

Transgresión.

Estudios sobre arte,
tecnología, cuerpo
y educación

León Felipe Barrón Rosas
Pamela Jiménez Draguicevic
José de Jesús Fernández Malváez
Coordinadores



Transgresión.

Estudios sobre arte, tecnología, cuerpo y educación

León Felipe Barrón Rosas
Pamela Jiménez Draguicevic
José de Jesús Fernández Malváez
Coordinadores



TRANSGRESIÓN. ESTUDIOS SOBRE ARTE, TECNOLOGÍA, CUERPO Y EDUCACIÓN

LEÓN FELIPE BARRÓN ROSAS

PAMELA JIMÉNEZ DRAGUICEVIC

JOSÉ DE JESÚS FERNÁNDEZ MALVÁEZ

COORDINADORES

Primera edición:

D.R. © 2023 De los autores

D.R. © 2023 Universidad Autónoma de Querétaro

Cerro de las Campanas s/n

Centro Universitario, 76010

Santiago de Querétaro, México.

www.uaq.mx

ISBN: 978-607-513-664-6

Fecha de aparición: 2023-09-06

Este libro fue dictaminado favorablemente conforme a los lineamientos editoriales del Comité Editorial de la Facultad de Artes

Concepto Editorial: José Antonio Tostado Reyes

Portada: Jimena Nieves Ugalde

Diagramación: Jimena Nieves Ugalde, Jorge Figueroa Carmona

Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5).

La presente obra puede ser utilizada con fines educativos, informativos y culturales siempre que se cite la fuente. Editado en Querétaro, México.

Transgresión.

Estudios sobre arte, tecnología, cuerpo y educación

León Felipe Barrón Rosas
Pamela Jiménez Draguicevic
José de Jesús Fernández Malváez
Coordinadores





COMITÉ EDITORIAL

Dr. Eduardo Núñez Rojas

Dra. Cristina Medellín Gómez

Dra. Pamela S. Jiménez Draguicevic

Dr. Fabián Giménez Gatto

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Dr. Juan Granados Valdéz

M. en C. Silvia Pantoja Ruiz

Dr. Sergio Rivera Guerrero

Dr. León Felipe Barrón Rosas



DIRECTORIO

Dra. Margarita Teresa de Jesús García Gasca
Rectora

Dr. Sergio Rivera Guerrero
Director de la Facultad de Artes

Mtro. José Olvera Trejo
Secretario Académico de la Facultad de Artes

M. en A. Salvador Guzmán Molina
Secretario Administrativo de la Facultad de Artes

Dra. Pamela S. Jiménez Draguicevic
Jefa de Investigación y Posgrado de la FA

Dr. León Felipe Barrón Rosas
Coordinador de Artes Ediciones

M.D.E. Antonio Tostado Reyes
Coordinador de imagen editorial y diseño

ÍNDICE

Introducción	9
El cuerpo biotecnológico como extensión en la obra de Ali Schachtschneider Bibiana Colín Esquivel	16
La tecnología como extensión del cuerpo en el arte actual Vanesa Leal Puga	29
Alternativas desde el activismo artístico para hacer frente a estereotipos de género que constriñen las corporalidades: una óptica desde talleres de gráfica feminista Alejandra Castro Flores	41
Arte urbano, reconocimiento y consideraciones ideológicas Julia Joselin Guerrero Flores	54
Arte activista mediante soportes tecnológicos contemporáneos Ariadna Aurora García Rodríguez	66
Crítica a la popularización de los NFTs dentro del mundo del arte digital. ¿Arte o producto inmaterial? Karina Ivonne González González	80

El canon como metodología para la exclusión: una crítica desde la transgresión y la profanación	
Gloria Elena Tavaréz Chacón	98
La memoria colectiva como construcción de legitimidad en el arte	
Daniela Lagunas Osorio	115
Un acercamiento al trato deshumanizado del médico al paciente desde la teoría Estética de Katya Mandoki	
Yolanda Alatorre Maldonado y José Luis Evangelista Ávila	125
Tendencias sobre la Incorporación de Tecnología en el Modelo Educativo Montessori	
Yahisa Rangel Inzunza y Rosa Alejandra Morales Velasco	141
Factores que inciden en el aprendizaje de la lengua náhuatl en jóvenes del medio superior de la comunidad de Hueyapan	
Ana Lidia Pacheco López.....	157
Formación teatral en Tamaulipas	
José Guillen	170
José Alfredo Ortiz Quiroz: docente e investigador de la danza folklórica en Querétaro	
María Fernanda Prado Rodríguez y José Antonio Juárez Uriostegui	184
Barreras y facilitadores identificados por estudiantes en situación de discapacidad visual en el proceso de admisión a la educación superior: el caso de la UAQ	
María Guadalupe Cortés Trejo y Víctor Israel Mancilla Campos	198

Transgresión. Estudios sobre arte, tecnología, cuerpo y educación

Bruno David Sánchez Mureddu

La constante reflexión sobre los distintos contextos y discursos existentes, así como el desarrollo de las tecnologías digitales y de los sistemas de telecomunicación, han posibilitado que se complejice nuestro entendimiento respecto a la forma en que nos relacionamos con el entorno. Las actividades que realizamos, la manera en que aprendemos, los recursos con los que contamos, incluso nuestros propios cuerpos y expresiones, han adquirido o les hemos reconocido matices que sobrepasan las normas prescriptivas. En cada uno de los textos que conforman el presente libro, el lector encontrará estudios sobre las características que han superado los límites establecidos para el arte, la tecnología, el cuerpo y la educación. Los trabajos aquí reunidos se derivan de los diversos simposios y congresos realizados en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Esta publicación tiene la finalidad de incentivar y difundir la investigación que los alumnos realizan entorno a las artes y las humanidades.

En la primera parte se encuentran los capítulos que analizan la unión dada entre el arte, la tecnología y el activismo. De esta manera se examina el uso de la tecnología dentro de las diversas expresiones artísticas y corporales, a la vez que se cuestiona su condición de herramienta. Asimismo, se consideran los beneficios expresivos y los desafíos éticos que implica el nuevo soporte tecnológico para la creación y la experimentación del arte. Además, se observa la capacidad artística como medio para el activismo cultural y de protesta para ciertas comunidades metropolitanas.

En una fase intermedia se disponen los ensayos críticos que abordan al canon como el método por el cual se fundamentan los discursos hegemónicos y académicos. En estos capítulos, los autores destacan la importancia de replantear la manera en que se entiende lo artístico y lo estético, para reconfigurar el estudio y la aplicación de dichos conocimientos, ya sea en el ámbito académico, en el práctico e incluso en

el médico. Lo anterior resulta relevante para evitar la exclusión de perspectivas y nociones que por mucho tiempo se han juzgado como los márgenes, las periferias o lo que no se puede considerar como arte.

En la sección de cierre se ubican los escritos relativos a la educación. En estos ensayos se remarca el potencial del aprendizaje dado en contextos muy específicos, que en ocasiones resultan divergentes a la escolarización habitual. Igualmente, los autores centran su atención en las necesidades y dificultades que tienen los estudiantes al momento de acceder y desarrollar el aprendizaje. Se discute también la relevancia de la formación artística para combatir problemáticas sociales como la violencia, así como para entender y modificar la realidad de los individuos.

Dando apertura a este libro se encuentra el ensayo “El cuerpo biotecnológico como extensión en la obra de Ali Schachtschneider”, donde Colín Esquivel estudia el proyecto *Vivorium*, planteado por la artista y diseñadora estadounidense Ali Schachtschneider. Dicha propuesta consiste en reconocer la indumentaria como una extensión del cuerpo, por ello durante el texto se desarrolla y se examina la relación entre el arte, la biotecnología y la tecnología, que en conjunto dan paso al Bioarte. Asimismo, se indagan las implicaciones o modificaciones que el Bioarte generaría en la relación arte-vida. En este trabajo, Esquivel aborda, plantea y analiza las consecuencias que surgirían al implementar parcial o completamente el proyecto *Vivorium*.

Por su parte, Vanesa Leal Puga expone el uso de las nuevas tecnologías aplicadas al expansionismo corporal dentro del arte. En su escrito “La tecnología como extensión del cuerpo en el arte actual”, Puga explica cómo el arte y la tecnología, a pesar de tratarse de dos ramas distantes de la creación humana, se han ido complementando en las últimas décadas. Del mismo modo, la autora presenta que, más allá de incorporarse como herramientas externas o incluso materias primas, ahora los artistas han comenzado a utilizar las nuevas tecnologías como expansión de sus propios cuerpos para representar sus obras. Este estudio lleva a la autora a cuestionarse sobre la viabilidad y la accesibilidad de dichas prácticas para las nuevas generaciones de artistas.

Más adelante, con su artículo “Alternativas desde el activismo artístico para hacer frente a estereotipos de género que constriñen las corporalidades: una óptica desde talleres de gráfica feminista”, Alejandra Castro Flores hace un análisis sobre el acti-

vismo que se origina desde el arte. En este texto se examinan diversos estereotipos de género presentes en el sistema cultural actual, partiendo de una intervención donde se estudia la función del arte que permite ver su desarrollo como un medio político.

En consecuencia, este trabajo propone un debate respecto a las figuraciones corporales con las que se cohabita. Tomando como punto de partida esta intervención del arte en relación con las representaciones normalizadas y aceptadas por la sociedad, Castro Flores analiza cómo los valores que se presentan a través de los medios de comunicación llegan a ser parte de un canon y, a su vez, adquieren una función específica, siendo el arte una fuente de representación más confiable. También reflexiona sobre el activismo y las prácticas artísticas, así como su capacidad de legitimar discursos de movimientos sociales o individuales, separándolos de un consumo mediático. Dentro de este mismo acercamiento se considera una etapa de diagnósticos, con entrevistas que acercan al lector al problema principal del tema tratado, viéndolo desde el punto de vista del arte como activismo cultural.

Basada en una serie de investigaciones profesionales realizadas por conocedores del arte urbano, la autora Julia Joselin Guerrero Flores se encamina hasta los barrios, las calles concurridas y el barullo de transitar una ciudad habitada, no solo por grandes edificaciones o construcciones históricas que engalanan el lugar, sino también por bardas de tabicones, aplanados rústicos y paredes olvidadas. En su artículo “Arte urbano, reconocimiento y consideraciones ideológicas”, Guerrero Flores destaca los muros de la ciudad como lugares “vírgenes” o nulos, sitios que esperan ser trastocados. La autora estudia el arte urbano como el agente que transforma las paredes y, a través imágenes ilustrativas y datos precisos, muestra una historia lineal acerca de cómo surge dicha disciplina artística, así como sus ventajas y desventajas, resaltando su faceta tan peculiar como movimiento artístico y de protesta para ciertas comunidades metropolitanas.

Por otro lado, en su ensayo “Arte activista mediante soportes tecnológicos contemporáneos”, Ariadna Aurora García Rodríguez realiza un acercamiento a la forma tradicional de arte y su evolución, desde las pinturas rupestres hasta el arte contemporáneo junto con sus nuevos soportes tecnológicos. La autora plantea la necesidad de una intención por parte del artista para que su obra pueda ser nombrada arte, al

mismo tiempo que reafirma que esta intencionalidad le brinda el carácter crítico, transformando al arte en activista. Igualmente, García Rodríguez advierte la repercusión que la tecnología tiene sobre la manera en que se crea y se experimenta lo artístico, pues destaca experiencias multisensoriales e inmersivas que únicamente son posibles debido a las nuevas tecnologías. Evidencia además la ruptura de las fronteras geográficas que permiten la existencia de museos y exposiciones digitales que reúnen obras de todo el mundo.

Karina Ivonne González efectúa un análisis sobre el reciente auge de los llamados NFTs. En su artículo “Crítica a la popularización de los NFTs dentro del mundo del arte digital. ¿Arte o producto inmaterial?”, la autora señala que estos elementos digitales tienen como propósito preservar y autenticar las obras de criptoarte; sin embargo, a lo largo de su texto, González expone las prácticas poco éticas que han surgido a raíz de la popularización de la compra y venta de piezas de arte de manera digital, tales como pinturas y dibujos antiguos. De este modo, se propone una reflexión sobre si este tipo de creación beneficia a los artistas o solo se trata de una forma de comercialización inmaterial. Para lo anterior, se hace uso de conceptos clave dentro de las teorías de la producción de imágenes, así como casos de éxito y de fracaso dentro de este nuevo mercado.

Con su escrito “El canon como metodología para la exclusión: una crítica desde la transgresión y la profanación”, Gloria Elena Tavarez Chacón incorpora al presente libro un cuestionamiento hacia los parámetros bajo los cuales se establece un canon literario e indaga los motivos detrás de la negativa a ponerlos en duda. La escritora plantea entender al canon como un método de exclusión que busca perpetuar determinadas tradiciones, pensamientos y perspectivas, al mismo tiempo que se afianza y se justifica mediante el discurso hegemónico y académico. Asimismo, propone e invita a transgredir los límites normativos del canon para dar apertura a nuevos diálogos y, de esta forma, favorecer otros posicionamientos de análisis que permitan la integración de aquello que histórica y sistemáticamente ha quedado al margen.

Continuando con la discusión sobre lo canónico, Daniela Lagunas Osorio investiga los mecanismos detrás de la legitimización del arte, mismos a los que atribuye su origen en la configuración de una memoria colectiva influenciada e impuesta por las

academias de Occidente. Con su ensayo “La memoria colectiva como construcción de legitimidad en el arte”, la autora abre un diálogo para cuestionar y reformular los modos de entender y de estudiar las disciplinas artísticas. A su vez, Lagunas enfatiza la problemática de la universalización de las técnicas y de los conocimientos, puesto que no han permitido dar visibilidad a otras realidades ni formar identidades propias, como sucede en el caso de Latinoamérica.

“Un acercamiento al trato deshumanizado del médico al paciente desde la teoría estética de Katya Mandoki” trata de la belleza de lo humano convertida en investigación y compromiso con la labor médica. Desde las primeras líneas sus autores, Yolanda Alatorre Maldonado y José Luis Evangelista Ávila, exponen al lector las razones y las necesidades que tienen para enfatizar una estética bien planteada dentro de la relación médico-paciente (RMP), esto desde su labor como médicos y humanistas investigadores. Con su ensayo, los autores muestran los pormenores de la RMP y cómo ha cambiado hasta tomar forma y convertirse en una suerte de derecho humano, como debería ser considerado hoy en día. De la mano de las teorías de Katya Mandoki, sustentan la razón por la que la estética no solo debe ser limitada a las cuestiones artísticas, sino que también tiene lugar en otros ámbitos, incluso en la enfermedad. Desde estas teorías es posible comprender la complejidad del trato humano que se establece entre quien se encuentra enfermo y quien es, en muchas circunstancias, la única esperanza de cura para su padecimiento. A través de una investigación exhaustiva y lo suficientemente humanitaria, Alatorre y Evangelista plantean una nueva forma de entender la relación entre el médico y el paciente a partir de la estética, con el objetivo de mejorar la relación entre la medicina y la enfermedad.

Con el capítulo “Tendencias sobre la incorporación de tecnología en el modelo educativo Montessori”, este libro se inclina hacia los temas educativos. El artículo escrito por Yahisa Rangel Inzunza y Rosa Alejandra Morales Velasco se centra en los beneficios que tiene el desarrollo de un niño dentro de un sistema pedagógico como el método Montessori, que al día de hoy sigue siendo contemplado por varios padres de familia como una opción para la enseñanza de sus hijos. Lo anterior se debe principalmente a que se logra exponer al alumno a un proceso de aprendizaje donde se pone en práctica la autonomía y la iniciativa. De igual manera, se recalca que es un

modelo capaz de adaptarse a las generaciones futuras, a través de la incorporación de las tecnologías, las herramientas y los materiales que se producen para dar soluciones a las necesidades contemporáneas.

Incorporándose al estudio sobre la educación, Ana Lidia Pacheco López expone la importancia de conocer el contexto de los estudiantes del Bachillerato número 5 de la comunidad de Hueyapan y su repercusión en el estudio de la lengua náhuatl. En su ensayo “Factores que inciden en el aprendizaje de la lengua náhuatl en jóvenes del medio superior de la comunidad de Hueyapan”, la autora rescata los motivos personales, académicos, socioeconómicos, institucionales y pedagógicos que pueden o no incidir en los estudiantes al momento de desarrollar esta lengua. A partir de los resultados de su investigación, Pacheco López propone estrategias que podrían favorecer al aprendizaje dentro del seno familiar, social y educativo. Asimismo, hace hincapié en la interacción de los adultos mayores con los jóvenes como medio de enseñanza, además de impulsar la lengua náhuatl como símbolo de identidad.

José Guillen, en su artículo “Formación teatral en Tamaulipas”, rescata la importancia de la formación artística para hacerle frente a cuestiones sociales como la violencia, la drogadicción, entre otras problemáticas. El autor proporciona ejemplos de cómo distintos países con contextos conflictivos han tenido la posibilidad de percibir y familiarizarse con su entorno a través del arte. De manera que la sociedad se coloca en una posición creativa, no solo para relacionarse con su alrededor, sino también para modificarlo. Es por esto que Guillen recalca la importancia de contar con universidades que puedan apoyar las carreras relacionadas con el arte, para así guiar a los alumnos a la profesionalización y ayudar a que la práctica artística deje de ser considerada como un *hobby*. A su vez, este capítulo contextualiza acerca de lo que se vive actualmente en Tamaulipas, y de cómo el estado ha pasado por un largo proceso respecto al desarrollo de las artes escénicas.

La importancia de la instrucción artística se puede apreciar también en el ensayo “José Alfredo Ortiz Quiroz: docente e investigador de la danza folklórica en Querétaro”. Este escrito se centra en el maestro José Alfredo Ortiz Quiroz, que ha dedicado gran parte de su vida a realizar sus estudios profesionales en el área de la danza folklórica y contemporánea dentro del Instituto Nacional de Bellas Artes. María Fernanda

Prado Rodríguez y José Antonio Juárez Uriostegui desglosan un recorrido biográfico en donde se citan conversaciones que se han tenido directamente con el maestro Ortiz. El lector tiene la oportunidad de explorar los diferentes conocimientos que el maestro ha adquirido gracias al acercamiento con la cultura mexicana, así como a través de su propia carrera y de los numerosos viajes realizados durante su larga trayectoria artística.

Para cerrar el libro, María Guadalupe Cortés Trejo y Víctor Israel Mancilla Campos realizan un análisis referente a los estudiantes con deficiencia visual. En el artículo “Barreras y facilitadores identificados por estudiantes en situación de discapacidad visual en el proceso de admisión a la educación superior: el caso de la UAQ” se pueden observar datos que no todo el tiempo son contemplados dentro de los sistemas educativos del país. En este desglose, comentado por los mismos autores, se presentan porcentajes relacionados a las instalaciones de la Universidad Autónoma de Querétaro y cómo es que se espera que los protocolos puedan mejorarse a través del cambio y la consciencia. Cortés y Mancilla incluyen tanto posibles modificaciones para el beneficio de esta parte de la población universitaria, como las expectativas de una comunidad más informada respecto a este tema.

Transgresión. Estudios críticos sobre arte, tecnología, cuerpo y educación conjunta una multiplicidad de voces, perspectivas y propuestas con el objetivo de analizar nuestra forma de relacionarnos con el entorno. El estudio de las temáticas aquí tratadas favorece el entendimiento de los desafíos y las oportunidades que se presentan en nuestra actualidad. No se deben limitar los matices que transgreden las normas establecidas, al contrario, deben de estudiarse y alentarse para comprender los diversos contextos que existen.

EL CUERPO BIOTECNOLÓGICO COMO EXTENSIÓN EN LA OBRA DE ALI SCHACHTSCHNEIDER

Bibiana Colín Esquivel

Introducción

Las interacciones entre el cuerpo y la tecnología se encuentran cada vez más en producciones artísticas contemporáneas. Proyectos como *Vivorium* de Ali Schachtschneider, artista y diseñadora estadounidense, quien trabaja entre las intersecciones del arte, la biología y la moda, muestran el potencial de las aplicaciones biotecnológicas a través de técnicas experimentales. El objetivo de este proyecto consiste en lograr una extensión del cuerpo utilizando materia orgánica cultivada en laboratorios. A manera de un performance documentado, la artista nos muestra las diferentes colecciones de este proyecto en los cuales utiliza materiales como: la celulosa, bacterias y micelios. Para generar beneficios que van desde indumentarias que extienden habilidades del cuerpo, para facilitar la comunicación con otros, hasta el uso de los mismos elementos para el consumo humano y el aporte de nutrientes al cuerpo. Ali Schachtschneider define a su proyecto como:

Un estilo de vida que explora modos alternativos de interactuar con el cuerpo, los materiales y objetos. Confunde moda con objetos y vida a través de la extensión del cuerpo con las cosas, desde las prendas de ropa a los materiales cultivados, y aquello que está a su alrededor (Fernández-Nova, 2017, p. 116).

La propuesta de la artista presenta una relación entre arte, biología y tecnología, lo cual se puede entender como una concepción conjunta del concepto conocido como Bioarte. Dicho concepto juega un papel muy importante al utilizar las biotecnologías y los materiales biológicos para desarrollar prácticas que generen un cambio en la relación arte y vida.

Vivorium es un proyecto que, a partir del uso de las biotecnologías, presenta una propuesta para terminar con la contaminación y el excesivo gasto de agua que genera

actualmente la industria textil. Por lo cual, se analizarán qué consecuencias existirían al implementar parcial o completamente el proyecto tras reconocer la indumentaria como una extensión del cuerpo. La artista nos ofrece una interpretación del cuerpo en relación con la naturaleza, por lo que será de gran importancia entender los elementos que conforman *Vivorium*. A lo largo de este ensayo, se pretende analizar el proyecto desde la problemática existente entre el cuerpo y la tecnología, y, examinar cómo la artista usa el cuerpo para conectar la vida con el arte fuera de los museos, centrándose en un uso tan cotidiano como la indumentaria. También se buscará comprender las posibles consecuencias que habría y cómo estas repercutirían en la vida humana.

Antecedentes

El proyecto de Ali Schachtschneider ha sido analizado con anterioridad por Elena Fernández en su artículo titulado *El cuerpo extendido: indumentaria mutante en la obra de Ali Schachtschneider*, en donde muestra un interés en torno a las relaciones entre el cuerpo extendido y la indumentaria. Elena habla sobre una de las colecciones del proyecto *Wetgarment*, en donde hace referencia a las reflexiones de Alejandra Mizrahi, quien nos explica cómo la identidad individual es confeccionada a través de las prendas de vestir. Menciona que, gracias a ello, se puede construir un discurso no solamente del cuerpo, sino también con relación al otro. Se podría entender que la moda, la cual podemos considerar por sí misma como una extensión del cuerpo, se encuentra estrechamente ligada al proyecto como una identidad construida y que, por consiguiente, permite comunicarse con los demás.

Retomando lo anterior, y de manera general, Elena Fernández comparte este artículo en el que se encuentran no sólo algunas descripciones de los procesos más destacados del proyecto *Vivorium*, sino que también, su relación con la moda y lo que denomina “identidad frankenstiniana”. Con este último concepto, hace reflexiones sobre cómo la identidad personal se crea a partir del uso de la ropa, así como también sobre el modelado del propio cuerpo utilizando un tejido vivo y confeccionando para servir como implantes, esto es lo que Elena considera un “juego frankenstiniano”.

Ahora bien, también es importante reconocer aquellos conceptos que surgen alrededor de la obra de Ali Schacht Schneider. Sin duda, dentro de su producción artística se encuentran términos como el Bioarte, cuerpo y biotecnología, por ello, es necesario tener una definición más clara para comprender más adelante lo que conlleva dentro de su obra.

¿Qué es el Bioarte?

El Bioarte es un concepto complejo en su concepción debido a la novedad de dicha práctica, es por ello que no hay una definición establecida, pero existen varias posturas teóricas que lo describen. De acuerdo con el diagrama de Pier Luigi, mencionado en la tesis doctoral de Laura Benítez Valero, *Bioarte. Una estética de la desorganización* se define lo siguiente:

Bioarte engloba no sólo las prácticas artísticas que comprenden organismos vivos no-humanos, sino que también abarca aquellas prácticas que utilizan la tecnología para manipular organismos vivos (*Biotech Art*) y las prácticas que trabajan con organismos modificados a través de la ingeniería genética (*Transgenic Art*). Estas, asimismo, quedan contenidas, junto con *Bio Art*, dentro del término *Genetic Art*, el cual designa las prácticas artísticas que involucran el ADN y la ingeniería genética en diferentes medios y dispositivos. A esta teoría de los conjuntos de la terminología referente al Bioarte yo añadiría una [sic] conjunto más, el *Hybrid Art*, en el cual quedarían comprendidos el total de los conjuntos (2013, p. 14).

Por lo tanto, se puede entender en primer lugar como un enlace entre las prácticas del arte, la vida y la biotecnología. La vida misma es apropiada por el Bioarte como medio y material bajo la justificación de utilizarla con fines de producción artística. Este término varía dependiendo el autor, se pueden encontrar definiciones más generales, demostrando la flexibilidad que existe, como describe Daniel López del Rincón en su artículo *Arte, biología y tecnología. Relaciones interdisciplinarias en el laboratorio científico*:

En algunos casos se utiliza una acepción muy amplia, que abarca toda utilización artística de materiales vivos; en otros casos, el bioarte se ha convertido en

un término equivalente al de “arte biotecnológico”, designando el conjunto de prácticas artísticas que se nutren de las investigaciones e innovaciones biotecnológicas, como la ingeniería genética, la ingeniería tisular o el cultivo celular y de microorganismos (2015, p. 236).

De acuerdo con la cita anterior, es por ello que puede resultar problemático el dar una definición completa sobre todo lo que se podría considerar Bioarte, sin embargo, es fácil reconocer a la obra de Ali Schachtschneider dentro de esta práctica.

Percepción del cuerpo

Por otro lado, el cuerpo juega un papel fundamental dentro de la obra de Ali Schachtschneider, pero con relación a las biotecnologías como lo comenta Laura Benítez Valero en su tesis doctoral *Bioarte. Una estética de la desorganización* (2013): “En el Bioarte encontramos una serie de proyectos que suponen un lugar desde el que enfrentarse a la alteración de la percepción del cuerpo con relación a las posibilidades de la biotecnología” (p. 50). Tras la posibilidad de cultivar tejidos a inicios del siglo XX, comienzan a realizarse prácticas en las que se lograron extraer tejidos para ser mantenidos vivos y multiplicados dentro de placas de Petri e in vitro.

A partir de estas nuevas prácticas comienzan a realizarse una gran cantidad de investigaciones, donde, tanto las células como los tejidos, logran proliferar inclusive fuera del organismo originario. A raíz de esto, se ha concebido la noción de cuerpo extendido, como lo vemos reflejado en la obra de Ali Schachtschneider, en donde pareciera no existir una víctima dentro de la práctica justificada por el quehacer artístico, esto lo menciona nuevamente Laura Benítez en su tesis doctoral:

El cuerpo extendido es una metáfora tangible para el ideal utópico de la ausencia de víctimas; al mismo tiempo, paradójicamente, es una encarnación del sacrificio de la víctima. El cuerpo extendido no es ni mucho menos un orden fijado y científicamente clasificado; es más bien una visión suave, artística y conceptual del tema de la vida mediada y aumentada tecnológicamente (2013, p. 83).

Se puede ver reflejada entonces la percepción de un futuro cuerpo biotecnológico. Gracias a las nuevas y mejoradas técnicas que ofrecen las biotecnologías se es capaz de transformar y alterar las propiedades tanto de otros organismos como del propio cuerpo humano. En este momento es cuando se hace visible la problemática entre cuerpo y tecnología, en donde la vida parece que pasa a través de un proceso de resignificación continuo. Dependiendo del fin con el que sea utilizado, es el ejemplo de la producción de la artista Schachtschneider, donde la vida se ve manipulada con el fin de servir como indumentaria para un cuerpo humano. Se sabe que el cuerpo funciona como vehículo, no sólo capaz de ayudar a establecer una relación con el otro, sino que también ayuda a tomar conciencia, tanto de sí mismo como de otros cuerpos. El proyecto *Vivorium* pretende engrandecer y volver aún más visibles estas capacidades de reconocimiento y autoreconocimiento que se dan de manera natural por el cuerpo a través de una segunda piel, capaz de establecer conexión con el cuerpo portador.

El proyecto presentado por la artista neoyorquina no llega a establecer una drástica alteración del cuerpo tras la intervención de las biotecnologías, como lo es el ya conocido caso de Alba, un conejo hembra con modificaciones genéticas en su ADN en combinación con el gen fluorescente de medusas *Aequorea Victoria*. Este proyecto fue ideado por el artista plástico brasileño, Eduardo Kac, junto con los trabajadores e investigadores del Instituto Nacional de la Investigación Agronómica de Francia. Quienes, en el año 2000 lograron integrar con éxito el gen fluorescente, creando con ello un verdadero cambio en la percepción del cuerpo del conejo, tras ser sometido a una intensa luz azul se pudo observar la evidente emisión de una potente luminiscencia verde.

Sin duda, el cuerpo y la vida, se ven sometidos a alteraciones bajo el título de un arte transgénico, como lo denomina el artista Kac. A pesar de que el proyecto *Vivorium* no representa un cambio drástico en cómo luce un cuerpo humano y, sobre todo, en cuanto a sus posibilidades comunicativas, no transgrede el cuerpo, comparándolo a nivel del proyecto Alba. Sin embargo, sí se puede observar una alteración de las propiedades superficiales del cuerpo. Esto cambia la percepción que se tiene

respecto a otros cuerpos, hay que recordar que dentro de la propuesta artística de Schachtschneider, la segunda piel pretende ser uno mismo con el portador y proporcionar la capacidad de cambiar de color respecto a los estados de ánimo. Una relación similar con el proyecto Alba, pero en diferentes percepciones del cuerpo.

Ahora bien, entenderemos entonces estos principales conceptos como se han definido anteriormente. Para fines de este ensayo, se utilizará el término Bioarte enfocado al uso de la biotecnología como medio de estas prácticas y como aquella en la que se hace uso de lo orgánico, alterando su naturaleza con una finalidad de carácter artístico. Como Laura Benítez lo describe en su libro *Bioarte. Una estética de la desorganización*:

[...] el uso de los medios biológicos juega un papel fundamental en este tipo de prácticas. No se puede obviar que el uso de la biotecnología(s) y materiales biológicos suponen un cambio de paradigma en la relación entre arte y vida, donde la vida ya no es representada sino “creada” y modificada (2013, p. 13).

Ahora bien, por otro lado, se hará uso del término cuerpo extendido, entendiéndolo como aquella propuesta conceptual en la que se pretende generar una nueva perspectiva de la relación entre los humanos y otros tipos de vida como serán la celulosa y los micelios en la obra de la artista neoyorquina Ali. De igual forma, se hará referencia al término biotecnología, el cual, entenderemos de acuerdo con la definición que ofrecen William J. Thieman y Michael A. Palladino en su libro *Introducción a la Biotecnología*, como: “la biotecnología se define comúnmente como el uso de organismo vivos, o los productos de los mismos, para el beneficio humano (o el beneficio de su entorno) con el fin de desarrollar un producto o resolver un problema” (2010, p. 2). Aclarando que el enfoque estará relacionado a los usos de estos organismos vivos con la finalidad de ser implementados dentro de las prácticas artísticas.

El cuerpo extendido en la obra de Ali Schachtschneider, busca una manera alternativa para cambiar la forma en la que se ha percibido la indumentaria a lo largo de la historia. A través de una propuesta artística ha buscado impactar de manera positiva en uno de los temas que actualmente ha provocado gran preocupación dentro de

la sociedad, la escasez de agua, la cual se visibiliza cada vez más. El sector en el que ha decidido involucrarse es uno de los primeros que gasta más agua al año dentro de sus producciones, la industria textil, aumentando la huella hídrica.

La artista ofrece una narrativa en un futuro utópico con la justificación de detener el excesivo abuso del consumo de agua, el cual, genera a su vez una gran contaminación. Pero pretende comercializar un sustituto a una de las industrias que obtiene más ingresos anualmente, la industria de la moda. Entonces, se podría llegar a pensar que lo que busca no es hacer una crítica o un cambio al sistema capitalista, si no cambiar e innovar la manera en la que se hace. Ahora bien, dentro de su proyecto *Vivorium* se encuentran varias colecciones, cada una tiene una función específica, desde las que ayudan a facilitar la interacción con otros seres vivos (*Toolcollection*), hasta aquellas en las que se crean elementos que pueden ser comestibles y que aportan ciertos nutrientes al cuerpo (*Nourishment*).

Existen, claro está, otras más de las que se podría hablar y analizar a profundidad en otro ensayo, pero por ahora, el que se vuelve de interés para este análisis es su colección titulada *Wetgartment*. En donde, dentro del laboratorio cultiva celulosa para desarrollar un tejido que pretende ser utilizado como una prenda de vestir, la cual, se encuentra formada por bacterias que crecen y se colocan en contacto directo con el cuerpo durante siete días para que seque, sin que el usuario se mueva. Lo que la artista comenta, es que al hacer esto, se podrá desarrollar una fuerte conexión entre el cuerpo y la segunda piel de origen biológico, la cual presenta otras características como el ser capaz de crecer a través de la simbiosis en contacto con el cuerpo humano. Se entiende a partir de ello, que cada una de estas prendas estaría sujeta exclusivamente a una persona, ya que en el momento de su creación tendrán que depender de un cuerpo para seguir viviendo.

Al llegar a este punto, es necesario analizar las consecuencias que podrían existir al implementar el proyecto. Se puede encontrar una gran posibilidad de consecuencias negativas en varios ámbitos tanto a nivel social, económico y personal. Dentro de lo individual, y como se revisó anteriormente, Elena Fernández presenta en su artículo un punto importante: la ropa ha llegado a contribuir en la creación de la identidad personal al presentar una gran variedad de formas, colores, texturas y estilos,

que responden para cubrir, desde los gustos más simples, hasta los más extravagantes. Entonces, como sociedad se presentará un problema en cuanto a la percepción de la identidad individual y, por ende, repercutiendo en la vida humana en sociedad. Al imaginar el futuro escenario utópico al que dirige la obra de la artista, se encontraría un momento crucial en la sociedad en el sentido de una posible pérdida de la identidad. Esto, debido al uso de la segunda piel como vestimenta, prendas en las que no existiría un factor diferenciador entre una persona y otra, donde la personalidad de cada uno se desvanecería a simple vista. Esto, suponiendo que la intención de la artista fuese crear un mismo tipo de vestimenta homogeneizadora, cosa que no menciona en absoluto ni en su performance documentado ni en su página web. También resultaría interesante conocer cuál es la visión actual de la artista tras unos cuantos años de haber publicado su propuesta. Esto debido a que surgen muchas dudas respecto a la ejecución del proyecto.

Artistas como Ali Schachtschneider, han desarrollado una propuesta interesante y justificada dentro de los procesos artísticos, sin embargo, se podría pensar en estas como un intento de crear una nueva sociedad de control, en la búsqueda de homogeneizar la sociedad en cuanto a su vestimenta. Con ello se generaría un posible problema en la identidad tanto personal como social, lo que sería impensable porque estaría afectando la gran variedad de tradiciones y culturas que existen y que usan la vestimenta como identificador y diferenciador.

No es impensable crear un tipo de vestimenta con seres vivos, ya que la artista, invita a imaginar los posibles alcances de obtener así una alternativa sustentable de compuestos orgánicos que constan de materiales cultivados en laboratorio como micelio, celulosa y cultivos de tejidos. A pesar de ello, resulta inquietante pensar que, al estar utilizando compuestos orgánicos, que además pretenden que realicen simbiosis con el portador (lo que significa que los dos organismos, se mantendrían conviviendo a largo plazo a partir de una interacción biológica que terminaría por resultar imprescindible para ambos), existe también el factor que podría perjudicar la salud.

Por ejemplo, al consumir una píldora llamada Ingestulosa Celubiótica, la cual pretende introducir una bacteria dentro del cuerpo que a su vez produce celulosa (un azúcar natural que se supone será emitida a través de los poros de la piel). Con la

finalidad de reaccionar a varias salidas del cuerpo, sería como a los patrones de respiración e incluso a la frecuencia cardíaca lo que se entiende será para responder e indicar de manera visual a los diferentes cambios en los niveles de estrés de la persona, que se verán reflejados a través del cambio de color de esta extensión del cuerpo. Esta segunda piel estará en contacto directo con el cuerpo humano para realizar la simbiosis que menciona la artista.

A partir de lo planteado anteriormente, se necesitaría realizar una gran cantidad no sólo de experimentos, también de estudios para corroborar su utilidad y seguridad. De igual forma, sería de gran importancia analizar las condiciones socioculturales de la población en la que se habría de pretender un primer acercamiento, sin dejar de lado la condición socioeconómica. Ya que implementar este tipo de proyectos requeriría de un sector de la población con alto poder adquisitivo, quedando excluidos sectores marginales, así como las periferias urbanas.

La moda ha traído consigo alternativas de producción que han logrado llegar a un sector de la población más amplio como lo hace el *fast fashion*, sector que produce cantidades exponenciales de prendas a un precio accesible. Para poner en marcha un proyecto como el que presenta la artista neoyorquina, que tiene la intención de explorar alternativas sustentables, primero hay que imaginárselo en un futuro en el que, para empezar, no existiera una desigualdad tan visible como lo es hoy en día. Ya que el proyecto no podría hacerse accesible para todos y sólo podría favorecer a ciertos sectores de la población en posición de privilegio, provocando que la enorme brecha existente en la situación económica de la sociedad quedará evidenciada aún más.

Por otro lado, es necesario mencionar el cambio que se ha dado dentro del ámbito artístico. Durante siglos, se había considerado un espacio propio para cada disciplina, un taller para las artes y otro para un laboratorio para las ciencias experimentales. Ahora se observa un cambio respecto a esto, en donde artistas como Ali Schachtschneider comienzan a utilizar el término “laboratorio” dentro de un ámbito artístico en donde las biotecnologías en este caso en particular tienen una participación importante. El emplear este término no hace referencia necesariamente al uso de un laboratorio de carácter científico, aunque puede llegar a serlo, sino también a aquel espacio de experimentación e innovación artística. Gracias a esto, otros artistas podrían apro-

piarse de igual manera del término y abrir el panorama dentro de sus producciones artísticas encaminada a una experimentación con o sin ayuda de las biotecnologías.

Los alcances del arte cada vez se vuelven más amplios, con el Bioarte es posible simplificar inclusive los procesos de producción. No resulta extraño el hecho de que artistas recurran a la ayuda de científicos para desarrollar proyectos artísticos, inclusive cuando ni siquiera el propio artista ha de participar necesariamente del mismo desarrollo o de los procedimientos que se llevan a cabo, por lo que no ha requerido ser el artista el ejecutor de la técnica. Actualmente, en el arte contemporáneo se pueden observar situaciones que no están muy alejadas de lo que se puede crear con herramientas no tradicionales o sin la intervención directa del artista. A lo largo de la historia del arte no es difícil encontrar ejemplos de esto, desde grandes artistas de la pintura Barroca como lo fue el pintor Peter Paul Rubens, quien debido a la demanda de su trabajo requirió de la mano de obra de asistentes (quienes fueron sus alumnos), a los que les enseñó sus técnicas y que, en incontables ocasiones, realizaban varias de sus pinturas. Claro, siempre bajo la dirección y aprobación de Rubens, quien, tras unos retoques finales y firmaba cada una de estas piezas. Este modo de trabajar recuerda a artistas contemporáneos, como lo fue Andy Warhol, quien en muchas de sus obras delegaba la fase de realización a sus ayudantes de la *Factory*. Dentro del Arte Conceptual es evidente la ausencia en muchos casos de una técnica e inclusive hasta del mismo objeto artístico. El Arte Conceptual le da toda la importancia como lo dice en el nombre, al concepto, ésa es considerada como la verdadera aportación y lo que le da el peso a la obra, o a veces, incluso el proceso creativo de la misma pero no el resultado.

En el Bioarte sucede algo similar, el artista es quien desarrolla a partir de sus intereses y procesos creativos la idea que, posteriormente, un grupo de científicos especialistas se encargan de crear. No obstante, no hay que generalizar, claramente es posible encontrar artistas que tienen conocimientos e incluso estudios en las ciencias y viceversa. Actualmente, las nuevas producciones biotecnológicas, con artistas trabajando, muestran que los procesos de la vida pueden ser redefinidos incontables veces y que, a través de ello, se pueden generar situaciones que se ubican entre la vida y la muerte. Ahora bien, se encuentra la posibilidad de producir objetos vivos, lo cual genera un cambio en el pensamiento donde la vida ya no

es pensada en un sentido tradicional debido a que pasa a ser un medio y material utilizado con fines artísticos como la obra de Ali Schachtschneider.

La vida y la muerte se redefinen a través de los procesos del Bioarte gracias a la capacidad de criar y cultivar no sólo tejidos vivos, ya sea de humanos o de animales, también facilita desarrollar una pieza artística al poder esculpir con esos tejidos vivos una obra que muta, crece y se desarrolla sin tener la necesidad de pertenecer a un soporte, sino que puede estar fuera de un cuerpo sin tener gran problema en sus funciones. Esto es lo que pretende generar la artista neoyorquina con su proyecto *Vivorium*.

Entonces, en este punto es importante reconocer los límites de llevar a cabo un proyecto como *Vivorium*, así como muchos otros dentro de las prácticas del Bioarte. A partir de ello se generan grandes problemáticas de índole ético, debido a que tanto científicos como artistas han demostrado que se pueden obtener una infinidad de posibilidades al fusionar el arte y la ciencia.

Debido a que existe la probabilidad de hacer muchas intervenciones y experimentaciones, surge entonces una pregunta muy importante, ¿todo lo que se puede hacer se debe de hacer? Sin duda es una pregunta que señala los límites del Bioarte. Resulta muy interesante analizar que es gracias a las intervenciones del arte en la ciencia que se han podido visibilizar estas prácticas y su alcance. Posiblemente de no tener una participación artística tal vez no se tendría tanto conocimiento de que esto ocurre. Por otro lado, también es cierto que las inquietudes y aportaciones del arte ayudan a visualizar las posibilidades futuras en el ámbito científico. En donde la vida pudiera crecer, reproducirse e incluso venderse como un objeto decorativo o, como en el caso del proyecto *Vivorium*, como un objeto útil y funcional, como una extensión más del cuerpo. El uso de la vida como vestimenta y a su vez una alternativa sustentable.

Conclusión

El proyecto *Vivorium* podría parecer en estos momentos una idea completamente utópica, en donde las posibilidades planteadas por la artista son tantas como las consecuencias que conllevaría. Aun así, sin duda alguna quedan más preguntas por hacer y muchas posibles respuestas. Sería de gran importancia continuar con estos análisis

para reconocer cuáles serían los límites de llevar al proyecto a la realidad, acentuando aún más la desigualdad social dentro de las posibles consecuencias. La pérdida de una identidad no sólo personal sino cultural dentro de la sociedad, así como también las futuras afectaciones en la salud al consumir el producto desarrollado con este fin. Por otro lado, también los problemas a los que se enfrentaría la sociedad como un golpe en la economía, ya que como se mencionó antes, el proyecto *Vivorium* pretende ser un sustituto de vestimenta, lo que afectaría en gran medida a la industria textil. Sin ser menos importante, también es necesario remarcar las problemáticas dentro del ámbito ético al llevar a cabo proyectos en donde la vida se reinterpreta al ser utilizada como medio y material de experimentación con fines artísticos.

El Bioarte ha traído consigo la construcción de espacios de reflexión y experimentación entre los límites que conectan al arte con la ciencia, la vida y con el uso de las biotecnologías. No sólo para los científicos e investigadores, también para las sociedades de control capitalista. Debido a que las biotecnologías se encuentran presentes en muchos aspectos cotidianos de la vida, no sólo del desarrollo de la ingeniería genética, sino desde procesos más simples como la crianza selectiva o la fermentación de alimentos. Las biotecnologías se han convertido actualmente en una herramienta fundamental. De igual forma, el arte es fundamental para las investigaciones artísticas y científicas ya que ofrece la posibilidad de analizar, de ver más allá y adelantarse a las futuras complejidades a las que tendrá que enfrentarse el Bioarte.

El proyecto *Vivorium* resulta atractivo a primera vista, pero basta con analizarlo y conocerlo más para poder entender qué consecuencias podría ocasionar y que posiblemente no son visibles. Estas prácticas artísticas cambian la relación entre el arte y la vida, donde desde siglos atrás únicamente se relacionaban en un ejercicio de representación e interpretación. Ahora esto ha cambiado en las nuevas propuestas artísticas contemporáneas, en las que se hace uso de la vida como material de trabajo al someterlo a modificaciones y alteraciones en su naturaleza. Prácticas que ya no invitan a una contemplación o análisis sino a una relación interactiva directa con la obra.

Sitio web donde se puede encontrar más información:

Ali Schachtschneider de Ali Schachtschneider. Recuperado el 15 de marzo de 2023 de <http://www.alischachtschneider.com>

Referencias

- Benítez Valero, L. (2013). *Bioarte. Una estética de la desorganización* (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Fernández-Novoa Vicente, E. (2017). “El cuerpo extendido: indumentaria mutante en la obra de Ali Schachtschneider”. *Revista Croma*, 5(9), pp. 115-123.
- López del Rincón, D. (2015). “Arte, Biología y tecnología. Relaciones interdisciplinarias en el laboratorio científico”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(2), pp. 235-252.
- Thieman, W.J. y Palladino, M. A. (2010). *Introducción a la biotecnología*. Madrid, España: Editorial Pearson.

LA TECNOLOGÍA COMO EXTENSIÓN DEL CUERPO EN EL ARTE ACTUAL

Vanesa Leal Puga

Introducción

En este texto, que elaboré primero como un ensayo final y que ahora se ha convertido en una incertidumbre más amplia, trataré de hacer un recuento de la relación entre arte, tecnología y el cuerpo, aportando múltiples formas de percibir y crear. Trataré de exhibir la estrechez de la misma y de cómo estamos extendidos para su aprovechamiento.

Para la ejecución de las artes y el uso de tecnologías es importante recalcar que estas aparecen como conceptos desde el mundo griego. Arte y tecnología son términos definidos por *techné* como la técnica y creación material (de manera eficaz) y, por otro lado, la ciencia es definida como la creatividad, el poder creador, que se recupera mediante la obra en el ámbito artístico.

Con la contemporaneidad, entendida desde las últimas décadas del siglo pasado, la globalización, la era digital y los espacios virtuales que esta ofrece, así como también la validez de experimentación en el arte, la relación entre disciplinas se ha estrechado, más allá de lo particular e individual de cada una, más allá de sus herramientas. No son contrarias ni excluyentes, pueden unirse y aprovecharse mutuamente unas de las otras, en proyectos multidisciplinarios e interdisciplinarios. Este primer concepto hace referencia a que abarca una variedad de disciplinas, mientras que el segundo designa la cooperación y el trabajo entre las mismas. Sobre esta situación, algunas labores artísticas aportan visiblemente a estudios de ciencias, sobre todo en sociales, o que el uso de aparatos tecnológicos es casi inevitable en una creación artística.

Entonces no estamos en un momento donde exclusivamente se adapte una disciplina en función de otra, si no que juntas van generando conocimiento, especialmente en la virtualidad y medios como las redes sociales. Se alimentan, avanzan y trabajan en conjunto de varias maneras que no se hubiera imaginado antes, ni siquiera hubieran logrado entrar en la definición o función del arte de otras épocas. Ahora bien, podemos encontrar instalaciones que desafían por sí mismas el arte que

se concibe como una pieza terminada, ya que traen a la mesa el juego de la interacción, de la participación y de la construcción de la obra en lugar de una obra conclusa, haciendo que el espectador pase a ser actor y parte de ella.

Horizonte

Tras esta implementación en la conciencia artística, se cambió la experiencia estética de la obra terminada a la obra latente, abriendo paso al uso de tecnologías más allá de la foto. No solo el cine, también el video se convirtió en la herramienta predilecta por su parecido con la televisión, que es un medio de consumo amplio y globalizado, con el que los espectadores están familiarizados). El video es adecuado por su fácil manipulación de imágenes en postproducción o, incluso, porque en algunas instalaciones depende del público al ser grabado y retransmitido, ya que se vuelve una interacción social directa o indirecta.

La instalación y el performance aparecen para abrir la puerta al arte contemporáneo, con la presencia exhibida de los elementos de la obra, las piezas, pero también el cuerpo. Estas dos expresiones exploran su poder como medio para el arte y el lenguaje, no desde una perspectiva de artes escénicas, sino como un reclamo para presentarse en lugar de ser representado, expuesto. El interactuar con la obra o el ser espectador involucra de igual manera una escena viva, la experiencia se construye constantemente y se valora el proceso que genera. Tras la interacción el resultado puede darse o no, pero la obra no estará terminada previamente.

Dentro de estas herramientas contemporáneas me gustaría recuperar el video performance y la video instalación, el primero siendo, según Sasiambarrena:

[...] una de las tantas desmaterializaciones del arte, en éste caso mediante la utilización del aparato (registro), si bien éste es integrado por la performance, origina otra relación entre arte y vida, entre artista y espectador, entre escena real y virtualizada. (2014, párr. 7).

La segunda posee varias representaciones no excluyentes, como serían los videos en *loop*, así como las interactivas, que usan al espectador para activarse mediante movi-

mientos o sonidos, o las de circuitos cerrados, con varias cámaras y monitoreo que provoca que el espectador se vea en el video, ya sea con algún efecto o directamente grabado y siendo reproducido como parte de la instalación; todas buscan involucrar al espectador. Acompañando a este último tipo de videoinstalación y entrando en el área de la programación, están las instalaciones con sensores que generan imágenes o efectos en las pantallas y hace participar voluntaria o involuntariamente al público (entra y se activa o la toca, juega con ella, tiene poder y decisión sobre su efecto). Es ahí donde el contacto es más directo con la máquina, (que no siempre es una computadora) empezando a pensar en las posibilidades posthumanas del arte, el ser con su cuerpo interactuando directamente con una máquina y provocando un efecto en ambos, tanto en el programa y el resultado, como en el espectador al generar experiencias y sensaciones.

Esta relación podría ser favorable de muchas maneras y es el enfoque que me gustaría plantear: las tecnologías como herramientas al alcance del artista y del público, siendo algo casi intrínseco de ciertas obras. Incluso los materiales que se manejan de manera virtual se generan de la extensión de las manos, la vista, el oído y otras experiencias sensoriales, ya que son generadas y recibidas. Las computadoras y pantallas con audio podrían ser las principales extensiones del cuerpo. Con la era digital en el estado avanzado en que se encuentra, sumado con el hecho de que, en mi generación, y en las siguientes, hemos crecido con ella, ya no se percibe el aparato o dispositivo como algo ajeno o aparte de lo humano. Desde la fusión, según Zizek, de lo real (virtual) en lo Real, las redes sociales, los programas y los dispositivos por los cuales accedemos a ellos son algo que aprendemos a usar, entender y construir, al mismo tiempo que nos construimos y crecemos; ya no existe una separación, una realidad afecta a la otra.

Desde que el arte conceptual tuvo inicio, se entró también a un estado posthumano en los artistas, dejando de lado el límite moderno y ético del cuerpo, obteniendo el potencial para llegar a la experiencia, para completar la obra con la pregunta-sensación generada en la mente ajena del espectador. Se vio implementada una mezcla de materiales y de procesos creativos en la obra, no solo la experimentación con materiales no destinados a los campos artísticos, sino el potencial humanístico de la fo-

tografía y el video. Llegado este momento, dependiendo de la postproducción, pero desafiando a la obra estática, pictórica y a los principios escultóricos antropomorfos, el video se convirtió en el algo más antropocéntrico y se transformó en la base, pero sin ser sólida ni pesada ni inamovible, empezando con Sol Le Witt.

Incorporación, cuerpo y máquinas

Gracias a la aparición de videos en instalaciones con la experimentación de la imagen electrónica, como hicieron Regina Silveira y Anna Bella Geiger, llegando hasta la comercialización y la formalización de la imagen al crear una nueva perspectiva, el videoarte se volvió un recurso recurrente en los noventa como en el caso de Nam June Paik. Este último lo concretó como un concepto nuevo y una clasificación para el uso de pantallas e imágenes no fijas construidas con bases tecnológicas.

En 1969 junto a Shuya Abe diseñó un video sintetizador para combinar y manipular imágenes de diferentes fuentes, con la transformación electrónica de las imágenes en movimiento. Algo así como la programación para instalaciones actuales, solo que estas responden a la interacción y no cambian arbitrariamente; la diferencia reside entre involucrar al público de manera meramente visual e involucrarse como parte de la obra viviente, donde necesita al espectador para seguir creándose. Es una clase de obra cuya existencia termina al terminarse la experiencia, aunque su recuerdo prevalezca en la mente como es la intención.

Nam June Paik, a quien no le había puesto tanta atención hasta que quise usarlo como ejemplo en un ensayo y que más adelante en este texto acabó convirtiéndose en referente, en mi opinión es una pieza clave para la línea histórica que integra al arte máquina con lo humano. Retomaría sus obras *Becoming Robot*, que no solo son esculturas antropomorfas hechas de pantallas funcionales si no que, al estar funcionando asemejan al cuerpo vivo, al cuerpo donde suceden cosas dentro todo el tiempo, al cuerpo con pensamientos, multidisciplinario, al cuerpo como máquina de vida, de procesos, de inconsciente. El robot no podría controlar ni ordenar todas las imágenes que se transmiten en él, ni toda la energía que lo circula; en su momento fue catalogada como transhumanista a pesar de ser una representación y no una presentación del cuerpo como se venía entendiendo (Trilnick, 2022). Cuan-

do Paik comienza a experimentar en estos ámbitos, no era lo único novedoso en el arte visual que estaba sucediendo, tenemos a todos los exponentes que cambiaron su medio expresivo al cuerpo: el arte desde el cuerpo, algo completamente humano, entrando al *performance* y al *happening*.

Con el videoperformance y sus autorretratos de cuerpos intervenidos, todavía funcionando de manera interdisciplinaria, se preparan por un lado la fotografía o el video se graban y toman, por otro los ajustes quedan en postproducción. Sin embargo, los artistas, y quisiera recalcar sobre todo a las mujeres, como es el caso de Carolee Schneemann o Cindy Sherman, usan su cuerpo presente y sin una mirada que filtre su realidad para obviar la manera en que se socializa y se trata al cuerpo femenino como objeto de consumo, como producto que debe cumplir características, como máquina que debe ser funcional, como contenido visual. Lo anterior, acerca más a la perspectiva donde después podrá entrar la idea del cuerpo-máquina, aunque se ve como tabú y tiene cierto rechazo social bajo ideas conservadoras en contra de la modificación, buscando lo natural, aunque no considerando su capacidad de obsolescencia.

En el capítulo de cuerpos ritualistas y transgresores del libro *El cuerpo del artista* (2006), se plantea que desde los sesenta el cuerpo accionista se usó como medio porque no quedaba ya suficiente espacio en lo pictórico convencional, ni en las esculturas terminadas, ni en la obra imperturbable para hablar del tabú, generando transformación social. El cuerpo era el medio para hablar sobre el cuerpo, para evidenciar y normalizar su condición, y es cuando se abre el debate sobre los límites de lo que sí es de consumo y de lo aceptado sobre los cuerpos humanos: lo enfermo, lo sexual, los fluidos, las modificaciones, entonces no tienen cabida, no son normales, no parecen partes del cuerpo aceptado.

Ana Mendieta problematiza el cuerpo en el apartado de Cuerpos Ritualistas, recreando y presentando la escena de un crimen exponiéndose al público, el cual, mediante el impacto, reflexiona y cuestiona la violencia hacia las mujeres y la forma en que parece perder relevancia cuando otros deciden cómo presentarla en los medios: minimizando, culpando, burlándose o, también, cuando ni siquiera se presenta. El acercamiento de los medios y el cuerpo como vehículo para Ana en *Rape Scene* es una simulación, y entonces el cuerpo sobrepasa a los medios, por sí mismo. Se trata de

reivindicar el cuerpo y las corporalidades, como se hace todavía cuando no entran en lo hegemónico estandarizado, lo blanco, el hombre, lo “completo”, etcétera. Desde entonces el arte no deja de ser medio para evidenciar y presentar los cuerpos en su diversidad, sus fluidos, su sexualidad, su plasticidad.

El cuerpo enfermo puede recuperarse mediante la medicina, los implantes, las máquinas, las pantallas y toda clase de elementos externos para completarlo, para hacerlo funcional. Partiendo de esto se pone nuevamente un límite, que no es norma, de lo que no es tan aceptado socialmente, es decir, las modificaciones al cuerpo que no tienen una intención sanatoria, las modificaciones de corrección para los estándares de cuerpos bajo lo binario, las modificaciones que no son subordinadas a completar, que no son consumo (como sí lo son los implantes de senos, la liposucción, la rinoplastia, la bichectomía), y dentro de ellas las modificaciones que van hacia la máquina, hacia lo tecnológico, a lo digital. Puedo asegurar que es un campo que no es muy explorado y en el que al mencionar ejemplos como Stelarc siempre hay reacciones de disgusto, asombro o algo de sorpresa, y mencionando a otros artistas como Neil Harbisson probablemente se desconozca de su condición.

Aunque entró en un debate ético bajo las perspectivas de algunos artistas sobre sus modificaciones corporales, por ejemplo, están quienes piensan como Stelarc quien considera que el cuerpo humano como es, es obsoleto, e incluso incompleto o limitado (y creo que sí es limitado), y que aprovechando las tecnologías desarrolladas se puede modificar. El cuerpo humano, es percibido como un proyecto que se actualiza, mejora y al cual se le puede agregar y agregar funciones. Mientras que, en un caso muy parecido, encontramos una mentalidad tal vez algo más humanizada con Marcel Lí, artista español que ve la relación del cuerpo con los dispositivos como membranas. Este artista hace una sistematurgia de la hipermembrana, jugando con los sistemas computacionales, usando y referenciando sus fluidos, a diferencia de Sterlac que opta por presentarse completamente limpio, tal vez bajo el pensamiento de que el cuerpo debe ser limpiado, no presentado como lo que es considerado desecho. Marcel Lí no busca eliminar su cuerpo ni lo ve obsoleto, solo usa la tecnología como una extensión, y en este punto ambos extienden el cuerpo para extender el arte.

Cyborgs

Tenemos otro grupo de artistas que, superando o tal vez ignorando el dilema moral que plantea su cuerpo terminado o no, completo o incompleto, van hacia el *cyborg*; cuerpo orgánico con partes de dispositivos electrónicos. Aprovechando las oportunidades corporales para la creación de piezas, además de percibir ya el mundo desde otra perspectiva, artistas que han ampliado sus sentidos. Neil Harbisson, quien no podía ver colores, decidió ser parte de una modificación y experimentación tecnológicas al implantar una antena en el cráneo, la cual al acercarla a los colores los interpreta como sonidos según sus frecuencias. Un proyecto que cubría la idea del cuerpo funcional, pero la aborda desde otro sentido, como una sinestesia asistida, que en las manos de alguien con percepción artística se tradujo a generar imágenes desde los sonidos con apoyo de la antena, abstrayendo lugares y piezas musicales.

Otro proyecto *cyborg*, que se realizó con la intención meramente artística, es el de Moon Ribas, una bailarina que, progresivamente, fue conectando su cuerpo al movimiento desde diferentes modificaciones, primero temporales, como guantes y aretes con una percepción más inmediata del movimiento; pasando a implantarse en los pies una especie de detectores sísmicos, estos para sentir los movimientos de la tierra en cualquier momento, usándolos en performance y bailando sin poder predecir a la tierra (Gamboa, 2022).

El proyecto de Ribas y el de Neil están asociados con el *Cyborg Foundation*. De cierta manera ambas modificaciones tienen una conexión con el medio y la tierra, solo con una manera distinta de percibirla, lo cual tiene un enfoque muy artístico, percepciones contemporáneas en cualquier contexto a donde vayan. De hecho, su proyecto busca generar propuestas artísticas, una especie de entrega física más allá del límite normativo del cuerpo para la obra, además de apoyar al desarrollo de sistemas, abordando situaciones de diversas maneras, creando sinestesias. Una verdadera relación arte, ciencia y tecnología, la evidencia de su ejercicio paralelo y el aprovechamiento que cada disciplina tiene con las otras, incluso entrando muy directamente con la medicina, ciencia para los sentidos.

Dilemas

Haciendo la respectiva investigación y dialogando del tema en estos meses, quiero aclarar que las conclusiones a las que había llegado son bastante positivas al respecto. No condeno ni rechazó la modificación corporal y agradezco que se pueda llegar a más herramientas para la creación artística inmersa en la contemporaneidad, sin embargo, me he planteado algunos dilemas éticos y morales que me gustaría explicar antes de terminar.

Primero, estoy hablando desde un contexto donde nos manejamos bajo el capitalismo neoliberal, el poder del dinero y la accesibilidad que nos ofrece. Estamos viviendo en clases que se separan por su poder adquisitivo, no todas tienen la misma capacidad de adquirir productos o de pagar para hacerse una modificación y mucho menos de poder cuidarse debidamente en una intervención quirúrgica, por lo que, aunque suene increíble y extensa la rama artística que se desarrolla bajo proyectos *cyborg* o con sistemas como el de Marcel Lí, habrá una diferencia entre los artistas que tengan acceso a estas tecnologías y los que no.

Tomo como ejemplo a Jaime de Val, quien, como artista meta humanista, se dedicó a hacer performance de su cuerpo en *Microsexos* con cámaras de vigilancia y proyectores que modificó para su uso en la obra, y aunque sí pudo completarla, representó mucho más trabajo para llevarla a cabo, además, de requerir una modificación. Ahora imaginemos esa situación con otros artistas, y me incluyo, carezco del dinero y conocimiento para comprar y reconstruir un aparato que se pueda unir con mi cuerpo, más allá de un teléfono móvil.

Lo que me lleva al segundo punto, la obsolescencia programada de lo que podemos adquirir: los teléfonos móviles, las computadoras y otros dispositivos que nos extiendan de manera corta, inmediata y accesible tienen una vida útil limitadísima, cada vez menos resistentes y menos compatibles con softwares y actualizaciones. No podemos considerarlos una parte permanente de nosotros, si no nos planteamos cambiarla cada tanto, tener que pagar para arreglarla y actualizarla; irónicamente estos hospitales de celulares sí son hospitales de nuestros cuerpos enganchados a una herramienta extensora.

Y entonces hablemos sobre si apenas tenemos acceso a los dispositivos, depende los modelos que podamos conseguir según el dinero que tengamos, quienes no pueden acceder a los dispositivos, y quienes no pueden acceder a los medios de comunicación, a la luz en sus viviendas, o a tener estas herramientas; hay una jerarquía y una división abismal. El arte no será equitativo mientras los recursos no lo sean. Es un privilegio conocer y tener herramientas de modificaciones corporales, las cuales todavía se podrían manejar como un proyecto actualizable del cuerpo, con nuevas versiones e instalaciones. Este tipo de tecnología es un privilegio porque requiere tiempo, dinero y esfuerzo que no todos podemos darnos el lujo de tener.

¿Habrá una jerarquía también de especies más allá de la existente? Los *cyborgs* son humanos o se consideran algo que ha superado al cuerpo bajo una perspectiva como la de Stelarc. Entonces, serían más allá de lo humano; El especismo y la superioridad alcanzaría a los humanos sin modificarse, porque el cuerpo *cyborg* tiene sentidos aguzados, habilidades extendidas más allá de su uso artístico que podrían beneficiar en muchos sentidos a quienes se sometan a algún procedimiento, con una ventaja sobre quienes no puedan desarrollarse más allá de su límite corporal. Me pregunto qué efecto social tendrá mientras vivamos y dirijamos nuestra vida y el arte bajo el capitalismo neoliberal donde el poder es tener, y no todos tienen.

Conclusiones

Reitero que nada de lo socialmente aceptado tiene más potencial creativo o de dónde sacar provecho que las modificaciones, motivo por el cual genera rechazo, y es que, ambos siguen siendo procedimientos como los que se hacen por salud o consumo. Simplemente genera miedo y disgusto, porque no es algo que satisfaga a los demás, no es algo que genere una experiencia agradable a la vista, tampoco algo que se considere necesario para preservar la vida, pero puede ser que la mejore, puede ser una herramienta para lograr materializar proyectos e ideas que aún nos son físicamente imposibles.

Por otro lado, creo que ya tenemos casi fusionados a nuestro cuerpo con ciertos aparatos, incluso se encuentran completamente dentro de nuestra rutina, es el caso

de las inteligencias artificiales y las pantallas que nos han brindado comodidad y capacidad creadora. Tener a la mano cierta información agiliza procesos de todo tipo, incluyendo el creativo, además de los programas que permiten diseñar previamente cosas que se quieran materializar sin tener que pasar por prueba y error, ahorrando tiempo, recursos y frustraciones.

No solo quisiera pensar en los dispositivos como simples herramientas de apoyo, si no que creo que son redes con potencial de creación a otro mundo, más allá del físico. Como una extensión de la conciencia colectiva, de lo social, una herramienta de la globalización, de un medio para el arte que puede contenerlo y extenderlo, más allá del museo o la galería, no lo fija como la instalación (que ya había roto con la inmovilidad de las esculturas). Lo digital es móvil y no es tangible, genera experiencias en lo audiovisual y sensorial, puede estar en muchas partes del mundo, en las redes, piezas con participación y una nueva perspectiva al consumo no trascendental, un consumo rápido y masivo, con pérdida de autoría y distorsión del mensaje, una o varias plataformas donde extendemos y basamos nuestras identidades y nos abrimos perdiendo privacidad, exponiéndonos íntimamente.

El arte, el artista, el cuerpo y la tecnología cambian de perspectiva e incluso de definición, si consideramos, por ejemplo, que el arte siempre es un reflejo social, filosófico e ideológico del momento de su creación. La creación ligada al artista se ha vuelto, en los últimos movimientos, algo no necesario, ya que puede ser colectiva, personal, arbitraria, póstuma y, el resultado o la obra, ya no es algo finito, sino algo que depende del público para su preservación. La creación es tan infinita como efímera, pensando en que no se produce como algo para almacenar y poseer, como la memoria ROM, sino algo que se lanza al medio y se construye de la interacción y se procesa y se ejecuta en el momento como la memoria RAM.

Los medios y herramientas para la creación también abren muchas posibilidades desde las plataformas a las extensiones del humano después del cuerpo y sobre el cuerpo, un acercamiento donde ya formamos parte de un dispositivo de redes en las máquinas y en lo virtual. Si llevamos nuestra conciencia colectiva a lo real, podríamos traer partes externas a nuestros cuerpos en lo Real, aumentando la capacidad y aprovechando el poder creador. Creo que al final son ideas que podrían juntarse

en algunos proyectos pero que no necesariamente dependen una de la otra, aunque involucren tanto a las tecnologías como a los creadores (incluyendo al público) para el arte. Ambas son de cualquier forma oportunidades que aprovechar y que cada vez se hacen más reales, a las que nos adaptamos y entramos más rápida que lentamente y me parece hasta cierto punto que son inevitables.

Sitios web donde se puede encontrar más información:

Carolee Schneemann Foundation de Carolee Schneemann. Recuperado el 20 de mayo del 2022 de <https://www.schneemannfoundation.org/contact>

Cyborg Foundation de Neil Harbisson y Moon Ribas. Recuperado el 14 de enero de 2023 de <https://www.cyborgfoundation.com/>

Marcel·Lí Antúnez Roca de Marcel·Lí Antúnez Roca. Recuperado el 22 de enero de 2023 de <http://www.marceliantunez.com/>

Metabody de Jaime del Val. Recuperado el 26 de enero de 2023 de <https://metabody.eu/es/jaime-del-val/>

Referencias

Gamboa, N. (26 de mayo de 2022). “El sentido sísmico es mi obra de arte, dice Moon Ribas”. (2022, 26 mayo). *Gaceta UNAM*. Recuperado el 22 de enero de 2023 de <https://www.gaceta.unam.mx/el-sentido-sismico-es-mi-obra-de-arte-dice-moon-ribas/>

Jones, A. y Warr, T. (2006). *El cuerpo del Artista*. Londres: Phaidon Press.

Sasiambarrena, G. (2014). “Lo perdurable en una acción frente a la cámara. Estado del videoperformance”. *Performance y nuevos medios*. Recuperado de <http://www.geifco.org/actionart/actionarto1/nmP/videoperformances/articuloS-siambarrena.htm>

Trilnick, C. (2022). “Nam June Paik”. *IDIS*. Recuperado de <https://proyectoidis.org/nam-june-paik/>

ALTERNATIVAS DESDE EL ACTIVISMO ARTÍSTICO PARA HACER FRENTE A ESTEREOTIPOS DE GÉNERO QUE CONSTRIÑEN LAS CORPORALIDADES: UNA ÓPTICA DESDE TALLERES DE GRÁFICA FEMINISTA

Alejandra Castro Flores

Introducción

La intención del presente texto es examinar la forma en la que los estereotipos de género repercuten en las representaciones presentes en el imaginario colectivo, especialmente, en el arte. Asimismo, cuestionar cómo se relacionan con la idea de violencia simbólica que experimentan las sexualidades y corporalidades disidentes a la óptica heteronormada. El género es consecuencia de un sistema de significación, así como de la producción de signos y representaciones normalizadas por dispositivos institucionales, tales como el arte, la escuela, los medios de comunicación, la familia, las legislaciones, etcétera. Dichos signos son interpretados por las personas y generan procesos de representación y significación que se asumen como una identidad, por lo que el género resulta también en una apropiación (Preciado, 2008).

Para entender la serie de problemas que conllevan las representaciones corporales y su relación con el género, debemos de analizar las características culturales introducidas en nuestra sociedad, puesto que, a través de ellas se muestran la complejidad, los orígenes, manifestaciones e invisibilizaciones con las que se le asocian, ya que todas estas cuestiones que se buscan percibir en las personas vienen dadas a partir de normas preestablecidas desde cada contexto determinado. Si ahondamos en la cuestión de género, es imprescindible considerar que esta conforma los gestos, las prácticas, las percepciones, las ideas, etcétera, que establecen lo que implica ser mujer y ser hombre (Moreno *et al.*, 2017). En este sentido, las representaciones corporales exigen adecuarnos a fantasías con las que pocas/os nos sentimos identificadas/os, promueven estereotipos de género que determinan particularidades físicas, sociales y sexuales en las personas (Salgado, 2018), y que suscitan imágenes que descartan aquellas que no se reflejan en la heteronorma. Al considerar qué tanto la

identidad de género, como la sexual, son dispositivos que se construyen, es acertado pensar que tienen un carácter mutable y diverso.

Ante esto, es fundamental idear configuraciones del género que sean conscientes e intencionales para dar origen a nuevas configuraciones sexuales y afectivas que se alejen de los ejes binarios mujer/hombre y sus características heteronormadas (Preciado, 2008). Sobre esta base, el escrito pretende esbozar el desarrollo de una intervención que procura comunicar la función del arte como un medio político que posibilite vías que debatan las figuraciones corporales que nos abrazan, e inviten a la creación de imágenes que apunten a la multiplicidad de identidades, corporalidades, sexualidades y géneros que integran nuestra sociedad.

En nuestros días, son muchos los movimientos sociales y colectivos que hacen uso de las expresiones artísticas como estrategias de lucha con el fin de desencadenar métodos que esbocen nuevas rutas hacia el cambio y otras formas de relacionarnos que no tengan su base en el poder. Mediante el arte puede suscitarse una desterritorialización que cuestione las normas hegemónicas y produzcan figuraciones rizomáticas que funcionen como líneas de fuga ante el binarismo de género.

Representaciones normalizadas

Es evidente que nuestras conductas se ven influenciadas por los contextos específicos en los que estamos inmersas/os, debido a que el intercambio con las/los demás y la información que extraemos del internet y los medios de comunicación impactan a tal grado que proporcionan una serie de normas y roles predefinidos, las cuales construyen nuestros anhelos. En México predomina una cultura patriarcal que define la subjetividad femenina bajo ideales de belleza, de reproducción y de cuidados; mientras que la masculina es definida a partir de fuerza, poder y resistencia a la expresión de sentimientos (Huerta *et al.*, 2016). El empeño por estimular que niñas/os y jóvenes incorporen la información emitida por los medios de comunicación de manera constructiva y crítica ha sido deficiente, por lo que surge una homogeneización de la identidad originando su pérdida al convertirse en una identidad mimética. Es así como las identidades que intentamos crear están empapadas de homogeneización, ocasionando que nuestro autoconcepto se origine desde modelos ajenos y no en fun-

ción de nuestros intereses y anhelos, dado que es más sencillo mercantilizar las identidades y representaciones que reflejan la cultura dominante (Braidotti, 2018).

En la actualidad se le da una mayor preferencia a la imagen y a la representación antes que a la misma realidad, por lo que los valores que se presentan en los medios de comunicación se normalizan y se inscriben en las diversas corporalidades que, en consecuencia, toman como medida un canon normativo y roles estereotipados. Según Blanchot en (Vidal, 2002), hoy en día hay un mayor consumo de imágenes y no tanto de creencias, lo que hace parecer que existe cierta liberalidad; sin embargo, esta es aparente y menos auténtica pues se rige por formas universales homogéneas que anulan cualquier diferencia. Puede decirse entonces que la realidad se crea a través de la producción de imágenes y de la manipulación de signos, donde la verdad resulta en una mercancía fabricada al gusto (Paéz, 2015). Esto se percibe en la idea de “rostroridad” que maneja Rosi Braidotti (2018), al enfatizar en que los rostros públicos difunden estilos del yo específicos que en muchas ocasiones incrementan las diferencias y desigualdades entre la gente.

Nuestra cotidianidad se encuentra conformada por la producción y propagación de imágenes que enmarcan y normalizan los cuerpos a partir de estereotipos. Susan Bordo (2001) afirma que las representaciones transmitidas desde el imaginario colectivo son homogéneas donde todas las diferencias corporales se invisibilizan y establecen ciertos sujetos como deseables, lo que ejerce una violencia simbólica (Paéz, 2015) que oprime a las personas al plantar figuraciones idealizadas. De esta manera, el cuerpo se vuelve un espacio de lucha con la oportunidad de concebir modos de estar y de ser para desarrollarse libremente.

Activismo y práctica artística

Pese a las pretensiones del internet y los medios de comunicación por retener un régimen escópico normalizado, el arte cuenta con la capacidad de legitimar discursos de movimientos sociales o individuales al separarse del consumo mediático, debido a que su fin último es comunicar y expresar por medio de la estética. Dicha función social que tiene consiente la generación de asuntos apartados de cuestiones institucionales y representaciones hegemónicas. El arte se convierte en un dispositivo que

favorece y fomenta una serie de figuraciones afirmativas que, como menciona Rosi Braidotti (2000), resultan necesarias para externar subjetividades diferentes a la óptica falocéntrica de las/los individuos. Este aspecto es rescatado por Remedios Zafra (2014) quien enfatiza la fuerza que tiene el arte para incentivar los agenciamientos que reexaminen las representaciones normalizadoras. Si se considera la diversidad de visiones que proporcionan el feminismo, el activismo *queer* y trans al arte, es posible pensar en la alteración de los discursos que monopolizan el régimen visual, ya que, desde la generación de narrativas de autorrepresentación, al tomar en cuenta la experiencia propia, es factible hacer frente al binarismo que conlleva el género.

Pensar al arte desde un impacto social supone hablar sobre un “artivismo” (activismo artístico) con la intención de desmontar la noción de arte desde su aspecto institucional regulador y su posicionamiento en el mercado, con el fin de trazar vías que desencadenen transformaciones en nuestra manera de interrelacionarnos como sociedad desde las creaciones estéticas. En ese marco, Lucy Lippard (2001) confirma que con la elaboración y experiencia frente a piezas (escultóricas, visuales, performativas, entre otras) se puede brindar información necesaria y hacer evidentes las voces y experiencias de quienes han sido invisibilizadas/os. En este sentido, puede entenderse el arte como un conjunto de productos simbólicos y culturales situados en un contexto determinado, donde existe una apropiación de técnicas, teorías, medios y prácticas con enfoques variados. El goce estético deja de ser el fin último, ya que involucra una serie de prácticas críticas y políticas; reflexivas y propositivas que, de acuerdo con Bárbara Kruger (Muñoz, 2014), implican que hacer arte supone generar un discurso en el que la cotidianidad se transforma en algo musical, literario o visual.

Desde la práctica artística llevada a cabo por subjetividades trans, *queer* y feministas, se advierten un conjunto de desvinculaciones que dan la oportunidad a líneas de fuga que proponen procesos de resistencia en la que las/los otros no se aprecian desde una dimensión negativa. Las experiencias deben de convertirse en lugares de reconocimiento que promuevan hablar libremente de la diversidad en distintos entornos, ya que es indispensable dejar de pensar las corporalidades desde su generalización. El plantear el cuerpo como punto de partida para hablar de las vivencias propias por medio de ejercicios de autorepresentación, conlleva a pensar la producción artística

como una propuesta política a través de la cual se invita a la reapropiación de la identidad en términos propios, para distanciarse de los mandatos fundados por la mirada heteronormada. De este modo, las/los artistas fomentan las figuraciones afirmativas para incentivar las conexiones y reconocimientos de la diversidad corporal, al proponer performatividades que rompen con la normalización y repetición de estereotipos e imágenes que se muestran desde el binarismo.

Nuestra materialidad está trazada desde una ambivalencia, ya que para Paul B. Preciado (2002) los cuerpos parlantes nos permiten deslindarnos de una identidad genérica fija por la biología, esto permite desarticular el sistema sexo-género desde un nomadismo (Braidotti, 2000) que facilite el transitar libre de las diversidades genéricas y sexuales, y que fomente tecnologías de resistencia que se ejecutan como disyuntivas a los patrones que persisten en fijar los cuerpos.

El arte como activismo cultural

El proyecto realizado contó con una etapa de diagnóstico que incluyó una serie de entrevistas que se analizaron y, por medio de los resultados, se reconoció que el problema principal era la invisibilización y el rechazo hacia personas con sexualidades disidentes. Asimismo, se muestran diversos efectos que surgen de la discriminación hacia sus subjetividades, lo cual ocasiona una falta de libertad en cuanto a la creación de la identidad de género. La intervención implicó una investigación de acción participativa, por lo que se consideraron y analizaron saberes y pensares de las participantes del taller, las monotipias que realizaron, así como los datos cuantitativos y cualitativos que se obtuvieron.

El “Taller de gráfica feminista: estereotipos, identidad de género y familias” tuvo el objetivo de incitar una redefinición de las representaciones del cuerpo no heteronormadas desde la autorrepresentación, que fomentara alternativas de reconocimiento para mitigar la discriminación y rechazo a las diversidades sexogenéricas. Para alcanzarlo se proyectaron una serie de acciones entre las que resalta la orientación hacia un proceso de deconstrucción de los estereotipos de género, mismos que constriñen la libertad de construcción de la identidad de género.

Se llevaron a cabo dos emisiones del curso, una de ellas fue en colaboración con el Museo de Arte Contemporáneo de Querétaro (MACQ) y la segunda a través de la convocatoria “Apoyarte 2” 2021 de la Secretaría de Cultura del Estado de Querétaro. Los talleres se desarrollaron de octubre a noviembre de 2020 y participaron un total de veinticinco mujeres cuyas edades iban entre los diecinueve y sesenta y cuatro años (M=31, DE=11, 62 años) provenientes de los estados de Querétaro, Ciudad de México, Guadalajara, Guanajuato, Mérida, Quintana Roo y Yucatán. Cada emisión estuvo organizada en tres sesiones de dos horas y media cada una, las cuales se realizaron virtualmente en la plataforma *Google Meet* por las restricciones establecidas por la pandemia.

Dado que este taller tuvo un carácter práctico, se organizó una exposición colectiva para mostrar los trabajos que realizaron las participantes con monotipia, una técnica de grabado. Se eligió esta técnica debido a que el grabado, desde finales del siglo XIX, ha desembocado en una herramienta para la crítica social, dando voz al pueblo y manifestando las injusticias (Catafal y Oliva, 2014). Un ejemplo fue el “Taller de la Gráfica Popular” (1973). Lo que me interesó fue recuperar el poder comunicativo de la gráfica y la influencia que tiene en la cultura, para que, a través de la monotipia, surgiera una permisibilidad técnica con la que las participantes pudieran experimentar con las cualidades pictóricas y gráficas en donde la línea y la mancha se mezclan para crear imágenes.

Cada sesión se realizó mediante procesos autorreflexivos, partiendo de diversas lecturas y la presentación de proyectos de artistas feministas y *queer* que exploran temas como estereotipos de género, identidad de género, diversidad familiar y representaciones corporales alternativas. El propósito de dichas actividades fue reconocer los posicionamientos de las asistentes en relación a estos y, simultáneamente, ampliar sus conocimientos y visiones en torno a ellos; así como incitar a un proceso de concientización que propiciara la mitigación del rechazo y la discriminación a las diversidades no normativas. Como esta intervención se pensó desde la práctica artística, se invitó a las participantes a reflexionar en torno a la representación visual vinculada con la diversidad, de modo que crearon sus propias imágenes en donde se reflejaron sus posicionamientos y reconfiguraciones de aquello que comprende las

corporalidades no heteronormadas. Asimismo, se recalcó la idea de incluir procesos de reconocimiento y expresión que salieran de los cánones hegemónicos exigidos por nuestra sociedad.

Crear fuera de esquemas binarios

El taller inició dialogando en torno a la corporalidad y lo que nos atraviesa como individuos sexuados, así como sobre los cuerpos presentes en ámbitos mediáticos y en el arte, con el fin de indagar desde dónde comienzan las situaciones de discriminación que viven las diversidades al no identificarse con los estereotipos de género. Al respecto, Enguix y González (2018) afirman que las representaciones corporales presentes en el imaginario son generadas con propósitos de consumo; como consecuencia, las imágenes se proyectan desde modelos basados en la cultura hegemónica. Estas pautas van definiendo los cuerpos aceptables y delimitan las maneras de actuar de las personas, al invisibilizar nuestra identidad. En este aspecto, las opiniones de las asistentes convergieron con respecto a que el catalogar a las personas por su sexualidad o su género enmarca sus identidades a nociones predefinidas desde una visión androcéntrica. Es por ello que resulta esencial trastocar el esquema binario de género para inventar líneas de fuga que evadan las limitaciones planteadas de lo que pueden hacer y ser los cuerpos.

Estos señalamientos van estableciendo cuerpos que son aceptables y otros que no, por lo que establecen en nosotros parámetros de cómo debemos de comportarnos, de ser, de actuar, incluso de vernos, y que invisibilizan quiénes somos en realidad. Los cuerpos son leídos mediante parámetros basados en características biológicas, por lo que no hay cabida para categorías alternativas (Meri Torras, 2007). Desde estos estereotipos de género es posible deducir que son organismos vivos que van mutando conforme pasa el tiempo y cambian las reglas sociales, sin embargo, al estar ligados con el lenguaje, hay dificultades para escapar desde estos encasillamientos provocados por el binarismo de género. En las imágenes de las participantes se advirtió los estereotipos de género y las miradas que ejecutan un dominio que se va interiorizando hasta provocar que nos desenvolvamos bajo la autorregulación, ya no es alguien más quien nos está diciendo cómo debemos de ser o de vernos. De esta manera, se

nos instiga al autocontrol, al silencio y a vernos bajo estándares que restringen la construcción libre de nuestra identidad debido a que nos basamos en ideales erigidos por un consumo específico, lo que provoca una insatisfacción de nuestro autoconcepto.

Partiendo del supuesto de que los estereotipos de género se conforman social y culturalmente, la intervención intentó deconstruir las representaciones e ideales que se definen tradicionalmente en términos de femenino y masculino con ayuda de reflexiones acerca de los estudios *queer*, al igual que de piezas artísticas feministas; con la finalidad de proponer autoconstrucciones de la identidad de género, al cuestionar los fundamentos de las mismas y las influencias que recibimos para producirla de la manera que lo hacemos. En relación con esto, Butler (2006) asevera que tanto la sexualidad como el género están dados por afirmaciones e imaginarios extrínsecos a las/los sujetos, de modo que termina siendo difícil que nuestras corporalidades se desenvuelvan libremente, puesto que tenemos rastros de la sociedad en nosotras/os mismos.

En las monotipias que realizaron algunas de las participantes, es posible ver su búsqueda por imaginarios propios que se aparten de los estigmas que nos contienen. Asimismo, exhibieron la inquietud por generar cuerpos indeterminados por un género, y una profunda exploración interna para replantear los esquemas personales. Los afectos no heteronormativos que pueden impactar en nosotros dan pie a transformar el espacio social que ocupamos (Ahmed, 2015), ya que, el replantear los efectos que tienen las representaciones sobre el género y los cuerpos, suscita una serie de impresiones en la subjetividad de las/los individuos, de modo que se posibilitan las micropolíticas y agenciamientos (Lauretis, 1989) que funcionan como resistencia ante las menciones heteronormadas que intenta circunscribir la conformación de la identidad de género.

Exponer(se) para impactar

La democratización del arte es un elemento fundamental en el “artivismo” debido a que el quehacer de las/los artistas va más allá de la elaboración de piezas con fines políticos, sino que, efectivamente, busca que exista una relación con la comunidad y los movimientos sociales, que realmente se vean reflejados sus intereses en las pro-

puestas artísticas. A partir de esta característica comunicativa que tiene el arte, resulta imprescindible allegarlo a todo tipo de públicos (Ruiz, 2018) con el propósito de entrelazar los discursos con temas sociales.

Desde esta perspectiva fue que se desarrolló el “Taller de gráfica feminista: estereotipos, identidad de género y familiar” orientado al público general, en el que no se pretendía la perfección de una técnica (como lo es la gráfica en este caso), sino incentivar una suerte de cuestionamientos en torno a las representaciones heteronormadas en los que la gráfica fue medio para realizarlo. En este sentido, este proyecto de intervención impulsó la experimentación creativa de las participantes, quienes tomaron un papel activo tanto en el proceso de creación como en el de aprendizaje y enseñanza. Asimismo, para que esta experiencia no permaneciera únicamente en tres sesiones de taller, se organizó la exposición colectiva virtual *Entre visiones y afectos feministas* en la que se exhibió el trabajo que llevaron a cabo las asistentes.

La exhibición estuvo conformada por 25 mujeres y 32 monotipias, mediante las cuales se expusieron las representaciones corporales no heteronormadas que se idearon, y también se buscaron cuestionar los estereotipos de género. Por medio de estas obras, realizadas con la técnica de monotipia, ellas narraron sus vivencias, pensamientos e historias, y arrebataron el lugar de creadoras para dejar de situarse como musas. La presentación se llevó a cabo por intermedio de la plataforma *Artsteps*, cuya inauguración tuvo lugar el ocho de enero de 2021, con un total de 423 vistas hasta el trece de enero de 2022.

La posibilidad de poner a la vista sus creaciones fue esencial para las participantes, ya que su quehacer se vio materializado en la exposición a pesar de no contar con estudios artísticos especializados. Del mismo modo, tuvieron la oportunidad de compartir sus experiencias y reflexiones en lo que se refiere a la gráfica y los estereotipos de género. Durante el taller fue posible visualizar el cambio de paradigmas con respecto a los preceptos sobre género que se inculcan socialmente; para otras fue posible reforzar ideas previas y también se espabiló el interés por continuar leyendo e investigando sobre los temas discutidos.

A modo de cierre

La intervención que surgió a partir de la investigación realizada tuvo que acoplarse a una modalidad digital debido al confinamiento y las medidas de sana distancia que han transformado nuestras relaciones. Esta virtualidad no fue ningún impedimento puesto que las redes han llegado a ser sitios de cohabitación, que manifestaron la oportunidad de moldear los espacios privados hacia ambientes políticos, y que difuminaron la división dicotómica público/privada, al crear cuartos propios conectados (Zafra, 2010), reflexivos, posibilitadores y de acción.

Uno de los beneficios dispuestos en los discursos sociales, percibidos desde el punto de vista del arte, es la potencia de dotar de una voz a quienes no son artistas, pero que se encuentran viviendo experiencias de discriminación, rechazo e injusticias. De manera que se despliega la oportunidad a que las/los seres humanos intervengan sin tomar en cuenta sus habilidades artísticas, dado que, al abarcar en las artes temas examinados desde los estudios de género, es posible hacer presente las experiencias de las disidencias sexogenéricas. Esto último propicia que no continúen normalizando los estereotipos de género que constriñen a las corporalidades.

Los discursos creados a través de la estética evidencian la pluralidad de identidades. Como artista, la facultad de crear imágenes que efectivamente sean incluyentes es fundamental, porque demuestra la viabilidad de influir socialmente gracias a la divulgación de percepciones diferentes al imaginario que nos envuelve. No es factible tener un único punto de vista con relación a la representación corporal ya que la diversidad es una realidad que nos acompaña, la cual es tan grande que recalcar ideales corporales termina siendo un concepto obsoleto.

La intención de democratizar la práctica artística posibilita que las acciones vayan más allá de exponer un objeto. Estas interacciones devienen en intervenciones culturales participativas, como lo denomina la artista mexicana Lorena Wolfffer, o nombrado desde los anglicismos como arte relacional o *new age public art*. Para que estas propuestas se desenvuelvan satisfactoriamente, es imprescindible que las personas se involucren en su desarrollo y producción considerando los requerimientos, intenciones y saberes de quienes lo llevan a cabo para configurar piezas que cuestionen la

práctica artística occidentalizada, donde las/los espectadores no tienen un papel activo. Estos proyectos normalmente están apartados de los ámbitos institucionales en tanto que su objetivo es dirigirse a temas sociales o políticos, en el que el arte dinamiza el activismo donde el conocimiento y la formación opera en la horizontalidad.

Resulta imprescindible que dentro de los discursos de las/los artistas se evidencien las cuestiones que inquietan a quienes no se están viendo representadas/os, para fomentar la deconstrucción de ideas absorbidas relacionadas al género. Al tomar en cuenta las geografías de la resistencia que se elaboran en función de los diversos ámbitos artísticos, es fundamental seguir abriendo sitios que causen polémica en cómo las tecnologías de género influyen en las representaciones visuales para que, entonces, la creación de imaginarios eróticos se piense desde corporalidades fluidas, y el deseo deje de acoplarse a modelos sociales y culturales legitimados por el biopoder.

Referencias

- Ahmed, S. (2015). *La política cultura de las emociones*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bordo, S. (2001). *Unbearable Weight, Feminism, Western Culture, and the Body*. University of California Press.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (2018). *Por una política afirmativa. Itinerarios éticos*. Barcelona: Gedisa.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós.
- Catafal, J. y Oliva, C. (2014). *El Grabado*. Parramón.
- Enguix, B. y González, A. (2018). "Cuerpos, mujeres y narrativas: Imaginando corporalidades y géneros". *Athenea Digital*, 18(2), pp. 1-31.
- Huerta, V. G., Morales, K. M., Reyes, K. Á. y Reyes, C. I. (2016). "Construcción de la identidad: Estereotipos de género mediados a través de Internet". *Psicoeducativa: Reflexiones y Propuestas*, 2(4), pp. 53-65.
- Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Macmillan Press.
- Lippard, L. R. (2001). "Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar". En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte, y M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 51-71). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Moreno, K. del C., Soto, R. I., González, M. de los Á. y Valenzuela, E. R. (2017). "Rompiendo con los Estereotipos: Una experiencia educativa con enfoque de género en una escuela básica". *Revista de Estudios y Experiencias En Educación*, 16(32), pp. 165-174. Recuperado de <https://doi.org/10.21703/rexe.20173216517411>
- Muñoz, P. (2014). "Arte feminista. Empoderamiento de las mujeres en el arte. El ejemplo de Paula Rego". *Cuadernos Kóre*, 8(8), pp. 237-265.
- Paéz, A. (2015). "Poderes de la abyección". *Asparkia: Investigació Feminista*, 27, pp. 15-29.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Opera Prima.
- _____. (2008). *Testo Yonqui*. Espasa.

- Ruiz, D. (2018). "El Arte Definido Como Acto Comunicativo". *Revista AV Notas*, 6, pp. 111-123. Recuperado de <http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/article/view/184>
- Salgado, J. (2018). "El tratamiento sobre estereotipos de género en los dictámenes del Comité de Eliminación de la Discriminación contra la Mujer". *FORO. Revista de Derecho*, 29, pp. 21-48. Recuperado de <https://doi.org/10.32719/26312484.2018.29.2>
- Vidal, Á. (2002). "El cuerpo colonizado". *Asparkia. Investigació Feminista*, 13, pp. 103-114. Recuperado de <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Zafra, R. (2010). *Un cuarto propio conectado: (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Fórcola.
- _____. (2014). "Arte, Feminismo y Tecnología. Reflexiones sobre formas creativas y formas de domesticación". *Quaderns de Psicologia*, 16(1), pp. 97-109. Recuperado de <https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1212>

ARTE URBANO, RECONOCIMIENTO Y CONSIDERACIONES IDEOLÓGICAS

Julia Joselin Guerrero Flores

El Arte Urbano se ha concebido como parte de una manifestación contemporánea, apareciendo en las calles con un mensaje, muchas veces fácil de entender a simple vista y otras, definiéndose como un sencillo rayón que puede crear conflicto en el orden de la apariencia, sobre una superficie expuesta al paso de la sociedad del lugar donde se encuentra. Surge a partir de la necesidad de expresar y/o inducir a la reflexión; aunque de origen se puede ubicar desde la prehistoria con las pinturas rupestres, posteriormente irá evolucionando hasta llegar a crear obras pictóricas sobre muros con diversas técnicas e intencionalidades, naciendo este nuevo concepto por generarse principalmente en centros urbanos.

Poco a poco la noción de arte urbano ha ido tomando una estructura más definida, aunque aún surgen disputas de si es correcto tomarlo como arte, entonces ¿cómo verlo?, si a partir de un movimiento o toda acción realizada en un espacio público, con la designación de realizar arte, saber que entra sobre la estructura de un concepto que puede ser puntual o general. Claramente la intencionalidad de expresar este tipo de arte tiene una; el fin del pensamiento crítico entre el tejido social del régimen al que pertenece, en el cual se puede estar en desacuerdo y desear mostrar un pensamiento libre. Por esta razón se considera importante estudiar el fenómeno social que genera su producción y/o su aceptación, así como su rechazo de algunos sectores sociales.

De acuerdo con Fernández (2017), la aparición del arte urbano tiene su apogeo alrededor del año 2000 con Banksy, siendo una expresión que irrumpe sobre la monotonía de la ciudad, colorido y mensajes realizados en lugares públicos (ver Figura 1). Muchas de estas exposiciones, hablando desde un aspecto más técnico y como movimiento, son de crítica contestataria e intencional, mediante puntos de vista que representan ideologías. Este tipo de arte tiene diversas ramificaciones dependiendo del motivo, el contexto y la temporalidad en que se ha generado, así que hay diferencias entre conceptos que se diversifican para dar paso al graffiti, el post graffiti o el

mural. Es importante saber la diferencia de cada uno de ellos para poder entender e interpretar el mensaje de estos o de sus autores.



Figura 1. Banksy, *Churchill con cresta verde*. Reproducción de El País, (2014). Nota: obra representada con un estilo pop.https://elpais.com/cultura/2014/06/06/actualidad/1402073001_983324.html

Aracil, en su texto de 2019, habla acerca de Banksy y el poco conocimiento sobre su identidad. El autor refiere a Tristan Manco (2015), escritor de su bibliografía, quien deduce su nacimiento en el año de 1974 en Bristol, donde viviría su niñez, para posteriormente migrar a la ciudad de Barton Hill, lugar visto como decrepito de población obrera e insegura, donde surge una idea políticamente anarquista, marcando así el pensamiento y la juventud del artista, viéndose reflejada en algunas de sus obras.

Algunas de estilo pop art como ilustración de Churchill con cresta verde en homenaje a las revueltas anarquistas de 2004. En este contexto, Banksy tuvo su primer contacto con el graffiti durante el boom del aerosol de finales de los 80,

en esta ciudad donde se encuentran sus tags más tempranos, en torno a 1992, así como la mayor cantidad de ellos (Aracil, 2019, p. 24).

Dado el misterio de la identidad de Banksy, Aracil (2019) habla sobre una de las teorías más amplias acerca de ser Robin Cunningham, ex alumno de la *Cathedral School* de Bristol, deduciéndose de tal modo por sus habilidades en el arte durante su curso. Se ha dado esta hipótesis gracias a una investigación llamada “perfil geográfico”, realizada por los estudiantes de *Queen Mary University of London*, donde ubicaron una zona que frecuentaba Cunningham, en la que aparecieron graffitis (ver Figura 2). Tal teoría no fue confirmada ni desmentida por Banksy, comentando en un sitio web: “No puedo hacer ningún comentario sobre quién es o deja de ser Banksy. Pero alguien descrito como que se le da bien el dibujo no me parece que pueda ser Banksy” (Aracil, 2019, como se citó en Moriente, 2015). Asimismo, comenta que hay otras teorías que dicen ser un pintor de Bristol llamado Robin Bank, también se deduce ser una mujer o un grafitero llamado King Robbo, e incluso el artista Damien Hirst, así como otras teorías más. Por otra parte, el autor comenta que también se cree que se trata de varias personas grafiteras y no de una, teoría que se refuerza por el hecho de no poder ser detenido por la policía.



Figura 2. Banksy. *No future*. Reproducción en Aracil (2019). <http://hdl.handle.net/10045/93500>

Aracil (2019), nos enmarca el panorama de la fuerte influencia que ha generado Banksy al mundo, equilibrando el odio y la pasión, de modo que revistas como *Time* han nombrado a Banksy entre una de las 100 personas más influyentes, estando entre presidentes importantes en el mundo. “Banksy tiene un don: la habilidad de hacer que prácticamente todos se sientan incómodos. No ignora los límites; simplemente los cruza para probar su irrelevancia” (Aracil, 2019, como se citó en Bates, 2014).

Con el objeto de conocer la génesis y el concepto de la producción de arte urbano, y cuál es la misión que pretende ante la sociedad desde el significado de su existencia, que está presente en todo momento y a la expectativa; se busca entender cuál ha sido su percepción a lo largo del tiempo y cómo ha interactuado con la sociedad y su relación con el espacio. Haciendo una revisión de la literatura sobre el tema, se pudieron tomar algunas ideas para realizar la narrativa conformando un diálogo entre autores y sus puntos de vista a partir de la palabra escrita, así se han podido discriminar los datos de interés sobre el fenómeno desde un enfoque sociocultural y un análisis desde la hermenéutica como perspectiva para abordar la realidad.

En primera instancia, es necesario estudiar el significado de dos palabras, arte y urbano. El Doctor Fernández (2017) realizó un análisis a partir de estos dos conceptos definidos por la RAE, institución que describe el arte como una expresión humana, dando de manifiesto la visión personal de un autor, el cual interpreta la realidad o deriva de la imaginación, todo ello elaborado a partir de recursos necesarios para ser transformados. Por otro lado, urbano lo define como aquello que es referente a la ciudad. Prácticamente como lo relaciona el Doctor, es una manifestación artística elaborada dentro del contexto urbano. Fernández (2017) comenta que estas dos definiciones generalizan las corrientes de arte urbano y sus derivados. Pero hay dos parámetros que concisa más lo que se “entiende” por arte urbano. El primero, como exposiciones que se realizan en espacios públicos (hablando de todas las artes expuestas sobre la calle) y la otra, de forma más puntual, de modo que, al hablar de arte urbano, lo primero que se nos viene a la mente son técnicas aplicadas. Creando disputas en qué definir como arte urbano, ya que no se puede comprender que sí es, y que no es. Esta denominación generalizada de arte urbano se da desde un punto de vista superficial, ya que lo que pensamos es en

cualquier personaje realizando una eventualidad en un espacio público, Fernández lo llama de manera “semántica”. Sin embargo, desde un punto de movimiento hay un análisis mucho más estudiado.

Existen algunos derivados para englobarlos dentro del arte urbano, Fernández, menciona el *street art*, arte callejero o post graffiti; *urban art* y graffiti moderno. Estos términos individualizan un cierto carácter artístico en su elaboración, siendo que muchas veces se difunde el término graffiti a todo arte plasmado en pared, mural o pieza, siendo un error de términos, ya que cada aspecto tiene sus especificaciones. Por ejemplo, el graffiti, el cual se le debe llamar solo a las piezas con cierto código que lo admite, y es una rama del *street art*, también existe el postgraffiti con definición errónea, ya que nunca hubo fin del graffiti, sino que surgió en paralelo a ello, y no como consecuencia del graffiti, esto es ahora una combinación con lo académico, siendo los murales modernos que comúnmente vemos plasmados con un significado fácilmente entendible para la sociedad. Muchas veces la representación de una pintura en la calle tiene un mensaje más allá, que relata una historia, contexto o reflexión, la cual ha sido expuesta a todo público que transita sobre las calles.

Fernández (2017) realizó entrevistas a artistas urbanos para poder precisar una definición más clara de arte urbano. Uno de los expertos consultados fue Robin Balkn Kru, quién dice, es una intervención artística en un área urbana sin importar técnica aplicada o tiempo de permanencia, de lo que se trata es incluir el contexto urbano. Otro artista fue SPY, para él es autónomo a través de una manifestación artística que ocurre de manera independiente en un espacio público, externo al interés comercial, primordialmente es para la creación de conciencia sobre el receptor. También citó a Pejac (2015), quien dice que se usa para protesta, que expresa opinión y compromiso independiente de la decoración. El mismo Dr. Fernández (2017) refiere que son:

Manifestaciones artísticas realizadas de forma independiente en espacios urbanos, públicos o privados, con carácter ilegal, aunque la legalidad no es excluyente, anónimas o seudónimas, de naturaleza sorpresiva, inteligibles para un público generalista y con un objetivo moralizante y/o estético (Fernández, 2018, p. 13).

Al hablar del arte urbano, este no se encuentra fuera de la enunciación de las demás artes, donde es primordial el transmitir un mensaje a la sociedad, dando reflexión mediante crítica y la contestación, principalmente a la política y el sistema social. Siempre buscando lanzar ese mensaje, el cual se ha hecho en casi todas las manifestaciones artísticas. Siendo que hay un estilo rebelde, fuerte, autoritario y en contra de la represión, y que además sea visible ante toda sociedad, para generar esa conmoción siendo un arte libre e incluso fácil de descifrar para todos. Así mismo el propio Fernández (2017) extrajo una recolección de palabras que podrían abarcar perfectamente lo que se define como un arte urbano. Independiente, efímero, ilegal, auto-autorización, denuncia, comunicación, superficie urbana, intencionalidad, arte, anonimato, sorpresa, multidisciplinar, reflexión. La autora Herrera (2011) piensa de igual manera, siendo difícil de definir, así como las reglas que lo engloban para caracterizar este movimiento, entendiendo que hay diversificación de ramas sobre este estilo, tal como lo comenta el mismo Fernández (2017), el arte urbano es dónde se entremezclan multiplicidad de aspectos.

Herrera (2011) piensa de igual manera, siendo difícil de definir qué es arte urbano, así como las reglas que lo engloban para caracterizar este movimiento, entendiendo que hay diversificación de ramas sobre este estilo, que se encuentran dentro de esta cultura. Tal como lo comenta el Dr. Fernández (2017), el arte urbano es dónde se entremezclan multiplicidad de aspectos. Así mismo, Herrera también habla de que el postgraffiti, aplica diversas técnicas, que pueden incluir desde plantillas, posters, pinturas murales, entre otros; todo aquello que puede hablar sobre un espacio público. Claramente esto es visto en las ciudades de manera normalizada, pudiéndose entender dentro esta definición donde se pueden distinguir las plantillas marcadas por aerosoles, con un icono, arrojando un mensaje meramente crítico o representativo de una manifestación social, y no solamente el uso de estas. También comenta que hay derivación de técnicas aplicadas para formar una obra, ella lo describe como un aspecto psicodélico, debido a ese uso de colores, manera que podrían ser parte del símbolo, de la crítica o del mensaje. La misma autora dice que se trata de una reinterpretación del retrato, el surrealismo o el arte pop, pero ahora esto es aplicado a una adaptación urbana. En cambio, Ballón (2021) habla del arte urbano citando a Garí Juan (1995) dónde da a entender sobre una noción más básica, qué conlleva a una expre-

sión como una filosofía, con ideología que habla sobre la misma personalidad del artista, donde mediante lo plasmado se deja ver parte del carácter. De igual manera, siguiendo a los otros los otros autores, claramente define al arte urbano como algo más complejo que va más allá de simples interpretaciones de personajes estereotipados, siendo qué se deben ver peculiaridades en los mensajes que se tratan de transmitir y siempre habiendo cierta objetividad, aunque se tiende a simplificar el término al hacer un dibujo urbano sobre un monumento, básicamente ligado a lo ilegal, vandalismo o contaminación visual, así lo refiere Ballón (2021). Pero el autor comenta la afirmación que realiza Alessandra Russo:

El arte urbano se extendió por diversas partes del mundo desarrollándose y manifestándose de distintas maneras a través del mundo, en múltiples países, expresando diversos mensajes pero que no son captados por las personas de la misma forma, sino que la gente entienden los mensajes del arte urbano de diferentes formas y diversas perspectivas (Russo, 2005, como se citó en Ballón 2021, p. 18).

Por otro lado, Ballón (2021) entiende como el arte urbano la expresión de cualquier índole que esté muy relacionada con la cultura de algún país, ya sea un dibujo estético o moral. Sin perder de vista que Fernández (2017) realizó una amplia investigación sobre el arte urbano, en su tesis doctoral *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos* (2018), donde habla acerca de su desarrollo. Se da a conocer a partir de que Banksy comienza una manifestación de impresionantes interpretaciones sociales, dando poetiza a la ciudad, con ello empezó un fuerte apogeo alrededor del año 2000. Banksy es uno de los máximos exponentes sobre el arte urbano, de los que dieron paso al movimiento y a cuestionarse cómo se define el arte urbano. El mismo Fernández (2017) dice que hay tres momentos del desarrollo del arte urbano, una de ellas se remonta a la prehistoria, pero en ese entonces no era visto o definido como tal, ya que este concepto se le da en la contemporaneidad. Comenta que, como primer hecho pionero, se ven las manifestaciones de arte rupestre, con las pinturas de manos en las cuevas (ver Figura 3). Esto se puede ver como divisa a la utilización de las plantillas como esténcil para plasmar un solo ícono o figura, y en el arte rupestre, al plasmar manos sobre las paredes como marcas unitarias.

Otro momento en 1938, se da la creación de la tipografía estencil por parte de Robert Hunter, para posteriormente Gerry Powell crear los estenciles que se usaban sobre las cajas del ejército y marcar las letras, para identificar el armamento proveniente o cualquier otro tipo de información, con esto se empieza la producción de estas plantillas no enfocadas al arte, pero sí para marcar tipografías sobre superficies determinadas (ver Figura 4). Como tercer acontecimiento el mismo autor comenta que este se remonta en la segunda guerra mundial, dónde se lograron difundir de manera expansiva una imagen particular, significando una imagen de soldados aliados, así comentan algunas fuentes, con el lema “Kilroy is here” acompañado de un personaje narizón asomándose sobre un delineado (ver Figura 5). Se puede ver como una manifestación, plasmada con plantilla a partir de una visualización y popularización del mensaje que se estaba tratando de dar al manifestarse con dicho ícono de manera gráfica, siendo que este haya logrado extenderse y hacerse popular.



Figura 3. Pablo A. Gimenez, *Cueva de las manos* (2012). Nota: se aprecian los yacimientos de arte rupestre, con las pinturas de manos en las cuevas. Esto se puede ver como divisa en el arte rupestre y en la utilización de las plantillas como estencil para plasmar un solo ícono o figura.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Cueva_de_las_Manos_%286811931046%29.jpg



Figura 4. *Caja de Armamento*. Reproducción en Fernández (2017), p. 122. Nota: réplica de una caja de armamento del ejército americano con una marcada tipografía con estencil.

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/46424/1/T39585.pdf>



Figura 5. *Kilroy is here*. Reproducción en Fernández (2017), p. 125. Nota: ícono popularizado en la segunda guerra mundial, *Kilroy is here* como lema de soldado aliado.

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/46424/1/T39585.pdf>

En cambio, García (2016) en su investigación *Etapas del arte urbano. aportaciones para un protocolo de conservación*, remonta sobre la era digital y su influencia en el arte urbano, la autora habla de cómo cambia la percepción del receptor de este arte a través de los medios digitales, pero hay una diferencia a una realidad cercana de cómo puede influenciar la percepción sobre la obra callejera.

Algo curioso que comenta García (2016), citando a Beuys, quién dice que cada hombre es un artista, pero el arte elaborado no debe verse de manera tan analítica para que este no pierda su esencia, es necesario remontarse a la historia que conecta el presente y pasado, viendo los antecedentes, tanto culturales, particulares y universales que dejaron legado como la influencia de cosmovisiones, política o económica, to-

mando como referencia el desarrollo industrial. A partir de este surgir de arte urbano, comienzan otros periodos de desarrollo del movimiento, García (2016) menciona que no solo afecta a su tipología sino a su motivación y situación jurídica como aspectos que dan cualidad a cada término. Estas definiciones nacen a partir de etapas como: proto arte urbano, pionero del arte urbano, realizando las primeras intervenciones alrededor de los 80 del siglo XX. Donde ahora se intentaba romper la monotonía de las calles; arte urbano, Banksy quien ha conseguido que se hable del arte de la calle; muralismo contemporáneo, un arte oficializado como legal con la idea de expresar a la sociedad las necesidades que se sufrían en el momento, sobre estas manifestaciones hay libertad de expresión. El principal referente se remonta en 1994 en España, sobre el paseo de Las Canteras en Canarias, por un grupo de artistas, siendo el más conocido Manuel Padorno, con una obra basada en literatura con la intención de reclamar a las invasiones islámicas.

Fernández (2017) citando a Maffi (1975), denomina al arte urbano como una cultura *underground*, y esto para definir a las corrientes sociales que florecían para combatir a los regímenes represivos. Así como Banksy lo hace, Aracil (2019), hace una reflexión de las representaciones del mismo artista, reflejando total ironía, apropiación, revolución, anarquía, sátira o burla (ver Figura 6 y 7), “Lenin punk, identificado con la revolución rusa, con el Darwin punk, en su caso con la evolución humana: Revolution Vs Evolution, dos conceptos subversivos para la época de ambos personajes” (Aracil, 2019, p. 74).



Figura 6. Banksy, *Weston Super Mare* (1997). Reproducción de Arcil (2019), p.75.

<http://hdl.handle.net/10045/93500>



Figura 7. T. Wat, *Londres* (2009). Reproducción de Aracil (2019), p. 75.

<http://hdl.handle.net/10045/93500>

García (2016) comenta que el arte en espacios públicos, renuncia en quedar plasmados para la eternidad y Fernández lo visualiza de la misma manera, como un arte temporal al igual que el *street art* que es un arte totalmente efímero.

Para concluir, es claro dentro de la sociedad, que se tiene un concepto generalizado sobre el significado del arte urbano, ya que muchas veces se ha interpretado como vandalismo, sin embargo, hay un mensaje detrás de la concepción de cada obra, se trata de una misión que va más allá del entendimiento común es una expresión de masas, donde es primordial transmitir un mensaje a la sociedad, dando reflexión mediante crítica o expresión contestataria, principalmente a la política y el sistema social, pero toda esta manifestación, tiene un trasfondo, debido a que es difícil aceptarlo, y no siempre se entender hasta dónde llega lo legal de lo ilegal. Se oficializa el término Arte urbano, tomando de cierta manera la legalización.

Referencias:

- Aracil, E. (2019). *Desmontando a Banksy. Un análisis de su técnica y de su obra* (tesis de grado). Universidad de Alicante, España. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10045/93500>
- García, E. (2016). "Etapas del arte urbano. Aportaciones para un protocolo de conservación". *Ge-Conservacion*, 10 (10), pp. 99-108. Recuperado de: https://www.academia.edu/38999532/Etapas_del_Arte_Urbano_Aportaciones_para_un_Protocolo_de_conservaci%C3%B3n._Street_art_stages_contributions_for_a_preserving_protocol
- Fernández, E. (2017). *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España. Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46424/1/T39585.pdf>
- Herrera, M. y Olaya, V. (2011). "Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales". *Nómaditas (Col)*, (35), pp. 99-116. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653007>
- Ballón, F. D. (2021). *Influencia del arte urbano en nuestra sociedad actual y el conflicto social que genera por falta de información* (trabajo de investigación). Universidad San Ignacio de Loyola, Lima, Perú. Recuperado de <https://repositorio.usil.edu.pe/server/api/core/bitstreams/ce8f4e14-a65c-437d-8d4d-771db04cbec3/content>

ARTE ACTIVISTA MEDIANTE SOPORTES TECNOLÓGICOS CONTEMPORÁNEOS

Ariadna Aurora García Rodríguez

Introducción

En este capítulo veremos qué es el arte, cómo surge su significado y en qué contextos podemos entenderlo, con el objetivo de identificar las formas en las que puede desarrollarse en el ámbito político y activista. Se iniciará con un análisis desde los primeros indicios de arte, para después explorar la relación entre arte y sociedad hasta llegar al ámbito político. De tal modo adentrarnos al activismo y a la participación del arte como un agente visibilizador dentro de las nuevas plataformas de comunicación y tecnología digital. Para comenzar a hablar sobre el arte activista y sus nuevos soportes tecnológicos, primero debemos retomar ciertos conceptos, debemos preguntarnos ¿qué es el arte? y ¿para qué sirve?

Un concepto muy interesante para explicar el arte es el que Gombrich (1995). comparte: “Lo que nosotros llamamos obras de arte no constituyen el resultado de alguna misteriosa actividad, sino que son objetos realizados por y para seres humanos” (p. 32). De forma que, si el concepto de arte depende totalmente de los artistas, entonces este podrá ser todo lo que los artistas decidan, o bien, consideren pertinente llevar al ámbito artístico y es aquí cuando el entorno del artista influye tanto. Las piezas de arte reflejarán las ideas que los artistas consideren más importantes para mostrar a sus semejantes y, si este individuo es parte de un suceso histórico importante, podemos suponer que su obra se verá influenciada por este mismo.

Es posible apreciar la evolución del arte por medio de la necesidad del hombre de expresar lo que ve y siente, al plasmar su existencia, así como la esencia en las cosas que lo rodean. Queda claro que esta necesidad impetuosa del hombre no es cosa de ahora, sino un elemento de su propia naturaleza; uno que, sin querer, convierte de cierta forma a quien hace arte en inmortal. Esta misma necesidad nos ayuda a comprender mejor nuestro pasado, a través del registro histórico del arte que, si bien nos puede llevar a un sinnúmero de interpretaciones sobre las intenciones de estas obras, lo más lógico al tratar de comprender estas pinturas sería comenzar a través del entorno.

El hombre cavernario es el primer ejemplo de la inmortalidad que conlleva el arte. La calidad del arte cavernario surge, hasta cierto punto, de la naturaleza y simplicidad de los autores, esto al ser ellos los primeros en representar de manera visual su entorno natural y emociones diarias. Podemos suponer que las pinturas rupestres, por su naturaleza, expresan el reflejo del entorno del artista, pues dentro de las pinturas rupestres “se representó en su mayoría el entorno y los sucesos de la vida diaria del autor, así como las creencias que se desarrollaban en estas culturas” (Herzog, 2011). Es así como se identifica un hilo conductor donde el arte funge como un medio de expresión del ser humano. Mediante este se busca explicar ideas a través de la representación visual, ya sea de su entorno inmediato, o bien los elementos culturales y sociales. Reconocer esto nos hace conscientes de que, en un inicio, el arte no nació como tal.

En los tiempos prehistóricos la obra de arte fue ante todo un instrumento de la magia en virtud del peso absoluto que recaía en su valor ritual, un instrumento que solo más tarde fue reconocido en cierta medida como obra de arte (Benjamín, 2003, p. 54).

Conforme el arte fue desarrollándose a través de la humanidad, podemos identificar las distintas vertientes en las que el arte ha transformado su propia esencia; cómo ha evolucionado en distintos soportes y argumentos por expresar. No obstante, hasta el día de hoy, la misma característica sigue perdurando en las obras de arte contemporáneo, tratamos de comprender nuestro entorno a través de las obras de arte, mediante las cuales proponemos ideas para expresarlas a un público que nos escuche y valide.

Entendido esto, sabemos que primero existe el ser y éste crea el arte. Dependerá del ser, más tarde reconocido cómo artista, decidir qué creará y qué será arte. De esta forma, comprendemos cómo es que el arte existe gracias al artista y no usando al artista como un medio de transporte. En cambio, es el autor quién usa al arte como medio para expresar sus ideas, mismas que se verán influenciadas por el entorno social e histórico en el que vive el artista. Es así que podemos comprender cómo es que sucede la historia del arte a través de los movimientos artísticos y cómo

ello se conecta con la historia de la humanidad. Como se ha visto desde las pinturas rupestres, el arte ha estado presente como una herramienta de expresión artística, al igual que otras herramientas que desarrolló el ser humano a través de su paso por el mundo. De forma que el arte no es una invención como tal y que lo único tangible son las obras que expresan los artistas. Una vez que tenemos sobre la mesa qué es el arte, podemos pasar a nuestra siguiente pregunta.

¿El arte puede ser Activista?

Para contestar a tan interesante pregunta, primero debemos comprender qué es política y la relación de ésta con el activismo, más específicamente, con el activismo desde el arte. Según lo estipulado por la Real Academia de la Lengua Española (2014), la política es “Pertenciente o relativo a la política (|| doctrina).” (definición 1) y “Dicho de una persona: Que interviene en las cosas del gobierno y negocios del Estado.” (definición 5). Mientras que activismo es “Ejercicio de proselitismo y acción social de carácter público, frecuentemente contra una autoridad legítimamente constituida” (Real Academia Española, 2014, definición 2).

Debemos plantear que, antes de ser activista, el arte es político. Para comprender esto debemos marcar, como nos indican López, Castro, Soriano y Rallito (2020), la diferencia entre el arte político y la politización de las artes, ya que en su diferencia podemos encontrar matices muy drásticos que nos llevarían a otros enfoques. Esto último debido a que la politización del arte se utiliza como una herramienta de comunicación política para un determinado fin, creando propaganda a partir de esta misma. De forma que el arte político:

Puede ser un medio razonablemente efectivo de contribuir al crecimiento de la cultura democrática sobre todo si rescatamos el término “público” de las despolitizaciones conservadoras definiendo el espacio público, la llamada “esfera pública”, como una arena de actividad política y redefiniendo el arte que en él se hace como un arte que participa en o crea por sí mismo un espacio político, es decir, un espacio en el que asumimos identidades y compromisos. (Iñigo y Almazan, 2007, p. 65)

Si echamos un vistazo al pasado podemos ver cómo desde el principio, el arte nació siendo social y, por ende, político. De forma que el arte, siendo una expresión humana de nuestros pensamientos y un medio para comprender lo que nos rodea, dejará de ser arte cuando desista de ser político, porque ya no representaría el mundo que nos rodea y las problemáticas sociales que buscamos comprender a través de este medio de expresión.

Entendido lo anterior, advertimos que el arte ha sido un medio de transporte para cualquier expresión de ideas sociales, críticas y políticas de nuestro entorno. Llevándolo específicamente al marco de lo político, se advierten obras famosas que nos lo recuerdan, como *La libertad guiando al pueblo* que representa al pueblo francés levantado en armas contra el Rey (Lampkin, 2018). Cien años más tarde, aparece *Guernica*, obra que refleja el bombardeo a Guernica durante la Guerra Civil Española (Leal, 2021). Y no solo en obras representativas, también se encuentra la crítica social en obras abstractas y en sí, en cualquier medio de expresión artística. De seguir con la relación de las obras con su contexto histórico, probablemente esta conexión entre obra y política sería cada vez más evidente, de forma que podemos entender cómo los artistas, periodistas y reporteros, tienen un gran poder a la hora de comunicar. Les compete entonces percatarse de su posición y de la importancia de sus decisiones para transmitir ideas y darlas a conocer a los espectadores, para crear un impacto de conciencia de lo que sucede en su entorno cercano y como registro histórico.

Es aquí cuando podemos comprender cómo es que el arte, dentro de su naturaleza política social, puede llegar al ámbito activista. Dependerá entonces de su desarrollo e intenciones traspasar la barrera de la crítica para llegar al activismo, al igual que del individuo para llegar al área activista. Así como no existe un solo tipo de arte, tampoco un artista específico, podemos encontrar personas artistas de distintas identidades raciales, personas artistas de distintas nacionalidades, personas artistas mujeres, personas artistas mujeres madres o solteras, y así podríamos seguir haciendo una lista interminable de todas las características posibles, es por ello que no sería extraño encontrar también a personas artistas activistas.

Entendemos que el activismo y el arte juegan un papel interesante que conlleva a lo político, las fronteras de la censura y la libre expresión. Exponer ideas mediante

arte como medio de protesta o activismo, es también un acto de resistencia pues los artistas no deberían ser apolíticos, desde la trinchera de los comunicadores, no se debe mirar a otro lado (López et al., 2020). En este sentido, toda acción caería en una decisión política. Hablar sobre un tema contemporáneo de gran importancia cuando se está viviendo, implica cierta carga política; por otra parte totalmente diferente, evitar hablar sobre el tema implica ya haber tomado una decisión, y al evadirlo, podría entenderse que se le resta importancia, pasándose al lado del opresor.

Desde este punto de vista, podríamos pensar que toda acción es política y juzgaríamos todas las piezas de arte con una carga crítica, esto no estaría bien. Simplemente debemos comprender y establecer un punto medio, sin pretender que todos hablen de los mismos temas, pero tampoco restándoles importancia al dejar la responsabilidad a unos cuantos de comunicar lo importante para el momento histórico. Así como considerar las intenciones del arte que se presenta. Sabiendo que:

[...] uno de los retos más importantes con el que se topan los grupos y organizaciones que impulsan el activismo ciudadano, recae en el carácter efímero de las manifestaciones, que en la mayoría de las ocasiones terminan siendo un fin en sí mismo, que nace en el momento de la convocatoria y se consume al final de la manifestación. El objetivo último pocas veces se logra, pues regularmente las causas sociales por las que se lucha implican un cambio sistémico, que debe traducirse en política pública o en cambio político (Rangel, 2020, párr. 6).

Debemos considerar una gran parte del arte como un medio de protesta que, aunque una no puede reemplazar a la otra, puede hacer que el mensaje de la manifestación sea recibido de una manera diferente y agregar peso a la postura activista. Es importante levantar la voz por aquello que nos quita el sueño, señalar lo que nos molesta e incitar al cambio, de modo que se debe hacer consciencia de que la información es poder, y es justamente el deber del artista hacer llegar esa información al público para formar espectadores conscientes, capaces de crear un cambio. Recordemos que para que las personas puedan tomar acción respecto a un tema, primero deben pasar por un proceso de consciencia, donde el primer paso sea visibilizar el problema y estar en contexto con la situación, a modo de evitar la desinformación del tema o información falsa.

Al conocer la situación de manera clara, los individuos serán capaces de identificar las problemáticas y comprenderlas desde su perspectiva. Cuando el individuo logra identificar la problemática puede decidir actuar sobre ella, esto es el tercer paso para el cambio, si el actuar es lo más importante, para llegar a este punto, es crucial haber podido visualizar la cuestión para poder distinguirla y actuar en consecuencia. Si bien no podemos obligar a las personas a actuar sobre las injusticias o a favor de los cambios para la mejora, sí es factible hacer llegar la información para que puedan determinar sus actos en un contexto informado.

Es aquí donde los artistas pueden influir al cambio, pues el informar a través de las obras es un medio muy importante para los movimientos activistas, ya que este primer paso es vital para lograr los cambios. Conociendo el poder del arte, no debemos dejar de lado aquel que nos hace reflexionar y cuestionar nuestro entorno. De forma que los artistas contemporáneos, teniendo en cuenta su responsabilidad como agentes comunicadores y de visualización ¿de qué tienen que alzar la voz?, ¿a quién se tiene que señalar?

Arte en la era digital

Entendido el arte como un medio de expresión activista, podemos llevarlo al entorno contemporáneo y tecnológico digital, pues al encontrarnos en plena era digital, los medios de expresión, como lo son el activismo y las artes, también deben migrar hacia los soportes contemporáneos y aprovechar las nuevas variantes que esta era digital ofrece. Si bien la era digital ha traído un sinfín de posibilidades y ha abierto las puertas de la comunicación e información expandiendo nuestras capacidades, también ha originado una serie de posibilidades creativas a considerar. Aunque las primeras tecnologías han probado ser un instrumento con un abanico infinito de posibilidades para el arte, Gómez y Racioppe nos dicen:

En la actualidad, el universo se ve ampliado por los desarrollos tecnológicos que permiten un mayor acceso a la producción, distribución y recepción de las obras, como así también a la constitución de nuevas formas y sensibilidades; podemos decir que el siglo XXI se presenta con la riqueza compleja de un caudal

simbólico en donde las identidades del campo del arte se movilizan entre las relaciones hegemónicas que comprende el carácter de la comunicación en su conjunto (2016, p. 9).

Las nuevas herramientas han permitido nuevos soportes tecnológicos donde las posibilidades de la creación artista activista se han vuelto infinitas, únicamente delimitadas por la imaginación del usuario. Al inicio estas tecnologías se presentaron con un solo uso determinado y los artistas tomaron estas herramientas para crear sus obras, ahora, en cambio, tenemos una amplia variedad de programas y soportes para el arte que, primero se usaron de la manera para la cual fueron creados, después los artistas aprovecharon estas herramientas para su uso en la labor artística.

Las herramientas y soportes para el arte cambiaron, de igual forma el crecimiento del arte comenzó a desarrollarse desde las pantallas, ahora se pueden crear obras que trascienden, completamente alejadas de los soportes tradicionales. En primera instancia tenemos los instrumentos que implican el uso de nuevas herramientas tecnológicas, que más tarde se convertirían en programas especializados en la creación artística a través de la pantalla, ya sea para su proyección o interpretación. Encontramos herramientas que dieron paso a las innovaciones contemporáneas de productos audiovisuales, como es el *video mapping*:

Es el arte de usar proyecciones de luz y video, en sincronía con música u otros elementos (como la pirotecnia), sobre cualquier superficie, para convertir objetos comunes en escenarios dinámicos tridimensionales (3D) y atractivos; de esta manera se logra una experiencia inmersiva en el público. Requiere varios procesos, como mapear el objeto (la estructura sobre la que se realizará la proyección), realizar un modelado (una reconstrucción de esa estructura en un programa de diseño) y la generación de imágenes. (Defelipe, 2019, párr.3)

Incluso las representaciones dentro de los museos han cambiado gracias a la tecnología, ahora se encuentran espacios específicos para la presentación de arte digital. Museos que han adaptado sus salas para estas nuevas propuestas, museos comple-

tamente digitales con obras inmersivas que ofrecen experiencias multisensoriales, hasta museos digitales que solo existen en las plataformas de internet y que tienen la facultad de reunir piezas de cualquier parte del mundo para sus salas sin tener que moverlas de donde se aprecian originalmente.

Los museos virtuales son producto de la suma de, por lo menos, dos circunstancias:

- El desarrollo de las tecnologías digitales, especialmente multimedia y, en consecuencia, el crecimiento exponencial de Internet.
- El deseo de concebir nuevos espacios para la difusión, la creación de arte y la formación de públicos (Vargas, 2006, p. 3).

Estas adaptaciones museísticas las podemos interpretar como un paso entre las exposiciones tradicionales y las nuevas formas de presentar el arte a través del mundo digital. Otro punto importante a resaltar, fueron las nuevas posibilidades de difusión del arte. Los medios de expansión y globalización que la tecnología digital ofrece permitieron que la difusión artística no solo llegara a cualquier parte del mundo, sino que facilitaron una nueva posibilidad de creación y legitimación desde el mundo digital. Ya no era necesario llevar una obra al museo para que las personas pudieran admirarla, se rompió con el esquema tradicional, cambiándolo a una forma de creación y difusión totalmente libre y fuera de la jerarquización tradicional que se había manejado desde hacía miles de años; ahora cualquier persona con acceso a internet podía difundir obras en las plataformas digitales sin un intermediario que no fuera la misma plataforma.

La difusión del arte a través de las nuevas plataformas de la era digital no solo permitió una expansión exponencial artística, sino que dieron pie para lo que sería una nueva forma de validación de arte, los *Non Fungible Token* (NFT), que en español se traduce como Token no Intercambiable, y que creció a partir del sistema usado para la validación de las criptomonedas, es decir *Blockchain*:

El *Blockchain* es una nueva realidad que promete cambiar para siempre el modo en el que gestionamos nuestra información en el mundo digital. Esta tecnología permite transferir datos y capitales de una manera completamente segura gracias a una codificación y encriptación sofisticada. (Santander, 2019, párr. 1)

Ahora bien, los NFT como un sistema de validación de autoría de las imágenes, que si bien se ha traducido en importantes sumas de dinero para las personas que son propietarias de estas imágenes, cuando suben de valor, lo interesante es considerar el rápido crecimiento que estos NFTs están teniendo, pues los usuarios le dan valor a este sistema y han hecho que crezca rápidamente, lo que nos hace pensar sobre la importancia de las creencias en el desarrollo de las nuevas vías del arte.

NFT es un nuevo tipo de artículo coleccionable digital que está estampado con una pizca única de código que sirve como un registro permanente de su autenticidad y se almacena en la cadena de bloques. Se puede comprar y vender estos artículos coleccionables como cromos y, gracias a la naturaleza de la tecnología de la cadena de bloques, una vez que un token ha sido creado no se puede borrar ni falsificar. Esto es útil para los artistas, los músicos y otras personas que quieren crear productos digitales de edición limitada. (Roose, 2021)

A pesar de todas las bondades y posibilidades que la era digital nos ofrece, debemos tener presente el costo de su uso y las implicaciones que conlleva, pues no solo debemos considerar los residuos de los electrónicos desechados, ya que “Los metales y demás elementos que poseen estos Residuos de Aparatos Eléctricos y Electrónicos (RAEE) son tóxicos y contaminan el medio ambiente, perjudicando el aire que respiramos, la tierra y el agua que bebemos” (Universidad Nacional de La Plata, 2013). Así como debemos considerar el costo ambiental y social de la extracción de los materiales para su construcción, también se debe considerar la contaminación ambiental que resulta del uso de los generadores y procesadores que permiten dar vida a la era digital y su funcionamiento.

De forma que debemos considerar y tener presente de dónde viene físicamente todas las innovaciones tecnológicas, que muchas veces no podemos ver más allá de la pantalla. Entonces optemos por encontrar soluciones a estos problemas para seguir aprovechando todas las oportunidades que la tecnología digital nos puede ofrecer para el desarrollo del futuro del arte. Hay que migrar hacia los nuevos soportes de comunicación, así como aprovechar las nuevas herramientas y avances tecnológicos

donde el arte pueda expresarse, no solo para renovarse, sino para aprovechar los alcances de la tecnología digital y usarlos a beneficio del activismo a partir del arte.

Arte activista a través de soportes tecnológicos contemporáneos

El activismo a través de los soportes tecnológicos contemporáneos puede traspasar barreras que los soportes tradicionales no permitían. Tal es el caso de una noche previa al ocho de marzo del 2021 un grupo de feministas se reunieron frente al palacio nacional de gobierno de la Ciudad de México, México, dónde se manifestaban. Como antecedente, debemos contextualizar que las marchas anteriores, habían dejado una serie de frases pintadas en los alrededores de dónde se ubicaban las manifestaciones, mismas que al día siguiente amanecían borradas y limpiadas por órdenes gubernamentales. Para el ocho de marzo del 2021, el gobierno estableció una serie de contenciones para limitar estas pinturas. Es aquí donde entran los nuevos soportes tecnológicos como diferentes medios de expresión; el colectivo proyectó directamente las palabras que se evitaron pintar con las contenciones. La barrera física se volvió entonces obsoleta y, a su vez, una enorme serie de frases fue proyectada sobre el Palacio Nacional (Zárate, 2021). En este caso, pudimos contemplar una aplicación tecnológica a un soporte activista, traspasando las barreras de lo físico y lo digital.

De la misma manera, podemos encontrar al colectivo español anónimo Luzinterruptus, el cual, a partir de herramientas tecnológicas, ha creado una serie de manifestaciones en contra de las acciones tomadas por el gobierno ante el cambio climático. Luzinterruptus crea instalaciones lumínicas a partir de diversas herramientas para crear ambientes que inviten a sus espectadores a la reflexión y crítica, a través de obras inmersivas, donde los espectadores pueden interactuar con la instalación.

Una destacable obra de arte es la instalación llamada *Laberinto de Residuos Plásticos* instalada en Buenos Aires. En esta obra se recolectó una gran cantidad de residuos plásticos de bebidas desechables, se mostraron las marcas más usadas y se montó un laberinto con paredes de estos residuos plásticos. Iluminados por luces para dar forma al laberinto, la pieza inmersiva buscaba que sus visitantes entraran en este laberinto de residuos hasta la cabeza y buscaran el camino de salida, promoviendo

una reflexión en el camino sobre el empleo desmedido de los residuos plásticos de un solo uso, así como de la reducción de su consumo y las consecuencias a dónde están llevando estos problemas (Luzinterruptus, 2014). El colectivo Luzinterruptus usa en la mayoría de sus instalaciones y herramientas tecnológicas, tanto para su producción, cómo para la difusión de sus piezas, logrando una admirable fusión de las propuestas artistas activistas con los nuevos soportes tecnológicos contemporáneos.

Otro ejemplo que podemos encontrar sobre el uso de los soportes tecnológicos contemporáneos para el arte activista es Xiao Zhu, un artista chino, que enfrentó la contaminación atmosférica causante de innumerables muertes infantiles desencadenadas por las consecuencias de los desechos de estas grandes industrias. En el 2015 proyectó una serie de vídeos de bebés llorando en los residuos industriales que se expulsaban en el aire, dando como resultado una escena escalofriante de niños llorando por la contaminación sobre los desechos tóxicos (Ecoosfera, 2015). En esta obra Xiao Zhu hace una crítica directa tanto a las regulaciones gubernamentales respecto a los contaminantes del aire, como a las industrias que lo provocan sin importarles las consecuencias para la salud del entorno próximo, como las ambientales. Estos solo son algunos ejemplos de los usos de las tecnologías contemporáneas como soporte del arte activista ambiental. No obstante, en la actualidad cada vez son más los artistas que apuestan a las tecnologías contemporáneas ya sea para la creación, exposición, validación y difusión de sus obras.

Conclusiones

Advertimos entonces la importancia de incorporarnos a las nuevas posibilidades de las tecnologías, que pronto serán uno de los soportes más importantes para el arte y sobre todo el arte activista. Recordando que el arte es un reflejo del artista y a su vez éste será la herramienta para expresarse en su contexto, de forma que, mientras los individuos nos desarrollemos en un mundo cada vez más digital, el arte junto con él se expandirá dentro de las mismas tecnologías; uno no podría quedarse atrás, ni viceversa. Entendemos entonces que el arte es lo que el artista decide que sea arte y, al depender del autor, el arte siempre estará ligado al contexto en el que se desarrolle

éste. Si bien comprendemos que los primeros indicios de arte nos dan el comienzo del entendimiento artístico a través del entorno, podemos concluir que el arte siempre llevará una carga social del entorno en el que se desarrolle el individuo.

De esta manera, comprendemos que el arte puede ser político sin necesidad de caer en la politización de las artes, ya que no es partidista y conlleva una carga de crítica; al contrario de la politización de las artes que es un arte de propaganda. Al conceder al arte la facultad de ser político, comprendemos cómo este puede llegar a la esfera activista, pues si el arte depende del entorno del individuo, podemos ver cómo este puede verse afectado por las problemáticas de su contexto. De forma que al mirar el entorno actual entendemos cómo el arte activista puede llegar a los nuevos soportes contemporáneos. Desde las nuevas herramientas con distintos soportes tecnológicos, la creación de arte en pantallas, nuevas tecnologías y performances tecnológicos; hasta la innovación museística a partir de nuevas propuestas digitales de proyección, así como los nuevos alcances de la difusión y validación de nuevas formas de arte como los son lo NFT.

Llegamos entonces a las obras de arte activistas que se han presentado en crítica de una problemática social mediante soportes tecnológicos contemporáneos. En un primer punto, observamos el caso del colectivo anónimo Luzinterruptus, que a partir de sus obras hace una crítica gubernamental y social sobre las acciones que se toman en torno al cambio climático. Con las instalaciones de herramientas lumínicas, LuzInterruptus propone instalaciones donde el público pueda cuestionarse aspectos en torno a las causas y consecuencias en torno a esta problemática (Luzinterruptus, 2014).

Después, nos encontramos con el caso de Xiao Zhu, artista chino que utiliza el *video mapping* para hacer sus obras de denuncia hacia la problemática de la contaminación del aire en China a las diversas industrias, desencadenando problemas respiratorios para los infantes. Xiao Zhu, utiliza las proyecciones para difundir el mensaje de crítica sobre las mismas fábricas y sus desechos (Ecoosfera, 2015). De forma que podemos comprender cómo los soportes tecnológicos deben aprovecharse en la labor artístico activista para consolidar propuestas con nuevas herramientas y presentarlas en las nuevas plataformas de difusión y validación, el arte evoluciona con el individuo y este a su vez con el contexto en el que se desarrolle.

Referencias

- Benjamín, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca.
- Defelipe, S. (28 de octubre de 2019). *Video mapping: la versión digital del arte en los muros*. Impacto TIC. Recuperado de <https://impactotic.co/video-mapping-en-colombia/>
- Ecoosfera. (23 de junio de 2015). *Artista proyecta caras de bebés llorando sobre el humo de fábricas contaminantes en China*. Recuperado de <https://ecoosfera.com/2015/06/un-artista-proyecta-caras-de-bebes-llorando-sobre-fabricas-contaminantes-en-china-con-humo-video/>
- Gombrich, E. (1995). *La historia del arte*. Londres: Diana México.
- Gómez L. y Racioppe, B. (2016). “El arte y lo tecnológico: una reflexión desde la comunicación/cultura”. *Divulgatio. Perfiles académicos de posgrado*, 1(1), pp. 161-172. Recuperado de <https://ojs.unq.edu.ar/index.php/divulgatio/article/view/14>
- Herzog, W. (Director). (2011). *La cueva de los sueños olvidados* [Documental]. Creative Differences; Visit Films. Recuperado de <https://tv.apple.com/mx/movie/cave-of-forgotten-dreams/umc.cmc.73dmlysoa2xd7uycvs20oygzm?action=play>
- Iñigo, M y Almazan, Y. (2007). “Arte, política y activismo”. *Revista Do Instituto de Artes de Universidad de Río de Janeiro*, 1(10), pp. 65-77. Recuperado de <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/22888/16325>
- Lampkin, F. (3 de julio de 2018). “La libertad guiando al pueblo. Ricos y pobres unidos por la libertad... ¡Qué romántico era Delacroix!”. *Historia Arte (HA!)*. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/libertad-guiando-al-pueblo>
- Leal, P. (2021). “Guernica”. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>
- López, R.; Castro, F.; Soriano, R y Rallito, X. [Rafael López Borrego]. (27 de agosto de 2020). *Arte Político. Mesa redonda. Fernando Castro, Dr Francisco Soriano, RallitoX* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1MlUdECn-QTE&t=837s>

- Luzinterruptus. (9 de junio de 2014). "Laberinto de residuos plásticos/Labyrinth of plastic waste". *Luzinterruptus*. Recuperado de <https://www.luzinterruptus.com/?p=2584>
- Rangel, P. (1 de agosto 2020). "¿Qué tipo de activista eres?". *Harvard University Edu*. Recuperado de <https://scholar.harvard.edu/pedrorangel/blog/%C2%BFqu%C3%A9-tipo-de-activista-eres#:~:text=La%2orespuesta%2ose%2oencuentra%2oen,los%2omovilizadores%2C%2oy%2olos%2oorganizadores>
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23ª edición).
- Roose, K. (25 de marzo de 2021). *Este artículo se subastó en 560.000 dólares (y te contamos por qué)*. The New York Times. Recuperado de <https://www.nytimes.com/es/2021/03/25/espanol/nft-que-es.html>
- Santander. (12 de septiembre de 2019). "Blockchain: seguridad y transparencia al servicio de la banca". *Santander*. Recuperado de <https://www.santander.com/es/stories/blockchain-seguridad-y-transparencia-al-servicio-de-la-banca>
- Universidad Nacional de la Plata. (2013). ¿Qué es la basura electrónica? Recuperado de https://e-basura.unlp.edu.ar/basura_electronica#:~:text=Los%2ometalles%2oy%2odem%C3%A1s%2oelementos,y%2oel%2oagua%2oque%2obebemos
- Vargas, L. (2006). "Museos virtuales: nuevos balcones digitales". *Reencuentro*, (46), pp. 1-9. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/340/34004605.pdf>
- Zárate, A. (7 de marzo de 2021). "‘México feminicida’: proyectan frases en Palacio Nacional como protesta previa a 8M". *Milenio*. Recuperado de <https://www.milenio.com/politica/comunidad/mexico-feminicida-proyectan-mensajes-palacio-nacional-fotos>

CRÍTICA A LA POPULARIZACIÓN DE LOS NFTs DENTRO DEL MUNDO DEL ARTE DIGITAL. ¿ARTE O PRODUCTO INMATERIAL?

Karina Ivonne González González

Introducción

Entre 2020 y 2021 se han popularizado los NFTs como una forma de criptoarte que certifica la autenticidad de obras digitales únicas, pero, ¿en verdad puede considerarse una nueva forma para valorizar el arte digital? Posiblemente sí, para los creadores de contenido, los artistas y las empresas, debido al sistema Blockchain. Se trata de una cadena de bloques con un registro que valida la autenticidad y protege la obra original otorgándole valor al ser un archivo único, inalterable e inimitable.

A partir de esta investigación y el análisis de algunos casos de éxito y fracaso en el nuevo mundo del criptoarte, se explicará porque los NFTs están adquiriendo popularidad entre los autores de arte digital. No obstante, también se discutirá si esto beneficia al arte mismo o solo a su producción comercial y su distribución como producto inmaterial. Del mismo modo, para esto habrá que explicar cómo la naturaleza efímera y fantasmagórica del arte digital ha limitado su valoración tanto monetaria como artística, empezando por cómo la alta replicación de sus imágenes reduce la sensibilidad del espectador que está saturado de información todo el tiempo y pasa de largo la mayoría de las publicaciones artísticas, y si alguna vez logran coincidir con el contenido de su algoritmo personalizado. Se hablará sobre la importancia de que los artistas actuales se vuelvan públicos a través de redes sociales (tomando como ejemplo los NFTs de Beeple) y cómo es que el arte digital genera experiencias a través de las interacciones virtuales con el autor y otros usuarios en lugar de generar memorias como el arte material. Se usará como ejemplo el caso de *CryptoKitties* para explicar cómo los NFTs, en lugar de ser un apoyo para el arte digital, son una forma de dirigir a las imágenes virtuales hacia el coleccionismo de productos inmateriales.

Como parte de una actualización de esta investigación también se añadirán observaciones sobre la evolución del mercado de los NFTs desde mayo del 2021 (fecha en la que se terminó la primera versión de la investigación a manera de ponencia y ensayo) hasta enero del 2022. Entre estas observaciones se señalarán los riesgos y consecuencias de la descentralización y la poca regulación que implica un sistema público de registro como el sistema Blockchain, además de su funcionamiento como esquema Ponzi que invisibiliza, roba y abusa de los artistas independientes, dejando completamente de lado cualquier propósito artístico dentro de la venta y la inflación de precios de los NFTs.

Cabe aclarar que, al ser una tecnología popularizada en 2020, la mayoría de los sitios donde se habla de los NFTs son blogs, páginas web de tecnología, videos de YouTube y algunos artículos en páginas de noticias. La información entre ellos es muy similar, explican lo qué son los NFTs y por qué se han vuelto populares en el mundo de las inversiones como una forma de hacer millonarios creando o revendiendo los objetos de arte, además de gozar de regalías en cada compra por la que pase el NFT. También se habla de cómo el sistema *Blockchain* funciona en forma de contratos inteligentes que benefician a la logística de distribución al disminuir las operaciones de transporte entre distribuidores y clientes, lo cual les permite eliminar a los intermediarios y las comisiones por su labor, en pro de acelerar las actividades logísticas (Mezquita *et al*, 2020). Otro tema recurrente es su aplicación en los videojuegos para ganar dinero “jugando” cuando en realidad es minar para aumentar el poder y el precio de avatares u objetos que a su vez pueden minar más y más fácil.

En general los Tokens y el Blockchain tienen presencia en la escalabilidad (la propiedad que indica la capacidad de un sistema, red o proceso, para reaccionar y adaptarse sin perder calidad) de las inversiones digitales y los videojuegos (Balaguer, Caracciolo y Garrigó, 2019). Sin embargo, su uso dentro del mercado de cryptoarte es reciente.

Para entender el rol de las imágenes virtuales y cómo los NFTs les dan un uso diferente, se revisarán autores como Bifo en *La fenomenología del fin* rescatando los conceptos de sensibilidad, rizoma y la desterritorialización, bajo la premisa de que en los medios digitales, a pesar de carecer de una interacción humana directa, aún existe la posibilidad de aumentar la comunicación y expandir más allá de limitaciones físicas

siempre y cuando no se pierda de vista el factor humano. De José Luis Brea se tomará en cuenta el aspecto fantasmagórico de las imágenes digitales, la imagen en un estado de (des)aparición, la memoria contenida en las obras materiales, la anorexia inmaterial y su comparación entre imágenes digitales y mentales, ideas presentes en su libro *Las tres eras de la imagen*. También estarán incluidos conceptos utilizados por Boris Groys en su texto *Volverse público*, tales como la autoproducción (autodiseño) del artista, producción de sinceridad y de confianza, arte participativo y el universalismo débil, esto con el objetivo de entender mejor cómo funcionan las nuevas interacciones a través de redes sociales. Adicionalmente, se tendrán en consideración ideas como el arte que brota de la experiencia del artista, el arte como lo opuesto a la insensibilidad y los peligros de la reproductibilidad de Lewis Mumford los cuales se describen en un texto recopilatorio de Daniel Mundo llamado *Lewis Mumford: Textos Escogidos*, donde ya se advertía de algunas consecuencias de la masificación desmedida de imágenes sin alma ni propósito artístico.

La reproductibilidad señalada por Lewis Mumford, y también por José Luis Brea, explica por qué las imágenes digitales no han logrado ser valoradas de la misma forma que las imágenes materiales. Sin embargo, también está presente Bifo para recordar cómo el arte es un indicador de cambios en la sensibilidad humana, siendo evidente que las imágenes se vuelven inmateriales al igual que nuestras interacciones sociales, desterritorializándose a un plano digital, hechos muy marcados y presentes en la población mundial a causa de la pandemia por COVID-19 desde principios del año 2020.

El concepto de sensibilidad de Bifo está presente en todo el texto para ayudar a comprender cómo el espectador se relaciona con la memoria de las imágenes materiales y como la sensibilidad teme perder esa memoria, pero con ayuda de los conceptos de Boris Groys, como la autoproducción (autodiseño), se analiza el caso del artista Beeple como ejemplo de las experiencias que generan las interacciones virtuales entre las imágenes y los seguidores del artista. Gracias a la comparación de las imágenes mentales con las virtuales, y a la idea de (des)aparición propuesta por José Luis Brea, se puede explicar cómo el carácter fantasmagórico del arte digital lo vuelve más fácil de distribuir en una red rizomática como el internet y cómo los NFTs

pueden considerarse un intento de capturar estos fantasmas para volverlos mercancías, a través de un registro permanente que cuenta como un certificado, siempre y cuando el servidor siga en funcionamiento manteniendo la dirección del archivo.

NFTs y sensibilidad

Para comenzar hay que definir qué son los NFTs y qué los hace tan atractivos para los artistas. El nombre completo de estos archivos es Non-fungible tokens (Activos no fungibles), son activos digitales únicos y no pueden ser modificados, estos pueden ser vendidos como cualquier tipo de propiedad que nadie más puede tener. Gracias a su sistema de encriptación Blockchain, el archivo cuenta con una cadena de bloques que sigue el historial de las transacciones en orden cronológico y se registran los propietarios, desde su creador hasta el propietario actual. Lo más atractivo para los artistas es que esta encriptación permite mantener intacto el archivo original y su registro de propietarios funciona como una certificación de su autenticidad que da seguridad a nuevos compradores para continuar ofertando por el NFT. De cierta forma, funciona como una firma digital, un ejemplo, digamos que se tiene una guitarra de un modelo comercial básico, hay miles de guitarras iguales así que es intercambiable por algo de igual valor, ya sea el precio común de ese modelo de guitarra o por otra guitarra de un valor similar; pero si esa guitarra fue firmada por Jimi Hendrix entonces se vuelve un bien no fungible, su valor es incalculable porque ahora es un objeto irremplazable según su rareza y el valor ahora está definido por esa firma.

Las imágenes digitales siempre han tenido el problema de que una vez subidas a internet se pierde el control sobre ellas. Lewis Mumford ya había hablado sobre los peligros del proceso reproductivo, mencionando que se le da un excesivo valor a la tecnología por encima de los símbolos que contienen (2009, p. 104) ya que solo se replican una y otra vez eliminando el aspecto individual (como los memes que simplemente compartimos en lugar de expresarnos con ideas propias). De cierto modo, los NFTs buscan mantener un mayor control sobre la circulación de sus imágenes protegiéndose de la reproductibilidad de la que también habla José Luis Brea en su libro *Las tres eras de la imagen* (2010), porque debido a lo fácil que es descargar o copiar una imagen digital, su valor como producto disminuye al igual que la atención que le ponemos cuando nos la topamos de casualidad en Internet.

Rehenes allí de las nacientes industrias del entretenimiento y el espectáculo, nos será difícil -cada vez más- ofrecerles otra cosa que una percepción distraída. Perdida en la dificultad de la diferencia sutil y retraída aún más en un régimen de visionado y lectura en el que, en el curso del tiempo, ellas no perseveran en su estar, en su inmovilidad -sino que se hacen reemplazar constantemente por otras-, nuestra capacidad de hacer volver sobre ellas una atención reflexiva se irá perdiendo poco a poco, a favor de un nuevo régimen de recepción/consumo que estrenará el significado de la industrialización de la cultura (Brea, 2010 p. 48).

No obstante, existen otros factores que no han permitido que el arte digital pueda posicionarse al mismo nivel que otras formas de arte material. Según Bifo, el arte es como un indicador que refleja los síntomas de cambio en la sensibilidad y en la sociedad humana (2017, p. 11). El arte digital, a pesar de ser subestimado por su estado de (des)aparición, conforma actualmente la mayoría de las imágenes con las que interactuamos. El internet y las redes sociales se convierten en uno de los medios más importantes para la comunicación y el comercio, el ser humano requiere cada vez menos de su presencia física para realizar sus actividades, en especial ahora que vivimos en tiempos de pandemia y evitamos en la medida de lo posible el contacto físico. Por eso nuestra forma de consumir ha empezado a desterritorializarse a los medios digitales. Lo mismo pasa con los artistas, los NFTs se han popularizado como una forma de coleccionismo y venta de arte digital, llegando a validar el primer JPEG en ser vendido por una reconocida casa de subastas. ¿Pero cómo es posible vender algo inmaterial?, ¿no se supone que el arte vale porque puede preservar nuestra memoria al ser un objeto que trasciende después de nuestra muerte?

Memoria, autoproducción y arte colaborativo

La obra triturada de Banksy, llamada *La niña con globo*, se burló de su propia permanencia al destruirse, pero este acto aumentó su valor por dar un mensaje sobre lo efímero, ya que recuerda que una obra física puede ser robada o destruida. Recordemos también que la popularidad masiva de *La Gioconda* empezó cuando su robo fue sumamente mediatizado. El pensar que una obra única puede desaparecer genera

miedo a perder la memoria y la historia que contiene dicho objeto, a pesar de que un libro pueda contar de su existencia, es la propia sensibilidad la que teme perder esa memoria no verbal que se transmite al contemplarla (Bifo, 2017, p. 68). Es muy diferente conocer la imagen a estar en su presencia y sentir “estoy parado frente a un objeto que me conecta con un tiempo y un sentimiento que no viví, pero que estoy experimentando gracias al legado de esta obra”. Nada es eterno, pero tenerlo entre tus manos te da la sensación de permanencia (Brea, 2010, p. 9).

Por eso hasta ahora las imágenes digitales no han tenido este tipo de conjunción con el espectador, porque no generan este tipo de memoria debido a su estado de (des)aparición que huye de nuestra idea de existencia, según Brea (2010, p. 66). Pero aquí es donde entra la importancia de volverse público para el artista. En una época de la sociedad el espectáculo se ha vuelto importante autoproducirse, le tienes que caer bien al espectador y producir confianza en él, por eso exponerse se traduce como sinceridad para los espectadores (Groys, 2015, p. 37).

Lo que alguna vez fue un privilegio y una carga de unos pocos, en esta época de autodiseño se ha convertido en la práctica por excelencia de la cultura de masas. El espacio virtual de Internet es fundamentalmente la arena en que mi página de Facebook se diseña y rediseña permanentemente, del mismo modo que mi canal de YouTube (...) Incluso se puede decir que el diseño de sí es una práctica que une a los artistas con una audiencia semejante de la manera más radical: aunque no todos producen obras, todos son una obra. A la vez, se espera que todo el mundo sea su propio autor (Groys, 2015, p. 40).

En el caso de Mike Winkelmann, mejor conocido en las redes sociales como Beeple, su comunidad de seguidores conoce la historia de sus ilustraciones y sienten una conexión con Beeple, porque, a pesar de que puedes seguir deslizando la pantalla desechando una infinidad de imágenes de débiles, seguir a un artista puede generar un sentido de comunidad lo suficientemente fuerte para mantener un interés en su trabajo. Si a esto le sumamos las interacciones como dar un *like*, escribir un comentario o incluso hacer donaciones al autor, la conexión virtual se vuelve personal

para el espectador que siente que aporta al proceso de creación (Groys, 2015, p. 45), gracias a esta forma de arte participativo la comunidad de un artista público se interesa por seguir su vida y su trabajo. La obra de Beeple *Everydays-The First 5000 Days*, es la culminación de 13 años de trabajo en los que el artista realizó una ilustración diaria y la subió a Instagram, lo que lo hizo cada vez más reconocido y ayudó al éxito de sus NFTs.

La conexión rizomática en la que el artista está descentralizado, donde deja a su comunidad interactuar y opinar sobre la obra, beneficia a la demanda de su contenido por parte de su público y por los coleccionistas de los NFTs. El apoyo y la visibilidad que alcanzó gracias a ese arte participativo (Groys, 2015, p. 116), impulsó a Beeple a hacer un collage de sus ilustraciones diarias y ofrecerlo a la casa de subastas Christie's que reconoció la autenticidad del archivo y se vendió por 69 millones de dólares. Para la comunidad de Beeple ese collage tiene valor como un símbolo de experiencias compartidas y se sienten parte de un acontecimiento. Por ese mismo motivo seguirán apoyando al artista, ya que de alguna manera sienten que aportan a un proceso de creación, pero más bien es proceso de producción donde ellos generan demanda, aumentando su popularidad y su valor. Después de esa subasta, *Everydays -The First 5000 Days* se declaró como "la obra digital más cara de todos los tiempos, y la tercera obra de arte más cara jamás subastada en Christie's de un artista que todavía esté vivo" (Reyburn, 2021).

Memoria y experiencias

Lewis Mumford llegó a decir que "la obra de arte brota de la experiencia original del artista, se convierte en nueva experiencia tanto para él como para quien participa de la obra y luego, mediante su existencia independiente, enriquece la conciencia de la comunidad entera" (2009, p.107). Irónicamente, él pensaba que las imágenes digitales no eran capaces de realizar dicha hazaña por su vacío proceso reproductivo, sin embargo, la acumulación de muchos acontecimientos efímeros ahora genera una experiencia virtual basada en interacciones. Ya no es suficiente exhibirla, aunque sea una imagen fuerte, el público también debe ser partícipe del proceso y de los logros del artista. De esta forma el NFT, a pesar de ser un objeto inmaterial, es capaz de contener experiencias y también se vuelve capaz de adquirir una historia, gene-

rando una experiencia en lugar de una memoria, esta experiencia es como capturar un fantasma (Brea, 2010, p. 71). Ya no es solo una imagen mental porque no se escapa y se pierde en las conexiones rizomáticas del vacío digital, sino que su registro y su nuevo carácter de propiedad o activo permite al dueño mantener poder sobre una obra original.

Las experiencias humanas se empiezan a volver virtuales, tanto los NFTs como la forma de pagarlos son una transacción de cripto-activos. La obra de Beeple fue comprada con criptomonedas de Ethereum, la misma empresa que popularizó el sistema de NFTs por tener el sistema de Blockchain más eficiente. Cada vez es menos necesario hacer un esfuerzo físico para consumir y vender.

Coleccionismo virtual

Las imágenes virtuales son lo más parecido que tenemos a las imágenes mentales, porque se escapan y se deslizan entre nuestros dedos, esto de cierta forma beneficia a su circulación y a su reproductibilidad (Brea, 2010, p. 75), pero esto también disminuye su valor “lo opuesto al arte es insensibilidad, despersonalización, ausencia de creación, vacía repetición, vacua rutina, una vida muda, inexpresada, informe, desordenada, no realizada, carente de significado” (Mumford, 2009, p. 107).

Parece que la imagen virtual se vuelve cada vez más anoréxica para facilitar su circulación (Brea, 2010, p. 71), sin embargo, en este caso, la imagen se vuelve más pesada, ya que el archivo encriptado contiene todo un historial dentro de un archivo que registra su trayecto, el NFT no es anoréxico, pero está cargado de registros de transacción y no de memorias o sensibilidad. Aunque los NFTs funcionan como una forma de proteger el archivo original, la mayoría están orientados hacia el coleccionismo, un ejemplo que hizo populares los NFTs de Ethereum no fue el arte, fueron los CryptoKitties, una especie de mascotas virtuales que se coleccionan a manera de juego, cada uno es diferente y no se pueden intercambiar entre sí. Los CryptoKitties se volvieron tan populares que conforman una gran parte de las transacciones de Ethereum moviendo millones de dólares, algunas de sus unidades raras pueden costar 500 Ether (la criptomoneda de Ethereum) que se traduce a 1,351,435.00 dólares.

Existen bastantes ejemplos de coleccionismo virtual y arte digital que llega a venderse como NFTs cae también en el coleccionismo de productos, el artista debe ge-

nerar sus imágenes como mercancías únicas y gracias a la demanda que genera su comunidad, cada transacción aumenta su valor. Todo esto es con fines mercantilistas, porque no se hace por proteger los derechos de autor o la propiedad intelectual en internet, se hace porque al convertirse un activo no fungible puede aumentar su valor de forma subjetiva y siempre estará certificado como una propiedad única o limitada, cuyo éxito dependerá de la fama del artista. Esto también beneficia directamente a la moneda, ya que para que una criptomoneda como Ethereum tenga éxito, necesita ser usada, tiene que circular y aumentar su utilidad en el comercio virtual.

Observaciones ocho meses después

Han pasado unos meses desde que escribí este ensayo explicando los primeros y emocionantes pasos que estaba dando el arte digital en el mundo de los NFTs, y debo decir que ahora me siento muy inocente. Después de revisar nueva información sobre casos controversiales de robos de arte, estafas masivas y esquemas Ponzi, considero que es importante hablar sobre los nuevos riesgos que surgieron por el abuso de esta tecnología, pero vamos por partes.

Primero, hay que señalar que, en lugar de proteger a las imágenes digitales de la reproductibilidad, los NFTs terminaron generando una producción masiva de imágenes, videojuegos, videos, GIFs, archivos de audio y modelos 3D, para su comercialización. Al principio presentía que el mercado de los NFTs sería semejante al coleccionismo físico, pero con más accesibilidad, y que el éxito de un NFT dependería de la importancia de las experiencias que pudieran generarse a partir de una comunidad que siguiera a un artista o figura pública y, aunque este sí sea el caso de artistas como Beeple y youtubers como Logan Paul y Willyrex, las empresas que producen grandes colecciones de NFTs lo han llevado aún más lejos. Ahora el arte digital tiene una desventaja extra: es mucho más fácil hacer imágenes con accesorios y bases predeterminadas, combinadas aleatoriamente por bots crean colecciones sin vida (como CryptoPunks) en lugar de comprar obras de artistas independientes realmente dedicados a su trabajo. Es decir, como ya se ha dado a entender anteriormente, este nuevo formato no está diseñado para ayudar a los artistas.

Gracias a la hartante abundancia de nuestros recursos reproductivos, envilecemos el símbolo, y lo rebajamos tratándolo con desprecio, con negligencia, creyendo solo a medias en la importancia de su empleo. Por el contrario, sobrevaloramos el instrumento técnico: la máquina se ha convertido en nuestra principal fuente de magia y nos ha hecho abrigar la falsa creencia de poseer poderes divinos. Una época que ha devaluado todos sus símbolos, ha convertido la máquina misma en un símbolo universal: un dios al cual se debe rendir culto. En estas condiciones, ni el arte ni la técnica gozan de un estado saludable (Mumford, 2009, p. 105).

El Blockchain en sí es un sistema de registro de movimientos y transacciones, pero al intentar imitar los sistemas de la venta de arte y las galerías, los NFT adquieren la facultad de ser una pertenencia digital con un valor no fungible, es decir, que solo serían compradas y valorizadas por su exclusividad y su popularidad. Es en esencia como comprar ropa de la marca Chanel creyendo que eso elevará el estatus de la persona, solo que ahora es más especial al pertenecer a un sistema rizomático, libre de impuestos o vigilancia y con un valor relativo que, mientras más circula, más aumenta el valor del NFT y del Ethereum.

El lujo de invertir en humo

El arte siempre ha sido un lujo, pero esto se ha convertido rápidamente en un terreno peligroso lleno de estafas, robos e inflación desmedida en los precios de los NFTs, y todo esto sin regulaciones debido a que es un sistema descentralizado. Ahora es similar a vender humo. Beneficia a empresas e inversionistas que, al igual que en el mundo físico del arte, compran y venden obras para que suba su valor en lugar de devaluarse, ¿entonces es como la calavera de diamantes *For the love of God* de Damien Hirst?

En dicha obra, el concepto artístico no es muy diferente del de un *readymade* de Duchamp, en el sentido de que lo único que le da valor es la idea. Salvo que este concepto se ve apoyado, consolidado y garantizado por el derroche de materiales preciosos que duplican su valor artístico gracias al valor económico más seguro del platino y los diamantes (Michaud, 2015).

Pues no, no es lo mismo porque lo que estás comprando. A pesar de estar basado en una moneda digital y tener un registro que sirve de certificación, sigue sin ser un objeto y ha demostrado estar lejos de ser algo sólido, en especial porque muchas de las compras de NFTs no se hacen porque quieran el archivo, sino porque existe la posibilidad de revenderlo a un precio mayor, es como apostar y comprar inversiones, dejando de lado por completo al arte en la mayoría de los casos. Funciona como un esquema Ponzi y funciona porque la gente necesita dinero.

Este esquema lleva a los defraudados a creer que las ganancias provienen de actividades lícitas (por ejemplo, inversiones exitosas), y desconocen que otros inversores son la fuente de los fondos. Este esquema puede mantener la pantalla de un negocio sumamente sustentable y prolífico siempre que los nuevos inversores contribuyan con nuevos fondos, y siempre que la mayor parte de estos inversores no exijan el reembolso total y sigan creyendo en los activos inexistentes que supuestamente existen (Conde, 2021, párr. 3).

Recordemos que a causa de la pandemia se han perdido muchos empleos y se han arruinado un gran número de negocios. La desterritorialización a espacios virtuales no solo fue inevitable, sino que fue necesaria para la subsistencia de muchos y el problema radica en esto, demasiada oferta y poco dinero para la demanda. Es en este momento donde los inversionistas, las criptomonedas y los NFTs se presentaron como el futuro y para aquellos que no tenían suficiente capital material, invertir y comprar ese humo se volvió algo atractivo debido a que los sorprendentes casos de éxito, como el de *Nyan Cat*, *Everydays: the First 5000 Days* y los ridículamente altos precios de los *Boring monkey*, dieron la esperanza de sacar la lotería con un NFT y ganar dinero con poco esfuerzo, desde casa y comprando solo un Ethereum para empezar, un Ethereum que hoy en día (enero del 2022) vale 3,343.74 dólares.

El royalty no compensa los robos y estafas

Muchas personas entraron sin saber mucho sobre los NFTs o las criptomonedas, más allá de las noticias y de los videos de “Cómo hacerte rico con los NFTs”, “NFT es

el futuro del arte”, “Cuanto dinero gane en un día en un juego NFT”. Y sí, la idea de eliminar a los intermediarios para no pagar comisiones extras es muy atractiva, al igual que la posibilidad de que los artistas obtengan una remuneración por *royalty* de autor (regalías). Es una idea maravillosa para artistas visuales, ya que el *royalty* siempre estuvo enfocado a la música, al cine o a los libros por ser más inmateriales y por su producción en masa de copias.

La música sufre mucho por la reproductibilidad, no cualquiera puede componer, pero se puede imitar o copiar una melodía si se sabe tocar un instrumento, es más fácil plagiar un sonido; por otro lado, una obra plástica no suele gozar de regalías porque es un único objeto, mientras que las artes que generan miles de copias son vulnerables al robo y la piratería. Desafortunadamente el arte digital siempre ha tenido los dos problemas, es sencillo de plagiar o robar y no gozaba de *royalty* de autor por cada vez que se utilizaba de forma comercial, después de venderla por primera vez o incluso después de publicarla.

A pesar de que el caso de Beeple mostró que, en efecto, él recibía un porcentaje cada vez que sus obras se vendían aún después de pasar por muchos compradores, ya que el registro lo reconocía como el autor original del NFT, el problema es que el sistema reconoce a quien sube el NFT, no a quien hace el archivo. Me explico, al subir un NFT creas una dirección de registro única, inalterable e irremplazable ligada a un archivo dentro de una plataforma, pero si una cuenta diferente crea un NFT de una copia de una obra que no le pertenece, nada en el sistema de Blockchain o de la plataforma de compra venta se lo impedirá porque es un registro diferente y si no se sabe quién es el autor original podría ser comprada sin problemas porque no se ha implementado ninguna medida de seguridad que evite que ciertas obras se repitan para defender la propiedad intelectual. Ni siquiera hay un sistema de reconocimiento que identifique imágenes similares o iguales.

Un caso desafortunado fue el robo de ilustraciones hechas por la artista digital Qing Han, quien falleció en febrero del 2020 después de una lucha contra el cáncer, su comunidad de Instagram hasta la fecha es de más de 2.5 millones de seguidores. Sus ilustraciones son muy reconocidas en el mundo del arte digital y justo de eso se aprovecharon los ladrones que copiaron sus imágenes para venderlas como NFTs en la

plataforma de *Twinci* (un mercado de NFT) apenas un año después de su muerte en abril del 2021. Ze Han, hermano de Qing, se enteró de que alguien se estaba haciendo pasar por su hermana y estaba vendiendo NFTs de sus ilustraciones, Ze advirtió a la comunidad de su hermana y mostró su indignación pidiendo a *Twinci* que borrara el NFT, como el usuario no pudo dar pruebas de su autoría se borró el NFT y se canceló su cuenta. Como se dijo anteriormente, los NFTs garantizan que no se pueda imitar una dirección, pero no evitan que se creen múltiples direcciones de una misma imagen, un pequeño gran fallo.

Pero como la mayoría de las tecnologías emergentes, era la punta del iceberg. Solo en *Twinci*, hay otros cinco listados con el arte de Qing. Algunos NFT se anuncian por hasta 500 TWIN (la propia moneda criptográfica de *Twinci*), que se convierte en alrededor de £400 en el momento de escribir este artículo. Incluso hubo un caso en el que un artista acuñó un NFT adjunto a un aparente plagio del trabajo de Qing, el que había publicado junto con su diagnóstico de cáncer (Kwan, 2021).

Muchos artistas han sido víctimas de este tipo de robo de arte y lo han denunciado en sus redes sociales. Deviantart, una de las principales plataformas para compartir, comprar, vender y comisionar arte digital, ha tratado de ayudar notificando cuando hay un NFT de una obra de alguno de sus usuarios sin autorización, a través de un algoritmo que identifica imágenes similares a la obra entre los NFTs (DeviantArt, 2021). Pero esto de poco o nada sirve cuando una empresa o un inversionista desaparece para no lidiar con las consecuencias legales. Se pensaría que borrar el NFT y devolver el dinero sería suficiente, pero ¿qué pasa si el usuario retira el dinero y después borra el NFT?, lo que sucederá es que se saldrá con la suya, debido a que en muchas plataformas donde se venden NFTs solo se requiere registrar un nombre, una contraseña y una billetera de criptomonedas para crear automáticamente un usuario, billeteras como *imToken* ni siquiera piden una dirección de correo electrónico (Kwan, 2021). Existen casos de estafas mucho más grandes con titulares en páginas de noticias como: “El creador de Evolved Apes NFT desaparece con casi 3 millones

de dólares en fondos de inversión. Evil Ape, el creador de la serie Evolved Apes NFT, elimina todas sus cuentas de redes sociales y desaparece con el valor de la serie de 2,7 millones de dólares” (Childs, 2021).

El uso de información privilegiada, los esquemas de bombeo y volcado y los robos de alfombras, donde los propietarios de un proyecto de criptomonedas lo abandonan después de robar el dinero de los inversores, también han ocurrido recientemente. El último ejemplo de esto último parece ser la colección Evolved Apes, 10,000 NFT únicos [...]. Mike_Cryptobull, uno de los inversores de Evolved Apes, escribió un documento para otros propietarios explicando lo sucedido.

Evil Ape se ha lavado las manos del proyecto y se ha llevado la billetera con todo el ethereum de la acuñación que se iba a usar para todo, desde pagar al artista, pagar obsequios en efectivo, pagar marketing, pagar herramientas raras, desarrollar el juego y todo lo demás en el medio, escribió (Kilpatrick, 2021).

Es avaricia y estafa disfrazada de progreso, no solo porque venden humo, sino por las transacciones en bucle para inflar el valor de una pieza al comprarse a sí mismos los NFTs, esperando que se registren las transacciones y hacer parecer que mucha gente está interesada en comprar esos NFTs. “El trading de lavado es un proceso mediante el cual un trader compra y vende una NFT con el fin de proporcionar información engañosa al mercado” (Thomas, 2021), y el CryptoPunk #9998, que supuestamente se había vendido por \$532 millones de dólares, en realidad fue vendido y comprado por la misma persona a través de 3 cuentas diferentes, y con un préstamo realizado por Compound. La idea era salir en noticias y hacer que la gente se interesara en comprarlo a un precio mayor, pero terminó dejando en evidencia prácticas comunes de lavado de dinero a través de un NFT y criptomonedas que no hacen preguntas sobre los ingresos o las transacciones de ninguna cuenta porque dependen de millones de actividades comerciales rizomáticas.

Reflexiones finales

Entonces, ¿los NFTs realmente pueden ser considerados como el futuro del arte? La respuesta es no. Los NFTs no ayudan al arte como tal porque se contemplan estas obras como productos coleccionables o inversiones libres de impuestos o regulaciones al estar descentralizadas. El éxito que podría tener algún afortunado creador requiere de una comunidad dispuesta a cotizar por esa obra/producto, son casos muy raros y el robo de arte para crear NFTs desde cuentas falsas sin que el autor real se entere, es un peligro constante y no hay mucho que hacer al respecto porque no hay nada en el sistema Blockchain que impida hacer esto.

Las esperanzas que dan los NFTs, al igual que las criptomonedas, son tan masivas como sus errores y deficiencias de seguridad, es una tecnología en desarrollo que por su uso irresponsable puede traer terribles consecuencias económicas, legales y ambientales que serán resentidas por los desafortunados individuos que comprenden al final, cuando la burbuja de la inflación explote empezando por una devaluación constante. Los artistas digitales sufrirán tratando de defender los derechos legales de sus obras de los inversionistas anónimos que se aprovecharán de sus imágenes, o quedarán opacados por colecciones hechas por bots de empresas que pueden fingir las transacciones de sus NFTs y pagar por publicidad, para que continúen dando falsas esperanzas sobre el futuro y cómo ganar dinero comprando la probabilidad distorsionada de que podrán venderlo.

Lo que les da valor a las cosas no es en sí su materialidad, su valor es subjetivo. Tanto en el mundo físico como en el digital hay un gran número de objetos y productos que por su reproductibilidad no valen mucho, pero los objetos limitados, únicos y originales aumentan su valor por su rareza. Pueden existir muchas imitaciones de la Mona Lisa, pero nunca valdrán lo que la original, a pesar de ser prácticamente la misma imagen, solo existe una Mona Lisa pintada por Leonardo da Vinci. ¿Cuánto vale por ser una obra original?, lo que se esté dispuesto a pagar por su memoria, o en el caso del arte digital, lo que se está dispuesto a pagar por su experiencia. Su valor tiene, como diría Marx, un aspecto fantasmagórico o espectral.

En conclusión, existe una brecha entre coleccionismo de arte y coleccionismo

de producto. Los NFTs no tienen la intención de preservar una obra por las experiencias, ni por la memoria, son una herramienta para dar mayor seguridad en el intercambio de activos digitales que se popularizaron gracias al coleccionismo de productos e imágenes digitales. No todo lo que brilla es oro y no toda imagen es arte, muchos NFT son ilustraciones o efectos llamativos y bonitos, pero no por eso tienen un valor artístico, sí son estéticos, sin embargo, el valor que tienen en sí como arte es poco o nulo, su valor está en la posibilidad de invertir, en las promesas de que en algún momento valdrá más, así que necesitan hacer que esa imagen circule de forma comercial. El valor artístico en el mercado de los NFTs es poco, si no es que nulo.

El objetivo es convertir las imágenes digitales en mercancías certificadas, materializar lo inmaterial en el sentido de crear bases seguras que permitan generar mayor inversión digital y más consumo controlado para la acumulación de imágenes como productos. Es proteger el archivo original para poder negociar su valor. Atrapar al fantasma y convertirlo en mercancía inmaterial fácil de distribuir. Pero ni siquiera han podido cumplir con estos objetivos, generando desconfianza en las estadísticas y transacciones entre los propios inversionistas.

En la práctica, el uso de NFTs no está enfocado a ayudar al artista, ni a la obra, tampoco protege o produce ningún tipo de sensibilidad diferente, al contrario, las prácticas inmorales como el robo y las estafas encuentran su nicho en un sistema carente de seguridad o interés por la propiedad intelectual, son muy pocos los artistas que realmente se benefician de los NFTs. A pesar de que la tecnología tenga muchas posibilidades, el problema está en cómo se ha sacado beneficio económico a costa del arte y de la gente que apenas exploraba su funcionamiento.

Referencias

- Balaguer, P., Caracciolo, J., y Garrigó, M. (2019). *Ethereum's scalability solutions for gaming* (tesis de grado). Instituto Tecnológico de Buenos Aires ITBA, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <http://ri.itba.edu.ar/handle/123456789/1876>
- Brea, J. (2010). *Las tres eras de la imagen: Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.
- Conde, P. R. (12 de julio de 2021). "Esquemas Ponzi: una amenaza latente en México". *Foro Jurídico*. Recuperado de <https://forojuridico.mx/esquemas-ponzi-una-amenaza-latente-en-mexico/>
- Childs, K. (14 de octubre de 2021). "Evolved Apes NFT Creator Disappears With Nearly \$3 Million in Investor Funds". *CBR.com*. Recuperado de <https://www.cbr.com/evolved-apes-nft-disappears-3-million/>
- DeviantArt. (1 de julio de 2021). "DeviantArt Protect: Helping Safeguard Your Art". *DeviantArt*. Recuperado de <https://www.deviantart.com/team/journal/DeviantArt-Protect-Helping-Safeguard-Your-Art-884278903>
- Groys, B. (2015). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Kilpatrick, M. (7 de octubre de 2021). "Evolved Ape NFT creator disappears with \$4 million of investors' cash". *Newshub*. <https://www.newshub.co.nz/home/technology/2021/10/evolved-ape-nft-creator-disappears-with-4-million-of-investors-cash.html>
- Kwan, J. (28 de julio de 2021). "An artist died. Then thieves made NFTs of her work". *WIRED UK*. Recuperado de <https://www.wired.co.uk/article/nft-fraud-qinni-art>
- Mezquita, Y., González-Briones, A., Casado-Vara, R., Chamoso, P., Prieto, J., y Corchado, J.M. (2020). "Blockchain-Based Architecture: A MAS Proposal for Efficient Agri-Food Supply Chains". En P. Novais, J. Lloret, P. Chamoso, D. Carneiro, E. Navarro, S. Omatu (Eds.), *Ambient Intelligence –Software and Applications–, 10th International Symposium on Ambient Intelligence*. Springer, Cham. Recuperado de https://doi.org/10.1007/978-3-030-24097-4_11
- Michaud, Y. (2015). *El nuevo lujo: Experiencias, arrogancia, autenticidad*. TAURUS.

- Mumford, L. (2009). *Textos escogidos*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Reyburn, S. (11 de marzo de 2021). "JPG File Sells for \$69 Million, as 'NFT Mania' Gathers Pace". *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2021/03/11/arts/design/nft-auction-christies-beeple.html>
- Thomas, D. (1 de noviembre de 2021). "CryptoPunk #9998 es vendido por \$532 millones (pero no realmente)". *BeInCrypto*. Recuperado de <https://es.beincrypto.com/cryptopunk-9998-vendido-532-millones-no-realmente/>

EL CANON COMO METODOLOGÍA PARA LA EXCLUSIÓN: UNA CRÍTICA DESDE LA TRANSGRESIÓN Y LA PROFANACIÓN

Gloria Elena Tavaréz Chacón

Introducción

Cuando se escribe en torno a lo literario, la discusión atraviesa de manera directa o indirecta un debate sobre el canon. Los planes de estudio, la construcción de los saberes universales, los géneros literarios, y demás atributos requeridos para conceptualizar lo literario, se someten a un proceso de selección. Dentro de la gran vastedad de textos producidos, se torna lógica su discriminación, sea pues, ¿cuáles han sido dignos de pasar a la historia?, ¿cuáles ocupan un lugar de relevancia para la cultura de la memoria? Es así como pensar lo literario implica un cuestionamiento sobre la pertinencia y viabilidad de la obra con respecto a las “grandes obras de la literatura”. Dicho esto, la literatura como expresión cultural es el reflejo de los pensamientos e ideas de individuos dentro de un contexto determinado. Es necesario asociar a un escritor con su contexto dadas las cualidades e ideas que se imprimen en sus obras. Enunciado de otro modo: Cervantes no es solo Cervantes, sino Cervantes en España en 1605.

En el caso de la literatura hispanoamericana, el canon es parte de las interrogantes continuas sobre el corpus narrativo. Desde nuestros textos hemos constituido identidades nacionales, saberes y culturas, pero aquello considerado como “clásico” —digno de ser estudiado—, así como nuestra memoria, se constituyen por una selección que no representa de manera necesaria la multiplicidad de voces que existen en Hispanoamérica. Aquellas autorías que se encuentran desprovistas de autoridad canónica se pierden en la periferia; aunque ignoradas por un centro, aun así, representan la visión de ideas, estéticas e individualidades que no son consideradas en ese todo oficial y canónico. Ante esto, la periferia literaria se presenta con la opción de dejar sus ideales y valores para amoldarse a los criterios de lo central, con la aspiración de llegar a ser considerado similar a esos “clásicos”, o bien, desde lo periférico, ser su propia propuesta.

Ambas opciones sustentan una suerte de transgresión al buscar una enunciación que intenta pertenecer, o al hacerse de un lugar desde lo marginal, ya sea a través de su temática, símbolos, personajes o tradición. Valdría la pena preguntarnos entonces, ¿el canon es el resultado de un contexto convulso o es parte de un intrincado proceso de apropiación y construcción de una identidad ligada al canon y a la tradición? Bajo la premisa de responder dicho cuestionamiento, sustentamos la transgresión y la profanación como elementos vinculados al proceso de producción de narrativas que pretenden repensar y revalorizar lo canónico.

Si bien las academias han establecido un canon para el estudio y abordaje de la literatura latinoamericana, existen autores a quienes se les ha dejado fuera de tales consideraciones. Sus obras y, en especial, su lectura, estudio y análisis, se convierten en una profanación de los estatutos sagrados del canon narrativo en un intento por recuperar aquello que les fue negado. El valor de estos textos, al no ser partícipes de la tradición canónica, puede ser asignado como “menor” bajo los parámetros del canon. Sin embargo, esta contraposición a lo establecido es también una aportación para la constitución de una identidad narrativa, la cual representa una subjetividad que puede reflejar a un sector de la población latinoamericana, cuya representación en el canon se encuentra velada de la misma forma que estos grupos minorizados lo están en el ámbito social y cultural.

El canon como una metodología para la exclusión

El canon literario es el principal medio para la construcción de ejes en torno al abordaje de contenidos temáticos. En un inicio, el canon se vinculó con los procesos académicos al ser una selección de libros a leer, elección realizada por las clases dominantes, las instituciones o las tradiciones críticas (Bloom, 1995). Se trata, entonces, de un concepto enunciado desde una autoridad que se inviste de cierta sacralidad, pues quien determina y organiza los discursos para la producción de conocimiento se instaura, e instaura con su acción, un nivel de superioridad. Lo anterior podemos vincularlo con la noción planteada por Agamben: “sagrado o religiosas corresponden al mundo de los dioses” (2005, p. 97), en este sentido “el mundo de los dioses” funge como el eje rector que establece lo sagrado. Una normatividad similar opera para la construcción del canon,

ya que se establecen una serie de estatutos solo alcanzables para aquellos con autoridad y acceso al mundo de lo sagrado. Es así como ciertas tradiciones no pueden ser cuestionadas si se carece de la autoridad para ser siquiera considerado. Entonces, el canon se erige como un proceso para la sacralización de ciertas obras, para luego constituirse como una tradición al tiempo que produce un blindaje que lo protege de cuestionamientos “válidos”.

Por y para el canon es que existen obras cúspides, cuyo estudio y continua referencialidad aseguran su propagación por el pensamiento occidental, puesto que resuenan en todas las latitudes como una literatura universal. Ser partícipe del canon implica —en mayor o menor medida— ser estudiado y, por ende, concebido como relevante para determinada cultura. El momento histórico y las condiciones dadas por determinado contexto, se convierten en las principales vías para la reafirmación de las identidades, esto a través de las prácticas culturales y la tradición. Aquello que históricamente es constituido como el devenir cultural adecuado, se vuelve el medio a seguir para la construcción de una identidad.

Como individuos, para ser parte y sentirnos partícipes de las identidades colectivas, debemos acatar lo estipulado, alcanzar la integración en productos culturales que reflejen nuestra existencia, así como ser incluidos en aquello establecido y reafirmado por la inmanencia de un saber que se plantea, a causa del canon, como único y universal. Por lo tanto, las hegemonías vinculadas al canon, no solo determinan los acontecimientos culturales y académicos, sino que representan la vía para la validación de formas de ser y de existir en el mundo, en tanto nos identifiquemos y deseemos formar parte de determinada sociedad. Entonces existen procesos culturales, prácticas e identidades que se encuentran enaltecidas sobre otras, gracias a los mecanismos ejercidos por lo hegemónico. Para que se afiancen estos elementos se necesita de la exclusión, pues solo a través de la relegación y discriminación de criterios es que, aquello seleccionado, logra erigirse como superior y digno.

En el caso de Hispanoamérica, esa verticalidad de lo euro-centrista hacia las visiones de nuestras latitudes, se ha visto replicada en una menor escala, dado que pretendemos ejercer procesos similares de exclusión que permitan afianzar aquello que consideramos un centro digno de enunciarse como hispano:

La complicidad que une las ‘dos culturas’ reside en el hecho de que se abrogan, en sus respectivos campos, ser cánones exclusivos de producción de conocimiento o de creación artística. Todo lo que el canon no legitima o reconoce es declarado inexistente. La no existencia asume aquí la forma de ignorancia o de incultura (de Sousa Santos, 2009, p. 110).

La existencia de diversas culturas dentro de una sola, sustenta el paradigma, ya que siempre se va a considerar y/o comparar la una por encima de la otra. A partir de elementos que las academias consideran pertinentes, se sustentan los factores que enuncian una suerte de canon que se afianza desde la circularidad propia, pues se plantean metodologías, estudios y análisis sustentados sobre bases canónicas, que, a su vez, reiteran la pertinencia de esos mismos procedimientos. Existen entonces mecanismos para la legitimación vinculados al estudio de lo literario, y es importante reconocerlos y enunciarlos, debido a su peligrosidad, pues aquello que queda fuera de los parámetros de lo hegemónico es declarado inexistente o de un grado menor, incluso llega a ser nombrado como incultura. De este modo, las prácticas culturales que no comulgan con lo estipulado por el canon pierden su lugar en la esfera social y, en el mejor de los casos son relegados e invisibilizados, mientras que en el peor de los casos son motivo para el ejercicio de la violencia extrema.

Para Boaventura de Sousa Santos existen cinco formas principales para la producción de la no existencia: lo ignorante, lo residual, lo inferior, lo local y lo improductivo (2009); a su vez, estas devienen como los mecanismos de lo hegemónico, que le permiten autoafianzarse y justificar la relegación y la exclusión. La producción de la no existencia genera que aquello que no comulgue con la hegemonía, pase por un proceso de desplazamiento y negación. Dichas prácticas se refuerzan al presentarse como procesos racionales y naturalizados, según lo hegemónico, bajo el supuesto de que toda acción que provenga de ellas es el resultado de una realidad aparente. Así, se presentan justificaciones para relegar, lo que propicia determinados comportamientos sociales avalados y sustentados por las premisas teóricas.

De manera similar, los rasgos de conducta individual y colectiva se amparan bajo procesos de racionalización, lo cual nos lleva a considerar ciertas formas de rele-

gación como lo normativo. Por ejemplo, la exclusión de lo improductivo posee una relación con la dimensión económica, que se hace evidente a través de la noción de utilidad planteada por Bataille (1998), pues existe un principio de utilidad y relevancia que poseen ciertos objetos y acciones, brindadas por un proceso de significación que surge de la vida interior, y cuando un elemento no responde a ellos, pero sí representa un gasto de energía, se le considera un gasto inútil. Por lo tanto, bajo un principio de utilidad, se avala y se constituye como normativo la existencia de la exclusión. Sin embargo, el propio Bataille (1998) reconoce la necesidad de esos gastos inútiles como una forma de darle sentido a la vida de las personas, más allá de los principios de ordenamiento establecidos por las instituciones.

La exclusión social deviene paulatinamente una exclusión abstracta y viceversa. La vida interior desde la cual se constituyen los imaginarios culturales colectivos, parte de un canon establecido como un principio colectivo desde lo social (Bataille, 1998). Se trata, pues, de una correlación directa en donde un elemento perpetúa al otro, no solo las ideas o principios caen en un sentido de utilidad, sino que se hace extensivo a los individuos y su forma de existir en el mundo. Entonces, el canon como una metodología para la exclusión relega elementos teóricos y niega procesos de pensamiento y formas de ser en el mundo, por lo tanto, se minorizan subjetividades bajo un principio de utilidad; incluso, se les niega la cualidad de humano: “juntas, estas formas de negación radical resultan en una ausencia radical, la ausencia de humanidad, la subhumanidad moderna. La exclusión es así radical y no-existente, como subhumanos no son candidatos concebibles para la inclusión social” (Boaventura, 2009, p. 167).

Lo que es justificado y avalado desde lo hegemónico difícilmente es cuestionado, ya que permite mantener la cohesión al interior de aquello que sí es considerado digno, afianzando la necesidad de ser partícipes de dicho proceso para no encontrarse al exterior. La influencia de los procesos hegemónicos es tal, que puede resultar en una deshumanización o una jerarquización de la humanidad y sus productos culturales. Así pues, podemos establecer los criterios que se anteponen a cada uno. En el caso del progreso, su opuesto sería el “retraso”, todo aquello que no implique un avance en términos económicos, culturales o sociales “retrasaría” el fin último al que debe

aspirar la linealidad. En ese sentido, se establece una relación de dominio entre dos culturas que convergen en una misma, en donde la una somete a la otra bajo parámetros de inferioridad con lo que se considera “civilizado” (Colombres, 2009).

Es pertinente la consideración de los elementos que se involucran en la generación y legitimación del canon, pues muchos de ellos se han institucionalizado y normalizado, volviéndose prácticas de relegación que se encuentran avaladas por estatutos académicos. Este aval académico postulado como racional resulta particularmente peligroso, ya que se trata de una práctica de exclusión vinculada de manera directa con nuestra conformación de identidades y formas de pertenecer a una sociedad. Existe un silencio institucional que se traslada hacia lo cultural y lo social, y que corre el peligro de avalar formas de exclusión más agresivas:

Como sucede en los pronombres personales, en la literatura y en la existencia hay “terceras personas”, incapaces de decir “yo” y de ser escuchadas como un “tú”, construidas por la exclusión de ese diálogo-reconocimiento supuesto, o al menos posible, entre el yo y el tú. Ella, él y sus plurales sólo son, en alguna medida, apuntados por la exclusión del diálogo-reconocimiento inicial yo-tú e incluso en el caso de una supuesta comprensión, su acceso se encuentra mediado por la exclusión, no por una presencia con la cual devendrían en un yo o un tú. (Evangelista Ávila, 2022, p. 58)

Si en lo literario existen esos espacios para el silencio, para acallar ciertas voces y perspectivas, a partir de una pluralización que niega el reconocimiento de lo que se deja fuera en favor de generalizaciones, entonces se iniciaría y se validaría con ello una normalización que permite formas de asunción de lo general, trasladables hacia el espacio de lo social. Lo que no se dice puede ser tan peligroso como aquello que alcanza a ser pronunciado. Como individuos inmersos en esa digresión, encontramos un sentido de pertenencia en el reconocimiento de la igualdad, pero también nos sentimos incitados a remarcar la diferencia. Las metodologías para la exclusión afianzan y nutren los vínculos de aquello que se encuentra al interior, a través de la relegación de aquello distinto y ajeno. Para los individuos, esto supone un desplaza-

miento de determinadas experiencias y formas de ser, en tanto que se encuentran fuera de los estatutos hegemónicos. Es pertinente generar los espacios de diálogo para aquello que ha sido acallado, para conformar el terreno ideal que propicie un reconocimiento de las prácticas e identidades que se encuentran en la periferia del canon, además de comprender los parámetros académicos y sociales que propiciaron dicha exclusión.

En el ejercicio de lo literario, estos elementos se han propiciado y avalado por las academias literarias. Quizá hasta como un ejercicio natural de la memoria ante la gran vastedad de textos por leer. Se entiende como “natural” la selección de ciertas narrativas por sobre otras, por la falta de tiempo para estudiarlas a todas. Bajo esa premisa se enuncian criterios ideológicos disfrazados de practicidad, que han generado una única literatura universal de los “clásicos”, cuya hegemonía transmigra hasta las partes más mínimas de las literaturas locales:

El pensamiento occidental moderno es un pensamiento abismal. Éste consiste en un sistema de distinciones visibles e invisibles, las invisibles constituyen el fundamento de las visibles. Las distinciones invisibles son establecidas a través de líneas radicales que dividen la realidad social en dos universos, el universo de ‘este lado de la línea’ y el universo del ‘otro lado de la línea’. La división es tal que ‘el otro lado de la línea’ desaparece como realidad, se convierte en no existente, y de hecho es producido como no-existente (Sousa Santos, 2009, p. 160).

La imprecisión en la comprensión de los elementos que conforman el canon se asume como parte de la cultura, lo que ocasiona una falacia circular en donde los clásicos son reconocidos como tales en la medida que cumplen con los principios canónicos, pero a su vez, es a partir de ellos que se enuncia lo que es canon. Dicha auscultación para los elementos precisos que conforman el canon ha fundamentado la concepción de sus categorías como universales e incuestionables, pues la academia avala todo criterio estético por la noción de lo clásico. Hay obras concebidas como esenciales y que son los pilares para la cultura occidental, cuestionarlas es cuestionar las bases mismas de toda una cultura.

Para la crítica literaria, atentar contra los cimientos de esta fundamentación se asume como una nece(sí)dad ideológica, y no como una reflexión crítica sobre la generación de los criterios del pensamiento académico. En el caso de Harold Bloom, una de las principales autorías que aboga por la permanencia de un canon incuestionable, denomina a los intentos de repensar lo canónico como la “escuela del resentimiento” e incluso los cataloga de “chusma académica” (1995, p. 204). Para el pensamiento de Bloom, la inclusión de autorías “no merecedoras” de pertenecer al canon, ocasionaría el derrumbe de las estructuras sobre las cuales se ha construido el pensamiento occidental, con lo cual, además incurre en una falacia de la pendiente resbaladiza. Esto resulta problemático, pues la literatura dota al individuo de posibilidades y herramientas para ser parte de una determinada sociedad. Dichas cualidades y lineamientos se asientan sobre la construcción de un conocimiento académico, y son delimitados por los parámetros que la tradición ha considerado pertinentes; empero, aquello que queda fuera, por indigno, también representa una forma de ser en el mundo y, no por su exclusión del canon se torna inexistente, aunque sí queda expuesto a padecer violencias.

La naturaleza disruptiva de las corrientes de pensamiento contra canónicas, para Bloom ha supuesto un “programa para la salvación social” (1995, p. 205), más que abogar por una inclusión y reconsideración de los lineamientos que han conformado nuestro canon, para la crítica se vuelve un problema que atenta contra hegemonías “bien fundamentadas”. Sin embargo, quienes abogan por su inclusión en los cánones institucionales no solo se juegan la capacidad de ser escuchados, sino de tener un lugar en la memoria cultural: ser nombrados y recordados implica reconocer su existencia.

Con el victimismo se las retorna a un espacio cómodo, ergonómico, dispuesto a quienes puedan utilizarlas. Incapaces de oposición, con el victimismo, las víctimas como sus deudos retornan a un sitio común del uso que les otorgan quienes les excluyen y, con ello, determinan su uso. Por ello es necesaria una memoria, un nombre, por el cual hacerlas presentes allende su condición de víctimas (Evangelista Ávila, 2022, p. 67).

Las autorías a quienes sistemáticamente se les niega la posibilidad de ser en un canon, son víctimas de un proceso hegemónico que les excluye y sustenta tal exclusión

(casi como en una suerte de revictimización) a través de parámetros institucionales, en favor y por el bien mayor que implica el mantener erigida la cultura occidental contra la que supuestamente atentan. Cuando académicos y críticos como Harold Bloom argumentan el peligro de la apertura del canon, no consideran el retorno que implica en el “uso común”, lo cotidiano para existir y ser reconocido en los procedimientos culturales. Más que un proceder metodológico con fines académicos, el canon se sustenta como una metodología para la exclusión y la producción de la no existencia, pues en el afán de mantener un centro hegemónico e incuestionable con miras a una universalidad, todo lo que no se ajusta a su medida es relegado. Esto resulta potencialmente peligroso, pues negarles una voz, un discurso, es negarles la posibilidad de ser en el mundo, y, con ello, negar su forma de existir se hace relevante para afirmar la construcción cultural del pensamiento occidental. La posibilidad de integración de la memoria cultural de una sociedad vuelve necesaria la apertura en el proceso de la construcción de un canon y, por ende, el cuestionamiento de su formación.

La transgresión y la profanación como una propuesta ante el canon

Como hemos sustentado, es necesario que los mecanismos que presenta lo canónico para afianzarse sean reconsiderados. Para la cultura, lo hegemónico se convierte en norma, estatuto, forma de ser en el mundo, es lo “clásico” investido de un halo de sacralidad, cuya autoridad incuestionable sustenta no solo los elementos teóricos de las academias, sino que determina los procedimientos de los individuos en tanto sean partícipes de una sociedad. Canonizar obras se ha convertido en la vía idónea para glorificar las formas de ser que imperan dentro de sus temáticas, además es el camino de apropiación para las subjetividades colectivas bajo los criterios de gusto y sensibilidad. La problemática principal de las metodologías para la exclusión radica en el uso de prejuicios y la falta de análisis crítico en los procesos de exclusión del canon, especialmente en lo que se refiere al “lado b” del canon. Es necesario visibilizar estos procesos y analizarlos desde una perspectiva teórica para comprender las implicaciones y consecuencias de estas decisiones.

Es así como, desde la propuesta de Bataille (2013), la transgresión se sitúa como un elemento fundamental ante un dispositivo de exclusión como lo es el canon. La

transgresión “abre un acceso a un más allá de los límites observados ordinariamente, pero, esos límites, ella los preserva. La transgresión excede sin destruirlo un mundo profano, del cual es complemento” (Bataille, 2008a, p. 49). La transgresión implica una posibilidad de apertura sobre los límites de lo establecido, es un movimiento que no solo destituye o destruye, sino que pretende una nueva forma de preservar más allá de los límites establecidos por lo normativo. Es exceso, pero en lo desmesurado encuentran un espacio para la construcción, no destruye, sino que propone. Pensar en transgredir al canon implicaría encontrar en ese movimiento un espacio para la creación más allá de lo establecido.

Transgredir es un movimiento fuera de lo común y lo ordinario, una disrupción en aquello que se establece como lo normativo, es así como la transgresión se constituye desde una suerte de prohibición:

Lo que hace difícil hablar de la prohibición no es solamente la variabilidad de sus objetos, sino el carácter ilógico que posee. Nunca, a propósito de un mismo objeto, se hace imposible una proposición opuesta. No existe prohibición que no pueda ser transgredida. Y, a menudo, la transgresión es algo admitido, o incluso prescrito (Bataille, 2008a, p. 46).

Si bien para Bataille las prohibiciones son necesarias para que exista la transgresión, esa ruptura en Agamben cobra una significación de creación al concebirse como profanación, pues “profanar significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación, o sobre todo hace uso de ella en particular” (2005, pp. 98-99). Hacer un uso a partir de la profanación es permisible, ya que es aproximar aquello que ha sido alejado de la esfera humana para recuperarlo y sentirlo nuevamente como propio. De igual forma, la identidad hispanoamericana en la narrativa ha buscado transgredir y profanar el canon, a través de una aproximación, y liberarlo del cautiverio de lo sagrado para llevarlo al terreno de lo común nuevamente.

Bataille ejemplifica cómo la transgresión no necesariamente implica una destitución o destrucción de aquello que se transgrede, sino que incluso puede actuar en favor de elementos que lo hegemónico representa:

Hay en *Wuthering Heights* un movimiento comparable al de la tragedia griega, ya que el asunto de esta novela es la transgresión trágica de la ley, el autor de la tragedia estaba de acuerdo con la ley cuya transgresión describía, pero fundaba la emoción en la simpatía que él experimentaba –y comunicaba–, por el transgresor de la ley. La expiación, en los dos casos, está implícita en la transgresión. (2015, p. 37).

Lo literario sustenta una posibilidad para la expiación a través de la transgresión, es decir, una absolución de ciertos elementos hegemónicos que pueden llevar a cierta suerte de relegación o efecto negativo. En el ejemplo que brinda Bataille, la transgresión a la ley no implica un desapego total de lo que esta representa, sino que se busca un proceso de comunicación, e incluso simpatía por la fundamentación que posee detrás. En ese caso, transgredir es innovar más allá de los límites sustentados por lo hegemónico. Bajo los estatutos y normativa de las instituciones ha persistido una dupla entre prohibición y transgresión, la una condiciona la existencia de la otra, sin embargo, en la enunciación de ambas intercede también una experiencia personal desde la cual se escenifica la misma diatriba (Bataille, 2008b). Existe una correlación entre los movimientos desde la prohibición hacia la transgresión y las experiencias personales, las cuales en última instancia conforman subjetividades.

Sagrado y prohibido son esferas desde las cuales se conforman identidades. Para Agamben (2005) lo espiritual está presente como parte del constructo de la conciencia individual. Como seres pensantes somos partícipes de entramados psicosociales que permiten que el ser no sea el individuo enteramente, sino una suerte de elementos que subyacen a la constitución propia de su identidad. Sin embargo, esa carga de realidad “individuada” requiere, no solo ser conservada, sino también honrada. Es así como la transgresión brinda la posibilidad a los individuos de conocer aquello que constituye su propia identidad, a través del encuentro con los límites que le conforman. Esto resulta significativo en la transgresión pues “levanta la prohibición sin suprimirla” (Bataille, 2008b), encuentra un espacio de significación en donde se nos permite cuestionar la conformación normativa de nuestra subjetividad, y descubre un nuevo sentido de apropiación. Esto significa que podríamos ampliar los horizon-

tes del canon, incluyendo voces y perspectivas que anteriormente habían sido marginadas o excluidas. Al permitir la transgresión se abre la posibilidad de una mayor diversidad y enriquecimiento del canon. En lugar de limitarnos podríamos permitir que nuevas ideas y formas de expresión encuentren un lugar dentro del canon. Esto, a su vez, podría conducir a una mayor comprensión y apreciación de la riqueza y complejidad de la cultura.

En ese mismo sentido conciliador opera la profanación. Profanar, en la religión, es traer de vuelta a lo terrenal aquello que está en el dominio de los dioses: “y si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba por el contrario restituirlos al libre uso de los hombres” (Agamben, 2005, p. 97). Ese sentido de autoridad está presente en el canon, pues canonizar es un acto por medio del cual una autoridad atribuye determinadas cualidades a una obra, y la legitima como digna y merecedora de ser partícipe del canon. Esto implica un alejamiento de la esfera de lo cotidiano, y lo consagra como “canónico”, siendo su hegemonía incuestionable. Si existe la necesidad de una profanación en el ámbito de la religión, determinar los elementos imperantes para la profanación narrativa resulta significativo, incluso necesario, en tanto nos permita elucidar aspectos estéticos y sociales, además de subjetividades, relegadas por el canon. La consagración se vincula con la profanación como caras de una misma moneda, pues ambas acciones alejan o aproximan de la esfera humana a partir de la divinidad y la sacralidad. La religión es el principal elemento desde el cual la consagración se enuncia:

Religión como aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas del uso común y los transfiere a una esfera separada. No sólo no hay religión sin separación, sino que toda separación contiene [...] un núcleo auténticamente religioso. El dispositivo que realiza y regula la separación es el sacrificio: a través de una serie de rituales minuciosos [...] sanciona el pasaje de algo que pertenece al ámbito de lo profano al ámbito de lo sagrado, de la esfera humana a la divina [...]. Lo que ha sido ritualmente separado, puede ser restituido por el rito a la esfera profana (Agamben, 2005, p. 98).

Lo divino en principio se vincula con la religión, pero estas categorías de sacralidad dadas por la etimología y el análisis propuestos por el autor italiano, permiten entablar una categoría de divinidad en elementos del quehacer humano. Por ejemplo, para la literatura la academia es el *recintum* donde acontecen los rituales que consagran a las obras como partícipes del imaginario de la gran narrativa universal. Así confluyen y colisionan el mundo de lo sacro y de lo profano, como una serie de continuas apropiaciones. De la misma manera en la narrativa se presentan estas alusiones al terreno de lo sacro, pues la autoridad posee fundamento cultural en el alejamiento del uso común a partir de la prohibición, siendo la academia en la literatura aquel elemento que consagra obras como clásicos, y cuya hegemonía y divinidad es incuestionable, tanto o más que si de un dogma se tratase. De este modo, la narrativa que profana, quiere devolver a la literatura la posibilidad de ser en el uso libre de la esfera de lo humano y de llevar lo invisibilizado a su libre uso en el quehacer literario.

Para Agamben esta profanación adquiere una significación próxima a la creación, pues “profanar significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación, o sobre todo hace uso de ella en particular” (2005, pp. 98-99), es decir, recupera aquello que al establecer criterios de sacralidad se encuentra oculto y ha sido marginado. La profanación puede encontrar un uso particular, para así realizar un proceso de reapropiación que permita establecer criterios de enunciación que consideren diversas formas de ser en el mundo. Aquello que es sacralizado está alejado de la esfera humana y se encuentra en una esfera superior, cuya autoridad sólo permite la veneración, nunca cuestionarlos, pues eso ya entraría en acciones sacrílegas que atentarían contra esa autoridad. De igual forma, el canon separa a obras literarias como deidades inalcanzables, y las coloca en una atalaya a la cual el resto de las obras que no forman parte de ese canon solo pueden aspirar a ser comparadas.

La separación del canon supone una estratificación, lo cual implica una valoración de las obras para determinar lo digno de ser incluido en ese canon. La literatura es una vía a través de la cual podemos acceder al interior de los sistemas culturales y comprender su estructura: “Únicamente la literatura podía poner al desnudo el mecanismo de la transgresión de la ley (sin transgresión, la ley no tendría finalidad), independientemente de un orden que hay que crear” (Bataille, 2015, p. 43). Además, el mismo

Bataille (2015) reconoce la posibilidad del texto para atravesar la vida misma y enunciar aspectos que se encuentran presentes, pero, a la vez, la posibilidad de modificar elementos culturales haciendo uso de la hegemonía de determinados textos pues “la literatura es lo esencial o no es nada” (p. 23). Desde la escritura y el texto se pueden circunscribir elementos de la vida misma, y a su vez, determinados elementos culturales son fundamentados en la literalidad.

Es así como en la escritura se escenifican elementos que posteriormente constituyen subjetividades en aquello que conocemos como tradición; sin las tradiciones literarias, los elementos que conforman lo cultural no se terminan de escenificar. Lo literario es un medio por el cual se hace patente la tradición y, a su vez, las obras que en ella se encuentran canonizadas, aseguran un lugar en la memoria histórica. Ante eso, más que una irrupción que pretenda destituir el canon, la transgresión y la profanación podrían atravesar sus límites sin aniquilar la tradición de la que preceden. De manera tal que esas deconstrucciones permitan enunciar cosmovisiones específicas dentro del conglomerado de perspectivas que se encuentran detrás de las culturas, para así abogar más por metodologías para la creación, en lugar del canon como una metodología para la exclusión.

Conclusiones

La literatura es el terreno donde podemos encontrar enunciados los elementos de un canon que del supuesto perfil estético académico traduce una concepción del mundo, las subjetividades válidas y los criterios axiológicos vigentes, por lo cual, el proceso de selección de las obras que han conformado nuestro entender de lo clásico posee una delimitación de prácticas culturales. Revalorizar dichos elementos desde el entrecruce de la transgresión y la profanación nos llevaría al reconocimiento de nuevos límites en nuestro entendimiento de lo canónico, y, más que una destitución de lo clásico, se produciría una nueva posibilidad de creación que supera lo normativo. El entrecruce de la transgresión y la profanación genera la posibilidad de establecer y clarificar criterios, a pesar de que la disrupción en lo establecido aparente su desestabilización, en realidad permite y posibilita un cuestionamiento de aquello que asumimos como verdadero con los valores y expresiones que de ello derivan.

El canon en la literatura se establece como una universalidad de pensamiento que se asume como certero, invalidando así subjetividades que se encuentran invisibilizadas por los procesos que mantienen la hegemonía, y solo quienes se encuentran al interior pueden determinar los elementos que le constituyen como tal. Si bien, el canon presenta la posibilidad de una apertura por la inclusión de obras que no son consideradas en su momento como merecedoras de pertenecer, se establecen criterios cuya hegemonía no es cuestionada, porque se consideran como “universales”. Al vincular dicho proceso como parte de una tradición (literaria y cultural), se ejerce un mecanismo de exclusión, que, a su vez, es una validación cíclica donde un elemento perpetúa al otro.

La cultura es un conjunto de elementos acumulativos que tienen una noción de creación en su naturaleza. Se entiende como un proceso histórico en el que algunos elementos se mantienen a través del tiempo mientras otros desaparecen. Estos elementos pueden ser favorecidos por factores contextuales, pero también pueden persistir debido a la existencia de condiciones específicas. Los elementos culturales que están relacionados con lo dominante pueden sobrevivir más tiempo, ya que están aliados con elementos que son imperantes. Sin embargo, en ocasiones, al reflexionar y alejarse de los elementos culturales, se puede revalorar aquello que no era dominante. Este rescate de la historia es un acto de creatividad para darle una nueva significación y reformular la cultura. La creación tiene una cualidad atemporal, ya que busca trascender los elementos contextuales de un momento histórico específico y establecer una conexión con nuestros antepasados a través de la oralidad y el texto.

En la academia, las obras consideradas fundamentales se basan en un criterio estético avalado por la noción de lo “clásico”. Estas obras son vistas como esenciales para la cultura y se justifican en función de su relevancia. Al ser continuamente referenciadas a lo largo de la historia, se convierten en objeto de discusión y son reconocidas como importantes. Establecer lo que es canónico en comparación con lo clásico bajo criterios estéticos implica tener parámetros visibles, pero al analizar cómo se conforman estos criterios históricamente, se descubre que la elección de estos criterios está menos basada en criterios precisos y más en favor de ciertas ideologías culturales.

El reconocimiento de las prácticas de exclusión nos ayuda a entender cómo opera la hegemonía en la cultura. Estas prácticas a menudo son aceptadas como algo normal y pocas veces son cuestionadas, ya que no hay definiciones claras o parámetros establecidos para ellas. Es solo cuando nos preguntamos por las razones detrás de la exclusión que comenzamos a cuestionar la naturaleza de estas prácticas. Al analizar lo que ha sido marginado, podemos entender mejor lo que sucede en el interior de una sociedad. La deconstrucción de los elementos de una tradición no ataca el orden social, sino que busca integrar lo que ha sido excluido y devolverle su carácter humano y válido.

Construir la transgresión como una apropiación de un sentido de identidad frente a lo dominante, nos permite tener una nueva perspectiva de análisis. Esto nos lleva a la profanación como un elemento generador para puntualizar su carácter contra lo canónico, lo cual posibilita una nueva perspectiva de análisis para lo literario. En síntesis, reconocer lo contracanónico nos auxilia, no solo para reconocer las prácticas de exclusión, sino a cuestionar cómo se ha conformado el canon literario. Ante lo hegemónico se abre la posibilidad de la transgresión y la profanación como formas de hacerse de un lugar en el mundo más allá de los límites de lo normativo. Es en este punto donde la transgresión llevada a una profanación cobra importancia, ya que, a través de esa conexión, los marginados pueden encontrar su lugar en los valores universales.

Bibliografía

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bataille, G. (1998). *Teoría de la religión*. Madrid: Taurus.
- _____. (2008a). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- _____. (2008b). *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Col. Filosofía e historia. 2da. reimp. Tr. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- _____. (2013). *Las lágrimas de eros*. Barcelona: Tusquets Editores.
- _____. (2015). *La literatura y el mal*. 1era. reimp. Tr. Lourdes Ortiz. Barcelona: Nortesur.
- Bloom, H. (1995). *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.
- Colombres, A. (2009). *Nuevo manual del promotor cultural I*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Evangelista Ávila, J. L. (2022). “La subjetividad de los muertos: Una lectura de *Temporada de huracanes* para subjetividades excluidas y violentadas”. En I. I. Evangelista Ávila y M. Velazco Vargas (Coords.), *Interdividualidades literarias: Crítica académica contemporánea* (pp. 58- 69). Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Sousa Santos, B. de. (2009). *Una epistemología del Sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: Siglo XXI Editores.

LA MEMORIA COLECTIVA COMO CONSTRUCCIÓN DE LEGITIMIDAD EN EL ARTE

Daniela Lagunas Osorio

Advertencia para el lector: Las ideas planteadas en el siguiente trabajo dependen de un contexto y tiempo específico. Una investigación como esta, por la naturaleza del tema, está bajo constante modificación, por lo que la manera en la que se abordan las ideas aquí expuestas, son parte del nivel de conocimiento de dicho momento.

Introducción

Dentro de esta investigación se pretende abordar la construcción de la memoria colectiva, su proceso de legitimación en cuanto a la historia del arte y sus espacios de representación (como lo son museos, galerías, escuelas, etcétera.), y cómo casi toda esta estructura está constituida a través de la lógica y el conocimiento hegemónico occidental. Al mismo tiempo se intentará dar visibilidad del “otro arte” o el arte que no existe para las grandes esferas del mercado de arte.

Así como existen conocimientos de medicina, economía, etcétera, que fueron relegados por el pensamiento colonial, así también ocurre en el mundo del arte. ¿De qué otras formas podemos ver el arte y de qué otras formas generar espacios de democratización del mismo? ¿Puede existir el arte que desde un inicio no está contemplado para llegar a los círculos monopolizados de arte y que sea no solo para ser admirado, sino que su fin en sí mismo sea algo más, pero en el proceso se convierte en arte? De ser todo eso posible, ¿de qué manera se manejaría, puesto que el concepto en sí mismo de arte es hegemónico y colonial?

Es necesario ampliar el panorama de lo que comúnmente tomamos por arte para poder generar un pensamiento propio sobre lo que significa en un contexto latinoamericano, que no tenga que ver con estar a la vanguardia para entrar en el mercado. Los conocimientos que se nos han dado dentro de la universidad son, en su mayoría, traídos de la línea occidental de la historia del arte. Con este trabajo no pretendo invalidarlos, pero sí visibilizar o indagar el conocimiento que se ha tenido como propio sobre la historia del arte y el legado que puede dejar.

La memoria colectiva como construcción de legitimidad en el arte

Para abordar el tema es necesario desglosar primero los conceptos que componen esta investigación y así poder explicar de la mejor manera el objetivo de este trabajo. El primer concepto en el que me gustaría centrarme es el de la memoria, específicamente el de la memoria colectiva, puesto que tiene una estrecha relación con la historia en general de la sociedad. Sobre la memoria el Dr. Mendoza García, profesor de psicología en la Universidad Autónoma de México, parte de la idea de los recuerdos como modeladores de nuestras acciones: nos acompañan y nos dan sentido del yo. Sin recuerdos no sabríamos quiénes somos, cómo fuimos alguna vez, ni quiénes desearíamos ser en un futuro memorable (Mendoza, 2005).

Una parte fundamental de la identidad de cada uno es la memoria recopilada a través de nuestro tiempo de vida. Es por ello que como individuos que conforman una sociedad, nuestra memoria individual crea en conjunto la memoria colectiva que, para algunos autores, es también fuente de la historia de una geografía específica. Así lo apunta Carolina Ibarra en su artículo “Entre la historia y la memoria. Memoria colectiva, identidad y experiencia”.

De acuerdo con las investigaciones de Xerardo Pereiro recordamos mejor aquello que se relaciona con sucesos emocionalmente significativos. La memoria depende del contexto. El olvido es más la imposibilidad de acceder a los contenidos de la memoria que la destrucción del recuerdo. Recordamos rellenando los “huecos” de la memoria. A veces extraemos conclusiones precipitadas y afirmamos cosas que no han sucedido en nuestro afán por salvar nuestra memoria (Pereiro, 2011).

Según este mismo autor, la memoria es un proceso psicológico, que depende de bases neurobiológicas, pero se nutre de influencias socioculturales. Pertenecce al individuo, pero es también un patrimonio del grupo. La memoria forma parte de la identidad comunitaria, de la vida social y de la historia de los grupos; en este sentido se habla de memoria colectiva.

El sociólogo francés Maurice Halbwachs expresa las diferencias entre memoria colectiva e historia de esta forma:

La memoria colectiva es una corriente de pensamiento continuo, natural y ligada a la vida de un grupo, mientras que la historia es una corriente de pensamiento artificial que obedece a una esquematización de corte didáctico. La memoria colectiva se sitúa dentro del grupo, mientras que la historia se ubica fuera de él (2004, s.p.).

Para Marc Augé “la vida de unos necesita de la muerte de otros: esta constatación puede aplicarse trivialmente a hechos matemáticos y físicos, o representarse simbólicamente en construcciones complejas” (1998, s.p.). Esta cita de Augé da pie a entender la memoria como algo estrechamente unido con el olvido, ya que recordar ciertas cosas conlleva a olvidar otras, por lo que esta idea justifica el hecho de que las cosas que sabemos y damos por sentado están desplazando a otras y que, necesariamente, trae la pregunta: ¿De qué manera decidimos, si es que existe una decisión consciente o inconsciente?, ¿qué olvidar y qué recordar?, o ¿quién dicta qué queda en la memoria?

Con respecto a todas las apreciaciones acerca de la memoria, y en concreto la memoria colectiva como estudio antropológico, el punto a tratar tiene que ver con la construcción del pasado a partir de una visión propia que está fuera de la historia oficial que nos han contado. Entonces, se intenta generar una línea de pensamiento donde el arte cuestione la forma en como nos han educado para designar lo que es arte y lo que no, y, con ello, los espacios de su resguardo que forman más parte del proceso civilizatorio colonial que de una intención democrática de este medio. Sin adelantarme más, es preciso seguir definiendo los siguientes conceptos que conlleven al desarrollo del tema.

Parto de los antecedentes ya planteados por la tesis doctoral de Pablo Navazo Ostúa acerca de los procesos de legitimación del arte contemporáneo, para tratar de mostrar de qué manera el arte que conocemos, y que se nos ha enseñado tanto en instituciones a nivel licenciatura y posgrado como en casas de cultura y centros culturales; es sin duda la herencia que nos ha dejado la colonialidad, y como parece ser lo único válido este pensamiento eurocéntrico que no podemos negar, pero del que sí podemos comenzar a cortar el cordón umbilical que siempre hemos tenido con respecto a esta forma de conocimiento en el arte y otros campos. Cabe mencionar que gran parte de

las citas, con respecto a estos procesos de legitimación, provienen igualmente de lugares y autores que son de primer mundo e interpretados como hegemónicos. Sin embargo, es necesario abordarlos para entender la manera en la que este conocimiento se ha ido construyendo y ha llegado a ser legítimo en prácticamente todo el mundo globalizado.

Para comenzar, indagaremos sobre la definición de arte dada desde la enseñanza de la experiencia personal, misma que parte de autores hoy conocidos y admirados por sus investigaciones sobre historia del arte que, en realidad, es más historia del arte occidental. Como ejemplo están desde Ernest Gombrich y Arnold Hauser, hasta Adolfo Sánchez Vázquez. A lo largo del tiempo muchas definiciones de arte se han formulado con respecto al contexto histórico y social de cada uno. De acuerdo con las investigaciones de Sánchez Vázquez, tenemos la de Kant: “actividad libre y desinteresada”, Hegel: “forma de autoconciencia del espíritu y de objetivación del hombre”, Marx: “trabajo o creación conforme a las leyes de belleza”, y otras más contemporáneas como Langer: “fenómeno significativo o simbólico”, Chester Morris: “lenguaje para comunicar valores”, Santayana: “placer objetivado”, etcétera (Vázquez, 1978).

Con base a estas definiciones de arte, Vázquez reflexiona sobre los conceptos anteriores, que, en su inmensa mayoría, definen el arte por un rasgo que se juzga esencial: representación de la realidad, conocimiento, expresión de emociones, lenguaje, y forma significativa. En consonancia con esta definición, se llega a que una obra artística es más valiosa en cuanto más profunda, y que esencialmente refleje lo real (criterio de valor). En respuesta el autor señala que esa realidad es entendida como realidad humana y social. Con esto, el filósofo se pregunta: ¿cómo definir el arte de modo que lo definido no sólo no entre en contradicción con determinados segmentos de esa experiencia, sino que además recoja sus aspectos esenciales?, enfatiza que, por importante que sea un periodo, no puede ser entendido a todo arte; además de que a un rasgo que revela su importancia en un contexto particular se le tiene que negar la condición de ser esencial en todo arte a todo lo que no se ajuste a ese concepto.

Sánchez Vázquez (1978) con respecto a esto, da un acercamiento de lo que es para él la definición de arte: una voluntad que se manifiesta o expresa formalmente en diferentes estilos de acuerdo con diversas necesidades vitales. Entonces, para llegar al momento en que el arte se instituyó como se le concibe hegemónicamente hoy en día, es necesario dar un pequeño recorrido por la historia de este arte y cómo es que llegó a ser universal. Para esto, nos basaremos en la información generada por Arnold Hauser que data sus inicios del arte en conjunto con la historia de la iglesia.

Siguiendo el recorrido con respecto a los antecedentes de esta investigación, posteriormente pasaremos a abordar cómo es que llegaron estas concepciones de arte a América Latina, sobre todo, qué tiene que ver con los procesos colonizadores de este lado y otras partes del mundo, tanto el momento de la colonia como el de la Nueva España. A partir de este punto tendremos la academización de lo considerado como arte y, en consecuencia, toda la línea ya conocida del arte mexicano, así como de otras partes de Latinoamérica.

Algunos de los planes de estudio de arte manejan una línea teórica que va encabezada por historia del arte, por ejemplo, el de Facultad de diseño y artes (UNAM, 2013), la Escuela Nacional de pintura, grabado y escultura La esmeralda (INBAL, 2016) y la Facultad de Bellas Artes (UAQ, 2016). A su vez, esta materia está acompañada con asignaturas como teoría de la imagen o estudios visuales y su práctica, que van sobre todo de acuerdo con los tres ejes fundamentales que aparecen como únicos (comenzando por ahí): pintura, escultura y grabado.

Si revisáramos los contenidos mínimos de cada materia en cada facultad, nos daríamos cuenta de que las líneas de trabajo son muy similares a las heredadas por el arte occidental. En cuanto a historia del arte, en algún semestre se verá en un solo bloque el arte latinoamericano, y sin mencionar el arte a nivel estado o regional debido a que casi siempre se abarca sólo un día de clases en el semestre. Con base en esto, es evidente la falta de importancia que se le da a más de la mitad del mundo que realmente engloba las historias del arte.

Ahora bien, es cierto que mucho de lo que podríamos hablar sobre arte mexicano tiene que ver sin duda con la colonialidad heredada y el mestizaje de una cultura propia. Esto por ejemplo pasó con el movimiento muralista o con respecto a la ruptura

que, a pesar de declararse a favor de las vanguardias mayormente provenientes de Europa, deja entre ver la identidad latinoamericana, la gran cosmología y la interacción del mundo tangible. No obstante, esto es sólo a partir de técnicas artísticas que se nos fueron dadas, y se dejan de lado las técnicas provenientes antes de la colonia dentro de las primeras culturas americanas de las cuales hay mucho registro.

Me atrevería a citar como parte de esta respuesta a Juan Acha, que mencionaba que hemos estado forzados a utilizar el instrumental teórico de Occidente, puesto que son resultado de la colonialidad, sin embargo, tenemos que limitarnos a nuestras fuerzas para construir un arte que haga frente a las necesidades colectivas de tipo sensitivo que se crea con nuestro proceso político-económico y sociocultural. Para esto es necesario conocerlo y teorizarlo porque, de lo contrario, seguiremos con “aquella mentalidad colonial que acepta a fardo cerrado todo lo importado, o sea, previa limpieza de las adherencias euro centrista, más las yanqui-centristas actuales, que distorsionan nuestra autoimagen y ofuscan el conocimiento de nuestras posibilidades de cambio” (Acha, 1979, p. 8). El objetivo de esta investigación es señalar y tomar una postura crítica ante las formas en que se enseña arte dentro de las escuelas y espacios museísticos y galerías. A partir de esto se pretende inventar nuevos sentidos y formas de ver el arte, que procuren más a la igualdad de las culturas y la utilidad social.

Discusiones previas

Dentro de las investigaciones realizadas sobre el punto de vista de diferentes autores contemporáneos, es posible darse cuenta de que las coincidencias de pensamiento con respecto al arte de América Latina son bastantes y además llevan mucho tiempo siendo discutidas. El primero de ellos es el autor del artículo “Antropología, Memoria Social e Historia” Xerardo Pereiro, doctor en antropología por la Universidad de Santiago de Compostela. En su texto intenta comprender la relación de la historia con el culto actual de la memoria y menciona que la memoria, en cuanto el proceso, no solo implica registrar y recordar, sino un juego social entre el recuerdo y el olvido en el cual la cultura funge como filtro (Pereiro, 2011).

Para continuar con la misma línea de investigación la referencia es Pablo Navazo Ostúa, Doctor en ciencias de la información y especialista en comunicación, diseño y arte contemporáneo, quien, a través de su tesis doctoral *Procesos de legitimación en el arte contemporáneo*, nos muestra la función de los coleccionistas y galeristas occidentales que actúan como agentes legitimadores en primer orden. Con esta tesis trata también de identificar y definir al sistema económico y social que sustenta el modelo de legitimación del arte actual. Por otra parte, uno de los autores del libro publicado por el Museo Amparo *Imaginación social en México desde 1968*, Renato Bermúdez Dini, con su texto introductorio “Del museo como archivo o cómo repensar la potencia política del pasado”, se cuestiona si el museo puede fungir como un agente de mediación sociocultural para la reactivación de las potencias políticas del pasado o si, por el contrario, estas instituciones reprimen el sentido de protesta de obras de esa índole que entran ahí para ser mero objeto de exhibición (Ostúa, 2018).

Emilia Bermúdez socióloga y profesora titular de la Cátedra Cultural II de la Escuela de Sociología de la Universidad del Zulia, Venezuela; en su artículo “Procesos de globalización e identidades. Entre espantos, demonios y espejismos. Rupturas y conjuros para lo «propio» y lo «ajeno»”, del libro de recopilación de artículos de otros autores titulado *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, aborda la reflexión y el debate sobre los problemas culturales que han llevado a la discusión a algunos intelectuales acerca de la identidad latinoamericana. Explica también que, a través de los imaginarios de los sectores populares, se puede entender la gramática y lograr la interpretación y comunicación con la experiencia de vida sobre la cual se construyen las representaciones de las identidades colectivas (Bermúdez, 2002).

Por otro lado, dentro del mismo compendio de artículos podemos encontrar el de la estudiante del doctorado de Ciencias Sociales, Carmen Hernández, titulado: “Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano”. El texto de esta autora realiza un análisis sobre la aplicación de un sistema valorativo hegemónico proveniente de Europa y Estados Unidos que no se ajusta a la realidad productiva del arte latinoamericano. Con ello, hace hincapié en la labor de otros autores que

trabajan sobre el mismo tema y que valoran lo artístico como lugar de intercambio y apropiaciones, marcado por una orientación transgresora de todo gesto dominante del poder (Hernández, 2002).

Para cerrar con la comparación de pensamientos de autores contemporáneos que abarcan algunos puntos de esta investigación, tenemos a la intelectual y destacada investigadora egresada de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), profesora emérita del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), que formó parte del equipo fundador del Museo de Culturas Populares junto a Bonfil Batalla y Victoria Novelo Oppenheim. En su artículo “Ser indio, artista y artesano en México” trabaja sobre las concepciones de la producción de artesanías mexicanas, especialmente de las provenientes de indígenas, tomadas siempre en cuenta de manera parcial, discriminatoria y periférica (Oppenheim, 2002).

Es indudable el trabajo que aún falta por hacer acerca de la forma en la que se ha concebido el arte desde un solo punto, como este sigue siendo hegemónico hasta nuestros días, y que es, además, tomado como universal, aunque no se ajusta a todas las realidades, en este caso la latinoamericana. A pesar de que existe mucha información e investigación al respecto, desde un punto de vista personal, sigue sin haber gran cambio o avance para la construcción de una identidad más sólida en cuanto a arte que nada tenga que ver con las grandes esferas de este mundo ya establecido. La búsqueda por lograr un arte con una identidad propia que se desprenda del pensamiento colonial, en la medida de lo posible, es el objetivo de esta investigación, claro está, siempre tomando en cuenta la periferia, el otro pensamiento, el otro arte.

Referencias

- Acha, J. (1979). *Arte y sociedad: Latinoamérica el sistema de producción*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. París: Payot.
- Bermúdez, E. (2002). "Procesos de globalización e identidades. Entre espantos, demonios y espejismos. Rupturas y conjuros para lo 'propio' y lo 'ajeno'". En CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Ed.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (pp. 79-93). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Hernández, C. (2002). "Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano". En CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Ed.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (pp. 167-182). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Ibarra, A. C. (2006). "Entre la historia y la memoria. Identidad colectiva, memoria y experiencia, discusiones recientes". En M. Aguiluz y G. Waldman (Comp.). *Memorias (in) cónicas: contiendas en la historia* (pp. 21-38). Universidad Autónoma de México-Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.
- INBAL. (2016). "Modelo curricular". *Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda"*. Recuperado de <https://www.esmeralda.edu.mx/mapacurricular>
- Mendoza, J. G. (2005). "Exordio a la memoria colectiva y el olvido social". *Athenea Digital: Revista de Pensamiento e Investigación Social*, (8), pp. 1-28.
- Oppenheim, V. N. (2002). "Ser indio, artista y artesano en México". *Espiral*, 9(25), pp. 165-178.
- Ostúa, P. N. (2018). *Procesos de legitimación en el arte contemporáneo: análisis del fenómeno mediático, comercial e institucional del colectivo de los jóvenes artistas británicos durante las décadas de cambio de los siglos XX-XXI* [tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

- Pereiro, X. (2011). "Antropología, memoria social e historia". *Etnicex: revista de estudios etnográficos*, (3), pp. 65-79.
- Sánchez Vázquez, A. (1978). *Antología de Textos de Estética y Teoría del Arte*. Ciudad de México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- UAQ. (2016). "Plan de estudios de la Licenciatura en Artes Visuales". *Facultad de Artes (UAQ)*. Recuperado de <https://fa.uaq.mx/index.php/plan-de-estudios-lav>
- UNAM. (27 de agosto de 2013). "Plan de estudios (sistema escolarizado)". *Artes visuales*. Recuperado de <http://oferta.unam.mx/planestudios/artvis-plan-de-estudios14.pdf>

UN ACERCAMIENTO AL TRATO DESHUMANIZADO DEL MÉDICO AL PACIENTE DESDE LA TEORÍA ESTÉTICA DE KATYA MANDOKI

Yolanda Alatorre Maldonado y José Luis Evangelista Ávila

La relación médico-paciente (en adelante RMP) es el fundamento de la práctica médica y, en la actualidad, se halla en una crisis cuyas bases se encuentran en un marcado distanciamiento entre sus actores. Las deficiencias en su interacción pueden comprenderse en términos de una deshumanización vinculada a diversos factores sistémicos en la práctica médica en el contexto contemporáneo, en los cuales influyen elementos propios de lo que ha venido a denominarse posmodernidad o modernidad tardía, la sobreexigencia de la sociedad del rendimiento (Han, 2021) y las condiciones educativas, así como un olvido de la dimensión estética, a la que nos abocaremos en este trabajo.

Los cambios sufridos por dicha relación durante el progreso de la medicina occidental pueden corroborarse a partir de las tres eras de la RMP, postuladas por el filósofo e historiador español Pedro Laín Entralgo que, a manera de contexto y antes de demarcar el objetivo de este trabajo, procederemos a contextualizar.

En la era de la antigua Grecia surge la *tékhnê iatrikê*, la cual refiere al conjunto de conocimientos aprendidos y aplicados por el médico hipocrático para ayudar a la *physis* (naturaleza) del paciente a recuperar el orden perdido por la enfermedad. La RMP antigua se fundamentó en la idea de la *philantrôpía* (amor al hombre por el hecho de ser hombre) y, de la *philotekhnía* (amor a la *tékhnê iatrikê*) por parte del médico, asimismo, se sumaba la confianza depositada del paciente en aquel (Laín, 1964). Coincide así, con la exposición de Romano Guardini (1981) donde señala que

Por lo que al hombre antiguo respecta [...]. La imagen [del mundo] es el resultado de una autolimitación que se hace de él, que rechaza lo caótico-infinito y renuncia [a] lo que supera toda medida, y de un sentimiento de armonía, que siente lo existente como un «cosmos», como algo estéticamente ordenado (p. 35).

Por su parte, durante la expansión del cristianismo en la Edad Media, el fundamento de la RMP se cristianiza, por lo que la *philantrôpía* griega pasa a significar un amor hacia el prójimo, es decir, un tipo de amor que no juzga las condiciones de las personas, ni a sus circunstancias. Sin embargo, esto no implica un olvido de la *tékhnê iatrikê* griega, que se adoptó de manera gradual para sumarse a su práctica, dando como resultado una adecuada comunicación con los pacientes, algo semejante a la terapia psicológica contemporánea o, a una psicológica del tipo moral y religiosa (Laín, 1964, p. 125). Es así que los cristianos, a través de la palabra, pretendían ayudar a sanar las almas, y no solo al cuerpo enfermo. Con ello, no se atiende “solo el cosmos físico, sino en la intimidad del hombre, en la esfera del corazón: en ese caso es el «fondo de las almas»” (Guardini, 1981, p. 40).

En la modernidad, entre los siglos XVII y XIX, se consolida la medicina científica y, con este cambio de paradigma, tanto la práctica como la identidad del médico se torna laica. La RMP continúa basándose en la *philantrôpía*, pero predomina un carácter secular al procurarse el bien del enfermo por el enfermo, con base en el conocimiento científico y el trato humano (Laín, 1964, p. 200), y ya no por la *physis* de la antigua Grecia, ni por las creencias cristianas, por lo que “cada hombre es un pequeño cosmos, un «microcosmos»” (Villoro, 2015, p. 32). No obstante, se genera un doble efecto: por una parte, la objetivación médica permite avances cada vez más rápido; por la otra, comienza la crisis de la RMP debido a un distanciamiento de la dimensión humana y el trato entre personas, ahora desplazado por una objetivación de los involucrados. Este cambio es paralelo al surgimiento de la imagen del mundo moderno, pues “la ciencia moderna no habría nacido sin un cambio de actitud ante el mundo” (Villoro, 2015, p. 101), cambio que, cabe destacar, implica una modificación profunda en las formas de relación con el otro.

Esta creciente omisión de la dimensión humana se extiende hasta el siglo XXI en una práctica médica deshumanizada, enmarcada en un contexto donde el progreso tecnocientífico, la institucionalización de la atención en salud, la mercantilización y la especialización de la medicina son comunes (Pérez, 2002, pp. 120-124). En general, se encuentra que la deshumanización remite a no consideración o anulación de las características de la especie humana, tales como el lenguaje, la racionalidad y la mo-

ralidad, pero en el caso específico de la práctica de la medicina, la deshumanización “puede entenderse como la consecuencia de un modelo racional cientificista que se aleja de la sensibilidad humana” (Ávila-Morales, 2017, p. 217). Es así que, si la deshumanización de la medicina deviene de su carácter cientificista, este paradigma fomenta el distanciamiento sensible de los médicos con los pacientes, ya que aquellos son quienes ejercen esta profesión en función de este paradigma predominante en el presente contexto sociocultural.

Ante este panorama, resulta significativo el abordaje de las condiciones que nos permitan comprender el progresivo alejamiento de los médicos en la RMP. Si bien hay abordajes que abonan a la reflexión sobre la relación desde su dimensión ética y dialógica¹, una aproximación desde la perspectiva de la sensibilidad estética resulta relevante y, en general, es poco considerada. Es así que, a continuación, se realiza una breve aproximación a la propuesta estética de Katya Mandoki, con la finalidad de propiciar un acercamiento entre la RMP y el modelo octádico que, durante la práctica del médico, influyen en un trato deshumanizado hacia el paciente.

Así pues, ante el contexto de deshumanización de la RMP contemporánea y la necesidad de una reflexión sobre la relación interpersonal propia de una práctica profesional que la supone, este trabajo tiene el objetivo de analizar el rol del médico contemporáneo a través de la aplicación del denominado método octádico, el cual es parte esencial de la teoría estética² de la autora mexicana Katya Mandoki, para visibilizar cómo el distanciamiento sensible del médico propicia y conforma el trato deshumanizado del paciente.

Para tal efecto, y con base en la teoría estética de Mandoki, se analizarán acciones y elementos del quehacer médico y de su identidad, en cuanto dificultan un trato

1 Cabría señalar, aun si es de manera general, los abordajes de la filosofía personalista y dialógica entre cuyos referentes se encuentran trabajos como *Yo y tú* de Martín Buber (1998), *Los hombres contra lo humano* de Gabriel Marcel (2001) o *Totalidad e infinito* de Emmanuel Levinas (2021), así como, en otras líneas de pensamiento, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* de Edmund Husserl (1991).

2 Esta teoría estética no se limita a la experiencia sensible del sujeto con el objeto bello o a la obra de arte, sino que incluye a las formas en que el ser humano, como ser sintiente que es, se abre o no a la posibilidad de las experiencias sensibles con otros seres vivientes, con las cosas y con el mundo en general (Mandoki, 2006, p.15).

humano hacia el paciente³. De esta manera, en una primera sección se presentará una aproximación a la propuesta estética de Mandoki que permita vislumbrar su relación con la conformación de identidad por parte del médico. Tras este primer acercamiento, se propondrán algunos elementos que permitan un acoplamiento del modelo octádico con el rol del médico. Tras ello, se presentarán algunas reflexiones finales a manera de conclusiones.

De la estética y/a la identidad del médico

La autora mexicana Katya Mandoki rebate contra la concepción tradicional relativa a la estética, según la cual, esta sería la disciplina encargada de estudiar únicamente las artes, lo bello y la experiencia estética a través de las obras artísticas. Para Mandoki (2008), con ello se deja al margen todo aquello relacionado con lo cotidiano (p. 25). Por su parte, la autora plantea que la estética es “el estudio de la condición de estesis. Entiendo por estesis a la sensibilidad o condición de abertura o permeabilidad del sujeto al contexto en que está inmerso” (p. 15). Es decir, la estética estudia al sujeto quien es el que se abre o no hacia la experiencia sensible del mundo que lo rodea, y no un estudio exclusivo centrado en la obra de arte como el objeto que transmite solo lo bello hacia el sujeto.

Asimismo, divide a la Estética en dos ámbitos: la bio-estética, que estudia la estesis de los seres vivos (células, vegetales, animales, seres humanos), y en la socio-estética, encargada de las prácticas estéticas en la vida social (Mandoki, 2006, p. 16). La socio-estética a su vez se divide en Poética y Prosaica, donde la primera aborda la producción y reproducción estética de las artes, mientras que la segunda, la producción y reproducción estética en la vida cotidiana (p. 20).

Las reflexiones de Mandoki se enfocan en la *Prosaica*, como intitula su trilogía, la cual define como “la teoría de las sensibilidades sociales y del papel de la estesis en las estrategias de constitución e intercambio de identidades individuales y colectivas” (Mandoki, 2006, p. 20). En otras palabras, la Prosaica, como parte de la Estética, incluye la experiencia sensible del sujeto según su apertura con las experiencias de la

3 Si bien no es el punto a tratar, no debe omitirse el señalamiento de que este último actor participa en el intercambio estético, dentro de la RMP, y el médico también puede verse afectado por un trato deshumanizado.

vida cotidiana dentro del contexto social al que pertenece, al grado de que estas experiencias sensibles influyen en la configuración de su propia identidad individual y colectiva.

Así que, para el análisis de cualquier fenómeno desde la Prosaica, la autora ha formulado un tipo de guía cartográfica cuyos ejes fungen como coordenadas para la exploración estética de la vida cotidiana: el eje horizontal, donde se analiza la retórica, y el eje vertical, donde se analiza la dramática, los cuales representan la manera de comunicar y la actitud del sujeto, respectivamente (Mandoki, 2006, pp. 23-25). A su vez, el eje horizontal de la retórica se divide en registros: el léxico, que son los sintagmas⁴ verbales o escritos; el somático, que es el despliegue del cuerpo, gestos, expresiones y posturas; el acústico, que involucra el volumen, entonación, timbre y textura de la voz; y el escópico, que valora lo visual, espacial, topológico, escenográfico, vestuario y utilería (p. 30). El eje vertical de la dramática se divide en modalidades: la proxémica, que se refiere a la cercanía o distancia; la cinética, es el dinamismo, estabilidad y solidez de los sintagmas; la enfática se refiere al foco, acento o intensidad de energía en un aspecto del enunciado; y, la fluxión, indica apertura o cierre, tensión o relajación, disipación o control de la energía, materia o tiempo a través de los sintagmas (p. 48).

Al articularse el eje de la retórica con el eje de la dramática, se obtienen dieciséis acoplamientos dramático-retóricos para explicar fenómenos de la sensibilidad del sujeto según el contexto en el que se encuentre, es decir la estesis (Mandoki, 2006, p. 15). Por lo que, en este caso, el modelo octádico para los intercambios estéticos derivado de estos ejes, aplicado a la RMP, resulta de utilidad para explorar la sensibilidad del médico ante el paciente, en el contexto de la atención en salud y sus implicaciones en el predominante trato deshumanizado.

4 Se refiere a los elementos combinados en la enunciación (Mandoki, 2006, p. 267).

Tabla 1
Acoplamientos dramático-retóricos

	Léxica	Acústica	Somática	Escópica
Proxémica	Proxémica léxica	Proxémica acústica	Proxémica somática	Proxémica escópica
Cinética	Cinética léxica	Cinética acústica	Cinética somática	Cinética escópica
Enfática	Enfática léxica	Enfática acústica	Enfática somática	Enfática escópica
Fluxión	Fluxión léxica	Fluxión acústica	Fluxión somática	Fluxión escópica

Nota: En esta tabla se representan los dieciséis acoplamientos con los cuales se hace posible el análisis estético del fenómeno cotidiano a explorar. Tomada de “Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica Dos” de Mandoki, Katya, 2006.

Comprendidos los elementos esenciales de la Prosaica y del modelo octádico, se evidencia la viabilidad de poder analizar el papel del médico en la RMP, pues al ser una relación interpersonal, existe de antemano una apertura o cierre a la experiencia sensible durante la interacción. Pero, antes de realizar el análisis pertinente, es necesario desplegar otro de los aspectos que se incluyen en el concepto de la Prosaica, el cual es, como se mencionó anteriormente: “las estrategias de constitución e intercambio de identidades individuales y colectivas” (Mandoki, 2006, p. 20), por lo que se hace necesario considerar algunos elementos de la conformación de la identidad del médico en la sociedad contemporánea.

Para la autora mexicana, las identidades se forman en las matrices, las cuales “son literal y metafóricamente los lugares donde se gesta y se desarrolla la identidad” (Mandoki, 2006, p. 85). Existen las matrices familiar, religiosa, escolar, médica, ocultista, jurídica, militar, deportiva, turística, financiera, funeraria, nacional artística, estatal y global (p. 264); lo cual significa que en cada una de estas matrices se configura una

identidad determinada, de tal manera que sus características distinguen al sujeto individual y colectivamente (p. 76). En el caso de la matriz médica, esta se caracteriza por el símbolo de la enfermedad, la medicina tiene como misión combatirla o prevenirla, así como afectar a los seres humanos; además, la esencia estética de esta matriz radica en sus procedimientos, diagnósticos y tratamientos (Mandoki, 2006, p. 191).

De manera general, debe observarse que la identidad del médico se gesta en una matriz médica conformada por un contexto social donde su figura posee diversos significados, cuya interiorización se formaliza cuando el sujeto decide estudiar medicina. Según el eje de la retórica, tendrá que cumplir con ciertos requisitos para comprobar sus conocimientos, así como poseer un vocabulario y una imagen adecuadas, es decir, contar con los registros léxico y escópico apropiados a la imagen del médico. Cabe resaltar que, en la matriz médica, el registro fundamental es la somática al tener que dominar el uso de instrumentos y la exploración física (p. 192).

No solo se trata acerca de cómo se gesta la identidad del médico, sino de la legitimación de la misma para el individuo, para formar parte del gremio y tener el reconocimiento de la sociedad, lo cual se logra a través del registro léxico, con la obtención del título de grado, y si se obtiene el título de especialidad o subespecialidad, mayor será el reconocimiento. Otro elemento importante de la identidad médica, es reflejar seguridad al evitar el nerviosismo en la forma de hablar (acústica) y moverse (somática), y en procurar que tanto su aspecto y los espacios donde ejerce la medicina sean ordenados y limpios (escópica) (Mandoki, 2006, p. 194).

Es aquí donde saltan a la vista algunas de las virtudes y cualidades que, desde la antigüedad griega, son propias del gremio médico y permanecen hasta el día de hoy a través de su transmisión en la cultura occidental. Con el fin de ganarse la confianza y credibilidad del paciente, estos lineamientos se han conformado desde los *Tratados Hipocráticos*:

Hay que conducir la sabiduría a la medicina y la medicina a la sabiduría, pues el médico filósofo es semejante a un dios... también en la medicina están en todas las cosas que se dan en la sabiduría, desprendimiento, pundonor, dignidad, prestigio,

juicio, calma, capacidad de réplica, integridad, lenguaje sentencioso, conocimiento de lo que es útil y necesario para la vida, rechazo de la impureza, alejamiento de toda superstición, excelencia divina (2008, p. 5).

Por lo tanto, hasta el presente, cuando el médico llega al momento de establecer la RMP, la apertura o cierre de su experiencia sensible también se ve vinculada estrechamente con la construcción y validación de su identidad profesional. Lo anterior, además, sitúa al médico en una situación paradójica, pues, por una parte, acepta la condición de vulnerabilidad propia de la condición humana (Seguró Mendlewicz, 2021), en el paciente, y por la otra, intenta posicionarse como ajeno a ella en miras a la objetividad y a una distancia que debe mantener por diversas vías posibles. Como resultado, en un intento por posicionarse en la identidad exigida y asumida, el médico recrudence el distanciamiento con su paciente, al tiempo que tiende a negar la vulnerabilidad de su condición propia.

Hacia un acoplamiento del modelo octádico con el rol del médico

En el marco de la identidad médica y su vínculo con la estética, se presenta un análisis introductorio desde el rol del médico y su distanciamiento sensible dentro de la RMP, a partir de los dieciséis acoplamientos dramático-retóricos del modelo octádico de Katya Mandoki. En este sentido, se procederá por la enunciación del acoplamiento (con base en la Tabla 1), seguido de un referente de la misma con base en la exposición de Mandoki, para indicar formas en las cuales se concreta dicha situación en la RMP, lo cual nos permitirá, de manera posterior, esbozar algunas reflexiones para el cierre de este trabajo.

Proxémica léxica: “Distancia establecida por el lenguaje verbal entre el enunciante y destinatario” (Mandoki, 2006, p. 56). Como parte de la conformación identitaria del médico, la proxémica léxica en la RMP tiende a generar, mantener y remarcar la distancia. El título profesional del médico, por ejemplo, se hace valer en la práctica profesional de continuo ante los pacientes, ya sea si estos poseen o no algún título, pues su formación profesional o su ausencia se hace irrelevante ante el título del “Doctor”, como por tradición cultural se denomina a los médicos. Si bien hay una

distancia propia de la formación profesional, esta suele hacerse valer con cierta violencia contra el paciente por la negativa del médico a presentar de manera accesible los tecnicismos y procedimientos específicos que suelen encontrarse fuera del alcance del no profesional en el área.

Proxémica acústica: “Volumen de voz desplegado que determina la distancia que debe tomar el interlocutor respecto al enunciante” (Mandoki, 2006, p. 57). La seguridad suele vincularse a cierto volumen en el habla, sin embargo, dadas las condiciones específicas de vulnerabilidad y padecer del paciente, la proxémica acústica tiende a reforzarse en la dialéctica de una voz fuerte del médico y una voz débil del paciente, quien además esperaría cierta comprensión expresada a través de un tono más suave, acorde a la situación. En alguna medida, esta comunicación plantea una dinámica similar a la expuesta por Hegel (2014) como la dialéctica del amo y el esclavo, según la plantea Kojève (2016), donde se sitúa al paciente como un subordinado, aunque, en este caso, no siempre tendrá las condiciones para la superación de su situación en independencia del médico-amo.

Proxémica somática: “Distancia corporal que establecemos respecto a los otros” (Mandoki, 2006, p. 58). Es común que la proxémica somática se recrudezca por la ausencia de contacto visual del médico con el paciente, especialmente cuando este le habla. La proxémica somática inherentemente es corta durante la exploración física (observar la garganta, auscultar el tórax, palpar el abdomen, etc.) y suele considerarse como una mirada objetiva que ubica las partes del cuerpo como “objetos”, sin apelar a mirar al paciente a los ojos o al rostro, de manera en que socialmente se considera como una forma de reconocimiento y aceptación. Esta “mirada objetiva” sobre el cuerpo del paciente puede considerarse intrusiva, incluso violenta, cuando el tiempo de observación se extiende en ciertas condiciones (partes del cuerpo como genitales, heridas o al atravesar por dolor, en que pueden interpretarse como morbo). En casos radicales, una proxémica somática demasiado corta se compagina con los tocamientos inapropiados o abusos: la víctima es objetivizada, no vista como persona, sino como objeto mediado por el morbo.

Proxémica escópica: “Puesta a la vista de distancias largas y cortas por medio de artefactos o usos del espacio” (Mandoki, 2006, p. 59). Los aparatos y dispositivos para la exploración física (estetoscopio, baumanómetro, termómetro, etc.) son necesarios para realizar diagnósticos y tratamientos, por lo cual estos producen una proxémica escópica corta, pero, al mismo tiempo, pueden alargar la distancia cuando estos son utilizados con rudeza. Incluso se puede anular la proxémica cuando el médico no los utiliza y el paciente lo sabe, por ejemplo, un paciente acude por sintomatología compatible con una infección faríngea y no es revisado con el abatelenguas y la linterna. También sucede con el uso violento de los instrumentos, ya sea por su uso rudo, por tomarlos como una vía para reafirmar la distancia (todo contacto es mediado por instrumentos y hay una repulsión al contacto directo), entre otros.

Cinética léxica: “Modo de organización de los sintagmas desde el punto de vista de su estatismo o dinamismo ya sea en su nivel semántico, sintáctico o pragmático” (Mandoki, 2006, p. 59). El médico puede mostrar una cinética léxica estática cuando sus expresiones verbales son demasiado formales o especializadas, lo cual puede dificultar o distanciar la comunicación con el paciente, ya que este último se puede sentir ignorante o intimidado, al no saber cómo expresarse con propiedad o por no saber de qué habla. En este sentido, los impedimentos propios de la condición social del paciente (nivel educativo, familiaridad con su enfermedad y el lenguaje técnico, o las derivadas de la institución en la cual se atiende) propician un distanciamiento manifiesto a través del lenguaje que el médico se niega a romper, e incluso realza, al no atender un vocabulario más neutral o inclusivo.

Cinética acústica: “Dinamismo de variación de las vocalizaciones o sonorizaciones” (Mandoki, 2006, p. 61). El médico puede mostrar un estatismo al hablar cuando repite las mismas indicaciones constantemente durante su jornada laboral, volviéndose la voz plana y mecanizada, lo cual, para el paciente puede interpretarse como falta de interés, tedio o cansancio. También sucede que, cuando el médico busca establecer una relación de confianza a través del uso de una voz dinámica, pero el paciente responde estáticamente, ya sea para mantener la seriedad del encuentro, no sentir la suficiente confianza o por ser su forma de expresarse; y a la inversa, cuando el paciente es dinámico y espera lo mismo del médico, pero la voz de este es

estática. En estos casos, el estatismo o el dinamismo dificultan la comunicación, y con ello, el distanciamiento entre los actores. Sin embargo, debe atenderse que las condiciones propias del paciente (edad, enfermedad, dolor) pueden generar dificultades en la comunicación que, aunque comprensibles, propician un aumento en el distanciamiento cuando el médico no las atiende al negarse, por ejemplo, a repetir las instrucciones, utilizar otro tono de voz (más alto o más bajo), negarse a utilizar lenguajes más neutros u otras.

Cinética somática: “Dinamismo o estatismo, ligereza o pesadez en los movimientos del cuerpo” (Mandoki, 2006, p. 61). Si, por un lado, el médico se muestra corporalmente apresurado en sus movimientos, sobre todo al momento de realizar algún procedimiento u exploración física, y, en consecuencia, llegase a cometer algún error u omisión, puede dañar la RMP. Por otro lado, si el médico se muestra estático en su cinética corporal, podría denotar falta de experiencia, cansancio o fastidio, lo cual merma la confianza del paciente. Sucede como en los casos previos, aunque aquí en lo relativo al lenguaje corporal y la cercanía que habrían de considerar las condiciones propias del paciente (edad, dolor, situaciones específicas en determinadas exploraciones [por ejemplo de tipo judicial o sexual]) donde la negativa, disfrazada de “objetividad” o “profesionalismo”, solo refuerza el distanciamiento e incluso puede constituir una extensión de violencias sistémicas.

Cinética escópica: “Produce referencias de estabilidad o dinamismo a través de la organización sintagmática de los objetos y espacios” (Mandoki, 2006, p. 62). El profesional de la salud ha de contar con los instrumentos y espacios necesarios para atender al paciente adecuadamente, en caso de no ser así, el paciente no se sentirá seguro. Asimismo, si los instrumentos o el espacio donde se realiza la consulta se encuentran sucios, rotos o en malas condiciones, esto también produce un distanciamiento humano con el paciente. Debe tenerse en consideración que en los servicios de salud públicos y en ciertas clínicas particulares hay una marcada limitante, cuando no imposibilidad, de los médicos por modificar su entorno, lo que deviene en espacios poco óptimos para propiciar una RMP adecuada.

Enfática léxica: “Puntos particulares de concentración de significación y sentido de sintagma verbal cuando están marcados, o ausencia de éstos cuando no es así”

(Mandoki, 2006, p. 63). El médico manifiesta una enfática léxica marcada cuando le exige o corrige las expresiones verbales del paciente. Por ejemplo, cuando el paciente con diabetes mellitus 2 solicita el medicamento “metamorfina” y sus “analis de la diabetis”, para lo cual el médico le insiste, antipáticamente en que debe aprender a decir “metformina” y “glucemia en ayuno”. Si bien es el uso correcto de dichos términos, la ausencia de tacto y la imposición de una correcta expresión sobre él puede hacerlo sentir ignorante e incomprendido, y con ello, menoscabar la RMP. A final de cuentas, los estudios de medicina, como en cualquier área, suponen un lenguaje técnico con el cual los pacientes rara vez se encuentran familiarizados o con formas de expresión que, aunque validadas por su uso social, resultan incorrectas.

Enfática acústica: “Despliega una fuerza, intensidad, énfasis sonoro que condensa el sentido en un punto más que en una relación con otros” (Mandoki, 2006, p. 64). Si bien la enfática acústica esperada en la práctica médica es la del silencio, especialmente cuando se realiza algún tipo de procedimiento al paciente, el médico puede llegar a tener una enfática acústica marcada que desfavorece a la RMP, como cuando eleva el volumen de su voz para imponer su autoridad, regañar al paciente, o por su misma personalidad. Los énfasis en estos casos tienden a afirmar un distanciamiento entre los involucrados, con lo cual asume y naturaliza la diferencia (Sousa Santos, 2013).

Enfática somática. “Gama de todas las opciones gestuales posibles, sean conscientes o inconscientes” (Mandoki, 2006, p. 64). Así como en la cinética acústica, puede surgir que el paciente sea naturalmente expresivo, por lo cual se conduzca con una enfática somática marcada, pero el médico no le corresponda de esta misma manera o viceversa. Ambas situaciones pueden dificultar la RMP, sobre todo si el médico no es flexible, comportándose igual con todos los pacientes que atiende. Las formas de discriminación y prejuicios médicos pueden aflorar en forma de gestos cuando, debido a su situación laboral, atiende a personas por las cuales siente alguna repulsa, por lo que, si bien el intento por cumplir con los requisitos laborales lleva a la impartición de una consulta, diversos gestos pueden expresar el desagrado por el contacto con determinados pacientes.

Enfática escópica: “Acento que se establece en el vestuario, escenografía, utilería, peinado o maquillaje” (Mandoki, 2006, p.65). Se espera que el médico cuente con

una enfática marcada por un aspecto pulcro, pues le da solidez a su identidad profesional, por lo que, si se presenta desaliñado, sin la bata blanca, o con algún tipo de suciedad dará una impresión desagradable a sus pacientes, en quienes seguramente, la confianza disminuirá. Por el contrario, la interiorización de la imagen vinculada a ciertos criterios, puede generar un desprecio por quienes se conciben como su anverso al relacionarles con falta de higiene, una culpable falta de cultura, prácticas improductivas e incluso delictivas, por lo cual se reafirma la distancia cuando la identidad se asocia a lo bueno y, lo distinto se hace valer como factor de exclusión en una relación tendiente a la verticalidad en que uno de los involucrados suele tener una afección real que revela y por la cual pide ayuda.

Fluxión léxica: “Se manifiesta en la locuacidad expresiva o su contrario, la contención y parquedad” (Mandoki, 2006, p. 66). El médico ha de mostrarse con una fluxión léxica predominantemente cerrada dada la naturaleza probabilística de los diagnósticos y tratamientos, la obligatoriedad del secreto profesional y a la toma de decisiones complejas. Las dificultades pueden surgir cuando, por ejemplo, el paciente solicita información detallada de su padecimiento y el médico se niega a proporcionársela al considerarlo incapaz de comprender el tema o expresarse como una vía de marcar las diferencias “de rango”.

Fluxión acústica: “Exhibición o contención sonora que emite el sujeto en una situación determinada” (Mandoki, 2006, p. 69). El médico ha de tener una fluxión acústica centrípeta, pues no se le permite externar gritos o expresiones sonoras inapropiadas mientras atiende al paciente, aunque le resulte un momento desagradable. Por lo que, si el médico expresa dolor, asco, enojo o frustración, se interpreta como una falta de respeto y profesionalismo, pues se supone que está capacitado para manejar este tipo de situaciones. Sin embargo, ciertas notas o sonidos emitidos en forma no articulada (como tronar la boca, remarcar suspiros o resoplar), además de gestos, suelen denotar actitudes de hartazgo ante solicitudes, por ejemplo, la repetición o esclarecimiento de instrucciones.

Fluxión somática: “Se manifiesta a través de los gestos y movimientos corporales que retienen o expulsan energía” (Mandoki, 2006, p. 69). El médico ha de mantener una fluxión somática centrípeta, es decir, contener su energía corporal ante el pa-

ciente, pues al igual que en la fluxión acústica, si expresa corporalmente algún gesto de repulsión, enojo o frustración, se puede considerar una falta de respeto.

Fluxión escópica: “Apertura o cierre de energía que presentan los espacios y los objetos” (Mandoki, 2006, pp. 70-71). Una forma en que el médico expresa una fluxión escópica es a través de su autoridad en su área de trabajo, por ejemplo, al decidir ingresar pacientes al área de hospitalización cuando en realidad no lo necesitan, ya sea por falta de criterio o incluso, como una manera de castigar al paciente por su falta de cuidados o mala actitud. Por ilustrar con una situación específica, sería cuando un paciente acude a consulta a urgencias por un dolor de cabeza causado por estrés, pero menciona que no se ha tomado el medicamento que se le ha indicado anteriormente. Esto puede llegar a ser molesto para el médico, por lo que decide ingresarlo al hospital a manera de reprimenda a través de ejercer una fluxión escópica centrípeta. O en caso contrario, se ejerce una fluxión escópica centrífuga cuando el paciente sí requiere internamiento por una enfermedad leve, pero el médico no considera que es necesario, por no tratarse de un padecimiento que pone en peligro la vida.

A manera de conclusiones

Desde esta perspectiva estética, el quehacer del médico involucra a la identidad profesional, al esquema de valores y a las diversas formas de expresión, no solo el dominio de conocimientos tecnocientíficos. Es así que, si hay una falta o disminución de la sensibilidad por parte del médico, en términos de Mandoki, resulta en una falta de prendimiento, ya que se presenta un “entumecimiento de los sentidos... encierro y estrechez de la subjetividad” (Mandoki, 2008, p. 92). En otras palabras, las formas en las cuales el médico se comporta con el paciente desde lo sensible, en apertura o clausura, permanece en estrecha relación con lo que considera una práctica profesional “adecuada” que involucra una identidad que el médico ha interiorizado y proyecta en su imagen en los espacios y recursos que utiliza, además de que considera su deber fomentar, incluso en detrimento de la RMP. Situación que se recrudece cuando el mismo paciente la secunda o promueve al priorizar el distanciamiento, ya no en términos de una mejor atención, sino para priorizar una imagen de lo que *debe ser*

una relación profesional que encalla en el tratamiento en el plano de las cosas, antes que en el de las personas, en este caso, la RMP.

De esta manera, desde una visión estética, se infiere que el médico llega a manifestar un trato deshumanizado hacia el paciente cuyas raíces se encuentran en un cierre o disminución de su condición sensible (estesis), la cual merma el vínculo de la *philantrôpía* que caracteriza a la RMP desde el origen de la medicina occidental. Estas condiciones, sin embargo, deben atenderse desde un enfoque sistémico que involucra diversos factores que acompañan la formación académica, las condiciones laborales y la sobre exigencia social vinculada a la práctica médica, por lo cual no se trata, ni debe considerarse al profesional de la salud, como un responsable o culpable único.

En general, el trato deshumanizado hacia el paciente es un proceso complejo donde factores externos e internos, según el contexto, afectan a la RMP. No obstante, dada la objetividad de la medicina y la asimetría naturalizada de dicha relación, el médico contemporáneo tiende, generalmente de forma inconsciente, a otorgar en muchas ocasiones un trato insensible en los diferentes servicios de salud, al no tomar en cuenta las implicaciones que tiene la apertura o cierre de su propia sensibilidad humana hacia la sensibilidad humana del paciente.

Si bien esto desde la perspectiva del paciente es dañino, no debe olvidarse que la RMP se construye entre ambos actores, médico y paciente, por lo que también se han fomentado culturalmente vías para violentar al primero. Asimismo, tampoco debe olvidarse cómo la negación de las diversas dimensiones humanas del médico actúa en su detrimento. La RMP y sus dificultades no remiten solo al paciente y, ambos (al menos en el caso mexicano), suelen encontrarse en ambientes poco propicios para la conformación de una adecuada relación médico-paciente. La ausencia y detrimento de los estudios desde su dimensión estética, es solo una arista de una problemática compleja.

Referencias

- Ávila-Morales, J. C. (2017). “La deshumanización en medicina. Desde la formación al ejercicio profesional”. *Iatreia*, 30(2), pp. 216-229. Recuperado de: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/iatreia/article/view/26067/20784710>.
- Buber, M. (1998). *Yo y Tú*. España: Caparrós Editores.
- De Cos, H. (2008). *Tratados Hipocráticos* (Trad. VV. AA). Madrid: Editorial Gredos. (Trabajo original publicado ca. 400 a.C.).
- Guardini, R. (1981). *El fin de la modernidad. Quien sabe de Dios conoce al hombre*. (2da. ed.). Madrid: PPC.
- Han, B. C. (2021). *La sociedad de la transparencia*. (12da. reimp.). Barcelona: Herder.
- Hegel, G. W. F. (2014). *Fenomenología del Espíritu*. Madrid: RBA-Gredos.
- Husserl, E. (1991). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental: Una introducción a la filosofía fenomenológica*. Barcelona: Crítica.
- Kojève, A. (2016). *Introducción a la lectura de Hegel*. (1era. reimp.). Madrid: Trotta.
- Laín Entralgo, P. (1964). *La relación médico-enfermo: historia y teoría*. Madrid: Revista de Occidente.
- Levinas, E. (2021). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Mandoki, K. (2008). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica Uno*. D.F.: Siglo XXI.
- _____. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica Dos*. D.F.: Siglo XXI.
- Marcel, G. (2001). *Los hombres contra lo humano*. Madrid: Caparrós.
- Pérez, R. (2002). *Ética médica laica*. D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Seguró Mendlewicz, M. (2021). *Vulnerabilidad*. Barcelona: Herder.
- Sousa Santos, B. de. (2013). *Una epistemología del sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social*. D.F.: Siglo XXI / CLACSO.
- Villoro, L. (2015). *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*. D.F.: Fondo de Cultura Económica.

TENDENCIAS SOBRE LA INCORPORACIÓN DE TECNOLOGÍA EN EL MODELO EDUCATIVO MONTESSORI

Yahisa Rangel Inzunza y Rosa Alejandra Morales Velasco

Introducción

Dentro de los diferentes modelos educativos existentes a nivel mundial, el modelo Montessori ha cobrado gran importancia debido a que desarrolla la totalidad de la personalidad del niño. No sólo se enfoca en la parte intelectual, sino que provee una formación integral que dota a los niños de facultades para tomar decisiones y responder a su entorno con un alto nivel de iniciativa, libertad e independencia. Así también, se enfoca en la formación de valores y aspectos sociales de comportamiento (Schjetnan, 2001), como la organización, la actividad estructurada, la individualidad, todo esto conforme al ritmo de trabajo del niño con el fin de potenciar su desarrollo (García, 2017).

El método Montessori es un sistema pedagógico desarrollado por la doctora italiana María Montessori, quien destacó por sus investigaciones relacionadas con la mente de los niños, materiales didácticos y el rol de los padres y los guías en el proceso de enseñanza-aprendizaje (Sailema, Acosta, Zapata y Estupiñan, 2021). El método Montessori fue creado a finales del siglo XIX y principios del XX, se basó en la organización, el autoaprendizaje, el trabajo y la libertad (Montessori, 2014), así como, en los periodos sensibles del desarrollo infantil (Montessori, 2006). Bajo este modelo, el aprendizaje no es guiado por el docente, sino por el niño a través del uso de materiales especializados los cuales deben de cubrir ciertas características como ser funcionales, experimentales y estructurados (Sailema, *et al.*, 2021).

Con la implementación de dichos materiales, se favorece el aprendizaje sensorial y manipulativo, lo que posibilita desarrollar los sentidos del gusto, tacto, olfato, vista y oído, además del sentido térmico bórico y la percepción de la forma. De esta manera, a través de la manipulación de estos materiales se transita gradualmente de la

experiencia concreta hacia la abstracción (García, 2017). Por último, como lo señala Rodríguez (2013), los materiales Montessori se clasifican de acuerdo con tres áreas básicas del conocimiento: materiales para la vida práctica o educación motriz, materiales sensoriales para educar los sentidos y materiales académicos para la lectura, escritura y matemáticas.

Por otra parte, los niños dentro de este método aprenden una gran variedad de conceptos más allá de las materias básicas tradicionales. Incluyen disciplinas como el cuidado personal, cuidado del medio ambiente, relaciones sociales, habilidades de gracia y cortesía, motricidad fina, control de movimientos, auto expresión, entre otros (Holbrook, 2021).

De acuerdo con las particularidades expuestas sobre el método Montessori, es preciso subrayar que al igual que otros métodos tradicionales, no permite la incorporación de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). Ya que, como lo indica Quintana (2021), promueven la distracción de los niños, lo que afecta considerablemente a la concentración que estos puedan desarrollar. Igualmente, inducen al aislamiento social y generan dependencia tecnológica, lo que puede dificultar el aprendizaje, así como la comprensión de los conceptos, crear una sobrecarga cognitiva, entre otros (Cueller y Erazo, 2017).

En contraste a lo descrito anteriormente, las TIC han adquirido mayor protagonismo en años recientes dentro de los métodos tradicionales de enseñanza debido a que, entre otros aspectos, favorecen el trabajo colaborativo, estimulan el pensamiento lógico y despiertan motivación hacia su uso en los estudiantes (Umaña, Miranda, y Osorio, 2020). Es así como el método Montessori se ha adaptado a la incorporación de nuevas estrategias educativas mediadas por la tecnología, sobre todo en el contexto pandémico causado por el COVID-19 desde marzo del 2020 (Organización Mundial de Salud, 2020), en donde el método tuvo que implementar clases en modalidad remota o a distancia.

De esta forma, es como el presente texto plantea profundizar en el tema a través de responder si, es posible la introducción de tecnología en el modelo educativo Montessori. Para ello, se presenta una revisión sistemática que muestra los resultados de investigaciones realizadas entre los años de 2017 al 2021 a nivel internacional sobre la incorporación de las TIC en el modelo educativo Montessori.

Las tecnologías en los métodos tradicionales de enseñanza

Para comprender el papel e influencia de la tecnología en la enseñanza, se presenta a continuación un breve recorrido por sus antecedentes, específicamente, los periodos en el que las TIC se han incorporado a los métodos tradicionales de enseñanza. Se tienen datos de que uno de los primeros medios de enseñanza formal fue la oratoria con los antiguos griegos, los cuales daban importancia a la instrucción grupal sistémica, a los materiales y estrategias pedagógicas. Más adelante surgió la escritura, que, también tiene una larga historia en la educación, pues fue la forma en que se transmitió el conocimiento de manera más precisa, siendo un adelanto bastante significativo para el conocimiento humano (Borges y Vizoso, 2014; Lesniak, 1968).

Por otro lado, la invención de la imprenta del alemán Johannes Gutenberg en el siglo XV, fue una tecnología realmente disruptiva para la época, ya que permitió que el saber escrito estuviera mucho más disponible. Lo que a su vez posibilitó su masificación y el fácil acceso llegando a personas y lugares que nunca habían tenido dicha posibilidad (Calandra y Araya, 2009). Posteriormente, alrededor del siglo XVIII, se comenzaron a utilizar los pizarrones con tiza en los institutos (Bravo, 2003). Sin embargo, es en 1840, cuando surge la educación formal por correspondencia, que podría ser considerada como el primer tipo de educación a distancia (Sánchez e Ileana, 2003). En 1910, con las telecomunicaciones, aparece el telégrafo, acortando la comunicación; asimismo, se desarrolló la fotografía, invención que brindó la posibilidad de compartir imágenes que servirían a su vez para documentar y verificar sucesos sin importar la distancia geográfica (Borges y Vizoso, 2014). Más adelante, en 1980 la tecnología comienza a tener mayor presencia en los entornos educativos al incorporar otras tecnologías a la enseñanza, como la televisión, los recursos audiovisuales, videocaseteras y proyectores electrónicos (Chacón, 2007). Para los 90s, se comenzaron a usar softwares e internet para aulas virtuales y videoconferencias, entre otros (Abarca-Reyes, 2020). De esta manera, la integración de las TIC en la educación ha planteado la creación de nuevos métodos de enseñanza como lo es la educación a distancia.

Por otro lado, como ya se apuntó, en la concepción del modelo educativo Montessori el uso de la tecnología no es considerado, pues además de los factores ya mencionados, se tiene que en sus orígenes este sistema surgió para los sectores des-

favorecidos. En esa época no existían las tecnologías de hoy en día, por lo que, difícilmente, podían predecirse las implicaciones en la vida diaria y en la educación. Sin embargo, el método Montessori no ha sido inmune a la incorporación de tecnología (Jones, 2017), dado que se han gestado distintos esfuerzos para incluirla en el aula y hoy en día, son varias las instituciones que han buscado fomentar su uso. De ahí que, en la actualidad, existen algunas *apps* para tabletas y teléfonos inteligentes, los cuales se enmarcan en los principios básicos del método Montessori. Finalmente, es preciso comentar que este paseo histórico descrito exhibe la incursión de las TIC en la educación, su crecimiento acelerado e importancia como herramienta de apoyo a los métodos tradicionales de enseñanza.

Tecnologías, método Montessori y época de pandemia por COVID-19

Actualmente, el sector educativo ha experimentado una serie de dificultades, en donde se ha visto en la necesidad de adaptarse y utilizar estrategias mediadas por la tecnología, esto debido a que en marzo del 2020 la Organización Mundial de Salud anunció que la enfermedad causada por el COVID-19 se clasificaba como una pandemia (Organización Panamericana de la Salud, 2020). Fue así cómo se suspendieron clases en todos los niveles educativos y se trasladó la escuela a la casa a través de un modelo remoto o a distancia según cada caso. Esta situación también afectó al modelo educativo Montessori, ya que este se rige por el aprendizaje práctico y concreto a través del uso de materiales científicamente diseñados, dentro de ambientes preparados multigrado en donde no se hace uso de la tecnología (Tosco, 2015), sino que se sigue una estructura de trabajo elegible por los niños en la que él o la guía colabora con ellos a través de instrucciones individualizadas o para pequeños grupos (Lillard y Else-Quest, 2006).

En este sentido, la resistencia a la incorporación de la tecnología para brindar educación remota o a distancia bajo el método Montessori, tanto en preescolar como en primaria, se vio comprometida por los cierres de las escuelas a causa de la pandemia, lo que obligó al sistema y a las guías a idear nuevas maneras de interactuar con los estudiantes en el entorno de aprendizaje virtual (Murray, Brown y Barton, 2021; Scott y Myers, 2021). Así, las herramientas digitales tuvieron gran importancia, lo cual requirió de nuevas metodologías, estrategias y pedagogías (Tejera, 2021).

Por su parte, Greg MacDonald (2016), director de formación elemental de la Association Montessori International (AMI), señala que, a partir de la primaria, es un terreno seguro para trabajar con dispositivos digitales. Dichos dispositivos deben ser tomados como herramientas potenciales o “materiales” en el ambiente para la autoconstrucción, donde deben ser introducidos posterior a que los estudiantes hayan explorado y agotado la parte sensorial, sin olvidar que dichos materiales digitales deben estar acorde a la filosofía y la práctica Montessori.

En este mismo tenor, tal y como lo mencionan Umaña, *et al.* (2020) “Uno de los métodos pedagógicos que ha cuestionado la presencia y uso de las TIC en el aula es el método Montessori, pero que ha buscado la forma de incorporar las herramientas del siglo XXI.” (p. 30). Lo anterior da la pauta a vislumbrar que las TIC sí pueden ser introducidas en métodos tradicionales de enseñanza sin necesidad de alterar los principios pedagógicos de cada método. De esta manera, las TIC pueden facilitar los aprendizajes esperados, teniendo múltiples beneficios para la educación de niños como el incremento en sus habilidades sociales, así como cognitivas, lingüísticas, literarias, escritas y matemáticas. Sumando a esto, pueden favorecer el desarrollo del pensamiento abstracto, el vocabulario, entre otros (McManis y Gunnewig, 2012).

Ante lo relevante de este fenómeno, el presente texto tiene por objetivo mostrar evidencia de cómo otros han estudiado e implementado la integración de la TIC a métodos tradicionales de enseñanza como Montessori. De esta forma se busca reconocer si es posible la coyuntura entre los principios de este método y las implicaciones del siglo XXI, donde es vital el uso de la tecnología digital. Para poder lograr dicho objetivo, se realizó una revisión sistemática de literatura con el fin de conocer el panorama actual, las perspectivas teóricas y las tendencias de investigación futuras. Para ello, como primer paso, se establecieron los siguientes criterios para la búsqueda: tuvieron que ser artículos de investigación en inglés o español reportados después del 2017, en cuyos títulos, resúmenes o palabras clave incluyeran los conceptos de Montessori, TIC, recursos educativos digitales y tecnológicos. La búsqueda se realizó en bases de datos y repositorios como en Google Scholar, Redalyc, Dialnet, Science Open, Institute of Education Sciences, Sophia, y Research Gate. Así también, en revistas electrónicas especializadas como Journal of Montessori Research y London Review Of Education.

Posteriormente se hizo una selección de los resultados de la búsqueda. En un primer momento, se obtuvieron 12 publicaciones científicas que cumplieron con los criterios de inclusión, pero, una vez que fueron analizados los contenidos, se observó que algunos de ellos no cumplían con la incorporación de tecnología digital en educación Montessori, por lo que al final se seleccionaron solo cinco publicaciones.

Análisis de hallazgos

Para poder visualizar de manera sistemática la información encontrada, así como obtener el mayor provecho de cada uno de estos trabajos seleccionados, y en aras de cumplir con el objetivo de la presente investigación, se establecieron las siguientes categorías para el análisis y descripción detallada de las mismas: título de la investigación, referencia, país donde se llevó a cabo la investigación, contexto, metodología, trabajo de campo, tecnología implementada, resultados alcanzados, método de evaluación y líneas de investigación futuras. A continuación, se presenta el análisis descriptivo de cada una de las investigaciones seleccionadas.

Starting from Scratch: Using Scratch as a Montessori Material to Develop Digital Literacy (Kowk, 2017), Canadá

El estudio buscó explorar las nuevas formas en las que la tecnología digital podría usarse en el aula Montessori para poder desarrollar la alfabetización digital en los estudiantes y determinar si podría considerarse como un material Montessori en un entorno preparado, lo que generaría una competencia para abordar en la educación Montessori del siglo XXI. En esta investigación se analizó el producto *Scratch*, que es un lenguaje de programación con un enfoque constructivista. La metodología empleada fue de tipo cualitativo y cuasi cuantitativo. El desarrollo de campo se realizó durante 12 meses y se recopilaron datos de participantes de nivel secundaria de los grados de 6° a 8°, de género mixto y con distintas habilidades digitales.

Una de las clases estuvo compuesta por 18 participantes en un programa Montessori, mientras que la otra clase fue de 26 participantes en otro programa curricular.

Los grupos participantes exploraron por etapas la codificación con *Scratch*. Primeramente, tuvieron tutoriales auto guiados, después procedieron a diseñar y crear un programa de su elección (para ejemplificar, crearon un juego, una animación o

una aplicación). Posteriormente, se recopilaron los datos durante dichas etapas por medio de observaciones en clase, así como de notas de diseño que fueron creando los participantes en *Microsoft OneNote*. De igual modo, por medio de conversaciones informales en grupos pequeños y también encuestas, los participantes compartieron su experiencia al utilizar *Scratch*.

El método de evaluación se basó en los indicadores de rendimiento de la *International Society for Technology in Education* (ISTE, 2016) y los criterios de integración de tecnología en un entorno Montessori que describieron Prozesky y Cifuentes (2014). Ante esto, se logró demostrar que una forma efectiva de desarrollar la alfabetización digital es a través de la enseñanza de las habilidades de programación a los estudiantes Montessori, ya que los estudiantes adquirieron mayor capacidad para comprender críticamente el contenido de los medios digitales y así ampliar su conocimiento, además fueron capaces de programar tecnología digital al usar *Scratch*. Igualmente, se demostró que *Scratch* apoyó los principios de la enseñanza y el aprendizaje Montessori, pues se pudo involucrar los sentidos de los alumnos, proporcionar control del error, fomentar la colaboración, enseñar conceptos de forma aislada, secuenciar conceptos de lo concreto a lo abstracto, seguir los planos de desarrollo de Montessori, inspirar la creatividad y la imaginación, entre otros. Como líneas futuras de investigación, se propuso determinar si otros programas o aplicaciones podrían ser considerados como material para aprender en estos entornos de aprendizaje Montessori para la alfabetización digital. Asimismo, se predijo que la próxima generación de estudiantes continuaría estando expuesta a gran cantidad y variedad de medios digitales.

***The Effects of Using Computer and iPad Story-Writing Applications for Creative Writing with Kinder Year Students in a Montessori Early Childhood Program* (Christensen, 2017), Estados Unidos**

Esta investigación analizó la viabilidad y las implicaciones de la escritura de historias en estudiantes de preescolar de una escuela privada Montessori con apoyo de la tecnología. La metodología empleada fue de tipo cualitativo, durante un período de seis semanas al comienzo del año escolar. La investigación de campo se hizo por medio de cuestionarios a maestros, conferencias y sesiones de escritura de cuentos

a estudiantes usando los programas de computadora (*Storybird*) y iPad (*My Story*). Al final, los investigadores realizaron un documento de observación para medir los elementos de la escritura en las historias.

Posteriormente, se experimentó con una lección de escritura de cuentos que contenía elementos conocidos por los niños y ejemplos para que ellos pudieran planificar su historia, de esta manera, se reforzó la importancia de un inicio, desarrollo y final en una historia. Al término, los niños pudieron leer las historias que se almacenaron en el dispositivo, mismas que ellos habían seleccionado para la creación de su historia. Los resultados demostraron que las historias escritas mejoraron con el uso de computadora y el iPad, además que fue una experiencia agradable y exitosa.

De esta manera, entendieron rápidamente cómo manipular la computadora, los programas del iPad, y los distintos botones de las funciones de la aplicación. Para el éxito del trabajo de campo, resultaron indispensables las habilidades fonéticas individuales. Sin embargo, hay que apuntar que no se logró la escritura autónoma de historias. Por último, en cuanto a las futuras investigaciones, los resultados del estudio plantean la posibilidad de aplicarse no sólo sobre las prácticas pedagógicas en el aula o fuera de un ambiente Montessori, sino también a la resiliencia de los estudiantes y el papel del educador en la actualidad.

Using iPads to Increase Students' Letters and Letter Sounds Knowledge (Isgett y Mann, 2018), Estados Unidos

La investigación tuvo por objetivo determinar si el uso de una aplicación llamada *Phonics Island* ayudaría al aumento de conocimiento de los estudiantes en relación con las letras y los sonidos de estas. El propósito fue aumentar el porcentaje al 58% de niños que estaban en el promedio o por encima del promedio en las pruebas estatales y las evaluaciones realizadas por los maestros para las letras/sonidos de las letras. El trabajo de campo se implementó en un aula Montessori de cuarto y quinto grado de primaria, la metodología fue de investigación-acción y tuvo una duración de seis semanas.

Los estudiantes recibieron un iPad durante quince minutos diarios y los investigadores eligieron el grupo de letras que debía completar el estudiante durante el

día. La evaluación se hizo mediante la observación y las listas de verificación fueron elaboradas por el maestro. Igualmente, se evaluaron los datos sobre el sentir de los estudiantes hacia el aprendizaje de letras/sonidos para verificar si los pensamientos de los estudiantes sobre las letras cambiaron después de incorporar la tecnología. Los resultados mostraron que todos los estudiantes tuvieron crecimiento durante el periodo de seis semanas, aunque no se pudo determinar que haya sido por el uso del iPad debido a que tuvieron otras actividades independientes que ocurrieron en ese mismo periodo. No obstante, el estudio mostró que la tecnología se puede incorporar en las aulas de la primera infancia de manera apropiada y puede producir beneficios importantes. Por lo que, como línea futura de investigación, resultó la extensión del uso del iPad a otras áreas del conocimiento.

Maintaining an empowered school community: Introducing digital technologies by building digital literacies at Beehive Montessori School (Owen y Davies, 2020), Australia

En este estudio, los educadores de *Beehive Montessori School* llevaron a cabo un marco de alfabetización digital previamente definido con enfoque al uso de las tecnologías digitales y espacios de aprendizaje. Lo anterior, conforme al requerimiento de los nuevos estándares del plan de estudios australiano, en donde era necesario que las escuelas utilizaran tecnologías digitales en todas las aulas y espacios de aprendizaje. La metodología utilizada fue investigación-acción, en el desarrollo del trabajo de campo los educadores se convirtieron en investigadores, actuaron y observaron, al tiempo que un facilitador recopiló y analizó la evidencia. Dicho facilitador fungió como la persona que en el proceso hizo preguntas provocativas y proporcionó datos para examinar con un lente crítico, al tiempo que mantenía una relación democrática entre los investigadores y los participantes para poder recolectar evidencias.

De esta manera, se llevó a cabo un enfoque cíclico donde la evidencia se recopiló, se organizó y se analizó para lograr ampliar el conocimiento de los educadores para mejorar sus prácticas de enseñanza, mientras se examinaba cómo aprendían los estudiantes. El estudio buscó resolver si era factible que en un ambiente preparado Montessori se proporcionarán las bases para que los estudiantes se familiarizarán digitalmente, así como si era viable utilizar las tecnologías digitales en las aulas con

alumnos en los dos primeros planos de desarrollo planteados por la Dra. María Montessori. Con esto, se buscó definir un método que fuera coherente con los valores del Instituto Beehive para poder introducir las tecnologías digitales en espacios de aprendizaje temprano.

Conforme a la metodología implementada, los educadores se dieron cuenta que para lograr un enfoque uniforme era necesario estandarizar un idioma o construir un glosario de términos relacionados con las tecnologías digitales, en sintonía con la filosofía y principios de la pedagogía Montessori. El resultado fue empoderar a los educadores y propiciar la reflexión crítica sobre sus propias prácticas para desarrollar alfabetizaciones digitales y con esto hacer uso de tecnologías digitales acordes a la pedagogía Montessori.

Uso educativo de TIC en un salón Montessori: diálogo entre la tecnología digital y los ritos de interacción social en el aula (Umaña, Miranda y Osorio, 2020), Chile

En esta investigación se analizó la interacción social entre los estudiantes con el uso de computadoras en el aula de cuarto, quinto y sexto grado de primaria de un Instituto Montessori. El grupo seleccionado para la investigación fue de 25 estudiantes (de entre 9 y 12 años), dos guías y la profesora de programación. El estudio en sí fue un diseño metodológico cualitativo y etnográfico.

El desarrollo del trabajo de campo se realizó con los siguientes instrumentos: la observación no participante usando registro audiovisual de aproximadamente 23 horas, entrevistas de evocación a 12 estudiantes y entrevistas semiestructuradas a los dos guías y la profesora de programación. El análisis del contenido de los instrumentos se dividió en las siguientes categorías: ritos de interacción social con foco en lo educativo con y sin computadora, ritos de interacción social con foco en la recreación con y sin computadora, emociones compartidas con y sin computadora y, por último, ambiente Montessori.

También se utilizó la estrategia de triangulación y contrastación de la información, en donde los resultados de la investigación permitieron evidenciar que incluir la computadora no afecta las interacciones dentro del salón. Contexto en el que los estudiantes fueron capaces de construir ritos de interacción y a su vez de incorporar

elementos nuevos de trabajo sin consecuencias aparentes. Más aún, la presencia de la tecnología fue un componente estimulante para la comunicación entre los estudiantes en el salón y la computadora se convirtió en un material curricular de trabajo.

Se llegó a la conclusión que los conocimientos procedentes de los rituales de interacción social podrían apoyar con el concepto de enseñanza-aprendizaje en el aula, particularmente en un ambiente Montessori, pues representan un espacio próximo al contexto. Es así como se puede considerar la incorporación de herramientas digitales para el proceso de enseñanza-aprendizaje. Los resultados demostraron que el uso de las TIC no interrumpió el correcto desarrollo formativo de los estudiantes, tanto en lo personal como en lo social. Finalmente, se señalan como estudios futuros el diseñar nuevas propuestas pedagógicas que permitan incorporar tecnologías y herramientas que vayan acorde a las necesidades y retos del siglo XXI.

Conclusiones

Ante la pregunta de si es posible la introducción de tecnología en el modelo educativo Montessori, este análisis sistemático de investigaciones ayudó a evidenciar que existe una tendencia para incorporar las TIC en este modelo educativo en distintas áreas del conocimiento, y en diferentes niveles educativos. De igual manera, se encontró que se puede beneficiar a los estudiantes en distintos ámbitos como en la alfabetización digital acorde al modelo educativo Montessori así como a las y los guías, quienes pueden incorporar nuevos enfoques para la formación integral de los estudiantes, puesto que el panorama tecnológico es cada vez más diverso. Aunado a esto, se puede demostrar que las medidas y prácticas implementadas durante el confinamiento causado por la pandemia del COVID-19 exigieron modernizar e incorporar la tecnología incluso en modelos tradicionales como lo es Montessori. De acuerdo con lo anterior, considerando la pandemia actual, la nueva normalidad y los futuros panoramas, es importante llevar a cabo cambios educativos y digitales para aprovechar y atender el gran potencial que pueden brindar los avances tecnológicos para estos procesos.

En este sentido, se puede concluir que la educación medida por las TIC está en sintonía con las necesidades, demandas y retos del siglo XXI. Finalmente, se pone de manifiesto una línea de investigación que puede desarrollarse desde el diseño hipermedial para, de esta manera, contribuir con la creación de recursos educativos digitales que apoyen el aprendizaje dentro del método Montessori. En donde se deba considerar el rol activo de los estudiantes, la presencia de las guías y, por supuesto, los principios pedagógicos del método.

Referencias

- Abarca-Reyes, J. (2020). "Evolución Histórica de las Tecnologías Educativas en México". *Revista Tecnológica-Educativa Docentes* 2.0, 9(2), pp. 254-263. <https://doi.org/10.37843/rted.v9i2.171>
- Bravo, J. (2003). *Los medios tradicionales de enseñanza*. Universidad Politécnica de Madrid. Recuperado de <http://www.ice.upm.es/wps/jlbr/Documentacion/Libros/pizarrayotros.pdf>
- Borges, A. y Vizoso, C. M. (2014). "El origen de la tecnología en la educación: pioneros". *Historia y Comunicación Social*. 19, número especial de marzo, pp. 409-424. Recuperado de: http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2014.v19.45143
- Calandra, P. y Araya, M. (2009). *Conociendo las TIC*. Santiago: Universidad de Chile. Recuperado de http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/120281/Calandra_Pedro_Conociendo_los_TIC.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Chacón, A. (2007). "La tecnología educativa en el marco de la didáctica". En Ortega, J. A. y Chacón, A. (Coords.). *Nuevas tecnologías para la educación en la era digital* (pp. 23-40). Madrid: Pirámide. Recuperado de https://www.ugr.es/~ugr_unt/Material%20M%F3dulo%2010/CAPTULO-1.pdf
- Christensen, R. A. (2017). *The Effects of Using Computer and iPad Story-Writing Applications for Creative Writing with Kinder Year Students in a Montessori Early Childhood Program* (tesis de maestría). Repositorio Sophia, St. Catherine University, Minnesota, Estados Unidos. Recuperado de <https://sophia.stkate.edu/maed/243/>
- Cueller, J. K. Y Erazo, M. Z. (2017). *Influencia de las tics en el nivel de dislexia en los estudiantes del tercer año de la escuela de educación general básica. "Dr. Camilo Gallegos Domínguez"* (tesis de pregrado). Universidad De Guayaquil, Guayaquil, Ecuador. Recuperado de <http://repositorio.ug.edu.ec/bitstream/redug/27468/1/BFI-LO-PD-INF21-17-029.pdf>
- García, H. (2017). *Materiales Montessori: una propuesta de intervención educativa en educación infantil* (tesis de pregrado). Universidad de las Palmas de Gran Canaria,

- Las Palmas de Gran Canaria, España. Recuperado de https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/24608/2/garciasantanaharidian2017tfg_acceda.pdf
- Holbrook, B. (2021). *The changing classroom: a thematic analysis on the impacts of the Coronavirus pandemic on children and educators of a Montessori school* (tesis de pregrado). University of Tennessee. Chattanooga, Estados Unidos. Recuperado de <https://scholar.utc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1339&context=honors-theses>
- International Society for Technology in Education. (2016). "ISTE standards for students 2016". *International Society for Technology in Education*. Recuperado de <https://www.iste.org/explore/ISTE-blog/The-2016-ISTE-Standards-for-Students-are-here%21>
- Isgett, J. y Mann, L. (2018). *Using iPads to Increase Students' Letters and Letter Sounds Knowledge*. Repositorio Sophia, St. Catherine University, Minnesota, Estados Unidos. Recuperado de <https://sophia.stkate.edu/maed>
- Jones, S. (2017). "Technology in the Montessori Classroom: Teachers' Beliefs and Technology Use". *Journal of Montessori Research*, 3(1), pp. 16-29. Recuperado de <https://doi.org/10.17161/jomr.v3i1.6458>
- Kowk, S. (2017). *Starting from Scratch: Using Scratch as a Montessori Material to Develop Digital Literacy*. (Tesis de maestría) The University Of British Columbia, Vancouver, Canadá.
- Lesniak, R. J. (1968). "SAETTLER, PAUL. A History of Instructional Technology. New York: McGraw-Hill, 1968. 399 pp. \$8.95". *Journal of Teacher Education*, 19(4), pp. 509-510. Recuperado de <https://doi.org/10.1177/002248716801900421>
- Lillard, A., y Else-Quest, N. (2006). *Evaluating Montessori Education*. *Science*, 313(5795), pp. 1893-1894. Recuperado de <https://doi.org/10.1126/science.1132362>
- MacDonald, G. (2016). "Technology in the Montessori classroom: Benefits, hazards and preparation for life". *NAMTA Journal*, 41(2), pp. 99-107. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1112230.pdf>
- McManis, L. y Gunnewig, S. (2012). "Finding the education in educational technology in early learners". *Young Children*, 67(3), pp. 14-24.
- Montessori, M. (2006). *El secreto de la infancia*. D.F.: Editorial Diana.

- _____. (2014). *El Método De La Pedagogía Científica aplicado a la educación de la infancia*. Editorial Biblioteca Nueva.
- Murray, A. K., Brown, K. y Barton, P. (2021). "Montessori Education at a Distance, Part 1: A Survey of Montessori Educators' Response to a Global Pandemic". *Journal of Montessori Research*, 7(1), pp. 1-29. Recuperado de <https://doi.org/10.17161/jomr.v7i1.15122>
- Organización Panamericana de la Salud. (2020). *La OMS caracteriza a COVID-19 como una pandemia*. Recuperado de <https://www.paho.org/es/noticias/11-3-2020-oms-caracteriza-covid-19-como-pandemia>
- Owen, S., y Davies, S. (2020). "Maintaining an empowered school community: Introducing digital technologies by building digital literacies at Beehive Montessori school". *London Review of Education*, 18(3), pp. 356-372. <https://doi.org/10.14324/LRE.18.3.03>
- Prozesky, K., y Cifuentes, L. (2014). "The Montessori approach to integrating technology". *Issues in Early Education*, 1(24), pp. 29-38. Recuperado de <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=94303>
- Quintana, D. (2021). *Desafíos para la aplicación del método de María Montessori en modalidad virtual*. Universidad Luterana Salvadoreña. Recuperado de <https://uls.edu.sv/sitioweb/component/k2/item/1232-desafios-para-la-aplicacion-del-metodo-de-maria-montessori-en-modalidad-virtual>
- Rodríguez, E. (2013). *Pedagogía Montessori: Postulados generales y aportaciones al sistema educativo* (tesis de maestría). Universidad Internacional de la Rioja Facultad de Educación, Córdoba, España. Recuperado de https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/1911/2013_o2_o4_TFM_ESTUDIO_DEL_TRABAJO.pdf
- Sailema, Á. A., Acosta, S. B., Zapata, E. G., y Estupiñan, M. A. (2021). "Estimulación multisensorial temprana desde la metodología Montessori: Reflexiones para su aplicación en condiciones de distanciamiento social". *Conciencia Digital*, 4(1), pp. 78-104. Recuperado de <https://doi.org/10.33262/concienciadigital.v4i1.1529>

- Sánchez, A., e Ileana R. (2003). "La educación a distancia". *ACIMED*, 11(1), pp. 3-4. Recuperado de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352003000100002&lng=es&tlng=es.
- Schjetnan G. (2001). Los doce puntos del método Montessori. *Contacto Montessori*.
- Scott, C. M., & Myers, B. (2021). "Montessori Education: Teacher Perceptions of Challenges in Transitioning to Virtual Instruction". *Journal of Montessori Research*, 7(2), pp. 1-11. Recuperado de <https://doi.org/10.17161/jomr.v7i2.15469>
- Tejera, A. K. (2021). "¿Qué rol desempeñan las tecnologías digitales en el aula?". *Instituto de Formación Docente Dr. Héctor Lorenzo y Losada*. Recuperado de <http://repositorio.cfe.edu.uy/xmlui/bitstream/handle/123456789/1627/Tejera%2C%20A.%2C%20Que%20rol.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Tosco, J. E. (2015). *The Effects of Technology on Engagement and Retention Among Upper Elementary Montessori Students* (tesis de posgrado). Repositorio Sophia, the St. Catherine University, Minnesota, Estados Unidos. Recuperado de <https://sophia.stkate.edu/maed/122>
- Umaña, M. J., Miranda, C. E., y Osorio, F. (2020). "Uso educativo de TIC en un salón Montessori: diálogo entre la tecnología digital y los ritos de interacción social en el aula". *Revista de Estudios y Experiencias en Educación*, 19(41), pp. 29-42.

FACTORES QUE INCIDEN EN EL APRENDIZAJE DE LA LENGUA NÁHUATL EN JÓVENES DEL MEDIO SUPERIOR DE LA COMUNIDAD DE HUEYAPAN

Ana Lidia Pacheco López

Introducción

La presente investigación tiene como finalidad dar a conocer la influencia de los diversos factores del contexto que interviene en el aprendizaje de la lengua náhuatl, mismos que inciden en la formación del educando del nivel medio superior para lograr una mayor comprensión de esta. Investigaciones como la que aquí expongo pueden favorecer a la comunidad en cuanto a resolver un problema de índole social, comunicativo y de la identidad propia del ser humano.

A partir del diagnóstico en el cual se prevé aplicar la encuesta *La Lengua Náhuatl*, a los estudiantes de Educación Media Superior a Distancia (EMSAD) del bachillerato 05 de la comunidad de Hueyapan, Morelos, se propone el taller *Reflexiono la lengua náhuatl*. Dicho taller estará conformado por cuatro sesiones que incluirán actividades como el cuento *La magia verde* de *Solidaridad Don Bosco*, los vídeos: *La pedagogía del diálogo* (Paulo Freire), *Cuando muere una lengua* (68 voces) y *Mi identidad* (Tribunal Superior de Justicia), mediante las cuales se exhortará al alumnado a reflexionar sobre la importancia de la lengua náhuatl también conocida como mexicano y que forma parte de esta comunidad.

Hueyapan

Hueyapan es una comunidad indígena. Etimológicamente se deriva de la palabra Huey que significa grande; Atl, agua y Pan, sobre). Juntas, dan como significado “sobre el agua grande”. Dicha comunidad se encuentra ubicada en las faldas del volcán Popocatepetl, fue fundada entre los años 700 y 800 D.C. por los xochimilcas y chichimecas. Está conformada por cinco barrios: San Bartolo, San Jacinto, San Miguel, San Felipe y San Andrés, este último se encuentra localizado en el centro del pueblo; limita en tres puntos con el estado de Puebla: al norte, este y oeste, solo al sur limita con el estado

de Morelos. Al oeste se encuentra con la comunidad de San Antonio Alpanocan y al este con Tepango. En 1994, el pueblo fue declarado patrimonio cultural de la humanidad (Maya, 2019).

Aunque hace poco tiempo entró en función como tal, su proceso de independización comenzó hace algunos años: Apenas el 19 de diciembre del año 2017 se decretó, por autorización municipal, la separación del pueblo de la comunidad de Tetela del Volcán, así como también se determinó el inicio de actividades en función de este. En el periodico *La Jornada* (2021), Lilia González recordó que tuvieron que ejercer presión, e incluso tomar el Congreso local en octubre del 2019 y protestar ante la delegación del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) ya que, desde el primero de enero de 2019, ellos ya eran municipio indígena, pero la falta de esta clave les impedía independizarse completamente de Tetela del Volcán, demarcación a la que antes pertenecía. Por lo que se va conformando poco a poco su propio proceso político, económico, cultural y social, a modo de que la autonomía ganada contribuya a mejorar la calidad de vida de sus habitantes. Es pertinente entonces destacar que, como municipio indígena independiente, una de sus principales funciones es la de preservar la lengua náhuatl, sin embargo, esto no cambia el hecho de que, desde tiempo atrás y en la actualidad, haya personas interesadas en contribuir a la permanencia de esta lengua que también es considerada como un símbolo de pertenencia e identidad.

De acuerdo con el periódico *Excélsior* (2018) “El Programa de Recuperación de Lengua Náhuatl tiene como objetivo preservar la cultura en las comunidades indígenas; crea una sociedad incluyente, bilingüe y multicultural, párr. 1”. Debido a la diversidad, tanto lingüística como cultural que hay en el estado de Morelos, el gobierno impulsa políticas para fomentar el avance de los pueblos hacia su rescate social y, de esta forma, le da relevancia a la preservación de la lengua materna que en la comunidad de Hueyapan se promovía ya desde hace algún tiempo a través del centro comunitario Tlalamanahuatlajtole, dirigido por la maestra G. Maya. Dicho centro entró en receso debido a la pandemia y continúa de esta manera hasta la fecha. Y es que, la persona a cargo de este, forma ahora parte del consejo de ancianos, organización que regula la administración y los recursos de dicha comunidad.

Esta lengua, como muchas otras, se vincula formando un todo, recalcando que su importancia radica en que forma parte de la identidad de una comunidad, del contexto familiar al que se pertenece y por medio del cual se sigue transmitiendo de generación en generación, aunque en menor proporción hoy en día.

Por esto se puede apreciar a los jóvenes del Bachillerato número 5 de la comunidad de Hueyapan en el estado de Morelos como principales aprendices y promotores de su lengua de origen, teniendo como principales impulsores de dicho aprendizaje a sus abuelos, quienes de manera directa les transfieren este conocimiento. La mayoría de los jóvenes y señoritas de esta institución educativa se muestran interesados en que la lengua prevalezca, consideran relevante este hecho ya que, al ser declarado municipio indígena independiente su pueblo, consideran un rasgo distintivo de ello, la permanencia de su idioma. Esto con la esperanza de un futuro mejor, de que la comunidad educativa sea conocedora, pero que, además, transmita y comparta este conocimiento, así como el logro de una mejor comunicación y el dominio de las dos lenguas. La comunidad estudiantil se siente verdaderamente orgullosa de pertenecer a este pueblo y de establecer este lazo que es símbolo de pertenencia.

Al estudiar más a fondo se observan ciertos factores que inciden en el aprendizaje de la lengua náhuatl en jóvenes del nivel medio superior de la comunidad. Estos van desde la forma en que los abuelos contribuyen a que se herede a las nuevas generaciones, hasta el propio interés de los jóvenes y señoritas porque haya una continuidad como tal, así mismo, dichos jóvenes cuentan con el acompañamiento de los propios padres de familia o tutores en su defecto, quienes en su mayoría coinciden en entender la lengua, pero no hablarla). Se pretende con este proyecto concientizar a la población estudiantil para generar el vínculo que facilite dicho aprendizaje, de manera que se plantea como objetivo general identificar los factores concretos que inciden en el aprendizaje de la lengua náhuatl en los jóvenes del medio superior de la comunidad de Hueyapan.

Algunas preguntas que surgen alrededor de dicho trabajo y que son necesarias a la hora de reflexionar sobre el mismo, son las siguientes: ¿Cuáles son los factores que inciden en el aprendizaje de la lengua náhuatl en los jóvenes del nivel medio superior de la comunidad de Hueyapan?, ¿qué importancia tiene el aprendizaje de la lengua

náhuatl en los jóvenes del nivel medio superior de la comunidad de Hueyapan?, ¿qué factores podrían favorecer el aprendizaje de la lengua náhuatl dentro del seno familiar, social y educativo en los jóvenes del nivel medio superior de la comunidad de Hueyapan? y, por último y no menos importante, ¿qué factores pueden inhibir el aprendizaje de la lengua náhuatl en los jóvenes del nivel medio superior de la comunidad de Hueyapan?

Lo que indudablemente conduce a formular la hipótesis de investigación (H. I): Los factores personales, académicos, socioeconómicos, institucionales y pedagógicos inciden en el aprendizaje de la lengua náhuatl de los jóvenes del nivel medio superior de la comunidad de Hueyapan; la hipótesis nula (H. N.): los factores personales, académicos, socioeconómicos, institucionales y pedagógicos no inciden en el aprendizaje de la lengua náhuatl de los jóvenes del nivel medio superior de la comunidad de Hueyapan; así como la hipótesis neutra (H. 1.): los factores personales, académicos, socioeconómicos, institucionales y pedagógicos pueden o no, incidir en el aprendizaje de la lengua náhuatl de los jóvenes del nivel medio superior de la comunidad de Hueyapan.

La investigación

La importancia de esta investigación radica, principalmente, en la influencia que los diferentes factores del contexto que ejercen sobre los estudiantes del Bachillerato número 5 de la comunidad de Hueyapan, para poder lograr un mayor entendimiento y comprensión de la lengua indígena náhuatl. A través de esto, se debe reflexionar con los jóvenes y señoritas de la comunidad estudiantil en cuanto la importancia del idioma, ello con la intención de fomentar su permanencia y, al mismo tiempo, hacer partícipes a las personas de la localidad y las comunidades aledañas, generando un vínculo de comunicación entre estas.

Considerando fundamentalmente a la familia como base en el desarrollo del educando, pues es a través de esta que se generan las primeras experiencias, la forjadora del carácter individual, pero también con el sentido de pertenencia hacia un grupo y a la sociedad misma; así como los diversos factores —ya sean personales, académicos, socioeconómicos, institucionales o pedagógicos— que incidan en el aprendizaje de la lengua náhuatl, haciendo posible que este proceso se conduzca con éxito;

generando individuos conscientes de su entorno, socializando sus conocimientos para un bien común, lo cual repercutirá en forma positiva dentro de la comunidad mediante la transmisión de este aprendizaje.

Dentro de la comunidad de Hueyapan hay un grupo particular de personas que reconocen el valor de la lengua materna y, aunque solo un pequeño porcentaje es hablante de la misma (adultos mayores), se encuentran preocupados ante la desaparición de esta. Este sector ha generado una especie de acuerdo para poder acercar este conocimiento a los más jóvenes; así se imparten clases de la lengua por medio de la concejal de Educación, Cultura y Recreación a niños y niñas de entre 8 y 13 años.

El presente trabajo de investigación pretende beneficiar a la comunidad en general a través de la información que se obtenga de la observación realizada, reconociendo los factores que inciden en dicho aprendizaje como apoyo en el proceso educativo y de formación en el salón de clases, pero también fuera de las aulas en el contacto diario con la vida y la naturaleza, motivando en el estudiante el sentido de pertenencia y la identidad propia, así como el amor por su lengua.

Como alcances se pueden citar los siguientes:

- a) Un fortalecimiento en cuanto al aprendizaje de la lengua náhuatl en el Bachillerato número 5, de la comunidad de Hueyapan.
- b) El interés que el tema en cuestión despierta en los jóvenes de la comunidad estudiantil y que requiere de motivación constante para ser consolidado.
- c) Dar continuidad al aprendizaje de la lengua náhuatl y propiciar la práctica de esta, tanto dentro como fuera de la escuela.
- d) Que los jóvenes y señoritas de la comunidad estudiantil refuercen este aprendizaje en casa, con sus abuelos particularmente.
- e) Que sean transmisores y compartan su lengua con todos aquellos interesados en la misma forma de comunicación.

Algunas limitantes a considerar son las siguientes:

- a) El principal inconveniente en este trabajo de investigación es de orden lingüístico, pues al no hablar la lengua náhuatl (alumna-investigadora), se hace un tanto complicada la comunicación entre las personas involucradas en dicho proceso, no obstante, la población de la comunidad tiende a ser solidaria y participativa en la interpretación de lo que se dice y habla.
- b) En la actualidad y debido a la pandemia derivada del COVID 2019, se hace difícil la parte educativa, pues al realizarse en forma virtual, no siempre se cuenta con una buena conexión a internet.
- c) No todos los alumnos cuentan con una computadora, tablet o celulares propios.
- d) Al no haber los recursos necesarios tanto económicos como materiales se reduce el impacto del alcance educativo y pedagógico que pudiera darse en condiciones normales de la actividad escolar.

Características de la investigación

En un primer momento la investigación es sistemática, ya que parte de una formulación de hipótesis que pretenden afirmarse o negarse, según sea el caso, también cuenta con objetivos de investigación elaborados para tal fin. En un segundo momento tomará tintes de objetiva, pues los datos recogidos partirán de hechos observables con los individuos de la comunidad precisa en cuanto a las entrevistas que se realizarán a aquellos que participen en dicho proyecto, verificable ante los hechos contenidos en el documento de análisis de datos que son comprobables con la realidad en la que se sitúa y por lo tanto, tiene su origen en las ciencias básicas.

Tratar de concientizar a una población en particular respecto del aprendizaje de la lengua náhuatl y cómo esto repercutirá en la preservación de la misma, no solo como medio de comunicación, sino también como parte de la pertenencia e identidad de un individuo, de una comunidad. Aunque en primera instancia depende de las clases virtuales, se plantea la posibilidad de intervenir, en un momento dado, de

forma presencial y poner en práctica la aplicación del nuevo conocimiento derivado de los factores que intervienen en este aprendizaje ante esta modalidad

Tipos de factores

Dado que los educandos aprenden en formas únicas y diferentes, se debe tomar en cuenta cada necesidad en particular, así como los factores que inciden en este proceso, además de identificar a aquellos que contribuyen de manera oportuna y brindarles las herramientas necesarias para favorecer el aprendizaje. Para un mayor entendimiento de ello, se describen a continuación los siguientes tipos de factores tomados de Salcedo (2012), los cuales contribuyen a delimitar y definir hacia dónde va dirigido el análisis de las necesidades en este trabajo:

- De acuerdo con Salcedo (2012), hay factores personales: constituidos por motivaciones, problemas psicológicos, desadaptación, insatisfacción, el que no se alcancen las expectativas, motivos sociales o de relaciones interpersonales, salud y edad, entre otros.
- Factores académicos: tales como bajo rendimiento, repitencia de asignaturas, métodos de estudio no definidos, falta de espacios pedagógicos adecuados para el estudio, falta de orientación profesional y vocación.
- Factores socioeconómicos: generados por bajos ingresos familiares, desempleo, poco apoyo familiar, falta de recursos tecnológicos, horario incompatible para aquellos estudiantes que requieren estudiar y trabajar, nivel educativo de los padres, ocupación de los padres y la comunidad o vecindad.
- Factores institucionales: ocasionados por procesos no definidos de la institución, desmotivación por parte de los docentes. Programas con poco sentido e impacto social, infraestructura física y tecnológica inadecuada y baja calidad educativa.
- Factores pedagógicos. Estos están relacionados con las estrategias metodológicas y pedagógicas utilizadas por los docentes en su proceso de enseñanza, los cuales influyen en el rendimiento académico, en el comportamiento y aprendizaje del estudiante (Salcedo 2012, en Suárez 2017).

Debido a la vasta definición de factores y a la variedad de estos, se tomarán estas descripciones como motor de impulso, ya sea de manera negativa o positiva, hacia los jóvenes del Bachillerato número 5, para efectos del tema de investigación.

La lengua náhuatl

De acuerdo con el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI, 2012) “hoy en día, en México se hablan 68 lenguas originarias, entre ellas se han documentado 364 variantes lingüísticas. Todas estas lenguas son reconocidas por Ley Federal como lenguas nacionales”. La lengua, además de ser propia de los seres humanos, es la forma de comunicación más eficaz que existe. Por consiguiente, se procede a tomar la definición dada por El Diccionario Etnográfico (2017), el cual define la lengua náhuatl como “proveniente del verbo nahuati, “hablar alto”. Náhuatl significa “sonoro, audible”. También ha sido llamada nahua, nahoa, nahualli, mexihca y macehuall”.

La lengua simboliza la pertenencia e identidad de un pueblo o una comunidad. Dado que la lengua náhuatl representa la forma de comunicarse entre los habitantes, sobre todo los adultos de la comunidad en cuestión, quienes prestos a sus orígenes y orgullosos de su identidad, la llevan a la práctica.

Características de la Lengua Náhuatl en Hueyapan

Con base en el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI, 2017):

Dentro del territorio mexicano, el náhuatl es el idioma con el mayor número de hablantes del grupo yutoazteca, según sus características lingüísticas, el náhuatl se ha dividido en cuatro grupos: el del este, del oeste, central y el septentrional, el de Morelos pertenece al segundo que utiliza la “tl” al final, y usa como prefijo el pretérito.

Siguiendo la ruta de Tetela del Volcán, se puede divisar Hueyapan después de los pueblos de Amayuca, Huazolco, Temoac, Tlacotepec y antes de San Andrés, yendo del sur del estado de Morelos. Y, como esta comunidad es el foco de esta investigación, se detallarán las características de la lengua náhuatl correspondientes al contexto. Para

Montero, es aglutinante, es decir, que en sus formas de expresión se reúnen dos o más raíces para formar una palabra y que por sí misma indica una expresión, ejemplo: Coatepetl; coatl-tepetl. Dada esta característica, el náhuatl es una lengua que da facilidad de expresión en sus diversas formas (2016, p. 7).

Con motivo de impulsar la lengua náhuatl en la comunidad, Montero escribe el Diccionario español-náhuatl de Hueyapan que además de ofrecer al lector innumerables palabras, conceptos, leyendas, historias y la lingüística propia de la comunidad, hace una invitación abierta al aprendizaje de la misma, no solo en la región, además, a todas aquellas personas que estén interesadas en aprenderla. Con la incesante preocupación por la pérdida de la lengua náhuatl, pone especial cuidado en transmitir información de manera objetiva para que esté lo más apegada a la realidad del contexto.

Las formas de escritura

Citando a Montero:

En la época prehispánica la lengua náhuatl era escrita a través de pinturas que representaban los actos u objetos que se deseaban manifestar.

Pictogramas: esta es la representación en forma directa, es decir, si deseaban representar atl-agua; realizaban un dibujo de un chorro de agua, tepetl-cerro o montaña; dibujaban un cerro.

Ideogramas: este es el dibujo de tipo simbólico que no necesariamente manifiesta lo que es. En el ideograma el objeto pierde su propio significado; por ejemplo, el dibujo de un sol significa una deidad, un dios. Una casa en llamas significa destrucción.

Fonogramas: aquí, el dibujo está ligado directamente a otro para indicar un nombre, tomando las raíces del dibujo como ejemplo: xonakatl-cebolla y tepetl-cerro y nos da por resultado la palabra xonacatepetl-cerro de la cebolla (2016, p. 7).

Después de describir un poco la situación lingüística de la lengua náhuatl propia de la comunidad de Hueyapan y de considerar a la juventud como parte fundamental para el arraigo de esta, se procede a explicar en el apartado siguiente lo referente a la organización de este trabajo.

El método

Al principio me basé en los datos empíricos, posteriormente, hice el análisis para reconocer los factores que inciden en el aprendizaje de la lengua náhuatl en los estudiantes del nivel medio superior de esta comunidad. Tiene un diseño descriptivo pues detalla la realidad de las alumnas y los alumnos de la institución educativa.

El enfoque de esta investigación es cualitativo, debido a que se basa en la observación de los hechos y la recogida de datos a través de una serie de entrevistas realizadas en *Google forms* que se llevarán a cabo de manera virtual en conjunto con los alumnos y las alumnas del Bachillerato número 5 de la comunidad de Hueyapan. Después, se hará el análisis correspondiente de los datos obtenidos, esto con la intención de conocer y reconocer los factores que inciden en el aprendizaje de la lengua náhuatl, lo cual, probablemente, pueda ayudar a generar estrategias de aprendizaje, así como de fomento a la lengua respecto del tema en cuestión.

En cuanto a los instrumentos se utilizarán las preguntas cerradas y de selección simple. Las preguntas comienzan después de la breve explicación que se da en el encabezado del formulario para poder proceder a la realización de este. Las preguntas o ítems corresponden al tema investigado y van vinculadas con el mismo, se pretende conocer la influencia de los factores del contexto que intervienen en dicho aprendizaje y así lograr una mejor comprensión al respecto. Así mismo proponer estrategias de reflexión, de fomento y permanencia de la lengua. Partiendo de este hecho y debido a la realización de la encuesta a través del formulario de Google, se facilita sobre medida el análisis de los datos obtenidos y su interpretación.

Una vez elaboradas las preguntas de la encuesta, se procederá a realizar el formulario en el espacio de trabajo lo cual es bastante práctico ya que el mismo instrumento nos da la opción de visualizar los gráficos y barras, según sea el caso. Además, permite hacer la evaluación de la actividad mediante una barra de Excel que ya integra los datos de todas las encuestas.

Reflexiono mi identidad

La entrevista estuvo conformada por 15 preguntas o ítems, el taller se llamó *Reflexiono mi identidad* y se llevó a cabo en cuatro sesiones, con actividades como el cuento “Magia verde” de “Solidaridad Don Bosco”. Así mismo se hizo uso de los vídeos: “La pedagogía del diálogo de Paulo Freire, Mi identidad del Tribunal del Poder Superior de Justicia y Cuando muere una lengua” de 68 voces, con la finalidad de reflexionar con el alumna-do su identidad con respecto de la lengua náhuatl y fomentar su aprendizaje.

Por último, se aplicó un cuestionario para evaluar las actividades realizadas durante el diagnóstico participativo. Con base a la entrevista aplicada en un primer momento. Se obtuvieron como resultados de factores motivantes: que un 42.9% les motiva aprender y saber más, 23.8% que la lengua náhuatl prevalezca, 19% enseñar y compartir y 14.3% compartir con su familia. Mencionan también otros factores motivantes como: no perder la tradición, que la lengua siga viva, hablar con las personas que saben la lengua náhuatl, así como aprender algo nuevo.

De los factores que los desmotivan: 52.4% obedecen a factores personales, 31.8% factores educativos, 6.3% factores pedagógicos y 9.5% factores económicos. Estos tienen que ver con la pronunciación, la dificultad que les representa hablar la lengua y, en general, que sea difícil durante el proceso de aprendizaje de la misma. Señalaron también la falta de maestros capacitados, que no tiene sentido aprender la lengua náhuatl porque ya está en desuso o bien, es una “lengua de viejitos”, así como la burla, ya que al aspirar ir a estudiar a otro municipio está la posibilidad de ser mal visto en estos nuevos espacios.

El camino

Como beneficios que parten del hecho de hablar la lengua náhuatl, encuentran: el de establecer un diálogo con sus padres, quienes la consideran una tradición y parte fundamental de su comunidad, y participar en actividades propias. Una posibilidad que abriría las puertas al aprendizaje de la lengua náhuatl sería su implementación dentro del contexto educativo, por lo menos al nivel básico de las comunidades indígenas donde se implemente como materia oficial. En cuanto a la relevancia en la implementación de la enseñanza de la lengua náhuatl consideran que es muy im-

portante su seguimiento (terminar un nivel, luego, seguir con otro), urge que se den estas clases para conservar viva la lengua y la comunidad siga manteniéndose como un pueblo indígena.

Sin duda alguna, queda un largo camino por recorrer y poder llevar al Bachillerato número 5, la implementación de un módulo extracurricular o curricular de la lengua náhuatl en aras de favorecer su enseñanza y aprendizaje, pero, sobre todo, la continuidad necesaria para lograr los objetivos planteados. Sin embargo, puede comenzarse a trabajar desde la parte de la reflexión, la identidad y la concientización de los factores incidentes dentro de la misma.

Conclusiones

Cuatro sesiones no son suficiente tiempo para llevar a cabo una intervención como tal. No obstante, en la detección de las necesidades se observó que tanto los alumnos como las alumnas del grupo que asistí en el Bachillerato número 5 de la comunidad de Hueyapan tienen muy arraigado el sentido de pertenencia a su comunidad, el orgullo por sus tradiciones y costumbres, pero, sobre todo, muy marcado el interés por conocer, aprender y compartir la lengua náhuatl. Debido a esto, la mayoría de los alumnos y las alumnas están dispuestos a aprender la lengua náhuatl por propia convicción. En cuanto a la participación, por la cuestión de la virtualidad, aunque poca, ha sido benéfica y muy significativa. Por último, es importante fomentar este aprendizaje no solo a nivel escolar, sino también a nivel comunidad, ya sea aprendiendo o retomando esta lengua.

Referencias

- INALI. (2012). "Agrupación lingüística náhuatl, familia lingüística yuto-nahua". INALI. Recuperado de https://www.inali.gob.mx/clin-inali/html/l_nahuatl.html
- INPI. (2017). "Etnografía de los nahuas en Morelos". INPI. Recuperado de <https://www.gob.mx/inpi/articulos/etnografia-de-los-nahuas-de-morelos>
- Montero, B. M. (2016). "Ejercicios para el aprendizaje de la lengua náhuatl de Hueyapan y Diccionario Español-Náhuatl". Comisión nacional para el Desarrollo de los pueblos Indígenas. Recuperado de https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/64177/diccionario_nahuatl_hueyapan_comunicadores_indigenas_v2016.pdf
- NOTIMEX. (23 de julio de 2018). "Impulsan recuperación de lengua náhuatl en Morelos". EXCELSIOR. Recuperado de <https://www.excelsior.com.mx/nacional/impulsan-recuperacion-de-lengua-nahuatl-en-morelos/1254031>
- Suárez, B., E., Suarez, B., E. y Pérez, L., E., C. (2017). "Análisis de los factores asociados al rendimiento académico de estudiantes de un curso de informática". *Revista de pedagogía*, 38(103). Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/659/65954978009.pdf>

FORMACIÓN TEATRAL EN TAMAULIPAS

José Guillen

Una herramienta de desarrollo social

La formación artística y teatral permite a los educandos adquirir habilidades que tendrán un gran impacto en el desarrollo de la sociedad, puesto que el teatro es la mejor herramienta de formación integral, misma que permite un desarrollo social en cualquiera de sus aspectos, favoreciendo la comunicación desde el núcleo básico social, familiar y permeando a toda la escala de la sociedad. La educación universitaria permite que los individuos tengan una reflexión amplia sobre los fenómenos sociales y participen activamente como agentes de cambio mediante propuestas y proyectos que involucren a la sociedad a la que pertenecen. Todo esto se ha visto reflejado en las iniciativas de carreras artísticas en universidades como la Escuela Nacional de Arte Teatral, Universidad Veracruzana, Universidad de Tijuana, Universidad Autónoma de Querétaro, Escuela Superior de Artes de Yucatán, Universidad de Guanajuato, entre otras instituciones educativas de las que han egresado individuos ocupados e interesados en preservar y fomentar la cultura e identidad regional a través de proyectos artísticos, los cuales fomentan la sana convivencia y propician la reestructuración del tejido social en modalidades como el teatro *in-situ*, instalaciones, *performance*, lecturas al aire libre, teatro de calle, entre otras manifestaciones escénicas.

La creación de una carrera universitaria de teatro ofrece una reacción en cadena a distintos niveles de la sociedad: fomenta la investigación artística y el descubrimiento de nuevos lenguajes, preserva la identidad cultural a través de sus manifestaciones artísticas, apoya y desarrolla al talento local; genera maestros de artes a distintos niveles educativos, gestores y difusores de proyectos culturales; así como impulsa la participación de la sociedad en general que, atraída por estas manifestaciones, se involucra desde la grada. Existen estados como Tamaulipas, que cuentan con un amplio movimiento cultural, y sin embargo, no ofrecen educación universitaria tea-

tral a través de algún tipo de carrera técnica profesional o licenciatura, esto orilla a que el talento tamaulipeco emigre a otros estados a buscar la profesionalización o que realice la actividad dentro del estado a modo de *hobby*, reduciendo el impacto y los alcances de los creadores escénicos que les invita a tener a la profesión teatral como una actividad secundaria.

Y a su vez, las herramientas de desenvolvimiento personal que permite el conocimiento del arte teatral es poco aprovechado por las instituciones educativas, ya que, como en todo el país tanto el teatro, como la música, las artes plásticas y la danza siguen siendo utilizadas como herramientas para que los niños y jóvenes canalicen, compartan inquietudes, deseos o vivencias, sin embargo, en la mayoría de los casos estas mismas instituciones carecen de profesionistas preparados para dicha tarea.

En áreas como las escolares, el teatro es una herramienta pedagógica excepcional al contar con la posibilidad de abordar un sinnúmero de temas escenificables, así como elementos científicos de los programas, logrando una participación activa y lúdica, así como una mejor comprensión y mayor rendimiento del alumnado (Osenda, 2011).

Es sumamente importante en este 2023, generar una reflexión objetiva que muestre los alcances del desarrollo social, educativo, cultural y artístico que desencadena la creación de una carrera universitaria de teatro en el estado de Tamaulipas. En otros estados donde sí se cuenta con la profesionalización teatral, existen proyectos culturales públicos y privados, espacios independientes, compañías, grupos, nombramientos en puestos de gobierno de índole cultural que son desenvueltos por egresados de universidades como las antes mencionadas y que, enfocados en preservar la identidad de los estados generan procesos de investigación, recaudación, difusión, gestión y creación de arte en general.

Paulo Freire, siendo este un pedagogo crítico, da a favor de dicha posibilidad, un paso de corte fenomenológico que nos lleva hasta el objetivo esencial de la educación, la humanidad, la constitución de subjetividades. En este orden de

ideas la pedagogía crítica emerge como una pedagogía de la existencia, de las emociones, del eidos, de lo espiritual, de la subjetividad, teniendo como principio fundamental el lenguaje, el cual viabiliza, la constitución de la subjetividad y de las relaciones que se entablan desde allí con los otros y con el mundo, es decir, con la vida (López Agudelo, 2016, p. 40).

Aunado a ello, son los agentes de cambio comprometidos con la sociedad y conscientes de la responsabilidad de ser profesionistas del arte, quienes a través de sus proyectos van abriendo las posibilidades de que las nuevas generaciones cuenten con opciones saludables y creativas para desarrollarse en una sociedad como la nuestra, azotada por la violencia. Además de sembrar en la sociedad profesionistas del arte, permea a quienes como espectadores absorben a través de los creadores otras perspectivas y maneras de asumir y entender la sociedad donde radican.

La educación es, para Freire, un elemento destacado en este proceso de liberación que permite a las personas ser más consciente de la realidad en la que viven y poder transformarla. En ese sentido, podemos decir que el proyecto educativo freireano es un proyecto entre cuyas finalidades se encuentra, desde el inicio, la aspiración a que las personas alcancen la condición de ciudadanos y ciudadanas. (Lucio-Villegas, 2015. p. 16)

El impacto de las manifestaciones artísticas en una población objetivo se ve reflejado en el desarrollo mismo de los individuos que forman parte de ese contexto, respecto a las herramientas teatrales como las que el autor Augusto Boal definió en su libro *Hacia una ética de la actividad artística*, se resalta lo siguiente:

A partir del proceso estético que implica la exploración de su subjetividad, dichas personas presten atención a sus interacciones sociales y tomen conciencia de los patrones opresivos que han sido impuestos por sus opresores y que ellos mismos han reproducido como oprimidos. Del mismo modo, que sean capaces de reconocer posibles asimetrías en las relaciones sociales en las cuales ellos

resulten opresores de alguien más y que, en este proceso, descubran y discutan los mecanismos sociales de una y otra opresión; [...] de cualquier otro tipo; los imaginarios; las tradiciones y cualquier otro factor cultural que propicie que tales relaciones de opresión se reproduzcan en su sociedad y en otras sociedades (Corzo, 2017, p. 124).

Colombia, país que después de años de enfrentamientos derivados de la desigualdad, pobreza, mercadeo de sustancias ilegales, lucha de poder y analfabetismo, logró revertir o aminorar la ola de violencia a través de una serie de pasos y esfuerzos colectivos enfocados en sacar adelante al país; desde periodistas, políticos, policías, estudiantes, maestros. Es necesario rescatar la labor de los artistas que, mediante actividades culturales en vecindades, colonias, sitios severamente golpeados por la violencia, la drogadicción, el narco, entre otros; fueron enfocando y filtrando las emociones, los pesares e intenciones agresivas de un pueblo que clamaba justicia a través de su comportamiento defensivo. Fue mediante las artes (como recurso) la manera de convertir un contexto violento a un espacio de expresión, agentes que replicaban la violencia en agentes de cambio, construyendo juntos un sitio agradable para vivir, armónico, proponiendo dinámicas de convivencia que sanarían las heridas del pueblo. Otro ejemplo es el de Augusto Boal, en su libro *Teatro del Oprimido*, la misma analogía que implementará con familias de las favelas en las calles de Brasil: opresor y oprimido, un juego en donde los países latinoamericanos entramos desde la conquista de los españoles, asumiendo la posición de sobajados, en el silencio y la amargura. Este karma cargado desde generaciones atrás, se puede observar en el comportamiento de un pueblo, que ante las injusticias se muestra complaciente y pasivo.

Lo que propone poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar: al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio (Boal, 2018, p 9).

Son “espacios críticos de resistencia” desde la perspectiva de la investigadora Dra. Rosario García-Huidobro:

Las prácticas artísticas y culturales comenzaron a ser comprendidas como espacios críticos de resistencia y escenarios creativos de investigación [...], los cuales empezaron a fomentar, desde nuevas perspectivas, otras formas de pensar y comprender las vidas de los seres humanos, puesto que se aferraban a elementos relacionales, colaborativos y comunitarios (Schenffeldt Ulloa y García-Huidobro, 2021, p. 4).

Por ello, comprender las manifestaciones artísticas y culturales como una herramienta que proporcione a los individuos la posibilidad de percibir su entorno desde un estado de creación emergente, convirtiendo el instrumento musical, el pincel, el lienzo o el escenario mismo en un punto de inflexión y cambio para relacionarse con su entorno y sus semejantes.

El teatro como profesión

La creación de la carrera universitaria de teatro en el estado de Tamaulipas desemboca, como lo ha hecho en otros estados de la república mexicana, una cadena de desarrollo social a través de la preservación de la cultura y su identidad, fomentando el turismo, la educación y dignificando la actividad teatral en el estado.

Sobre la importancia de la profesionalización: para realizar una actividad artística (teatral) con responsabilidad, debemos contar con las herramientas adecuadas y el conocimiento de estas: el cuerpo (mente, voz, músculos, etc.) y a su vez, las dinámicas o metodologías suficientes para utilizar ese cuerpo en favor de nuestro objetivo escénico. Es sumamente importante que quienes se dedican a esta profesión, tomen la capacitación como parte fundamental del desarrollo, conocimiento y autodesarrollo dentro de la actividad profesional. Las metodologías, programas, técnicas y procesos de creación no han sido creados al azar ni mucho menos, es gracias a que profesionales en el ámbito en cuestión, han puesto su experiencia, a veces a través de la prueba y el error que nos permiten acotar y mejorar los procesos de aprendi-

zaje. Durante mucho tiempo es que a través de “las tablas” se había enseñado y han enseñado a otros a actuar, a dirigir y/o a escribir, sin embargo, la capacitación teatral en el ámbito profesional académico es la que puede proporcionar herramientas eficaces en menos tiempo y con resultados más precisos.

Flores de la Lama, dice en una entrevista respecto a la formación profesional teatral: ¿Qué me aporta una escuela? En principio dan entrenamiento sistematizado, dan orden y estructura, clasifican el conocimiento y lo integran [...] Hay otra cosa que no es técnica y que también las escuelas deben dar que tiene que ver con código ético, disciplina, mística, sentido de responsabilidad social, filosofía de la vida artística, todo esto que no es una materia y que no está escrito en ningún lugar y que es muy importante (Cartelera de Teatro Mx., 2016).

Es la formación del intérprete la que le dará cimiento a su trabajo profesional, le permitirá encontrar nuevos caminos, descubrir nuevos bríos en pro de mecanismos escénicos que atiendan a sus necesidades y las del espectador. Existen distintas maneras de acercarse a una formación teatral; diplomados, cursos, laboratorios, etcétera. Sin embargo, existen también ya muchas opciones de formación universitaria del teatro en el país como a lo largo y ancho del globo. En ellas podemos encontrar la posibilidad de formalizar los estudios en arte teatral en especialidades como las de escenografía, iluminación, actuación, dirección, voz, maquillaje, entre otras posibilidades dentro de programas educativos enfocados en producción, técnica, investigación, etc., para que de este modo se ofrezca al arte teatral un nivel de especialidad que, (sin menospreciar a la actividad aprendida en las tablas) compita y dignifique el arte ante una sociedad necesitada de herramientas de desarrollo social como esta.

En estados como Querétaro, Puebla, Veracruz, Yucatán, Ciudad de México, Morelia, Tijuana entre otros es significativo el progreso de las actividades culturales y artísticas, una vez que sus universitarios han tomado el desarrollo y la preservación de la identidad cultural a través de sus manifestaciones escénicas, artísticas y culturales. Las condiciones geográficas, económicas, políticas y sociales que ofrecen las ciudades sedes de estas carreras son detonantes de las formas, preservación y desa-

rollo de su propia cultura, ya que es esta área artística una de las que se relaciona especialmente con el ambiente político y social, su pasado histórico y pertenencia cultural influye directamente en las situaciones sociales del entorno, utilizando elementos narrativos, visuales, musicales y territoriales.

Tamaulipas, un estado rico y lleno de historia

Hablemos ahora de Tamaulipas, estado fronterizo con más de 3,528 habitantes (INEGI, 2020), con oferta teatral activa en ciudades como Reynosa, Nuevo Laredo, Matamoros, Ciudad Victoria, Tampico, Madero, Ciudad Mante, Río Bravo, Abasolo y Díaz Ordaz, donde más de 60 grupos y compañías de teatro generan constantemente montajes escénicos. Este estado cuenta con la Muestra Estatal de Teatro (MET) Maestro Rafael Solana que es la más longeva del país y que este año dos mil veintidós celebró su edición cuarenta y uno, donde artistas de todo el estado presentan sus trabajos escénicos, realizan desmontajes, debates, foros, entre otras actividades. Son ya más de cuatro décadas donde jóvenes entusiastas se aventuran a la gran labor de crear ficciones para un público necesitado de arte y cultura, un estado que respira fuego, un estado con dos de las ciudades más violentas del mundo, y que, a través de sus creadores escénicos ofrecen una alternativa ante las olas de violencia en las que navega el estado, este encuentro se realiza durante una semana del año, en alguno de los municipios del estado y cuenta con un promedio de 3,000 tres mil personas de público en cada una de sus versiones.

La larga historia del recorrido teatral con la que cuenta este estado, y que han llevado a sus creadores a aprender desde las tablas, exige una inyección de nuevos bríos, los grupos teatrales y el ingreso de jóvenes a sus filas no cesa, las necesidades de un estudio profesional es imperante ya que, a lo largo y ancho del estado aparecen jóvenes escritores, directores, actores que, sin mayor conocimiento más que el empírico o desde el tradicional ejercicio donde el actor más experimentado se convierte en director y maestro, pues es quien le enseña a los más jóvenes lo que ha aprendido a los largo de los años. Aun así, el movimiento teatral tamaulipeco está lleno de identidad y representa las condiciones, urgencias y necesidades en las que vive su gente, particularidades que solo podrían ser equiparadas a las de estados fronterizos como

Baja California, Coahuila, Chihuahua, Durango, Nuevo León, ciudades que azotadas por la inseguridad encuentra en sus expresiones artísticas un respiro para sus habitantes y sus creadores, como se define en la Federación Española de Asociaciones Profesionales de Arteterapia:

El arte puede ser una vía de trabajo específica que utiliza el proceso de creación a través del lenguaje artístico para acompañar y facilitar procesos psicoterapéuticos y promover el bienestar bio-psico-social, dentro de una relación terapéutica informada y asentida de aquellas personas y/o grupo de personas que así lo requieran (FEAPA, 2014).

La falta de formación profesional de teatro en Tamaulipas ha generado en los últimos cincuenta años, una dinámica en la que los artistas escénicos no la ejercen como primera profesión, esto es que, desarrollan el teatro a manera de *hobby* o pasatiempo; esto sin impedir que desarrollen puestas en escena y montajes de gran calidad y que reciban una gratificación económica por dicha actividad. La formación está supeditada a talleres y cursos intensivos de dos días o máximo una semana, normalmente en instancias públicas y dentro del marco de algún festival o encuentro artístico y que, no ofrecen un desarrollo progresivo o seguimiento alguno. Son estos talleres lo más cercano a una educación artística teatral con la que se cuenta en el estado.

El teatro del oprimido es un ensayo para la teatralidad, una intervención concreta en lo real. No se trata únicamente de conocer la realidad, sino de transformarla en otra mejor, obra de los propios oprimidos conscientes, o concienciables, por los cuales somos solidarios. Nuestra política es apoyar a los grupos oprimidos cuyas políticas apoyamos. (Boal, 2018, p. 87)

Estas condiciones han orillado a que aquellos jóvenes que buscan profesionalizarse o dedicar su vida a realizar el teatro de manera profesional emigren del estado para estudiar una carrera universitaria a fin, y, que en el mayor de los casos no regresan al estado, sino que, continúan ejerciendo en los lugares donde egresaron. Resultando

esto en una gran pérdida de talento para Tamaulipas, y fuga de esfuerzos y recursos sobre todo de dependencias gubernamentales que al no haber educación profesional que sostenga esta demanda, invierten en estos talleres para intentar capacitar la cantidad de artistas y talentos que emergen año con año.

Existen otros espacios que sin ser enfocados al teatro, ofrecen una posibilidad de plataforma para el teatro tamaulipeco: En 1981 se construyó el gran teatro Amalia de Castillo Ledón que solo en ciertas ocasiones ha sido prestado a artistas locales para que realicen su quehacer teatral, en 2003 y 2004 se crearon los centros culturales en la ciudad de Tampico y Nuevo Laredo respectivamente, existen al menos un teatro formal en cada municipio como el Teatro Reforma en Matamoros o los mencionados anteriormente, así mismo se crearon proyectos como Festival Internacional Tamaulipas, donde tuvieron cabida montajes escénicos de artistas tamaulipecos como nacionales y extranjeros y que a la fecha sigue vigente, así como el Festival del Altiplano o el Festival Internacional de Otoño en donde también son incluidas representaciones teatrales internacionales, nacionales y locales, entre otros espectáculos artísticos.

En Tamaulipas hay grupos y/o compañías de teatro en cada municipio principal del estado (Cd. Victoria, Tampico, Cd. Madero, Matamoros, Reynosa, Nuevo Laredo, Cd. Mante) cada una con quince o veinte miembros promedio en activo, estas agrupaciones cada año se van renovando con nuevos integrantes que, sin embargo, con la intención de formalizar sus estudios y a falta oferta de académica en el área cultural deciden estudiar carreras como las de Licenciado en comunicación, Licenciado en Diseño Gráfico o Licenciatura en Diseño Industrial, por mencionar algunas. Sin embargo, estos datos son únicamente creados a partir del esfuerzo de los artistas independientes y de la mano con los cortos programas realizados por las instituciones públicas de cultura. Son más de cincuenta años en que el teatro tamaulipeco ha visto nacer y crecer a grandes directores, dramaturgos, actores y creadores escénicos formados como coloquialmente se dice “en las tablas”.

Siendo el encuentro estatal una de las pocas oportunidades para acercarse a algún área artística, mediante talleres o cursos con duración de aproximadamente de una semana como mencionamos anteriormente; donde un creador escénico foráneo, en

la mayoría de las ocasiones del centro del país, visita el estado para impartir dichas clases y, aunque la capacitación constante es una necesidad en todos los procesos artístico-escénicos, en el estado de Tamaulipas esta se ve mermada por lo breve de su realización, volviéndola intermitente y lejana en tiempo y forma y obstruyendo el ciclo natural de progreso y evolución, creando con esto que los participantes cuenten con reconocimientos en cursos con grandes maestros, pero ninguno con la profesionalización o especialización en el área, a menos que emigren a otro estado donde si haya oferta académica para especializarse en ello. Por lo anterior, es pertinente enfocar nuestros esfuerzos en comprender y resaltar el impacto positivo que tendría la creación de una carrera de teatro en el estado de Tamaulipas, ya que además de apoyar el talento local, generaría empleos, recursos y exaltaría las especificidades de una región tan rica como la zona noreste de nuestra nación.

Tamaulipas, es uno de los estados fronterizos del país que cuenta con muy pocas opciones de profesionalización artística, tan solo una; la Licenciatura en Música por la Universidad Autónoma de Tamaulipas. El estado cuenta con una gran variedad de recursos económicos, turísticos e históricos; playas, sierras, frontera internacional, flora y fauna única en todo el territorio mexicano, así como una afluencia de turismo y derroche financiero que nos coloca como uno de los estados con mayores aportaciones a la riqueza del país, sin dejar de lado su gran riqueza cultural, folclor y territorio histórico.

Crear para crear

Hoy en día es necesario para el desarrollo cultural y social de nuestro país, contar con profesionales capacitados en la formación de las nuevas generaciones que están por tomar las riendas de México. Desde todas las áreas indispensables del desarrollo: político, social y cultural, en este último, es desde la formación de las nuevas generaciones como podremos impulsar a nuevos sujetos que puedan abordar las problemáticas y enfrentar el futuro desde perspectivas más saludables y creativas. El teatro, como la danza, la música, las artes plásticas proporcionan la posibilidad de observarnos de modo distinto, desde otro sitio.

Son los profesionistas en el arte, como en el área pedagógica y psicológica (me parece) los tres bastiones de desarrollo psicosocial que necesitamos reforzar, unificando esfuerzos desde la iniciativa privada, con reformas públicas, desde la creación y gestión de recursos, manejo de programas educativos y culturales, donde se propicie y fomente la investigación, creación y aplicación de herramientas para preservar y desarrollar la identidad cultural y su pertinencia en la región.

Cuando nos remitimos al ámbito universitario nos estamos refiriendo a la cultura académica. Como toda cultura, ésta encierra pautas específicas, expectativas que deberán cumplir sus miembros: una forma de acceder al conocimiento, un tipo de lenguaje compartido, ciertas reglas de uso, ciertos modos de hacer, ciertos valores, etc., los cuales posibilitan la construcción de significados típicos y modos de acceso a esos significados ... De acuerdo con Cavallo y Chartier, cada “comunidad de lectores” define las formas de lectura, “...los usos legítimos del libro, unos modos de leer, unos instrumentos y unos procedimientos de interpretación (Estienne y Viviana y Carlino, 2005, p. 4).

El promedio de jóvenes que se interesan por desarrollarse a nivel profesional en el medio artístico va en aumento en todo el país y la importancia de generar un nido para los jóvenes tamaulipecos que les permita desarrollarse en el estado, potencializando su valor y posicionándolos como emprendedores culturales es una respuesta contingente ante el panorama de violencia y deserción educativa, pero es también una solución que otros estados han probado y visto grandes beneficios para sus habitantes, su desarrollo y enfoque cultural y turístico.

Dedicarse profesionalmente a cualquier actividad artística, implica un gran reto, un acto de resistencia, de pasión y de valor. En “La Teoría del Capital Humano” (Becker, 1983), menciona algunos de los factores que considera relevantes a la hora de elegir una profesión entre los que están: 1) Nivel de ingreso familiar, 2) Posibilidades de adquirir empleos y 3) Nivel esperado de ingreso, de los cuales detonan una serie de ramificaciones a considerar entre lo viable o lo que no lo es. Por otro lado, y no menos importante se encuentra el factor migración, cuando la carrera que el estudiante

desea cursar no se encuentra en su lugar de origen, como dice Ana Tosi en su estudio “Migrar para Estudiar”, en el capítulo: “Una aproximación conceptual a la problemática migratoria”:

La consideración del migrante en estudiantes universitarios, que se trasladan a la ciudad, para cursar estudios, requiere definir algunos rasgos propios de ese movimiento que se dirige hacia esta ciudad, en tanto centro atractor por la complejidad de servicios que ofrece, dentro de los cuales la oferta educativa de dicha universidad tiene un valor significativo e histórico (Tosi, 2009, p. 80).

Es decir que, además de que el estudiante considere los factores económicos que en muchas ocasiones reducen la posibilidad de cursar una carrera universitaria, también se cruzan como impedimentos las posibilidades de migrar a otro estado donde los gastos se elevan considerablemente, aunado a ello está también la adaptación a otras costumbres, horarios de transporte público, comida etcétera. Todo lo mencionado reduce las posibilidades para que el educando continúe o siquiera considere terminar sus estudios profesionales. Sin embargo, es justamente este panorama el que debemos tener en cuenta a la hora de plasmar sobre la mesa proyectos de desarrollo social, que vayan de la mano con el progreso educativo y cultural de nuestra región.

Es la actividad artística una herramienta que proporciona a la vida del individuo común, una posibilidad de encontrar distintos horizontes de una misma cosa, otras perspectivas, una posibilidad de despertar del adormecimiento, un camino, una semilla que sembrar para compartir. Así pues, los artistas cumplen con un objetivo en la sociedad que es casi imperceptible, el de proporcionarle al ser humano un respiro, ante el inminente paso del tiempo sobre sí mismos. Tamaulipas es un estado de grandes creadores escénicos, exige, porque así lo muestra su amplio panorama cultural y artístico que se ofrezca la posibilidad de profesionalizar el arte teatral y con ello potencializar el talento de sus artistas a través de la fundación de una carrera universitaria de teatro o arte escénico. Y con esto acercarse a la profesionalización de esta manifestación artística.

Han pasado ya al menos doce generaciones de creadores escénicos que con pocas herramientas y con mucho entusiasmo mantienen la labor teatral de Tamaulipas en alto, es este momento en que la iniciativa pública y privada, política y social puede y debe explotar y fomentar el desarrollo de sus artistas, para preservar la identidad, extender y promover la multiculturalidad de todas sus fronteras, pero sobre todo, para que los jóvenes obtengan una herramienta más a la hora de relacionarse, convivir y desarrollarse en un contexto que exige cada vez que los individuos puedan sostener íntegramente sus valores, moral y ética para con los demás, misma que las manifestaciones artísticas proporcionan directamente cuando se ejercen e indirectamente cuando se observan.

Es una urgencia educativa y social para el estado de Tamaulipas, la creación de una carrera universitaria de teatro que oferte a los jóvenes la posibilidad de profesionalización formal y permita a las instituciones, empresas y público en general, conocer, potenciar y explotar sus recursos culturales y turísticos colocándolos en el país como un referente cultural. La experiencia de quienes en estatus de migrantes cambian su residencia para estudiar y posteriormente ejercer su profesión en otros estados, incluso en otros países, es piedra angular en este proceso de profesionalización en el estado de Tamaulipas, es decir, debemos aprovechar y utilizar este recurso humano traducido en gestores, intérpretes, directores, dramaturgos, etcétera para sembrar las primeras semillas de progreso hacia la formalización del estudio teatral, a través de un programa de análisis, planteamiento y propuesta de profesionalización educativa.

Referencias

- Becker, G. S. (1983). "El Capital Humano, Segunda Edición". En G. S. Becker, *El Capital Humano, Segunda Edición* (pp. 15-251). Madrid: Alianza Editorial.
- Boal, A. (2018). *Teatro del oprimido*. La Habana: Casa las Americas.
- Flores de la Lama, I. (2016). Manual del actor principiante: *Quiero ser actor pero no sé dónde estudiar* / Entrevistado por Gina Fierro. Cartelera de teatro. Recuperado de <https://carteleradeteatro.mx/2016/escuelas-de-teatro-en-la-ciudad-de-mexico-manual-del-actor-principiante/>
- Corzo, J. R. F., y Troncoso, A. L. L. (2017). "Hacia una ética de la actividad artística. Aportaciones de la Estética del Oprimido de Augusto Boal". En J. Márquez Carrillo y A. E. Cardoso Martínez (Coord.), *Crisol y trayectorias acercamientos a la estética y el arte* (pp. 123-138). Puebla: BUAP.
- Estienne, Viviana y Carlino, P. (2005). *Leer en la universidad: enseñar y aprender una cultura nueva*. Buenos Aires: OEI, Fundación El libro y Ministerio de Educación.
- Federación Española de Asociaciones Profesionales de Arteterapia. (15 de ABRIL de 2014). "WWW.FEAPA.ES". FEAPA. Recuperado de <http://feapa.es/>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2020). "Presentación de resultados. Tamaulipas". INEGI. Recuperado de https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/ccpv/2020/doc/cpv2020_pres_res_tamps.pdf
- López Agudelo, J. (2016). *Pedagogía Crítica; La educación es una obra de arte*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco de Caldas.
- Lucio-Villegas Ramos, E. (2015). "Paulo Freire. La Educación como Instrumento para la Justicia Social". *Revista Internacional de Educación para la Justicia Social, RIEJS*, 4(1), pp. 9-20.
- Osenda, N. V. (2011). *Formas de colaboración artística y reinterpretaciones de la última dictadura militar en Argentina. Teatro abierto (1981-1985) y Teatros la identidad (2001-1005) en las disputas por reconfigurar el imaginario nación* (tesis de doctorado). El Colegio México, Ciudad de México.
- Schenffeldt Ulloa, N., y García-Huidobro Munita, R. (2021). "El sentido pedagógico de las artes en las carreras de Licenciatura en Artes y Pedagogía en Artes en Chile". *Revista Humanidades*, 11(2), pp. 114-135.
- Tosi, A. (2009). "Migrar para estudiar". *Cátedra Paralela*, (6), pp. 78-92.

JOSÉ ALFREDO ORTIZ QUIROZ:

DOCENTE E INVESTIGADOR DE LA DANZA FOLKLÓRICA EN QUERÉTARO

María Fernanda Prado Rodríguez y José Antonio Juárez Uriostegui

Introducción

El asentamiento de la cultura y tradiciones es parte importante para el desarrollo y fomento del sentimiento de pertenencia de los individuos que conforman un grupo social. Sin duda, el término cultura es amplio y engloba diversos aspectos de la vida cotidiana de las personas. La cultura mexicana en específico, es diversa en términos de costumbres y tradiciones, las cuales se observan en distintos aspectos como son la variedad que existe en las indumentarias, el ingenio de las comidas tradicionales, la solemnidad o picardía de las fiestas populares, y el lenguaje cambiante propio de cada región. Cada una de estas áreas cambia y se transforma según el mensaje que quiere transmitirse, el cual difiere dependiendo la demografía, la flora, la fauna y la cosmovisión.

Al hablar sobre las bellas artes, una de las consideradas más antiguas es sin dudas la danza, debido a que es posible realizar movimientos armoniosos con el cuerpo en distintos espacios, y no demanda forzosamente un instrumento adicional. Es además una actividad presente en la naturaleza y que denota distintos mensajes según lo que se desea transmitir, historias, significados, emociones o incluso alertas. Por esta razón, las posibilidades escénicas para la danza son vastas, ya que se cuenta con un sinnúmero de elementos que, combinados entre sí, resumen la forma de vida de un grupo social para mostrarlo al espectador.

Para la creación de propuestas escénicas de este carácter, es importante tomar consciencia de la riqueza existente en el país, y buscar que cada vez más profesionales se den a la tarea de desarrollar distintas herramientas de investigación para preservar la cultura desde su raíz más antigua, procurando llevar las expresiones lo más puras desde su origen, hasta sus representaciones en escena o su documentación. Anteriormente, al menos en el ambiente del folklore mexicano, no se había desarrollado como una disciplina la investigación y documentación de las fiestas

y expresiones dancísticas de los pueblos indígenas; este trabajo solían hacerlo, de forma casi inintencionada, los mismos bailarines que dedicaban su vida a la representación y comenzaron a dar difusión a diferentes aspectos de la vida cotidiana que la mayoría de las personas desconocían.

Es importante mencionar que, en la actualidad, existen docentes encargados de la investigación para estas mencionadas puestas en escena, sin embargo, poco sabemos sobre estos personajes que han revolucionado la danza folklórica mexicana (ver Figura 1). Asimismo, se desconoce en cierta forma cómo es que con los elementos escénicos se han llegado a cambiar ciertas subjetividades, tanto de manera internacional en los extranjeros que presencian estas propuestas y a nivel docente con los alumnos, que estos últimos en ocasiones llegan a ser también maestros.



Figura 1. Ballet Costumbrista de la Facultad de Bellas Artes de la UAQ. Premio Estatal de Cultura 2020. *José Alfredo Ortiz Quiroz, un referente para la danza folklórica mexicana en Querétaro.* [Felicitamos a nuestro Director, Lic. José Alfredo Ortiz Quiroz, por el reconocimiento a su gran trayectoria cultural, 30 de junio de 2020]. Imagen tomada de una publicación en Facebook <https://www.facebook.com/balletcostumbrista/photos/pb.100063770822862.-2207520000./3023429924359390/?type=3>

En el estado de Querétaro, un claro ejemplo de esta situación es el maestro José Alfredo Ortiz Quiroz, quien desde niño demostró interés y gusto por la danza, por lo que decidió profesionalizar su pasión, y realizar sus estudios profesionales en el área de la danza folklórica y contemporánea dentro del Instituto Nacional de Bellas Artes, en la ahora Ciudad de México. Posteriormente, en la misma ciudad, realizó un curso de especialidad en la Escuela de Diseño y Artesanía. Al terminar, regresó a su natal ciudad de Santiago de Querétaro con la invitación del maestro Alfredo Serrano Lara, entonces director de la Escuela de Diseño y Artesanía, para fundar la Casa de Diseño y Artesanía en Querétaro. Durante el tiempo que trabajó con él, el maestro Serrano Lara recibió una invitación para montar una exhibición de trajes e indumentarias en el Museo Regional, debido a que tenía una bella colección de trajes de Oaxaca, nacida del amor por el lugar de origen de su esposa.

Lamentablemente no se concretó el proyecto, pero se fundó la Casa de Cultura “Dr. Ignacio Mena Rosales” del Municipio de Querétaro, en donde el maestro Alfredo Ortiz laboró de 1972 a 1987. Gracias a este acercamiento con la indumentaria mexicana, y de la mano de sus numerosos viajes realizados durante su larga trayectoria artística, el maestro Alfredo Ortiz tuvo la oportunidad de probar las diferentes técnicas de tejido y teñido de prendas. Algunas de las técnicas de tejido con las que tuvo la oportunidad de interactuar y aprender fueron el hilado con huso de barro, el telar de cintura, el telar de mecapal y el telar horizontal rígido. Las diferentes formas de tejido, tanto recto como curvo, además de las técnicas de teñido con pigmentos minerales, vegetales y animales. Conoció además las distintas maneras de ataviar esas prendas, los bordados con pluma, con lana y con seda.

Después de su experiencia al trabajar con el maestro Serrano Lara, el maestro Alfredo Ortiz decidió comenzar su propia colección de trajes tradicionales mexicanos, y lo expresó de la siguiente manera: “[...] y entonces, como a mi me gustaban mucho los vestuarios, pero dije «¡Ay! pero ¿por dónde empiezo?», pues por lo básico, un paliacate.” (Quiroz, Comunicación personal 2020).

La Casa de Cultura “Dr. Ignacio Mena Rosales” del Municipio de Querétaro, comenzó a trabajar en el Portal de Dolores del Jardín de Plaza de Armas, en donde el maestro Alfredo Ortiz comenzó a trabajar con niños enseñando a hacer artesanías, cantos y pequeñas danzas con instrumentos sencillos. A la par, fue maestro funda-

dor del grupo Mexicas con el maestro Tomás Sánchez en el Centro de Acción Social No. 50, con quien diseñó la coreografía y montó para escena la danza de Xipe para los juegos nacionales en Calkiní, Campeche. Con anterioridad, el maestro Alfredo Ortiz ya conocía a la maestra Martha Molina, directora del Ballet Costumbrista del Centro Escolar Niños Héroes en Puebla. Para el año en que fueron a Campeche, la maestra Martha Molina también asistió al evento.

Estando en Campeche, el maestro Alfredo Ortiz quedó fascinado con el montaje de la maestra Martha Molina, el cual incluyó sones antiguos de Puebla inspirados en las pinturas del artista plástico poblano Agustín Arrieta. Al regresar a Querétaro, por diversas situaciones, una parte importante del grupo Mexicas dio las gracias, incluido el maestro Alfredo Ortiz. Entonces la maestra Martha Molina lo incitó a formar su grupo. Por solicitud de los mismos alumnos de la Casa de Cultura “Dr. Ignacio Mena Rosales” del Municipio de Querétaro, se formó el grupo de danza con los chicos con los que había estado trabajando y se prepararon con diversas propuestas escénicas.

Fue en el año 1972 que inició su grupo de danza formalmente, y que se convertiría en lo que hoy es el Ballet Costumbrista de Querétaro, con quienes ha trabajado durante más de cincuenta años. Fueron de los primeros grupos del municipio en salir a las Ferias del Estado a las que tenían oportunidad. La señora Josefina Quiroz, madre del maestro Alfredo Ortiz, durante las entrevistas dijo el siguiente comentario relacionado a las giras que el maestro Alfredo Ortiz realizó:

[...] si hasta nos íbamos cada fin de semana con este Freddy y sus muchachos cuando bailaban, y andábamos de arriba para abajo. Así como un día tocaba la playa, otro día pal’ norte, y hasta se fue pa’ Estados Unidos. Nos la pasábamos viajando (Quiroz, 2020).

El Ballet Costumbrista, dirigido por el maestro Alfredo Ortiz, comenzó a tener invitaciones dentro y fuera del estado, principalmente en las ferias locales. El maestro Alfredo Ortiz los llamaba cariñosamente *tapanqueros*, debido a que aceptaban todas las invitaciones sin importar el tipo de escenario sobre el cual presentaban las propuestas escénicas inspiradas en las costumbres queretanas, con la inquietud de representar al estado de Querétaro.

Estuvo dentro de numerosos congresos desde la fundación del primer Instituto de Investigación y Difusión de la Danza con los maestros Marcelo Torreblanca, Evelia Beristain, Josefina Lavalle, Luis Felipe Obregón y Rosa del Carmen, como uno de los representantes del estado de Querétaro junto con José Manuel Ruiz y Victor Morelos Ortiz, enviados por el Lic. Guadalupe Ramírez Álvarez. Tomando en cuenta que en ese tiempo las propuestas escénicas en torno al folklor mexicano eran pocas, los maestros del Instituto de Investigación y Difusión de la Danza, le encomendaron investigar sobre las expresiones del folklor queretano, lo cual recuerda de la siguiente manera:

Entonces, cuando se hizo el Instituto de Investigación y Difusión, muchos maestros decían “chiquillo, tienes que irte a Querétaro e investigar todo lo que tienen para que vengas a decirnos que hay”. Entonces, a mi se me hizo fácil pues aquí en El Pueblito van a ser las fiestas, pues ahí. Y sí fui, con la maestra Tere que era la que armaba la danza de las inditas, y nos platicó y las vimos y todo y así sucesivamente no nada más en El Pueblito (Quiroz, Comunicación personal, 2022).

A partir de enero del siguiente año, se dedicó a asistir a todas las fiestas de los distintos municipios del estado, como Corregidora, Jalpan y San Joaquín. Durante su trayecto comenzó a comprar con las mujeres indígenas directamente las prendas que estaban utilizando en ese momento. Con el tiempo y al momento en que esa pequeña colección que estaba formando se incrementó, junto con sus alumnas del Ballet Costumbrista comenzó a montar exhibiciones de vestuarios queretanos en la Casa de Ecala, siendo algunos modelos los trajes de Santiago Mexquititlán, El Pueblito de Corregidora y San Ildefonso. Después de la encomienda que le hicieron desde el inicio en el Instituto de Investigación y Difusión de la Danza, y al tener su grupo formado, se dio a la tarea de buscar la manera de poder llevar el folklor queretano a escena y hacerlo visible. Pero la labor de preservar la cultura de un pueblo es un trabajo complejo y que requiere adentrarse con los habitantes para lograr entender la cosmovisión del mismo y, ser capaces de diseñar las formas adecuadas para difundir aquello que es desconocido para que se les reconozca y no se pierdan las raíces de todo aquello que nos dio origen.

El maestro Alfredo Ortiz hizo amistad con Don Manuel Rodríguez Campos, capitán de una mesa de danza de concheros en Querétaro, con quien realizó trabajo de investigación para así desarrollar la idea de montar escénicamente a las sahumeras de los cuatro puntos del escenario, la entrada con el paso de camino y el saludo, junto con la grabación en donde se narra el relato del Cerro del Sangremal. Propuso para la escena las danzas del Sol, del Águila Blanca y de La Cruz, buscando mantener la esencia de la ceremonia tratando en su mayoría hacerlo de manera circular. La primera presentación de esta propuesta escénica fue alrededor del año 1970.

De las primeras expresiones que el maestro Alfredo Ortiz buscó llevar a la escena para mostrar el folklor propio de Querétaro, fue la Danza de Pastoras. Fue un trabajo de campo extenso para lograr adentrarse realmente con el pueblo. Tuvo apoyo para la comunicación con la lengua hñahñu con el maestro Ewald Hekking, de nacionalidad holandesa. Gracias a esto, el maestro Alfredo Ortiz buscó la escenificación con fundamentaciones coreográficas, estableciendo que es una danza lineal que generalmente se trabaja con más de tres o cuatro cuadrillas, que pueden ser de ocho, doce o dieciséis octetas. Todos los movimientos son justificados por las mujeres del pueblo analizando la cosmogonía o de acuerdo al trazado de la flor del mezquite.

Sin embargo, la versión de la Danza de Pastoras que tienen algunos ballets folklóricos de Querétaro en la actualidad, es original del maestro Miguel Pérez a raíz de que su esposa, quien era originaria de Amealco, lo apoyó para asentar las bases de la danza. El trabajo en conjunto de los movimientos coreográficos con la fundamentación de cada elemento, se mostró en escena alrededor de 1981 por parte del maestro Alfredo Ortiz. Para conseguir la música en ese entonces, fue necesario tomar ciertas medidas como hacer la grabación de la música durante un ensayo o presentación sin el mayor equipo a disponibilidad por lo que las primeras grabaciones captaron muchos sonidos del día a día.

Por otra parte, el montaje de la Danza de Inditas de El Pueblito se dio de una manera muy similar que con las pastoras. Al momento en que el maestro Alfredo Ortiz fue a investigar más a fondo esta expresión, el músico o pitero comesolo (por el nombre de su instrumento, un tambor de dos parches y una flauta de carrizo) era Don Tico, una persona ciega del municipio de Corregidora que iba a tocar fuera del templo de San Francisco cuando llevaban a la virgen.

Era de conocimiento popular que en El Pueblito, el origen de la Danza de Inditas fue a partir de que el padre guardián del Santuario le pidió a una maestra que organizara para el 17 de octubre de 1947, a un grupo de jovencitas para la coronación pontificia con la finalidad de evitar que la gente se acercara a la imagen de la Santísima Virgen de Nuestra Señora de El Pueblito que iría hacia la ceremonia, formando así La Corte. La maestra María Teresa, encargada de esta labor, fue quien platicó con el maestro Alfredo Ortiz para recuperar la danza que se perdió en algún momento. Esta nueva propuesta escénica de la danza va a cumplir 75 años. Se hizo un registro de cómo se debía representar, el significado, el vestuario y la música. El montaje se realizó con el canto del *Pues Concebida*, acompañado de una procesión con el estandarte de la Santísima Virgen de Nuestra Señora de El Pueblito, la Danza de Inditas, los Flachicos y los Baltazares, presentándose a mediados de la década de 1980.

Conforme su colección de indumentaria iba en aumento, al igual que sus propuestas escénicas representativas del estado de Querétaro, comenzó a recibir diversas invitaciones para presentar su trabajo. Algunas de ellas fueron del Instituto Tecnológico de Querétaro y del IMJUVE, quienes le pidieron su participación en la ceremonia de apertura en los juegos que organizaban cada uno de ellos; con la finalidad de mostrar la cultura queretana. Sin embargo; como era de esperarse al enfrentarse a algo nuevo, una parte de la gente se dedicó a realizar críticas basándose en lo poco que se conocía del folklor del estado de Querétaro. No apoyaban la elección de materiales, colores o formas, incluso llegaron a criticar la elección de la música. Llegó a comentarse que en el estado de Querétaro no se baila el huapango, cosa que el maestro Alfredo Ortiz apoya en su totalidad, porque se tratan en realidad de sonos arribeños, lo cual expresa a continuación:

[...] y es que estrictamente, Querétaro no pertenece a la región huasteca, aquí se bailan los sonos arribeños y tienen diferente connotación rítmica, que es diferente del huapango. Aparte están las valonas y las topadas, pero con el tiempo, se ha ido confundiendo (Quiroz, Comunicación personal, 2022).

En cuanto a la historia de la introducción del huapango a Querétaro, el concurso de huapango de San Joaquín tiene gran peso. En San Joaquín solía hacerse una feria en

agosto, en donde se realizaba un pequeño concurso, pero no como lo conocemos hoy en día. Las personas que estaban en la feria se acercaban al tapanco colocado en la plaza vestidos de diario y comenzaban la contienda. Hasta que un buen día, en abril de 1970, los señores Guillermo Ledesma, Gilberto Ledesma, Laurentino Martínez y el profesor. Crescenciano Méndez le dieron por primera vez el nombre de Concurso Regional de Huapango, que hoy en día, gracias a su enorme crecimiento, se conoce como “Concurso Nacional de Huapango Huasteco” y ha tenido alcances internacionales al recibir parejas participantes desde los Estados Unidos de América. Conforme fue creciendo el alcance del concurso, comenzaron a establecerse ciertos puntos que era necesario cubrir, uno de ellos fue el vestuario que debían portar los participantes.

Un aspecto que influye en el esparcimiento de la información y la cultura, son las vías de comunicación. Anteriormente, en la Sierra no había caminos trazados y únicamente la gente que conocía los lugares aledaños, sabía cómo llegar. Con el paso del tiempo, se fueron trazando los caminos que atravesaban la sierra queretana y que fueron marcados con el paso de los caminantes. Llegó entonces un momento en donde el transporte público comenzó a transitar por esos lugares, y gracias a ello fue que el maestro Alfredo Ortiz pudo estar presente en una curiosa manifestación popular y artística.

En Vizarrón había una parada de camión que era obligada, y como el camión solía esperar un momento de descanso, los viajeros bajaban a caminar un poco y estirarse antes de continuar su trayecto. En esa parada había una rocola a la que le echaban monedas y tocaba huapangos y la gente que estaba por ahí comenzaban a bailar. Los municipios que participaban en esta actividad son los que forman parte de la Sierra Gorda, Vizarrón, Tolimán, San Joaquín, Pinal, Jalpan, Arroyo Seco, Landa y Concá, que son lugares en donde tocan sones arribeños y eran interpretados por un conjunto de entre cuatro y cinco integrantes, conformado por al menos dos violines, una quinta y una huapanguera.

Durante los primeros años del concurso de San Joaquín, la organización era como de una fiesta del pueblo, sin vestimenta con reglas y los pasos libres. Con el paso del tiempo comenzaron a definirse los estilos asentando las reglas y pasos característicos de cada uno. Debido a su reconocimiento a nivel estatal, el maestro Alfredo Ortiz

fue invitado en diversas ocasiones como jurado calificador del concurso, pero dejó de asistir porque comenzó a ser muy tedioso y cansado conforme fue creciendo el evento, porque con anterioridad comenzó a ser en cierto punto peligroso para el jurado por las inconformidades que podían llegar a tener los bailadores.

Tiempo después, el maestro Alfredo Ortiz fue agregando cada vez más propuestas escénicas inspiradas en el folklóre de Querétaro, como lo es la pedida de mano, la preparación de la novia, en donde se muestra cómo se viste a la mujer y todo el significado que tiene una boda para el pueblo queretano, posteriormente la boda queretana, con estilo de Tolimán, seguido del festejo y finalizando con el huapango.

Una propuesta escénica completamente de su autoría la realizó con una pieza musical que siempre le ha gustado, que es el son serrano “El rebozo”, siendo una de sus prendas favoritas realizó una investigación sobre las distintas formas que existen para colocarse un rebozo y que no permaneciera todo el tiempo atado a la cintura o enrollado en los brazos de las mujeres, si no que fueran demostrando los diferentes usos de esta prenda. El maestro Alfredo Ortiz, trabajó con el Ballet Costumbrista y mostró por primera vez su propuesta en un concurso donde tuvo aceptación positiva dentro del ambiente de la danza folklórica. Después el maestro Rodolfo Ayala, quien fungía como director del grupo de danza folklórica del CBTIs de Querétaro, lo montó para un concurso de la institución, donde tuvo un resultado positivo.

Se entiende que la cultura se encuentra en una constante evolución, desde el forma en que se confecciona hasta los materiales utilizados, pero de manera personal, al maestro Alfredo Ortiz le parece muy triste el ver cómo se ha ido modificando el uso y confección de las indumentarias tradicionales, porque se está perdiendo la apreciación por el trabajo de los artesanos que se dedican a elaborarlos y los orilla a modificar las maneras ancestrales de confección textil, buscando que el trabajo sea menor para que se vuelva equivalente al precio que la mayoría de las personas están dispuestas a pagar. A pesar de tener varios años dedicados a la ejecución de la danza y otros tantos a la docencia de la misma, el maestro Alfredo Ortiz reconoce que los ballets folklóricos son de los principales factores que han afectado el correcto uso de las prendas tradicionales, porque dentro del deseo de difundir la cultura, las expresiones artísticas y dancísticas, buscan darles algún detalle que los caracterizan para

ser diferenciados al resto de las agrupaciones. Un ejemplo de lo mencionado sale a colación en las entrevistas, en donde el maestro Alfredo Ortiz lo rememora de la siguiente manera:

El maestro Miguel Velez, con la danza de negritos de Puebla y Veracruz, quienes siempre usaban sus trajes negros, pero en una ocasión este maestro consiguió terciopelo morado de una fábrica de telas que se incendió y decidió darle mantenimiento para tratar de salvarla. Llevó los rollos de tela a la comunidad para que le confeccionarán los trajes para la danza y se encontró con que en la siguiente ocasión, los danzantes se presentaron con trajes morados, y a partir de ese año, la comunidad tomó esta propuesta dentro de su tradición (Quiroz, Comunicación personal, 2020).

Dos personajes históricos que dieron un gran salto para la cultura mexicana, desde el punto de vista del maestro Alfredo Ortiz, fueron Diego Rivera y Frida Kahlo, quienes aportaron mucho conocimiento en cuanto a la manera de vivir las fiestas y el día a día mexicano a través de su arte, mismo que sentó las bases para la inauguración del museo Anahuacalli. Una de las expresiones más representativas del país es la celebración del día de muertos, que de la mano de Dolores Olmedo, hicieron distintas aportaciones buscando demostrar la vivencia y el significado que rodea al pueblo mexicano en esos días. Gracias a esto es que en la actualidad, cada año podemos observar distintas maneras de presentar un altar a todo lo largo del país, aunque en su mayoría, los símbolos que se reproducen tienen un significado desconocido para quienes los observan. Pocas personas son quienes en realidad se interesan por descubrir y entender la celebración desde la visión de un pueblo originario, no todos entienden que es necesario adentrarse a la cultura del pueblo para poder captar la esencia misma.

El maestro Alfredo Ortiz, al ver montado en escena algo de su creación le provoca gusto y gozo, sintiendo que el trabajo realizado ha gustado y perdurado. Piensa que es trabajo de los nuevos involucrados en el área del folklor el de buscar la manera de llevar la cultura y tradiciones a lugares en donde no es conocido o reconocido,

tomando como ejemplo a Amalia Hernández, hay que buscar cómo espectacularizar para hacer atractiva y vistosa la danza, procurando mantener los elementos característicos que permitan al espectador captar el mensaje de lo tradicional, recordando tener cuidado de no exagerar, pero también tratar de no ser puritano. Sin perder de vista la finalidad que tienen los ballets folklóricos, el cual es para fines de divertimento del público, aunque los programas puedan plantearse de un sólo estado, siempre hay formas de mantener la atención.

Otra situación que el maestro Alfredo Ortiz también tuvo a bien presenciar, fue el desarrollo de los grupos de danza en el estado de Querétaro, porque en sus inicios había muy pocas agrupaciones con una estructura establecida formalmente. Estaba el Grupo de Danzas Tradicionales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, dirigido por la maestra María Elena Cisneros (ver Figura 2), el grupo Mexicas del maestro Tomás Sánchez, el grupo del Centro de Seguridad Social dirigido por la maestra Elia Muñoz y uno más de Bellas Artes con el maestro Jorge Páramo, siendo estos dos últimas agrupaciones que cumplían las veces de actividades extracurriculares obligatorias y no ballets folklóricos como tal. Esta situación le parecía al maestro Alfredo Ortiz lamentable, porque daba la imagen de que Querétaro no tenía nada que ver en el ambiente de la danza folklórica mexicana.

Con el paso del tiempo se fueron gestando cada vez más grupos, como el Pueblo y Fiesta de la localidad de Hércules en El Marqués, Querétaro dirigido por el maestro Victor Morelos Ortiz y el Grupo Donicá que existió en las instalaciones del PRI a cargo del maestro Sergio Fernando Vargas.



Figura 2. Ballet Costumbrista de la Facultad de Bellas Artes de la UAQ. *El Objeto más noble que puede ocupar el hombre es ilustrar a sus semejantes [Simón Bolívar]. 15 de mayo de 2019. El maestro Alfredo Ortiz en celebración de una vela oaxaqueña.* Imagen tomada de una publicación en Facebook: <https://www.facebook.com/balletcostumbrista/photos/pb.100063770822862.-2207520000./2159595777409480/?type=3>.

El maestro Alfredo Ortiz se muestra satisfecho por haber tenido la oportunidad de vivir el desarrollo que ha tenido la danza folklórica en Querétaro, pero se expresa crítico frente a la imagen que han fabricado los grupos de danza que puede definirse como imitaciones, porque han comenzado simplemente buscando cuadros que les gustan y piden al maestro creador que lo monte con su grupo, con lo que se deja de lado la característica creadora que debe tener un verdadero artista, y así es como lo expresó durante las entrevistas: “cada quien tiene su forma de matar pulgas [...] no quiero copias” (Quiroz, Comunicación personal, 2022).

Conclusiones

Debe reconocerse que en los últimos años en el estado de Querétaro ha incrementado la promoción cultural y artística, esto para darle mayor auge, como sucedió con la declaratoria de la muñeca lele y el apoyo que reciben los concursos de huapango. El hecho de que se esté fomentando el sentirnos identificados con nuestras raíces y buscar la manera de defender nuestros orígenes, son claras muestras de que finalmente hay algo que se está moviendo dentro de nuestras conciencias y por ende está cambiando la mentalidad de ser naturalmente egoístas y estamos volteando la cabeza para ver lo que está ocurriendo a nuestro alrededor. Afortunadamente, estamos dejando de impresionarnos tan fácil con las propuestas nuevas de personas extranjeras y en su lugar estamos construyendo el camino para defender con actos nuestra identidad cultural, dejando en claro que no es un retroceso recuperar lo antiguo, sino más bien es un signo de avance como sociedad demostrar que somos capaces de salir de nuestra burbuja individualista y estar despiertos y atentos a cualquier atentado contra la integridad colectiva para salir a la defensa, o a un movimiento que esté en busca del progreso para unir fuerzas y salir adelante como un todo, es ahí donde se encuentra el verdadero avance.

Lo que este trabajo de investigación pretende es reconocer la labor docente y de investigación en el ámbito de la danza folklórica mexicana del maestro José Alfredo Ortiz Quiroz, y tal vez tratar de devolverle un poco de todo lo que él ha hecho de manera desinteresada para con el folklor mexicano. Se espera que esto haga abrir los ojos a la comunidad dedicada a la investigación y difusión de la cultura, y logre hacer que no piensen de forma egoísta y se entienda que el folklor no le pertenece, que es, como bien lo dice su raíz, del pueblo y que nada que pertenezca al pueblo o se haya desarrollado dentro de este, puede pertenecer a una sola persona. Indudablemente, el maestro Alfredo Ortiz es una persona interesada por la cultura popular y tradicional, dedicando su vida a la adaptación y creación de nuevas maneras de presentar las costumbres y tradiciones buscando que trasciendan a las nuevas generaciones por lo que es el mejor ejemplo de alguien a quien se puede referir como folklorista.

Recursos utilizados para la elaboración de este artículo

Quiroz, J. (8 de noviembre de 2020). *Comunicación personal*. (M. F. Rodríguez, Entrevistador)

Quiroz, J. A. (7 y 8 de noviembre de 2020). *Comunicación personal*. (M. F. Rodríguez, Entrevistador)

Quiroz, J. A. (5 de febrero de 2022). *Comunicación personal*. (M. F. Rodríguez, Entrevistador)

Barreras y facilitadores identificados por estudiantes en situación de discapacidad visual en el proceso de admisión a la educación superior: el caso de la UAQ

[*Bloopers*]

María Guadalupe Cortés Trejo y Víctor Israel Mancilla Campos

Introducción

No nos cansamos de repetir que fue la completa ausencia de estudiantes en situación de discapacidad visual en la universidad, lo que suscitó el interés hacia este fenómeno. Uno que la evidente falta de experiencia en la investigación nos impidió encorsetar en un título y una declaración más certera: simplemente no se pudo; como tampoco recitarlos de memoria sin tropezar, olvidar o cambiar alguna de sus partes. No obstante, esto fue lo que salió y, en calidad de autoras, no nos avergonzamos tanto.

Lo que sí nos produjo vergüenza fue el sinnúmero de errores cometidos en la elaboración de esta tesis. Y ha sido eso lo que motivó la escritura de este no-capítulo, que trata de conjurar esa vergüenza a través de la risa, la autocrítica y el escarnio público. Apoyadas en la sugerencia de nuestra directora de tesis, echamos mano de algún autor que nos brindó un mínimo sustento teórico para poner en perspectiva nuestro trabajo como investigadoras debutantes. Para este no-capítulo decidimos trabajar con el concepto de “reflexividad [o al menos con la interpretación a modo que hicimos de él]”¹ de Bourdieu. Somos sociólogas así que citar al menos a un colega era de ley. Además, tomar distancia de nuestro propio trabajo ayudaría a descreer de una misma y de sus ficciones. Uno de los plurales antes mencionados, para no ir más lejos, es una de esas ficciones: sólo una de nosotras es socióloga; el otro ni es “ella” ni “socióloga”, pero le encanta hacerle a la... al *cosplay*.

Antes de poner fin a esta introducción, cabe señalar que los muchos “noes” que se encuentran en este no-capítulo, son completamente deliberados y lo hacemos emulando la práctica institucional cuando de discapacidad, educación e inclusión

1 Reflexividad: revisar nuestra mirada (citado por Vázquez, 2006).

se trata: decir a todo que *no*. Ya sea porque no están preparados o porque no les corresponde a ellos atender puntualmente esta cuestión o no hay recursos, pero la respuesta siempre es la misma: *no, no, no*. Parece broma de mal gusto, pero ese fue uno de los mayores hallazgos de esta investigación. Claro que si se le pregunta a la UAQ al respecto lo negará todo en público. *No, claro que no. Yo nunca dije que no*. Se podrá hacer investigación documental sobre sus Planes Institucionales de Desarrollo o de sus Informes de Rectoría y su impronta porno-inspiracional, pero en ningún lado se la verá admitirlo. Antes bien dirá que desde 2010 tomó estos asuntos en sus manos y se puso a trabajar. Ajá.

Son la entrevistadas quienes la señalan con dedo flamígero y la despojan de sus máscaras. Ellas y ellos, incluida la capitana de esta investigación, dieron cuenta de su experiencia en el proceso de admisión. El contraste entre lo que la UAQ dijo de sí misma y lo que las estudiantes vivieron fue tan escandaloso que por un rato perdimos el sentido del oído y el sentido, todo, de la existencia. Pero nos repusimos. Ahora estamos aquí haciéndoles esta atenta invitación (advertencia): no lean esto.

Justificación

La ley dice que “Toda persona tiene derecho a la educación” (Asamblea General de las Naciones Unidas, 1948, p.8), pero cuando la realidad tiene a bien limpiarse el trasero, le gusta hacerlo con papel mojado, es decir, con la ley. El Tercero Constitucional se consagra a la materia y de forma exhaustiva dice lo que toda institución del Estado mexicano está obligada a observar en materia de educación. Tantos otros reglamentos se hacen eco de la Constitución, pero eso sólo nos provee de más papel: no de mejores prácticas.

Cuando revisamos la proporción que hay entre personas que no ven y las que sí, cualquiera puede darse cuenta de que tal proporción no se observa al interior de la UAQ: de los más de 30 mil estudiantes que tiene matriculados actualmente, ni el 0.10 % son estudiantes en situación de discapacidad visual. Esto tiene sus implicaciones desfavorables para el colectivo porque entre la población en general el porcentaje de las personas que no ven es, al menos de 0.30 % (INEGI, 2020). Claro, no se calculó el porcentaje de la población en general que no ve y que pudiera, por la edad, estar

en la universidad. No se hizo porque queríamos agrandar la pertinencia de esta investigación. La directora nos señaló este asunto y nos mandó a corregirlo, pero aquí entre nos, no le hicimos caso. Si bien muchas de sus correcciones fueron de lo más atinadas, en algunos casos, por cansancio o por negligencia, simplemente dijimos: *No, señorita Laura... digo, Dra. García: no.*

Por otro lado, al revisar el estado del arte no había nada en la UAQ ni en Querétaro sobre la cuestión. Este vacío de conocimiento y por consecuencia la necesidad de cubrirlo bastaba para justificar esta tesis: no era necesario agrandar, tergiversar, mentir. Lo cierto es que nosotras no mentimos ni tergiversamos: no, al menos, en esta investigación. En cualquier caso, el rezago histórico del colectivo en materia de derechos humanos nos respaldaba y, como todo barrio que se tenga por tal, sigue haciéndolo.

El proyecto de investigación resultó viable debido a que se contactó a estudiantes con discapacidad visual que habían vivido el proceso de admisión a la UAQ independientemente de si fueron, o no, admitidos. El trabajo de campo consistió en realizar un acercamiento a ellos y a ellas para que pudieran compartirnos sus experiencias, percepciones y propuestas. Consideramos [ingenuamente] que a la larga esto podría contribuir al conocimiento y reconocimiento del tema, y, aún más importante, a su probable mejora.

Las preguntas de investigación que surgieron entonces, fueron:

- General: ¿cuáles son las barreras y facilitadores que identifican los estudiantes en situación de discapacidad visual en el proceso de admisión a la UAQ?
- Específicas: ¿cuáles son las principales barreras y facilitadores que identifican los estudiantes en situación de discapacidad visual relacionados con la percepción social de la discapacidad en el proceso de admisión a la UAQ?, o, ¿cuáles son las principales barreras y facilitadores que identifican los estudiantes en situación de discapacidad visual propios del ámbito educativo y su expresión en el aula durante el proceso de admisión a la UAQ?

La investigación se desdobló en un sinnúmero de apartados que a continuación se enlistan a modo de índice comentado para facilitar su improbable consulta: 1. Fun-

damentación teórica; 2. Políticas de la UAQ en materia de inclusión y atención a grupos vulnerables; 3. Perspectiva metodológica; 4. Barreras y facilitadores: percepción social de la discapacidad; 5. Barreras y facilitadores: ámbito educativo y su expresión en el aula; 6. Reflexividad: yo no era su igual; 7. Conclusiones; y 8. Recomendaciones.

1. Fundamentación teórica

Ciegos malditos, ciegos inútiles, ciegos con derecho a permanecer callados (porque de lo contrario todo lo que digan podrá ser usado en su contra): tres frases que resumen, sin rodeos, igual número de paradigmas para el abordaje de la discapacidad. La diversidad funcional y los estudios críticos-Teoría *Crip* no entraron en el horizonte porque los artículos y libros hablaban sobre discapacidad, educación e inclusión, pero en modo *softporn*. Treinta fue el número entre capítulos y artículos, pero nada con dientes, látigos o ataduras. No obstante, las categorías de estudio surgieron de ahí. No íbamos a hacer todo ese trabajo para nada de modo que “barreras”, “facilitadores”, etc, salieron de esa revisión. Por otro lado, la biblia de los Derechos de las Personas con Discapacidad, es decir, el protocolo facultativo de la Convención que lleva el mismo nombre, orientaría este trabajo de investigación. Los ciegos, las ciegas y, en general, las personas con discapacidad, les guste o no, tienen derechos (2018). ¡Qué lata, ¿no?!

A partir de la fundamentación decidimos problematizar la manera de referirse a las personas que integramos este colectivo: “personas con discapacidad” es una expresión correcta, sin embargo, cuando ésta se emplea suele anteponerse la palabra “persona” y, en teoría, esto es adecuado, pero si eliminamos la preposición “con”, que indica propiedad, y la sustituimos por “en situación de”, entonces se desdibuja la idea de que es la persona quien posee la discapacidad y, por tanto, “el problema”. Claro, tampoco crean que fue idea nuestra:

Las personas en situación de discapacidad son personas que, en relación a sus condiciones de salud física, psíquica, intelectual, sensorial u otras, al interactuar con diversas barreras contextuales, actitudinales y ambientales, presentan restricciones en su participación plena y activa en la sociedad. (Servicio Nacional de la Discapacidad [SENADIS], 2017).

Además del respaldo que supone la anterior, aportar evidencia a través de la cita contribuye, al menos, en dos aspectos importantes cuando de usos y costumbres de la academia se trata: a) Recordar que el conocimiento científico es un constructo; b) Comprobar que se hizo una revisión exhaustiva de la literatura [ajá]. Por otro lado, corregir lo que ya era correcto fue la manera en que se introdujo esta tesis en la discusión. Percepción social y ámbito educativo, también, salieron a flote en esta etapa.

La primera que es la responsable de cuanta violación, atropello y demás vejación se comete en nombre y en contra del colectivo de personas en situación de discapacidad; el segundo que alude a todo sistema educacional que trabaje por competencias. Ubicar barreras y facilitadores dentro de estas dos dimensiones delimitó el campo teórico que luego se tradujo en aquel título y su pregunta de investigación incommensurables. Por último, la educación superior, y sus etapas, así como la educación especial cerraron aquel capítulo.

2. Políticas de la UAQ en materia de inclusión y atención a grupos vulnerables

Si bien no se planteó darles hilo ni espacio a las ficciones [post verdades para que no se oiga tan feo] de la UAQ, fue idea de la directora de esta tesis incluirlas. Los PIDE y los Informes de Rectoría constituyeron, entonces, la fuente documental para el aquel capítulo. Desde 2010 la UAQ dijo crear políticas de inclusión y atención a grupos vulnerables. Al consultar los documentos y familiarizarnos con su contenido, quedó de manifiesto el interés de la directora: crear un escandaloso contraste.

Incluir estas ficciones no sólo hizo las veces de antecedentes sino también de señuelo: si el pez muere por su propia boca, ¿por qué a la ballena blanca que es la UAQ no habría de sucederle? En calidad de cazadoras de ballenas, las autoras de esta investigación y su directora, nos hicimos a la mar. La Facultad de Ciencias Políticas y Sociales fue, principalmente, nuestro Pequod; las aliadas nuestro Queequeg y nuestro Starbuck: Ismael se convirtió en la voz impersonal [y medio dislocada] que lo contaría todo al final.

Para la capitana recorrer el Pequod dando bastonazos blancos sobre la cubierta y tirando arponazos a los PDFS hechos con puros archivos PNG o JPG así como a

la mórbida proliferación de tablas y figuras, fue toda una hazaña. Nada nuevo para la capitana ni para las entrevistadas a quienes la vida las volvió expertas en la caza de quimeras. Con todo en contra se extrajo de la mar aquellos datos que a la postre constituyen uno de los dos pies de aquel contraste.

Así, descubrimos que la atención a grupos vulnerables era un paraguas debajo del que se guarecían las madres solteras, los indígenas y los discapacitados. Si les llovía sobre mojado, o no, qué importaba porque la UAQ ya les otorgaba becas [cuando las otorgaba] que servían para sobrellevar el aguacero. Si granizaba, bueno, tampoco es que se le pudiera exigir a la UAQ que controlara el clima. Lo que sí se le podía exigir es que si por toda atención entendía becas pues que al menos las otorgara.

Todo empezó una fresca mañana del 2018, cuando para proyectos distintos a esta tesis se solicitaron las estadísticas disponibles sobre las personas en situación de discapacidad visual que estudiaban en la UAQ. No hubo respuesta por parte del área de Atención a Estudiantes con Discapacidad², que entonces atendía a este sector de la población y que por tanto era de suponerse que contara con tal información. En el año 2020 se insistió en la solicitud ya motivada por el desarrollo de esta tesis y la respuesta fue *no*.

Las características de ese primer encuentro con las instancias encargadas de tales asuntos no tuvieron nada de casual: pronto se descubriría que todo lo que la UAQ hace en materia de discapacidad, educación e inclusión era así de falaz. No viene al caso ahondar, aquí, en esta cuestión. En el párrafo gordo que sigue, figura una línea temporal que contiene la evolución de sus conceptos y que consigna las acciones de la institución (siempre acompañada de la misma botarga) más vocífera.

Durante el foro de reforma universitaria, en 2010, a alguien se le ocurrió que la legislación universitaria debía contener criterios de equidad (UAQ-PIEE, s.f.) [menos mal]. El diseño de un primer circuito accesible en el área de Rectoría y la emisión de una convocatoria de becas a estudiantes con discapacidad fueron sus primeras acciones. El 16 de enero de 2013 se firmó un convenio de colaboración entre la UAQ, la Comisión Estatal de Derechos Humanos de Querétaro, la Coordinación de Accesibilidad y Desarrollo para las Personas con Discapacidad del Municipio de Querétaro

2 A partir de aquí (Atedi).

y la Universidad Tecnológica de Santa Catarina (PIEE, s.f.). En el PIDE 2007-2012 figuró, por primera vez, el concepto de “inclusión” opuesto al de “integración”. La “solidaridad” resultó el fetiche conceptual del siguiente PIDE (2013-2015). La “equidad” y la “inclusión” hicieron su gran entrada a través del Plan de Gran Visión 2015-2045. Del 15 al 18 se superarían las confusiones y los vaivenes entre los conceptos “incluyente” e “inclusivo” y se dejaría atrás el de “discapacitados” para enfocarse en el de “estudiantes con discapacidad”.

A partir del PIDE 2019-2021 la “inclusión educativa” entraría con todas sus letras en la discursiva institucional, desplazando completamente a la “solidaridad”. Se creó un Modelo de Educación Universitaria³ con una inclusión diluida o supeditada a las voluntades individuales; también un Comité Universitario de Inclusión⁴, ambos bastante esquivos, esquivos, esquivos. Tan en serio iba la reforma universitaria empezada 9 años antes que a partir de entonces ya hubo datos estadísticos de estudiantes provenientes de grupos vulnerables [alguien aprendió a contar]. En seguida, “crear culturas inclusivas, elaborar políticas inclusivas y desarrollar prácticas inclusivas” fueron los objetivos manifiestos. Resultaba entonces, que crear una cultura era tan fácil como hacer enchiladas [de haberlo sabido antes]. La discapacidad, la educación y la inclusión al fin compartieron, con relativa coherencia, el mismo renglón. Y así, durante los primeros cuatro informes de gobierno de la administración actual, se transitó de la solidaridad a la inclusión; de la completa opacidad a las estadísticas anabolizadas; de las rampas-resbaladilla, las instalaciones sin señalética en braille, las pedagogías enajenantes o sus didácticas autómatas, al bastón ultrasónico, al guante de señas, a la andadera semi automática, a la automatización de sillas de ruedas, a las imágenes parlantes, a la cultura inclusiva: su advenimiento apenas demoró tres o cuatro años. Ni Jesús pudo haberlo hecho más rápido.

3 A partir de aquí MIAU... perdón, MEU.

4 A partir de aquí CUI (cualquier alusión al graznar de los chanchos es involuntaria).

3. Perspectiva metodológica

Si de verdad queríamos escuchar lo que las y los estudiantes tuvieran que decir sobre el proceso de admisión a la UAQ, no habría otra opción que decantarnos por el enfoque cualitativo: y eso hicimos. Concebirles como actores activos, escucharles atentamente y consignar sus experiencias nos pondría en circunstancia de comprender aquel fenómeno en la medida que éste fuera cargado de significado por quienes lo vivieron (Monje, 2011). Hicimos nuestra primera apuesta y cruzamos los dedos.

Alexia Sanz entró en la jugada y trajo consigo el método biográfico. Desde el principio de los tiempos sabíamos que escuchar a las y los estudiantes en situación de discapacidad visual era el gran propósito de la tesis. El método biográfico y sus supuestos se acomodaban muy bien a tal propósito. Así que nos fuimos por ahí. Creímos, ingenuamente, que nuestra tarea consistiría en escuchar, ordenar y dar a conocer; en otras palabras, describir. Nada más lejos de lo que sucedió.

Las distintas categorías que emergieron durante la revisión de la literatura y la formulación de preguntas, hipótesis y objetivos nos dieron la pauta para crear la guía de entrevista. Le agregamos las tres etapas de las que se compone el proceso de admisión a la UAQ, es decir, la ponderación del curso propedéutico o examen equivalente, el Examen de Competencias Básicas (EXCOBA) y los prerrequisitos (Secretaría Académica-UAQ, 2022), y así quedó listo el instrumento con sus [mil-8 mil] preguntas.

Al terminar esta etapa nos dimos cuenta que teníamos por delante una tarea enorme: transcribir horas y más horas de entrevistas. Aquí hicimos una pequeña pausa [un año nada más], pero luego de reponernos de aquel cúmulo de experiencias, seguimos con la singular y siempre amigable tarea de transcribir. Las horas se arrastraban de aquí para allá hasta que les salieron extremidades y se convirtieron en días y semanas y meses. Luego de aquella metamorfosis obtuvimos trescientas cuartillas como resultante.

¿Pero cómo se tendría que ordenar todo eso? Creímos [otra vez haciendo gala de ingenuidad] que algún *software* nos resolvería la cuestión. Pero para entonces la única de entre nosotras que sabía leer y escribir ya se había bajado del barco, el otro no sabía ni prender la computadora y la capitana, ciega y con prisas, no tenía manera de

trabajar con programas de sistematización incompatibles con los narradores de voz así que el horizonte se puso negro otra vez. La directora nos dijo algo así como, *relájense, morritas*.

Acto seguido nos puso su ejemplo de las canicas de colores: *En una bolsa tengo canicas, ahora, las voy a separar por color y las voy a meter en sus respectivas bolsas*. Así una y otra y otra y otra y otra y otra vez hasta que terminamos por decirle que sí, que ya nos había quedado clara su idea: *Sí, Dra. García, eso haremos*. Ya habíamos subrayado las canicas así que simplemente las fuimos metiendo en sus bolsitas. Lo que antes era negro ahora se irisaba frente a nuestros ojos.

Después empezó la penúltima etapa que consistía en escribir y presentar los resultados. Ahí [otra vez] quedamos exhibidas: lo que consistía en ordenar y describir, se convirtió en ordenar, describir e interpretar. La directora no lo decía, pero al rostro le subía la más sincera gana de torturarnos hasta la muerte. Describir es una cosa, interpretar es otra. Nos mandó a hacerle remiendos a la fundamentación teórico-metodológica, nos propuso algunos materiales de apoyo, y órale. Lo que pasó después, lo sabrán después. Por lo pronto cerramos este apartado con un consejo: titúlense por promedio.

4. Barreras y facilitadores: percepción social de la discapacidad

Pura y dura exclusión:

Entonces, sí era muy complicado. Con el que tuve mayor problema, bueno, fue en primero y en segundo de primaria, y en quinto, porque ese profesor de quinto sí era como muy, muy [...] usaba palabras, como, muy peyorativas y, pues, a mí sí me afectaban. Llegando hasta el punto en que tuvimos que hablar con la directora; habló profesor, directora, mamá y yo. Pero, pues, no se arregló porque él seguía en su postura de: ‘Es que no puedo apoyarte igual que a todos los demás [...] No tengo los, las [...] las funciones, eh, lo necesario para enseñarte de otra manera. ¿Por qué quieres ir igual que todos si no puedes?’ (R03, comunicación personal, febrero del 2021).

Si bien la cita alude a la escuela primaria, es bueno que sepan esto de una vez: en la UAQ, con todo y lema vasconceliano, la cosa está igual o peor; en la UAQ, con toda su glosa “ilustrada”, nada es distinto; en la UAQ, con todo y sus humos, es pan [guiño-guiño] con lo mismo para las personas que no ven: no importa que la UAQ se defienda diciendo que nos faltan datos o que nuestras generalizaciones son peligrosas; importa muy poco que en cada maldita foto ponga a la botarga de siempre cuando de discapacidad, educación e inclusión se trata: si la UAQ quiere tapar el sol con un dedo, que lo haga. Pero es otro dedo, otros tantos dedos quienes la señalan: tú. Tú, la que dices que aquí y allá, pero nada cambia. Tú, la que apuesta por el cambio para que todo siga igual. Tú, la que se llena la boca y luego se atraganta con sus propias palabras. Tú, la misma de ayer, la incondicional... Un momento: ¿qué estábamos diciendo? Ah, sí, tú, UAQ, la que promete las perlas de la Virgen, pero a la hora de la hora te aplica un examen de matriz visual y respuestas semiconstruidas, *y háganle como quieran*: ¿te reconoces en este retrato de cuerpo entero, UAQ?

Como sabemos que dirás que *no*, va otra perla [que vale más que las de la Virgen]:

Precisamente desde allí empezó mi bronca con, pues, acá con lo que es la cuestión de la UAQ porque quise entrar a la prepa, a la Sur, pero, pues, no me aceptaron, o sea, literal me dijeron: ‘No’. Ni siquiera me dejaron hacer el examen. Y, sí, o sea, literal, directamente: ‘Sabes qué, no estamos capacitados’, y, pues, no (RO4, comunicación personal, febrero del 2021).

¿Qué onda? ¿Acaso los pusimos en tu contra o les lavamos el cerebro? Entre tú y nosotras, quien lava cerebros eres tú, UAQ. ¿Por qué todas las respuestas son así de aciagas? Y si estamos exagerando, tergiversando o mintiendo, ¿dónde están las y los estudiantes en situación de discapacidad visual? ¿Y los que hay, por qué dicen lo que dicen de ti? Yo que tú... Por cierto: ¿ya le echaste un ojo a tu área de Atención a Estudiantes con Discapacidad? ¿No? Ahí te va otra perlita:

Pues qué va pasar con mi examen EXCOBA porque Psicología no se hace responsable, ¿no? En ese momento hablé con una señorita que nomás me acuerdo cómo se apellida: Pineda o Pichardo, y hablando con ella, pues, ya me dijo: ‘Va-

mos a ver qué hacemos’. En ese momento le hablaron a este hombre que se llama Edgar Hiroshi: ‘¿Qué vamos a hacer con RO5?’. Y ya empezaron una lluvia de ideas (lo dice con sarcasmo) de que: ‘No, pues, le vamos a dar el tiempo ilimitado para hacer su examen’... Me dijeron que, si yo duraba doce horas haciendo el examen, las doce horas me iban a dar, ¿no? Pero fueron palabras. O sea, literalmente, fueron palabras. Y las preguntas que fueran muy visuales, se iban a descontar de mi puntaje: si eran ciento cincuenta preguntas y diez eran muy visuales como para que yo las contestara, me iban a exentar esas diez; e iba a bajar la cantidad de preguntas, ¿no? O sea, eran muchas cosas que ¡guau!, ¡qué chido!, ¡qué emoción! Pero no (ríe a carcajadas). No. Nada de eso pasó. Nunca se me buscó nuevamente para saber qué onda. No sé. Fue algo como bien críptico (RO5, comunicación personal, febrero de 2021).

Distintas personas, la misma respuesta. Pero te diremos algo, UAQ, que puede ayudarte a entender que esto no es personal: en materia de inclusión tú haces lo que haces y son los relatos quienes dicen que tus prácticas sirven para muy poco. Bien, pues, sabemos que no es tu culpa. La percepción social de la discapacidad no la inventaste tú y todo indica que no eres tú quien hará algo para cambiarla. Dicha percepción [capacitista, excluyente, criminal] es como un cáncer de médula y puede darle a cualquiera: yo que tú me iría a revisar.

5. Barreras y facilitadores: ámbito educativo y su expresión en el aula

Lo mismo [que en el apartado anterior], pero más barato. Bueno, no, o sea, sí, pero no: antes, apuntamos fundamentalmente hacia las actitudes y al entorno, ergo, a la percepción social de la discapacidad. En éste, los relatos señalan lo que sucede en el aula. Si bien nadie sabe qué hacer cuando una ciega se aparece por ahí, si bien todas y todos los docentes se quedan fríos cuando la ven aparecer, esto no es nada nuevo para la estudiante en cuestión: el *no estamos preparados*, el *no esto* y *no aquéllo* son de rigor.

Y, sin embargo, hay algo [relativamente] que es nuevo: el EXCOBA. Aquí es donde la ballena tuerce el rabo. Sólo una cuarta parte de los aspirantes logra aprobar este examen al primer intento. Leyeron bien: una cuarta parte. ¿Es que además de cie-

gos están tontos? Seguro eso piensa la UAQ porque no hace nada al respecto. Y eso que está obligada a llevar a la práctica ajustes razonables. Ya no digamos pensar en términos del diseño universal. ¿Qué dijeron estos tontos, digo, estas y estos ciegos sobre el EXCOBA?

Donde yo me enfrenté a algo fuerte fue en ese examen llamado Excoba. Ese fue como que, eh, una de las barreras. No tanto por el examen sino por el contexto del examen que uno trae: nadie me avisó nada. Sólo me metieron a un área de computadoras y me dijeron: 'Puede prender esta computadora', me dijeron a mí; le dijeron a mi guía, a mi lector. Prendió la computadora, y ya. Yo no podía preguntar: 'Disculpa, ¿hay alguien aquí?' No, nada, porque no quería hacer preguntas para que no se mal interpretara. 'Yo quiero estar sólo con mi lector para hacer trampa'. No, eso no era mi intención, pero sí contextualizar, que se nos permita, a ver: 'Mire, mi nombre es tal. Aquí voy a estar presente para observar que usted conteste y que su lector no se inmiscuya en sus contestaciones'. Ah, bueno, o sea, así, hablando, nos entendemos todos. Mi único diálogo era: '¿Me das agua, por favor?'. Cinco horas de lectura. Cansadísimo, ¿no? Y yo solicité que, por favor, se me permitiera agua para que se estuviera hidratando mi lector y yo también, a la hora de contestar, pero de ahí para allá, por precaución, no, no preguntaba nada más que lo que eran con base en pregunta y mi respuesta; y guardaba silencio para que no se prestara a ningún mal entendido puesto que yo no sabía, ya, si había otra persona; si otra persona se acercaba y estaba callada para ver si yo contestaba o hacía trampa, o todo eso. No, no, no hubo nada, o sea, no hubo más que sentarme, yo a la derecha, ella frente a la computadora; pregunta número tal, tal, tal; respuestas tal, tal, tal, 'contesta'. O sea, no hubo nada de diálogo que no fuera, así, a raja tabla; sólo del examen, preguntas, respuestas, se acabó; pregunta, respuesta, se acabó; pregunta, respuesta, se acabó. No hay nada de conversación. Nada, nada hubo. Muy cansado. Yo, por mi parte, me cansé mucho. Salí estresado. Contesté arriba del 75 % del examen: no contesté el 100 %. No me dio, ya, el tiempo ni las fuerzas para contestar más (RO2, comunicación personal, febrero de 2021).

Como seguro es muy tonta quien dijo lo anterior, citemos a otra persona:

A mí me tocó esta versión que es la más nueva, que tiene una pregunta como para 5 respuestas o para relación de columnas; estos enunciados de: ‘Acomódalos en estas filas’, y era así, súper pesado porque la amiga que me acompañó era de que: ‘Te voy a poner un ejemplo burdo: flora y fauna. Acomoda esta lista de animales y de plantas en esas 2 columnas’. Y yo de: ‘¿Cuál era la de fauna?... Apunta esa; apunta la otra’. Esa es la opción fácil, pero había temas más complicados con 3 o 4 columnas de temas más amplios; y era de: ‘Es que se me olvidó de qué era la primera. ¿Me la repites?... Ah, ok. Pon este enunciado. No, ahora pon este otro. Y ¿cuál era la columna que habías dicho?’. Era de estarle preguntando mucho. Me dieron 5 horas para hacer el examen, no las 24 horas que me habían prometido (todas ríen). Y fue muy pesado. Esa ocasión había alcanzado a completar 110 preguntas. No me acuerdo si eran 180 o 150, pero sí, de las que yo alcancé a contestar, 80, 85 estaban bien. No me acuerdo con exactitud porque hasta mí amiga me dijo: ‘¡No manches! Contestaste súper bien el examen para las que contestaste’. Y yo así de: ‘Ah, pues qué bien, pero eso no va a hacer que me quede’. Y, pues, setenta y algo, no alcanzaba el límite para entrar. O sea, literalmente, no me quedé (R05, comunicación personal, febrero de 2021).

Tal vez la UAQ tiene razón: además de ciegos y tontos, son llorones:

O sea, como que a mí me iban a pasar primero, para darme indicaciones y que no sé qué. Y me mandaron a un salón. Y, eh, ya estuvimos esperando a la que me iba a aplicar el examen y, ya, llegó: ‘No, que vamos a empezar’. La maestra me dijo: ‘Pues, mira, te voy a leer un texto y tú me dices en qué le pongo punto y en dónde le pongo coma’. Y, yo, eh, y, o sea, no me quise ver, así, tan, eh, ¿cómo te diré?, tan: ‘Soy ciega. ¿No me lo vas a cambiar o algo así?’. Y, este, dije: ‘Ah, ¿no viene con opciones?’. Me dijo: ‘No’. Y, le dije: ‘Ah, es que pensé que venía con opciones porque tengo entendido que sí había gráficas’, y que no sé qué. Y me dijo: ‘No, no me dieron a mí otras indicaciones’. Y dije: ‘Pues, bueno, ya hay que hacer

éste'. Y, ya, conforme iba avanzando el examen, pues, ninguna pregunta venía con opción... venían más tablas, gráficas. En lo que me explicaba la gráfica... y, luego, así, como era un salón encerrado, no entraba ni aire (RoI, comunicación personal, febrero del 2021).

Distintas personas, la misma respuesta.

6. Reflexividad: yo no era su igual

Va el *trailer* de lo que dijo la capitana, en primera persona del singular, en aquel capítulo:

Las personas en situación de discapacidad somos sujetos históricos indeseables, raros, inferiores. Siempre víctimas del fracaso cuando no del mérito personal que le permite a la colectividad esquivar sus responsabilidades para con nosotras. En tanto sujetos, reaccionamos en consecuencia. Personalmente, una buena parte de mi vida encarné el estereotipo de ese sujeto histórico que, de tan inferior, el mínimo gesto de discernimiento suscitaba el aplauso. Fue raro llegar a la universidad, encabezar esta tesis y egresar de Sociología. Este capítulo es un intento por desprenderme del aplauso, de la victimización y de los estereotipos que pesan sobre las personas en situación de discapacidad (nosotras, 2022, p.148).

Si quieren leerlo completo, cáiganse con una lana [o acudan al repositorio de nuestras respectivas facultades].

7. Conclusiones

Viva el autoplagio:

El número de personas en situación de discapacidad visual que estudia en la UAQ es ínfimo. En la población en general la proporción entre las personas que no ven y las que sí no se observa al interior de la UAQ. Esa ausencia fue la razón principal que motivó esta investigación que además se vio fortalecida por

la experiencia personal de quien la encabezó. En la génesis se formularon las hipótesis que una a una se fueron comprobando y no sólo eso: las entrevistas a profundidad arrojaron luz sobre otras dimensiones de importancia para el fenómeno de estudio y subrayaron un aspecto clave cuando se habla de educación, discapacidad e inclusión: es la percepción social de la discapacidad la principal barrera que enfrenta este sector de la población y no empieza en la universidad sino que está presente a lo largo de sus vidas. Lo que sucede en la educación superior no es más que una extensión de lo que el grueso de las personas piensa sobre la discapacidad y de las personas que la viven. Tal percepción redundante en actitudes poco gloriosas como la discriminación o el desprecio y que dibujan de cuerpo entero a la Universidad Autónoma de Querétaro, a sus programas de atención a grupos vulnerables, a su planta docente y a la población estudiantil en general (nosotras, 2022, p.165).

A continuación van las categorías de inicio, así como todas aquéllas que por su reiteración se hicieron un lugar en el registro. A barreras y facilitadores les sumamos: familias, género, contexto geográfico, autopercepción y educación especial de modo que la cuestión resultó más honda de lo que parecía a simple vista. Las fuerzas no nos dieron para trabajar, al menos, una categoría más: empatía [según el reclamo constante de las entrevistadas] y su correlato, la identificación.

7.1 Barreras y facilitadores: percepción social de la discapacidad

Las afirmaciones a continuación se desprenden de las hipótesis correspondientes.

Barreras:

a) La elección de carrera no es libre: las familias influyen y cuando no son ellas sí son los funcionarios incompetentes con los que se da un primer contacto en la UAQ; b) En todo el proceso de admisión la información nunca está en formatos accesibles; c) El diseño universal brilla por su ausencia; d) Las rutas podotáctiles, cuando las hay, te llevan directo a estamparte contra los árboles; e) No hay condiciones para garantizar un proceso de admisión autónomo; f) La muletilla del personal involucrado en el proceso

es *no*; g) Las formas de dirigirse a las personas en situación de discapacidad son viles, degradantes, humillantes; h) No siempre se canaliza a las personas en situación de discapacidad visual al área de Atención a Estudiantes con Discapacidad y cuando se hace no sirve de nada; i) Ser relegadas de la educación superior no empieza a las puertas de la educación superior; j) Políticas en materia de inclusión y atención a grupos vulnerables hay, y muchas: lo que no hay son resultados distintos; k) Discriminación y exclusión son los resultados.

Facilitadores:

Algunas personas se ponen manos a la obra para sortear barreras. Si bien hay predominio de mujeres, los relatos dicen que también hay *onvres* que se suman a este trabajo; b) La UAQ “permite” la presencia de acompañantes durante el proceso: o, más bien, depende de ellas para que el proceso tenga lugar; c) ¿Actitudes de apertura? ¿Becas? ¿Otros apoyos? *Hello!*; d) ¿Atedi? Na, par favar. Una mínima parte de las entrevistadas hablan de esta área: el resultado ya se conoce.

7.2 Barreras y facilitadores: ámbito educativo y su expresión en el aula

Las afirmaciones a continuación, etcétera.

Barreras:

a) Recursos didácticos: pizarrones, proyectores, dinámicas de grupo: *lo que ustedes quieran, sí, a condición de que vean*; b) *Suban su tarea a Classroom: si es accesible, o no, no es asunto mío*; c) *Discapacitadas, cieguitas, criaturas del Señor*: las formas de dirigirse a las personas en situación de discapacidad, etc; d) ¿Los docentes? ¿Preparados? ¡Por Dios!; e) *Métanla en ese salón, préndanle la computadora, y que haga su examen*; f) ¿El examen? Es visual, es de respuesta semiconstruida, es de: *ordena las siguientes 20 columnas*: el EXCOBA es la gran barrera de todo el proceso de admisión; g) ¿Ajustes razonables? ¿¡Quéseso!?

Facilitadores:

A cada tanto asoma la nariz alguna docente que, simplemente, cumple con su trabajo; b) Ni sensibilización ni capacitación entre las y los involucrados en el proceso de

admisión: se nos cayó la hipótesis.

7.3 Familias

Las mamás. ¿Quién si no afrontaría la tarea de criar a una niña o a un niño ciego con unos mínimos de honra y decoro? Las mamás: hoy y siempre.

7.4 Género

Las discusiones sobre el sistema sexo/género son un ámbito al que tampoco tienen acceso las personas en situación de discapacidad visual. Sólo una de las entrevistadas se identifica abiertamente como mujer trans y nadie más problematiza esta cuestión: si tengo pilín, soy niño; sino, niña.

7.5 Contexto geográfico

Del rancho a la ciudad: la migración en busca de la ballena es una constante.

7.6 Autopercepción

Medio ángeles o demonias; algunas veces como discapacitadas; rara vez como sujetos de derecho.

7.7 Educación especial *versus* educación inclusiva

Lo que saben, se lo deben a la educación especial: mucha inclusión educativa y bla, bla, bla, sí, pero si aprendieron a leer y a escribir en Braille, a usar el bastón y a orientarse, nada tuvo que ver la educación inclusiva.

8. Recomendaciones

Generales:

a) Que sean las propias personas en situación de discapacidad quienes encabecen la toma de los medios de producción o, si no se puede, al menos los asuntos que les conciernen directamente; b) No le crean una maldita palabra a las iniciativas que no vengán del propio colectivo; c) Cuando planeen modelos o comités de inclusión, si no está al frente una persona en situación de discapacidad calificada para investigar e intervenir, no es ahí, amiga; d) Autonomía, autogestión, agencia: nada menos; e)

Auditoría a la caja chica que es Atedi, el CUI, etc; d) Metan los estudios críticos en discapacidad en los PE: rápido; e) Simposios de discapacidad, educación e inclusión: ya; f) A quien quiera suplantar la voz de las personas en situación de discapacidad, aplíquense la sharía; g) La voz de las personas en situación de discapacidad son muchas voces: ¡asímílenlo, pero para hoy!; h) A través de un ejercicio participativo real, creen un protocolo de inclusión (y otro de accesibilidad) análogo al que existe en materia de violencia de género; i) Convocar a la Rectoría, al Comité Universitario de Inclusión y al área de Atención a Estudiantes con Discapacidad para conocer de primera mano su postura frente a estas recomendaciones: a ver de a cómo nos toca, prrrs.

Específicas:

Ferias de orientación vocacional para las personas en situación de discapacidad visual donde quiera que éstas se encuentren; b) Proceso de admisión autónomo; c) Entornos *web* accesibles; d) Modificar los perfiles de ingreso que basan sus prácticas en el discurso capacitista; e) Acompañamiento sustantivo y emisión de un informe final, caso por caso; f) Capacitación y certificación obligatoria a todo aquél o aquélla involucrados en el proceso de admisión; g) Clases accesibles durante el curso propedéutico; h) Mecanismos de evaluación accesibles; i) Generar una versión accesible del Excoba así como de todos los ajustes que sean necesarios para su aplicación: tiempo, espacio, interacción, etc; j) Llevar a la práctica los acuerdos firmados en materia de discapacidad, educación e inclusión.

Referencias

- Asamblea General de las Naciones Unidas (1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. Recuperado de https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/spn.pdf
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH). (2018). *La Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad y su Protocolo Facultativo*. Recuperado de <https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/documentos/201905/Discapacidad-Protocolo-Facultativo%5B1%5D.pdf>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). (2020). *Discapacidad en México*. Recuperado de <https://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/discapacidad.aspx>
- Monje, Á. (2011). *Metodología de la Investigación Cuantitativa y Cualitativa: guía didáctica*. Universidad Surcolombiana. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Programa de comunicación social y periodismo. Neiva. Recuperado de <https://www.uv.mx/rmipe/files/2017/02/Guia-didactica-metodologia-de-la-investigacion.pdf>
- Servicio Nacional de la Discapacidad. (2017). *Glosario*. Recuperado de https://www.senadis.gob.cl/pag/310/827/pag/669/1265/sobre_el_ii_estudio_nacional_de_la_discapacidad
- Universidad Autónoma de Querétaro. (2023). *Convocatoria para el ciclo escolar enero-junio, 2023*. Recuperado de <https://dsa.uaq.mx/convocatorias/Convocatoria-2023/CONVLic231FinL.pdf>
- _____. (s.f.). *La UAQ incluye a todos. Proyecto de Inclusión Educativa y Atención a la Diversidad*. Recuperado de <https://planeacion.uaq.mx/docs/piee/Folleto - PíEE UAQ.pdf>
- _____. (2007). *Plan Institucional de Desarrollo 2007-2012 (PIDE)*. Recuperado de <https://www.uaq.mx/planeacion/pide/pide2007-2012.pdf>
- _____. (2013). *Plan Institucional de Desarrollo 2013-2015 (PIDE)*. Recuperado de <https://www.uaq.mx/planeacion/pide/PIDE2013-2015.pdf>
- _____. (s.f.). *Plan Institucional de Desarrollo 2015-2018 (PIDE)*. Recuperado de https://www.uaq.mx/planeacion/pide/PIDE_UAQ_2015-2018.pdf

- _____. (2019). *Plan Institucional de Desarrollo 2019-2021 (PIDE)*. Recuperado de <https://planeacion.uaq.mx/docs/pide/PIDE-UAQ-2019-2021.pdf>
- _____. (s.f.). *Plan Institucional de Desarrollo 2021-2024 (PIDE)*. Recuperado de https://planeacion.uaq.mx/docs/pide/DOCUMENTO_PIDE_2021-2024.pdf
- _____. (2019). *Primer Informe*. Dra. Teresa García Gasca. Recuperado de <https://rectoria.uaq.mx/index.php/informes/1er-informe>
- _____. (2020). *Segundo Informe*. Dra. Teresa García Gasca. Recuperado de <https://rectoria.uaq.mx/index.php/informes/2doinforme>
- _____. (2021). *Tercer Informe*. Dra. Teresa García Gasca. Recuperado de <https://rectoria.uaq.mx/index.php/informes/3erinforme>
- _____. (2021). *Cuarto Informe*. Dra. Teresa García Gasca. Recuperado de https://www.uaq.mx/docs/informes_rectoria/4to_informe_TGG/4toInforme_Extenso_TGG.pdf
- Vázquez, F. (2006). "El problema de la reflexividad en Pierre Bourdieu. De la epistemología a la ética". *Revista Opinión Jurídica*, 5(10), pp. 87-104.

SEMBLANZAS DE LOS AUTORES

Bibiana Colín Esquivel

Artista visual y multidisciplinaria, nació en San Juan del Río, Querétaro, donde reside actualmente. Estudia el noveno semestre de la Licenciatura en Artes Visuales con especialidad en Artes Plásticas por parte de la Universidad Autónoma de Querétaro, campus San Juan del Río.

Su obra se inspira en el realismo mágico para abordar temas como los procesos, los ciclos y el dolor visto desde lo femenino, lo personal y lo social. Su trabajo artístico se desarrolla principalmente en la pintura y el dibujo. También se interesa por la escritura de ensayos críticos y la investigación en temas de arte, así como su relación con la ciencia, principalmente con la microbiología.

Ha participado en múltiples exposiciones colectivas por el Instituto de Cultura de San Juan del Río, así como por parte de la Secretaría de la Juventud del Estado de Querétaro, de la Universidad Autónoma de Querétaro y por colectivos independientes. Participó como ponente en el 2do Congreso de Estudios Aplicados a las Artes (2019), en el 3er Simposio de Estudiantes Investigadores en Artes y Humanidades (2021), y en el 1er Foro de Estudiantes Investigadores (2023), todos por parte de la UAQ. Formó parte del comité organizador del 1er Encuentro Virtual de Artistas e Investigadores del arte Latinoamericanos (2022). Publicó dos ensayos y una ilustración en el número cero de la Revista Visualidades (2023) de la Facultad de Artes de la UAQ.

Vanesa Leal Puga

Estudiante de la Licenciatura en Artes Visuales en la Universidad Autónoma de Querétaro. Ha participado en exposiciones colectivas como *Del color al sonido*, *Mexicanidad y neo identidad*, *Plástica juvenil* (2019), entre otros proyectos. Tiene interés en la pintura, las artes del fuego y la multidisciplinariedad entre artes con las tecnologías emergentes. Fue participante en el Primer Simposio Nacional de Estudiantes Investigadores en Artes y Humanidades.

Alejandra Castro Flores

Artista visual especializada en la gráfica, enfocada a temas como la metamorfosis, el cuerpo y corporalidades diversas. Ha participado en distintas exposiciones colectivas alrededor del mundo, entre las que destacan Egipto, Estados Unidos, Uruguay y México. Ha sido beneficiaria de estímulos como *Contigo en la Distancia: Cultura desde casa*, así como el *Apoyarte 2-2020* del estado de Querétaro. Es licenciada en artes visuales por la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México y maestra en Estudios de Género por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Actualmente, colabora como coordinadora del área de arte y diseño en Dirê Nikkhö S.C., donde imparte cursos y talleres relativos al grabado, dibujo y género. Ha participado en varias conferencias, coloquios y congresos en torno al arte, la gráfica y el género.

Julia Joselin Guerrero Flores

Estudiante de la licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, anteriormente estudió artes plásticas en la Ciudad de México en el Instituto Nacional de Bellas Artes en la escuela de iniciación artísticas No.3.

Ariadna Aurora García Rodríguez

Artista Visual Queretana. Es licenciada en Artes visuales con Especialidad en Artes plásticas por parte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, lugar donde labora actualmente. En 2018 participó en las Exposiciones colectivas *La base del ser*, Corregidora, Qro. México y en *Jóvenes creadores*, por parte del Consejo Nacional Estudiantil, Querétaro, México. En el mismo año tomó el taller de *Técnicas Pictóricas*, impartido por Rafael Rodríguez en el 1er Congreso Nacional de Artes Plásticas en la Ciudad de Querétaro. Para 2019 participó en el evento de arte *Vivarte* para la fundación Corazones Mágicos en la exposición de obra y creación de una pintura en vivo junto con el artista Alan Oswaldo, igualmente en la Ciudad de Querétaro. Tomó el taller de *Dibujo figurativo gestual* por Carlos Herrera en el 2do Congreso Nacional de Artes Plásticas, Querétaro, México y participó como expositora en el Segundo y tercer Simposio de Estudiantes Investigadores en Artes y Humanida-

des (UAQ), México en 2020. Para 2021 participó en la Exposición *Resiliencia Visual* en la Fundación Carol Rolland en el marco del tercer Congreso Internacional de Artes Visuales.

Karina Ivonne González González

Es una artista visual que actualmente estudia el octavo semestre de la Licenciatura en Artes Visuales con línea terminal en artes plásticas por parte de la Universidad Autónoma de Querétaro, Campus San Juan del Río. Su trabajo artístico está enfocado en el arte digital, en la acuarela, la ilustración y en la producción de textos críticos sobre la cultura visual. Ha participado como expositora en eventos como la exposición “Tiempo Libre” en la Fundación Carol Rolland, A.C (2022), fue parte del comité organizador del 1er Encuentro Virtual de Artistas e Investigadores del arte Latinoamericanos 2022 (modalidad virtual), y también ha participado con sus ensayos en congresos y simposios como el 3er Simposio de Estudiantes Investigadores en Artes y Humanidades (modalidad virtual, 2021) y el 2do Congreso de Estudios Aplicados a las Artes: “Narrativas y figuras de lo femenino en el arte” (Aula de Usos Múltiples del Campus San Juan del Río, UAQ, 2019).

Correo electrónico: scarkigg.one@gmail.com

Gloria Elena Tavarez Chacón

Actualmente cursa el Doctorado en Educación, Artes y Humanidades en la Universidad Autónoma de Chihuahua, donde también cuenta con el grado de Maestra en Humanidades. Se ha desempeñado como docente por siete años en el nivel medio superior. Ha participado en diversos congresos locales y nacionales, además de contar con artículos y con una investigación en proceso de dictamen para su publicación. Se ha especializado en la investigación sobre la literatura hispanoamericana a través de un enfoque interdisciplinario que combina los estudios literarios con la filosofía.

Daniela Lagunas Osorio

Estudiante de la Licenciatura en Artes Visuales con línea terminal en Artes Plásticas. Escuela de Iniciación Artística No.4, Instituto Nacional de Bellas Artes (2015-2017). En la actualidad se encuentra desarrollando por entero su carrera en Artes Plásticas.

Yolanda Alatorre Maldonado

Es candidata a Maestra en Investigación Humanística en la Universidad Autónoma de Chihuahua y forma parte del Centro de Estudios Superiores Ignacio Allende. Cuenta con los títulos de Licenciatura en Médico Cirujano y Partero, y en Filosofía, ambas por la Universidad Autónoma de Chihuahua. Actualmente, es docente en nivel medio superior en el Instituto de Estudios Superiores Ignacio Allende. Ha participado en diversos congresos locales y nacionales, además de contar con una investigación en proceso de dictamen para su publicación. Se ha especializado en la investigación sobre la relación médico-paciente desde aspectos éticos y en el abordaje filosófico de la deshumanización de la medicina.

José Luis Evangelista Ávila

Es Doctor en Filosofía por la Universidad Iberoamericana A. C. y cuenta con la distinción del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) nivel 1, otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT). Actualmente es miembro de la Sociedad Iberoamericana de Estudios Kierkegaardianos A. C. (SIEK), la Sociedad Académica Kierkegaard A. C. (SAK) y el Cuerpo Académico Estudios Humanísticos de la Cultura. Con los últimos forma parte del equipo de la revista *Leteo: Revista de Investigación y Producción en Humanidades* (ISSN: 2954:3515), destinada a investigadores noveles. Además, colabora con la Biblioteca Kierkegaard Argentina; con el Seminario de Filosofía Moderna y Contemporánea de la Universidad Autónoma del Estado de México; con E-valúa (Perú) para la formación de docentes e investigadores; asimismo se desempeña como asesor académico de la Comunidad Mexicana de Estudiantes de Filosofía (COMEFI) delegación Chihuahua. Cuenta con obra publicada en medios impresos y digitales. Desde 2009 es docente en la Universidad Autónoma de Chihuahua.

Yahisa Rangel Inzunza

Es licenciada en Artes Visuales con especialidad en Diseño Gráfico por la Universidad Autónoma de Querétaro. Se ha desempeñado como diseñadora gráfica en proyectos de *branding*, diseño editorial, *packaging*, ilustración, fotografía, entre otros, así como en agencias de publicidad, *branding* y haciendo *freelance*. Por ahora se desempeña en una agencia de publicidad en el área de diseño, además de formar parte del Centro de Arte Bernardo Quintana que pertenece a la Secretaría de Extensión y Cultura Universitaria de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ). Actualmente es maestrante del tercer semestre de la Maestría en Diseño y Comunicación Hipermedial en la Facultad de Artes de la UAQ, en donde su proyecto de investigación plantea diseñar un material hipermedial Montessori para nivel preescolar, con el fin de reforzar los aprendizajes del conteo en el campo formativo del pensamiento matemático.

Rosa Alejandra Morales Velasco

Es licenciada en Diseño Gráfico por la Universidad de Colima y Maestra en Diseño y Desarrollo de Nuevos Productos por la Universidad de Guadalajara. Experta en diseño de interfaces educativas para aplicaciones multimedia por más de 15 años. Docente de Educación Superior en las carreras de Diseño Gráfico, Diseño Industrial y Posgrados relacionados con el campo del Diseño Hipermedial. Ha dirigido tesis de Licenciatura y Maestría. Es estudiante en proceso de titulación del Doctorado en Tecnología en la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ) en la Facultad de Informática. La investigación doctoral que trabajó plantea la implementación de un proceso de diseño de Objetos de Aprendizaje centrado en el docente de Educación Superior como autor. Actualmente es Coordinadora del Laboratorio de Innovación, Digitalización y Cultura Digital de la Dirección de Innovación, Tecnología y Cultura en la Secretaría de Extensión y Cultura Universitaria de la UAQ. Sus áreas de investigación son: proceso de diseño de recursos educativos, usabilidad, experiencia de usuario, diseño instruccional y tecnología educativa.

Ana Lidia Pacheco López

Estudiante de 7º semestre de la Licenciatura en Pedagogía de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM).

José Luis Guillén López

Lic. En actuación por la Facultad de artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Es Actor de teatro y cine, dramaturgo, narrador, gestor cultural, con experiencia en conducción de televisión. Originario de Matamoros, Tamaulipas, México. Es cofundador de la compañía Dramantes teatro en 2008 y del Centro Cultural Independiente Espacio Vacío en 2014. Fue coordinador del área de teatro del gobierno municipal de la Heroíca Matamoros, Tamaulipas del 2015 al 2017. Fundador y director de la Compañía de teatro Proyecto Dramante en diciembre de 2018 en la ciudad de Querétaro, Querétaro. Ganador de la Muestra Estatal de Teatro Maestro Rafael Solana en 2015 y representante de Tamaulipas en la Muestra Regional de Teatro en Monterrey, Nuevo León en el mismo año y en la Feria Internacional del Libro 2015 y 2016 con los unipersonales “Solo los pendejos mueren de amor “ y “El Portador de sueños” respectivamente. Finalista en el Festival de teatro universitario 2022, con la obra Oniria de Martín Giner.

Ha trabajado con directores como Richard Viqueira, Heber Banda, Medardo Treviño y ha tomado clases con maestros como Luisa Huertas, Indira Pensado, Coral Aguirre, Fernando Martinez Monrroy, Karina Gidi, Silverio Palacios, por mencionar algunos. En Dramaturgia ha tomado clases con el Dr. Juan Mendoza Zazueta, director de la compañía Todo Terreno Teatro, con el Mtro. Heber Banda director de Zurcidores de Cuentos, con Felipe Rodríguez, director de El Sótano Teatro, con Manya Loría dramaturgia y directora de Metamorfosis Teatro, así como con Enrique Mijares Dramaturgo, poeta y narrador mexicano.

Es director residente del montaje Parábola de Juan Carlos Franco, producción de Laboratorio Teatral Latex, UAQ. Además de ser dramaturgo y director de escena de “Lotería para todos”. Participó como ponente en el congreso internacional “Universidades Autónomas con sentido” (2021) organizado por la Universidad Autónoma de Querétaro.

Obras de autoría propia que han sido representadas en escena, tales como: *México de mis recuerdos*, *Lotería para todos*, *¿Y si volvemos a amarnos?*, *Diferente soy libre*, *¿de que color ves tu horizonte?* y *El tren soñado*. Cuenta con la publicación de las obras “Sueños” y

“Dís-parejas” en el libro *Hipertextos teatrales desde el confinamiento* en el año 2023.

Actualmente es coordinador de enlace en la dirección de enlace y desarrollo universitario en la secretaría de extensión y cultura universitaria de la universidad Autónoma de Querétaro y miembro director del grupo representativo Laboratorio Teatral LATEX UAQ. Encargado de Gestión de Proyectos Culturales en la empresa Lex Imagen y Eventos S.A. de C.V. Es director de la compañía Proyecto Dramante y actor de las compañías El Caracol Oscuro y Los 3 Ratones Ciegos.

María Fernanda Prado Rodríguez

Nació en la ciudad de Morelia, donde se formó académicamente como Ingeniera Electrónica en el Instituto Tecnológico de Morelia, donde formó parte del Ballet Folklórico de la institución a lo largo de sus estudios y fue participante activa en todas las ediciones del Encuentro Nacional de Arte y Cultura del mismo sistema mientras cursó su formación superior.

Desde temprana edad dedicó su inquietud a la danza en diferentes áreas, como en la española, la polinesia y el folklor mexicano, siendo miembro fundador del grupo de danza mexicana Coyoltin Ayacaxtli de Morelia. Formó parte del programa de las Caravanas Artísticas de la Secretaría de Cultura y Turismo del Estado Michoacán, haciendo diversos recorridos representando al Estado. Se desempeñó como ingeniera de soporte para Grupo Bimbo. Reside en la ciudad de Morelia, Michoacán, y es docente de ciencias exactas, sociales y del idioma inglés a nivel medio superior en el Instituto IDAI, y está certificada como Educador Google.

Es egresada de la Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana por la UAQ y tiene una certificación como especialista en técnicas de enseñanza de la danza mexicana avalada por la Fundación México, Tradición, Cultura y Sociedad y el Ballet Internacional del Estado de Veracruz.

José Antonio Juárez Uriostegui

Nacido en Lázaro Cárdenas, donde estudió hasta su educación media superior y participó en concursos de danza folklórica mexicana a nivel zona, estatal y nacional.

Se mudó a la ciudad de Morelia a realizar sus estudios superiores en el Instituto Tecnológico como Ingeniero Electrónico, formando parte del Ballet Folklórico del Instituto asistiendo a todos los Encuentros Nacionales de Arte y Cultura del sistema durante sus estudios. Desde niño practicó la danza folklórica mexicana de forma ininterrumpida y trabajó en diversas ocasiones con Secretaría de Cultura y de Turismo de Morelia durante el programa de las Caravanas Turísticas del Estado, impartió cursos de repertorio del Estado de Michoacán en las ciudades de San Juan del Río, Tequisquiapan, y en la Universidad Autónoma de Querétaro.

Laboró como docente a nivel medio superior y como responsable de la carrera técnica en electrónica en el Instituto Grupo Enlace Empresarial. Es egresado de la Licenciatura en Danza Folklórica Mexicana por la UAQ y tiene una certificación como especialista en técnicas de enseñanza de la danza mexicana avalada por la Fundación México, Tradición, Cultura y Sociedad y el Ballet Internacional del Estado de Veracruz.

Reside en la ciudad de Morelia, Michoacán, en donde se desempeña como docente de ciencias básicas y danza en la Preparatoria José Vasconcelos incorporada a la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. De igual manera, labora en el Instituto de Bellas Artes y Educación, campus Morelia, formando parte del cuerpo docente de la Licenciatura en Docencia de la Danza Folklórica Mexicana.

María Guadalupe Cortés Trejo

Es egresada de la Licenciatura en Sociología por la FCPyS de la Universidad Autónoma de Querétaro y actualmente estudia el curso propedéutico de la Maestría en Estudios de Género de la FA, también, de la UAQ. Fue colaboradora del *“Diagnóstico sobre la calidad de vida sobre las personas con Discapacidad en el Municipio de Querétaro”*: Gobierno del Estado de Querétaro-UAQ-FCPyS. Se hizo acreedora al premio de excelencia a la Movilidad Internacional, 2020, otorgado por la Universidad de Granada, España. Obtuvo el Tercer Lugar en el III Certamen Literario Internacional Tifloletras, 2021, otorgado por el Comité Pro Ciegos y Sordos de Guatemala. Publicada en la *Revista Casa del Tiempo* (Universidad Autónoma Metropolitana, 2022); en la *Antología de na-*

rrativa breve escrita por mujeres (Crisálida Ediciones, 2020-21); en la antología *Mujeres que narran la discapacidad desde el territorio* (Ministerio de Cultura de Colombia, 2022; y en una docena más de revistas nacionales e internacionales. Es coautora del *Proyecto de intervención para la aplicación de acciones encaminadas a combatir la discriminación de personas en situación de vulnerabilidad*, en el capítulo “Discapacidad” (Instituto Electoral del Estado de Querétaro-UAQ-FCPyS, 2022).

Víctor Israel Mancilla Campos

Es egresado de la Licenciatura en Docencia del Arte por la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro y actualmente estudia el curso propedéutico de la Maestría en Estudios de Género de la FA, también, de la UAQ. Obtuvo mención honorífica en el Primer Concurso Internacional de Cuento Breve “La sombra del amor y la muerte”, 2021, convocado por el Centro Hispanoamericano de Fomento a la Literatura (España). Finalista en el Concurso Literario Internacional “Savia al mundo, 2022”, convocado por la editorial Libros de Arena y Espuma (Venezuela-Perú). Finalista del Concurso Nacional de “Antología de Cuento”, 2022, convocado por Ediciones Cleta (Chihuahua, México). Ha sido publicado por el Fondo Editorial de Querétaro con sus obras: *La Diablera y otros cuentos* (2005) y *Los cuentos del Arcángel* (2006) y en revistas nacionales e internacionales como la Revista Hispanoamericana de Literatura (México-Argentina, 2021), Marabunta (México, 2021), Temporales (EE. UU., 2021), Hysteria (México, 2021), Sputnik (México, 2021), Colofón (Argentina, 2022), Saranchá (España, 2022), Purgante (España, 2022), Almiar (España, 2022), entre otras.

La presente edición de
Transgresión. Estudios sobre arte, tecnología, cuerpo y educación
fue maquetada por Jimena Nieves y Jorge Figueroa,
en la Coordinación de Artes Ediciones de la Facultad de Artes
de la Universidad Autónoma de Querétaro.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de León Felipe Barrón Rosas.
Se publicó en septiembre de 2023, en Santiago de Querétaro, Qro., México.

La constante reflexión sobre los distintos contextos y discursos existentes, así como el desarrollo de las tecnologías digitales y de los sistemas de telecomunicación, han posibilitado que se complejice nuestro entendimiento respecto a la forma de relacionarnos con el entorno. Las actividades que realizamos, la manera en que aprendemos, los recursos con los que contamos, incluso nuestros propios cuerpos y expresiones, han adquirido, o les hemos reconocido, matices que sobrepasan las normas prescriptivas. En cada uno de los artículos que conforman el presente libro, el lector encontrará estudios sobre las características disciplinarias que han superado los límites establecidos para el arte, la tecnología, el cuerpo y la educación.

Transgresión. Estudios sobre arte, tecnología, cuerpo y educación conjunta una multiplicidad de voces, perspectivas y propuestas con el objetivo de analizar nuestra forma de relacionarnos con el mundo. El estudio de las temáticas aquí tratadas favorece el entendimiento de los desafíos y las oportunidades que se presentan en nuestra actualidad. No se deben limitar los matices que transgreden las normas establecidas, al contrario, deben de estudiarse y alentarse para comprender los diversos contextos que existen.

