúa el relato en el presente de quien recuerda. Para visualización humanista, esto se traduce en la necesidad de un umbral que declare condiciones de lectura —alcance, límites y distancia—, de modo que el testimonio no se consuma como evidencia totalizante ni como anécdota descontextualizada.

En el plano temporal, *Rocketman* muestra que el montaje no lineal no equivale a desorden, sino a una forma de coherencia distinta: coherencia afectiva. La película organiza la autobiografía como retorno a núcleos de experiencia que reaparecen con variaciones, y hace legible que ciertos estados no “quedan atrás” por decreto narrativo. Este principio fortalece la noción de temporalidad vivida como criterio operativo: en lugar de forzar una trayectoria progresiva, el diseño puede adoptar estructuras que representen recurrencia, intervalos y silencios como rasgos constitutivos del testimonio. La claridad, en este marco, no se obtiene clausurando ambivalencias, sino ofreciendo orientación sin determinismo; no se trata de negar el tiempo, sino de representarlo como campo de retornos.

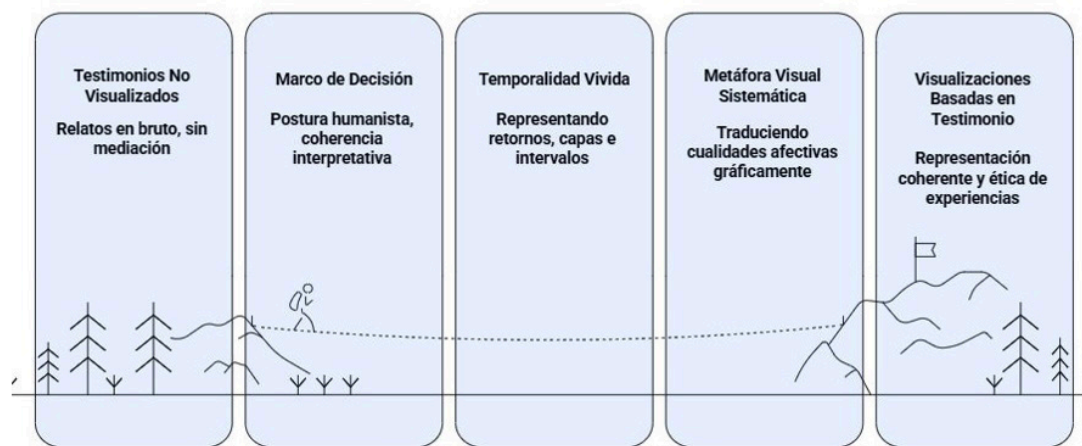


Figura 2. Transformando testimonios en visualizaciones éticas. Elaboración propia, (2025).

La metáfora visual sistemática encuentra un correlato directo en la manera en que Rocketman estabiliza lectura a través de códigos repetidos de puesta en escena. El exceso escénico, el vestuario como armadura y ciertos contrastes cromáticos no operan como adorno, sino como gramática para leer tensiones entre máscara pública e interioridad. Trasladado al diseño, esto justifica la exigencia de un vocabulario visual consistente: variables como densidad, opacidad, distancia, grosor y repetición permiten registrar cambios de intensidad y co-presencia afectiva sin traducir la experiencia a porcentajes. La metáfora, entonces, se vuelve un mecanismo de rigor: no “embellece” el dolor, sino que ofrece un sistema legible capaz de sostener matices y variaciones a lo largo del relato.

Por último, la dimensión fantástica de la película, permite precisar el criterio ético desde una perspectiva formal: la mediación puede producir reconocimiento sin exigir literalidad documental. Secuencias irreales traducen disociación, vacío o colapso sin exponer escenas rastreables ni convertir el sufrimiento en espectáculo. En visualización basada en testimonio, este principio se operacionaliza como diseño de distancia: decidir qué permanece fuera de campo, qué se abstrae, qué se presenta por capas y qué condiciones de lectura se introducen para reducir daño potencial. De este modo, la propuesta sostiene una tesis práctica: en proyectos humanistas basados en testimonio, el rigor

no depende de cuantificación total, sino de coherencia del sistema representacional, transparencia de decisiones y cuidado ético en la administración de lo visible.

A continuación, el resultado de la propuesta sobre la problemática de la película Rocketman, transformada en una visualización de la información con enfoque humanista. En la propuesta de diseño final (Figura 2),¹ la visualización adopta deliberadamente el estilo musical-fantástico de Rocketman: una estética de saturación alta, contrastes dramáticos y brillo escénico que remite a la puesta en escena de la película. Los colores (dorados, rojos, naranjas intensos y acentos iridiscentes) no funcionan como ornamento, sino como un código afectivo: intensifican el carácter emocional de cada hito y sostienen el tono de “realismo fantástico” propio del relato biográfico musical. En ese mismo marco, las alas monumentales y el vestuario exótico —inspirado en las apariciones performáticas de Elton John (plumas, brillos, volúmenes teatrales, tocados)— cumplen un rol estructural: no solo identifican el universo visual de referencia, sino que materializan visualmente la tensión entre exceso, espectáculo y fragilidad, que atraviesa la narrativa autobiográfica.

1. Elaboración propia. Se utilizó Perplexity (IA) como herramienta de apoyo durante el proceso de iteración; la conceptualización, decisiones de estilo y composición, así como la versión final, corresponden a la autora.

Esta pieza se entiende como resultado de los cinco momentos del proceso planteado en la Figura 2 de la propuesta.

- (1) Parte de testimonios no visualizados: experiencias que suelen permanecer como relato disperso o “en bruto” (sensaciones, recuerdos y escenas sueltas), aquí reordenadas para volverse legibles sin perder espesor emocional.
- (2) Se apoya en un marco de decisión de postura humanista: la imagen prioriza la coherencia interpretativa y el cuidado del sentido, evitando convertir la experiencia en un “dato frío”; por eso el núcleo no es un evento, sino el gesto de protección y reencuentro que organiza la lectura.
- (3) Desarrolla la temporalidad vivida mediante una espiral que sustituye la línea cronológica por un tiempo de retornos: los años se distribuyen como capas de memoria, mostrando que la biografía no avanza en línea recta sino por reactivaciones, intervalos y repliegues.
- (4) Traduce lo anterior en una metáfora visual sistémica: la espiral actúa como gramática temporal, mientras que el vestuario, las alas, los brillos y los objetos-escena (piano, baúl, coro/comunidad) funcionan como unidades simbólicas recurrentes que codifican estados afectivos (vacío, anestesia, reparación).
- Finalmente, (5) concreta las visualizaciones basadas en testimonio: una representación que no “ilustra” la historia, sino que propone una forma ética de ver la experiencia, haciendo inteligible la transformación emocional sin trivializarla ni reducirla a etiquetas clínicas, y sosteniendo —desde el diseño— el equilibrio entre impacto estético y responsabilidad interpretativa.

En conjunto, se puede afirmar que la propuesta no busca “traducir” el testimonio a un formato visual neutro, sino diseñar un régimen de visibilidad: un modo de hacer legible la experiencia sin convertirla en mercancía emocional ni en evidencia totalizante. El marco de decisión —temporalidad vivida, metáfora visual sistémica y ética de la exposición— permite producir piezas transferibles porque desplaza la pregunta “¿cómo

represento datos?” hacia “¿cómo administro, con rigor y cuidado, lo que puede mostrarse?”.

Así, la visualización humanista se define como una práctica situada: opera con recurrencias, intensidades y co-presencias afectivas, estabiliza lectura mediante códigos consistentes y regula la distancia para reducir daño. La Figura 3 sintetiza esta lógica al mostrar que el estilo (exceso escénico, color saturado, vestuario y alas) no es decorativo, sino parte del sistema interpretativo: una gramática visual que vuelve comunicable la ambivalencia y el retorno, sin clausurar el sentido ni imponer una narrativa de “superación” obligatoria. Con ello, la propuesta se ofrece como herramienta aplicable a otros corpus testimoniales: un marco verificable de decisiones que sostiene legibilidad, agencia y cuidado en el pasaje del relato autobiográfico a la forma visual.

Conclusión

Este artículo argumentó que la visualización humanista, cuando se orienta a testimonios autobiográficos atravesados por trauma, no puede limitarse a “hacer comprensible” un relato mediante simplificación o cronología. Su tarea es más exigente: diseñar formas de legibilidad que reconozcan el carácter situado e interpretativo de lo representado y que sostengan la complejidad afectiva sin convertir la experiencia en dato neutro. Desde la noción de capta propuesta por Drucker, el testimonio no se traslada a una gráfica como si fuera un conjunto de hechos dados; se construye una mediación que explicita decisiones, preserva ambigüedad y evita la clausura de sentido (Drucker, 2016). En este marco, la visualización humanista se define menos por el “tipo” de dato que utiliza y más por el tipo de responsabilidad que asume al representarlo.

El análisis de Rocketman permitió observar que una autobiografía audiovisual puede producir verdad narrativa sin depender de fidelidad cronológica, al organizar el relato como experiencia afectiva mediante montaje discontinuo, escena de enunciación y metáforas visuales reiteradas. Esta lógica resulta productiva para el diseño porque muestra que la legibilidad puede construirse por ritmo, retorno y atmósfera, y no únicamente por orden temporal lineal. Leída como “laboratorio de representación”, la película evidencia que narrar una vida implica seleccionar, condensar y



Figura 3: González Hernández, N. (2025). *Ciclo autobiográfico Rocketman: temporalidad vivida humanista* [Ilustración digital]. Archivo personal.

estabilizar coherencias; por ello, trasladar testimonios a formas visuales exige vigilar el momento en que la coherencia se vuelve normalización, y la claridad se vuelve imposición interpretativa (Bingham, 2010).

La contribución principal del artículo se formuló como un marco de decisión transferible para proyectos de visualización humanista basados en testimonio. Ese marco establece un procedimiento operativo en cinco momentos que traduce la lectura del caso a criterios aplicables: trabajar con temporalidad vivida en lugar de cronología única; construir metáfora visual sistemática como vocabulario consistente de variables gráficas; e integrar la ética de la exposición emocional como parte del diseño, no como adorno moral. La incorporación de la Figura 2 amplía este aporte al mostrar que dichas decisiones no operan solo en el plano conceptual, sino en la materialidad formal de una pieza: la espiral como estructura de retornos, la saturación cromática y el brillo escénico como código afectivo, y la estética musical-fantástica —vestuario performático y alas— como gramática para representar tensiones entre máscara pública, vulnerabilidad y reparación sin recurrir a literalidad documental. En consecuencia, el rigor se sostiene por coherencia del sistema representacional, transparencia de decisiones y cuidado en la administración de la distancia entre lo significativo y lo sensible.

En entornos digitales y móviles, donde la circulación está atravesada por formatos seriales, plantillas y atención acelerada, estas decisiones adquieren urgencia. La presión por simplificar puede convertir el testimonio en plantilla, la recuperación en narrativa obligatoria y el dolor en contenido consumible. Frente a ello, el marco propuesto insiste en diseñar condiciones de lectura: umbrales que orienten sin forzar, núcleos que traduzcan sin literalizar, y cierres que no clausuren el sentido. La Figura 2 refuerza esta tesis al evidenciar que el estilo no es un suplemento “exótico” o decorativo, sino un dispositivo de mediación: produce reconocimiento y orientación interpretativa sin exponer escenas rastreables ni fijar el testimonio como diagnóstico.

Este trabajo presenta su aporte en la formulación de criterios y su articulación como procedimiento replica-

ble, acompañado de una pieza final que demuestra su aplicabilidad. Las líneas futuras más directas son: desarrollar series de prototipos estáticos y/o animados derivados del marco, someterlos a evaluación cualitativa con lectoras y lectores situados, y explorar cómo el vocabulario visual opera en comunidades específicas sin reproducir sesgos o asimetrías.

Con todo, el argumento central queda establecido: en visualización humanista basada en testimonio, la forma no es un suplemento estético, sino el lugar donde se decide si la representación acompaña o violenta. Diseñar, en este contexto, significa construir legibilidad sin neutralizar la experiencia y reconocimiento sin convertir la vulnerabilidad en espectáculo.

Referencias

- Andrews, H. (2021). Reading the biopic through persona: A comparison between *Bohemian Rhapsody* and *Rocketman*. *Comparative Cinema*, 9(16), 10–30.
- Andrews, N. (2016). Albrecht Dürer's personal Underweysung der Messung. *Word & Image*, 32(3), 223–240.
- Bingham, D. (2010). *Whose lives are they anyway? The biopic as contemporary film genre*. Rutgers University Press.
- Blair, A. (2020). Is this the real life? Is this just fantasy? *Rocketman* (2019) and *Bohemian Rhapsody* (2018). *Perfect Beat*, 20(1), 92–98.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.
- Chow, A. R., & Haynes, S. (2019, 31 de mayo). *The true story behind the Elton John movie Rocketman*. Time.
- Correll, M. (2019). Ethical dimensions of visualization research. En *Proceedings of the 2019 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (CHI '19) (Paper No. 391). Association for Computing Machinery.
- D'Ignazio, C., & Klein, L. F. (2020). *Data feminism*. MIT Press.
- Seigoo. (2025, 11 de noviembre). *Data humanism: La nueva narrativa ética de los algoritmos*. Seigoo.
- Drucker, J. (2016). Graphical approaches to the digital humanities. En S. Schreibman, R. Siemens, & J. Unsworth (Eds.), *A new companion to digital humanities* (pp. 238–250). John Wiley & Sons.
- Felman, S., & Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Routledge.
- Fletcher, D. (Director). (2019). *Rocketman* [Película]. Paramount Pictures.
- Herman, J. L. (1992). *Trauma and recovery: The aftermath of violence—From domestic abuse to political terror*. Basic Books.
- IMDb. (s. f.). *Rocketman* (2019). IMDb.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2025, 6 de mayo). *Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de Tecnologías de la Información en los Hogares (ENDUTIH) 2024: Reporte de resultados* [Reporte]. Instituto Nacional de Estadística y Geografía.
- Lupi, G., & Posavec, S. (2016). *Dear Data*. Princeton Architectural Press.
- Segel, E., & Heer, J. (2010). Narrative visualization: Telling stories with data. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 16(6), 1139–1148.
- UdeCataluña. (2024). *Ética y sesgos en HR Analytics: Cuando los datos deciden por las personas*. UdeCataluña.

El debate sobre el patrimonio hoy en día

The debate about heritage today

Dr. Alberto Cedeño Valdiviezo

Universidad Autónoma Metropolitana -Xochimilco

acedeno@correo.xoc.uam.mx

<https://orcid.org/0000-0002-1464-0100>

Aceptado: 06/03/2026 **Publicado:** 27/10/2026

* Como citar este artículo / *How to cite this article:*
Cedeño, A. (2026). El debate sobre el patrimonio hoy en día. *un año de diseñarte, mm1*, (28), 54-69.

Resumen

El objetivo de este artículo es conocer las diferentes opiniones que existen sobre el patrimonio y, con esto, vislumbrar cuál y en qué dirección sería su desarrollo en el futuro. Así que las preguntas que buscamos resolver son: ¿Realmente el patrimonio es solo un instrumento más del Estado o realmente representa el sentir de los pueblos, su identidad? ¿Qué representa el patrimonio en la actualidad para la sociedad ante los temas polémicos de la modernización y de la globalización? Y, finalmente, ¿qué se puede esperar en el futuro del patrimonio ante las limitaciones y modos que le establece el actual modelo económico?

Palabras clave: patrimonio cultural, patrimonio natural, paisaje, globalización, identidad.

Introducción

La Carta de Venecia de 1964 ha sentado las bases de la protección y conservación del patrimonio hasta nuestros días. Sin embargo, hoy la cuestión sobre el patrimonio es más polémica y discutida, sobretudo como consecuencia de los impactos sociales y económicos que ha representado el modelo económico neoliberal, que junto a su brazo ejecutor, la globalización, ha buscado la internacionalización del patrimonio fomentando el turismo de manera espectacular y, con esto, vulnerando la actividad cotidiana de varias comunidades poseedoras de este patrimonio que hoy tienen que permitir y sufrir la llegada de muchos visitantes, la pérdida de su privacidad y de su identidad, y hasta la pérdida del mismo patrimonio, situación lejana y contraria a la visión romántica que establecía la Carta de Venecia.

Abstract

The aim of this article is to explore the different perspectives on heritage and, through this exploration, to envision its future development and direction. Therefore, the questions we seek to answer are: Is heritage merely another tool of the State, or does it truly represent the feelings and identity of communities? What does heritage represent for society today in the face of the controversial issues of modernization and globalization? And finally, what can be expected of heritage in the future given the limitations and constraints imposed by the current economic model?

Keywords: Cultural Heritage, Natural Heritage, Landscape, Globalization, Identity.

También, hoy se cuestiona el papel del patrimonio junto a la Modernidad/Modernización, entendiendo que el primer concepto alude a un proyecto de racionalidad integradora y liberadora; en cambio, el segundo más bien se refiere a un reduccionismo económico e instrumental de la racionalidad moderna, que tiene muy poca relación con la razón iluminista (Rojas, 2015). Mauricio Rojas en su texto *Dialéctica del Patrimonio* (2015), afirma que “en la actualidad debe ser el patrimonio el lugar en donde quizá con mayor intensidad se cruzan los intereses culturales con los económicos —por ende, los valores de la modernidad y de la modernización” (p. 141).

Hemos osificado el patrimonio tangible aislándolo del proceso dinámico de la vida, y se corre el riesgo de hacer lo mismo con el patrimonio intangible (Ilan Vit, 2017). No debemos olvidar que nos encontramos en una etapa en que los problemas ambientales y la sostenibilidad son aspectos prioritarios. Acaso la consideración del paisaje como una categoría que integre al patrimonio permita este acercamiento, sin olvidar que tanto el patrimonio tangible como el intangible requieren de tratamientos muy diversos.

Surge un conflicto entre cultura y globalización en tres ámbitos: identidades, patrimonio cultural y globalización, en primer término. De acuerdo con Arizpe y Alonso, "En segundo término, los medios de comunicación audiovisuales, y finalmente la cultura y los convenios comerciales, lo que vaticinaría un conflicto cultural" (citado en Rojas, 2015, p. 159). Sin embargo, George Yúdice expone que la cultura se ha extendido como nunca se había visto en la historia, fundamentalmente por una estrecha relación con el desarrollo, invocando lo cultural en ámbitos que antes eran exclusivos de la política y la economía, convirtiéndose así en un pretexto para el crecimiento económico, incluso como generador de empleos, especialmente en las industrias culturales transnacionales (citado en Rojas, 2015, pp. 159-160).

Gil-Manuel Hernández (2008), coincidiendo con la visión anterior de Rojas, comenta cómo en las últimas décadas el patrimonio cultural ha sufrido una serie de transformaciones radicales, consecuencia de la radicalización de la modernidad y de la aceleración del proceso secular de globalización. Estas transformaciones él las enumera de la siguiente manera:

1. ...del concepto restringido vinculado al monumento clásico de la alta cultura occidental, al concepto ampliado de bien cultural tomado en toda su extensión social y geográfica.
2. Del patrimonio tradicional, rural y preindustrial (propio de la concepción del patrimonio 'nacional' de la primera modernidad), al patrimonio que incluye formas modernas, mediáticas y urbanas, derivadas de la dinámica cultural de la modernidad avanzada y globalizada.

3. Del patrimonio mueble e inmueble de carácter tangible al patrimonio intangible e inmaterial, reconocido institucionalmente a escala global, nacional y local en los últimos años.
4. Del patrimonio nacional al patrimonio local y global, lo que implica la ampliación de los agentes activadores del patrimonio en función de diversos sistemas de pertenencia. Agrega que a los agentes tradicionales como fueron los estados y los movimientos nacionalistas, hoy habría que contemplar a la UNESCO, la sociedad civil y las empresas con intereses comerciales (turismo, publicidad).
5. Del patrimonio cultural al patrimonio cultural-natural, que abarca el patrimonio histórico-artístico, arqueológico, paleontológico, científico-técnico, etnológico, natural, ambiental o ecológico, e implica la asunción conjunta de los riesgos que amenazan tanto el medio ambiente (patrimonio natural) como la cultura del pasado (patrimonio cultural) (pp. 27-28).

Estos cambios que ha sufrido el patrimonio cultural en los últimos años, apoyan la posibilidad de cambios aún más radicales en el futuro. Así, que el objetivo del presente artículo de revisión es: conocer las limitaciones y las posibilidades actuales del patrimonio así y papel ante este mundo globalizado, y con estos escenarios, vislumbrar un posible futuro.

Hoy el patrimonio aparece irremediabilmente ligado al paisaje y, de acuerdo con el Memorándum de Viena, sería uno de los elementos principales que lo constituyen. La cuestión del patrimonio está sufriendo cambios debido a una "maduración" en el concepto del *paisaje*, y de entender la relación de este con el patrimonio. Uno de los cambios importantes es producto de dos documentos muy importantes: el *Convenio Europeo del Paisaje*, 2000 y el posterior *Memorándum de Viena* del 2005, que vienen a redefinir el papel del patrimonio en relación con el paisaje. Así:

- a. Los conceptos de patrimonio cultural y natural por primera vez se fusionan en una visión integral del paisaje que contempla tanto los aspectos naturales como los culturales.



Figura1. El paisaje y el patrimonio. Ciudad de Toledo, España. Fotografía: A. Cedeño (2019).

- Además, se introduce la dimensión social del paisaje, otorgándole la consideración de elemento de bienestar, dando especial cobertura a la relación que se establece entre el ser humano y el medio ambiente que habita. (Convenio Europeo del Paisaje, 2000: comentario introducción). Para Rafaél Mata (2010), lo que limita el reto actual del patrimonio en el territorio y sus representaciones es la separación que aún existe entre patrimonio cultural y patrimonio natural, separación que afecta legislaciones, mientras que opina con relación al Convenio Europeo del Paisaje “El paisaje tendría otra dimensión, o carácter, con respecto al territorio” (citado en Maderuelo, 2010, p. 45).
- b. Aparece el término *Paisaje Histórico Urbano* en el Memorándum de Viena, que a diferencia del Convenio Europeo que solo considera propuestas para este continente, el Memorándum es internacional. Este Paisaje Histórico Urbano (o Paisaje Urbano Histórico como lo califican otros autores), se convierte en un paraguas que integra los conceptos patrimonio, planeación urbano-regional y el tema de la protección de la naturaleza, así que como parte de esta idea integradora del paisaje, el patrimonio adquiere un rol más importante dentro de la planeación.
- c. Surgen conceptos nuevos como el de la *conservación urbana*, que se preocupa por la conservación de la ciudad histórica, como parte fundamental de los valores culturales. Parten de que “la ciudad es un conjunto de capas de significado superpuestas cuyo origen se encuentra tanto en sus características naturales como artificiales”. Esta característica permite pensar en políticas de conservación que ponen fin a la separación conceptual y operativa que existe entre ciudad antigua y ciudad contemporánea (Bandarin y Van Oers, 2014, p. 117).
- El Convenio Europeo del Paisaje está influyendo fuertemente en la planificación urbano-territorial de España y de otros países europeos. *El Memorándum de Viena* no ha podido convertirse en un instrumento de fuerte transformación en la integración del paisaje y del patrimonio a los planes de desarrollo.

Metodología

Para la discusión teórica sobre lo que pasa con el patrimonio en la actualidad, nos hemos apoyado en el discurso de cuatro autores que consideramos importantes por sus posiciones radicales sobre el patrimonio, y que citan a diversos autores igualmente radicales. Estos autores son Gil-Manuel Hernández, Mauricio Rojas, Gilberto Giménez e Ignacio González-Varas. Consideramos que esta investigación es de tipo descriptivo y explicativo.

Resultados

- Definiciones y debates actuales sobre el patrimonio

De acuerdo a Françoise Choay (1992), la palabra *patrimonio* inicialmente “enlazaba a las estructuras familiares, económicas y jurídicas de una sociedad estable, arraigada en el espacio y con el tiempo” (p. 7). Surge después de la Revolución francesa como una manera de proteger los bienes eclesiásticos, de los emigrados y los de la corona. Así, los bienes considerados para su protección no están dados por la naturaleza, “son creaciones humanas a través de los recursos tecnológicos que lo constituyen en un bien cultural” (Rojas, 2015, p. 113), bien cultural que Josep Ballart, define como “aquel depósito de objetos heredados, especialmente designados, que procuran satisfacciones intelectuales y espirituales y hasta incluso físicas, porque son testimonios del conocimiento acumulado de la humanidad o del ingenio o sensibilidad de alguna persona o colectivo” (citado en Rojas, 2015, p. 113).

González-Varas (2015), agrega que el patrimonio “está constituido por la herencia procedente de los tiempos pasados. Se trata de un legado, de un conjunto de bienes recibidos, de los que nos responsabilizamos al acogerlos y que, como tal herencia, podemos reconocer, conservar, incrementar o dilapidar, pero difícilmente ignorar aunque solo sea para repudiarla en el utópico intento de construir nuestra historia desde una *tabla rasa*” (p. 21).

Para Gil-Manuel Hernández (2010), “el patrimonio no es algo natural... no es ‘dado’ ni es ‘neutro’ lo que significa que es inestable; varía no solo temporalmente [...] sino también en las distintas prácticas culturales pues

puede no existir en determinadas épocas o sociedades como también aparecer en algún momento dado” (p.1). Este mismo autor, refiriéndose específicamente al patrimonio cultural comenta que “es un producto de la modernidad que implica la invención (o intervención) de la tradición”. En este sentido, el patrimonio es “una modernización de la tradición” (p.1).

Hernández (2008) en su texto titulado *Un zombi de la modernidad: el patrimonio cultural y sus límites*, agrega que el patrimonio cultural “puede ser definido como una construcción social, entendida ésta como la selección simbólica, subjetiva, procesual y reflexiva de elementos culturales (del pasado) que, mediante mecanismos de mediación, conflicto, diálogo y negociación donde participan diversos agentes sociales, son reciclados, adaptados, refuncionalizados, reituados, revitalizados, reconstruidos o reinventados en un contexto de modernidad” (p. 27). Propone igualmente que “es una respuesta al desencantamiento del mundo tradicional y el advenimiento de la modernidad, que genera un reencantamiento del mundo a través de la razón, la ciencia y el progreso (nacionalismo y romanticismo)”, y que al mismo tiempo, “genera un nuevo desencantamiento que tiene como consecuencia un retorno a un nuevo encantamiento compensatorio, basado en el culto moderno a la tradición, los rituales, el pasado, el espectáculo, el patrimonio” (Hernández, 2010, p. 1).

Termina su argumentación expresando que estos elementos culturales se concretan en un bien cultural valioso que “expresa la identidad histórico-cultural de una comunidad, sirve a la legitimación de las estructuras de poder y permite la reproducción de los mecanismos de mercado” (Hernández, 2008, p. 27). En pocas palabras, para Hernández el patrimonio es un producto de la modernidad que selecciona elementos culturales del pasado, que se apoya en el argumento de la tradición, que ha servido para la legitimización de las estructuras de poder y, más recientemente, reproduce los mecanismos de mercado.

Complementando esta idea, Mauricio Rojas (2015), comenta que desde luego la idea del Estado moderno está imbricada con la idea de patrimonio, “consagrando la responsabilidad de este en su protección jurídica de acuerdo con el interés social, económico y simbólico de las sociedades y sus épocas, asegu-

rando incluso el acceso a las personas y la comunidad al goce de los bienes culturales” (p. 122). Si para Hernández el patrimonio cultural ha sido usado por el poder para su legitimización, Rojas no ve mal las funciones que ha desempeñado el Estado; es más, considera que una de las obligaciones principales del mismo debiera ser la protección de este patrimonio.

González-Varas (2015), comenta que el patrimonio cultural depende de un reconocimiento por parte de la colectividad y no de los bienes culturales transmitidos en sí mismos lo que supone una verdadera democratización de la cultura. Para él es muy importante la autenticidad de las obras de arte del pasado, entendiendo esta como la sublimación de la materia por la mano del artista, conservando aún la huella de su artífice y la acción que el tiempo ejerce sobre la materia. Por otra parte, esta autenticidad nos remite e identifica con el momento en que dicha obra de arte fue creada. Para él, estos dos argumentos nos llevan a considerar la protección del patrimonio cultural y la figura de John Ruskin, que con su férrea oposición a la restauración de los monumentos prefería que se dejaran morir a intentar conservarlos y, por otra parte, a las formas de intervención, un tanto arbitrarias, como las que proponía Viollet-le-Duc.

Otra visión es la de Gilberto Giménez (2007), quien apoyándose en Hugues de Varine, considera que el concepto de patrimonio cultural implica “la revalorización de un sector de los bienes culturales del pasado y del presente como antídoto frente a la presión deshumanizante de la técnica y de la complejidad organizacional moderna” (p. 231). Asimismo, Ricoeur, dice que “El patrimonio estaría ligado a la memoria colectiva y, por ende, a la construcción de la identidad de un grupo o de una sociedad” (citado en Giménez, 2007, p. 231). En este sentido, el patrimonio cultural es un recurso necesario para abordar las penurias de nuestra época y estaría firmemente ligado a la construcción de la identidad de una sociedad. Agrega Giménez, basándose en Candau, que el proceso de patrimonialización depende de una demanda social de la memoria “en búsqueda de los orígenes y de la continuidad en el tiempo, lo que conduce a un gigantesco esfuerzo de inventario, de conservación y de valorización de vestigios, reliquias, monumentos y expresiones culturales del pasado” (citado en Giménez, 2007, p. 231). Para

Giménez (2007) la memoria es generadora y nutriente de identidad, así que “responde también a la necesidad de crear o mantener una identidad colectiva mediante la escenificación de pasado en el presente” (p. 231). Así, el patrimonio estaría ligado a la identidad de los pueblos que, como sabemos, es el gran antídoto ante la globalización.

Para Mauricio Rojas (2015), estas contradicciones en la percepción del patrimonio cultural “se deben sin duda al tránsito que experimenta actualmente el campo del patrimonio desde una perspectiva tangible a una intangible” (p. 114), hecho muy evidente en la 32ª reunión de la Conferencia General de la UNESCO en 2003, como lo menciona Giménez (2007).

Sin embargo, Gil-Manuel Hernández (2010) considera el problema como más profundo, y se origina en el mismo momento en que surge la idea de patrimonio cultural, (es decir, después de la Revolución francesa), cuestión que se ha enfatizado en las últimas décadas debido a la radicalización de la modernidad y la aparición cada vez mayor de la globalización. Coincide y amplía la idea de Rojas en que en los últimos años

Del patrimonio identificado estrictamente con la cultura culta se ha pasado al patrimonio que incluye la cultura en sentido amplio; del patrimonio tradicional, rural y preindustrial al patrimonio que incluye formas modernas, mediáticas y urbanas; del patrimonio mueble e inmueble de carácter tangible al patrimonio intangible e inmaterial; del patrimonio nacional al patrimonio local y global y del patrimonio cultural al patrimonio cultural-natural (Hernández, 2010, pp.1-2).

Agrega además, que el patrimonio cultural es una especie de híbrido entre cultura muerta del pasado y vivificación cultural moderna, un *zombi cultural*, y que “la extraña hibridación de cultura muerta y política cultural es aquello que convierte en más atractivo al patrimonio cultural, y aquello que le confiere una mejor salud [...] con la patrimonialización de la cultura se puede recrear, clonar o resucitar viejos trozos de historia, convenientemente pasados por el filtro de las necesidades culturales de la contemporaneidad” (Hernández, 2010, p. 3). Considera que con el patrimonio natural sucede lo mismo por el papel que en la naturaleza tiene la sociedad del riesgo, que “deshace

o arruina los viejos paisajes para crear espacios hipermodernos que despiertan rápidamente la nostalgia de lo perdido, cuando no el proyecto de su rehabilitación en términos museísticos o patrimoniales” (Hernández, 2010, p. 3).

González Varas (2015), considera que la decisión sobre qué es el patrimonio cultural se ha ido desplazando hacia la sociedad civil, mientras que las instituciones culturales y administrativas (del Estado) “concentran su ámbito de actuación preferente en torno a cómo mantener, conservar y restituir este patrimonio a la sociedad” (p. 45).

Por otra parte, nos encontramos en un momento histórico que afecta al patrimonio en dos sentidos: la urgente necesidad de integrar nuevos esquemas de patrimonio, donde la incorporación del patrimonio intangible y de otras categorías causa debates entre los especialistas, donde además es necesario integrar al patrimonio cultural con el patrimonio natural (Convenio Europeo del Paisaje, 2000), y donde la categoría de paisaje histórico urbano surgido del *Memorandum de Viena en el 2005*, integra al patrimonio como uno de sus elementos principales del paisaje. Todos estos cambios suceden cuando la globalización domina al mundo capitalista, generando a su vez respuestas sociales importantes.

Hernández (2010), refiriéndose a la patrimonialización de la cultura, comenta que esta “se puede entender como un nuevo culto civil al pasado, que se articula en rituales patrimonializadores y en una producción de sentido ligada a la memoria y al recuerdo”. Agrega que “la patrimonialización de la cultura es inseparable del modernismo, entendido este como un discurso, una ideología y una identidad al servicio de la destrucción creativa del presente, a su vez cercana a su vez cercana a las imágenes del evolucionismo y a los grandes relatos desarrollistas” (pp. 2, 4).

Giménez (2007), por su parte comenta que la patrimonialización selectiva del pasado, “cuya expresión institucional son los museos de diferentes tipos, los archivos, los monumentos históricos o arqueológicos, la demarcación de lugares de memoria, las declaraciones oficiales de excepcionalidad histórica o estética de determinados sitios, de ciudades enteras o de áreas

de espacio público urbano, desempeña las siguientes funciones: alimenta la memoria colectiva y la identidad de los grupos sociales; realza, de cara al exterior, la excelencia de la producción cultural del pasado acrecentando su prestigio; y adquiere un valor económico al convertirse en bienes de consumo turístico que atraen a visitantes de diferentes latitudes” (p. 232). Es notoria la posición de Giménez, que al mismo tiempo que critica fuertemente a la globalización, se identifica con ella en estas propuestas que hace para los bienes patrimoniales y en las cuales apoya la idea de turismo internacional.

Sobre la identidad, González-Varas (2015), establece que esta “es una elaboración intelectual y emocional compleja y cambiante que busca su autoafirmación en el patrimonio cultural a través de una lectura crítica que provoca la activación de mecanismos simbólicos que atribuyen a dicho patrimonio esta capacidad de representación de la identidad” (p. 63). Para este autor, el valor simbólico del patrimonio cultural como elemento de construcción de la identidad se da a través de tres discursos:

1. El papel del patrimonio cultural en la afirmación de la identidad del Estado-nación, derivada de la ‘gran síntesis romántica’ del siglo XIX.
2. La difuminación de las identidades como consecuencia del proceso globalizador.
3. Las emergencias de las memorias particulares, locales y comunitarias cada vez más activas dentro de un marco multicultural actual.

Para Hernández (2010), en el seno del patrimonio cultural y del proceso de patrimonialización, la tradición aparece como un mecanismo discursivo que sirve lo mismo a las definiciones sociales de la identidad, “del ejercicio del poder o de los mecanismos de mercado, consistiendo en una reinterpretación selectiva del pasado tradicional, con la finalidad de legitimar históricamente los proyectos de un presente extrañado del pasado, todo lo cual se traduce en un constructo social reflexivo, multiforme, flexible, plural y en constante transformación. Como se demuestra en la patrimonialización de la cultura, la contraparte de la modernidad es el deseo social de restaurar la tradición como fuente de sentido y paraguas legitimador” (pp. 4-5). De esta

manera cuestiona a la tradición y a la identidad como los valores principales del patrimonio, que además funcionan como legitimadores del grupo en el poder y que, por otra parte, entenderíamos que se transforman también en mecanismos que usan esos mismos grupos en el poder para generar un “nacionalismo” entre las personas que gobiernan. Así que ante esto nos surge la duda sobre ¿hasta qué punto esta idea del patrimonio corresponde a la idea de nación que en la actualidad domina el mundo?

Rojas (2015), cuestiona si ya no es el pasado el criterio validador del patrimonio. Afirma que definitivamente ha cambiado la mirada moderna sobre el pasado buscando romper con la sociedad de producción y de consumo: “Buscamos identidad en esos intersticios a los que la globalización desenfrenada no puede alcanzar, porque están al resguardo de nuestra propia memoria” (p. 119). Y en este sentido se refiere al papel que ha jugado el Estado nacionalista mexicano posterior a la Revolución, al negar el pasado colonial y restituir el pasado prehispánico como imaginario de identidad social. Entonces la validación del patrimonio no solo la otorga el pasado, sino aquellos que ostentan el poder (en este caso, el Estado mexicano).

El Estado mexicano, desde el último cuarto del siglo XIX, valoró al patrimonio arqueológico como fuente de orgullo nacional, relegando al patrimonio histórico a un segundo lugar. Sobre la importancia de la memoria, Hernández resalta que esta no se puede entender sin su contraparte, es decir el olvido, de modo que, de acuerdo con Vila, “hablar de memoria es hacerlo de olvidos y manipulaciones, conscientes o inconscientes, deliberados u obligados” (citado en Hernández, 2010, p. 7).

Como dice Hernández (2010), hacer memoria significa realizar un esfuerzo por recordar algo sucedido entre todos los sucesos y fenómenos de la historia, lo que implica un acto de selección u olvido que en donde las propias operaciones patrimonializadoras vinculadas al ejercicio colectivo de la memoria acaban institucionalizadas, por lo que junto a la memoria vinculada al patrimonio cultural o histórico:

...existe siempre una memoria no evocada, una memoria oscura, no activada, que corresponde a la historia que se prefiere –consciente o inconscientemente– no recordar. El proceso de patrimonialización cultural implica siempre un juego selectivo con la memoria, pues hacer memoria implica dejar cosas en el olvido, que en



Figura 2. El patrimonio preferido por el Estado, Santuario de nuestra Señora de los Remedios, en la cima de la Pirámide de Cholula en Puebla. Fotografía: A. Cedeño (2025).

el fondo es pura memoria potencial hasta que se convierte en memoria real [...] el olvido aparece para tratar con hechos considerados “innobles” o imposibles de explicar dada su naturaleza desmesurada y desbordante (p. 7).

Sobre la memoria colectiva, Hernández (2010) explica que la historia se diferenciaría claramente de la memoria colectiva de dos formas: la memoria colectiva solo retiene el pasado, lo que de él aún queda vivo, o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que lo mantiene. Además, solo existe una historia, mientras que hay varias memorias colectivas. Puede existir la historia universal, pero no existe una memoria universal, pues toda memoria colectiva está fijada en el tiempo y en el espacio. Por otra parte, los medios de comunicación, cada vez más volcados hacia el pasado, “limpian de tiempo nuestros recuerdos, los desactivan a base de hacerlos indiferenciables de los objetos del presente” (Cruz, 2005, citado en Hernández, 2010, p. 8).

Huyssen establece que muchas de estas memorias masivamente comercializadas —y deberíamos añadir que patrimonializadas— son una suerte de “memorias imaginadas” (sobre materiales arqueológicos o de archivo), que se olvidan más fácilmente que las vividas o experimentadas (citado en Hernández, 2010, p. 9). Asimismo, Hernández (2010), comenta que asistimos a una serie de “convulsiones mnemónicas” causadas por el virus de la amnesia, que llega incluso a amenazar a la memoria misma. Con base a estos comentarios podemos inferir que, para Hernández los seres humanos hemos sido manipulados desde siempre por las fuerzas en el poder y, la memoria colectiva lo mismo que la historia, son una invención o una selección de lo que a las estructuras en el poder les conviene que recordemos, todo esto apoyado en la actualidad por los medios de comunicación. El patrimonio basado en la memoria colectiva o incluso en la historia, así sería el recuerdo de aquello que quienes ostentan el poder quieren que recordemos.

Y agregando a esta memoria impuesta por las fuerzas en el poder, deberíamos considerar que existen bienes patrimoniales incómodos para estos mismos que detentan el poder y, por tanto, son excluidos del patrimonio oficial. Hernández (2010), apoya esto agregando que “La puesta en valor patrimonial suele dejar en la

sombra una serie de referentes, objetos, artefactos y productos culturales que, en el momento histórico de la activación, pueden aparecer como ‘incómodos’ y, por lo tanto, susceptibles de no ser valorados como potencialmente patrimonializables” (p.10). Asimismo, agrega que se trata del patrimonio incómodo de Llorenç Prats, “activaciones patrimoniales que existen y que no se pueden extinguir a causa de su legitimación simbólica, pero que nadie los quiere, ni sabe que hacer con ellos” (citado en Hernández, 2010, p.10), y que como menciona Reventos son objetos, *sites* o manifestaciones cuya existencia no resulta de utilidad pública o de interés social, y que puede llagar incluso a ser molesta, al no encajar o ser contradictoria con los razonamientos culturales del momento” (citado en Hernández, 2010, p. 10).

Las causas de la incomodidad patrimonial pueden ser variadas, desde las más inocentes, que se refieren a criterios estéticos obsoletos, hasta otras basadas en conflictos de intereses económicos o políticos, de modo que en la construcción identitaria de los patrimonios culturales siempre existen una serie de patrimonios socialmente incómodos por una dificultad de encaje con la versión institucionalmente constituida de la misma (Hernández, 2010). En este sentido, recordamos el conocido caso en México de los vitrales de Mathías Goeritz en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, los cuales no han recibido el reconocimiento correspondiente sin existir una causa justificada para ello, e incluso se ha propuesto eliminarlos (Cedeño y Torres, 2019). Hernández (2010), llama a esto patrimonios “incómodos” o la memoria oscura de la sombra patrimonial de aquello que hemos dejado “abandonado, sumergido, oculto, consciente o inconscientemente, al creer que su negatividad sería de crudo impacto en el presente” (p.13).

La globalización, la modernidad, la modernización y el patrimonio

Otro de los graves problemas a los que se enfrenta hoy el patrimonio es el modelo económico, es decir, el neoliberalismo, que desde finales de los años setenta impusieron las potencias capitalistas hegemónicas y los organismos financieros y comerciales multinacionales. De acuerdo con Emilio Pradilla (2009), los

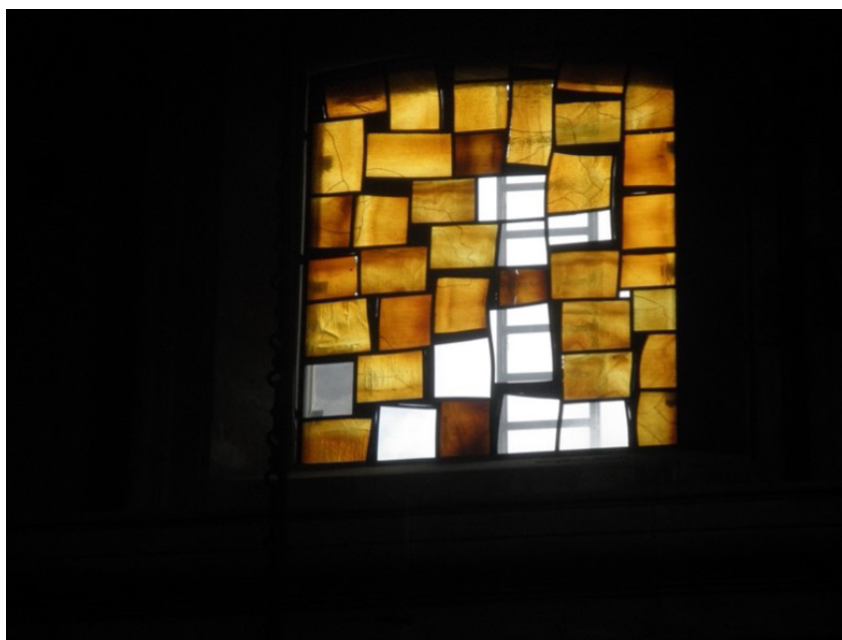


Figura 3. Los vitrales de Mathías Goeritz en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.
Fotografía: A. Cedeño (2014).

países de América Latina no fueron la excepción. Las conclusiones y consecuencias de la aplicación de este modelo económico las podemos resumir en:

- El crecimiento económico de la región ha sido muy inferior desde 1982 al logrado desde sus últimos días por el patrón de acumulación de capital con intervención estatal
- Las potencias neoliberales no han logrado asegurar una acumulación capitalista sostenida, y los países se han debatido entre continuas desaceleraciones y recesiones periódicas;
- En muchos casos, las recesiones y la apertura comercial han llevado a un retroceso en su aparato productivo a las economías liberales (p. 9).

Agrega Pradilla (2009), que “Los indicadores de las condiciones de vida de la mayoría de la población latinoamericana no han mejorado significativamente, y hoy más de la mitad de la población económicamente

activa se mantiene en el desempleo, la informalidad y la pobreza” (p. 9). Un claro ejemplo de lo que representa la globalización en América Latina lo tenemos con el concepto de espacio público que de acuerdo con Filipe “ha sido acaparado en el nuevo orden neoliberal y se ha convertido en una fuente inagotable de un sinfín de pragmatismos ideológicos” (citado en Pradilla, E., 2022, p. 155), tema que no escapa de los discursos políticos de gobiernos progresistas, y donde debiéramos entender a toda la ciudad como espacio público.

Centrándonos en el problema que está representando la globalización para la cultura, Ulrich Beck (1998), destaca dos modalidades: “La primera con el Estado-nación como protagonista y una segunda modernidad – que asimilo a modernización de la modernidad- que da cuenta del debilitamiento de esta institución moderna lo cual sería el síntoma esencial de la globalización” (citado en Rojas, 2015, p. 156). Para Joaquín Brünner “la globalización vehiculizada por el mercado, la expansión capitalista y la revolución de las comunicaciones, junto al surgimiento del orden posttradicional, que

basa su capacidad innovativa en el constante avance, ha producido un quiebre en la línea de desarrollo de la modernidad” (citado en Rojas, 2015, p. 157).

De acuerdo con Arizpe, el conflicto entre cultura y globalización se da en tres ámbitos: “primero, identidades, patrimonio y justicia culturales; en segundo lugar, los medios de comunicación audiovisuales; y finalmente la cultura y los convenios comerciales” (citado en Rojas, 2015, p. 159). George Yúrice, dando respuesta a la posible relación conflictiva entre el patrimonio cultural y estrategias de globalización “Señala que actualmente la cultura se ha extendido como nunca antes se había visto en la historia, fundamentalmente por una estrecha relación con el desarrollo económico” y agrega: “de modo que en la cultura prevalece la gestión, el acceso, y la inversión, y depende cada vez más del capital privado. De esta manera, el concepto tradicional de cultura ha sido vaciado (¿modernizado?) para convertirse en un pretexto para el crecimiento económico, incluso como generador de empleos, especialmente en las industrias culturales transnacionales”. Y sobre el patrimonio agrega “que el patrimonio produce valor y el desafío sería analizar los retornos locales y nacionales para realizar inversiones” (citado en Rojas, 2015, pp. 159 y 160). Lo que demuestra el papel económico que juega en la actualidad el patrimonio y, por tanto, aparece cada vez más bien como una fuente de ingresos para los inversionistas.

Entendemos, de esta manera, que la globalización, al igual que la modernización, se potencia a sí misma con cada destrucción, y el derrumbe de fronteras, lejos de ser la utopía multiculturalista, ha significado el multiculturalismo de mercado, en donde el capitalismo obtiene beneficios monetarios de las nuevas mercancías de la diversidad incluyendo el patrimonio cultural (Rojas, 2015).

De acuerdo con Renato Ortiz “la globalización no es un proceso ahistórico, no nació con la posmodernidad [...] sino que tiene una raíz anterior, es producto de una continuidad no interrumpida” (citado en Rojas, 2015, p. 162). A lo que Rojas (2015), agrega que se puede reafirmar “la profunda relación existente entre globalización y modernización como una segunda modernidad o modernización de la modernidad...”, por lo que propone el término: *globadernización* (p. 162).

La trayectoria del proceso conjunto de modernización y globalización, acentuado a partir del siglo XVIII, y muy especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, contiene como potentes vectores tres cruciales dialécticas cuyos campos de fuerza atraviesan completamente la patrimonialización de la cultura y de la naturaleza.

De acuerdo con Hernández (2008), “La primera dialéctica alude a la relación entre desencantamiento y reencantamiento del mundo”, caracterizado por una religiosidad sobrenatural omniabarcante y que “sólo puede ser logrado a través de mecanismos en última instancia desencantadores, como son la administración burocrática, la tecnología o la planificación del espectáculo para el consumo de masas “La segunda dialéctica se refiere a la relación entre destradicionalización y retradicionalización”. Con la revolución burguesa, la revolución industrial, la revolución científico-técnica y la secularización, la tradición va desapareciendo del centro de la escena social para retirarse a un discreto segundo plano. “La retradicionalización no recupera la tradición perdida sino que se inspira en ella para proporcionar sentido a la vertiginosidad del presente moderno”. La tercera dialéctica es la que se plantea entre desterritorialización y reterritorialización. “La desterritorialización, como rasgo central de la globalización, implica la creciente aparición de formas de contacto y de vinculación social que van más allá de los límites de un territorio concreto, a modo de un desanclaje” (pp. 28- 29).

Completando esta hipótesis, Hernández (2008), comenta que en la medida en que el patrimonio cultural, tanto el nacional como el mundial, es transmitido por los diversos medios a públicos heterogéneos ubicados en localidades muy diferentes, dichos medios consiguen crear una identificación emocional, moral o turística entre los bienes patrimoniales expuestos y una comunidad mediática compleja, lo que no hace sino generar nuevas oportunidades de acción a distancia sobre el patrimonio. Con la creación de un patrimonio mundial en los últimos treinta años, los medios de comunicación (radio, televisión, revistas, periódicos, Internet), han procedido a su difusión masiva. a una expansión potencial universal para la demanda de consumo cultural, de la mano precisamente del llamado turismo cultural. De este modo, un bien patri-

monial local acaba proyectándose en el ámbito global, retraduciéndose como patrimonio mundial.

La Organización Mundial del Turismo señala que desde los años cincuenta, el turismo no ha dejado de crecer y se ha convertido en uno de los sectores económicos más importantes y de más rápido crecimiento del mundo. Se ha pasado de 25 millones en 1950, a 988 millones en el año 2008, y se calculaba que para el año 2020 alcanzaría los 1.600 millones (Bandarín y Van Oers, 2012), dato que ha variado debido a la pandemia por el virus COVID 19, sin embargo solo se reportan 1,500 millones en el año 2023 (Orús, 2024). La llegada de turistas a países en vías de desarrollo ha aumentado de un 31% en 1990 al 45% en el año 2008.

Los ingresos por este turismo alcanzan los 944 mil millones de dólares en este mismo 2008. Este hecho se ha fortalecido por la declaración de lugares icónicos como Patrimonio de la Humanidad.

De acuerdo con Bandarín y Van Oers (2012), en ciudades como Roma y Venecia, el impacto del turismo es tal que dificulta el disfrute de estas ciudades. El turismo implica tres puntos conflictivos principales, en primer lugar, es un típico exponente de la globalización, en segundo lugar, depende fuertemente del sector público para la creación de infraestructuras y esta basado en un gran número de pequeñas y medianas empresas fragmentadas, de propiedad y gestión privadas, lo que dificulta su coordinación y legislación,



Figura 4. El impacto del turismo. Puente de Rialto en Venecia, punto donde regularmente se concentra una muchedumbre.
Fotografía: A. Cedeño (2023).

en tercer lugar, se encuentra la capacidad del turismo para generar importantes beneficios en términos de ingresos y empleo directos, al mismo tiempo que genera presiones y problemas asociados al enorme número de visitantes que invaden las poblaciones locales, alterando o destruyendo su entorno y su modo de vida tradicional

Para Gilberto Giménez (2007), la amenaza mayor sobre el patrimonio cultural en estos tiempos de globalización:

...es su devaluación paulatina en cuanto expresión de una cultura particular fuertemente territorializada, debido a que resulta disfuncional para la lógica homogeneizante y desterritorializada de los mercados globales...que necesitan de consumidores estandarizados, flexibles e intercambiables que no estén limitados por lealtades nacionales, regionales o locales muy fuertes (p. 251).

Ante esto, Giménez (2007) plantea tres escenarios posibles:

1. su depreciación paulatina como repertorio inerte y frío de un pasado cultural premoderno, radicalmente incompatible con la dinámica de la globalización y de la posmodernidad;
2. su recreación y revitalización a través de prácticas de resistencia que contrabalanceen la ofensiva neoliberal contra las culturas de identidad y de memoria;
3. su transformación en mercancía de consumo a través de procesos de mercantilización que lo disocien de la memoria y de la identidad, subordinándolo a la lógica del valor de cambio (p. 252).

Considerando desde un punto de vista neoliberal, dice Giménez que solo este último escenario “podría salvar a la cultura patrimonial, sobre todo en tiempos de adelgazamiento y crisis fiscal del Estado” (p. 251). Es necesario contrarrestar estas políticas con una contrapolítica de identidad basada en la firme convicción de que el patrimonio es una cuestión de fidelidad y de memoria, y no de rentabilidad y de mercado.

Para Rojas(2015), el debilitamiento de la relación

Estado-Patrimonio ha permitido el ingreso de dos nuevos actores: por un lado, los capitales globales y por el otro, las comunidades locales. El Estado está siendo superado por el interés de la inversión económica global en culturas locales (turismo cultural), “pero a la vez las culturas locales tratan de defender su identidad frente a los nuevos intereses económicos, auspiciados y soslayados por las autoridades estatales” (p. 164), así que propone que el Estado vuelva a recuperar el sentido de interés público.

Agrega Rojas (2015), apoyándose en Bonfil y en García Canclini que, en los últimos decenios, la idea de patrimonio ha evolucionado pasando a ocuparse de procesos de producción y circulación social, tanto como de los significados que los diferentes receptores les atribuyen, y pasando a nuevas dimensiones como patrimonio vivo, patrimonio como uso social y patrimonio popular. Siendo estas algunas de las variantes actuales que caracterizan al patrimonio.

Conclusiones

En este texto hemos abordado el debate sobre la cuestión actual del patrimonio. Autores como Manuel Gil Hernández, Mauricio Rojas, Gilberto Giménez e Ignacio González-Varas plantean situaciones algo radicales sobre lo que ha sido, lo que es hoy en día y lo que podemos esperar para el futuro del patrimonio.

Concluyendo, Hernández (2008), comenta que el patrimonio es un producto de la modernidad, y por tanto es la modernización de la tradición es el desencantamiento del mundo tradicional que a su vez genera un reencantamiento del mundo a través de la razón, la ciencia y el progreso (nacionalismo y romanticismo) y sirve a la legitimación de las estructuras de poder y permite la reproducción de los mecanismos de mercado, como la contraparte de la modernidad. La patrimonialización de la cultura es el deseo social de restaurar la tradición como fuente de sentido y paraguas legitimador. Así pues cuestiona a la tradición y a la identidad como los valores principales del patrimonio, (¿y acaso del nacionalismo?). Considera al patrimonio cultural como una especie de híbrido entre cultura muerta del pasado y vivificación cultural moderna, un

zombi cultural. Critica la memoria, ya que al hablar de ella debemos hablar de su contraarte, es decir, los olvidos y las manipulaciones, conscientes o inconscientes, deliberadas u obligadas. Y tratándose de una memoria impuesta, existen bienes patrimoniales incómodos para estos mismos que detentan el poder y, por tanto, son excluidos del patrimonio oficial. La posición de Hernández parece muy radical, pero consideramos que sus ideas tienen mucho de veracidad.

Por su parte, Rojas (2015) se cuestiona el papel del patrimonio junto a la modernidad/modernización y es en esta Modernización que aparece la intervención del neoliberalismo y de la globalización, por lo que considera que es en el patrimonio el lugar donde con mayor intensidad se cruzan los intereses culturales con los económicos. A diferencia de Hernández (2010), considera importante la figura del Estado como un custodio de los bienes culturales, asegurando así, el acceso a los mismos a todas las personas.

Se refiere a la cultura y a la relación de esta con el desarrollo económico, dependiendo cada vez más del capital privado, de modo que el patrimonio produce valor y el desafío sería analizar el regreso del capital a los entornos locales y nacionales, a fin de analizar el beneficio de la intervención del capital. Concluye que,

...la globalización al igual que la modernización se potencia a sí misma con cada destrucción, y el derrumbe de fronteras, lejos de ser la utopía multiculturalista ha significado el multiculturalismo de mercado, en donde el capitalismo obtiene beneficios monetarios de las nuevas mercancías de la diversidad incluyendo el patrimonio cultural (Rojas, 2015, p. 160).

Esta posición complementa, preocupándose por elementos a los que Hernández aborda, pero que no son el objetivo principal de su discurso, como son la modernidad/modernización y la globalización.

Giménez (2007), con una posición contraria a la de Hernández, define el concepto de patrimonio cultural como “la revalorización de un sector de los bienes culturales del pasado y del presente como antídoto frente a la presión deshumanizante de la técnica y de la complejidad organizacional moderna” (p. 231). Apoya la patrimonialización de la cultura argumentando que

depende de una demanda social de la memoria en búsqueda de los orígenes y de la continuidad en el tiempo, y que alimenta la memoria colectiva y la identidad de los grupos sociales. Apoya así, igualmente, el beneficio de la idea de la memoria, a la que considera como generadora y nutriente de identidad, así que “responde también a la necesidad de crear o mantener una identidad colectiva mediante la escenificación de pasado en el presente” (p. 231). La preocupación principal de Giménez se centra en la globalización, ya que considera que corre el riesgo de una devaluación paulatina en cuanto a expresión de una cultura particular.

González-Varas (2015), con una posición más tradicional, considera al patrimonio como un legado, de un conjunto de bienes recibidos, de los que nos responsabilizamos al acogerlos y que no podemos ignorar. Para él la responsabilidad de la decisión sobre qué es el patrimonio cultural recae, cada vez más, en la sociedad civil. Considera a las “identidades una elaboración intelectual y emocional compleja y cambiante que busca su autoafirmación en el patrimonio cultural” (p. 63). Al referirse al turismo cultural, considera el aspecto positivo de este al ser un estímulo para su conservación, pero también observa la parte negativa del mismo al crear economías dependientes, turismo descontrolado y deterioro del patrimonio cultural.

Vemos así, como el debate actual sobre el patrimonio puede transitar por visiones muy contrastantes, estando de acuerdo todos en el problema que representa la globalización para el patrimonio, por lo que el futuro del patrimonio estaría determinado por la política económica que nos rijan en los próximos años. También debemos considerar la evolución que está teniendo la cuestión del paisaje en los países europeos, que están modificando radicalmente las metodologías sobre la planificación urbano-territorial, y donde el patrimonio ya ejerce un papel muy importante.

Otro factor determinante de dicha globalización es el turismo internacional por el valor económico que representa y por la cantidad de personas que participan en este turismo y que incluye países que antes no lo hacían, y que González-Varas llama turismo cultural. ¿Cómo se podrá regular este turismo que hace prácticamente imposible visitar ciudades como Roma o Venecia durante los meses estivos? Comenta Gonzá-

lez-Varas (2025), que superar la capacidad de carga estimada para un determinado destino turístico-cultural “desatan una serie de efectos nocivos sobre la zona en cuestión, entre los que se encuentran la degradación y el pillaje de sitios históricos ante la ausencia de medidas de vigilancia” (p. 92), agregando contaminación atmosférica por la congestión del tráfico, contaminación acústica e incluso contaminación arquitectónica producto del desarrollo urbano descontrolado.

Es difícil tomar una posición ante lo complicado de las variables que intervienen en la caracterización del patrimonio. Consideramos que para establecer un diagnóstico futuro es importante hacerse las siguientes preguntas: ¿Podrá el interés económico reflexionar y crearse normas para la visita a los sitios patrimoniales? ¿Podrán los gobiernos retomar el control perdido ante el neoliberalismo y lograr controlar la cantidad de turistas que llegan a una ciudad o sitio patrimonial? Podemos concluir que el futuro del patrimonio dependerá en gran medida del futuro de las políticas económicas tanto nacionales como internacionales, y de la manera en que la cultura modifique su significado.

Sobre el papel de Estado Mexicano en la selección del patrimonio que apoya, sabemos que este siempre se ha decantado por el patrimonio arqueológico sobre el patrimonio histórico, y nos podemos remitir incluso a la época de Porfirio Díaz, así que tradicionalmente no ha sido la sociedad la que decide. Por otra parte, la decisión de resguardar el patrimonio histórico para usos considerados “adecuados socialmente” también ha sido del Estado Mexicano que, apoyado por ciertos especialistas, toma estas decisiones. Hemos expuesto el caso de Mathías Goeritz en la Catedral Metropolitana y los líos políticos que este patrimonio ha causado. En otros artículos hemos escrito sobre el caso Bolonia, donde la intervención sobre el Centro Histórico llevó a adecuar edificios considerados como patrimonio histórico como viviendas u otros usos igualmente “comunes”, así que en las decisiones sobre el patrimonio siempre entra la mentalidad del gobierno a cargo que, en el caso de México, siempre habrá además un interés político.

A los debates anteriores sobre el patrimonio, debemos sumar otro tipo de debates como los que han planteado la *Convención Europea del Paisaje* y el *Memorandum*

de Viena sobre el papel actual que deben ejercer tanto el paisaje como el patrimonio, ya que convirtiéndose el patrimonio en uno de sus componentes principales del paisaje, obliga a los países a que consideren al paisaje y al patrimonio como elementos principales dentro de los futuros planes urbano-territoriales.

Por otra parte, no debemos olvidar los comentarios de Rafael Mata quien escribe que “el paisaje se está convirtiendo en un tipo particular de patrimonio”, de hecho, se puede entender el paisaje desde el punto de vista histórico-geográfico como patrimonio “y en su potencialidad como recurso para el desarrollo territorial y la mejora de la democracia” (Mata, 2010, p. 32). Para Mata, la tarea principal debiera ser recuperar el sentido semántico del patrimonio como herencia, como legado de cultura y de vida que recibimos y debemos transmitir en condiciones aceptables, renueva y fortalece su significado en el debate de la sostenibilidad (p. 39). Pero aquí debemos reflexionar sobre las limitaciones que tiene en la actualidad el patrimonio con la intromisión del neoliberalismo y la globalización para llegar a convertirse en lo que Mata propone.

Como comenta que quizá este debiera ser “el momento de recuperar el valor fundamental patrimonio, secuestrado por intereses comerciales y políticos” (Ilan Vit, 2017, p. 11). Este parecería ser el verdadero interés que debiera despertar todo este debate.

Referencias

- Bandarin, F. y Van Oers, R. (2014). *El paisaje urbano histórico. La gestión del patrimonio en un siglo urbano*. Abada Editores.
- Cedeño, A.; Torres, P. (2019). "Conservación del arte contemporáneo. El caso de Mathias Goeritz en la Catedral Metropolitana de México". *Revista de Arquitectura* 21(1). Universidad Católica de Colombia. <http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2019.21.2304>
- Consejo de Europa (20/oct./2000). *Convenio Europeo del Paisaje*. Florencia, Italia.
- ICOMOS (1964).. *Carta sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios (Carta de Venecia)*. II Congreso Internacional de arquitectos y técnicos de los monumentos. Venecia, Italia.
- Choay, F. (2007). *Alegoría del patrimonio*. Gustavo Gili.
- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. CONACULTA-Instituto Coahuense de Cultura.
- González-Varas (2015). *Patrimonio Cultural. Conceptos, debates y problemas*. Ediciones Cátedra.
- Hernández, G. M. (2008). *Un zombi de la modernidad: el patrimonio cultural y sus límites*. Universidad de Valencia.
- Hernández, G. M. (2010). *La memoria oscura. El patrimonio cultural y su sombra*. Universidad de Valencia.
- Ilan Vit, S. (2017). *La revalorización del patrimonio arquitectónico*. Fondo de Cultura Económica.
- Mata, R. (2010). "La dimensión patrimonial del paisaje. Una mirada desde los espacios rurales". En Maderuelo, J. (2010). *Paisaje y territorio*. Abada editores.
- Orús, A. (16/oct/2024). "El turismo en el mundo – Datos estadísticos". *Statista* (es.statista.com) consultado el 1.º/sep./2025.
- Pradilla, E. (2009). *Los territorios del neoliberalismo en América Latina*. UAM – Miguel Angel Porrúa.
- Rojas, M. (2015). *Dialéctica del Patrimonio. Modernizaciones y cultura activa en disputa*. UAM – Ediciones del lirio.
- UNESCO (2005). *Memorándum de Viena sobre el Patrimonio Mundial y la Arquitectura Contemporánea. Gestión del Paisaje Histórico Urbano*. Austria.

Vitamina PADi: Principios activos del pensamiento de diseño para manejar problemas complejos

Vitamin PADi: Active principles of design thinking for managing complex problems

Dr. Jaime González Bárcenas

Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco
jgb@azc.uam.mx

Aceptado: 06/03/2026 **Publicado:** 27/10/2026

* Como citar este artículo / *How to cite this article*:
González, J. (2026). Vitamina PADi: Principios activos del pensamiento de diseño para manejar problemas complejos. *un año de diseñarte, mm1*, (28), 70-79.

Resumen

Este trabajo se enfoca en la identificación y documentación de principios activos del pensamiento de diseño¹, con los que se resume su saber hacer, su potencia y su carácter particular mediante reglas prácticas o ideas universales, fáciles de comprender y de activar. Los principios activos del diseño (PADi) son la base de muchos métodos, técnicas y otras herramientas metodológicas, y son efectivos por sí mismos con independencia del método o la técnica que los recoja, de manera que su activación puede ejecutarse por un sólo individuo, en cualquier momento que lo decida, y sin tener que articularse a ningún otro protocolo establecido.

Palabras clave: Principios activos del pensamiento de diseño, métodos para el diseño, metodologías de diseño, problemas complejos.

1. En este trabajo se entiende por pensamiento de diseño una mirada propia que permite a los diseñadores enfrentar y resolver problemas perversos o mal estructurados característicos de la disciplina, lo que plantea una serie de retos como por ejemplo: a) una gran tolerancia a la ambigüedad y b) una determinación para actuar buscando la solución al mismo tiempo que se precisa el problema, entre otros más.

El mundo es cada vez más complicado. Los procedimientos y el funcionamiento de las cosas son cada vez más complejos. Todo esto crea ansiedad, frustración, dificultades y agotamiento mental. A veces, es necesario ser casi un genio para hacer las cosas más sencillas. Parece que hay muchas personas haciendo cosas complicadas, pero muy pocas que estén intentando simplificarlas.

Edward De Bono

Introducción

Abstract

This work focuses on the identification and documentation of the active principles of design thinking, through which its know-how, potential, and distinctive character are synthesized into practical rules or universal ideas that are easy to understand and apply. These Active Principles of Design (APD) constitute the foundation of many methods, techniques, and other methodological tools, and are effective in their own right, regardless of the method or technique in which they are embedded, so their activation can be carried out by a single individual, at any moment they choose, without the need to adhere to any other established protocol.

Keywords: Active Principles o fDesign Thinking, Methods for Design, Design Methodologies, Complex Problems.

En el diseño ocurre algo similar a lo que sucede en la farmacología. Los medicamentos se componen de un conjunto de diferentes elementos, de entre los cuales sólo algunos tienen valor curativo. Estos últimos se conocen como principios activos porque son la causa real del efecto terapéutico que mejora la salud.²

2. De acuerdo con la Real Academia Española (RAE), el principio activo (del lat. *Principium*) *I. m. Quím.* es el componente responsable de las propiedades farmacológicas o tóxicas de una sustancia. Algunos medicamentos pueden contener más de un ingrediente activo. En contraste con los ingredientes activos, los componentes inactivos generalmente se llaman excipientes en contextos farmacéuticos. El excipiente principal que sirve como medio para transportar el ingrediente activo se conoce como *vehículo*. Otra acepción de principio se interpreta como: norma o idea fundamental que rige el pensamiento o la conducta.

En el saber hacer diseño pueden distinguirse también principios activos, entendidos como ideas universales o reglas prácticas que constituyen el núcleo y aportan la potencia para avanzar en la solución de los problemas. Los principios activos se encuentran en muchas herramientas³ metodológicas, pero —con independencia de que se sigan estrictamente o no los protocolos de dichas herramientas— son efectivos por sí mismos.

Por ejemplo, “no criticar” es un principio activo del diseño que se aplica para acelerar la producción de ideas, y se encuentra en el centro de la técnica conocida como lluvia de ideas o tormenta de ideas, del inglés *brainstorming*. Muchas personas dicen conocer y practicar esta técnica, aunque lo que hacen en realidad es aplicar sólo sus principios activos, por separado, apartándose visiblemente del protocolo formal, ya que la naturaleza de esta técnica es, en esencia, grupal.

Los métodos para diseño han buscado dotar a la disciplina de un carácter científico, alejado de los dogmas y la magia, porque antes:

Lo que no se alcanzaba a comprender se explicaba mediante mitos y espíritus. Sin embargo a través de los siglos hemos logrado, por medio de la ciencia y la razón, iluminar la oscuridad [...] No obstante esta luz tiene un precio” (Greene y Elffers, 2004, pp. 89-90).

El precio es que se desacredita cualquier otra cosa, incluyendo a la intuición.

Muchos métodos se han vuelto demasiado complicados: “los diseñadores desarrollamos metodologías que, a veces, parecen más complejas que los problemas que queremos resolver” (Rodríguez, 2015, p. 40). Los métodos muy estructurados⁴ se han criticado porque, siendo que los trabajos para resolver los problemas son por sí mismos bastante complejos, la excesiva estructura de esos métodos les suma otras tareas como la de comprender e interiorizar sus protocolos y manejarse disciplinadamente conforme a ellos.

La profesionalización del diseño se ha enfocado en intentar comprender la manera idónea de resolver los problemas de diseño. Una parte de las reflexiones ha llevado a describir el pensamiento del diseñador como particular y diferente. Ese pensamiento de diseño se articula con la suma de un conjunto de prácticas y una clase de principios específicos o *principios activos del diseño* (PADi). En el presente trabajo se perfilan algunos de ellos, y se resalta su relevancia en la conformación y definición de la mirada propia del diseñador con la que entiende y maneja los problemas.

Los PADi son herramientas metodológicas, en su mayoría intuitivas y fáciles de comprender. Su activación y manejo es sencillo y natural, como muchos desean: “Un individuo debe ser capaz de sentarse y aplicar por su cuenta un instrumento creativo a un problema particular. No es necesario que intervenga nadie más” (De Bono, 1991, p.175).

Conocer estos principios hace posible que un diseñador los active en cualquier momento simplificando los trabajos que implica apegarse paso a paso a los protocolos completos de algún método o técnica en particular.⁵ Aun cuando el empleo de esos protocolos en extenso pueda enriquecer los ejercicios y las ideas, su aplicación exige más recursos, más personas y una planeación más compleja:

Un sistema que trata de ser muy completo, también puede ser muy complejo. Puede que hayas de renunciar a esa totalidad en pro de la simplicidad [...] La simplicidad es un valor real y puede que tengas que renunciar a otros para conseguirla. (De Bono, 2000, p. 295).

En esta ruta se encuentran los principios activos.

El objetivo de este trabajo es identificar y proponer algunos PADi, con las explicaciones más sintéticas y más sencillas posibles. Con ello, se busca preservar el carácter intuitivo que los hace fáciles de comprender y de aplicar en cualquier momento.



3. En este trabajo se entiende herramienta como un recurso útil que facilita el manejo de problemas de diseño y su solución.

4. Bruce Archer propuso en la década de los sesenta su “Método sistemático para diseñadores” que incluye una lista de 229 pasos o actividades (Rodríguez, 2015, p. 50-51).

5. En el mismo sentido, la ley del 80/20 o principio de Pareto sugiere que el 80 % de los resultados se obtiene con el 20 % de las causas.

La naturaleza compleja de los problemas de diseño.

¿Por qué se suele decir que los problemas de diseño son por naturaleza complejos? Nigel Cross (2008), escribe: “Los problemas bien definidos tienen una meta clara, una respuesta correcta y reglas o formas conocidas de proceder que generan una respuesta” (p.21). No obstante:

el diseñador generalmente se enfrenta a un problema definido de forma muy deficiente [...] Si uno piensa en el problema como un territorio, entonces el territorio es en gran medida inexplorado y del cual no existen mapas, ¡y quizás en ciertos lugares es imaginario! [...] De la misma manera, si uno piensa en todas las soluciones potenciales como si ocuparan una especie de espacio de soluciones, entonces dicho espacio, también, está relativamente indefinido —y tal vez sea infinito— (Cross, 2008, p. 18).

En los problemas de diseño confluyen una gran imprecisión multifactorial y la incertidumbre que produce una amplia variedad de soluciones posibles. En la misma dirección, las enormes cantidades de información disponible acrecientan la dificultad del manejo de los problemas de diseño aun cuando se disponga de un buen equipo humano.⁶ A su vez, el trabajo al interior de un equipo —en particular si éste es multidisciplinario— implica el reto adicional de conseguir una comunicación efectiva, lo que exige entender lenguajes técnicos diferentes a los del diseño y comprender con claridad tanto sus competencias disciplinares como las de uno mismo.

En suma, los problemas de diseño son complejos, desafiantes, naturalmente ambiguos y con un alto grado de incertidumbre. “La persona que busca la certidumbre de problemas estructurados y bien definidos ¡no tiene alma de diseñador!” (Cross, 2008, p. 28).



6. Debido a la enorme cantidad de desinformación que circula en la actualidad, esto sucede incluso aunque se recurra a la inteligencia artificial (IA).

PADI: Dividir el problema en partes

Relevancia: Reduce la dificultad de resolver un problema complejo al dividirlo. Convierte una tarea complicada en etapas, subproblemas o unidades más sencillas.

Valor: La intervención del diseño se hace menos desafiante y más sistematizada. Permite actuar con información parcial. Modera la ambigüedad del problema.

Observaciones: En un estudio científico se solicitó a un grupo de personas que memorizaran un texto mientras caminaban siguiendo un circuito definido al interior de un espacio controlado. El circuito —trazado con una línea en el piso— atravesaba diferentes secciones que generaban una diversidad de condiciones en el trayecto, desde transitar en una superficie plana y regular a nivel del suelo hasta subir y bajar escaleras. En una sección había que atravesar un puente más bien estrecho.⁷ Durante el experimento, se observó de manera consistente y sin excepción que todos los individuos sometidos a la prueba, al momento de enfrentar las secciones más complejas —como cruzar el puente—, interrumpían la lectura. La interrupción se hacía de forma inconsciente, intuitiva y natural. Superado el obstáculo, las personas retomaban la lectura al tiempo que continuaban con el recorrido.

Este experimento, y otros más, muestran que el cerebro humano, para hacer frente a tareas complejas y aumentar las probabilidades de éxito, enfoca la atención en una sola tarea a la vez. De acuerdo con José Luis Díaz:

Los neuropsicólogos han identificado la atención como el sistema que permite la selección entre los estímulos [...] entre éstas [sus formas] destacan la capacidad de colocar la atención entre un fondo de ruido [...] así la atención es un proceso en el tiempo que puede ser descrito por varias operaciones particulares: el desligamiento del foco actual, el movimiento a la nueva locación y la ocupación en el nuevo blanco (De la Fuente y Álvarez Leefmans, 1998, p. 349).

El PADI “dividir el problema en partes” se encuentra en la base que define la estructura del proceso de diseño.

7. No dispongo de mayor precisión o referencia más que el recuerdo en mi memoria.

En todas las versiones profesionalizadas del proceso de diseño, se observa un fraccionamiento del todo en una serie de tareas o etapas diferenciadas, que implican diferentes momentos en el tiempo. Como resultado tenemos la presentación secuencial de varias tareas menos complejas que la totalidad del problema:

Los problemas de un proyecto deben fraccionarse de manera que su complejidad quede reducida a dimensiones tales que permitan resolver con independencia unos problemas de otros. Una vez parcelado el problema, conviene buscar los subproblemas estratégicos o neurálgicos a resolver en primer lugar y que constituirán las condiciones preliminares para poder entrar en la estructura del problema (jerarquización) (Sanz y Lafargue, 2002, p. 55).

Dividir el problema de diseño en partes, fraccionar un problema complejo en unidades más sencillas y presentar una por una las tareas permite concentrar y maximizar los recursos disponibles para la resolución exitosa de los problemas complejos.

Diversos autores describen el proceso de diseño distinguiendo entre una macroestructura y una microestructura:

Por macroestructura, se entiende la subdivisión del proceso de diseño en dos grandes fases: la de concepción de la idea y oportunidad de ponerla en práctica y la del desarrollo del producto. Por microestructura se entiende la descripción secuencial y detallada de cada uno de los pasos o etapas del diseño y desarrollo del producto (Sanz y Lafargue, 2002, p. 55).

Por ejemplo, en la década de los sesenta, Bruce Archer propuso un método sistemático con seis fases para la macroestructura y 229 pasos para la microestructura: “lo que convierte este método en uno de los más detallados y exhaustivos” (Rodríguez, 2015, pp.52-51). Por su lado, Bonsiepe y Corazón (Gutiérrez *et al.*, 1992, pp.203-218) también utilizan los mismos dos niveles: la macro y la microestructura. Mientras que Sanz y Lafargue proponen dos fases para la macroestructura, Bonsiepe y Corazón plantean tres: 1) la estructuración del problema, 2) el diseño y 3) la realización. En contraste, el modelo general del proceso de diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), unidad

Azcapotzalco, propone cinco fases: 1) caso, 2) problema, 3) hipótesis, 4) proyecto y 5) realización.

La microestructura es una profundización en el fraccionamiento del problema, para descomponer cada una de las fases en varios pasos o acciones. La versión de Bonsiepe y Corazón suma alrededor de veinticuatro pasos, y entre los primeros se encuentra de forma explícita: “subdividir el problema en subproblemas” (Gutiérrez *et al.*, 1992, p.206). Sanz y Lafargue (2002), coinciden al incluir en su protocolo la conveniencia del “fraccionamiento y jerarquización de un problema” (p. 55). Al fraccionar un problema la atención se enfoca para concentrar los recursos en unidades menos complejas, que pueden llamarse “quehacer detallado” (Gutiérrez *et al.*, 1992, p. 204). Entre sus ventajas encontramos una reducción de la ambigüedad y la incertidumbre.

Por otro lado, si pensamos que los problemas de diseño en la actualidad exigen la participación de equipos multidisciplinarios, como se señaló antes, el fraccionamiento del problema en unidades más simples facilita que cada especialista se concentre en aquello que pertenece a su dominio: “Dividir el problema global en problemas secundarios de forma sistemática, también significa que el trabajo de diseño puede subdividirse y asignarse a miembros apropiados del equipo” (Cross, 2008, p. 42).

Sin importar que consideren útiles o no los métodos, es evidente que todos los diseñadores profesionales —incluso los más escépticos—⁸ dividen el problema en unidades más sencillas para enfocarse en una tarea a la vez. Esto optimiza los recursos, acorta los tiempos y disminuye los costos, además de aumentar las posibilidades de éxito.

Por otro lado, aunque en el presente muchas personas afirman ser “multitareas” —del inglés *multitask*—, numerosos estudios científicos⁹ demuestran que aquello no es sino una ilusión:

Tras una década de investigación, se ha demostrado que la multitarea —esto es, la capacidad de hacer varias cosas a la vez con eficiencia— no

8. Entre sus argumentos se encuentra el siguiente: “Cabe mencionar aquí una paradoja: los empeños metodológicos tratan de rutinizar lo no rutinizable” (Gutiérrez *et al.*, 1992, p. 203).

9. Abundan las referencias en la web.

es más que otro mito. Nuestro cerebro no está diseñado para ocuparse de dos o tres cosas al mismo tiempo. Está configurado para responder una a una (Macknick y Martínez-Conde, 2015, p. 123).

En lugar de la multitarea, se efectúa una rápida alternancia entre tareas sucesivas que aumentan el estrés y disminuyen la eficacia. Como señala Russ Poldrack¹⁰ (Macknick y Martínez-Conde, (2015) “Estamos hechos para concentrarnos en una sola cosa, y cuando nos obligamos a llevar a cabo una multitarea, a la larga dejamos de ser eficientes, aunque a veces nos parezca lo contrario” (p. 124).

Cuando los problemas complejos, como los que enfrenta el diseño contemporáneo, se subdividen, se simplifica su manejo.¹¹ Esto es compatible con los mecanismos y estrategias naturales con los que opera el cerebro humano.

PADi: Escalonamiento de los subproblemas

Relevancia: Reduce los riesgos en los proyectos y mejora su gestión. Revela inconsistencias y anticipa fallas. Produce retroalimentación consistente y valiosa.

Valor: Permite comprobar, corregir y ajustar la dirección de un proyecto conforme se avanza paso a paso por cada peldaño de un problema complejo.

Observaciones: El escalonamiento o *laddering* es una metáfora que representa las diferentes etapas del proceso de diseño como los peldaños de una escalera. El escalonamiento es una estrategia o herramienta empleada en varios campos como el de la toma de decisiones: “subes cada escalón antes de tomar una decisión y actuar”.¹² El escalonamiento supone evaluaciones sucesivas y pruebas reales de las que se obtienen datos nuevos para contrastarlos con los supues-

tos iniciales: “¿Cómo tratar el nivel de incertidumbre inherente a toda etapa de desarrollo? Hay procesos iterativos diseño-prueba-rediseño y así sucesivamente, es decir, actividades que dependen del resultado alcanzado en otras” (Ferré, 1990, p. 94). Esta retroalimentación es básica para identificar deficiencias y afinar los objetivos en los problemas complejos de diseño.

El escalonamiento es un complemento procedimental del fraccionamiento o la división del problema en partes. La articulación entre el fraccionamiento y el escalonamiento facilita enfocarse por separado en cada una de las diferentes facetas o subproblemas que componen un problema complejo como los de diseño. Los avances graduales y su verificación sucesiva durante todo el proceso se van sumando para culminar en una solución integral del proyecto.

Esta estrategia resulta indispensable cuando se actúa con información parcial como suele ocurrir en todos los problemas de diseño. En otras palabras, si se actúa con información parcial, aumenta la relevancia de una correcta toma de decisiones, y, con el escalonamiento, ésta adquiere un carácter adaptativo muy oportuno.¹³

Otra característica positiva de este PADi es que permite conservar reservas, ya que los trabajos para salvar un peldaño representan sólo una fracción de la inversión total de un proyecto. Los estudios sobre el costo de los servicios de diseño muestran que nunca son mayores que un dígito del total de los costos para colocar un nuevo producto en el mercado. Es decir que los costos de todo el proceso de diseño representan entre el 4 y no más del 9% de la inversión total del proyecto, por lo que se puede afirmar que el diseño es una inversión con costos moderados y que reduce los riesgos. El escalonamiento no compromete la totalidad de recursos en un solo paso; por el contrario, obliga a actuar con prudencia porque—al subir y validar los supuestos escalón por escalón— permite enriquecer la perspectiva con los nuevos hallazgos y mejorar, ajustar o corregir la dirección del proyecto.

El escalonamiento es una estrategia que se aplica para enfrentar la ambigüedad y para actuar con información

10. Russell “Russ” Alan Poldrack es un psicólogo y neurocientífico estadounidense, profesor en la Universidad de Stanford.

11. Es pertinente advertir que, para resolver adecuadamente un problema complejo no basta con dividirlo, puesto que las partes son componentes de un todo interrelacionado.

12. Comentario creado por la IA de Google acerca de la “escalera de inferencia”.

13. Amitai Etzioni describe “la adopción de decisiones humildes” también llamada adaptativa en Drucker y colaboradores (2006).

parcial. Reduce el riesgo, optimiza la gestión de recursos y maximiza los beneficios. Además, es consistente con la flexibilidad necesaria en los procesos de diseño.

PADi: Establecimiento del marco (o el problema del marco)

Relevancia: Para el diseño, el marco no debe convertirse en un cuadro rígido que impida explorar más allá de sus límites.

Valor: Distingue la información que resulta pertinente de la que no lo es. Es un factor central para una atinada toma de decisiones. Acelera los avances del proyecto.

Observaciones: Hace ya varias décadas,¹⁴ el antropólogo Santiago Genovés (1923-2013) realizó una investigación con el objetivo de determinar cuánto tiempo necesitaría para mantenerse actualizado en el campo de la antropología social, que era el suyo. Publicó los resultados en un artículo de una revista editada por el entonces Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt),¹⁵ donde concluyó que no le bastarían las 24 horas del día para conseguirlo, porque la cantidad de información que constantemente se generaba era tal, que una sola persona no podría manejarla incluso aunque dedicara las 24 horas del día sin descanso.

En el presente, la cantidad de información disponible es mucho mayor.¹⁶ La inteligencia humana enfrenta el reto de establecer un marco para distinguir lo útil o pertinente entre la enorme cantidad de datos. En las ciencias cognitivas, el problema del marco se refiere a la capacidad de distinguir lo que es importante de lo que no lo es en un momento dado. El problema se resuelve cuando actuamos guiados por una motivación, buscando conseguir unos objetivos definidos, ya que nuestro cerebro ha desarrollado la estrategia de establecer un marco con base en experiencias previas.

14. Tal vez en la década de 1980.

15. En 2024 cambió su nombre a Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (Conahcyt), y desde 2025 se convirtió en la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (Secihti).

16. Según las estimaciones, cada día se crean 402.7 millones de terabytes de datos (Duarte, 2025).

Este marco facilita concentrarse en aquello que ayude a conseguir lo que nos motiva en esos momentos:

Si usted tiene que contestar una pregunta en un concurso acerca de laberintos, por ejemplo, ¿en qué ciudad se encuentra el laberinto de Horta?, entonces es relevante aquí su conocimiento enciclopédico que le permite descubrir que ese laberinto se encuentra en Barcelona. Por el contrario, si se encuentra perdido en el laberinto, recordar diferentes laberintos de la historia y en qué ciudad se encuentran no le servirá de nada. Aquí ha de echar mano de su inteligencia espacial, intentar alzar un mapa mental del laberinto y salir. Para las dos tareas que hemos dicho aún sería más irrelevante, por ejemplo, apelar a sus conocimientos de álgebra o de cocina japonesa. Saber qué conocimiento se necesita en cada momento, aunque pueda parecer una perogrullada, es un auténtico don (Casacuberta, 2001, p. 163).

La motivación define el marco. Permite decidir qué conocimiento es importante y necesario para un proyecto particular. Puede sorprender que la habilidad de resolver el marco dependa fuertemente de las emociones, como lo explica en extenso Damasio (2019). Las emociones, operan preseleccionando aquello que parece pertinente y aquello que no lo es, de forma que reducen el campo a explorar al enmarcar la atención y desestimar muchas otras informaciones. En la imposibilidad de conectar con las emociones, como ocurre en las historias de personas con lesiones cerebrales que estudió Damasio, se muestra que es imposible descartar alternativas porque todas las opciones parecen iguales. Las emociones orientan nuestro actuar y permiten tomar decisiones con asertividad:

Resolver este problema [el del marco], al menos en los seres humanos, está condicionado por la motivación. Uno sabe que información es relevante y cuál no lo es porque está motivado a actuar de determinada forma, en función de ciertos planes y objetivos. Esta motivación, a su vez, está absolutamente ligada a la posesión de emociones (Casacuberta, 2001, p. 163).

Para cualquier persona el establecimiento del marco es importante, pero para un diseñador encierra un reto particular: lograr que el marco permita la exploración de zonas fuera de los límites que la experiencia esta-

blece. Esta necesidad se deriva del hecho de que las intervenciones de diseño se caracterizan por una motivación genérica y permanente que constantemente busca lo nuevo, con la intención de provocar cambios, y que no se puede obviar. En otras palabras, aquello que se considera irrelevante y no ha sido considerado antes es un terreno fértil para innovar: “Cuanta más experiencia se tiene en un área, más difícil resulta ser creativo: porque se sabe muy bien cómo “deben” hacerse las cosas” (De Bono, 1991, p. 244).

La motivación de innovar que caracteriza al diseño se explica por el surgimiento de nuevas oportunidades tecnológicas, cambios en las prácticas sociales y la constante transformación del contexto en general. Por ejemplo, la tecnología celular actual amplía la comunicación con la posibilidad de compartir mensajes escritos e imágenes al instante. Lo anterior ha modificado las prácticas sociales causando la obsolescencia de los servicios postales, los relojes de pulsera y los teléfonos fijos. Sin embargo, ahora es necesario recargar con frecuencia el dispositivo, además de resolver el problema que causa el empleo de materiales tóxicos y su desecho. El diseño se justifica por la necesidad de actualizar los objetos para responder a las nuevas condiciones.

Aunque la razón se ha considerado opuesta a las emociones, las últimas investigaciones muestran que las emociones son sólo otro “tipo de razón” que emplea constantemente la inteligencia:

Nuestro concepto de razón es demasiado simplista. Hemos opuesto razón y sentimiento cuando en realidad son lo mismo. [...] Todo ello no significa, ni mucho menos, que estemos elaborando un canto a la irracionalidad. Las emociones son racionales. Tan racionales como el cálculo de que en coche se tarda treinta minutos en llegar al teatro mientras que en transporte público se tarda cuarenta y cinco minutos. Cuando usted imagina la alternativa de buscar aparcamiento alrededor del teatro y siente el agobio, esa sensación no es gratuita. Es racional, pues sus emociones han sido desarrolladas por la selección natural para sentir agobio en situaciones de gasto inútil de energía, como la de dar vueltas y más vueltas buscando aparcamiento (Casacuberta, 2001, p. 171).

El diseñador debe recordar que la razón y la emoción trabajan juntas en el establecimiento de los marcos que permiten resolver los problemas con creatividad, con la tarea adicional de cuidar que los marcos no se transformen en algo rígido que secuestre la mirada: Un cuadrado mira a un círculo y piensa: es un cuadrado mal dibujado.¹⁷

PADi: Redefinir el problema

Relevancia: Origina puntos de vista diferentes del problema. Exige examinar y facilita superar los estereotipos.

Valor: Dirige la intervención y optimiza los procesos de prueba y error del diseño. Aumenta las posibilidades de innovar.

Observaciones: En una semana de la creatividad organizada en la ciudad de Monterrey por el grupo Vitro —donde la conferencia magistral la presentó el Dr. Edward de Bono que venía por primera vez a México—, al inaugurar los trabajos el presidente de la empresa resaltó la necesidad de conocer e identificar con claridad y con la mayor anticipación posible los problemas. Con frecuencia, decía, no creían tener mayor problema, pero descubrieron lo contrario: sí existían, pero permanecían invisibilizados. La complicación era que, cuando se hacían evidentes, su solución se volvía más difícil y más costosa.

Al igual que en el caso anterior, los problemas de diseño suelen tener facetas invisibles o mal definidas. Cross (2008) sugiere que “estos problemas no se pueden plantear de manera suficientemente explícita para que se puedan plantear soluciones a partir de ellos” (p. 28). Regularmente las definiciones iniciales son muy generales y es necesario descubrir, dimensionar y entender aquello oculto para componer una definición más aguda o una redefinición del problema de diseño actualizado y en términos diferentes. Advierte Cross (2008), “el diseñador debe tener la confianza para definir, redefinir y cambiar el problema”(p. 28).

Los primeros pasos del proceso de diseño, en cualquiera de sus versiones, se dirigen a mejorar el plan-

17. De la frase original de Jeff Vandermeer (2014, p. 157): “Un círculo mira a un cuadrado y ve un círculo mal dibujado” en la novela *Autoridad*. *Trilogía Southern Reach*, México: Destino.

teamiento inicial del problema. En el proceso de diseño UAM-Azcapotzalco, se inicia el proceso con la recopilación de datos y su análisis. El propósito es redefinir el problema proyectual en términos más precisos y diferentes. Han (2022) presenta al *design thinking* como método o proceso de diseño para conseguir una innovación efectiva, empleando cuatro fases.¹⁸ La primera es “clarificar” para precisar el problema y replantearlo. En esta etapa, explica Han, se investiga y se recopilan datos, sobre todo mediante la observación del comportamiento de las personas o usuarios.

Otros enfoques advierten también de la necesidad de reconocer el problema real. De acuerdo con Mihaly Csikszentmihalyi: la primera y más importante fase del diseño se denomina, más apropiadamente, identificación de problemas; para el diseñador, esto a menudo significa cuestionar una solución existente que se nos ha señalado como un problema¹⁹ (Wake, 2000, p. 261).

Sin embargo, como los territorios donde trabaja el diseño son nuevos y desconocidos, es usual que el problema sólo se alcance a perfilar de manera parcial. Para seguir adelante con información parcial, el proceso de diseño se vuelve un *proceso de prueba y error dirigido*.²⁰ Cuando no se dispone de toda la información, se necesita realizar pruebas continuamente para generar nuevos datos y retroalimentación. De esta manera, poco a poco se consigue completar la información, y, con ello, los objetivos del proyecto se reorientan progresivamente. Por lo tanto, las redefini-

ciones del problema se deben entender siempre como flexibles y de carácter provisional.

Conclusión

El conjunto de principios activos del diseño (PADi) revelan y conforman un saber hacer o una manera particular del diseñador, con la que entiende y maneja creativamente los problemas. Es un tipo particular de pensamiento, o pensamiento de diseño. De estos principios aquí se presentan sólo unos cuantos.

Los PADi son herramientas que pueden ser activadas fácilmente por cualquier persona, de forma individual, en el momento que lo necesite. Como herramientas metodológicas, los PADi son intuitivos y fáciles de comprender, de activar y de manejar.

Cualquier diseñador, y particularmente aquellos que se inician en la disciplina, encontrarán en los PADi herramientas sencillas, reglas prácticas, atajos útiles y siempre al alcance. Esto se debe a que los principios activos son “técnicas extremadamente simples, que pueden aprenderse en segundos y utilizarse inmediatamente” (De Bono, 1991, pp. 122-123).

18. Las cuatro fases son: aclarar, idear, desarrollar e implementar.

19. Del original en inglés: “Design and other creative activities are often referred to as problema solving. However, this term has some inadequacies; it doesn’t really capture the purpose of the first phases of design. The first and most important phase of design is more appropriately called problema finding. To the designer this often means questioning an existing solution that has not been pointed out as a problem, or that is known as problematic but assumed to be intractable” (Wake, 2000, p. 261).

20. El proceso de diseño exige atender primero tareas para determinar los límites del problema y establecer propósitos suficientemente claros, en contraste con el proceso de prueba y error simple. Un proceso dirigido reduce el número de pruebas por examinar allanado el camino hacia el éxito. El proceso de diseño es un proceso de ensayo-error enfocado que es otra forma de llamar al proceso de prueba y error dirigido, con lo que se reduce significativamente la ambigüedad y se aumenta la eficacia.

Referencias

- Casacuberta, D. (2001). *La mente Humana. Cinco enigmas y cien preguntas*. Océano Grupo Editorial.
- Cross, N. (2008). *Métodos de diseño. Estrategias para el diseño de productos*. Limusa.
- Damasio, A. (2019). *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*. Paidós.
- De Bono, E. (1991). *Ideas para profesionales que piensan. Nuevas consideraciones sobre el pensamiento lateral aplicadas a la empresa*. Paidós.
- De Bono, E. (2000). *Simplicidad. Técnicas de pensamiento para liberarse de la tiranía de la complejidad*. Paidós.
- De la Fuente, R., y Álvarez Leefmans, J. (1998). *Biología de la mente*. Fondo de Cultura Económica.
- Drucker, P., Hammond, J.S., Keeney, R.L., Raiffa, H., Etzioni, A., Argyris, C., Stryker, R., y Hayashi, M. (2006). *Harvard Business Review. La toma de decisiones*. Ediciones Deusto.
- Ferré Masip, R. (1990). *El departamento de I+D: organización y control*. Marcombo.
- García, J.L. (2002). *Creatividad. La ingeniería del pensamiento*. Trillas.
- Greene, R., y Elffers, J. (2004). *Las 48 leyes del poder*. Atlántida.
- Gutiérrez, M.L., Antuñano, J.S., Dussel, E., Daniel, F., Toca, A., De Carmona, M.S., Ocejo, M.T., Párdinas, F., Prieto, D., Elizondo, I., Alonso, V., Kaspé, V., Ríos-Zertuche, P., Albertos, P., Santos, F., De Lassé, L., Torre, V., y Schultz, F. (1992). *Contra un diseño dependiente. Un modelo para la autodeterminación nacional*. Ciudad de México: UAM-Azcapotzalco.
- Han, E. (2022). *What is design thinking & why is it important?* Harvard Business School. 18 de enero de 2022. <https://online.hbs.edu/blog/post/what-is-design-thinking>
- Macknick, S.L., y Martínez-Conde, S. (2015). *Los engaños de la mente. Cómo los trucos de magia desvelan el funcionamiento del cerebro*. Paidós.
- Rodríguez, Luis. (2015) *De los métodos proyectuales al pensamiento de diseño*. UAM-A.
- Sanz, F., y Lafargue, J. (2002). *Diseño industrial. Desarrollo de productos*. Thomson-Paraninfo.
- Wake, W.K. (2000). *Design paradigms: A source Book for creative visualization*. John Wiley & Sons.

Pedagogía de las Artes en la Universidad Veracruzana: rediseño curricular y pertinencia

*Pedagogy of the Arts at the Veracruzana
University: curricular redesign and relevance*

Dr. Daniel Serna Poot

Universidad Veracruzana

dserna@uv.mx

<https://orcid.org/0000-0003-2541-785X>

Mtra. Mariana Guerrero Ramírez

Universidad Veracruzana

maguerrero@uv.mx

<https://orcid.org/0009-0003-8052-4604>

Dra. Nancy Domínguez González

Universidad Veracruzana

nadominguez@uv.mx

<https://orcid.org/0000-0002-5422-2309>

Dr. Miguel Flores Covarrubias

Universidad Veracruzana

miflores@uv.mx

<https://orcid.org/0000-0002-7378-6521>

Aceptado: 06/03/2026 **Publicado:** 27/10/2026

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

Serna, D.; Guerrero, M., Domínguez N. y Flores, M. (2026). Pedagogía de las Artes en la Universidad Veracruzana: rediseño curricular y pertinencia. *un año de diseñarte, mm1*, (28), 80-89.

Resumen

Este artículo presenta una interpretación general del Plan de Estudios 2024 de la Maestría en Pedagogía de las Artes de la Universidad Veracruzana. A partir de un enfoque humanista, interdisciplinario y profesionalizante, el texto describe los fundamentos académicos, sociales, culturales y normativos que sustentan el programa, así como su pertinencia frente a los desafíos contemporáneos de la pedagogía de las artes en el marco de las sociedades del conocimiento. Se consideran la justificación del programa, su articulación con políticas educativas nacionales e internacionales, el perfil de ingreso y egreso, la estructura curricular, la orientación por competencias, la incorporación de modalidades presencial y virtual, y su impacto en la profesionalización docente y la inserción laboral. El artículo traduce el lenguaje técnico-institucional del documento original a un formato accesible, crítico y contextualizado, dirigido a un público amplio interesado en educación, artes y políticas culturales.

Palabras clave: diseño curricular, educación artística, sociedades del conocimiento, posgrado.

Introducción

Abstract

This article presents a general interpretation of the 2024 Curriculum for the Master's Program in Arts Pedagogy at the Universidad Veracruzana. From a humanistic, interdisciplinary, and professional perspective, the text describes the academic, social, cultural, and regulatory foundations that underpin the program, as well as its relevance to the contemporary challenges of arts pedagogy within the framework of knowledge societies. It considers the program's rationale, its alignment with national and international educational policies, the admission and graduation profiles, the curriculum structure, the competency-based approach, the incorporation of in-person and online modalities, and its impact on teacher professionalization and job placement. The article translates the technical and institutional language of the original document into an accessible, critical, and contextualized format, aimed at a broad audience interested in education, the arts, and cultural policies.

Keywords: Curriculum Design, Arts Education, Knowledge Societies, Postgraduate Studies.

En las primeras décadas del siglo XXI, la pedagogía de las artes se desenvuelve en un escenario marcado por transformaciones sociales, tecnológicas, culturales y económicas de gran complejidad. La emergencia de las sociedades del conocimiento, la expansión de las tecnologías digitales, la demanda de enfoques educativos inclusivos y la necesidad de una formación integral y humanista han reconfigurado los sentidos y las prácticas de la enseñanza en todos los niveles. En este contexto, la formación de pedagogos del arte desempeña un papel estratégico en la construcción de sociedades más justas, críticas y culturalmente diversas.

La Maestría en Pedagogía de las Artes (MPA en su modalidad escolarizada y MAPAV en su modalidad virtual) de la Universidad Veracruzana (UV) se presenta en este horizonte como un programa de posgrado con orientación profesionalizante, diseñado para atender las necesidades de formación pedagógica de artistas y educadores en los campos de la danza, el teatro, la música, las artes visuales y disciplinas afines. El Plan de Estudios 2024 (UV, 2024) representa un rediseño que consolida la experiencia acumulada desde 2016 (UV, 2016) en modalidad presencial y desde 2020 en modalidad virtual, y que dialoga de manera explícita con marcos internacionales como la Agenda Educación 2030 de la UNESCO (UNESCO, 2016) y con

políticas educativas nacionales y estatales, como la Ley General de Educación Superior (2021) y el Plan General de Desarrollo 2030 (Universidad Veracruzana, 2018).

En ese sentido y atendiendo los criterios de calidad de organismos acreditadores, así como los lineamientos del Sistema Nacional de Posgrados de Calidad (2014), de la Secretaría de Ciencia Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI, 2023), la mejora de planes y programas de estudio debe ser continua.

Este artículo tiene como propósito ofrecer un estudio general del documento oficial del plan de estudios que permita comprender su relevancia, alcances y aportaciones. Más que una síntesis descriptiva, se propone una interpretación que vincula los distintos apartados del plan con los debates contemporáneos sobre educación, cultura y desarrollo humano sostenible, sin entrar en detalle con los antecedentes históricos de la misma universidad, competencias profesionales, uso de tecnologías en la enseñanza de las artes o sobre los distintos tipos de formación educativa y el ejercicio laboral.

Justificación del programa: educación artística y desarrollo humano

La justificación de la Maestría en Pedagogía de las Artes parte de una premisa central: las prácticas artísticas y educativas no pueden entenderse de manera aislada, sino como experiencias integrales que articulan dimensiones históricas, sociales, culturales y subjetivas. Desde esta perspectiva, el desarrollo docente en artes requiere una formación que trascienda la mera transmisión de técnicas o contenidos disciplinares y que se enfoque en la comprensión crítica de los procesos pedagógicos.

Parte de la justificación, que se puede encontrar en el Plan de Estudios (2016), tales como su Estudio de Factibilidad (2014), en cual se preveía que en la Unidad de Artes de la Universidad Veracruzana “la matrícula de licenciatura en estas facultades ha aumentado en un 26% de 2004-2005 a 2013-2014, de 872 a 1,099 estudiantes. Si ésta tasa de crecimiento continúa, en 10 años la matrícula sería de 1,385 estudiantes” (UV, 2014, p. 10). Este mismo estudio concluye con énfasis

en que “la sociedad actual demanda artistas que, aparte de ser capaces de dominar técnicamente las formas artísticas, que es el nivel básico que se espera de un egresado universitario, demanda artistas que sean capaces de afectar positivamente el desarrollo del país” (UV, 2014, p. 65).

Durante el rediseño se tomaron en cuenta datos del Estudio de Factibilidad de 2018 que reafirma: “debido a que el estado de Veracruz y principalmente la ciudad de Xalapa se caracteriza por una ciudad de estudiantes y con gran fomento a las artes, la demanda es grande” (UV, 2018, p. 7). Algunos otros factores como como la educación superior y su anual “ritmo de crecimiento aproximado del 13.8%”, así como “estrategias de articulación económica en distintas regiones nacionales, los corredores económicos y culturales y la zona sur sureste del país. Veracruz cuenta con previsiones de crecimiento económico y se encuentra dentro del importante Corredor Sursureste: Matamoros, Tampico, Veracruz, Coatzacoalcos y Villahermosa” (SEDATU 2015, como se citó en UV, 2024, p. 23). Los datos a 2023 sobre “la matrícula activa de estudiantes de maestría de las IES públicas y privadas, que estudian un posgrado en un área relacionada con artes y humanidades, resultando 3756 estudiantes activos, 1895 hombres y 1861 mujeres” (ANUIES 2023, como se citó en UV, 2024, p. 24).

Así mismo, en una encuesta a egresados de la Maestría en Pedagogía de las Artes del plan 2016 realizada en 2024, “se detectaron los siguientes datos: un 60% de la muestra considera que el programa educativo es confiable con respecto al perfil de egreso, declarándolo entre ‘Algo compatible’ y ‘Muy compatible’” (MPA, 2024): (Figura 1).

El programa se justifica como respuesta a una demanda concreta de los contextos regional y nacional. En ciudades como Xalapa, Veracruz, reconocida por su intensa vida cultural y artística, una proporción significativa de egresados de licenciaturas en artes se inserta laboralmente en la docencia, a veces sin una formación pedagógica sistemática. La Maestría en Pedagogía de las Artes surge como una opción para profesionalizar esta práctica docente, fortalecer la calidad educativa y ampliar las posibilidades de desarrollo profesional.

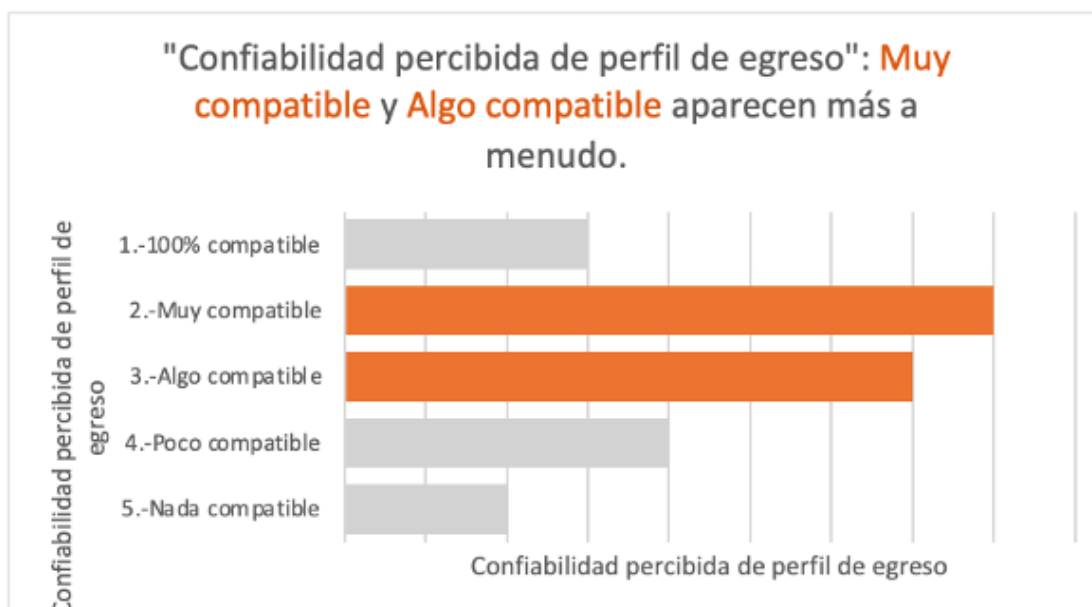


Figura 1. Confiabilidad percibida en el perfil de egreso. (Fuente: MPA, 2024)

A nivel internacional, el plan de estudios se alinea con los planteamientos de la UNESCO que promueven una educación humanista, inclusiva y orientada al aprendizaje a lo largo de la vida. Documentos como la Declaración de Incheon (UNESCO, 2016) y el informe "Replantear la educación" (UNESCO, 2015) subrayan la necesidad de integrar valores éticos, justicia social, diversidad cultural y sostenibilidad en los procesos educativos, mismos que se vinculan con los Objetivos de Desarrollo Sustentable (ONU, 2015), en donde el arte puede integrarse para servir como herramienta educativa, de concienciación y transformación social, abordando directamente la educación, la igualdad de género, la reducción de desigualdades, la sostenibilidad ambiental y la promoción de ciudades sostenibles, entre otros, haciendo visible lo invisible y movilizándolo a las comunidades hacia un futuro más justo y sostenible a través de la expresión, la denuncia y la creatividad (Alonso García *et al.*, 2025). La pedagogía de las artes, en este sentido, se concibe como un espacio para el desarrollo de la sensibilidad, el pensamiento crítico y la convivencia democrática, con estrategias de Arte Activista, Diseño y Tecnología y con materiales sostenibles (Yáñez-Martínez, 2023).

Fundamentos conceptuales: sociedades del conocimiento y aprendizaje complejo

Uno de los ejes conceptuales más relevantes del plan de estudios es la noción de sociedades del conocimiento. A diferencia de enfoques centrados exclusivamente en la información o en la productividad económica, esta perspectiva reconoce el conocimiento como un proceso socialmente situado, en constante transformación y estrechamente vinculado a contextos culturales e históricos.

Desde esta mirada, aprender no significa únicamente adquirir información, sino desarrollar la capacidad de interpretar, resignificar y aplicar saberes en situaciones diversas. Autores como Gimeno Sacristán, (2010) citados en el documento, enfatizan la importancia del "aprender a desaprender" (p. 323), es decir, la flexibilidad cognitiva necesaria para cuestionar marcos de referencia establecidos y adaptarse a contextos cambiantes.

La Maestría en Pedagogía de las Artes asume este desafío al proponer una formación que articula conocimiento, aprendizaje y educación como categorías di-

námicas. La educación se entiende como un proceso intencionado y organizado, pero abierto a formas de aprendizaje múltiple, tanto formales como no formales, escolarizadas o en línea. Esta concepción resulta particularmente pertinente para el campo artístico, donde la experiencia, la experimentación y la reflexión crítica son componentes centrales del aprendizaje.

• **Enfoque humanista e interdisciplinario**

El plan de estudios se sustenta explícitamente en una visión humanista de la educación. Este enfoque coloca en el centro la dignidad humana, la diversidad cultural, la justicia social y la responsabilidad compartida frente a los retos globales. Quienes se dedican a la educación de las artes, desde esta óptica, no se limitan a una formación de habilidades técnicas o de representación demostradas en los procesos de ingreso, sino que están dispuestos a contribuir al desarrollo integral de las personas y a la construcción de comunidades más sensibles y solidarias. En este sentido, los valores humanistas,

...que deben constituir los fundamentos y la finalidad de la educación son: el respeto a la vida y a la dignidad humana, la igualdad de derechos y la justicia social, la diversidad cultural y social, y el sentido sentimiento de la solidaridad humana y la responsabilidad compartida de nuestro futuro común (UNESCO 2015, como se citó en UV, 2024, p. 32).

La Universidad Veracruzana es pionera en el campo de las artes y cuenta con algunos de los programas de licenciatura más antiguos del país, tales como la Licenciatura en Música, la Licenciatura en Teatro y el primer posgrado en Música de México. Durante la revisión de oferta educativa con programas educativos similares, se logró identificar “algunas instituciones que ofertan un programa de formación pedagógica en el campo de las Artes: Universidad de Baja California, Universidad de Guadalajara y el posgrado de la Universidad Pedagógica Nacional dirigido a pedagogos que se desempeñan en áreas relacionadas con la educación artística” (UV, 2024, p. 12). Algunos de estos programas nacionales son los siguientes (UV, 2024, p. 25):

Oferta nacional de programas similares	
Maestría en Docencia en Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)	Ciudad de México
Maestría en Pedagogía Teatral de la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes	
Maestría en Desarrollo Educativo (línea Educación Artística) del Centro Nacional de las Artes (CENART)	
Maestría en Educación y Expresión para las Artes de la Universidad de Guadalajara (UdeG)	Guadalajara
Maestría en Arte para la Educación de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ)	Querétaro
Maestría en Educación Artística de la Universidad de las Américas y del Caribe	Colima
Maestría en Educación en el Área de Artes de la Universidad de Baja California	Baja California Norte
Maestría en Educación con énfasis en la Enseñanza de las Artes del Instituto Educativo de Mexicali, A.C.	
Maestría en Pedagogía del Arte del Centro Morelense de las Artes del Estado de Morelos (CMAEM)	Morelos
Maestría en Cultura y Arte de la Universidad de Guanajuato	Guanajuato

Tabla 1.- Oferta nacional de programas similares (Fuente: UV, 2024, p. 25)

De los programas anteriormente revisados sobresale que “sus perfiles tanto de ingreso como de egreso contemplan a la inserción a la docencia como la parte primordial” (Beca y Boerr, 2009, como se citó en UV, 2024, p. 25).

Un rasgo distintivo de la Maestría en Pedagogía de las Artes es su perspectiva interdisciplinaria, ya que las experiencias educativas pueden enfocarse en cualquier disciplina artística. En lugar de abordar las artes desde criterios morfológicos o funcionales que las aíslan en disciplinas cerradas, el programa adopta una visión relacional que enfatiza las interacciones entre distintas prácticas artísticas y sus contextos socioculturales. Esta postura reconoce que las fronteras entre disciplinas se han vuelto cada vez más permeables y que los procesos creativos contemporáneos suelen ser híbridos y conducentes a la transversalidad artística.

La interdisciplinariedad no se concibe únicamente como una suma de saberes, sino como un cambio de actitud frente al conocimiento: implica la capacidad de integrar perspectivas diversas, dialogar con otros campos y abordar problemas complejos de manera contextualizada. En la formación docente, esto se traduce en la preparación de profesionales capaces de diseñar experiencias educativas significativas, sensibles a la diversidad y comprometidas con su entorno.

- **Pedagogía de las Artes: más allá de la didáctica**

Un aspecto clave del documento es la reflexión sobre la denominación “Pedagogía de las Artes” frente a otras expresiones como “Didáctica de las Artes”. Esta elección no es meramente terminológica, sino que refleja una postura teórica y epistemológica.

Mientras que la didáctica se asocia con la planificación y organización de los contenidos, la pedagogía es una reflexión más amplia sobre el sentido, las condiciones y las finalidades de la educación. Desde autores como Marguerite Altet (2005) y Alirio Liscano (2007), el plan de estudios concibe la pedagogía como el espacio donde se articulan los intercambios cognitivos, socioafectivos y culturales que hacen posible el aprendizaje.

En este sentido, la pedagogía de las artes se orienta a comprender cómo se construyen los conocimientos artísticos en contextos específicos, cómo se configuran las relaciones entre docentes y estudiantes, y cómo las prácticas educativas pueden contribuir a la transformación social. Esta perspectiva resulta especialmente relevante en un campo históricamente marcado por enfoques expresivistas o reduccionistas que han limitado la reflexión pedagógica.

Contextos de pertinencia: política, sociedad, cultura y economía

El plan de estudios dedica atención al contexto nacional y regional en el que se inserta la Maestría en Pedagogía de las Artes. Desde el punto de vista político, el programa se articula con lineamientos establecidos en nuestra Carta Magna (Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 2016), el Plan Nacional de Desarrollo (DOF, 2019) y los Programas sectoriales de Educación y Cultura (Gaceta Oficial, 2019). Estos marcos normativos reconocen el papel de las artes en la formación integral, la preservación del patrimonio cultural y la promoción de la paz y la cohesión social.

En el ámbito social, el programa educativo reconoce los desafíos derivados de la desigualdad, la diversidad cultural y las brechas educativas. La modalidad virtual de la maestría se presenta como una estrategia para ampliar el acceso a la formación de posgrado, permitiendo que profesionales de distintas regiones puedan continuar sus estudios sin abandonar su práctica laboral.

Desde una perspectiva cultural, la Maestría en Pedagogía de las Artes se alinea con políticas que promueven la interculturalidad, el respeto a la diversidad y la valoración del patrimonio. La formación de educadores artísticos se concibe como un medio para fortalecer identidades locales y generar procesos de mediación cultural (UV, 2024, pp. 14-15).

En el plano económico, el programa reconoce la precariedad laboral que caracteriza a muchos profesionales de las artes y la necesidad de diversificar los campos de inserción laboral. Además de la docencia, se identifican áreas emergentes como la gestión cultural, el trabajo comunitario, el ocio cultural y la aplicación de las artes en contextos de salud y bienestar.

El análisis que acompañó esta propuesta de modificación curricular consideró la necesidad de que el plan de estudios ampliara el diálogo interdisciplinario e intercultural, con el fin de fortalecer contenidos formativos que pongan en el centro del debate la imposterable necesidad de romper con visiones hegemónicas relativas a la formación artística, la inclusión, la diversidad cultural y las tendencias epistemológicas actuales.

- **Modalidades, estructura curricular y formación por competencias**

La Maestría en Pedagogía de las Artes se ofrece en modalidades presencial y virtual, una característica que la distingue dentro de la oferta de posgrados en artes en México. Esta doble modalidad responde tanto a las demandas de flexibilidad como a los criterios de calidad establecidos por el Sistema Nacional de Posgrados de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI, 2023), así como al fomento del desarrollo humano integral en el sentido que lo establece en el Artículo 7 de la Ley General de Educación Superior (SEP, 2021).

La estructura curricular se organiza a partir de un enfoque por competencias, orientado a integrar conocimientos, habilidades, actitudes y valores. Este enfoque busca superar la dicotomía entre teoría y práctica, promoviendo aprendizajes transferibles y la resolución de problemas educativos en contextos profesionales y socialmente diversos.

Las competencias que se desarrollan en el programa incluyen la capacidad de diseñar propuestas educativas innovadoras y contextualizadas, reflexionar críticamente sobre la práctica docente, utilizar las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) con fines pedagógicos y participar en proyectos con impacto social. La formación por competencias se presenta así, como una estrategia para articular la educación artística con las demandas del mercado laboral actual. Este esquema de formación integral se presenta como una estrategia viable para articular la educación artística con las necesidades sociales de los contextos donde se desarrolla.

- **Trayectorias estudiantiles, percepción y empleabilidad**

El documento incorpora datos empíricos sobre la matrícula, la opinión de estudiantes y egresados y su situación laboral (Serna Poot *et al.*, 2024). Estos datos muestran una demanda sostenida del programa y una percepción mayoritariamente positiva respecto a la congruencia entre el perfil de egreso y la formación recibida (UV, 2024, p. 19).

Si bien una proporción significativa de egresados se encuentra empleada en el ámbito educativo, los niveles de satisfacción económica son moderados, lo que evidencia la persistencia de condiciones laborales diversas y en algunos casos, precarias (Serna Poot *et al.*, 2024 como se citó en UV, 2024). No obstante, los egresados destacan la relevancia de los aprendizajes adquiridos en distintos ámbitos que fortalecen su desempeño profesional. Estos resultados refuerzan la pertinencia del programa y al mismo tiempo plantean desafíos para fortalecer la vinculación con sectores productivos y ampliar las oportunidades de desarrollo profesional.

Una muestra del valor agregado de la maestría se percibe en la evolución conceptual que experimentan los proyectos de titulación a lo largo del trayecto académico en el programa educativo. Además de analizar otros componentes que inciden en los procesos de titulación de la modalidad virtual de la maestría, Flores y Guerrero (2025, p. 123) proponen un análisis temático en el que la inclusión, la neurociencia, la autodeterminación y la interdisciplina adquieren una presencia más destacada en las tesis de titulación concluidas.

Conclusiones

El Plan de Estudios 2024 de la Maestría en Pedagogía de las Artes de la Universidad Veracruzana representa una propuesta sólida y pertinente frente a los retos contemporáneos de los pedagogos del arte. Su enfoque humanista, interdisciplinario y profesionalizante, articulado con políticas educativas y culturales nacionales e internacionales, lo posiciona como un referente en la formación de docentes de artes en México.

La formación de pedagogos de las artes se inscribe en la necesidad de encaminar la práctica de los formadores artísticos hacia la excelencia en sus distintos niveles y contextos de acción profesional, así como de ampliar el impacto de la formación desde las artes más allá de las comunidades especializadas en formación artística.

En este orden de ideas, la Maestría en Pedagogía de las Artes busca incidir en prácticas pedagógicas integrales que nos acerquen a escenarios de formación como el planteado en los Criterios Transversales de Equidad y Excelencia Educativa, desarrollados por la Unidad de Promoción de Equidad y Excelencia Educativa de la SEP (2023)¹ `"author":{"family":"SEP","given":"","iss":{"date-parts":["2023"]},"suppress-author":true},"schema":"https://github.com/citation-style-language/schema/raw/master/csl-citation.json" :`

En este sentido, un proceso educativo de excelencia permitirá generar condiciones de aprendizaje que resulten significativas para las y los estudiantes. Por lo tanto, la equidad es el camino para la excelencia educativa, en la que NNAJ¹ tienen la oportunidad de participar plenamente y de experimentar el desarrollo de sus habilidades, conocimientos y actitudes necesarias para contribuir a una sociedad más justa y equitativa (2023, p. 16).

Algunas de las posibles líneas emergentes relacionadas con el presente trabajo y que podrían ser abordadas en el futuro son: el diseño y desarrollo de competencias profesionales en la pedagogía de las artes, el uso de tecnologías en la enseñanza de las artes, los distintos tipos de formación educativa relacionados con el campo laboral actual, la empleabilidad y satisfacción de los egresados, con respecto a su formación.

Más allá de su función académica, la Maestría en Pedagogía de las Artes se proyecta como un espacio de reflexión crítica y de construcción de saberes orientados al desarrollo humano sostenible. En un contexto marcado por la incertidumbre y la transformación constante, la pedagogía de las artes emerge como un campo estratégico para repensar la educación, la cultura y el papel social del arte.

1. Niños, Niñas, Adolescentes y Jóvenes.

Referencias

- Alonso García, E., Campos Martínez, Y., Cobas Cobiella, M., Quesada Sánchez, A., Reche Tello, N., Islas Colín, A., Andrés Segovia, B., Sales Pallarés, M., Rives Fullada, M., Heredia Sánchez, L., Cornelio Landero, E., Mariscal González, A., Ruda González, A., Melgarejo Cordón, P., Hernández Guijarro, F., Ortega Giménez, A., y Pérez Martín, L. (2025). *Los ODS y el arte: Como forma de sensibilización y de transformación de la sociedad global* (A. Ortega Jiménez, Ed.). Colex.
- Altet, M. (2005). La competencia del maestro profesional o la importancia de saber analizar las prácticas. En L. Paquay, M. Altet, y P. Perreneoud, *La formación profesional del maestro: Estrategias y competencias* (pp. 33-54). Fondo de Cultura Económica. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=377263>
- CONAHcyT. (2014). *Documento del PNPC: Fundamento sobre la calidad educativa en la modalidad no escolarizada*. https://conahcyt.mx/wp-content/uploads/convocatorias/PNPC/Fundamentos_No_Escolarizada-2014.pdf
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (2016). <https://www.juridicas.unam.mx/legislacion/ordenamiento/constitucion-politica-de-los-estados-unidos-mexicanos#10538>
- DOF. (2019). *Plan Nacional de Desarrollo 2018-2024*. https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5565599&fecha=12/07/2019#gsc.tab=0
- Flores Covarrubias, M., y Guerrero Ramírez, M. (2025). La Maestría de Pedagogía de las Artes, modalidad virtual: Tendencias académicas y perfiles. En *Investigación en la educación superior: Una perspectiva multidisciplinar* (pp. 109-129). FONEIA. https://www.academia.edu/145303142/La_Maestr%C3%ADa_de_Pedagog%C3%ADa_de_las_Artes_modalidad_virtual_tendencias_acad%C3%A9micas_y_perfiles
- Gaceta Oficial. (2019). *Programa sectorial de Cultura 2019-2024*. https://www.ivec.gob.mx/documentos/PSC2019_2024.pdf
- Gimeno Sacristán, J. (2010). El currículum en la acción: Los resultados como legitimación del currículum. En *Saberes e incertidumbres sobre el currículum* (pp. 311-332). Morata. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3198858>
- Liscano, A. (2007). La pedagogía como ciencia de la educación. *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, 14(56), 24-25.
- MPA. (2024). *Encuesta de Estudiantes y Egresados en Artes UV. Cohorte Maestría en Pedagogía de las Artes*. <https://forms.office.com/r/rCfbMzsLpU>
- ONU. (2015). *Objetivos de Desarrollo Sostenible | Naciones Unidas en México*. <https://mexico.un.org/es/sdgs>
- SECIHTI. (2023). *Lineamientos del Sistema Nacional de Posgrados de Calidad*. https://secihtl.mx/wp-content/uploads/SNP/Lineamientos_SNP.pdf
- SEP. (2021). *Ley General de Educación Superior*. https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGES_200421.pdf
- SEP. (2023). *Criterios Transversales de Equidad y Excelencia Educativa (Versión Extensa)*. Unidad de Promoción de Equidad y Excelencia Educativa. <https://equidadyexcelenciaeducativa.sep.gob.mx/storage/recursos/Publicaciones/jn1zi9y3jU-CTEEE.pdf>
- Serna Poot, D., Domínguez González, N., y Vilches Lleó, E. (2024). Seguimiento a personas egresadas universitarias de arte: Insumos para el diseño curricular. En *¿Hacia dónde vamos? Prospectiva en los estudios de seguimiento de trayectorias* (Primera edición, pp. 169-179). Universidad Autónoma Metropolitana. <https://doi.org/10.24275/uama.2436.11231>
- UNESCO. (2015). *Replantear la educación: ¿hacia un bien común mundial?* UNESCO.
- UNESCO. (2016). Foro Mundial sobre la Educación: Declaración de Incheon. *World Education Forum 2015*. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000245656_spa

- Universidad Veracruzana. (2018). *Plan General de Desarrollo 2030*. <https://www.uv.mx/documentos/files/2019/05/UV-Plan-General-de-Desarrollo-2030.pdf>
- UV. (2014). *Estudio de factibilidad—Dirección General del Área Académica de Artes*. <https://www.uv.mx/artes/files/2016/04/Estudio-de-Factibilidad-UV-2014-.pdf>
- UV. (2016). *Plan de estudios 2016. Maestría en Pedagogía de las Artes*. Universidad Veracruzana. <https://www.uv.mx/mpa/files/2022/02/proyecto-MPA-plan-2016.pdf>
- UV. (2018). *Estudio de factibilidad para posgrados en Artes*. Grupo Consultor Santoyo y Asociados. <https://www.uv.mx/artes/files/2020/06/Resultado-estudio-de-Factibilidad-de-Doctorado-en-Artes.pdf>
- UV. (2024). *Plan de estudios 2024. Maestría en Pedagogía de las Artes*. Universidad Veracruzana. <https://www.uv.mx/mpa/files/2024/07/mpa-uv-plan-de-estudios-2024.pdf>
- Yáñez-Martínez, B. (2023). Estrategias del Arte alineadas con los Objetivos de Desarrollo Sostenible. *eari educación artística revista de investigación*, (14), 168-186. <https://doi.org/10.7203/eari.14.25916>

Escultora



R
o
x
a
n
a

Hernández

D
o s s i e r
A r t í s t i c o



Serie: *Bifurcación*
Cerámica de alta temperatura
80 x 40 x 45 cm, 2023.



Ceremonia Mujer agua, Cerámica de media temperatura,
20 x 15 x 15 cm, 2022.

Roxana Hernández

Semblanza

Estudió la carrera de Técnico Artesanal en Cerámica en la Escuela de Artesanías EDA, INBAL y la Licenciatura en Diseño Gráfico en la Universidad del Valle de México también estudió el diplomado en Arte, gestión y desarrollo cultural comunitario en la UNAM y el diplomado Interdisciplinario de la educación básica en las artes en el Centro de las Artes en San Agustín Etla, CaSa, Oaxaca de Juárez. Ha cursado los talleres de Escultura en

cerámica de alta temperatura en la Academia de San Carlos, el taller de Educación continua de Cerámica en La Esmeralda ENPEG, INBAL, Modelado escultórico en el taller Canela en San Agustín Etla, Oaxaca y dentro de Casa de adobe con la artista Marysole Worner Baz. Trabaja otras técnicas como óleo, pintura mural, cartonería y vitromosaico. Seleccionada en el Premio Nacional de cerámica XLVII.

El proceso conceptual de dichas obras se basa en el estudio y análisis de las urnas funerarias presentes en diversas culturas ancestrales y su recontextualización en objetos escultóricos contemporáneos no utilitarios. El tema de la investigación consiste en retomar la forma vasija como centro de análisis técnico formal, su función místico religiosa y filosófica dentro de las culturas Mesoamericana, Antiguo Egipto y Japón, y cuyo resultado objetual trascenderá de lo utilitario a lo estético contemporáneo.

La elección de las técnicas cerámica y textil para desarrollar el proyecto responde a la necesidad específica de circunscribir las esculturas en un contexto milenario y fundacional de la cultura humana, y crear desde mi

concepción epistemológica objetos artísticos nutridos desde una mirada que recupera el ser femenino y lo posiciona como parte de la formación

sociocultural en mi entorno, además de definir mi ser como mujer aunado a la autodefinición como escultora artesana.

Partiendo de las vasijas funerarias en tanto objeto artesanal y utilitario busco retomar el concepto de contenedor como precepto femenino y su relación filosófica con las venus ancestrales y su abstracción discursiva del útero, su desarrollo como base para la concepción de teologías y cosmogonías que permitieron la evolución social del ser humano y su construcción intelectual basada en el fenómeno místico religioso. Específicamente me decanto por el estudio de los canopos egipcios para conceptualizar la estructura formal de mis esculturas; la estética del canopo o vaso egipcio y sus atributos me permiten una clara lectura iconográfica de los principios de la multiplicidad temática de las tradiciones estilísticas en las que el propio gesto del objeto nos remite a una sinestesia que podemos ver en la corporalidad, el éxtasis, el dolor, el estado alterado de la conciencia y el cuerpo humano y sus cánones como centro del universo. De este modo hago un puente entre culturas diversas a partir de las coincidencias de pensamiento metafísico y filosófico, entre semejanzas estilísticas y procesos técnico formales. Así mismo mediante el estudio de las tradiciones culturales puedo fusionar en piezas artísticas los diversos conceptos vertidos en las urnas y vasijas para recontextualizar el objeto meramente estético y proponer mi obra en la actualidad de la escultura mexicana.

Meditando (maceta)

Cerámica de media temperatura y esmalte rakú
20 x 16 x 16 cm, 2022.





Izquierda: *Vaso canopo No. 4*

Cerámica de media temperatura y esmalte rakú
26 x 18 x 18 cm 2023.

Derecha: *Cara de niño* (Baby face)

Cerámica de alta temperatura y textil (Yute)
24 x 18 x 18 cm, 2023.





Del diseño a la escultura

La trayectoria de Roxana Hernández se ha construido a partir del diálogo entre distintas disciplinas, que incluye el Diseño Gráfico y especializada en cerámica en la Escuela de Artesanías del INBAL, su práctica integra conocimientos provenientes del diseño, la gestión cultural, la cartonería y la escultura. Lejos de constituir etapas aisladas, éstas experiencias convergen en una metodología de trabajo donde la observación, la planeación y la experimentación material forman parte de un mismo proceso creativo. La influencia de su formación como diseñadora permanece visible en la estructura de sus proyectos, en la importancia otorgada al dibujo y en la claridad con la que articula las soluciones técnicas que acompañan cada obra.

La bitácora, el dibujo y el proceso material

Antes de convertirse en objeto tridimensional, cada pieza comienza en la bitácora. Dibujos, anotaciones y bocetos funcionan como espacios de reflexión donde la artista desarrolla tanto las ideas conceptuales como los aspectos técnicos de la obra. El dibujo no opera únicamente como representación previa, sino como una herramienta de pensamiento que permite organizar materiales, dimensiones, procesos de construcción y posibilidades expresivas.

A partir de estos registros iniciales, las piezas transitan por diversas etapas de modelado, secado, quema y esmaltado. La cerámica exige tiempos específicos que difícilmente pueden acelerarse. En este sentido, la práctica de Roxana reivindica una relación pausada con la materia, donde la paciencia, la disciplina y la atención a los procesos se convierten en elementos fundamentales de la producción artística. La experimentación constante con diferentes pastas, temperaturas de cocción y acabados mantiene abierta la posibilidad de la sorpresa y del aprendizaje técnico continuo.



Arriba: *Luzmila*
Cerámica de alta temperatura y
26 x 15 x 15 cm, 2023.

Gestualidad mesoamericana, antropología y mundo onírico

Uno de los rasgos más distintivos de la obra de Roxana Hernández es la presencia de figuras que parecen habitar un territorio intermedio entre la experiencia cotidiana y la dimensión simbólica. Sus personajes remiten a la gestualidad del arte mesoamericano y a imaginarios vinculados con lo ritual, lo místico y lo sagrado. Sin reproducir formas arqueológicas de manera literal, la artista retoma elementos expresivos que evocan estados de contemplación, trance, dolor, éxtasis o sueño.

La antropología constituye una influencia constante dentro de su producción. A ello se suman experiencias personales, recuerdos y episodios oníricos que encuentran en el dibujo y la escultura un medio de transformación visual. Las obras se convierten así en espacios donde convergen referencias culturales, emociones e interpretaciones abiertas, permitiendo que cada espectador establezca una relación particular con las imágenes propuestas.

Cerámica y textil como lenguaje escultórico contemporáneo

La cerámica constituye el núcleo material de la producción de Roxana. Sin embargo, su trabajo trasciende la dimensión técnica para explorar las posibilidades de este medio dentro de la escultura contemporánea. En sus piezas, el barro funciona como soporte de narrativas visuales donde materia, gesto y simbolismo se encuentran estrechamente vinculados.

Particularmente significativa resulta la incorporación de fibras naturales como lana, henequén y yute. Estos materiales establecen relaciones con tradiciones textiles profundamente arraigadas en la cultura mexicana y amplían las posibilidades expresivas de la obra.

La combinación entre cerámica y textil genera estructuras híbridas donde textura, color y volumen participan de una misma construcción narrativa.

Más que funcionar como elementos decorativos, las fibras se integran a la obra como extensiones orgánicas que evocan vestimentas, raíces, cabelleras o formas vegetales. A través de esta articulación entre barro y textil, Roxana construye un lenguaje escultórico propio que dialoga simultáneamente con la tradición artesanal mexicana y con las búsquedas contemporáneas del arte actual.

Quizá la propia artista sintetiza el sentido de su práctica cuando afirma:

“El enfoque como disciplina, el dibujo y la lectura como herramientas; la cerámica como un glorioso resultado”.

Conversación con Roxana Hernández

Tu formación reúne estudios en diseño gráfico, cerámica y diversas disciplinas artísticas. ¿Cómo fue tu acercamiento al arte y qué te llevó a dedicarte a la escultura?

En mi infancia conocí algunos libros de arte que tenía mi mamá en un librero, crecí observándolos y empecé a tomar talleres y dibujar en mis tiempos libres. Estudiando Diseño Gráfico, tuve materias que me hicieron reflexionar sobre mi acercamiento al Arte, empecé mi formación autodidacta en la pintura y la cartonería, esta última me llevó a la escultura ya que empecé mi investigación de acabados que resistieran a la exposición en la intemperie.

Aunque has trabajado distintos medios, ¿qué encontraste en la cerámica que te hizo convertirla en uno de los ejes principales de tu práctica artística?

El contacto directo con los materiales, el uso de la forma tridimensional, el uso de la cerámica



Los abue/los (urnas), Cerámica de alta temperatura, 26 x 45 x 18 cm, 2023.

lleva varios pasos que te piden paciencia, estructura y tiempo; se han vuelto constantes en mi vida cotidiana.

Pérez y Ronit Baranga, la artista en textil Vanessa Barragão, el escultor Javier Marín y German Venegas.

¿Qué maestros, artistas o experiencias consideras fundamentales en la construcción de tu lenguaje visual?

Empezaría por orden cronológico, la maestra Mrysole Wörner Baz, la conocí en el 2013, ella fue un detonante muy importante en mi acercamiento a la cerámica y la escultura, poco más de un año fui a su taller-estudio constantemente en Tepotzotlán a trabajar con ella. El pintor José Antonio Farrera mi gran maestro de vida y de formación artística, su aportación profesional e intelectual ha sembrado en mí claridad en mi discurso conceptual, enfoque y un trabajo constante en mi estructura cotidiana. Me gusta mucho la antropología, principalmente el arte mesoamericano, obra de artistas ceramistas como el maestro Gustavo

Muchas de tus piezas presentan personajes, rostros y formas que parecen surgir de mundos imaginarios ¿Como nacen estas figuras y qué representan para ti?

Me gusta remitir la gestualidad mesoamericana, su acercamiento con lo místico-religioso y la interpretación del observador que puede pasar por el dolor, el éxtasis y el trance (sueño). La carga emocional y extática hace que cada pieza conserve su per se.

¿De qué manera tu experiencia de vida ha influido en los temas, personajes y universos que aparecen en tu obra?

Influye mucho mi interés por la antropología, así como los momentos oníricos, los sueños y los pensamientos que acompañan mi vida



Los abuelos (urnas), Cerámica de alta temperatura, 26 x 45 x 18 cm, 2023.

cotidiana. Mi condición psiquiátrica (TLP) también influye en ese proceso, ya que intensifica ciertas emociones y experiencias que pueden convertirse en inspiración inmediata o prolongada. Todo ello queda registrado en mi bitácora, donde desarrollo estas ideas hasta transformarlas en obra.

Los textiles aparecen de manera recurrente en tu obra acompañando o transformando las piezas cerámicas. ¿Qué significado tienen para ti estos elementos y cómo participan en la construcción de las narrativas de tu trabajo?

El textil mexicano es representativo de nuestra cultura y deja registros de nuestros antepasados a través de su desarrollo evolutivo y de sobrevivencia, siendo la vestimenta importante para nuestra sociedad. El textil en mi trabajo mantiene un lenguaje orgánico y abstracto que se fusiona con la cerámica por medio del color, formas y discurso creativo. Me gusta trabajar

fibras naturales como la lana, el henequén y el yute, mantienen la obra en un contexto escultórico discursivo.

¿Qué posibilidades ofrece actualmente la cerámica dentro del arte contemporáneo?

Actualmente se está creando una "moda" de recurrir de algunos artistas a la cerámica como medio de traducción de su obra bidimensional, se están abriendo nuevas vertientes que permiten crear diferentes categorías de trabajo cerámico, espero que con el tiempo haya más concursos y espacios de producción artística que por ahora son pocos.

Al final de esta conversación define su práctica artística como:

El enfoque como disciplina, el dibujo y la lectura como herramientas, la cerámica como un glorioso resultado.

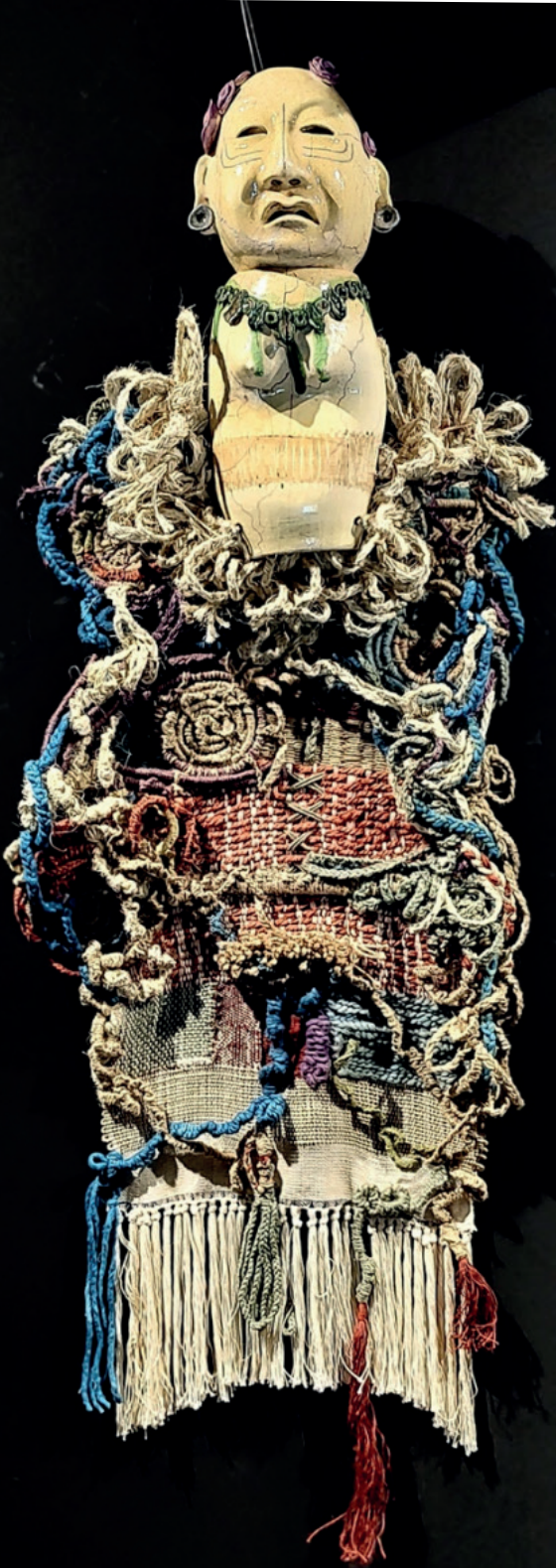
María Elena Baptista García



Arriba: *Ceremonia Mujer agua*
 Cerámica de media temperatura
 20 x 15 x 15 cm , 2022.
 Izquierda: *Acróbata*
 Cerámica de alta temperatura
 21 x 20 x 26 cm, 2024.



Roxana Hernández



Hallazgo de la Reina verde
Cerámica de alta temperatura y
textil (lana, yute y henequén)
170 x 63 x 18 cm, 2024.





Hallazgo No. 1, Cerámica de alta temperatura, esmalte rakú y textil (lana, yute y henequén), 100 x 65 x 8 cm, 2023.



Hallazgo No. 2, Cerámica de alta temperatura y textil (lana, yute y henequén), 70 x 55 x 10 cm, 2023.



La insulsa, hallazgo no. 4, Cerámica de alta temperatura y textil (lana, yute y henequén)
85 x 150 x 10 cm, 2024.





La insulsa, hallazgo no. 4 (detalle), Cerámica de alta temperatura y textil (lana, yute y henequén)
85 x 150 x 10 cm, 2024.



Máscara V

Cerámica de alta temperatura y textil (lana, mimbre, yute y henequén), 35 x 18 x 7 cm, 2024.



Arriba y derecha:

Bitácora y Abstracción, la ensoñación de Rufina
Cerámica de alta temperatura, 73 x 40 x 40 cm, 2025.

Obra Pre- seleccionada en el Premio Nacional de la Cerámica XLVIII, categoría Escultura en Cerámica Tlaquepaque, Jalisco.

Izquierda y abajo: *Pensamientos*

Cerámica de alta temperatura

35 x 28 x 15 cm, 2024.

Obra seleccionada en el Premio Nacional de cerámica XVII, 2024









Izquierda: De la serie Virgen Vagina, *Relicario I*
Cerámica de alta temperatura y textil (lana, mimbre, yute y henequén)
53 x 35 x 7 cm, 2024.
Arriba: *Reina girasol*
Cerámica de alta temperatura y textil
11 x 20 x 20 cm, 2024.



La Muñeca

Cerámica de alta temperatura
30 x 27 x 10 cm, 2024.

La niña

*Cerámica de alta temperatura, esmalte rakú
50 x 35 x 30 cm, 2022.*



Roxana Hernández



Triduo dedicado al mar

Cerámica de alta temperatura y textil (lana, yute y henequén)
Caracoles sonajas, esmalte rakú, pasta coloreada y esgrafiado
45 x 25 x 9 cm, 2024.



Reminiscencia

Cerámica de alta temperatura y textil

77 x 55 x 15 cm, 2024.

un año de diseñarte

mm1

un año de diseñarte mm1 • número 17 año 2015

Editado en junio de 2026 en el departamento de
Evaluación del Diseño en el Tiempo, Ciudad de
México.

Para su formación se utilizó
Edición en versión digital.



Roxana Hernández



Ventana con gato,
técnica mixta sobre lino, 120 x 100 cm. 2021.