

Núm. 01 | julio-diciembre 2025



PROCESUAL

Revista de investigaciones
en arte, diseño y cine



UNAM
FACULTAD
DE ARTES
Y DISEÑO



UNAM
POSGRADO
Artes y Diseño



DIRECTORIO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

RECTOR

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DIRECTOR

Dr. Mauricio Juárez Servín

SECRETARIA GENERAL

Lic. Marisol G. Martínez Fernández

COORDINADOR DEL POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

Dr. Marco Antonio Sandoval Valle

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES Y FOMENTO EDITORIAL

DIRECTORA GENERAL

Mtra. Socorro Venegas Pérez

SUBDIRECTOR DE REVISTAS ACADÉMICAS Y PUBLICACIONES DIGITALES

Guillermo Chávez Sánchez

GESTIÓN DE REVISTAS ACADÉMICAS

Lilia Nataly Vaca Tapia

EQUIPO EDITORIAL

EDITOR RESPONSABLE

Yuri Alberto Aguilar Hernández

EDITORA EJECUTIVA

Nayelli Herzel Arley Dávila

DISEÑO EDITORIAL

Nayelli Herzel Arley Dávila

IDENTIDAD GRÁFICA

Anabell Estrada Zarazúa

REDES SOCIALES

Abderrahman El Aziri Alami

CORRECCIÓN DE ESTILO

Miguel Ángel Hernández Acosta

CONSEJO EDITORIAL

Dra. Ilana Boltvinik Riesenfeld, *Universidad Veracruzana, México* • Dr. Eduardo Chávez Silva, *Universidad Nacional Autónoma de México, México* • Dra. Margarida Dourado Dias, *Universidade do Porto, Portugal* • Dra. Elizabeth Fuentes Rojas, *Universidad Nacional Autónoma de México* • Dra. Marina Garone Gravier, *Universidad Nacional Autónoma de México* • Mtra. Dawn Holder, *Indiana University, E.E.U.U.* • Dra. Giada Lusardi, *Pontificia Universidad Católica de Ecuador* • Dr. Federico López Silvestre, *Universidad de Santiago de Compostela, España* • Dr. Pablo Martínez Zárate, *Universidad Iberoamericana, México* • Dra. Cecilia Guadalupe Morales González, *Universidad Autónoma del Estado de México* • Dr. Gabriel Orozco Grover, *Universidad de Guadalajara, México*

COMITÉ ARTÍSTICO

Dr. Armando Andrade Zamarripa, *Universidad Autónoma de Aguascalientes, México* • Mtra. Odette Bello Algeciras, *Universidad de la Habana, Cuba* • Dra. Laura Catelli, *Universidad del Rosario, Argentina* • Mtra. Tatiana Cuevas Guevara, *Universidad Nacional Autónoma de México* • Dr. Héctor Fernández L'Hoeste, *Georgia State University, E.E.U.U.* • Dra. Blanca Gutiérrez Galindo, *Universidad Nacional Autónoma de México* • Dra. Zyanya López Arámburu, *Instituto Tecnológico de Sonora, México* • Mtra. Carolina Magis Weinberg, *Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", México* • Mtra. Ana Cecilia Parrodi Anaya, *Universidad de Las Américas, Puebla* • Dr. Álvaro Villalobos Herrera, *Universidad Autónoma del Estado de México*

COMITÉ CIENTÍFICO

Dra. Luz del Carmen Vilchis Esquivel, *Universidad Nacional Autónoma de México* • Dra. Gabriela Vaz-Pinheiro, *Universidade do Porto, Portugal* • Dr. Gerardo Suter Latour, *Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México* • Dr. Manuel Suárez Lastra, *Universidad Nacional Autónoma de México* • Dra. Rubí Elina Ruíz y Sabido, *Universidad Autónoma de Yucatán, México* • Mtro. José Luis Macas Paredes, *Pontificia Universidad Católica de Ecuador* • Dra. Erika Cecilia Castañeda Arredondo, *Universidad Autónoma Metropolitana* • Dra. Anabel Caraballo Fuentes, *Universidad de las Artes (ISA), Cuba* • Dr. Mario Antonio Barro Hernández, *Universidad Nacional Autónoma de México* • Dr. Miguel Anxo Rodríguez, *Universidad de Santiago de Compostela, España*

PROCESUAL REVISTA DE INVESTIGACIONES EN ARTE, DISEÑO Y CINE, primer número 2025, es una publicación semestral, editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, Código Postal 04510, Ciudad de México, a través de la Facultad de Arte y Diseño, Unidad del Posgrado en Artes y Diseño, Circuito de los Posgrados s/n, Edificio A, planta baja. Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, <http://www.procesual.unam.mx> correo electrónico procesual@fad.unam.mx. Editor responsable: Yuri Alberto Aguilar Hernández. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Difusión vía red de cómputo para esta publicación bajo el número 04-2026-020311084600-203, ISSN en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Yuri Alberto Aguilar Hernández, editor responsable, con domicilio ubicado en la Unidad del Posgrado en Artes y Diseño, Circuito de los Posgrados s/n, Edificio A, planta baja. Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México. Fecha de la última actualización: 3 de marzo de 2026. La responsabilidad de los textos publicados en la revista electrónica PROCESUAL recae exclusivamente en los autores y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la Institución. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la facultad de artes y diseño.



Esta revista se publica bajo una licencia
Creative Commons Attribution-NonCommercial
4.0 International License

PROCESUAL. Núm. 01

CONTENIDO

Content • Contente

DIRECTORIO

EDITORIAL

01 ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

Cine documental y política. En busca de la imagen-política

• *Documentary Cinema and Politics. In Search of the Political Image*

• *Cinema Documental e Política. Em Busca da Imagem-Política*

—Isaí González Valadéz

Rutas transdisciplinarias para una educación transformadora en las artes y los diseño del futuro • *Transdisciplinary pathways for*

transformative education in the arts and designs of the future

• *Caminhos transdisciplinares para uma educação transformadora nas artes e nos designs do futuro*

—José Rafael Mauleón Rodríguez

Tres proyectos sobre arte y violencia en México

• *Three projects on art and violence in Mexico*

• *Três projetos sobre arte e violência no México*

—Blanca Gutiérrez Galindo

02 ENSAYOS ACADÉMICOS

Genealogía pixelada: archivo familiar y heteronormatividad en el cortometraje documental Huachinango Rojo (Behua Xiña') •

Pixelated genealogy: family archive and heteronormativity in the short documentary Red Snapper (Behua Xiña') • *Genealogia pixelada: arquivo familiar e heteronormatividade no curta-metragem documental Pargo vermelho (Behua Xiña')*

—Mario Antonio Barro Hernández

Dibujo, diseño y tecnologías emergentes en la formación crítica hacia futuros posibles • *Drawing, Design, and Emerging*

Technologies in Critical Education Toward Possible Futures •

Desenho, Design e Tecnologias Emergentes na Formação Crítica para Futuros Possíveis

—Marco Antonio Sandoval Valle

03 PROCESOS CREATIVOS

Performance duracional con adultos mayores de Cuba y México • *Durational performance art with older adults*

from Cuba and Mexico • Performance duracional com idosos de Cuba e México

—Álvaro Villalobos Herrera

8h 33'

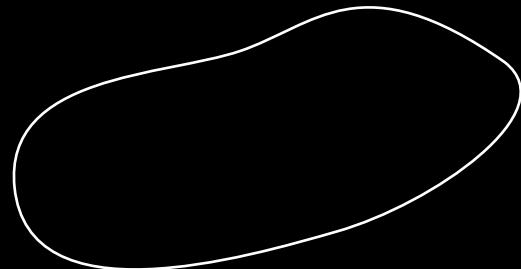
—Darío Alberto Meléndez Manzano

Editorial

— Yuri Alberto Aguilar Hernández

Es un gran orgullo presentar el primer número de **PROCESUAL** *Revista de investigaciones en arte, diseño y cine*, una publicación académica que representa un hito estratégico para la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La creación de esta revista responde a los objetivos institucionales de fortalecer la investigación de calidad, visibilizar la producción académica emergente y mantener a la FAD como referente en los campos creativos. El Plan de Desarrollo Institucional (PDI) de la FAD subraya la importancia de promover la producción intelectual de sus cuerpos académicos, generar espacios de diálogo inter y transdisciplinario, y proyectar la excelencia académica en las artes y el diseño. En este sentido, **PROCESUAL** se inserta como elemento clave para materializar dichos propósitos estratégicos.

Asimismo, **PROCESUAL** se inscribe en la visión institucional de promover la investigación de frontera, prácticas culturales innovadoras y procesos creativos que dialogan con la sociedad contemporánea y con los desafíos globales. La revista se convierte así en un vehículo para articular la misión de nuestra universidad de formar profesionistas, investigadores y profesores, así como, extender con la mayor amplitud posible los beneficios de la cultura, tal como se establece en la Ley Orgánica de la UNAM.



PROCESUAL tiene el compromiso de publicar conocimiento emergente, innovador y propositivo generado por investigaciones especializadas en los campos de las artes, el diseño y la cinematografía, abordando enfoques mono, multi, inter y transdisciplinarios. Esta revista enfatiza los procesos creativos, productos, prácticas, metodologías, posicionamientos epistemológicos y elaboraciones teóricas, así como su impacto en la sociedad.

Se trata de una revista académica dirigida a investigadoras e investigadores, docentes, estudiantes de maestría y doctorado, así como a profesionales en las áreas de las artes, el diseño y el cine, tanto a nivel nacional como internacional, especialmente de la región iberoamericana. **PROCESUAL** acepta y publica artículos de investigación, ensayos académicos, procesos creativos y narrativas audiovisuales en tres idiomas: español, inglés y portugués.

Esta publicación periódica se caracteriza por situarse en la interacción entre teoría y práctica, privilegiando tanto la reflexión crítica como la acción experimental. Tiene como objetivo fomentar un diálogo activo en la comunidad académica, promoviendo la producción y socialización de conocimiento en contextos regionales.

Uno de los grandes aportes de **PROCESUAL** es su capacidad para visibilizar y legitimar, en el ámbito académico, a la comunidad emergente de conocimiento en áreas creativas que se articula al interior y alrededor de ella. Esta comunidad, que contempla académicas y académicos, alumnas y alumnos, y creadoras y creadores,

muchas veces queda al margen de los circuitos tradicionales de publicación académica de frontera. La revista ofrece un foro de legitimidad para sus propuestas, posicionando su trabajo como parte del acervo intelectual de la UNAM y del campo académico internacional. Además, la publicación de este primer número es un paso decisivo hacia su futura incorporación en índices de prestigio académico —como Latindex, SciELO, LatinRev, Redalyc, Dialnet, DOAJ, SECIHTI y, eventualmente, Scopus—, lo cual reforzará su visibilidad, credibilidad institucional e impacto académico.

En este primer número hemos convocado a profesores y tutores del Posgrado en Artes y Diseño (PAD) de la UNAM —procedentes de la Facultad de Artes y Diseño y de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas—, quienes son también integrantes del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI). Al invitarlos a difundir sus investigaciones en **PROCESUAL**, no solo fortalecemos la participación del PAD en la vida académica, sino que también generamos un impacto positivo en su presencia en el Sistema Nacional de Posgrados de SECIHTI. De esta manera, la revista contribuye al reconocimiento institucional y al desarrollo del posgrado, alineándose con los compromisos del PDI de la FAD y de la UNAM respecto a la investigación, la formación avanzada y la proyección académica.

Este número inaugural se organiza en tres secciones: artículos de investigación, ensayos académicos y procesos creativos.

● **Artículos de investigación:** Incluye estudios originales que exploran cuestiones teóricas, metodológicas o prácticas en el arte, el diseño o el cine. La Dra. Blanca Gutiérrez Galindo analiza tres proyectos de investigación sobre arte y violencia desarrollados en años recientes dentro de la Maestría en Artes Visuales y el Doctorado en Artes y Diseño de la FAD, UNAM. El Dr. Isaí González Valdés realiza un análisis sobre la relación entre la política y el cine documental. Finalmente, el Dr. José Rafael Mauleón Rodríguez aborda la aceleración tecnológica actual, especialmente a través de las Tecnologías Exponenciales (TE) como la inteligencia artificial generativa, y su impacto en la Cuarta y Quinta Revolución Industrial.

● **Ensayos académicos:** En esta sección se reúnen reflexiones críticas y conceptuales en torno al cine y el diseño. El Dr. Mario Antonio Barro Hernández realiza un microanálisis de un plano del cortometraje documental *Huachinango rojo* (*Behua Xiña'*), de Cinthya Lizbeth Toledo (2021), para explorar cómo la imagen audiovisual cuestiona la genealogía heteronormativa inscrita en los archivos fotográficos familiares de la cultura zapoteca. El Dr. Marco Antonio Sandoval Valle reflexiona sobre la relación entre dibujo, diseño y tecnologías emergentes en la educación en diseño, destacando la importancia del dibujo como práctica epistémica y corporal frente a la creciente digitalización.

● **Procesos creativos:** Aquí se documentan las experiencias de creación, producción y reflexión artística de dos investigadores. El Dr. Darío Alberto Meléndez Manzano presenta una explora-

ción de dibujo espacial usando una pluma 3D. En alusión a 4'33" de John Cage, este silencioso proceso articula relaciones entre el tiempo, el trazo espacial y la escritura asémica. El Dr. Álvaro Villalobos Herrera comparte la memoria del performance duracional "Convivio, intercambio de saberes, cuidados y vida cotidiana con adultos mayores de Cuba y México", por medio del cual se extendieron lazos culturales y afectivos entre personas de ambos países.

Con este primer número de **PROCESUAL**, la Facultad de Artes y Diseño reafirma su vocación por impulsar la investigación, la creación y la reflexión crítica en sus ámbitos disciplinarios. Agradecemos a las autoras y los autores por confiar en esta plataforma y a las revisoras y los revisores por su rigor académico; también a todas las personas e instancias institucionales que han apoyado este proyecto: la Facultad de Artes y Diseño, donde nace, se sostiene y se proyecta esta iniciativa; el Posgrado en Artes y Diseño, que coadyuva en la vinculación y visibilización de la revista; y, finalmente, la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, por su apoyo en la implementación de la plataforma *Open Journal Systems*.

Invitamos cordialmente a toda la comunidad académica, artística y creativa a consultar y difundir este número, disponible en línea en la página de **PROCESUAL**: <https://procesual.unam.mx/>. Esperamos que sus páginas inspiren nuevas investigaciones, colaboraciones y procesos creativos, y que esta revista contribuya a enriquecer el diálogo intelectual en nuestra universidad y más allá. ●

Artículo de investigación

Cine documental y política

En busca de la imagen-política

*Documentary Cinema and Politics.
In Search of the Political Image*

*Cinema Documental e Política.
Em Busca da Imagem-Política*

Recibido: 23 de mayo de 2025

Aceptado: 20 de septiembre de 2025

Isaí González Valadez

Escuela Nacional de Artes Cinematográficas • UNAM

<https://orcid.org/0000-0002-1738-4181>

isai.gonzalez@enac.unam.mx

Resumen • Abstract • Resumo

El objetivo del texto es realizar un análisis sobre la relación entre la política y el cine documental. Para llevar a cabo lo anterior, el desarrollo del artículo ha sido trabajado en tres apartados. En primer lugar, se describen algunas consideraciones importantes para pensar la política en la actualidad. En un segundo momento se realiza una reflexión sobre la relación entre el cine documental y la política. Finalmente, se analiza, con base en las nociones expuestas, el documental *Funeral de Estado*, de Sergei Loznitsa. El resultado esperado es la generación de algunos elementos que abonen a la definición del funcionamiento de la imagen-política.

Palabras clave: cine documental, imagen-política, micropolítica, conflicto, Loznitsa.

The aim of this text is to carry out an analysis of the relationship between politics and documentary cinema. To this end, the article is structured into three sections. First, some important considerations for thinking about politics today are described. Second, a reflection is offered on the relationship between documentary cinema and politics. Finally, based on the previously discussed notions, Sergei Loznitsa's documentary State Funeral is analyzed. The expected outcome is the generation of elements that contribute to defining how the political image functions.

Keywords: documentary cinema, political-image, micropolitics, conflict, Loznitsa.

O objetivo deste texto é realizar uma análise sobre a relação entre a política e o cinema documental. Para isso, o desenvolvimento do artigo foi organizado em três partes. Em primeiro lugar, são descritas algumas considerações importantes para pensar a política na atualidade. Em um segundo momento, realiza-se uma reflexão sobre a relação entre o cinema documental e a política. Por fim, com base nas noções previamente explicadas, é analisado o documentário *Funeral de Estado*, de Sergei Loznitsa. O resultado esperado é a geração de alguns elementos que contribuam para a definição do funcionamento da imagem-política.

Palavras-chave: Cinema documental, imagem-política, micropolítica, conflito, Losnitza.

Artículo de investigación

Cine documental y política

En busca de la imagen-política

— *Isaí González Valadez*

Introducción

¿Por qué hacer una reflexión sobre la relación entre el cine y la política cuando existe ya un importante acervo de textos que trabajan este vínculo? Quizá para justificar este intento habría que recordar las palabras que Gilles Deleuze escribe a su amigo Arnaud Villani, en una carta fechada en diciembre de 1986:

[...] creo que un libro, si merece existir, puede ser presentado bajo tres aspectos rápidos: uno solo escribe un libro digno, 1) si uno piensa que los libros sobre el mismo tema o sobre un tema próximo caen en una suerte de error global; 2) si uno piensa que algo esencial ha sido olvidado sobre el tema; 3) si uno estima ser capaz de crear un nuevo concepto. Seguramente, es el mínimo cuantitativo: un error, un olvido, un concepto (Deleuze, 2016, p. 95).

En este sentido, a nuestro parecer, el error y el olvido –los cuales inciden en la imposibilidad de generar nuevos conceptos– tienen que ver directamente con la forma en lo que generalmente se entiende qué es y cómo funciona la política.

Si como bien afirmaba Martin Heidegger aquellos conceptos que nos son más cercanos y cotidianos son los que más rápido olvidamos y damos por sentados, en la actualidad es necesario volver a pensar y repensar la muy consuetudinaria política, no sólo para contrarrestar los desaciertos en apariencia verdaderos que nos aparecen de forma constante, sino para aclarar múltiples confusiones que se generan a partir de ellos. Así, en este texto se intentará abrir la reflexión sobre la política desde el campo de las imágenes cinematográficas documentales, sin pretender necesariamente “ilustrar” tal o cual fenómeno político con alguna película, secuencia o fotograma.

No estamos interesados en identificar las formas como el cine documental representa a la política (Niney, 2009), estén éstas basadas en los posicionamientos de los autores ante un fenómeno social, medioambiental, económico, religioso, etcétera, o incluso en la manera en la que las personas reciben y utilizan esos posicionamientos para auto representarse en el mundo.

Aunque, como veremos más adelante, la política ha utilizado al cine como una herramienta de propaganda o protesta, tampoco quisiésemos realizar nuestra reflexión desde ahí. No nos interesa el uso

del cine ni como “arma de emancipación” ni como vehículo para “manipular a las masas”. Consideramos la importancia que los estudios culturales o la sociología dan al cine como productor de imaginarios o como revelador de prácticas culturales, pero tampoco esto será nuestro objeto de estudio. No estaremos interesados en trabajar la relación entre la política y el cine desde áreas tales como la comunicación política, el estudio de las representaciones ideológicas, el análisis del discurso, el análisis de la cultura y el comportamiento político-institucional o la formación de la identidad política, las cuales han estrechado sus vínculos últimamente con los estudios cinematográficos.¹

Por el contrario, nuestra intención es lograr abrir reflexiones sobre la política desde las propias imágenes. Queremos que las imágenes, en especial las provenientes del cine documental, nos permitan pensar la política; que ellas abran el análisis como un fin en sí mismas y no como un medio. Para lograr esto se realizará un ejercicio tripartito. En un primer momento se expondrán algunas reflexiones generales sobre lo que la política supone y sus principales funcionamientos. Posteriormente, se realizarán una serie de consideraciones sobre la relación entre el cine documental y la política. Finalmente, a partir de una obra del ucraniano Sergei Loznitsa, se intentará mostrar algunos

¹ En los últimos años, dentro de la ciencia política se reconoce la existencia de la subdisciplina Análisis político del cine o Cinepolitológia, la cual considera al cine como un objeto de estudio particular. El cine, según este horizonte teórico, puede ayudar tanto a los especialistas del área como al público en general en análisis políticos de distintos tipos, así como a entender el devenir de diversos procesos políticos.

funcionamientos de lo que habremos de considerar como una imagen-política.

Consideraciones generales: distinciones y confusiones

Para lograr lo antes señalado es necesario hacer algunas consideraciones generales sobre lo que la política supone. A este respecto, lo primero que habría que considerar es ¿a qué nos referimos cuando decimos que algo es político? Si bien es muy común escuchar que se adjetiva a cualquier hecho o acontecimiento como “político”, no cualquiera lo es. Por esta razón es indispensable realizar un primer conjunto de reflexiones que permitan trazar una serie de distinciones sobre lo que implica el campo de acción de la política.

Primera reflexión: la política no es lo social (principio de ruptura). En nuestra opinión, este acto de diferenciación es la primera actividad que debe realizarse cuando se hable de un fenómeno político. Diversos pensadores, de Platón a Deleuze pasando por Rousseau, Locke, Hobbes, Marx, Malinowski, Hobsbawm y un largo etcétera, han intentado contarnos esta suerte de “lógica del gregarismo” a partir del cual los entes humanos nos habríamos agrupado en sociedad.

La historia es siempre más o menos la misma (Arendt, 1993): en un primer momento los hombres se descubren frágiles y vulnerables ante la naturaleza y el entorno, razón por la cual recurren al apoyo de otros. Sin embargo, estos “otros” le aparecen al hombre como iguales, a diferen-

cia de los entes naturales que le rodean, por lo que rápidamente descubre que se encuentra en una situación de “uno entre varios”. Esta debilidad constitutiva le revelará que su ser está determinado por la necesidad y ella es quien condiciona su gregarismo. Necesita asociarse para resolver lo más perentorio: alimentarse de manera suficiente, protegerse de la naturaleza, incrementar el rendimiento de su producción, garantizar su seguridad, etcétera. Desde este tipo de lecturas, el surgimiento de “lo social”, de lo gregario, es consustancial al hombre quien –Aristóteles *dixit*–, fuera del grupo sería un Dios o una bestia.

Una vez asegurada esta vida colectiva, este “vivir juntos” nacido de la propia necesidad, los seres humanos descubren de manera relativamente rápida que no siempre es posible lograr acuerdos mínimos o establecer un funcionamiento comunitario que asegure que todos estarán de acuerdo con todos, al punto de estar siempre satisfechos. Es en ese descubrimiento en el que se da una segunda ruptura. Si la primera fue con la naturaleza (por lo cual se fuga a lo social), ésta es con la sociedad misma, razón por la que ahora se desplaza hacia otro funcionamiento, el cual podemos denominar “político”. Así, la política implica la ruptura del orden social, es decir, el quiebre del orden adquirido por necesidad, hacia un movimiento (*διαβάλλειν*) sustancialmente conflictivo. La política entonces señalará la entrada del conflicto, la ruptura, la discontinuidad al orden social previamente establecido.

Hannah Arendt lo ha descrito mejor que nadie. En su libro de 1958, *La condición humana* (1993), hace patente el hecho de que la confusión entre lo social y lo político deriva de un malentendido conceptual de larga data entre el funcionamiento y la naturaleza de ambas actividades. Para Platón y Aristóteles –fundadores en buena medida del concepto de *política*–, señala Arendt, era claro que el hombre no puede vivir al margen de la compañía de sus semejantes. Sin embargo, este hecho no constituye algo específicamente humano, en todo caso es algo que se comparte con los animales: “la natural y meramente social compañía de la especie humana se consideraba como una limitación que se nos impone por las necesidades de la vida biológica, que es la misma para el animal humano que para las otras formas de existencia animal” (Arendt, 1993, p. 38). Entonces la política deberá estar situada en otras coordenadas de acción, justo cuando desaparece lo social.

Ahora bien, a lo largo de la historia del pensamiento en occidente, el muy particular concepto griego de *política* habría pasado por una serie de traducciones, las cuales llevaron la esencia del funcionamiento político hacia otros derroteros. Arendt encuentra en Seneca y en Santo Tomás (“*homo est naturaliter politicus, id est, sociales*” [1993, p. 38]),² un cambio no sólo de lenguaje sino de significado: del griego “*πολιτικόν*” (*politikón*) al latín *societas* (de hecho, nos recuerda nuestra autora, los griegos no tenían una palabra

para la noción social de los latinos). Este cambio de significado generaría una erosión de la potencia y del sentido del concepto griego, al punto de perderlos ambos en virtud de un área homogeneizada del análisis de lo humano alejada de la ruptura, la deliberación y el conflicto.

Según el pensamiento griego el funcionamiento de “la organización política no es sólo diferente, sino que se halla en directa oposición a la asociación natural [...] El nacimiento de la Ciudad-Estado significó que el hombre recibía además de su vida privada una especie de segunda vida, su *bios politikos*” (Arendt, 1993, p. 39). Esta segunda vida será la base para la constitución de la política. Una vez reconocido el hombre como social por naturaleza y sociable en tanto animal, se requería un ámbito especial para entender lo que acontecía cuando irremediablemente esta sociabilidad se rompía.

Segunda reflexión: la *polis* no es “la ciudad” (principio de multiplicidad). La segunda diferenciación que es necesario realizar tiene que ver con el sentido etimológico de la política. Una idea muy difundida entre algunos interesados en estos temas es que el origen de esta noción tiene como base la palabra griega “*πόλις*” (*polis*), entendida ésta como “ciudad”. Si bien es parcialmente correcta esta definición, es necesario profundizar un poco más en lo que supone dicha idea. Pensar la *polis* como ciudad sin más

² “El hombre es político por naturaleza, esto es, social”. Traducción en Hanna Arendt (1993).

es riesgoso no sólo por el hecho relevante de que, en realidad, la palabra “ciudad” es de origen latino (*civitas*), sino porque nos coloca ante por lo menos dos riesgos: *a)* pensar que todo fenómeno político es macropolítico y *b)* identificar a la ciudad a partir de lo que se entiende por ésta en términos modernos (edificios, asfalto, autos, centros comerciales, lo contrario a lo rural, etcétera). Para nosotros, habitantes de los linderos de las sociedades de control, la ciudad nos aparece como una suerte de “sustantivo”, de ente singular (“la” Ciudad de México, “la” ciudad de Chicago, “la” ciudad de Madrid) del que podemos predicar ciertos adjetivos: ruidosa, contaminada, sobrepoblada, desordenada, etcétera. Sin embargo, *polis*, en un sentido más originario, da cuenta no de un sujeto o sustantivo, sino de un “verbo”. Para los griegos *polis* enuncia una *τέχνη* (*techné*), que constituye en todo momento una “*πολιτική τέχνη*” (*politiké techné*) esto es, una técnica, un arte, o en un mayor ámbito de comprensión, un oficio (González et al., 2016).

Así, la política más que dar cuenta de una serie de individuos congregados en un distrito estatalizado –sujetos, como hemos dicho, a la necesidad–, enuncia un hacer, una acción en constante realización. Esta acción, este “hacer incesante” apunta en todo caso, tanto al funcionamiento, como al movimiento complejo y heterogéneo de multiplicidades plurales que, como han señalado autores como Maquiavelo, Foucault, Deleuze, Guattari y Latour, puede ser de seres humanos, pero también de cosas, animales, cereales, máquinas, etcétera.

Tercera reflexión: macropolítica y micropolítica son distintas (principio de dimensión). Finalmente, la tercera diferenciación que es necesario realizar para entender de mejor manera la operación de la política tiene que ver con sus dimensiones. Si bien la mayor parte de las ocasiones en las que se hace referencia a fenómenos políticos se suele hablar de “macropolítica” (revoluciones, dictaduras, democracias, autocracias, populismos, etcétera) es indispensable entender que ésta es sólo una cara del fenómeno político. En la actualidad, los estudios sobre la política nos hacen patente que para entender a cabalidad los fenómenos políticos es necesario atender a lo macro, pero también al espectro de fenómenos que componen la “micropolítica”. A este respecto, es necesario señalar dos asuntos importantes. En primer lugar, se debe apuntar que macropolítica y micropolítica no son dicotómicas y menos aún dialécticas, esto es, no son excluyentes, no son “imperios dentro de otros imperios”, ni se sintetizan en una ideal “tercera instancia”. En segundo lugar, es menester aclarar que la diferencia entre lo “macro” y lo “micro”, distinto a lo que puede suponer el sentido común, no es un asunto de tamaños, sino de funcionamientos. Aun cuando los temas que podemos relacionar con la macropolítica tengan que ver con Estados, leyes, corporaciones, instituciones, Gobiernos, etcétera, no se debe caer en el error de pensarlos como separados de la micropolítica que los conforma igualmente. En muchos fenómenos políticos la macropolítica es continuamente acompañada de una micropolítica y viceversa (Deleuze y Guattari, 2008, p. 220).

Si bien la macropolítica suele capturar fenómenos “colectivos” (ya sean a nivel de una región o un Estado-nacional), de la misma manera que la micropolítica suele capturar fenómenos “individuales” (deseos, afectos, intensidades, etcétera), ambas requieren el mismo nivel de atención para explicar el acontecer político. En este sentido, la micropolítica ha sido trabajada por Sánchez López (2025) quien la ha definido como:

[...] una práctica que desterritorializa elementos conflictivos y los reterritorializa conectándolos y distribuyéndolos en espacios y relaciones plurales y heterogéneas, en las que los elementos se relacionan y articulan de manera a-centrada e irrepresentable, creando campos de acción en el que se vinculan agentes de diversa naturaleza en una multiplicidad (p. 40).

En síntesis, siempre que se intente enfrentar un fenómeno político es necesario reflexionar sobre ambas dimensiones para encontrar un mayor número de elementos que nos ayuden a llevar a buen puerto nuestro estudio.

Una vez mencionadas algunas distinciones importantes para entender la política, es necesario señalar una serie de confusiones que surgen en torno a ella. Esta serie tiene que ver sustancialmente con los funcionamientos que le son propios. No es difícil encontrar en la literatura y en la vida cotidiana personas o instituciones que le exijan a la política acciones que están fuera de su espectro. La política suele confundirse, hemos dicho ya, con lo social, pero también, por ejemplo, con la

historia. En muchas ocasiones pareciera que la política no es sino la concatenación de hechos de cierta naturaleza en el tiempo. Sin negar que un evento político pueda ser considerado posteriormente un hecho histórico, o que incluso tal o cual lectura de la historia pueda ser utilizada para “hacer política”, es importante aclarar que la política no tiene que ver en lo formal con esta manera de recuperación temporal.

La política también suele confundirse con la filosofía, o por lo menos con cierta área de ésta. Si bien las reflexiones sobre un acontecimiento o un problema ontológico, estético, epistémico, etcétera, pueden ser utilizadas como herramienta política (por ejemplo, el sabido uso del régimen nacionalsocialista de la obra de Nietzsche), pensar por sí mismo no es política.³ Más aun, la política suele revelarse constantemente a la red de conceptos y categorías propias de la tradición filosófica de una época (Esposito, 2012, p. 33).

Una tercera actividad con la que suele confundirse la política muy a menudo, y que en nuestra opinión constituye la confusión más peligrosa, es la moral. Pertrechados con lo que la historia, la filosofía y varias disciplinas más nos indican debe ser, se le suele exigir a la política un orden determinado que por lo general coincide con lo bueno o con lo justo. Así, la labor real de los agentes políticos se ve opacada por una suerte de “remiendo” normativo

³ Para acompañar nuestra interpretación de esta tesis, nos remitiremos a la obra de Hannah Arendt, para quien el pensamiento y la acción son cosas totalmente distintas (Arendt, 1993).

que les es solicitado en todo momento. Cuando se espera del actor político bondad, virtud o probidad, se cae en el error de confundir la política con la moral.

Al recusar la moral, la episteme e incluso la estética, la política no sólo huye de la representación –lo que la hace muy cercana a los postulados de imagen cinematográfica actual– (González, 2025), sino que devela su naturaleza anómala, paradójica y de violenta movilidad. Si al filósofo, al historiador, al sacerdote, al jurista, así como al artista (como veremos en el caso de Sergei Loznitsa) y al poeta, les cuesta tanto trabajo atraparla (aunque ella de hecho los haya atrapado ya), es porque muta velozmente, se metamorfosea a cada instante, incluso cuando se han detenido los instantes. La política cambia, desaparece, crea mientras destruye, varía de niveles, estratos e intensidades. Su realización no sólo trasciende a los grandes aparatos ya sean gubernamentales, estatales, estamentarios, etcétera, sino que continuamente los pone en jaque, al punto en que se llega a un momento en que no se sabe si gracias a la política se construyen las instituciones o más bien surgen instituciones para contenerla y que ella no lo derribe todo.

A diferencia de otras regiones del saber humano, tales como la biología, la física o incluso las matemáticas, la política nunca encontró un sustento teórico unificado que mantuviera sus elementos estáticos a lo largo del tiempo. Si bien el intento por hacer de ella una “ciencia” se consolidó a mediados del siglo XX en la academia norteamericana a partir de un “método” pretendidamente cuantitativo y

científico, su naturaleza y forma de operación ha retado el entramado epistémico de la época, y forzado a los pensadores de la política a modificar sus presupuestos, sus bases y sus principios. Finalmente, habría que agregar que la política es en todo momento un ente relacional que, como hemos dicho antes, presupone una acción: un hacer que vincula de manera general todo un plexo de elementos que entran en situación de vórtice, cada vez que su nombre es pronunciado.

Algunos elementos para trazar un mapa

Quisiéramos concluir esta sección resumiendo algunos planteamientos antes mencionados y presentarlos a manera de un mapa, de una hoja de ruta. Fieles a lo que hemos sostenido sobre la dificultad de definir a la política, dejamos aquí una serie de líneas generales que permitirán señalar la importancia de entenderla a cabalidad.

Podemos decir entonces, de manera general, que la política es una práctica, un “hacer” que se revela constantemente a las teorías y las ciencias. Intentar atrapar a la política desde el pensamiento, hemos dicho, es un error en el que no pocos han caído (Esposito, 2012, p. 33). Este “hacer” supone una “acción de encuentro” de elementos heterogéneos, un funcionamiento que da cuenta de una multiplicidad (misma que no puede ser caracterizada meramente como “social”), así como una dinámica relacional: para que haya política es necesario que existan diversos elementos, que sean distintos y que estén vinculados.

La política, en consonancia con su naturaleza poética, crea, pero también destruye: configura, reconfigura, monta, desmonta, territorializa y desterritorializa formas y modos de existencia, lo cual implica un llamado eminentemente inmanente. En tanto multiplicidad relacional, puede ser macropolítica o micropolítica –en el orden de los funcionamientos, no de los tamaños, según hemos dicho–,

sin pretender con esto ser dicotómica o dialéctica. Atrapa tanto lo social como lo individual. Originada en la ruptura, según diversos pensadores, puede tender al orden o al conflicto.

Una vez mencionadas estas características generales sobre la política, es posible ubicar nueve “derivas” políticas, sendas en las que distintos autores han lleva-



FIGURA 1. Elaboración propia.

do sus reflexiones en torno a este tema. Éstas serán: 1) el conflicto (Esposito, 2012), 2) el poder (Foucault, 2009), 3) la relación amigo/enemigo (Schmitt, 2009), 4) la deliberación (Arendt, 1995), 5) la institucionalidad (Olson y March, 1997), 6) el gobierno (Weber, 2014), 7) el devenir (Deleuze y Guattari, 2008), 8) el control (Burroughs, 2013) y 9) la teo-política (Oñate, 2010).

Como hemos mencionado antes, creemos que a partir de la caracterización realizada será posible trabajar imágenes que nos permitan abrir y analizar diversos fenómenos políticos; esto al hacer uso de la filmografía documental existente. La meta última de este esfuerzo tenderá al estudio y la caracterización de lo que se habrá de denominar la imagen-política.

	Definición	Funcionamientos	Ejemplos
Macropolítica	Prácticas y conceptos que ordenan elementos diversos con base en unidades homogéneas, y que estudian la realidad como unidad homogénea que tiende a un orden predeterminado.	Unitarios Homogéneos Ordenados Representables Binarios Centralizados	Estado, leyes, corporaciones, instituciones, organizaciones, gobiernos.
Micropolítica	Prácticas y conceptos que vinculan elementos plurales con base en multiplicidades conflictivas, i-rrepresentables, a-centradas, desorganizadas e inmanentes, y que estudian la realidad como una multiplicidad de elementos plurales, heterogéneos y conflictivos.	Plurales Heterogéneas Irrepresentables Conflictivos Múltiples A-centralizados	Percepciones, afectos, flujos, movimientos, velocidades, deseos, líneas de fuga.

FIGURA 2. Elaboración propia a partir de Sánchez (2025).

Cine documental y política

La relación entre la política y el cine documental podemos encontrarla desde los albores de éste, al punto que autores como François Niney (2015) señalan que el cine documental nace siendo político, y que en gran medida la realidad política sería lo que constituiría al verdadero cine (Niney, 2015, pp. 15-18; 2009, p. 20).

En el ámbito de esta relación múltiple, compleja y heterogénea es posible encontrar por lo menos cinco áreas de vinculación o puntos de encuentro:

El primero de ellos tiene que ver con el cine como forma de representar a la política. En la tradición documentalista es fácil identificar ejercicios destinados a ilustrar, a “poner en imágenes” de maneras particulares algún evento o acontecimiento político. Desde esta perspectiva, el cine documental estaría supeditado a las formas como un fenómeno político aparece en la vida pública, según la mirada de un autor o una institución. *La batalla de San Pietro* (Huston, 1945), o *Tierra de España* (Ivens, 1937) podrían ser un ejemplo de esto.

Un segundo punto de encuentro tiene que ver con el uso que se ha hecho del cine documental como herramienta política. En este caso, ha sido utilizado de maneras tanto macro, como micropolíticas. Desde la macropolítica se ha usado para el control y manipulación de sociedades, comunidades y grupos diversos a partir de herramientas políticas tales como la ideología. Por su parte, desde la

micropolítica se ha utilizado para influir sobre los deseos y las expectativas de las personas. Este proceso de manipulación y control por parte de los poderes es entendido desde nuestros planteamientos como una ruptura.

Si, como hemos dicho, una de las diferencias específicas de la política es el conflicto, el cine documental ha servido no pocas veces para generar estas rupturas y estos conflictos. Deleuze y Guattari lo han visto muy bien cuando señalan que:

[...] la administración de una gran seguridad molar organizada tiene como correlato toda una microgestión de pequeños miedos, toda una inseguridad molecular permanente, hasta el punto de que la fórmula de los Ministerios del Interior podría ser: una macropolítica de la sociedad para y por una micropolítica de la inseguridad (Deleuze y Guattari, 2008, p. 220).

Es en este ámbito donde la propaganda y la protesta juegan un papel importante (Niney, 2015, p. 119). En ambos casos el cine documental ha sido utilizado como instrumento para que las personas hagan o dejen de hacer algo vía la “concientización” o la seducción de las imágenes.

Primero la propaganda, después el arte

— John Grierson (1996)

Asimismo, el cine documental ha servido políticamente como herramienta para generar “verdades oficiales”, e igualmente para generar contra-verdades de los grupos en “resistencia”. Ejemplos de esto serían filmes como *El triunfo de la voluntad* (Riefenstahl, 1935), *The Corporation* (Achbar y Abbot, 2003) o *El fascismo ordinario* (Romm, 1965).

Un tercer punto de encuentro tendría que ver con el cine documental como subárea de la ciencia política (cinopolitología). En este caso, su uso político transita de la propaganda y la protesta a la formación de lo que Foucault denomina “andamiajes epistémicos” (2009). La antropología política, el estudio de las representaciones ideológicas, el análisis de la cultura política y el comportamiento político, la formación de la identidad política y el estudio de las instituciones serían ejemplos de este cruce más bien académico e intelectual. Buena parte de la obra de Jean Rouch (*Crónica de un verano*, 1961; *La pirámide humana*, 1961; *Poco a poco*, 1970) y Fred Wiseman (*Las locuras de Titicut*, 1967; *Bachillerato*, 1968; *Hospital*, 1969) darían cuenta de esto.

El cuarto punto de encuentro que quisiéramos poner sobre la mesa tiene que ver con el uso de eventos políticos como protagonistas de filmes documentales. El cine documental ha sido lugar de registro de un sin número de eventos políticos, en filmes que los superponen por sobre protagonistas o personajes humanos. Este cruce, muy cercano a la historia y al arte del archivo, ha logrado que revoluciones, movimientos sociales, ascensos y caídas

de regímenes políticos enteros, liberaciones, etcétera, atrapen la atención del discurso y las narrativas audiovisuales de autores importantes de todo el mundo. Básicamente no existiría ninguna tradición regional, nacional o subnacional cinematográfica que no cuente con un acervo importante de imágenes-documentales protagonizadas por eventos políticos. En este apartado podríamos mencionar películas como *Noche y niebla* (Resnais, 1956), *El intenso ahora* (Moreira, 2017) y *El grito* (López Arretche, 1968), entre otras.

Finalmente, nos gustaría apuntar como quinto punto de encuentro entre cine y política el que hemos mencionado al principio del texto: la imagen documental cinematográfica como vehículo que nos permita abrir, desde su lógica y su funcionamiento particular, diversos fenómenos políticos. En este sentido el cine documental funcionaría como revelador de imágenes-políticas que abren la reflexión sobre la política y aun sobre más imágenes políticas. Para abundar en este cruce, hemos decidido cerrar el texto con el análisis de una obra cuya riqueza puede esclarecer lo hasta ahora señalado: *Funerar de Estado*, del realizador ucraniano Sergei Loznitsa.

Pero antes de iniciar el análisis de la obra, valdría la pena recuperar algunos elementos metodológicos que nos permitan reconocer e identificar la conformación de la imagen-política.

En primera instancia podríamos señalar algunas orientaciones que hemos mencionado al inicio de este texto. Para poder

reconocer una imagen-política es necesario, primeramente, recusar la idea de representación, aun cuando esté basada en los posicionamientos de los autores o en la manera como las personas reciben y utilizan dichos posicionamientos para representarse en el mundo. De igual manera, es necesario recusar la lectura de la imagen como herramienta de propaganda o protesta. La imagen-política, desde nuestra perspectiva, no constituye ni un arma de emancipación ni un vehículo de manipulación de masas. Debemos también guardar distancia de las lecturas de la imagen que la caracterizan tanto como productora de imaginarios o reveladora de prácticas culturales, como de herramienta sin más de comunicación política. No habrán de atenderse tampoco lecturas que sitúen en la imagen representaciones ideológicas, análisis del discurso o bien análisis de la cultura, de los comportamientos político-institucionales o de la formación de la identidad política. En nuestra lectura es necesario que las reflexiones sobre la política sean “abiertas” desde las propias imágenes. Para lograr esto requerimos algunos elementos metodológicos tanto de forma como de fondo.

En lo referente a la forma cabrían dos actividades fundamentales: por un lado, es necesario enfrentarnos a las imágenes críticamente. En este sentido, habría que recuperar la idea de crítica no como un juicio negativo sin más, sino como aquello que Sonia Rangel ha denominado “modo de operación” de las imágenes (Rangel, 2024). En esta lectura, un modo de operación daría cuenta de la forma particular en la que las imágenes realizan sus fun-

ciones teniéndolas a ellas como principal referente, es decir, la manera en que están configuradas para operar y lograr un funcionamiento determinado. Por otro lado, para complementar la propuesta del acercamiento crítico a la imagen vía el análisis de los modos de operación es menester analizar funcionamientos propios de las imágenes en general y de aquellas específicamente políticas. En otro lugar hemos propuesto una lista de algunos componentes relevantes para acercarnos al estudio de las imágenes (González, 2025): movimiento, plano, relaciones, mixtos y montajes, acciones y reacciones, agenciamientos, multiplicidades, velocidades, etcétera. Caracterizar las imágenes de nuestro interés (en este caso políticas) a partir de estos elementos puede acercarnos a entender la forma como operan de manera concreta la imagen que hemos denominado “política”.

En lo que toca al fondo del funcionamiento específicamente político de las imágenes podemos señalar los siguientes elementos. En primer lugar, al tomar en cuenta el principio de ruptura mencionado antes, es necesario realizar un ejercicio de lectura de la imagen que separe lo político de lo social, atendiendo sobre todo a los fenómenos de naturaleza fundamentalmente conflictiva. En segundo lugar, de acuerdo con el principio de multiplicidad, recusaremos la tendencia seductora de llevar todo el análisis político a la macropolítica, al tiempo que realizamos un ejercicio de identificación de la estructura de las multiplicidades heterogéneas que conforman la imagen-política. De igual manera, requerimos en-

tender el funcionamiento de la política como una práctica, un hacer, que supone una acción de encuentro de elementos heterogéneos, un funcionamiento que da cuenta de una multiplicidad, así como de una dinámica relacional: para que exista una imagen-política es necesario que existan diversos elementos, que ellos sean distintos y que estén vinculados. Por último, según el principio de dimensión, es menester realizar ejercicios de distinción no sólo entre fenómenos macro y micro políticos, sino entre las diversas naturalezas de los fenómenos que se nos presentan en la pantalla, sean estos políticos, sociales, históricos, filosóficos, morales, etcétera.

Funeral de estado

Nacido en 1964 en la aún soviética Bielorrusia, Loznitsa será testigo del colapso del sueño socialista devenido en absoluta pesadilla. A muy temprana edad migra a la ciudad de Kiev donde realiza sus estudios básicos en temas relacionados con las matemáticas y la nascente Inteligencia Artificial. Posteriormente, este infatigable nómada se matricula en el célebre VGIK, Instituto Estatal Pansoviético de Cinematografía, donde estudia bajo la tutela de la cineasta georgiana Nana Djordjadze. Años después se traslada a Alemania, desde donde realizará buena parte de su obra. Cineasta volcado fundamentalmente a la realización de documentales, cuenta con una vasta obra en la cual sobresalen filmes como *Mal de archivo* (2008), *Austerlitz* (2016), *Donbás* (2018), *Funeral de Estado* (2019), etcétera.

Es sobre esta última película que nos gustaría detenernos para analizar la relación entre política y cine documental en el marco de lo explicado anteriormente.

En *Funeral de Estado* (Países Bajos-Lituania, 2019, 135 minutos), Loznitsa pone ante nuestros ojos imágenes que pueden darnos pie para pensar y analizar un amplio espectro de elementos y funcionamientos específicamente políticos (principio de ruptura). Filmado a partir de material de archivo en buena medida inédito, el documental fue estrenado en el 76 Festival Internacional de Cine de Venecia en 2019, recogiendo excelentes críticas.

Al utilizar un estratégico intercambio de imágenes en blanco y negro y a color, Loznitsa muestra los funerales del dictador soviético José Stalin, así como diversos fenómenos políticos propios de dicho acontecimiento.⁴ A la par de las imágenes del cortejo fúnebre del senil dictador – grandes recintos, flores, liturgias acompañadas de filas y filas de personas –, Loznitsa muestra dolientes personas y grupos heterogéneos de personas de distintas ciudades, pueblos y villas; obreros, campesinos, militares y, en general, gente perteneciente a múltiples “nacionalidades” (principio de multiplicidad).

⁴ Como lo ha señalado el mismo Loznitsa (MUBI, 2021) la base para la realización de su película fue *La gran desepedida*, obra encargada a Grigori Aleksandrov, Mikheil Chiaureli, Serguéi Gerasimov e Ilya Kopalin que nunca fue vista y que posteriormente dentro de la purga antistalinista cayó en el olvido y fue censurada hasta 1988. A partir de estas casi 40 horas de material Loznitsa logra montar su película modificando radicalmente el sentido del primer filme.

El “pueblo” entero parece estar rendido de tristeza entre solemnes liturgias y patéticos y desmesurados discursos llenos de lugares comunes, adulaciones y lisonjas. A esta cohorte de cuerpos apesadumbrados y lúgubres se suma un cortejo de políticos mediocres del Politburó, líderes y delegados de distintas regiones y países del mundo.

A la manera de James Joyce, Loznitsa nos muestra “un día en la vida” (principio de dimensión) –el 5 de marzo de 1953– de una sociedad en abierta descomposición, un cuerpo canceroso en palabras de Deleuze y Guattari (2008), que se regocija en un duelo del que no sabemos en primera instancia si es real o ha sido simulado.

El documental, montado a partir de una serie de figuras prototípicas (la anuncio, el duelo, el funeral, las reacciones, el adiós, etcétera), muestra no sólo el fenómeno político del “culto a la personalidad”, sino las ruinas de un pueblo traicionado por sus propios sueños e ilusiones (principio de dimensión).

A decir de la crítica especializada, *Funeral de Estado* constituye lo mismo una crítica al autoritarismo, que una reflexión incómoda a una sociedad y a un periodo histórico. Una perspectiva política de un fenómeno político que muestra el punto más alto del culto al líder, implementado por la maquinaria de enajenación del socialismo real. Por ejemplo, en términos de François Niney, *Funeral de Estado* establecería una práctica diferente en tanto documental político dado que muestra sin cortapisas tanto “la vida en vivo” (Niney, 2015, p. 18),

como el hecho de que la realidad es una construcción política y que “el poder radica en la posibilidad de definir aquello que es real” (Niney, 2009, p. 21); al tiempo que cuestiona por medio del montaje de sus imágenes tanto la verdad oficial del régimen como la forma en la que las posiciones ideológicas deformaron la conciencia y las afecciones de la población soviética (Niney, 2009, p. 20).

Pero más allá de estas cuestiones generales, ¿qué podemos observar en las imágenes que Loznitsa nos propone y sitúa frente a nosotros? ¿Qué funcionamientos podemos abrir basados en las nociones que hemos explicado, que a su vez nos permitan reconocer e identificar la imagen-política? ¿Cómo es posible pensar la política desde estas imágenes?, y sobre todo ¿cómo nos permite Loznitsa abonar a la creación de una imagen-política? Tres serían nuestras posibles respuestas.

En primer lugar, podemos afirmar que *Funeral de Estado* es una “película política”, o bien una película que muestra imágenes políticas, o bien que el filme participa de la imagen-política, en tanto su relación con el conflicto (principio de ruptura). A partir de las imágenes que nos comparte podemos pensar las rupturas políticas e incluso atisbar al propio documental como una ruptura en el contexto actual en el que asistimos a una guerra entre Rusia y Ucrania. La película muestra imágenes políticas, y es ella misma una imagen política.

En segundo lugar, las imágenes de Loznitsa abren la posibilidad de pensar, analizar e investigar, acontecimientos y conflic-

tos macropolíticos (principio de dimensión). En nuestra opinión, por lo menos tres temas de esta dimensión pueden ser abiertos a la reflexión desde *Funeral de Estado*. El primero es el Estado nacional, que a pesar de haber sido presentado como distinto en tanto “socialista”, funcionaba como cualquier Estado Nación occidental moderno. En este sentido, las imágenes de Loznitsa permiten analizar la primera gran ruptura del Estado soviético: la muerte de Stalin. Ésta implicó un cambio colosal en la dinámica del Estado Nación ruso. Al mismo tiempo, el filme da cuenta de dinámicas importantes dentro de la Revolución Rusa. Este funeral es parte mayúscula de la historia de dicho evento político. El funeral de Stalin, podemos entender con Loznitsa, inicia el funeral del socialismo y de ese tipo de apuestas político-económicas. Al morir Stalin inicia la muerte de un efímero sistema, de una forma de hacer política y de gobernar. El miedo de los grandes y viejos jerarcas es inocultable al observar la incipiente caída del totalitario régimen. A nuestro entender, es posible observar en las imágenes del filme el funcionamiento macropolítico de la “unidad” en torno al líder, y a éste como encarnación del Estado. Aun cuando pareciera haber pluralidad de pueblos y nacionalidades, la tendencia a la unidad nacional es innegable.

El segundo tema macro tiene que ver con la imagen-burocracia. El orden de los Estados socialistas “reales” estuvo atravesado por un inmenso aparato burocrático que en la película aparece de manera diáfana. En el caso ruso las filas ordenadas

de personas que presenta Loznitsa no son espontáneas ni orgánicas, sino producto de un régimen que todo lo administraba burocráticamente. Las propias imágenes del duelo nos aparecen como un gran proceso burocrático en las postrimerías de la sociedad del espectáculo. En este sentido, la ruptura política la podemos encontrar en la espectacularización del duelo. De igual manera, podemos encontrar rupturas en el orden de dos fenómenos políticos caracterizados antes como “derivas”: el gobierno y las instituciones. El filme proyecta de forma impactante las imágenes del inicio del ocaso del modo de operar de estas dos últimas. En el fenómeno de la burocratización podemos encontrar el funcionamiento macropolítico de la homogeneidad: el socialismo logra hacer de los individuos masas y de las masas un ente homogéneo al capturar en una ideología la pluralidad de la población.

Finalmente, el tercer tema macropolítico es el culto a la personalidad, que puede ser entendido como

[...] la imagen pública idealizada, incluso divina, de un individuo formada y moldeada conscientemente a través de constante propaganda y exposición mediática [...]. La perspectiva del culto a la personalidad se centra en las imágenes externas, a menudo superficiales, que muchas figuras públicas cultivan para crear una imagen idealizada y heroica (Wright y Lauer, 2013).

Lo anterior es excelentemente mostrado por Loznitsa. Al igual que en *El último emperador* (Bertolucci, 1987), el régimen

burocrático pone en escena un gran espectáculo para mostrar un halo de fuerza supraterrrenal que rayaba en lo místico y lo celestial: Stalin debía tener un funeral de esta magnitud para garantizar que siguiera siendo tenido una suerte de divinidad. Este funeral compite con el de reyes, papas y monarcas, al convertirse en una gran liturgia secular. Por medio de los planos, las secuencias, pero sobre todo del montaje de Loznitsa, podemos ver paradójicamente el montaje político que lleva a cabo el Politburó.⁵ En este caso, en términos de funcionamientos macropolíticos podemos encontrar la centralidad en la figura del líder, y la representacionalidad de la macropolítica en la relación líder-pueblo.

El tercer elemento político que podemos abrir a partir de *Fu-neral de Estado* tiene que ver con funcionamientos micropolíticos (principio de dimensión). En este caso también podemos ubicar por lo menos tres asuntos relevantes. El primero de ellos son los afectos. Los planos, la disposición de las imágenes, así como la velocidad de las secuencias de Loznitsa nos permiten pensar y reflexionar políticamente sobre afecciones tales como la tristeza, el duelo, las lamentaciones, el miedo, la desesperanza e, in-

cluso, paradójicamente, la esperanza. Si bien en muchos casos las imágenes-afecto que muestra el cineasta llegan incluso a lo grotesco, también dan cuenta de la pluralidad de afectos, la pluralidad que se encuentra enquistada en el universo de la pretendida macro-unidad del “pueblo” soviético. A lo largo de la relación y entrecruzamiento de imágenes que nos presenta el filme podemos encontrar un heterogéneo entramado de relaciones de afectos que a su vez afectan a otros elementos del propio filme. Estos afectos, por más que lo deseara el régimen dictatorial, no se circunscriben al Partido o al Estado, sino que muestran entramados de relaciones complejas. Así, la micropolítica nos aparece como el movimiento de afectos que, a su vez, da movilidad a las personas. Éstas no reaccionan a partir de leyes y, en muchos casos, ni siquiera a partir de sus consideraciones ideológicas; reaccionan a partir de flujos de intensidades, en las que incluso opera el frío polar ruso (principio de multiplicidad).

El segundo tema, muy en sintonía con el primero, es la captura del deseo. Loznitsa muestra de forma brillante lo siniestro de un régimen que atrapa y destroza el deseo de los individuos. Si bien algunos de los dolientes están conmovidos realmente y en otros el dolor obedece a instancias ideológicas, en todos los casos la tristeza y el llanto es proporcional al terror que sienten ante un régimen de terror atroz y violento que habría asesinado a cerca de veinte millones de personas. La autoridad de regímenes totalitarios como el soviético, generó no sólo la captura del deseo, sino

⁵ Hoy sabemos que muchas imágenes fueron tomadas semanas después del evento y que muchas caras tristes fueron actuadas a pedido de los directores. A la muerte de Stalin la ruptura rinde frutos e inicia el proceso que se conoce como la “desestalinización” de la URSS. Intentarán repetir el juego de adoración y culto con Jrushchov y Brézhnev, con muy pobres resultados.

una deformación de las expectativas más vitales al punto del delirio y de la disolución de la persona (principio de ruptura).

El tercer tema micropolítico que podemos reflexionar a partir de las imágenes de Loznitsa es la relación con elementos no-humanos. En sintonía con la caracterización propuesta por Sánchez López (2025) de los funcionamientos micropolíticos, podemos rescatar en este tema la heterogeneidad de los agentes que componen los ejercicios micropolíticos. En este caso podemos observar cómo una ruptura micropolítica importante tiene que ver con el uso de la tecnología, tanto para la manipulación de afectos, como para la captura del deseo. Loznitsa nos muestra por lo menos tres agentes no humanos fundamentales para el funcionamiento micropolítico del régimen: los periódicos, el perifoneo y la radio (en los tres casos de forma a-jerárquica). Estos elementos tecnológicos tejen un amplio campo de relaciones afectivas, deseos, expectativas, miedos, etcétera, no obstante, su uso no es como un fin en ellos mismos, sino como medios que afectan a otros agentes. En los funcionamientos macropolíticos tradicionales no existen las herramientas suficientes para entender la participación política de elementos no humanos, por lo que es indispensable detenerse en imágenes tan poderosas de la interacción humano-no humano, que el ucraniano nos muestra (principios de multiplicidad y de dimensión).

En relación con los tres temas mencionados anteriormente, el propio Loznitsa ha sido muy claro. En entrevista con Pietro Marcello (MUBI, 2021), llama mucho la atención escuchar del propio autor la descripción del material con el que realiza la película como “horrible murderous”, y caracterizar al pueblo soviético a partir del cuento del “Flautista de Hamelin”, es decir, como ratas, sin capacidades ni potencias y sin la posibilidad de explorar el lado oscuro de su alma. En este talante crítico señala contundente: “La película no trata sobre el pasado. Es una película sobre cuán seductora es esta forma de poder en general, incluso para las masas, que están magnetizadas por esta forma y son, al mismo tiempo, animales sacrificiales para ella” (MUBI, 2021).

Para Loznitsa la recepción de sus imágenes depende siempre “de la capacidad del espectador para descubrir el mundo, de su concepción de la historia, del universo, de sí mismo en ese universo, de su educación, cultura y formación, de sus principios; todo depende de eso” (MUBI, 2021). Finalmente, afirma de manera categórica:

La idea que quería expresar en esta película es muy simple: Stalin es una alegoría de todas estas personas que tienen un poco de Stalin en ellas, que comparten todas estas perspectivas y que componen, como pequeños ladrillos [...] todo este aparato de destrucción humana totalitaria (MUBI, 2021).

Conclusiones

Hemos intentado a lo largo del texto dar cuenta del funcionamiento de la política y de su relación con el cine documental. Hemos igualmente trabajado el filme *Funeral de Estado* de Sergei Loznitsa con la intención de aterrizar nuestros postulados y abonar en el análisis de la imagen-política.

Podemos concluir que es posible abrir de manera exitosa el amplio universo de la política desde las imágenes propias del cine documental. Igualmente, es factible generar reflexiones tanto micro como macropolíticas, al rescatar las propuestas que los cineastas realizan y que constituyen la imagen-política. En la coyuntura que vivimos en la actualidad, realizar este tipo de esfuerzos es importante máxime

si consideramos fenómenos políticos de sumo interés tales como el ascenso de los populismos, los nuevos autoritarismos, el ataque a las democracias, el uso del culto a la personalidad de líderes políticos e, incluso, al apreciar la obra de Loznitsa, la guerra ruso-ucraniana y las consecuencias que esto trae al orden mundial.

Pensar la política desde el cine, desde las imágenes cinematográficas, nos permite no sólo renovar las formas de operar del análisis político tradicional, sino crear de manera amplia reflexiones innovadoras que posibiliten encontrar nuevos derroteros del pensamiento político en un mundo cada vez más cercado por la ideología y el anestesiamiento espectacularizado de las masas.



REFERENCIAS

- Arendt, H. (1993). *La condición humana*. Paidós.
- _____. (1995). *De la historia a la acción*. Paidós.
- Burroughs, W. (2013). *The Adding Machine*. Grove Press.
- Deleuze, G. (2016). *Cartas*. Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2008). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia II*. Pre-textos.
- Esposito, R. (2012). *Diez pensamientos acerca de la política*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar. El origen de la prisión*. Siglo XXI.
- González Valadez, I. et al. (2016). “Comunidad”. *Diccionario del Pensamiento Alternativo II*. CECIES.
- González Valadez, I. (2025). *La luz y el Paraíso. Un ensayo sobre las imágenes*. Letraria.
- Grierson, J. (1966). *On Documentary*. Faber&Faber.
- MUBI (2021, 28 de junio). *State Funeral. In Conversation with Sergei Loznitsa and Pietro Marcello* [video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=YbkCiZ8OHhY>.
- Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*. CUEC-UNAM.
- _____. (2015). *El documental y sus falsas apariencias*. CUEC-UNAM.
- Olson, J. y March, J. (1997). *El redescubrimiento de las instituciones. La base organizativa de la política*. Fondo de Cultura Económica.
- Oñate, T. (2010). *El retorno teológico-político de la inocencia: Los hijos de Nietzsche II*. Dykinson.
- Rangel, S. (2024). “Pensar el cine, entre estética y política de las imágenes. Apuntes para una idea de crítica cinematográfica”. *Reflexiones Marginales*, 79(1).
- Sánchez López, D. M. (2025). *Micropolítica de la tecnociencia: un estudio sobre la I.A.* [tesis Maestría, FCPyS, UNAM].
- Schmitt, C. (2009). *El concepto de lo político*. Alianza.
- Weber, M. (2014). *Economía y sociedad*. Fondo de Cultura Económica.
- Wright, T. A. y Lauer, T. L. (2013). “What is character and why it really does matter”. *Organizational Dynamics*, 42(1).

FILMOGRAFÍA

- Achbar, M., y Abbott, J. (2003). *The Corporation* [Película]. Big Picture Media Corporation.
- Aleksandrov, G., Chiaureli, M., Gerasimov, S., y Kopalin, I. (1953). *La gran despedida* [Película]. Mosfilm; Lenfilm.
- Bertolucci, B. (1987). *El último emperador* [Película]. Recorded Picture Company; Yanco Films.
- Huston, J. (1945). *La batalla de San Pietro* [Película]. United States Army Pictorial Service.
- Ivens, J. (1937). *Tierra de España* [Película]. Contemporary Historians Inc.
- López Arretche, L. (1968). *El grito* [Película]. Producciones Cinematográficas del Caribe.
- Loznitsa, S. (2008). *Mal de archivo* [Película]. St. Petersburg Documentary Film Studio.
- _____. (2016). *Austerlitz* [Película]. Imperative Film.
- _____. (2018). *Donbáss* [Película]. Ma.ja.de. Fiction; Arthouse Traffic.
- _____. (2019). *Funeral de Estado* [Película]. Atoms & Void; Wild Bunch.
- Moreira, J. (2017). *El intenso ahora* [Película]. Aruac Filmes.
- Resnais, A. (1956). *Noche y niebla* [Película]. Argos Films.
- Riefenstahl, L. (1935). *El triunfo de la voluntad* [Película]. Leni Riefenstahl-Produktion; Reichsparteitag-Film.
- Romm, M. (1965). *El fascismo ordinario* [Película]. Mosfilm.

Artículo de investigación

Rutas transdisciplinarias para una educación transformadora en las artes y los diseños del futuro

*Transdisciplinary pathways for transformative
education in the arts and designs of the future*

*Caminhos transdisciplinares para uma educação
transformadora nas artes e nos designs do futuro*

Recibido: 21 de abril de 2025
Aceptado: 25 de julio de 2025

José Rafael Mauleón Rodríguez

Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México

<https://orcid.org/0000-0002-4958-6204>

jmauleon@ctac.fad.unam.mx

Resumen • Abstract • Resumo

El texto aborda la aceleración tecnológica actual, especialmente a través de las Tecnologías Exponenciales (TE) como la inteligencia artificial generativa, y su impacto en la Cuarta y Quinta Revolución Industrial. Plantea la necesidad de una educación centrada en el aprendizaje y la transformación de los individuos, guiada por principios transdisciplinarios y ecocéntricos. El propósito es procurar actores capaces de enfrentar los retos de la nueva era industrial en el ámbito de las artes y los diseños, promoviendo un modelo orientado hacia una Vida Buena.

Palabras clave: tecnologías sostenibles, tecnologías exponenciales, Vida Buena, inteligencias artificiales asistenciales, ecocentrismo.

The text addresses the current technological acceleration, especially through Exponential Technologies (ET) such as generative artificial intelligence, and its impact on the Fourth and Fifth Industrial Revolution. It raises the need for an education focused on learning and transformation of individuals, guided by transdisciplinary and ecocentric principles. The purpose is to train actors capable of facing the challenges of the new industrial era in the field of arts and designs, promoting a model oriented towards a Good Life.

Keywords: sustainable technologies, exponential technologies, Good Life, artificial intelligences, ecocentrism.

O texto aborda a atual aceleração tecnológica, especialmente através das Tecnologias Exponenciais (te), como a inteligência artificial generativa, e o seu impacto na Quarta e Quinta Revoluções Industriais. Levanta a necessidade de uma educação centrada na aprendizagem e na transformação dos indivíduos, orientada por princípios transdisciplinares e ecocêntricos. O objetivo é formar actores capazes de enfrentar os desafios da nova era industrial no campo das artes e do design, promovendo um modelo orientado para uma Boa Vida.

Palavras-chave: tecnologias sustentáveis, tecnologias exponenciais, Boa Vida, inteligências artificiais, ecocentrismo.

Artículo de investigación

Rutas transdisciplinarias para una educación transformadora

**en las artes y los diseños
del futuro**

— José Rafael Mauleón Rodríguez

Introducción

Desde finales del siglo XX la aceleración ha sido un tema clave para diversos pensadores, especialmente en relación con el desarrollo tecnológico. Hoy, las llamadas Tecnologías Exponenciales (TE), como las inteligencias artificiales generativas –disponibles al público desde finales de 2022–, marcan el pulso de la Cuarta Revolución Industrial. Estas tecnologías, potentes y de rápida adopción, han generado nuevos desafíos en múltiples dimensiones humanas. Sin embargo, ya se vislumbra una transición hacia la Quinta Revolución Industrial, centrada en las llamadas tecnologías sostenibles y orientada por valores ecologistas, también asociados con el interés de la conocida Agenda Woke.¹

¹ No hay como tal una Agenda Woke (despiertos o con conciencia social), si bien en la actualidad se le llama así a las personas y grupos que se han interesado por hacer notar el racismo, la desigualdad y la justicia social en temas como el feminismo, los derechos de comunidades minoritarias, movimientos LGBTQIA+. Los grupos tradicionalistas o de ultraderecha se quejan de ese progresismo y el exceso de corrección política, entre ellos Donald Trump, Javier Milei y Giorgia Meloni, por citar algunos.

En este escenario, surge una pregunta primordial: ¿cómo puede la transdisciplinariedad contribuir a la construcción de la nueva era industrial, particularmente en el ámbito educativo, vinculando a las IA con las artes y los diseños? Abordar esta cuestión implica trazar rutas y acciones que atiendan a problemas complejos, favoreciendo nuevos modelos y proyectos educativos centrados en el aprendizaje, más que en la enseñanza, y dirigidos a la transformación integral de sujetos que sean hábiles en el uso de las IA.² Todo ello con el propósito de transitar de un enfoque homocéntrico todavía dominante, hacia otro emergente, que sea ecocéntrico y que busque el cosmovivir.³

Por consecuencia, el objetivo de este trabajo es delinear rutas educativas futuras fundamentadas en cinco concepciones transdisciplinarias, algunas interesadas en el ecocentrismo, para apoyar la transformación de actores capaces de responder a los retos de la Quinta Revolución Industrial en el campo de las artes y los diseños, y simultáneamente promover una Vida Buena en el planeta.

A partir de lo anterior, tres son los temas a tratar: el primero expone algunas ideas de las TE, con un marcado interés por las

IA y características específicas de las diferentes revoluciones industriales pasadas y por vivir; el segundo presenta una cartografía de distintas transdisciplinariedades, y el último propone de manera abductiva,⁴ y desde una postura heurística, algunas rutas de acción para una educación que haga un uso asistencial de las IA en los campos de las artes y los diseños, con base en las transdisciplinariedades antes revisadas. Finalmente se busca responder en las conclusiones a la pregunta antes formulada.

1. La era de las tecnologías exponenciales (TE)

Las tecnologías exponenciales (TE) son los objetos técnicos más recientes que han surgido tanto por los avances de la tecnociencia de las últimas décadas, como por la propuesta mercadológica de obsolescencia programada, tan apreciada por el neoliberalismo que ha fomentado los hiperconsumos y el deterioro del planeta en la era contemporánea. Aunque de manera paradójica, en la República Popular China, país que se reconoce socialista, ese excesivo consumo mundial le ha permitido en tan sólo tres décadas promover un tipo de conocimiento también exponencial entre sus científicos y convertirse en una nueva potencia. Pero ¿cómo entender lo exponencial en las tecnologías?

² La pregunta de interés no debiera girar sobre la pertinencia de proyectos educativos centrados en las IA sino en cómo incorporar esa tecnología a los ya existentes. ANUIES (2025) señala lo siguiente: “El auge de la IA ha llevado a instituciones públicas y privadas a crear programas de licenciatura y posgrado completamente nuevos”. Y agrega que 43 universidades en México ofrecen programas relacionados con ella.

³ Se entiende como “una reciprocidad esencial con la naturaleza, que no solo se considera sagrada, sino que también requiere una relación de respeto mutuo” (Mauleón, Morón, Trujillo y Papenfuss, 2025, p. 93).

⁴ Es un modo de inferir razonamientos, que parten de algunos hechos y posibilitan respuestas que sirven de hipótesis de trabajo; fue propuesto como la única manera de generar nuevo conocimiento por Charles Sanders Peirce y como un complemento a la deducción e inducción. También se utiliza al realizar diagnósticos, proponer conjeturas o cuando en la cotidianeidad se quiere ofrecer alguna respuesta.

La Real Academia Española de la Lengua establece que “exponencial” es un adjetivo asociado al crecimiento de una cantidad y se sabe que en las matemáticas es una función, pero por cruce disciplinar⁵ y llevado a otros campos, se le ha vinculado con la velocidad y la aceleración. Para Paul Virilio (2006), la velocidad en las ciudades controla a sus poblaciones, ya que la aceleración tecnológica va en aumento; eso impacta a la experiencia humana y cuando las tecnologías consiguen acelerar a la sociedad en su totalidad, se vislumbran accidentes y catástrofes. Esta perspectiva permite explicar muchas situaciones que parecen problemáticas del mundo digital, aunque quizá realmente no lo sean: como la desinformación, las *fake news* y las producciones generativas de las IA, entre otras. Por su parte, Mark Dery (1998) ha estudiado la influencia de la tecnología en la sociedad y su cultura, interesado particularmente en la rapidez de los cambios que se producen –cabe agregar que estos cambios apuntan hacia transformaciones que requieren ser tratadas con mucha imaginación y creatividad, por ejemplo, desde los diseños especulativos–.⁶ Hartmut Rosa (2021) se interesó por la alienación consecuencia de la aceleración con las TE de la época, las cuales influyen en el modo de vida de la humanidad y las relaciones que se promueven; además de que va en sinto-

nía con la descolonialidad y las epistemologías del sur. También el futurólogo Ray Kurzweil (1999) reconoció a la aceleración exponencial y pronosticó que para el 2099 ordenadores y humanos podrán fusionarse, lo cual vaticina las máquinas conscientes. De lo dicho se infiere que las tecnologías actuales son exponenciales, porque se modifican para ser más potentes en tiempos muy breves. Y no sólo están modificando las relaciones y comportamientos humanos –entre ellos y con todo el planeta, e incluso el cosmos–, sino que también se vislumbra la emergencia de una fusión humano-máquina, con lo que se convierten en realidad los supuestos posthumanistas más fantásticos.

Actualmente, las TE dominantes son las IA generativas, programadas para resolver problemas y con recursos para incrementar su potencia de manera vertiginosa en esta era llamada la Cuarta Revolución Industrial. Pero ¿cuáles son las características de las anteriores Revoluciones Industriales y de la siguiente?

- **Primera Revolución Industrial (Industria 1.0):** surgida en la segunda mitad del siglo XVIII, se caracterizó por la introducción del motor de vapor y el uso de combustibles fósiles. Fue clave para el desarrollo del conocimiento científico aplicado a la industria, aunque también acentuó la separación entre ciencia y otras áreas como la ética. No todas las regiones del mundo vivieron esta era.

⁵ El cruce disciplinar es un tipo de interdisciplinariedad caracterizada por la apropiación de una idea, modelo, teoría emergente en un campo disciplinar y llevado a otro distinto. Revisar a Mauleón (2022).

⁶ Permite explorar futuros posibles o imaginarios, con el fin de alcanzar un escenario deseable, a partir de la reflexión, la crítica y el debate sobre esos ficcionales sistemas que se proponen.

- **Segunda Revolución Industrial (Industria 2.0):** emergió a finales del siglo XIX, gracias a la electricidad que impulsó la creación de dispositivos electrónicos como radios y televisores, resultado de los bulbos y transistores. Sus objetos se orientaron hacia el confort y al entretenimiento; asimismo, reforzaron el consumo y el control social, además de contribuir al deterioro ambiental. Hoy, la electricidad se reconsidera como energía alternativa, aunque sigue dejando huella ecológica.
- **Tercera Revolución Industrial (Industria 3.0):** tras la Segunda Guerra Mundial, nació con la creación de la computadora digital, resultado de un enfoque interdisciplinar que incluyó la teoría de la información, la cibernética y la informática, entre otros campos de estudio. Posteriormente, Internet trajo consigo nuevas prácticas laborales y sociales, lo que planteó problemáticas aún vigentes.
- **Cuarta Revolución Industrial (Industria 4.0):** actualmente está en desarrollo y cubre a las TE, se centra en la Internet de las Cosas (IoT) y en ciencias aplicadas como la robótica, la nanotecnología, la impresión 3D y la inteligencia artificial generativa (IAg). Se manifiesta en diversas áreas como la salud, la educación y la movilidad; también ha intensificado el deterioro ambiental debido al hiperconsumo y a los recursos que necesitan estas tecnologías para su funcionamiento.
- **Quinta Revolución Industrial (Tecnologías Sostenibles):** proyectada como el futuro cercano, esta etapa integra diferentes tecnologías para abordar los problemas del planeta. Promueve un cambio de paradigma del homocentrismo al ecocentrismo, con énfasis en hábitos sustentables. Cabe decir que la transdisciplinariedad se vislumbra como un apoyo clave para afrontar los retos de esa siguiente era, lo que plantea interrogantes sobre sus características y aportaciones concretas; tema que a continuación se trata.

En esta línea de tiempo también se asume que la Primera Revolución Industrial fue consecuencia de conocimientos organizados en disciplinas, aunque las dos siguientes surgieron por los trabajos interdisciplinarios a lo largo del siglo XX. Mientras que la cuarta y la quinta son resultado de enfoques complejos y donde la transdisciplina es acorde a la investigación de ese tipo de problemáticas.

2. Las transdisciplinariedades

Se reconoce que la transdisciplinariedad fue identificada –o quizá redescubierta– en Occidente en 1970. Según Apostel y otros (1972), fue mencionada por Jean Piaget, Erich Jantsch y André Lichnerowicz durante el taller internacional titulado Interdisciplinariedad: Problemas de la Enseñanza e Investigación en las Universidades.⁷

⁷ Este taller fue financiado por la OCDE, el ministro francés de Educación y la Universidad de Niza. Se puede confirmar este dato en las memorias del evento y también lo tiene presente Nicolescu (2006).

A partir de entonces, numerosos investigadores se interesaron por el concepto, entre ellos Michel Serres, Edgar Morin y Basarab Nicolescu, por citar sólo algunos. Estos dos últimos fueron impulsores del Primer Congreso Mundial de Transdisciplinariedad, celebrado en 1994, cuya principal contribución fue la Carta de la Transdisciplinariedad.

En dicho congreso, el primer trabajo presentado fue el de Anthony Judge, titulado “Transdisciplinariedad-3 como emergencia de la experiencia modelada”, en el que

propuso un modelo organizador de diversos tipos de transdisciplinariedades, el cual se expone a continuación (Tabla 1), después se presenta una actualización (Figura 1) y posteriormente se explica.

La transdisciplinariedad-1 se refiere a modelos formales que procuran la interrelación de conocimientos provenientes de diversos campos del conocimiento, cada uno desde distintas formulaciones teóricas. Estas propuestas reconocen las limitaciones tanto de las disciplinas tradicionales como de los enfoques integra-

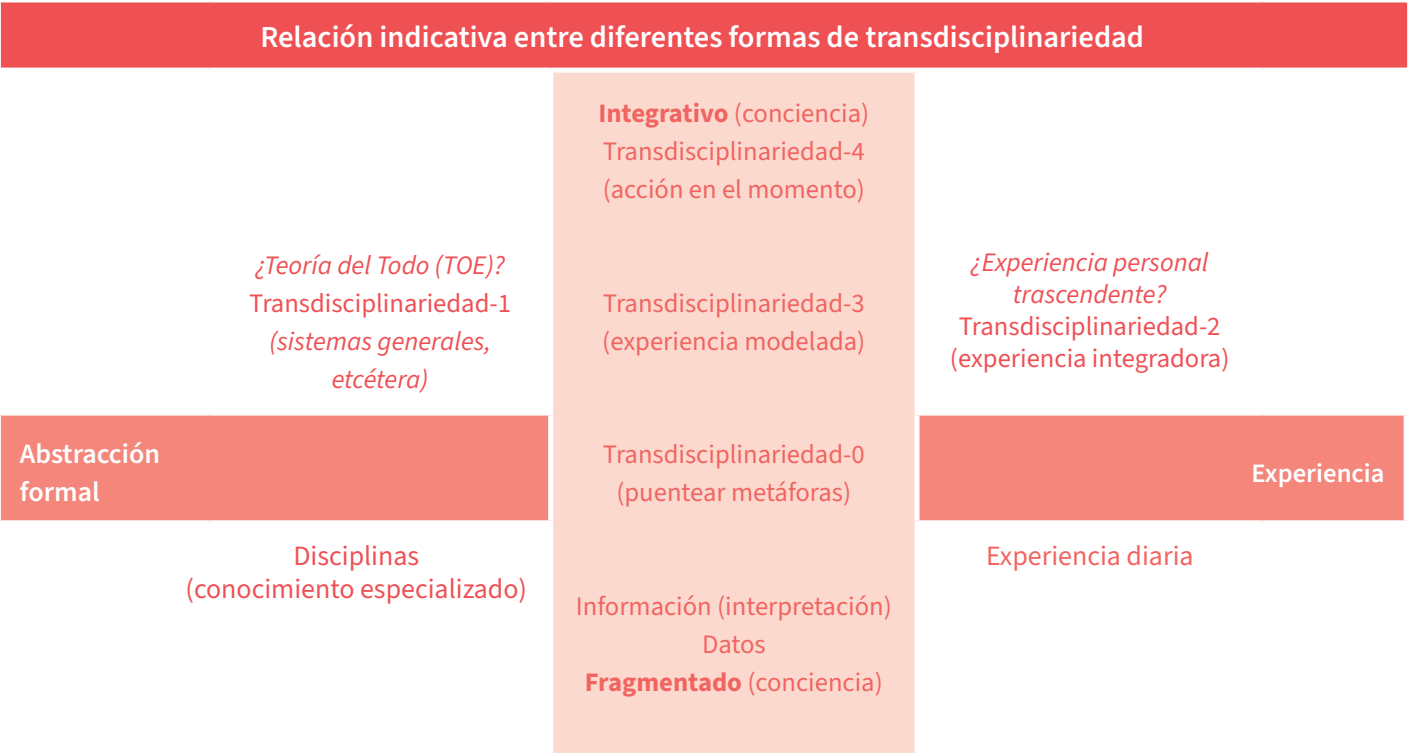


TABLA 1. Original del modelo propuesto por Anthony Judge (2022). Elaboración propia.

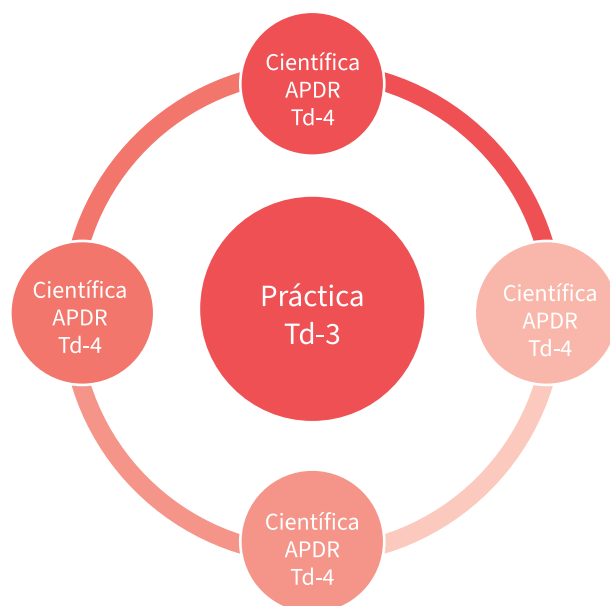


FIGURA 1. Actualización del modelo propuesto por Judge (2022). Elaboración propia.

dores. Se fundamentan en abstracciones conceptuales, sin requerir necesariamente experiencias prácticas como respaldo. Su relevancia radica en ofrecer horizontes de explicación y comprensión para realidades complejas, aunque su aplicación directa no es el objetivo principal. Por ello, el vínculo con la vida social no suele ser una prioridad en este tipo de transdisciplinariedad. Ejemplos de estos tipos de transdisciplinariedad son la propuesta de Basarab Nicolescu (1996)⁸ y el Unicentrismo de V. Nalímov (2021),⁹ entre

muchos otros; la primera es muy conocida en los países latinoamericanos y con muchos adeptos en México y otros países emergentes; la segunda es el fundamento de la transdisciplinariedad rusa. Hasta donde se sabe no hay proyectos educativos para las artes y los diseños con base en esta Td,¹⁰ si bien hay un interés por parte de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán para que su nueva actualización curricular para la carrera de Diseño Gráfico tenga de base teórica a este tipo de Td.

La transdisciplinariedad-2 se enfoca en formas de pensamiento más allá del razonamiento convencional, y explora vivencias que promueven la superación personal. Estas vivencias pueden surgir de prácticas tanto tradicionales como contemporáneas, y tienen como propósito una transformación profunda que permita comprender el mundo desde la experiencia directa. Requiere años de entrenamiento y no surge únicamente con la práctica; también demanda una decisión consciente orientada al crecimiento personal. Ejemplo de lo anterior es la habilidad en las artes y los diseños que

⁸ Esta transdisciplinariedad plantea tres axiomas: el primero es ontológico y reconoce la existencia de diferentes niveles de realidad y cada uno de esos niveles tiene sus propios principios y normas; el segundo es lógico y asociado a la existencia de un Tercero Incluido, distanciado de la lógica formal que propone al Tercero Excluido; el último es epistemológico y asume la complejidad, alejándose del reduccionismo y del determinismo de otras epistemologías.

⁹ Esta propuesta identifica cuatro axiomas: el primero dice que el mundo es uno y único; el segundo establece que la unidad del mundo determina el orden general; el tercero reconoce que el orden general está asociado a un siste-

ma transdisciplinario; el cuarto asume que los modelos isomorfos del sistema transdisciplinario, en forma de unidades de orden espaciales, informacionales y temporales permiten comprender, conocer y describir sin ambigüedades el mundo en su unidad.

¹⁰ Aunque sí existen programas de posgrado orientados a la transdisciplinariedad, entre ellos el doctorado en Estudios Transdisciplinarios para la Cultura y la Comunicación que ofrece Iconos, Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura, en la Ciudad de México; el Doctorado en Estudios Transdisciplinarios adscrito al Centro de Ecoalfabetización y Diálogo de Saberes de la Universidad Veracruzana, y la maestría en Estudios Transdisciplinarios para la Sostenibilidad de la misma universidad.

requieren de destreza, inclusive en algunos casos es necesaria la coordinación muscular como en la danza, el teatro, la música, en las artes marciales, etcétera; también aquí se incluyen las actividades de meditación, entre otras. Al tratarse de una tradición distante de los entornos académicos, no es posible encontrar programas institucionalizados que la respalden. Sin embargo, esta tradición explica formas de aprendizaje no escolarizado que ocurren entre artistas y diseñadores, adquiridas a través de la práctica profesional, y que comúnmente se asocian con lo que se denomina de manera coloquial aprendizaje “empírico”.

La transdisciplinariedad-0 se fundamenta en la vida comunitaria y en una visión del mundo interconectada, que incluye tanto las manifestaciones naturales como las fuerzas espirituales. Por ello, es holística, intuitiva y guiada por comportamientos rituales, estructurados a través del lenguaje, el cual da forma y significado a lo que nombra. Esta manera de nombrar no sólo da sustancia a la realidad, sino que también impulsa una exploración simbólica mediante metáforas, muchas veces sin plena consciencia de ello.¹¹ Se infiere que esta forma de transdisciplinariedad surgió junto con el lenguaje figurado, y

por eso ha acompañado a la humanidad desde tiempos ancestrales. Es especialmente valorada en muchas culturas y constituye un componente esencial del arte, la poesía y la sabiduría popular. Existen programas académicos vinculados con este tipo de tradición en algunas carreras de artes, los cuales, en ciertos casos, se extienden hacia áreas del diseño a través de asignaturas específicas. Estas ofertas formativas se encuentran, principalmente, en las licenciaturas impartidas por el sistema de universidades interculturales de México.

La transdisciplinariedad-3 se basa en la construcción de marcos cognitivos a partir de metáforas que emergen de las experiencias vividas. Parte de la idea de que todos los modelos, incluso los teóricos, son esencialmente metáforas que permiten a individuos y grupos relacionarse con el mundo, ya sea de forma consciente o inconsciente. A través de estos modelos se explican distintos aspectos de la realidad según los intereses particulares. Este tipo de transdisciplinariedad incluye propuestas formalistas que permiten generar modelos o cartografías para comprender una realidad profundamente interconectada. Sin embargo, es importante recordar que un mapa nunca sustituye la vivencia del territorio que representa. Aquí se pueden ubicar los trabajos de Erich Jantsch (1969, 1972, 1980)¹² y sus modelos educativos para las universidades, cuya propuesta se dirigía a la resolución de problemas mediante la transdisciplinariedad, en el

¹¹ Este fundamento se encuentra en los trabajos de George Lakoff y Mark Johnson de finales del siglo xx y contenidos en su libro *Metáforas de la vida cotidiana* (2001), quienes han hecho notar la relevancia de las metáforas como sistemas conceptuales encarnados y con ello surgen formas de entender la realidad humana. Para ellos, la metáfora posibilita la conformación de los mundos, conceptuados de manera experiencial y cultural. Judge (2022, p. 4) recuerda que: “existe una fuerte presión desde la academia para garantizar que los sistemas de información estén libres de metáforas, es decir, libres de la ambigüedad de las múltiples connotaciones”.

¹² Él suponía que los cambios estructurales debían introducirse en la universidad y, a la larga, en las relaciones de ésta con los varios elementos de la comunidad que la rodea y con la sociedad en general.

sentido de la investigación aplicada a los entornos sociales.¹³ Todos aquellos programas en artes y diseño que promueven el fortalecimiento de habilidades meta-cognitivas, incorporen metodologías activas, favorezcan la colaboración y sitúen el aprendizaje como eje central pueden considerarse ejemplos representativos de esta Td. Un caso exitoso de este enfoque es la Licenciatura en Diseño Digital que, desde 2006, imparte ICONOS, Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura, en la Ciudad de México.¹⁴

La transdisciplinariedad-4 se enfoca en la práctica, la experiencia y la transformación a través de la investigación aplicada, orientada a resolver problemas específicos desde la ciencia. Su base es la acción concreta, similar a la antigua idea griega de la *tekné*, donde el conocimiento surge de la práctica y no únicamente de la teoría. Busca generar un impacto colectivo positivo, y reconoce el valor de las tecnologías actuales como herramientas clave en este proceso. Para lograrlo, es necesario repensar nuestra relación con estas tecnologías y cómo las integramos en el mundo. Este enfoque se relaciona estre-

chamente con la ciencia, ya que parte de hipótesis y reta a la imaginación al abordar problemas dentro del *continuum*. Un ejemplo es la propuesta de Michel Gibbons y otros (1994), conocida como el *Modo 2 de Investigación*¹⁵ y es el tipo de transdisciplinariedad más aceptado en los países europeos y de habla inglesa, así como de organismos internacionales como la OCDE (OECD, 2020),¹⁶ aunque en años recientes ha sido criticada por asociarse con la educación neoliberal y los movimientos woke. Hay diferentes programas educativos que tienen de base a esta Td, entre ellos el programa de Diseño Transdisciplinario de Parsons New School, sólo por citar uno.

Por último, hay que decir que todas las transdisciplinariedades conocidas tienen presente, en mayor o menor medida, los problemas del siglo XXI; podría decirse que implícitamente son sostenibles, pero la interrogante es cómo se entiende esta noción, ya que existen discrepancias al respecto. Más allá de explicar las diferencias entre sostenibilidad y sustentabilidad, lo relevante es hacer notar que se impuso la perspectiva de la ONU a través de la Agenda 2030 (Cepal, 2018) a partir de los conocidos Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), resultado, entre otras cosas, de un enfoque desarrollista y por lo mismo de un énfasis en el extractivismo y la economía

¹³ Para ello se requerían investigaciones innovadoras y basadas en la ciencia de sistemas, la teoría de la información y la de autoorganización, además de promover el diálogo y retroalimentación entre diferentes sectores: centros de investigación, académicos, instituciones de formación y redes de profesionales, entre otros. Actualmente se avanza en este tipo de investigación aplicada que se conoce como actividades de tercera misión (compromiso social e innovación) y se admite que son las universidades e institutos de investigación donde se debe promover, con el fin de conseguir no la formación, sino la transformación humana requerida para el abordaje de las problemáticas futuras.

¹⁴ Programa que próximamente cambiará a la licenciatura en Diseño e Innovación de Experiencias Futuras y que también tiene de base a la Td-3 o aplicada.

¹⁵ Se ha presentado como un modo nuevo de investigar y contrario al modo tradicional llamado Modo 1. “El modo 2 supone una estrecha interacción entre muchos actores a través del proceso de producción de conocimiento, lo que significa que esa producción del conocimiento adquiere cada vez más una mayor responsabilidad social” (Gibbons y otros, 1994, p. 8).

¹⁶ El reto que se tiene en este tipo de investigación es establecer criterios consensuados para valorarla y así ser considerada la nueva ciencia.

de consumo todavía dominantes en la era neoliberal que parece está desapareciendo. Como contraparte a esa postura, están los Objetivos para el Buen Vivir (OBV),¹⁷ cuyo eje se dirige hacia un transdesarrollo transmoderno y con base en posturas alternas, entre ellas: el decrecimiento económico que propone Serge Latouche (2010) y las llamadas Epistemologías del Sur, promovidas por Boaventura de Sousa Santos y otros (2018).

En esa ruta de ideas, una transdisciplinaria acorde con el planeta, y oportuna para el sistema educativo de las artes y los diseños, deberá tener presente tanto a los ODS como a los OBV y otras propuestas emergentes, además de reconocer y evaluar críticamente sus propósitos, con el fin de alejar al homocentrismo resultado de la modernidad y paulatinamente abrazar al ecocentrismo desde ese horizonte. Como consecuencia, se harán notar las palabras tóxicas¹⁸ comunes en el lenguaje cotidiano, sin olvidar integrar lo anterior a las filosofías de las instituciones educativas interesadas en cambios pertinentes para los tiempos por venir; el fin es apoyar el fortalecimiento y la actualización de sus proyectos educativos. Pero para esas transiciones, se propone una serie de rutas de acción que toman en cuenta lo planteado hasta ahora, lo cual se expone a continuación.

3. Rutas transdisciplinarias para una educación con IA orientadas al ecocentrismo en el campo de las artes y los diseños

La propuesta surge desde una estrategia heurística que retoma los diferentes modos de concebir a las transdisciplinarias y parte de un horizonte que problematiza de manera compleja, lo cual implica que cualquier pregunta que se formule ofrecerá una variedad de respuestas y cada una de ellas será susceptible de resolver sólo una parte de la problematización detectada, es decir, se imposibilita una solución única y completa. Por eso, el modelo original que se presenta llamado Cartografía Dinámica de Transdisciplinarias (CDT), ofrece diferentes rutas de acción para comprender la relación entre las distintas transdisciplinarias interesadas por la mejora del planeta, a partir de sus vínculos con las IA y en conjunto fomentar cierta idea de educación¹⁹ para los campos de las artes y los diseños, en tiempos venideros. La CDT, se presenta a continuación con sus distintas rutas de acción (Tabla 2) y tiene de base la propuesta de A. Judge (ver Tabla 1) y que el autor reinterpreto (ver Figura 1).

¹⁷ Revisar "Los Objetivos del Buen Vivir. Una propuesta alternativa a los Objetivos de Desarrollo Sostenible" (Hidalgo y otros, 2019).

¹⁸ Serge Latouche (2010) propone como palabras tóxicas, a aquellas que dominan al lenguaje como "desarrollo", "crecimiento", "progreso", "evolución", entre muchas otras que surgieron como modo de pensar desde una modernidad que aprecia a la ciencia instrumental.

¹⁹ La teoría de educación que ha sido considerada en esta propuesta es el Conectivismo, la cual concibe el aprendizaje como un proceso de conexión de nodos de información dispersos en una red y fue propuesto por George Siemens (2007) y Stephen Downes. Este modelo educativo es el más contemporáneo y está renovando los supuestos pedagógicos en el entorno digital y tiene gran relevancia para la educación contemporánea al favorecer el uso de las tecnologías exponenciales, la colaboración, el aprendizaje informal y la alfabetización digital crítica.

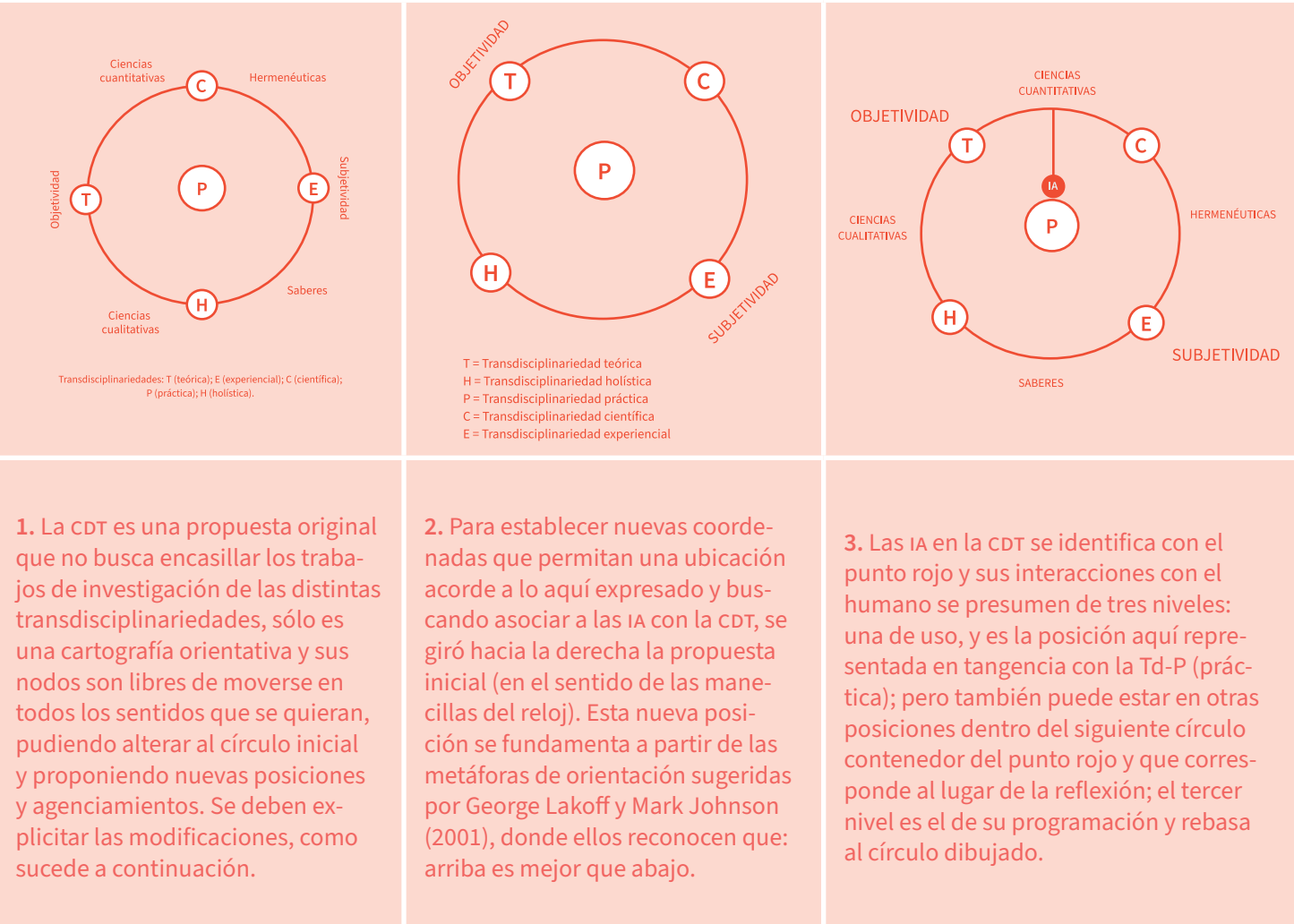


TABLA 2. Primera transformación de la CDT para la inclusión de las IA; se debe recordar que las letras utilizadas refieren a lo siguiente T (teórica); E (experiencial); C (científica); P (práctica); H (holística) (2025).
Elaboración propia.

La propuesta de la CDT no busca establecer posiciones fijas para los diferentes tipos de transdisciplinariedades (Td), ya que son posturas vivas y dinámicas. Cabe decir que cada representación cartográfica es sólo una idealización que permite cierta comprensión de las Td, en sus agenciamientos entre el humano con las IA. Con esas tecnologías se presume un interés relevante entre las Td teóricas, científicas

y prácticas, disminuido con las otras. Por otro lado, idealmente se consideran sólo tres tipos de interacciones entre las IA con los humanos: una de uso, otra de reflexión y la de programación (aunque seguramente existen muchas más). Estos niveles de interrelación son también de diferentes tipos, en el caso de las de uso, abren vínculos importantes con las Td prácticas, Td holísticas y Td experienciales; mien-

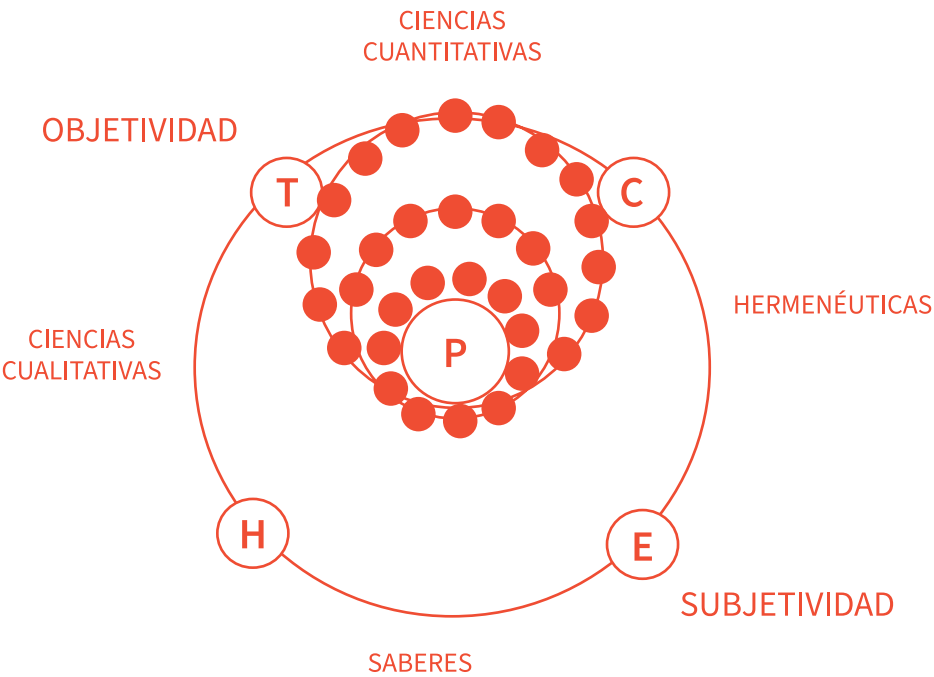


FIGURA 2. Relaciones dinámicas de las IA con las Td. Se presume que los niveles de interacción de estas tecnologías emergentes con los humanos son de tres tipos: uso (ubicado en el perímetro del círculo central), reflexión (círculo siguiente) y programación (círculo interno más grande). A su vez, las IA en el nivel de uso abren interacciones con todas las Td consideradas en el modelo, pero en el caso de los otros dos niveles (reflexión y programación) sólo se dirigen hacia las Td teórica (T) o Td científica (C) (2025). Elaboración propia.

tras que los niveles de reflexión y programación se ubican en posiciones más teóricas o científicas (tecnocientíficas). Para visualizar mejor lo dicho, ver la Figura 2.

Desde esas heurísticas de acción que emergen desde la CDT es posible prefigurar de manera abductiva ciertas rutas de

educación conectivista, para los campos de las artes y los diseños, que tengan presente a las IA, y desde los niveles de interacción planteados: uso, reflexión y programación, entre estas tecnologías y los estudiantes, además de sus vínculos con cada modo de Td (0,1, 2, 3 y 4), las cuales se describen en la tabla 3.

	Nivel de uso	Nivel de reflexión	Nivel de programación
TD teórica	El diseño curricular de planes y programas que incluyan a las IA en las artes y los diseños. Es el ámbito de la formulación y justificación de programas de capacitación permanente, para utilizar responsablemente a las IA en todas las áreas humanas. Es decir, se plantea la relevancia de las IA entre los actores del ámbito educativo, cuyo uso debiera encaminarse al apoyo de la transformación de los entornos y es deseable se dirija a la mejora del planeta en su totalidad, alejándose en la medida de lo posible de los discursos hegemónicos extractivistas.	Políticas y gobernanza de las IA. En este plano se abren debates para comprender y orientar a los sistemas sociales existentes y por existir, con políticas o normativas dirigidas a las interacciones con IA. También es donde se fundamenta el diseño de iniciativas para la generación y uso de estas tecnologías; asimismo, es donde se proponen diferentes evaluaciones a partir de indicadores previamente establecidos, los cuales deben considerar idealmente, criterios de cuidado del planeta. Es recomendable que los posgrados incorporen estos temas en algunas de sus unidades de aprendizaje, considerando, de ser posible, posturas críticas.	Diseño crítico de las IA. La formulación y la programación de las IA es propio de este plano, por lo que es de interés las justificaciones que fortalezcan sus propuestas en los programas académicos encargados de crear a estas tecnologías y preparar a sus profesionales. Pero también debiera ser un tema para considerar en cualquier programa de estudios de nivel superior, si se busca que el mayor número de personas se acerquen a la comprensión de estas herramientas. La profundidad de esos conocimientos será establecida por los intereses de cada comunidad académica.
TD científica	Capacitación para el uso de las IA en las artes y los diseños. En este plano se identifica que la misma ciencia hace uso de las IA existentes para la solución de los problemas de su interés y por ello, requiere de una actualización permanente por parte de sus actores respecto a las tecnologías con las que trabajan. Es desde donde se proponen capacitaciones específicas para satisfacer los intereses de los científicos y de otros campos. También es el lugar donde se establecen solicitudes para el diseño o mejora de las IA.	Evaluación sustentable de las IA para las artes y los diseños. Desde aquí se definen y establecen criterios e indicadores para la mejora y nuevas programaciones de las IA. Las metas para alcanzar serán diferentes, si bien es deseable que sean prioritarias aquellas que buscan disminuir el deterioro del planeta. Todo esto se resuelve en laboratorios y algunas de sus alternativas ya no sólo aspiran a modificar los hábitos humanos, sino que proponen experiencias alternativas sustentables, sin la necesidad de grandes cambios en los comportamientos de las personas.	Programación de las IA para las artes y los diseños. Es el lugar donde se generan las IA, en lo que se conoce como ciencia instrumental. Si bien por el momento sus responsables son ciertas comunidades altamente competentes en la generación de estas tecnologías, es deseable que este grupo aumente por el bien de la humanidad, con el fin de disminuir el desconocimiento sobre el diseño y programación de las IA entre toda la población. En ese sentido, desde este plano se formularán capacitaciones de programación de las IA, a interesados de cualquier campo del conocimiento y a partir de posturas críticas.

	Nivel de uso	Nivel de reflexión	Nivel de programación
TD práctica	Usos éticos y responsables de las IA en las artes y los diseños. Es deseable que toda la humanidad no sólo conozca, sino que utilice las IA de manera responsable y así, cada persona y comunidad podrá tomar decisiones para establecer las relaciones que mejor consideren para su vida y el cuidado de sus entornos. Esto implica tener presente a la educación para la vida, la cual puede ser resuelta por las instituciones formalizadas o por prácticas informales. Esto último ya se está realizando y es de interés entre las poblaciones juveniles.	Cartografías y agenciamientos en el uso de las IA para las artes y los diseños. Este plano es el que corresponde a los microestudios sobre la pluralidad de usos de las IA, las cuales se espera que sean fomentadas por los académicos y estudiantes en cada uno de los programas de estudio existentes. En ese sentido, es deseable que, de alguna manera, no sólo estén presentes las IA en cada unidad de aprendizaje en cualquier programa de estudios, a partir de argumentaciones que acostumbren a los estudiantes a elegir aquellas que sean las indicadas para sus propósitos y con un sentido asistencial y no sólo generativo. Se espera que esto coadyuve a mejores estilos de vida responsables con el planeta.	Experiencia de Usuario con las IA en las artes y los diseños. El conocimiento profundo y particular que se tiene sobre los usuarios es lo que llevará a la programación personalizada de las IA para cada interesado en ellas. Incluso, se requiere de la participación de las poblaciones, para un mejor diseño de las IA y sus interfaces. Asimismo, se incorporarán otras tecnologías emergentes como la robótica, la IoT, la Realidad Virtual y la aumentada, entre otras, a la educación. Esta integración tecnológica debe tenerse en cuenta en los nuevos programas de estudio, lo cual favorecerá la flexibilidad del pensamiento en los estudiantes, con el propósito de fomentar la emergencia de relaciones todavía desconocidas y la solución de problemas.
TD experiencial	Las IA en el autoaprendizaje de las artes y los diseños. Aquí importa las características establecidas por los diseñadores de interfaces y experiencias; asimismo, de los programadores, ya que interesa el aprendizaje autónomo o informal.	Estudios críticos sobre las IA en las artes y los diseños. Desde aquí se realizan introspecciones sobre los pros, contras y oportunidades que, de manera personal, se obtienen después del uso de las IA.	Diseño disruptivo para las IA del futuro. Este es el lugar de la evaluación de las IA por parte de los programadores, que les permite atender las oportunidad y fallas detectadas. Por ejemplo, prestar atención sobre las huellas que dejan estas tecnologías en el planeta y tratar de diseñarlas de tal modo que afecten lo menos posible.

	Nivel de uso	Nivel de reflexión	Nivel de programación
TD experiencial	(continuación) Si bien, las IA quizá no lleguen a ser de interés para aquellas personas que han alcanzado niveles de vida armónicos con sus entornos, pero es probable la existencia de actores que busquen apoyos en alguna IA para sus intereses personales y esto debe tenerse en cuenta.	(continuación) Por ejemplo, se debe plantear la ambigüedad de sentido al hablar de IA generativa, ya que por su semántica se da por sentado su capacidad productiva, lo cual cambia si se piensa en IA asistenciales, es decir, de apoyo y donde el actor tomará decisiones sobre lo producido. Se recomienda que también se reflexione sobre el vínculo personal con el actuar dentro de los contextos personales.	(continuación) Los diseñadores y artistas podrán participar simulando realidades posibles y sus particulares experiencias.
TD holística	Alfabetización digital intercultural crítica para las IA dirigidas a las artes y los diseños. Aquí importan las poblaciones que han sido olvidadas en su relación con las IA, lo cual significa que se deben proponer alternativas de acercamiento a ellas con estos recursos tecnológicos, desde estrategias didácticas afines a sus cosmovisiones. Es probable que sean también de interés ciertas propuestas de autoaprendizaje; en cualquier caso, es deseable tratar esta instrucción desde perspectivas interculturales.	Transculturalidad con las IA para las artes y los diseños. Desde aquí se debe fomentar un acercamiento hacia la comprensión de las IA asistenciales, en poblaciones poco o nada occidentalizadas, ya que es posible que existan homologías entre ellas y ciertas manifestaciones de los sabios de esas poblaciones, por ejemplo, los chamanes e incluso los oráculos. Es decir, se trata de identificar la manera en cómo se podrían incorporar estas tecnologías a la vida de estas poblaciones y registrarlas como experiencias que enriquecen su cosmovisión.	Diseño y programación transcultural de las IA. Por el momento no aplica, pero es deseable que estas poblaciones puedan en un futuro participar en el diseño y programación de algunas IA.

TABLA 3. Alternativas de una educación conectivista dirigida a las artes y los diseños, considerando a las IA en una relación con las Td que apoyen al cuidado del planeta, característica de la Quinta Revolución Industrial. Elaboración del autor.

Conclusiones

Ya se tienen condiciones para contestar ¿cómo puede la transdisciplinariedad contribuir a la construcción de la nueva era industrial, particularmente en el ámbito educativo, vinculando a las IA con las artes y los diseños? La vinculación entre las inteligencias artificiales (IA), las artes y los diseños no admite una respuesta simple. Se trata, más bien, de una perspectiva amplia que considera los modos de transdisciplinariedad considerados en la CDT. Las propuestas que se plantean son abducciones o hipótesis de trabajo, pensadas para que cada persona interesada las adopte, adapte y participe en la generación de proyectos académicos orientados a las artes y los diseños, según el nivel de interacción que considere pertinente, e incluso con la posibilidad de hibridarlos.

Cada una de estas hipótesis plantea rutas útiles para proyectar y estructurar diversas propuestas educativas de corte conectivista, con miras al futuro. Todas ellas son susceptibles de favorecer el aprendizaje en distintas poblaciones, y en este caso, se orientan específicamente hacia una educación centrada en las artes y el diseño, con base en el uso de las IA. A continuación, se presentan algunas recomendaciones:

- Estas propuestas, al asociarse con las diferentes Td consideradas en la CDT en el nivel de uso, se presume que podrán satisfacer el Aprendizaje para la Vida (esto es equiparable a lo que se conoce como Educación Continua o capa-

citaciones permanentes), incluso, para actualizaciones que pueden ser tanto formales (institucionales), como informales. Cada una de esas rutas requieren que las personas interesadas en generar proyectos educativos de aprendizaje aprovechen al máximo a las IA y que, de ser posible, profundicen en las particularidades de las Td con las que quieran vincular sus proyectos. Son cinco las posibilidades que se vislumbran:

- La capacitación en el diseño curricular para la generación de proyectos educativos que introduzcan a las IA en los campos de las artes y los diseños (asociada con Td teórica).
- Actualizaciones profesionales para el uso de las IA dirigido a profesionales y estudiantes de las artes y los diseños (vinculada con Td científica).
- Programas generales para el uso ético y responsables de las IA entre artistas y diseñadores (adscrita a la Td práctica).
- Entrenamientos con IA para la búsqueda de experiencias de autoaprendizaje en artistas y diseñadores (incluida en la Td experiencial).
- Alfabetización digital intercultural de las IA en poblaciones interesadas en las artes y los diseños (propia de la Td holística).

Asimismo, es recomendable que se tenga presente en esos proyectos los usos de la IA desde una perspectiva asistencial y no generativa; además, un uso ético, responsable y dirigido a la mejora de la persona, comunidad y todo su entorno.

- El segundo nivel se restringe a incorporar la reflexión crítica desde nuevos programas educativos y su propósito es establecer sistemas y subsistemas que fundamenten, gestionen, normen y analicen, entre otras razones, a los modelos de aprendizaje conectivista, con IA y con atención al cuidado del planeta. Estas iniciativas coadyuvarán a la mejor comprensión y uso de estas tecnologías digitales entre artistas y diseñadores, al promover una toma de decisiones asertivas para que les traigan beneficios a estos profesionales junto con sus entornos. Cinco modalidades fueron identificadas:
 - Programas para la fundamentación de políticas y gobernanza de las IA en los sistemas educativos de las artes y los diseños existentes y por venir, todos ellos orientados al cuidado del planeta (Td teórica).
 - Laboratorios de capacitación para el diseño, la evaluación y mejora de las IA dirigidas a las artes y los diseños, bajo perspectivas sustentables (Td científica).
 - Proyectos de orientación de microestudios (cartografías y agenciamientos) sobre las interacciones entornos-comunidades-humanos-personas-IA asistenciales en el campo de las artes y los diseños (Td práctica).
 - Programas para la gestación de los estudios críticos sobre las IA de interés a las artes y los diseños, con enfoque asistencial (Td experiencial).
 - Atender programas educativos para promover un diseño divergente de las IA, con base en posturas transculturales en el campo de las artes y los diseños (Td holística).
- El tercer nivel se dirige a la creación tanto de nuevas IA, como del involucramiento en la programación y comprensión de estas tecnologías con las poblaciones de las artes y los diseños interesadas en ellas, y también de aquellos otros a los que se les puede despertar ese interés. Estos proyectos educativos son esenciales no sólo por su dimensión creativa, sino porque hacen que un mayor número de profesionales y no profesionales se responsabilicen de sus acciones con estas tecnologías. El involucramiento del grueso de profesionales de todos los campos de estudio requiere de habilitar su flexibilidad de pensamiento, y las particularidades de cada proyecto dependen del tipo de Td que se retome. Las modalidades identificadas son las siguientes:
 - Diseño crítico de las IA, con el involucramiento en su proyecto de representantes de los campos de las artes y los diseños. Además, en estos proyectos se requieren habilidades argumentales y alcanzar acuerdos, para la selección de propuestas idóneas, y es recomendable que se elijan preferentemente aquellas que beneficien al cuidado del planeta (Td teórica).
 - Producciones tecnocientíficas de las IA para las artes y los diseños (Td científica).
 - Programas de experiencia de Usuario con las IA, en pro de personalizar sus interfaces, específicamente de aquellas de interés para artistas y diseñadores (Td práctica).

- Proyectos interesados en el diseño disruptivo para la ideación de nuevas IA y con un énfasis en lo sustentable (Td experiencial).
- Hay una gran área de oportunidad para proyectos transculturales emergentes, para el diseño y programación de IA desde poblaciones poco o nada occidentalizadas (Td holística).
- Creación de sistemas y subsistemas centrados en relaciones con las IA.
- Estrategias para el diseño e implementación de experiencias con IA.
- Propuestas de aprendizaje para la vida con IA.

En total, surgieron quince rutas de trabajo para vincular las inteligencias artificiales (IA) con proyectos educativos conectivistas orientados a las artes y los diseños. Estas rutas se organizan en tres planos:

El número de rutas propuestas por la CDT puede ampliarse al combinar distintos niveles entre sí (ver figura 3). Es decir, es posible desarrollar una mayor diversidad de proyectos educativos, y aunque los aquí presentados son perfectibles, ya ofrecen una base sólida para orientar futuras iniciativas. Asimismo, los hallazgos de la CDT



FIGURA 3. Estrategias para la propuesta de proyectos educativos con IA y con base en el ecocentrismo (2025). Elaboración propia.

pueden aplicarse en otros campos del conocimiento, ya que estas hipótesis de trabajo pueden apoyar la toma de decisiones de actores involucrados en sistemas educativos. Todo ello desde perspectivas que favorezcan tanto a la humanidad como al cosmovivir con el planeta, contribuyendo así al necesario tránsito desde un enfoque antropocéntrico hacia un deseable ecocentrismo.

Finalmente, no es recomendable excluir a las inteligencias artificiales asistenciales (IAA) de la vida de ninguna persona, salvo que así lo decida por voluntad propia, idealmente a partir de una reflexión informada y no como consecuencia del desinterés de los Estados, sus instituciones o grupos de poder.

Es importante recordar que nos enfrentamos a escenarios aún desconocidos, entre los cuales se vislumbra la posibilidad de que el ser humano pierda el control tanto de su vida como de sus entornos. Frente a ello, es mucho lo que aún debe trabajarse. Se espera que las propuestas derivadas de la CDT contribuyan a aportar cierta claridad y, al mismo tiempo, activen acciones concretas que favorezcan el aprendizaje de las poblaciones en el futuro. Todo esto desde un compromiso que oriente hacia un ecocentrismo y cosmovivir deseable, especialmente en esta época marcada por la creciente artificialidad.



REFERENCIAS

- ANUIES (2025). *La IA llega a las aulas en México: universidades ofrecen 43 programas relacionados con ella*. https://www.anui.es.mx/noticias_ies/la-ia-llega-a-las-aulas-en-mxico-universidades-ofrecen-43-programas#:~:text=%E2%80%A2,La%20UNAM%20y%20el%20IPN%2C%20as%C3%AD%20como%20privadas%20como%20el,programas%20relacionados%20con%20la%20IA.
- Apostel, L. et al. (1972). *L'interdisciplinarité. Problèmes d'enseignement et de recherche dans les universités*. Organisation de Coopération et de Développement Économiques (OCDE)/Centre for Educational Research and Innovation.
- Cepal (2018). *La Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible: una oportunidad para América Latina y el Caribe*. Objetivos metas e indicadores mundiales. ONU.
- Dery, M. (1998). *Velocidad de escape: La cibercultura en el final de siglo*. Siruela.
- Gibbons, M., Limoges, C., Nowotny, H., Schwartzman, S., Scott, P. y Trow, M. (1994). *The new production of knowledge. The dynamics of science and research in contemporary societies*. Sage.
- Hidalgo, A., García, S., Cubillo, A. y Medina, N. (2019). Los Objetivos del Buen Vivir. Una propuesta alternativa a los Objetivos de Desarrollo Sostenible. *Iberoamerican Journal of Development Studies*, 8(1), 6-57.
- Jantsch, E. (1969). *Integrative planning of society and technology: The emerging role of the university*. Massachusetts Institute of Technology.
- _____. (1972). Towards interdisciplinarity and transdisciplinarity in education and innovation. En *Interdisciplinarity: Problems of teaching and research in universities*. OECD.
- _____. (1980). *The self-organizing universe. Scientific and human implications of the emerging paradigm of evolution*. Pergamon Press.
- Judge, A. (2022). *Transdiscipliniedad-3 como emergencia de la experiencia modelada* (Parte I). Laetus in praesens. praesens. Consultado el 15 de noviembre de 2023. <https://www.laetusinpraesens.org/docs/tranpat1.php>.

- Kurzweil, R. (1999). *La era de las máquinas espirituales*. Planeta.
- _____. (2025). *La singularidad está más cerca. Cuando nos fusionamos con la IA*. Deusto.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (2001). *Metáforas de la vida cotidiana*. Editorial Teorema.
- Latouche, S. (2010). El decrecimiento como solución a la crisis. *Mundo Siglo XXI*, (21), 48-53.
- Mauleón, J. R. (2022). *De la disciplinarietà a la transdisciplinarietà en los diseños: un modo de nomadismo*. En: *Diseño Gráfico. Enfoques de formación y campo laboral en Administración Pública*. Universidad Autónoma del Estado de México. Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados.
- Mauleón, J. R., Morón, C. E., Trujillo, V. y Papenfuss, M. (2025). Cosmovivencia: Concepto de una relación humano-naturaleza armoniosa. *Revista Miradas Transcomplejas*, 1(5), 85-108.
- Nalímov, V. (2021). Summary of the Unicentrism. En *Escuela Rusa de la Transdisciplinarietà*. <http://td-science.ru/index.php/conception>.
- Nicolescu, B. (1996). *La transdisciplinarietà. Manifiesto*. Multiversidad. Mundo Real Edgar Morin, A. C.
- _____. (2006). Transdisciplinarietà: pasado presente y futuro 1ª. Parte. *Visión Docente Con-ciencia*, 31, 15-31.
- OECD (2020). Addressing Societal Challenges Using Transdisciplinary Research. *OECD Science, Technology and Industry Policy Papers*, (88). <https://doi.org/10.1787/0ca0ca45-en>.
- Rosa, H. (2021). *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad de la modernidad tardía*. Katz Editores.
- Siemens, G. (2007). *Conectivismo: Una teoría de aprendizaje para la era digital*. xtec. https://ateneu.xtec.cat/wiki/form/wikiexport/_media/cursos/tic/s1x1/modul_3/conectivismo.pdf.
- Sousa, B., Meneses, M., Antonacci, M., Ferreira, I., Bidasca K., Arriscado, J., Gimeno, J., Castaño, Á., Lino, N., Ramos, J., Keith, J., Hernández, R., Araújo, S., Aragón, O., Tzul, G., Cruz, T., Avritzer, L. y Ramos, A. (2018). *Epistemologías del Sur*. Clacso / Coimbra / Centro de Estudos Sociais.
- Virilio, P. (2006). *Velocidad y política*. La Marca.

Artículo de investigación

Tres proyectos sobre arte y violencia en México

Migración, desaparición forzada y feminicidio

Three Projects on Art and Violence in Mexico: Migration, Forced Disappearance, and Femicide

Três Projetos sobre Arte e Violência no México: Migração, Desaparecimento Forçado e Feminicídio

Recibido: 6 de mayo de 2025

Aceptado: 7 de agosto de 2025

Blanca Gutiérrez Galindo

Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México

<https://orcid.org/0000-0002-1147-3458>

bgutierrez@ctac.fad.unam.mx

Resumen • Abstract • Resumo

En este texto se analizan tres proyectos de investigación sobre arte y violencia desarrollados en años recientes dentro de la Maestría en Artes Visuales y el Doctorado en Artes y Diseño de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. Estos proyectos son “Arqueología de la migración”, de Olivia Vivanco Torres; “Cigarras: disonancias disidentes”, de Sebastián Rico Esenaro, y “Cuatro proyectos artísticos sobre feminicidio”, de Paola García Ruiz. A partir del análisis de su dimensión estética y su trama conceptual, se explicarán las formas en las que esos proyectos parten de estrategias de creación colectiva, construyen canales para la politización del duelo, abren nuevas miradas sobre la violencia y participan en los debates públicos sobre la memoria de la violencia en el país.

Palabras clave: memoria, testimonio, prospección forense, performativo, fotografía.

This article analyzes three research projects on art and violence that have been developed in recent years within the Master's Program in Visual Arts and the Doctorate in Arts and Design at the Faculty of Arts and Design of the National Autonomous University of Mexico. These projects are "Archaeology of Migration," by Olivia Vivanco Torres; "Cicarras: Dissident Dissonances," by Sebastián Rico Esenaro, and "Four Art Projects on Femicide," by Paola García Ruiz. Based on the analysis of their aesthetic dimension and conceptual framework, we will explain how these projects are the product of collective creation, build channels for the politicization of mourning, open new perspectives on violence, and participate in public debates on the memory of violence.

Keywords: memory, testimony, forensic prospecting, performative, photography.

Este artigo analisa três projetos de pesquisa sobre arte e violência desenvolvidos nos últimos anos no âmbito do Programa de Mestrado em Artes Visuais e do Doutorado em Artes e Design da Faculdade de Artes e Design da Universidade Nacional Autônoma do México. Trata-se de "Arqueologia da Migração", de Olivia Vivanco Torres; "Cicarras: Dissonâncias Dissidentes", de Sebastián Rico Esenaro, e "Quatro Projetos Artísticos sobre Feminicídio", de Paola García Ruiz. Por meio da análise de sua dimensão estética e de seu arcabouço conceitual, explicaremos como esses projetos se valem de estratégias de criação coletiva, constroem canais para a politização do luto, abrem novas perspectivas sobre a violência e participam de debates públicos sobre a memória da violência no país.

Palavras-chave: memória, testemunho, prospecção forense, performativa, fotografia.

Artículo de investigación

Tres proyectos sobre arte y violencia en México

Migración, desaparición forzada y feminicidio¹

— Blanca Gutiérrez Galindo

La articulación entre arte y violencia en México presenta dos momentos importantes durante la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI. En el primero, que se extiende desde la década de 1960 hasta la de 1980 y es conocido como “guerra sucia”,² los artistas de la Gráfica del 68 y, posteriormente, los colectivos como Mira, Suma y Proceso Pentágono, Germinal y Solidarte, buscaron estrategias y medios nuevos para la denuncia y exhibición crítica de la violencia represiva que el Estado mexicano ejercía sobre la disidencia política durante aquel periodo. Todos ellos crearon imágenes emblemáticas para las luchas por las libertades democráticas y el respeto a los derechos humanos a la vez que contribuyeron a la creación de un sistema de representaciones visuales para las movilizaciones en contra de la represión política.

¹ Este texto forma parte de una investigación sobre imágenes de la desaparición forzada en México que fue auspiciada en 2023 por el Programa de Apoyo a la Superación del Personal Académico (PASPA) de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

² Maria de Vecchi Gerli señala que el término es problemático “pues plantea la existencia de una guerra en la que hubo ejércitos que se enfrentaban y cometieron prácticas ‘sucias’. Esta noción no reconoce el lugar de poder del Estado, así como su obligación de garantizar los derechos humanos de todas las personas” (2023, p. 194).

Un segundo momento de esa articulación daría inicio en la década de 1990, cuando en el país se consolidaron las políticas económicas neoliberales que trajeron consigo la intensificación de la economía criminal basada en la producción de plusvalor a través de las diversas modalidades de la violencia (Paley, 2020). En este periodo, que se prolonga hasta nuestros días, tuvo lugar la llamada “guerra contra el narcotráfico”. Emprendida por el expresidente Felipe Calderón (2006-2012) al inicio de su mandato como estrategia de seguridad que involucró al Ejército en tareas de seguridad pública, la también llamada “guerra contra las drogas” es una estrategia de militarización del país que ha generado una multiplicación sin precedente de las formas de violencia criminal como las desapariciones forzadas, los asesinatos, los secuestros, los feminicidios y el trabajo esclavo, y bajo diferentes narrativas ha sido continuada por los gobiernos subsiguientes. Igual que en el periodo precedente, durante estos años diversos artistas han contestado las narrativas oficiales de la violencia que criminalizan a las víctimas, y se han posicionado frente a la cultura de la violencia que las instrumentaliza y contribuye a la normalización del horror. A partir de una gran diversidad de estrategias y medios artísticos que van de la fotografía y la pintura a las acciones y *performances*, así como la instalación, el video y la animación, artistas visuales como Mayra Martell, Francisco Toledo, Alfredo López Casanova, Laura Valencia, Elina Chauvet, Lorena Wolffer, Teresa Margolles, Lorena Orozco, Rafael Lozano-Hemmer, Jessica Darga, Mónica González, Gustavo Monroy y Antonio

Gritón, entre otros, han contribuido a la diversificación de los relatos sobre la escalada de la violencia en el país.

De esa forma, los artistas han alimentado los términos de un debate público sobre la crisis humanitaria que experimenta el país, y que, a diferencia de otros países de Latinoamérica, aquí apenas comienza a configurarse en los ámbitos académicos y artístico (si bien las diversas comunidades de víctimas han venido exigiendo justicia, memoria y verdad desde la década de 1970). A diferencia de lo ocurrido en nuestra región latinoamericana, se trata de un debate que se celebra en el contexto mismo del crecimiento sin tregua de la violencia.

Muchos artistas han utilizado la infraestructura que brinda la institución del arte para amplificar las demandas de justicia de los afectados. Tal es el caso de las escuelas y facultades de arte. Los proyectos en este texto han sido llevados a cabo en años recientes dentro de los programas académicos de Maestría y Doctorado en Artes Visuales y Artes y Diseño en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. “Arqueología de la migración”, de Olivia Vivanco Torres; “Cigarras: disonancias disidentes”, de Sebastián Rico Esenaro, y “Cuatro proyectos artísticos sobre feminicidio”, de Paola García Ruiz, son investigaciones situadas que comparten el hecho de estar basadas en la creación colectiva, en territorios concretos y con comunidades específicas. En el primero, la elaboración de significados ha tenido lugar en colaboración con migrantes; en el segundo, con

las madres del Colectivo Solecito de Veracruz, un grupo de búsqueda de personas desaparecidas, y el tercero, con las madres, familiares y amigos de cuatro mujeres víctimas de feminicidio.

En este texto argumentaremos que son las personas, sus experiencias y sus trayectos de vida narrados a través del testimonio los que constituyen el núcleo de estos proyectos. Por tanto, se inscriben en aquellas nuevas formas de investigación que suponen la implicación emocional y afectiva con quienes sufren la violencia y sus consecuencias, y se proponen promover nuevos modos de significarla, así como discutir sus procesos de memoria. Dicho con otros términos: guardan relación con lo que Caroline Perrée e Ileana Diéguez (2018) llamaron “Prácticas artísticas de visibilización y memoria”, es decir, se propone amplificar la voz de las personas dañadas por la violencia y, al mismo tiempo, construir memoria.

A través de un análisis de su dimensión estética y su trama conceptual explicaremos cómo, en cada caso, se exploran las posibilidades de las artes visuales para acompañar a quienes padecen las consecuencias directas del horror. Esto al crear canales para el duelo individual y colectivo; para generar emociones, ideas y reflexiones que desafíen los regímenes escópicos prevalecientes en torno a la violencia, y para articular demandas de justicia como un elemento central para la organización de la vida social y su mejoramiento.

“Arqueología de la migración”

Debido a que México comparte tres mil kilómetros de frontera con Estados Unidos, nuestro territorio ha servido como corredor hacia el norte, como país de acogida de los migrantes centroamericanos que no logran o no quieren llegar a ese país, y también de muro de contención de los migrantes (Aruj, 2008). Por causa de la violencia generada por el narcotráfico y los grupos criminales, y por las diferentes instancias de seguridad pública del país, en las últimas décadas el territorio mexicano se ha convertido en una amenaza para los migrantes. En su paso por México, los migrantes han de enfrentar formas de violencia como la violación, el robo a mano armada, el secuestro y extorsión, la explotación sexual, la esclavitud, la trata, la desaparición forzada y el asesinato.

Entre 2013 y 2016 la artista Olivia Vivanco Torres realizó una serie de estancias en albergues para personas migrantes con el propósito de llevar a cabo una recolección de restos materiales que indicaran el paso de los migrantes por nuestro país. Las estancias contaron con el apoyo de las autoridades y trabajadores de los albergues Hermanos del Camino en Ixtepec, Oaxaca; el Hotel del Migrante Deportado en Mexicali, Baja California; el Centro Comunitario de Atención al Migrante Necesitado en Altar, Sonora; la Casa del Migrante en Juárez A. C. en Ciudad Juárez, Chihuahua, y La 72, Hogar Refugio para Personas Migrantes en Tenosique, Tabasco. Estos albergues fueron seleccionados en función

FIGURA 1. Comida en La 72, Hogar Refugio para Personas Migrantes (2016). Fotografía digital de Olivia Vivanco.



de su ubicación, como en el caso Tabasco, donde los migrantes procedentes del llamado Triángulo Norte de Centroamérica (Guatemala, El Salvador y Honduras) se detenían por primera vez en México, o el de Ixtepec, situado en la región del Istmo de Tehuantepec, por donde pasa el tren “La Bestia” en su trayecto de Chiapas y Tabasco al norte del país. Así como los ubicados en la frontera norte como Baja California, Sonora y Chihuahua, que representan la última parada antes de cruzar hacia Estados Unidos y donde también son acogidos migrantes deportados de ese país.

Los albergues son lugares de tránsito que Vivanco entiende como “reservorios de momentos de vida de los migrantes y escenarios de interacciones diarias” (2024, p. 22). Por esa razón, y de acuerdo con el plan de su investigación basada en las pre-

misas de la observación participante –una técnica de la antropología que supone que el investigador se involucre con el grupo de personas que se propone conocer implicándose en sus dinámicas sociales–, se integró como voluntaria para compartir la cotidianidad de los albergues. En algunas ocasiones registró a los recién llegados, en otras preparó alimentos y en otras más brindó apoyo emocional a través de la escucha y la conversación. Todo ello le permitió desarrollar estrategias de colaboración con los migrantes, a la vez que obtener sus testimonios y documentar fotográficamente los objetos, los espacios, los ambientes, los paisajes y las situaciones creadas por ellos (Figura 1).

“Arqueología de la migración” se desarrolló en diversas etapas. La primera de ellas consistió en el establecimiento de con-

tacto y de una relación con los migrantes a través de la escucha de sus testimonios de vida, de tránsito y de desplazamiento. Esta primera etapa es importante porque supone el establecimiento de aquellos lazos intersubjetivos que hacen posible el testimonio como una relación dialógica, una relación de implicación a través de la escucha. De esa manera, el testimonio posee también una dimensión relacional y colectiva, como ha señalado Elizabeth Jelin (2002, p. 82). La segunda etapa consistió en la integración de los migrantes al trabajo de búsqueda y recogida de objetos abandonados por otros migrantes, realizado en ocasiones con apoyo de los voluntarios de los albergues y siguiendo un manual de instrucciones elaborado por la artista. A través de una especie de etnografía participativa y de acuerdo con la experiencia de cada uno, Vivanco les solicitó su ayuda para elegir la recolección de objetos que pudieran haber pertenecido a personas migrantes porque, según su parecer, su condición de tales les permitiría una identificación más inmediata, a la vez que activaría en ellos el recuerdo de sus propias experiencias (Figura 2). La

recolección se basó en las premisas de la prospección, un método arqueológico forense que incluye la observación, identificación y reconocimiento de la posición de los objetos en el espacio geográfico que evita cualquier alteración física del terreno, así como también la documentación meticulosa de los objetos a través de su descripción física y la ubicación de sus coordenadas con una brújula. Si bien es cierto que previamente la artista identificó segmentos específicos del trayecto migratorio en el que se encuentra cada albergue y evaluó los posibles riesgos de abandonarlo en aras de la recolección, ésta se configuró en la distribución de autoría del proyecto, de modo que los migrantes participantes se convirtieron en sus artífices y coautores.

En esas dos etapas (la del testimonio y la recolección de objetos), el cuerpo, la percepción, el lenguaje y la memoria de los migrantes fueron cruciales. Como explica Beatriz Sarlo: “La narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en el pasado” (2006, p. 29), de modo que no hay tes-

FIGURA 2. Prospección a pie de vía en Ixtepec, Oaxaca (2014). Fotografía digital de Olivia Vivanco, medidas variables.



FIGURA 3. Objetos recolectados de forma conjunta con personas migrantes en varios puntos de México (2015). Fotografía digital de Olivia Vivanco, medidas variables.



timonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración porque es la narración la que recupera del olvido la experiencia y a través de su comunicación la hace común (2006, p. 29). Esa experiencia también se pone en juego en la recolección de objetos pues activa la memoria y permite un momento de introspección para recordar momentos relevantes de sus desplazamientos y seleccionar las cosas que en algún momento fueron significativos para otros y de los cuales se vieron obligados a desprenderse (Figura 3). Así se establece una tensión entre la presencia y la ausencia que acompasa sus trayectos por esos lugares, lo que Gabriel Gatti ha llamado lugares del abandono (2022).

La etapa subsiguiente fue la toma de registros fotográficos de los espacios donde se localizaron los objetos seleccionados por los participantes y de los objetos que, al seguir la prospección forense, supone la protección del área y un registro y documentación de las piezas. Las fotografías de esos objetos incluyen la brújula que muestra las coordenadas en las que se ubicó el objeto, así como las imágenes del predio donde se localizaron y, a su lado, una escala de referencia para mostrar su tamaño.

Finalmente, los objetos se almacenaron en contenedores plásticos para ser enviados a la Ciudad de México, donde fueron

catalogados y archivados. Así, el resultado de estas acciones ha sido un archivo que incluye objetos, imágenes fotográficas, videos, grabaciones de audio y textos, entre ellos las bitácoras que registran de manera sistemática las acciones realizadas en los albergues.

Los objetos recolectados contienen la experiencia emocional y afectiva de quien en algún momento los poseyó y de quien lo identificó como un objeto significativo, valioso. Son objetos animados, impregnados ellos mismos de la vulnerabilidad de quien los abandonó en el camino, pero también de quien los seleccionó. En su pobreza y desamparo testifican los avatares de aquellas vidas que, como la de los migrantes, se encuentran desprovistas de seguridad económica y social; una vida privada de derechos políticos y expuesta a todo tipo de riesgos: son objetos de una ausencia obligada.

A través de su empaquetamiento en bolsas de plástico los objetos son aislados de sus contextos y significados como objetos forenses, como evidencias de esas ausencias forzadas. Como materializaciones de historias y de experiencias de una vida en constante desplazamiento poseen ese carácter evocador que autoriza a pensarlos como *lugares de memoria*, según la famosa concepción de Pierre Nora (1984), quien acuñó el concepto para referirse a los lugares físicos y simbólicos donde se condensan y refugian las memorias que corren peligro de desaparecer. En ellos, el recuer-

do toma la forma del objeto desechado pues contienen las memorias del miedo generado por las amenazas que acechan de manera cotidiana a los migrantes, sus temores de ser capturados por los grupos criminales e igualmente por las autoridades de migración y la Guardia Nacional. De tal suerte, esas fotografías abren una brecha en el régimen escópico que criminaliza a los migrantes (Rosas, 2024).

“Cigarras: disonancias disidentes”

La desaparición forzada es un delito de lesa humanidad que consiste en cualquier forma de privación de la libertad por parte del Estado o de particulares que actúan con apoyo o aquiescencia del Estado, seguida de la negativa a reconocer el hecho o del ocultamiento del paradero de la persona desaparecida, al sustraerla de la protección de la ley.³ En México, el uso de la desaparición forzada como tecnología de la violencia se puede dividir en dos periodos. En primer término, el que tiene lugar durante la Guerra Fría, que incluye el combate a movimientos estudiantiles y gremiales, así como a movimientos armados rurales y urbanos que se habían rebelado contra el Estado durante el periodo conocido como “guerra sucia”, que se extiende de la década de 1970 hasta la de 1980. Y, en segundo lugar, el que se inicia en la década de 1990 con la consolidación de las políticas económicas neoliberales y la emergencia de formas de acumulación de capital basadas en la violencia criminal. Este periodo comprende la llamada

³ Ver: <https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/international-convention-protection-all-persons-enforced>.

“guerra contra el narcotráfico” que, iniciada en 2006, se prolonga hasta nuestros días y ha traído consigo un aumento exponencial en la desaparición de personas y ha provocado una crisis sin precedente en materia de derechos humanos. Hasta abril de 2025, el Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas (RNPDNL) contabilizaba 124 987 personas desaparecidas en México.

Durante esos dos periodos han sido los familiares de los desaparecidos quienes se han movilizado para denunciar pública y políticamente el delito y reclamar justicia y verdad. Desde 2006 y hasta la actualidad, los familiares también se han organizado en colectivos de búsqueda que han ampliado sus acciones hacia diversos campos de investigación como el forense, para buscar restos humanos y descubrir fosas clandestinas; o como el jurídico penal, para presentar evidencias forenses ante las autoridades judiciales, y también se movilizan para crear dispositivos y espacios de memoria.

“Cigarras: disonancias disidentes” es el título del proyecto que Sebastián Rico Esenaro llevó a cabo entre 2021 y 2024 en colaboración con las brigadas del Colectivo Solecito de Veracruz, organización civil de madres buscadoras que en 2016 encontró restos en las fosas clandestinas de Colinas de Santa Fe (305 cuerpos) y Arbolillo (310 cuerpos), en el Puerto de Veracruz. El proyecto también contó con el apoyo del grupo de Son Laudero, el grupo Aguavento y la Flota sonora del puerto veracruzano. Igual que “Arqueología de la Migración”, es un proyecto intermedia

que está conformado por un *performance*, videos y fotografías intervenidas.

En Veracruz el sonido de las cigarras se escucha con gran intensidad durante los meses más calurosos del año, lo que crea un paisaje sonoro característico de la región de los Tuxtlas, en la región del Sotavento y en la ciudad de Xalapa. Esto sucede cuando las larvas de las cigarras, llamadas “ninfas”, salen de la tierra luego de pasar el periodo en el que se alimentan de la savia de las raíces de los árboles y comienzan a trepar dejando crecer sus alas, momento máximo de su proceso de transformación (Rico, 2023, p. 37). De tal suerte, el proyecto se desarrolló como una investigación sobre la posible articulación entre el sonido de las cigarras, el son jarocho y el fandango con un doble propósito: por un lado, generar un sonido disonante que “rompa el silencio” y conteste las narrativas sobre la desaparición forzada en México (Rico, 2023, p. 54) y, por otro, contribuir a la cohesión del grupo de búsqueda al crear un “Canal emocional desde el acompañamiento musical para reforzar los vínculos entre los miembros de la brigada” (Rico, 2023, p. 54).

Así, a partir de la analogía entre las cigarras y los restos de los desaparecidos sepultados en silenciosas fosas clandestinas o abandonados en terrenos rurales, Sebastián Rico ejecutó una serie de acciones orientadas a disentir de las versiones oficiales sobre el fenómeno de la desaparición de personas (con frecuencia asociada a su criminalización). Esto con la finalidad de romper el silencio cómplice de la sociedad, de las diferentes ins-

tancias del poder estatal y de los medios de comunicación respecto de este delito que sume a los familiares en un inmenso dolor y en el total sinsentido debido a que, al no contar con el cuerpo de la persona desaparecida, resulta imposible celebrar el ritual mortuario que les permita honrar su memoria y celebrar su paso al reino de la muerte.

El título del proyecto, referido a un sonido que se produce desde las entrañas de la tierra como metáfora de las personas cuyos restos fueron depositados en fosas clandestinas, alude a su posible reaparición pública a través del sonido y la música. Así, el elemento central de la investigación fueron el sonido y su potencial relacional como forma de resistencia política. Para Sebastián Rico el sonido genera relaciones desde la percepción y el cuerpo, y crea vínculos sociales; además, no sólo conforma melodías y conceptos, sino también estructuras sociales, armoniza y desarmoniza códigos y nos permite relacionarlo con nuestro entorno (2023, p. 46).

El sonido llega a nuestros oídos como resultado de los movimientos vibratorios de los cuerpos al ser transmitido por medios elásticos como el aire o el agua. Por lo tanto, la acción de escuchar es parte medular del proyecto: escuchar el sonido producido por las cigarras; escuchar los sonidos de los territorios vulnerados por la violencia al haber sido convertidos en depósitos clandestinos de cuerpos o fosas; escuchar la voz y el testimonio de los familiares; escuchar el sonido de las

jaranas y aquellos objetos e instrumentos que pudieran aludir al de las cigarras.

El proyecto se conformó de tres partes que convocan la palabra, el cuerpo y la imagen: la realización de un video en 2022 que recoge el testimonio de Rosalía Castro,⁴ miembro del grupo Solecito Veracruz; una investigación musical que dio como resultado dos *performances* celebrados como fandangos en el espacio público, y un conjunto de tres fotografías intervenidas.

De manera interesante, el video testimonial se basa en una secuencia de imágenes del Puerto de Veracruz que transcurren mientras la *voz en off* de Rosalía Castro narra cómo la ineficiencia de las autoridades la hizo tomar la decisión de cerrar su consultorio dental en 2011 para unirse al grupo Solecito para buscar a su hijo, Juan Carlos Casso Castro, desaparecido el 24 de diciembre de ese año. El tono pausado y coloquial del testimonio, y las imágenes de sitios ordinarios, nos proponen reflexionar sobre la forma como las búsquedas de restos humanos se han integrado a la vida cotidiana de las buscadoras, y plantea la posibilidad de que los restos hayan sido abandonados u ocultos en cualquier sitio.

Parte medular del proyecto fue la celebración de *performances* siguiendo las premisas del fandango, un complejo artístico y ritual históricamente vinculado a la resistencia cultural y las luchas sociales de los esclavos negros durante el periodo

⁴ Ver: <https://youtu.be/yOWkHEHjugo?si=pQOhcFW9vw3WjvKr>.

colonial y que, con el paso del tiempo, se convertiría en una tradición de las comunidades de Veracruz. El fandango suele celebrarse en bautizos y funerales, y una de sus características es que los participantes intercalan versos o pregones y frases melódicas durante la ejecución de la música.

“Cigarras: disonancias disidentes” fue el título del *performance* cuyos registros en video se encuentran alojados en YouTube. A partir de la investigación sobre el sonido y la escucha, que incluyó la experimentación con diversos grupos de jaranas, la introducción de “jaranas preparadas” con láminas de aluminio o tubos de metal (Rico, 2023, p. 57) y el tratamiento digital de los resultados sonoros y en conjunto con los músicos que acompañaron su investigación, el artista decidió realizar una partitura modular que permitiera variaciones y se pudiera adaptar a las características propias del contexto de su presentación. Una prueba de esa partitura tuvo lugar en 2021 en Teocelo, Veracruz, donde se celebró el fandango en honor de Santa Cecilia, patrona de los músicos.⁵ Asimismo, en 2022, en los jardines de Ciudad Universitaria tuvo lugar otro bajo el título “Alteraciones”. Por su parte, “Cigarras: disonancias disidentes” fue llevado a cabo en enero de 2023 en la Plaza del Migrante del Puerto de Veracruz.⁶ Participaron 40 miembros del colectivo Solecito y distintos grupos de son jarocho, la Flota Sonera del Puerto y el público que participó activando los códigos QR de las grabaciones

de las diferentes sonoridades de las cigarras, previamente registradas y masterizadas por el artista.

De ese modo, se produjo una obra colectiva que al ejecutarse operó a manera de ritual en la medida en que los pregones enunciados por los familiares y solidarios honraron el recuerdo a sus desaparecidos. Aquí, el cuerpo fue el “punto de convergencia entre la voz que enuncia el testimonio, las manos que ejecutan el instrumento y los oídos que perciben el fenómeno acústico” (Rico, 2023, p. 5). En efecto, en el *performance* el cuerpo de los vivos conectó a los muertos con los vivos, a los presentes y a los ausentes al estrechar los lazos de amor y solidaridad que vinculan a los miembros de la brigada, y al mostrar públicamente el duelo y la resistencia al olvido de las víctimas. En este sentido, este *performance* puede ser comprendido como performativo, es decir, como uno de esos actos vitales con los que se transmiten las memorias sociales y que, como explica Diana Taylor, transfieren y transmiten a otras personas y generaciones un saber social, una memoria y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas (2011, p. 20).

Los versos intercalados en el fandango de la Plaza del Migrante tienen un carácter testimonial: hablan del dolor, de la negligencia de las autoridades, de la empatía. Por ello, el fandango se convirtió en un “escenario de memoria”, en el cual la música operó como dispositivo narrativo (Feld, 2002, p. 5) y como un canal energético y emocional que ayudó a encauzar el pro-

⁵ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=ncl7rgxkEGI>.

⁶ Ver: https://youtu.be/BfA_As-sRqU?si=IEDA9oQefsnlltds.

ceso afectivo de las víctimas, que también permitió la implicación y reconocimiento recíproco entre los participantes. A través de una celebración como el fandango, asociada a los ritos fúnebres, el duelo de las afectadas y los afectados se hizo público y común, y las personas cuyos restos fueron abandonados en Veracruz fueron sacadas del olvido.

Como resultado de registros fotográficos realizados por el artista en su recorrido por diversas zonas de Veracruz en busca de cigarras, en 2024 realizó un conjunto de tres obras impresas en papel de fibra natural e intervenidas con hoja de oro falsa. El conjunto se basa en las imágenes de paisajes y se refiere a los restos de los desaparecidos de manera indirecta a través de la configuración visual de las cigarras y del testimonio. En la fotografía titulada *Testimonio y cascada* (Figura 4), en un gesto que remite a la idea de T. W. Adorno sobre la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz, pero que igualmente recuerda

los zapatos intervenidos por López Casanova, el artista oculta parte de la belleza del paisaje con la escritura de un testimonio de las madres del colectivo Solecito. En *Ciclo de la cigarra* (Figura 5) plasmó las diferentes fases de la transmutación de las cigarras a través del ciclo de violencia que condujo a las personas a predios donde se encuentran las fosas: el asesinato, la búsqueda por parte de sus familiares, y su reaparición en el espacio público.

FIGURA 4. *Testimonio y cascada* (2024). Fotografía de Sebastián Rico Esenaro impresa en papel de fibra natural e intervenida con hoja de oro.

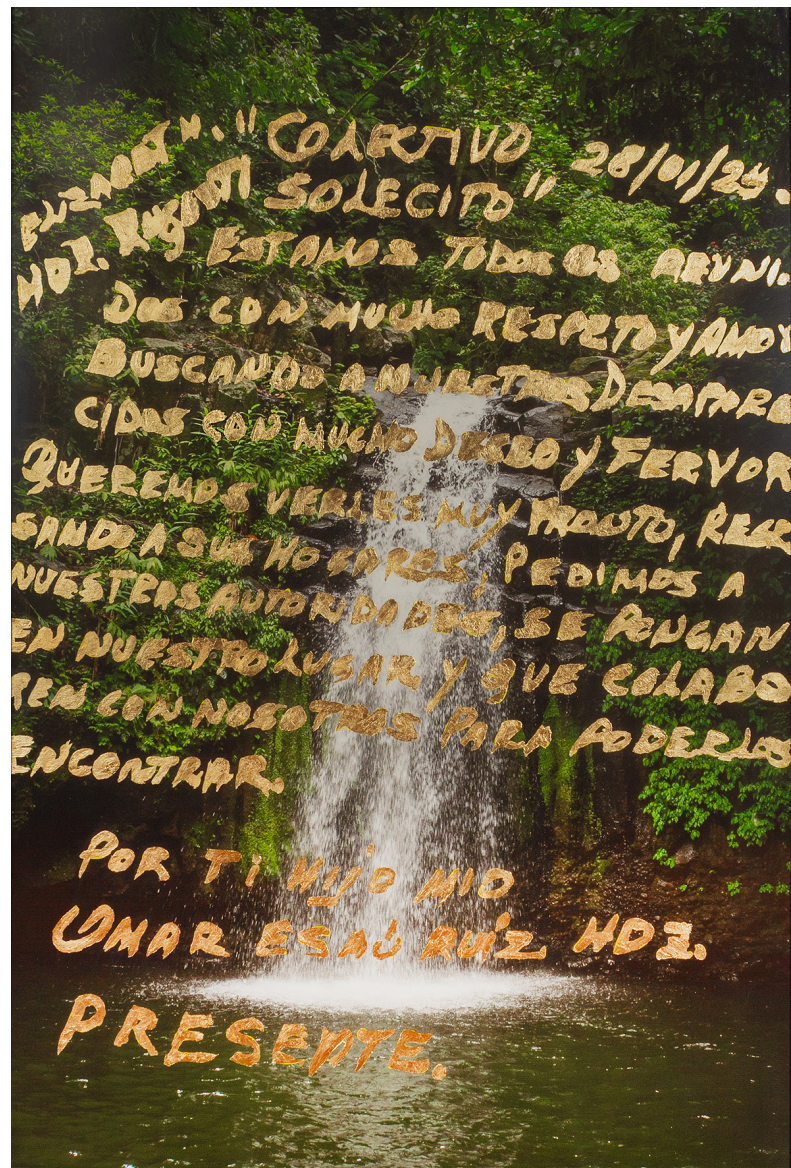




FIGURA 5. *Ciclo de la cigarra* (2024). Fotografía de Sebastián Rico Esenaro impresa en papel de fibra natural e intervenida con hoja de oro.

En la imagen titulada *Tesoros* (Figura 6) el artista elabora visualmente el uso de la expresión de las y los buscadores que se refieren a los restos humanos como “sus tesoros”. Esa expresión incluye una doble significación –amarga e irónica–, que juega con el sentido del uso coloquial de la palabra “tesoro” para dirigirse a los seres queridos y con la idea del encuentro de algo muy valioso que ha sido guardado o enterrado, y que debe ser descubierto en

las entrañas de la tierra. La intervención consistió en estampar unas formas orgánicas semejantes a una vaina que guarda algo en su interior, que se elevan por encima del terreno y cuyo color dorado alude, en efecto, a algo valioso, como el oro. El color dorado significa también la inmortalidad y los vínculos entre lo terreno y lo divino, de modo que es posible afirmar que en esta imagen el artista elabora, en un sentido metafórico, un ritual funerario para quienes fueron violentados y sepultados en los lugares registrados en la foto y que les permite, finalmente, transitar hacia la muerte.

FIGURA 6. *Tesoro* (2024). Fotografía de Sebastián Rico Esenaro impresa en papel de fibra natural e intervenida con hoja de oro.



“Cuatro proyectos artísticos sobre feminicidio”

Cifras del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (Inegi) reportan que en 2024 la tasa promedio de homicidios de mujeres en México fue de 2.6 por cada 100 mil habitantes y que en enero de 2025 se registraron 16 asesinatos de mujeres diarios. Se estima que uno de cada cuatro homicidios obedece a razones de género. En respuesta a la espectacularización y banalización que caracterizan las imágenes de mujeres asesinadas que se publican en la prensa y en las redes sociales, y que domina incluso en la fotografía forense –como ha mostrado Ambra Polidori–, y desde una concepción amplia del feminicidio, Paola García realizó “Cuatro proyectos artísticos sobre feminicidio” entre 2018 y 2022. Conformado por imágenes fotográficas, videos documentales y una serie de animaciones cortas y silentes o GIF (*Graphic Interchange Format*), los proyectos apelan a la memoria, rinden homenaje a las víctimas y dan voz a las madres y familiares que denuncian la ineficiencia y la corrupción judicial. Los proyectos se refieren a los casos de cuatro mujeres asesinadas entre 2010 y 2016 en la ciudad capital del país y en un municipio del Estado de México. Estas mujeres son Alessa Méndez Flores, una activista transexual que luchó por los derechos de las personas transexuales y de las trabajadoras sexuales, asesinada en 2016 en un hotel de la Ciudad de México; la joven estudiante del Instituto Politécnico Nacional, María de Jesús Jiménez Zamudio, *Marichuy*, asesinada en 2016 cuando se resistió a un abuso sexual; Diana Velázquez Florencio, de 24 años, que fue asesinada en el municipio

de Chimalhuacán, en el Estado de México, cuyo cuerpo fue encontrado en el servicio forense (Semefo) de Nezahualcóyotl varios días después de que sus familiares denunciaron su desaparición, y Mariana Lima Buendía, quien contaba con 28 años cuando fue víctima de feminicidio por parte de su esposo, un miembro de la Policía Judicial del municipio de Chimalhuacán, Estado de México, en 2010.

El propósito de estos proyectos es llamar la atención sobre el carácter insustituible de las vidas de estas mujeres (García, 2022, p. 16), pero también y, no menos importante, explorar en conjunto con las madres y los familiares, las posibilidades del arte para generar sentimientos, emociones y pensamientos que abran otras miradas en torno a la violencia contra las mujeres.

“Apariciones” es la primera parte del proyecto. Está conformado por nueve retratos de Alessa, *Marichuy*, Diana y Mariana realizados a partir de fotografías de álbumes familiares y de sus perfiles en redes sociales. Fueron elaborados con Photoshop, esténcil y *light painting*, y a través de estrategias como el montaje y la intervención en sitios específicos. Las imágenes incluyen algunos elementos iconográficos que fueron importantes para las mujeres durante sus vidas y que simbólicamente contribuyen a recrear su identidad.

Los retratos de las cuatro mujeres aparecieron en el espacio público mediante intervenciones en los sitios que solían frecuentar. De esta manera, a través de las imágenes, ubicadas en espacios cotidia-



FIGURA 7. *Marichuy la estudiante*, intervención-montaje, 100 x 70 cm, impresión digital sobre mampara (2020). Montaje de Paola Adriana García Ruiz.

nos, y mediante una estrategia que, aunque de lejos, recuerda las intervenciones de Krzysztof Wodiczko en espacios públicos, tuvo lugar una restitución de sus personas en el mundo de los vivos. Según Roland Barthes, la fotografía contiene “una emanación de lo real en el pasado” (1995, p. 154) de manera que la imagen fotográfica posee una fuerza constatativa que atañe mucho más al tiempo que al objeto: “Desde un punto de vista fenomenológico, en la Fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación” (1995, p. 155). Así, las fotos que están en el origen de “Apariciones” afirman, a través de la exhibición del tiempo detenido, la presencia de esas mujeres en el presente (Figura 7). De ahí que, en un sentido individual, “Apariciones” posee una importante dimensión memorial: siendo la luz su materia principal, las imágenes guardan cierto parecido con los recuerdos cuya fugacidad y fragmentariedad los presentan como destellos o ráfagas. Las imágenes pintadas con luz toman por asalto la percepción de los transeúntes y se graban en sus mentes para ser recordadas y pensadas con posterioridad. A través de sus retratos, “Apariciones” recuerda, a las personas que fueron en vida esas mujeres, no su asesinato, y en ese sentido resiste a su muerte homenajeando y celebrando su existencia.

FIGURA 8. Carteles de documentales de memoria (2019-2021). Montaje de Paola Adriana García Ruiz.



La segunda parte del proyecto la conforman los videos documentales y los GIF. *Alessa*,⁷ *La lucha de Yesenia*, *Justicia para Diana*⁸ y GIFs *para Mariana*⁹ (Figura 8) fueron realizados a partir de imágenes de álbumes familiares, testimonios y archivos de internet. Los tres documentales se estructuran a partir del testimonio y transcurren en forma lineal. El primero reconstruye la biografía de Alessa, desde su infancia en la ciudad de Frontera, Tabasco, hasta las manifestaciones públicas en demanda de justicia por su asesinato, pasando por sus años de activismo en la Ciudad de México. El segundo documenta la lucha por la verdad y la justicia emprendida por la madre de *Marichuy*, Yesenia Zamudio, después de que las autoridades tipificaron su asesinato como suicidio. Durante cinco años Yesenia luchó por el reconocimiento de la muerte de su hija como feminicidio. El video muestra la radicalización de Yesenia como activista del Frente Nacional Ni Una Menos México, desde los inicios de sus batallas hasta su enfrentamiento con el cuerpo de protección civil de la Ciudad de México. Por su parte, *Justicia para Diana*¹⁰ documenta la vida de Diana, el dolor de su madre y la lucha por justicia, y las protestas de colectivos de mujeres que se solidarizaron con su caso. De igual modo, la serie GIFs *para Mariana* está compuesta por seis GIF que cuentan la historia de Mariana y la batalla de su madre, Irinea Buendía, por el reconocimiento de su muerte como producto de la violencia de género ya que, como en el caso de *Marichuy*, fue tipificado por las instancias judiciales como suicidio.

dida por la madre de *Marichuy*, Yesenia Zamudio, después de que las autoridades tipificaron su asesinato como suicidio. Durante cinco años Yesenia luchó por el reconocimiento de la muerte de su hija como feminicidio. El video muestra la radicalización de Yesenia como activista del Frente Nacional Ni Una Menos México, desde los inicios de sus batallas hasta su enfrentamiento con el cuerpo de protección civil de la Ciudad de México. Por su parte, *Justicia para Diana*¹⁰ documenta la vida de Diana, el dolor de su madre y la lucha por justicia, y las protestas de colectivos de mujeres que se solidarizaron con su caso. De igual modo, la serie GIFs *para Mariana* está compuesta por seis GIF que cuentan la historia de Mariana y la batalla de su madre, Irinea Buendía, por el reconocimiento de su muerte como producto de la violencia de género ya que, como en el caso de *Marichuy*, fue tipificado por las instancias judiciales como suicidio.

⁷ El documental fue parte de la selección oficial del Festival Cuórum de Morelia 2019 y del Festival Mix en 2020, donde obtuvo el diploma a mejor cortometraje mexicano y del Festival de Documental José Roviroso de la UNAM 2020 en su sección estudiantil. Ver: <https://vimeo.com/manage/videos/431270518>.

⁸ Ver: <https://vimeo.com/manage/videos/524266246>.

⁹ La irrupción de la pandemia de Covid-19 impidió la realización del video correspondiente a Mariana, por lo que la artista decidió elaborar en su lugar la serie de GIF.

¹⁰ Ver: <https://vimeo.com/manage/videos/522567498>.

De los diversos aspectos de esos videos y de los GIF quisiera retener los que se refieren a la intervención de las madres como testimoniantes y al uso de imágenes del álbum familiar como recurso principal para recordar y narrar sus vidas. Como se señaló en la primera parte del texto, el testimonio siempre está mediado por la palabra y, en ese sentido, también por diferentes estrategias de enunciación y diversas modalidades de la expresión (Jelin, 2002, p. 83) y, asimismo, posee una dimensión performativa. Esta última nos permite comprender que el testimonio ocurre a través de una escenificación y una dramatización que supone el accionar de los cuerpos en la búsqueda de la empatía de quien escuchan para tender aquel lazo de confianza que avale la narración. Quisiera sugerir que, en los videos de Paola García, este aval se construye también a través de la exhibición de las fotografías de las hijas que con frecuencia provienen de álbumes familiares. Vale la pena apuntar que, igual que las utilizadas como matriz para el proyecto “Apariciones”, estas fotografías poseen ese carácter constataivo que se sobrepone a la representación: las fotografías existen porque las jóvenes asesinadas “estuvieron ahí” donde se hicieron las fotos, de modo que su importancia para las narraciones testimoniales elaboradas en los videos reside en aquella dimensión temporal que hace del álbum familiar el dispositivo que permite que la memoria familiar sea contada y perpetuada. Como ha explicado Marianne Hirsch, el álbum es el medio que hace posible ordenar y contar la historia de la familia (2021, p. 27). Así, las fotografías que constatan la existencia de las mujeres asesinadas parecen

también acreditar la validez de sus narraciones en tanto que “verdad” más allá de los elementos subjetivos o de ficción que su palabra pueda contener.

Por otra parte, testimoniar posee una dimensión terapéutica, pues a través de la narración contribuye a reelaborar simbólicamente las pérdidas y a aceptarlas como un hecho consumado que puede ser situado en el pasado (Dovak, 2005, p. 131). Y, como ha afirmado Beatriz Sarlo, el testimonio puede reparar una identidad lastimada e incluso reconstruir una comunidad ahí donde haya sido destruida por la violencia (2006, p. 67). En efecto, al ser el testimonio sobre todo un registro de memoria que por mediación de la palabra comunica la experiencia de una persona, contribuye a la identidad individual o grupal, de ahí que no sólo permite conservar el recuerdo, sino también “reparar una identidad lastimada” y establecer “también una escena para el duelo fundando así comunidad allí donde fue destruida” (Sarlo, 2006, p. 22).

De ahí la importancia de que en los videos documentales las historias de las madres y las hijas son contadas tanto por ellas mismas a través del testimonio como por la artista a través de la imagen, en la perspectiva de las movilizaciones sociales de las mujeres, grupos de feministas y colectivos de madres y familiares de mujeres desaparecidas y asesinadas en México. Así, se muestran las protestas del 8 de marzo de 2021 en el zócalo capitalino, en las que participaron 200 mil mujeres que, en las vallas de protección del Palacio Nacional, la Catedral Metropolitana y

los edificios aledaños, conformaron un inmenso memorial con los nombres de las miles de mujeres desaparecidas y asesinadas en México; y la erección de las antimonumentas, primero frente al Palacio de Bellas Artes, el 8 de marzo de 2019, y posteriormente en la ex glorieta de Colón, bautizada como “Glorieta de las mujeres que luchan” el 29 de septiembre de 2021. Este aspecto es relevante pues permite apreciar que las luchas de las madres tienen lugar en el ámbito de lo público o, si se prefiere, de lo común como ámbito al que pertenecen las instituciones del Estado y es ahí donde la artista nos propone comprenderlas.

Los documentales refuerzan la identidad de las madres como luchadoras sociales que en su batallar diario muestran su fortaleza y capacidad de resiliencia, pero también los alcances de la sororidad y cómo han hecho público su duelo a través del reclamo de sus derechos y los de sus hijas. En este sentido, los videos alimentan la discusión pública sobre la violencia de género a través de la amplificación de la voz de esas madres luchadoras y de la difusión de su experiencia en momentos en que no sólo no cesa la tragedia que representa la violencia por razones de género en México, sino que crece y se intensifica.

Para finalizar este recorrido nos referiremos a la forma como los documentales contribuyen a la discusión pública de la memoria de horror para que éste no continúe perpetuándose. A este propósito contribuyen no solamente las testimoniantes, sino también la realización de

los documentales en sí mismos. Desde la perspectiva de Jan Assman (en Erll, 2005, pp. 37-38), podríamos decir que el testimonio pertenece al ámbito de la memoria comunicativa que se basa en la interacción cotidiana y tiene un horizonte temporal limitado, entre ochenta y cien años. De ahí la importancia de los videos de Paola García que, en este horizonte, dotan al testimonio de un soporte que permite su objetivación y contribuyen a la conformación de un archivo que puede ser compartido por la comunidad. Se podría decir que los videos marcan el paso de una memoria social del feminicidio a una memoria cultural y que ese tránsito tuvo lugar a partir del trabajo colectivo de apoyo y acompañamiento entre la artista y las madres luchadoras.

Reflexión final

Los proyectos que hemos revisado –esas fotografías de objetos inertes, despojados de sus dueños y abandonados en el camino; las buscadoras celebrando fandangos en el espacio público para comunicarse con sus desaparecidos, los paisajes que honran la memoria de los “tesoros”; los retratos de mujeres víctimas de la violencia de género en espacios ordinarios significativos sólo para quien los transita, y los videos documentales y GIF que muestran sus imágenes y narran las luchas de sus madres por restituirles a sus hijas un lugar en la comunidad– tienen una función terapéutica y una función crítica. Todos se basan en el testimonio para dotar las experiencias de las y los narradores de un sentido y una tempora-

lidad amenazada por el mutismo y el olvido. La importancia de estos proyectos no se dirime en los circuitos sancionados por la gran institución del arte, sino entre los grupos de afectados y el público –que por diversas razones tal vez ha sido indiferente a la violencia y al sufrimiento de los otros–, cuya imaginación se quiere afectar al mostrar formas de acompañamiento, apoyo, solidaridad, sororidad, y

al proponer maneras para preservar el recuerdo y vías para pensar la violencia. Así, su agencia se juega en la esfera de sus interacciones en el mundo de lo social, es decir, en el lugar en donde se generan preguntas, símbolos y representaciones, y donde también operan la cultura de la violencia, las instituciones del Estado y, en fin, donde tienen lugar lo público y lo político.



REFERENCIAS

- Aruj, Roberto S. (2008). Causas, consecuencias, efectos e impacto de las migraciones en Latinoamérica. *Papeles de población*, 14 (55), 95-116. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_art-text&pid=S1405-74252008000100005&lng=es&tlng=es.
- Barthes, R. (1995 [1980]). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Dovak, P. (2005). Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de Estado en el Cono Sur. En E. Jelin y A. Longoni (comps.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión* (pp. 131-166). Siglo XXI.
- Erll, A. (2005). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio Introductorio*. Universidad de los Andes.
- Feld, C. (2002). *Del Estado a la pantalla: las imágenes del juicio a los excomandantes en Argentina*. Siglo XXI.
- Gatti, G. (2022). *Cartografías del abandono*. Turner.
- García Ruiz, P. A. (2022). *Cuatro proyectos artísticos sobre feminicidio. Arte, imagen y memoria* [tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional UNAM. https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/BF6ALE1RR4T8631J6HTFTDJGM73P-1QLFFLG8243DTPQJBVSG7M-28668?func=full-set-set&set_number=088298&set_entry=000001&format=999.
- Hirsch, M. (2021). *Marcos Familiares. Fotografía, narrativa y posmemoria*. Prometeo.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Nora, P. (ed.) (1984). *Le Lieu de mémoire*. Gallimard.
- Paley, D. M. (2020). *Guerra Neoliberal. Desaparición y búsqueda en el norte de México*. Libertad bajo palabra. <https://libertadbajopalabra.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/07/paley-guerra-neoliberal.pdf>.
- Perrée, C. y Diéguez, I. (2018). *Cuerpos memorables*. CEMCA.

- Rico Esenaro, G. S. (2023). *Cigarras: Disonancias Disidentes* [tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional UNAM. https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/BF6ALE1RR4T8631J6HTFTDJGM73P1QLFFLG8243DTPQJB-VSG7M-29975?func=short-0-b&set_number=088310&request=Esenaro%2C.
- Rosas Torres, R. (2024). *Imágenes de la caravana migrante 2018: un análisis de sus articulaciones con los procesos de securitización* [tesis de maestría, Colegio de la Frontera Norte]. Repositorio institucional del Colegio de la Frontera Norte. <https://posgrado.colef.mx/tesis/20221670/>.
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.
- Taylor, D. (ed.) (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.
- Vecchi Gerli, M. de (2023). Nombrar la ausencia: cincuenta años de luchas por la memoria de las desapariciones en México. En A. Délano Alonso, B. Nienass, A. Ríos Merino y M. Vecchi Gerli (eds.). *Las luchas por la memoria contra las violencias en México* (pp. 193-236). El Colegio de México.
- Vivanco Torres, O. (2024). *Estrategias artísticas extra-disciplinarias en el diálogo y la visibilización de la transmigración Centroamericana de México* [tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional UNAM. https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/?func=find-b&find_code=WAT&request=Vivanco+Torres%2C+Olivia&local_base=TESISDIG.

Ensayos académicos



02



Ensayo académico

Genealogía pixelada: archivo familiar y heteronormatividad en el cortometraje documental *Huachinango Rojo* (*Behua Xiña'*)

*Pixelated genealogy: family archive and heteronormativity
in the short documentary Red Snapper (Behua Xiña')*

*Genealogia pixelada: arquivo familiar e heteronormatividade no
curta-metragem documental Pargo vermelho (Behua Xiña')*

Recibido: 23 de mayo de 2025

Aceptado: 25 de junio de 2025

Mario Antonio Barro Hernández

Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México

<https://orcid.org/0000-0003-1010-5001>

mariobarrohdez@gmail.com

Resumen • Abstract • Resumo

Este artículo realiza un microanálisis de un plano del cortometraje documental *Huachinango rojo* (*Behua Xiña'*), de Cinthya Lizbeth Toledo (2021), para explorar cómo la imagen audiovisual cuestiona la genealogía heteronormativa inscrita en los archivos fotográficos familiares de la cultura zapoteca. La escena –retratos pixelados de novias atravesados por una cortina blanca mientras una voz *en off* evoca “cuando llegan vírgenes al matrimonio”– se interpreta desde teorías sobre cultura visual, archivo, performatividad y política de la imagen. El análisis muestra cómo el pixelado, la sonoridad y la dimensión simbólica de la composición subvierten la idealización del linaje familiar y la violencia ejercida sobre los cuerpos femeninos. En diálogo con Didi-Huberman, Rancière, Hirsch, Glissant y Zunzunegui, se sostiene que el cortometraje funciona como dispositivo de memoria crítica y emancipación simbólica en contextos comunitarios.

Palabras clave: cultura visual, archivo fotográfico familiar, genealogía heteronormativa, performatividad, cine comunitario.

*This article offers a microanalysis of a sequence from the documentary short *Huachinango rojo* (*Behua Xiña'*), directed by Cinthya Lizbeth Toledo (2021), to examine how audiovisual imagery challenges the heteronormative genealogy inscribed in Zapotec family photo archives. The scene—pixelated portraits of brides behind a white curtain while a voice-over recalls “when virgins arrive at marriage”—is interpreted through theories of visual culture, archive, performativity, and the politics of the image. The analysis reveals how pixelation, sound, and the symbolic dimension of the composition subvert the idealization of family lineage and the violence exerted on women’s bodies. In dialogue with Didi-Huberman, Rancière, Hirsch, Glissant, and Zunzunegui, the short film is argued to operate as a device of critical memory and symbolic emancipation in communal contexts.*

Keywords: visual culture, family photographic archive, heteronormative genealogy, performativity, community cinema.

*Este artigo realiza uma microanálise de um plano do curta-metragem documental *Huachinango rojo* (*Behua Xiña'*), de Cinthya Lizbeth Toledo (2021), para investigar como a imagem audiovisual questiona a genealogia heteronormativa inscrita nos arquivos fotográficos familiares da cultura zapoteca. A cena –retratos pixelados de noivas atravessados por uma cortina branca enquanto uma voz em off evoca “quando chegam virgens ao matrimônio”– é interpretada a partir de teorias sobre cultura visual, arquivo, performatividade e política da imagem. A análise mostra como o pixelado, a sonoridade e a dimensão simbólica da composição subvertem a idealização do linaje familiar e a violência sobre os corpos femininos. Em diálogo com Didi-Huberman, Rancière, Hirsch, Glissant e Zunzunegui, defende-se que o curta funciona como dispositivo de memória crítica e emancipação simbólica em contextos comunitários.*

Palavras-chave: cultura visual, arquivo fotográfico familiar, genealogia heteronormativa, performatividade, cinema comunitário.

Ensayo académico

Genealogía pixelada:

archivo familiar y
heteronormatividad
en el cortometraje
documental

Huachinango Rojo
(*Behua Xiña'*)

— Mario Barro Hernández

Introducción

En comunidades del Istmo de Tehuantepec (Oaxaca) persiste un ritual nupcial tan festivo como ominoso: la prueba pública de la virginidad de la novia. La tradición, conocida coloquialmente como *Huachinango Rojo*, consiste en el “rapto” consensuado de una joven por su novio, quienes pasan la noche juntos; a la mañana siguiente las mujeres mayores inspeccionan la sábana matrimonial en busca de una mancha roja de sangre. Si la mancha está presente, la novia es celebrada con bailes y festejos; si no, la pareja es blanco de burlas y se augura un matrimonio desgraciado. Detrás de la música y el colorido de la fiesta subyace, por tanto, una visión heteronormativa y patriarcal donde el honor familiar descansa en la virginidad femenina, reduciendo el valor de la mujer a la preservación de su “pureza” sexual. Este “anacronismo humillante” – como lo describe la directora Cinthya L. Toledo– encarna una *genealogía heteronormativa*: un orden genealógico en que la continuidad familiar depende de la mujer casta que llega virgen al matrimonio. La práctica refuerza un archivo familiar idealizado, donde cada retrato de boda en la pared conlleva implícitamente la premisa de una novia “digna de respeto” por haber manchado la sábana.

Huachinango rojo (Behua Xiña') (Toledo, 2021) aborda este ritual desde una perspectiva de crítica cultural, combinando estrategias documentales, animación y performance. La cineasta, originaria del Istmo, parte de una investigación etnográfica previa –incluida una tesis académica sobre el tema– para construir un cortometraje como “denuncia urgente y pertinente” de dicha tradición. Como declaró Toledo en una entrevista personal con el autor (22 de abril de 2025), su objetivo no era simplemente “hablar mal” de su comunidad, sino abrir un espacio de reflexión sobre la dualidad entre celebración y violencia: “la fiesta... llena de música y colores” *versus* “la parte de la sangre... el dolor, la violencia” que nunca se menciona. La autora expone que *Huachinango rojo* se divide en dos partes –una festiva y otra oscura– precisamente para revelar “lo que pasa, pero no se dice”. Asimismo, el cortometraje ofrece distintos registros narrativos: 1) un modo documental, con testimonios y escenas de la realidad; 2) segmentos de animación para exponer con ironía el código cultural; 3) secuencias performáticas simbólicas que exploran las emociones en torno al rito. Esta aproximación polifónica, que mezcla lo real y lo alegórico, enriquece el discurso visual y permite una crítica desde dentro de la cultura zapoteca, más que un simple señalamiento externo. De hecho, Toledo aclara que su filme “no busca señalar [el rapto] como una tradición salvaje o atrasada”, sino mostrar que “no es el único camino para todas las mujeres” e invitar a conversar sobre derechos sexuales desde la infancia. La película, narrada 90% en zapoteco y concebida para exhibirse en las propias comunidades, se propone así subvertir las narrativas hegemónicas de género dentro del contexto local, estimulando la reflexión intergeneracional sobre el cuerpo, la imagen y la memoria colectiva.

En este artículo se estudia este plano de *Huachinango rojo* (Figura 1) para profundizar en cómo el lenguaje visual del filme articula su crítica. El plano en cuestión muestra una pared repleta de retratos fotográficos familiares con una operación de pixelado digital en los ojos de las personas que aparecen en ellos; el vano vacío de una ventana en la pared es atravesado por unas cortinas blancas movidas por el viento, mientras una *voz en off* femenina afirma: “[...] cuando llegan vírgenes al matrimonio”.

FIGURA 1. Fotograma de *Muro de retratos con rostros pixelados en Huachinango rojo* (Behua Xíña'). Toledo (2021).



A partir de esta escena, se explora cómo la película reconfigura el archivo fotográfico familiar –esos retratos heredados que suelen preservar la memoria ancestral y la narrativa idealizada de la familia– para confrontarlo con la realidad silenciada de la violencia simbólica. La investigación se inscribe en el campo de la cultura visual y los estudios de la imagen, y dialoga con autores que abordan la política de la representación visual y la performatividad cultural. Por un lado, se retoman los planteamientos de Marianne Hirsch (1997) sobre la fotografía familiar como constructora de memorias e idealizaciones engañosas, así como la noción de *postmemoria* y la transmisión intergeneracional de traumas a través de imágenes. Por otro lado, se consideran las reflexiones de Georges Didi-Huberman (2010) acerca de la visibilidad e invisibilidad en las imágenes: toda representación visual tiene un “envés” donde las formas aparentemente claras pierden nitidez y revelan contradicciones ocultas. Esta idea es clave para entender el efecto de pixelación en los retratos –una perturbación de la legibilidad que expone las fisuras del relato familiar–. Asimismo, se incorpora la teoría de Jacques Rancière (2014) sobre la *distribución de lo sensible*, según la cual el arte y la política intervienen al “hacer visible lo que no lo era” y traer

nuevos sujetos a la escena. En la escena analizada, la inserción de la voz disidente y la alteración visual de las fotografías actúan, en términos rancierianos, como una reconfiguración de lo sensible: aquello normalmente invisible (la violencia tras la tradición) irrumpen en el espacio visible del álbum familiar. También se dialoga con el pensamiento de Édouard Glissant (2017), particularmente con su reivindicación del *derecho a la opacidad*, mediante el cual aboga por el derecho de las personas y las culturas a no ser por completo transparentes o “legibles” según los parámetros hegemónicos. Esta noción de opacidad resulta sugerente para interpretar la elección estética de mostrar los rostros pixelados, es decir, oscurecer de manera deliberada las identidades familiares en aras de una nueva lectura crítica. Por último, desde la teoría fílmica, se retoman aportes de Santos Zunzunegui sobre el análisis de la imagen. Zunzunegui (1989) señala que la fotografía fija es un objeto “extraordinariamente silencioso” y en particular *refractario* al análisis, en comparación con el cine o la literatura. Hacer “hablar” a una foto –extraerle significado latente– exige un abordaje minucioso, semiológico e interdisciplinario. En este estudio se asume ese reto analítico: apoyados en un enfoque cualitativo, se descompone el plano fotograma a fotograma para desvelar cómo elementos visuales y sonoros en apariencia sencillos (fotografías, pixelado, un velo al viento, *voz en off*) configuran un potente discurso sobre la performatividad de la imagen y la construcción de la genealogía heteronormativa.

El método empleado es, pues, un microanálisis fílmico (Zunzunegui, 1996) con fines interpretativos. Se describe primero el contenido visual y auditivo del plano seleccionado de forma detallada y denotativa (resultados), y en esa fase se evita emitir juicios de valor o interpretaciones definitivas. La descripción se apoya en capturas de pantalla (*frames*) y esquemas que ilustran la composición. Luego, en la sección de “Conclusiones”, se pasa a una lectura connotativa e interdisciplinaria, vinculando los hallazgos visuales con los referentes teóricos mencionados y con testimonios proporcionados por la propia directora en entrevistas. Esta estructura permite distinguir con claridad entre lo observado y su significación interpretada. El objetivo final es demostrar cómo, en un solo plano de *Huachinango rojo*, conflu-

yen la memoria familiar, la voz comunitaria y la intervención artística para dismantelar un relato genealógico tradicional desde dentro. Este estudio contribuye a los debates sobre la política de la imagen en contextos indígenas: muestra cómo el cine contemporáneo puede funcionar como un archivo contrahegemónico, donde la reconfiguración de las imágenes familiares –su pixelación, resignificación y puesta en escena junto a elementos performativos– se convierte en un acto crítico que cuestiona los pactos sociales sobre los que descansa la identidad colectiva. En suma, el análisis de este plano particular aspira a evidenciar la capacidad del lenguaje audiovisual para *performar* (hacer actuar) la crítica social, al mismo tiempo que preserva el respeto hacia la complejidad cultural y al “derecho a la opacidad” (Glissant, 2017) y abre paso a imaginarios genealógicos más plurales y diversos.

Contexto visual del cortometraje

Huachinango rojo construye su discurso mediante la yuxtaposición de estilos visuales. Antes de examinar el plano específico, conviene situarlo dentro de la secuencia global. El cortometraje inicia mostrando aspectos *documentales* de la fiesta: vemos a la comunidad en pleno jolgorio, los preparativos de la boda y elementos del ritual del huachinango rojo. Más adelante, tran-

FIGURA 2. Fotograma animado de *Huachinango rojo* que satiriza el ritual: la novia (al centro) es observada por una procesión de familiares y conocidos con cabezas de huachinango. Toledo (2021).



sita hacia modalidades más simbólicas, entre ellas una sección animada y otra performativa. Por ejemplo, la directora incluye una llamativa secuencia animada de estilo collage que ilustra de forma irónica la presión social alrededor de la novia. En dicha animación, una joven vestida de blanco con velo camina cariacontecida, rodeada de una multitud de figuras humanas cuyas cabezas han sido reemplazadas por peces rojos (huachinangos) repetidos en serie (Figura 2).

Esta representación gráfica, de tono casi caricaturesco, condensa la idea de una comunidad homogeneizada por un código sexual represivo (todos portan el mismo pez rojo de “deshonra” sobre los hombros). Así, la animación introduce una crítica explícita mediante la ironía visual, que evidencia la *cosificación* de la mujer (reducida a su capacidad de “sangrar” o no) en medio de un colectivo que marcha ciegamente bajo la norma. Después, el cortometraje da paso a una sección *performativa*: en un paraje desértico de dunas, cinco mujeres istmeñas realizan una danza ritual inspirada en el huachinango rojo (Figura 3).



FIGURA 3. Escena performativa en *Huachinango rojo*: un grupo de mujeres istmeñas baila en la arena portando enaguas rojas y máscaras, en alusión a la sangre ritual y a las identidades silenciadas, extienden sus faldas y las agitan al viento; mientras unas aparecen con el torso descubierto, la mujer central, de pie e inmóvil, mira al horizonte con semblante serio. Toledo (2021).

Este performance visualiza el conflicto entre liberación y opresión: el color rojo de las faldas simboliza la mancha de sangre celebrada por la tradición, pero aquí las mujeres lo toman en sus manos y lo convierten en danza autónoma. La máscara dorada sobre sus rostros sugiere tanto la pérdida de identidad impuesta por el ritual (el anonimato de la novia como sujeto de honor o deshonor), como la fuerza colectiva para resignificar ese símbolo. La atmósfera crepuscular de la escena –cielo malva y arena– añade una cualidad atemporal, como si estas mujeres fueran apariciones fuera del tiempo lineal, al confrontar el pasado (el peso de la costumbre) desde un presente consciente.

Tras estas secuencias alegóricas, el filme retorna a un tono más sobrio para ofrecer, entre el minuto 16:32 y el 16:57 un momento de reflexión visual: el plano del muro de retratos familiares pixelados con la cortina blanca objeto de análisis. En términos narrativos, este plano opera como bisagra entre los testimonios documentales y la conclusión del cortometraje. A diferencia de la animación y la performance anteriores (cargadas de metáforas explícitas), aquí la cámara se posa sobre un escenario aparentemente cotidiano y estático: el interior de una vivienda tradicional, donde una pared exhibe múltiples fotografías familiares enmarcadas. Sin embargo, se introduce una distorsión: todas las fotos se ven desenfocadas mediante un efecto de pixelado digital. Es en este entorno que emerge la *voz en off* reveladora, sincronizada con el movimiento de una cortina al viento.

Una pared cubierta de retratos fotográficos

La escena se desarrolla en un espacio interior con iluminación artificial, posiblemente colocada a la derecha (fuera de campo). Dominando la composición, se encuentra un muro de bloques grises, rugosos, sin aplanar, cubierto por retratos enmarcados. Se distinguen al menos una docena de fotografías colgadas en distribución irregular, que abarcan varias generaciones –podemos inferir por siluetas y vestimentas que son fotos típicas de un *archivo familiar* expuesto en casa–. No obstante, los rostros de cada retrato no son nítidos, sino que aparecen deliberadamente borrosos a través de un pixelado cuadrangular. Este pixelado varía en intensidad: en algunas fotos apenas se reconocen las formas humanas, convirtiéndose en masas de color; en otras se

intuyen figuras, pero con la franja horizontal de las miradas difuminadas. El efecto visual hace ver el álbum familiar a través de un filtro de baja resolución, por lo que se crea una sensación de distancia y anonimato. Pese a la distorsión, se alcanzan a percibir ciertos tonos predominantes –por ejemplo, en varias imágenes sobresale el blanco de los vestidos de novia y el negro de los trajes formales, lo que indica retratos de bodas– y la disposición general sugiere fotos de parejas y retratos grupales tradicionales (posiblemente fotografías de matrimonio, fotos de estudio de la familia nuclear, etcétera). Los marcos de madera y metal están enfocados, por lo que contrastan con el contenido pixelado, lo cual enfatiza que la *intervención* (el desenfoque) recae sobre las personas retratadas y no sobre el objeto en sí (Figura 1).

En el punto central del encuadre, en donde ocupan aproximadamente un tercio de la imagen, cuelgan dos tiras ligeras de tela blanca a la manera de una humilde cortina. Esta improvisada cortina se mueve libremente mecida por el viento que proviene del otro lado de la ventana que cubre. El movimiento no es brusco sino oscilante: la tela se infla hacia adentro de la habitación y se retrae hacia el vano de la pared en un vaivén rítmico. En ciertos momentos, la cortina blanca pasa por delante de los retratos, cubriéndolos de forma parcial; luego, con el vaivén, los vuelve a descubrir. Este juego de ocultar y revelar es continuo durante el plano. La cortina, al ser blanca y estar iluminada, captura la luz volviéndose casi resplandeciente en contraste con la pared sombreada por una tira de papel picado color rojo suspendida del techo. Cuando se interpone frente a las fotos, el lienzo agrega una capa extra de difuminación –por instantes, los retratos pixelados quedan tapados tras la tela blanca, volviéndose casi invisibles, apenas siluetas de color detrás del velo–. Cuando el viento la aparta, las fotografías vuelven a aparecer en su nitidez imperfecta (pixelada). Es importante notar que la cortina blanca evoca de inmediato la idea de una sábana nupcial o un velo de novia. Su textura ligera y color puro remiten de forma simbólica a la tela usada en la prueba de virginidad (la sábana que se busca manchar de rojo) y al velo tradicional que cubre el rostro de la novia virgen en la ceremonia. Aquí, esa tela aparece agitada, inquieta, sin mancha visible alguna. En términos visuales, su movimiento introduce vida y dinamismo en una escena por

lo demás estática: los retratos son objetos inanimados, pero el cortinaje que los roza les confiere una suerte de presencia fantasmal, como si una *ráfaga del exterior* (de la realidad) ingresara al santuario familiar de las fotos.

La composición del plano no es fija por completo (hay un lento desplazamiento de la cámara de acercamiento hacia el vano de la ventana). El encuadre es amplio, y abarca casi toda la pared desde el suelo hasta cerca del techo, y suficientemente abierto para incluir todos los elementos en juego. No hay figuras humanas presentes en persona en este espacio –sólo sus fotografías–, lo cual otorga un carácter casi *escenográfico* o metafórico al lugar. Tampoco se aprecian otros muebles o decoraciones destacadas más que los cuadros, la cortina y el papel picado, que concentra la atención en esos elementos. El sonido ambiente es dominado por el suave ajetreo del viento, audible en el vaivén de la cortina y un leve murmullo exterior distante. No se percibe música de fondo en este momento; el tono es contemplativo y silencioso, lo que crea expectativa.

Sobre esta calma visual y sonora, la *voz en off* de una mujer adulta enuncia una frase: “[...] cuando llegan vírgenes al matrimonio”. Esta línea forma parte de un testimonio más extenso que el espectador atento ha de escuchar antes y después (de ahí las primeras palabras elididas, sugeridas por los puntos suspensivos). No obstante, el plano analizado coincide justo con esta oración. La entonación es reflexiva, pausada, con cierto dejo de crítica o ironía. Por el contexto del documental, entendemos que es la voz de una *informante local* (posiblemente una mujer mayor de la comunidad) quien explica las expectativas tradicionales. La frase completa es: “[La sociedad dice que las mujeres son más valiosas] cuando llegan vírgenes al matrimonio”. En el plano de la imagen, justo cuando suenan estas últimas palabras, se produce el corte a la pared de retratos pixelados, como si permitiera ver de frente esa galería de antepasados mientras la voz pronuncia “vírgenes al matrimonio”. No es casual: la sincronía entre la exposición de las fotos y el contenido de la *voz en off* sugiere una conexión intencional. Tras esta frase, la pausa: el viento en la cortina también amaina, la tela cae casi inmóvil. Se crea así una imagen fija momentánea: los retratos difusos alineados, sin el velo enfrente, mientras resuena en la mente la

idea de “vírgenes al matrimonio”. Hacia el final del plano (que tiene una duración aproximada de 5 a 7 segundos), la *voz en off* continúa con su reflexión y la cortina entonces vuelve a moverse ligeramente descubriendo a través del movimiento de acercamiento de la cámara, lo que parecía un fondo muerto se activa como campo de aparición simbólica. En la oscuridad del vano, una figura femenina se revela progresivamente. Está a contraluz, inmóvil, vestida de rojo. No habla, no mira, no entra en el archivo. Está, simplemente. Y su sola presencia desborda la gramática del plano. Esa mujer encarna la figura excluida del parentesco: la que no cumple con los requisitos del linaje, la que no “llegó virgen al matrimonio”. No está en los retratos; habita el margen, el fuera de campo que el viento ha abierto. Y ahí la escena concluye, con un fundido a negro dando paso al siguiente plano: un primerísimo primer plano de la mirada a cámara de una niña enfocada a la perfección.

En síntesis, el plano analizado nos presenta cuatro elementos en interacción: *a)* los retratos familiares pixelados, que constituyen el *escenario simbólico* del archivo genealógico; *b)* la cortina blanca al viento, elemento dinámico que conecta el interior con el exterior y metafóricamente el pasado familiar con el presente en movimiento; *c)* la *voz en off* femenina, que introduce el texto oral de la tradición, funcionando como clave de lectura para la imagen; *d)* el movimiento de cámara, casi imperceptible, que convierte lo que parecía un campo vacío en un espacio simbólico, donde lo excluido cobra densidad visual, y hace visible lo que ha sido sostenidamente invisibilizado: la figura de quien no cumplió con las condiciones morales para ser parte del archivo. Esta imagen, por tanto, no representa una genealogía alternativa, sino que inscribe una crítica a la genealogía misma. La coordinación de estos elementos en tiempo real –el pixelado visible, el ondear del velo, la frase pronunciada y el giro revelador del sutil movimiento de cámara– produce un efecto significativo: mientras la voz verbaliza una norma cultural (“que lleguen vírgenes”), la imagen simultáneamente la pone en entredicho, mostrando rostros familiares *borrosos y velados*. Los resultados observados de este análisis señalan que no hay una ilustración literal (no vemos ni sangre ni novias de forma directa), sino una representación sutil y crítica: los retratos pixelados son *huellas de personas*, pero negadas en su individualidad; la cortina evoca

la pureza, pero está inquieta; la voz transmite la regla social, pero su tono denota cuestionamiento. Todos estos indicios preparados en la secuencia de resultados sientan las bases para una interpretación más profunda, que abordaremos en la siguiente sección.

Conclusiones

El plano descrito despliega un lenguaje visual de gran riqueza simbólica, cuyo sentido emerge al contrastarlo con las teorías y contextos culturales antes discutidos. En primer lugar, desde la perspectiva de la crítica al archivo fotográfico familiar, podemos leer la pixelación de los retratos como un acto de *desarticulación* de la narrativa genealógica tradicional. Siguiendo a Marianne Hirsch (1997), las fotografías familiares suelen construir un relato idealizado de las relaciones y perpetuar ciertos valores dominantes. En los álbumes familiares, “respondemos a una imagen idealizada” –dice Hirsch–, ocultando las contradicciones entre la apariencia y la realidad vivida. En *Huachinango rojo* la pared de retratos representa ese imaginario familiar ideal: cada foto (bodas, aniversarios) conmemora la integración de la mujer al linaje bajo la norma heteronormativa (matrimonio respetable, presumiblemente tras la comprobación de su virginidad). Sin embargo, la decisión de Toledo de mostrarlos borrosos/pixelados funciona como una estrategia subversiva análoga a las “máscaras literales y metafóricas” que menciona Hirsch: un recurso para exponer la brecha entre la realidad y el ideal. El pixelado actúa aquí como una máscara digital que, de manera paradójica, *revela* al ocultar. Al no permitirnos ver con claridad los rostros de padres, abuelos y recién casados, la cineasta impide la complacencia en la típica escena entrañable del hogar. Nos fuerza a enfrentar un archivo ambiguo e incómodo: sabemos que son nuestros mayores, pero no podemos reconocerlos del todo; su identidad está en entredicho. Este gesto puede interpretarse como una crítica a la *complicidad silenciosa* del archivo fotográfico en la reproducción de la violencia simbólica. Las fotos familiares, en su “silencio extraordinario”, normalmente *callan* los hechos incómodos –

como la coerción sobre la sexualidad femenina-, ofreciendo la imagen pulida de la familia “honorable”. Aquí, al volverlas opacas, Toledo rompe ese silencio visual, logra “hacer hablar” a las fotos mediante la intervención estética: el pixelado es el lenguaje con el que las fotografías aparentemente mudas empiezan a decirnos algo más –nos dicen, quizá, que *así* lucen nuestras tradiciones cuando las miramos de cerca: difusas, problemáticas, llenas de vacíos imposibles de ignorar.

Un segundo eje es el de la política de la imagen y la performatividad. Rancière (2014) define la política precisamente como la aparición de “lo que no se veía” y la toma de palabra de quienes eran inaudibles. En este plano, podemos afirmar que la conjugación de voz e imagen genera una escena de disenso: la *voz en off* femenina –quizá la de una mujer zapoteca reflexionando sobre la tradición– emerge para desafiar el discurso dominante. Al decir “cuando llegan vírgenes al matrimonio”, no está celebrando la norma, sino exponiéndola de forma crítica (según se desprende del tono y del contexto, que continúa cuestionando esa exigencia). Esta voz pertenece a quienes históricamente eran reducidas al silencio o al simple “ruido” de fondo en la conversación pública (las mujeres sujetas al ritual). Su testimonio representa a los sujetos subalternos que se vuelven sujetos hablantes que narran su propia realidad. De acuerdo con Rancière (2014), la política inicia cuando aquellos “que no tenían tiempo” ni voz se hacen visibles y audibles en el espacio común. Eso ocurre en *Huachinango rojo*: la directora, una mujer istmeña joven, se apropia del espacio de representación (la pantalla, equivalente a la plaza pública) para que la voz de su comunidad –en especial de las mujeres– irrumpa con su verdad. El plano del muro de retratos se convierte así en un campo de disputa simbólica: por un lado, los retratos encarnan la versión oficial de la genealogía (cada foto es como un certificado de cumplimiento social); por otro, la *voz en off* introduce la memoria viva que esa genealogía omitió. Es un momento en que la imagen familiar es resignificada performativamente: ya no es sólo un conjunto decorativo, sino el escenario de un acto de habla subversivo. A nivel formal, la coordinación del movimiento de la cortina con el discurso refuerza esa noción de revelación de lo oculto. Cuando la tela se aparta y deja ver la silueta de la mujer que representa lo opuesto a aquello que se quiere mostrar en las fotos, se produce un efec-

to casi de *estriptis* conceptual: la película desnuda la estructura latente tras cada boda retratada, y exhibe la condición (la virginidad) que debió cumplirse para que esa foto existiera. Es un instante de verdad estética, en el sentido que Rancière (2014) da a la emancipación del espectador: se nos muestra, sin didactismo obvio, pero con potente combinación sensorial, la tensión entre la felicidad aparente del retrato y la coerción real sobre los cuerpos. Se cumple así la máxima rancieriana de que el arte es político no por sus mensajes panfletarios, sino por cómo “reen-cuadra lo visible y lo invisible” y moldea nuevas formas de percepción sensible. Aquí, lo invisible (la sangre no vista, el trauma silenciado) se vuelve sensible a través de una ausencia palpable: los rostros velados y la sábana ondeando sin mancha.

En tercer lugar, la escena dialoga con la idea de performatividad desde dos ángulos. Por un lado, el ritual mismo del huachinango rojo es un *acto performativo* en el sentido antropológico: encarna mediante gestos (mostrar o no un pañuelo manchado) la validación pública de un estado (la pureza de la novia, la honra de la familia). Ese acto produce efectos reales en la comunidad (festejo o escarnio), lo que constituye lo que Judith Butler llamaría una *performatividad de género* –es decir, reitera la norma de la mujer casta para ser aceptada–. En el plano analizado, la cortina blanca funge como *símbolo performativo*: al moverse y cubrir/ descubrir las fotos y el fondo de la ventana, remite al movimiento de una *cortina teatral* que se corre para revelar la verdad escénica. Podemos interpretar que la cortina “representa” la sábana nupcial, pero aquí su *performance* es fallida o inconclusa: ondea sin llegar a mostrar ningún rastro rojo, señal de que la expectativa de la mancha (y por tanto de la confirmación virginal) está siendo puesta en duda. La cortina blanca agitándose vacía de sangre es casi un *contraperformance*: en lugar de consumir el acto esperado (probar la virginidad), escenifica un escenario alterno donde esa prueba no se da o no importa. La imagen de la sábana blanca inmaculada, en conjunción con la frase “[...] cuando llegan vírgenes”, puede leerse como una ironía visual, una especie de pregunta tácita: ¿y si no llega manchada, qué valor tiene? Así, la película efectúa un *performance visual crítico* dentro del propio plano, con lo que reta el ritual en sus mismos términos simbólicos.

Por otro lado, desde la perspectiva de la directora y su puesta en escena, este plano es un acto performativo de memoria. Las fotos familiares originalmente fueron tomadas para conmemorar eventos felices y fijar identidades (quién es parte de la familia legítima). Al pixelarlas, Toledo realiza un *acto sobre el archivo*: lo transforma, lo hace “otro”. Esta acción tiene eco en la noción de opacidad de Glissant (2017). El filósofo caribeño argumentaba que las culturas subalternas tienen el derecho de no transparentarse por completo ante la mirada dominante, de mantener una parte irreductible de sí mismas sin traducir. En este caso, la pixelación de los rostros de los antepasados zapotecos puede interpretarse como una reclamación de esa *opacidad*. Las personas retratadas –nuestra cadena genealógica– no van a ser expuestas para el escrutinio fácil ni para el exotismo visual; al contrario, se les devuelve una suerte de anonimato dignificante. Esto puede parecer contradictorio (¿por qué ocultar los rostros de quienes se quiere honrar?), pero tiene su lógica: Glissant (2017) sostiene que “exigir transparencia” es una voluntad colonizadora, mientras que abrazar la opacidad es afirmar la autonomía de la identidad. Toledo, al pixelar, en cierto modo le niega al espectador –tal vez ajeno a la cultura– la plena accesibilidad a esos sujetos, con lo que los protege tras un velo digital. A la vez, esa opacidad cumple una función crítica interna: *des-familiariza* las fotos familiares para que la comunidad zapoteca también las vea con nuevos ojos, no con la mirada acostumbrada que normaliza la tradición. En otras palabras, al oscurecer las imágenes, la cineasta ilumina las estructuras que antes permanecían invisibles tras la nitidez engañosa de la foto. Didi-Huberman (2010) sugiere que la representación visual tiene un “*under side*” (envés) donde las formas pierden claridad y así desafían el entendimiento fácil. Aquí, esa falta de claridad (el pixelado) es lo que nos obliga a pensar: ¿qué no se nos está mostrando? ¿Por qué estas fotos de boda aparecen borrosas en una obra que trata sobre la importancia de la virginidad en los vínculos matrimoniales del Istmo? La respuesta no viene dada de manera explícita, pero el espectador activo la construye: *porque quizás esas memorias felices esconden algo doloroso, algo que sólo se aprecia cuando las imágenes fallan en su claridad*. Estamos, en cierto sentido, ante una imagen-síntoma

(Didi-Huberman, 2010). La escena del muro pixelado es sintomática de un malestar histórico: la disonancia entre la pompa familiar y la violencia hacia las mujeres. La historia oficial (el álbum nupcial) se fisura y asoma su síntoma (el trauma silenciado) en forma de píxeles y de un velo inquieto.

No menos importante es la dimensión de género y agencia que se manifiesta. La *frase en off* “[...] cuando llegan vírgenes al matrimonio” pronunciada por una mujer, sobre imágenes de antepasados, genera un diálogo intergeneracional implícito. Es como si las mujeres del presente les hablaran a las mujeres del pasado (las de las fotos) y a las del futuro (las niñas que aparecerán en el siguiente plano). Este diálogo rompe la linealidad genealógica heteronormativa –que suele concebir la historia familiar como una sucesión incuestionada de madres abnegadas y novias virtuosas– para proponer una genealogía alternativa, basada en la solidaridad crítica femenina. La *voz en off*, al develar la carga impuesta a las jóvenes, establece una continuidad diferente: la de la conciencia y la resistencia. Podríamos decir que se gesta una genealogía disidente dentro de la familia: las mujeres dejan de verse como eslabones de una cadena patriarcal, y se asumen como sujetas con derecho a reinterpretar esa cadena. Esta idea conecta con la decisión de Toledo de incluir a mujeres de la comunidad en su proceso creativo –organizó talleres de foto y sexualidad con chicas locales antes de filmar– y con el impacto que el filme tuvo al proyectarse en el pueblo (donde, según relata, las mujeres empezaron a contar “a mí me pasó” abiertamente). Es decir, la película misma operó como un *performance* social que permitió actualizar la memoria de esas fotos familiares con las voces vivas de sus protagonistas reales.

En conclusión, el plano del muro de retratos pixelados atravesado por la cortina blanca en *Huachinango rojo* condensa, en su sutileza, una poderosa crítica visual al archivo familiar y a la genealogía heteronormativa zapoteca. A nivel formal, la escena emplea la estética de la ausencia (rostros difuminados, sangre no mostrada, silueta a contraluz) para articular un mensaje presente: lo que no vemos (la nitidez de los rostros) es tan elocuente como lo que vemos. Esta dialéctica de visibilidad/invisibilidad confirma la tesis de que las imágenes pueden “hablar” tanto por su contenido como por su falta deliberada de él. A nivel cultu-

ral, el montaje de ese plano enfrenta dos memorias: la memoria oficial, festiva, encapsulada en las fotografías, y la memoria subterránea del dolor y la injusticia, sugerida por la intervención visual y la voz crítica. El resultado es una relectura política del archivo: la familia zapoteca, presentada tradicionalmente como matriarcal y fiestera, es mostrada también atravesada por la misoginia y la violencia. No se trata de negar la cultura –Toledo celebra también la fortaleza y alegría de las mujeres istmeñas–, sino de problematizar en torno a ella, de permitir que en el “museo” familiar entre el aire fresco (el viento) y se muevan los velos del tabú. En este sentido, la directora ejerce lo que Rancière (2014) llamaría una “política de la estética”: reorganiza los elementos sensibles (fotos, voces, movimiento) para abrir un nuevo espacio de percepción en el espectador, invitándolo a cuestionar lo aparentemente normal.

Desde una perspectiva de decolonialidad estética, podría argumentarse que *Huachinango rojo* hace con este plano una doble reivindicación. Por un lado, al reclamar el derecho a narrar (se) –una mujer zapoteca narrando su propia historia, usando su idioma y sus símbolos–, desmonta la mirada exotizante que podría reducir este ritual a una curiosidad folclórica. La pixelación impide cualquier voyerismo fácil: no se “consumen” rostros indígenas, más bien se presenta un problema humano universal (el control sobre el cuerpo de las mujeres) en clave local. Por otro lado, la película reivindica la opacidad no para encubrir la injusticia, sino para preservar la complejidad identitaria. En este plano, la *opacidad pixelada* de los ancestros podría verse como un gesto de respeto (no exponerlos al escarnio de nuestro análisis externo) a la vez que una *celebración* de la posibilidad de reimaginar la tradición. La imagen velada de nuestros abuelos y abuelas nos dice que la cultura no está escrita en piedra ni visible por completo en una foto: siempre hay margen para reinterpretar, para tejer nuevas relaciones. Al cuestionar una genealogía tradicional basada en la pureza sexual, se sugiere que existen –o deberían existir– otros modos de construir la familia y la comunidad, sin violencia ni vergüenza. Quizás esas alternativas no se ven aún con claridad (de ahí los píxeles, la niebla visual), pero el primer paso es desenfocar la vieja imagen para poder imaginar la nueva.

En suma, el análisis de este plano demuestra cómo *Huachinango rojo* logra, mediante recursos visuales y sonoros cuidadosamente orquestados, una crítica profunda y a la vez poética de la política de la imagen en la cultura zapoteca. La pared de retratos pixelados deja de ser un simple fondo para convertirse en un palimpsesto donde se inscribe un debate: tradición *vs.* cambio, recuerdo *vs.* olvido, ver *vs.* no ver. La cortina blanca –metonimia de la pureza impuesta– ya no permanece estática en el altar familiar, sino que irrumpe agitada por el viento de la conciencia. Y la voz de la mujer zapoteca, antes confinada al murmullo de la cocina o al chisme entre vecinas, resuena ahora *en off* con autoridad, nombrando aquello que durante generaciones fue innombrable. Esta confluencia de elementos produce un momento cinematográfico de gran potencia simbólica, que ejemplifica cómo el cine comunitario oaxaqueño contemporáneo puede actuar como dispositivo de memoria crítica. *Huachinango rojo* rescata historias encerradas (“historias que llevaban muchísimos años encerradas”, en palabras de la directora) y las libera en la pantalla, no con estridencia, sino con la sutileza de la imagen reflexiva. La contribución de Toledo y su obra es, en última instancia, mostrarnos que la emancipación comienza por la mirada: al mirar de nuevo nuestras fotos de familia con ojos pixelados, aprendemos a ver a través de la cortina del mito y, quizás, a imaginar futuros en los que las nuevas generaciones –esas niñas y niños a quienes la directora dedica el filme– puedan *posar* para fotografías muy distintas, ya no definidas por la violencia de género, sino por la libertad y la diversidad.



REFERENCIAS

- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen: Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- El rito zapoteco de la virginidad (2024, 2 de mayo). *letraese*. *La Jornada*. <https://letraese.jornada.com.mx/2024/05/02/el-rito-zapoteco-de-la-virginidad-6443.html>.
- Glissant, É. (2017). *Poética de la relación*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press.
- Imcine (s. f.). «*Huachinango rojo (Behua Xiña'*)» de Cynthia Lizbeth Toledo: *La fiesta de la sangre*. <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia/huachinango-rojo--behua-xina--de-cynthia-lizbeth-toledo--la-fieta-de-la-sangre>.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Prometeo Libros.
- Toledo Cabrera, C. L. (2021). *Huachinango rojo (Behua Xiña')* [Cortometraje documental]. México: Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine).
- Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la imagen*. Cátedra.
- _____. (1996). *La mirada cercana: Microanálisis fílmico*. Paidós.

Ensayo académico

Dibujo, diseño y tecnologías emergentes en la formación crítica hacia futuros posibles

*Drawing, Design, and Emerging
Technologies in Critical Education
Toward Possible Futures*

*Desenho, Design e Tecnologias Emergentes
na Formação Crítica para Futuros
Possíveis*

Recibido: 17 de mayo de 2025

Aceptado: 29 de junio de 2025

Marco Antonio Sandoval Valle

Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México

<https://orcid.org/0009-0003-1863-4722>

msandoval@ctac.fad.unam.mx

Resumen • Abstract • Resumo

Este texto reflexiona sobre la relación entre dibujo, diseño y tecnologías emergentes en la educación en diseño. Destaca la importancia del dibujo como práctica epistémica y corporal frente a la creciente digitalización. Se problematiza la vulnerabilidad del dibujo en la enseñanza debido a la automatización y desmaterialización tecnológica, que separan el pensar del hacer. Propone una formación en diseño que valore críticamente las visualidades, fomentando prácticas reflexivas y éticas. Además, enfatiza la necesidad de repensar la educación en diseño como un proceso continuo que integre innovación tecnológica, pensamiento crítico y sensibilidad proyectual.

Palabras clave: dibujo y tecnologías, tecnologías emergentes y dibujo, diseño y futuros posibles, dibujo y educación, dibujo y visualidades.

This text reflects on the relationship between drawing, design, and emerging technologies in design education. It highlights the importance of drawing as an epistemic and embodied practice in the face of increasing digitalization. The vulnerability of drawing in teaching is problematized due to automation and technological dematerialization, which tend to separate thinking from doing. It proposes design education that critically values visualities, fostering reflective and ethical practices. Additionally, it emphasizes the need to rethink design education as an ongoing process that integrates technological innovation, critical thinking, and projectual sensitivity.

Keywords: drawing and technologies, emerging technologies and drawing, design and possible futures, drawing and education, drawing and visualities.

Este texto reflete sobre a relação entre desenho, design e tecnologias emergentes na educação em design. Destaca a importância do desenho como prática epistêmica e corporal diante da crescente digitalização. Problematisa a vulnerabilidade do desenho no ensino devido à automação e desmaterialização tecnológica, que separam o pensar do fazer. Propõe uma formação em design que valorize criticamente as visualidades, promovendo práticas reflexivas e éticas. Além disso, enfatiza a necessidade de repensar a educação em design como um processo contínuo que integre inovação tecnológica, pensamento crítico e sensibilidade projetual.

Palavras-chave: desenho e tecnologias, tecnologias emergentes e desenho, design e futuros possíveis, desenho e educação, desenho e visualidades.

Ensayo académico

Dibujo, diseño y tecnologías emergentes

en la formación crítica
hacia futuros posibles

— *Marco Antonio Sandoval Valle*

Introducción

Este texto busca dar cuenta de la relación intrínseca entre el dibujo, el diseño y sus intersecciones con la tecnología, a partir de una reflexión prospectiva en el ámbito educativo. La práctica del dibujo, vinculada a la reflexión sobre la imagen y a la enseñanza del diseño ha sido históricamente inseparable y fundamental en el campo de la comunicación visual, tanto en los procesos formativos como en el ejercicio profesional. Resulta imposible concebir la historia de las sociedades sin considerar la influencia de la visualidad, lo que exige reflexionar sobre el diseño y la agencia de la imagen como recurso fundamental y su impacto social. En este marco, es igualmente necesario reconocer el trazo –como dibujo y recurso visual– en toda su complejidad epistémica, fenomenológica, comunicativa, expresiva y más, con el objetivo de situarlo en el desarrollo de los procesos del diseño.

Por lo tanto, el objetivo de este escrito es proponer una aproximación crítica al dibujo como práctica epistémica, expresiva y política en el contexto de la enseñanza del diseño y la visualidad, particularmente frente a los desafíos que plantean las tecnologías emergentes. Se propone así un análisis desde una perspectiva propositiva, orientada a experimentar formas alternativas que reconozcan el valor del dibujo frente a las tendencias asociadas con los sistemas digitales no-humanos.

Desde una metodología cualitativa y hermenéutica, y a partir de una revisión de las transformaciones contemporáneas en las pedagogías del dibujo y del diseño, este trabajo aborda el dibujo no sólo como objeto de estudio, sino como una forma situada de conocimiento. En este sentido, el dibujo permite proyectar y comprender la realidad desde una mirada hacia el futuro, sin necesidad de centrarse en casos particulares. Además, se adopta un enfoque basado en el hacer y en la práctica, y se considera al diseño como medio epistémico que posibilita pensar, hacer y sentir de manera compleja las interrelaciones entre dibujo, diseño y realidad, en un contexto de profunda transformación.

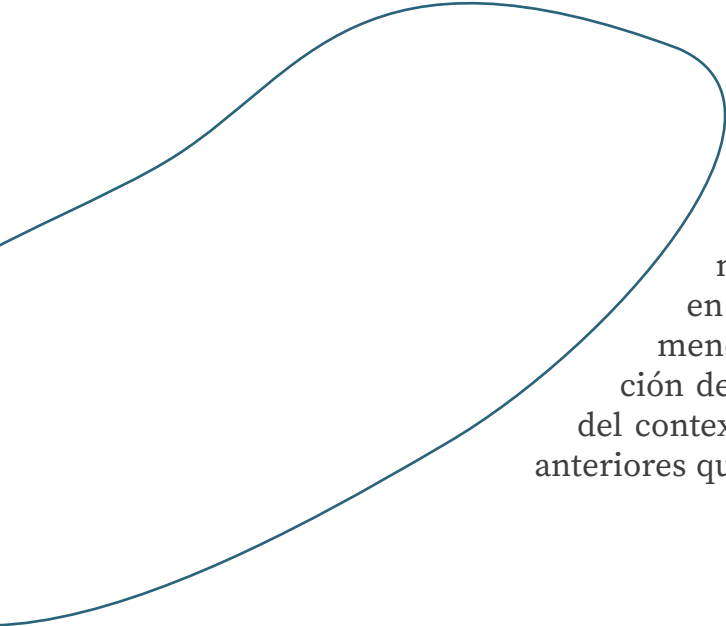
En el ámbito específico de la formación en los estudios de diseño, es esencial reconocer que el mundo actual difiere significativamente del que existía hace apenas una década. En un entorno saturado de imágenes, se vuelve urgente una valoración crítica de las visualidades, entendidas en su capacidad para interpelar, resignificar y transformar el contexto. Esta mirada reconoce la necesidad de fomentar posturas que trascienden la utilidad e inmediatez del diseño, que se orienten hacia una práctica reflexiva, ética y comprometida con su tiempo.

En consecuencia, lo anterior conduce a problematizar, en el contexto actual, la revalorización del dibujo y las tensiones que su consideración genera en los entornos educativos del diseño (Schenk, 2007). En primer lugar, se hace evidente la creciente vulnerabilidad de la “exigencia de dibujar” que durante décadas fue en buena medida un paradigma de formación y comunicación en la educación y práctica del diseño –ahora expuesto–, situación que se ve trastocada en una época en la que gran parte de los procesos de creación descansan sobre plataformas digitales. La automatización ha producido la invisibilización de dimensiones reflexivas estrechamente ligadas a la corporalidad, la manualidad y al pensamiento que se manifiesta en el gesto y el trazo. Esta tendencia refuerza la dicotomía entre pensar y hacer, concebidos como actos separados, lo cual puede despojar al dibujo de su potencia epistémica.

En este sentido, la perspectiva de Vinck (2018) resulta relevante, al advertir cómo la creciente implicación de la tecnología informática ha propiciado procesos de “desmaterialización” que

si bien afectan a los objetos culturales, también logran influir en los sujetos. Vinck señala que en el ámbito de las humanidades digitales se reconoce una distancia significativa entre la digitalización y la transformación del objeto cultural, al convertirse éste en un conjunto de datos codificados, “caracteres alfabéticos, información de formato, estructuras legibles por máquinas” (Vinck, 2018, p. 22). Aunque su análisis se centra en el registro objetual, su comentario puede extrapolarse al ámbito del diseño para advertir cómo el acto de dibujar también corre el riesgo de ser descorporalizado. Así, el dibujo en los procesos diseñísticos puede verse reducido a una mera herramienta instrumental, técnica o funcional, que se le deslegitima como una forma situada de conocimiento, capaz de articular pensamiento visual y corporal, experiencia sensible y acción proyectual.

Por otra parte, hay que dar cuenta de la sobre exposición de artefactos, tácticas y tecnologías como lo señala Herrera Batista, en el sentido de que “nunca antes la sociedad había contado con tantos recursos y posibilidades tecnológicas para mejorar la cobertura y calidad de la educación superior” (2016, p. 70). En efecto, la disponibilidad masiva de recursos digitales y dispositivos tecnológicos ofrece oportunidades sin precedentes para enriquecer los procesos de enseñanza y aprendizaje. Sin embargo, esta transformación tecnológica no debe interpretarse de manera aislada ni lineal. El presente educativo, con sus innovaciones, es también producto de un pasado que no sólo ha contribuido a configurar prácticas actuales, sino que ha sentado las bases sobre las cuales se proyectan futuros posibles.



Desde esta perspectiva, la construcción social de una identidad del diseño en el ámbito de su enseñanza, ámbito en el que el dibujo ha sido sistémico en su conformación, otorga cierto fenómeno de continuidad que permite la conformación de criterios distintivos y de reconocimiento al mantener ciertas estructuras colectivas en la visualidad. Es decir, incluso cuando un fenómeno –como el uso del dibujo en el diseño o la adopción de nuevas tecnologías– se transforma en función del contexto y del tiempo, mantiene rastros de prácticas anteriores que le otorgan sentido y coherencia. Comprender

esta tensión entre cambio y permanencia es clave para una reflexión crítica sobre el papel del dibujo en la enseñanza del diseño en este tiempo.

De tal manera, centrar la atención en las posibilidades epistémicas del dibujo permite abrir un diálogo prospectivo con la necesidad de revalorar el pensamiento visual, corporal y sensorial. Esta perspectiva se plantea como estrategia para reconsiderar el dibujo como una forma legítima de conocimiento, especialmente ante la posibilidad de su debilitamiento en los contextos contemporáneos de producción y enseñanza. En última instancia, se trata de una invitación a proyectar su sentido hacia el futuro, particularmente ahora que los dibujos e imágenes autogeneradas irrumpen en todos los ámbitos, complejizando la vida, transformando la producción visual y redefiniendo los horizontes educativos. Y es que es innegable que, como menciona Pink y colaboradores (2019, p. 27), “los medios digitales [tecnologías] forman parte de las relaciones humanas”.

Dibujo y diseño para pensar lo futurible

Resulta particularmente desafiante anticipar y comprender las transformaciones que han tenido lugar –y las que aún están por venir– en el ámbito educativo del diseño, especialmente en lo que respecta a la práctica del dibujo. Se vive en una época marcada por la aceleración vertiginosa de acontecimientos, donde apenas se logra asimilar lo que ocurre en el presente, sin poder captar del todo las múltiples variables que configuran la complejidad de la realidad. La constante irrupción de procesos de innovación, el uso de artefactos y dispositivos, así como la incorporación de estrategias tecnológicas, ha generado una sobreexposición general de los individuos –en este caso por ser de nuestro interés–, particularmente de los estudiantes de diseño. Esta exposición les exige conformar sus propios criterios y marcos de conocimiento frente a paradigmas en constante mutación. Como advierte Torres García, “los estudiantes actuales han crecido en un contexto ágil y siempre cambiante, por ello consideran la clase tradicional centrada en el instructor no sólo inefectiva, sino aburrida y propensa a distracciones” (2016, p. 27).

De hecho, el simple acto de intentar comprender el fenómeno ya implica un desfase, pues al hacerlo sus variables han comenzado a transformarse. Ante este panorama, reconsiderar el dibujo como una práctica que encarna otros saberes, formas de representación y modos de resolución visual se convierte en una estrategia formativa, humana y necesaria. Este enfoque no sólo permite resistir las tendencias dominantes –cuando son incorporadas irreflexivamente como panaceas pretendidamente capaces de resolver cualquier circunstancia profesional; muchas veces homogéneas, tecnocráticas y carentes de crítica–, sino que también reivindica la educación en diseño como un espacio de complejidad ética, política y sensible, capaz de incorporar otras formas de reflexión tanto en la enseñanza como en la investigación en diseño.

Se ha ejercido un señalamiento hacia las dinámicas y funciones de la incorporación tecnológica –sustentadas en el hecho de que éstas han penetrado prácticamente todas las esferas de la vida humana: las relaciones sociales, los tiempos, los espacios, y, en consecuencia, los procesos educativos–, y también subsiste cierta dificultad generalizada para comprender cómo abordarlas y utilizarlas de forma racional. En este contexto, el dibujo puede ser comprendido como una práctica de resistencia frente a la saturación mediática y la estandarización cultural. Desde otra mirada, de carácter más pragmático y realista, habilita su incorporación en contextos educativos, y articula estrategias didácticas con actividades profesionales. El dibujo, en tanto lenguaje expresivo, cognitivo y simbólico, posibilita la construcción de saberes y experiencias, abiertas, prospectivas, flexibles y complejas. Desde esta óptica, resulta pertinente considerar las dimensiones espacio-temporales que configuran la formación en diseño, así como su papel en los procesos de transformación subjetiva y profesional, atendiendo a la continuidad y a la diferenciación como factores clave.

Se considera relevante comenzar con la descripción y análisis de algunos principios temporales y espaciales relacionados con la actividad formativa y sus conexiones con aspectos profesionales, así como centrar la atención en los individuos. Esto contribuirá a facilitar la comprensión de un ejercicio de proyección en el ámbito del diseño, y permitirá delinear ideas con cierta

coherencia. Como se ha mencionado, es pertinente destacar un principio fundamental de la realidad: *su carácter inherentemente cambiante*. Esto implica que las circunstancias, los saberes y las prácticas están en constante transformación. Así entendido, la construcción del presente y la proyección del futuro se sostienen en las experiencias del pasado. A pesar de esas transformaciones, cada fenómeno mantiene ciertos rasgos de similitud, lo que permite establecer vínculos identitarios entre distintos momentos históricos. Este principio, que articula “continuidad, diferenciación y similitud”, tiene un profundo significado en el campo educativo (Giménez, 2007), donde el conocimiento no se acumula linealmente, sino que se resignifica desde nuevas condiciones y contextos.

Dicho lo anterior, la exposición a medios en correlación con *el acceso y control derivados de lo que se ha denominado “racionalidad tecnológica”, así como con la interrelación entre los procesos educativos y los tiempos prospectivos* de maduración de los estudiantes en relación con lo vivido en las aulas, son factores clave para comprender la complejidad actual de la educación, el dibujo y las tecnologías emergentes. Pero, ¿qué ha de entenderse como racionalidad tecnológica? De Moraes (2010) la define como

[...] el poder de intervenir en varias dimensiones a la vez: en la percepción de los individuos y grupos, en las formas de organización social, en los horizontes de innovación y sus patrones estratificados de acceso. Sin contar que el propio sistema tecnológico, con sus procesos de revisión, superación y retroalimentación continuas, responde, regula y administra el repertorio de innovaciones, habilidades y saberes que circulan en la sociedad (p. 47).

Así, la racionalidad tecnológica puede concebirse como un tipo de control proyectado a partir de un bagaje de conocimientos y una serie de innovaciones que son diseminados y comercializados de manera intencional (De Moraes, 2010). Esto es, se trata de una forma práctica y cotidiana de operación del poder que de algún modo conlleva el estandarte de la actualización, la innovación, y con ello la incorporación a un mundo y a un tiempo que ha sido “mejorado y hecho eficiente”. Sin duda, esto estruc-

tura y organiza económica, social y culturalmente la existencia. Lo anterior permite pensar que las incorporaciones técnicas y tecnológicas no son inocuas, ya que generan consecuencias a partir de sus intereses y despliegues. En este contexto, Torres García (2016) señala que,

Traer su propio dispositivo (*Bring Your Own Device* o byod) es la tendencia de los individuos a integrar a su actividad laboral recursos digitales móviles propios, sean computadoras portátiles, tabletas o teléfonos celulares inteligentes, aunque existen variantes, conceptos, requisitos, costos, políticas y riesgos (p. 25).

En el ámbito educativo, una constante es pensar la tecnología como herramienta o recurso de enseñanza, sin embargo, desvincularla de una condición crítica, sin cuestionar el origen y el para qué o por qué de su incorporación, de su instrumentación institucional, el cambio de las dinámicas de socialización del conocimiento y de su producción, entre muchos procesos y consecuencias, puede también generar una especie de control ideológico en lo pedagógico. Los dispositivos, estructuras de gestión y software de aprendizaje suelen aplicarse en este ámbito como inevitables, y cuando no van acompañados de su dimensión económica y política tienden a homogenizar y automatizar procesos, descorporizando el pensamiento analítico e igualando diferentes saberes.

En la dependencia y empobrecimiento docente que se genera cuando las instituciones toman en cuenta las estrategias provenientes del ámbito empresarial o comercial, se puede visualizar la racionalidad tecnológica, un *ethos situado* y que funciona también como dinámica de poder. En este sentido, Freire en *Pedagogía del oprimido* (1970) ejerce una crítica en relación con cómo los procesos de enseñanza son implicados por ciertos despliegues tecnológicos, al producir imposiciones, dependencia y una tendencia a la uniformización de principios rectores y contenidos en las políticas educativas. Desde esta perspectiva, se vuelve urgente reconectar con los fundamentos del diseño desde una mirada crítica y prospectiva. El vínculo entre dibujo y diseño, lejos de limitarse a una relación histórica o formativa, ofrece claves para afrontar desafíos contemporáneos. En un momento en que la inteligencia artificial, la automatización

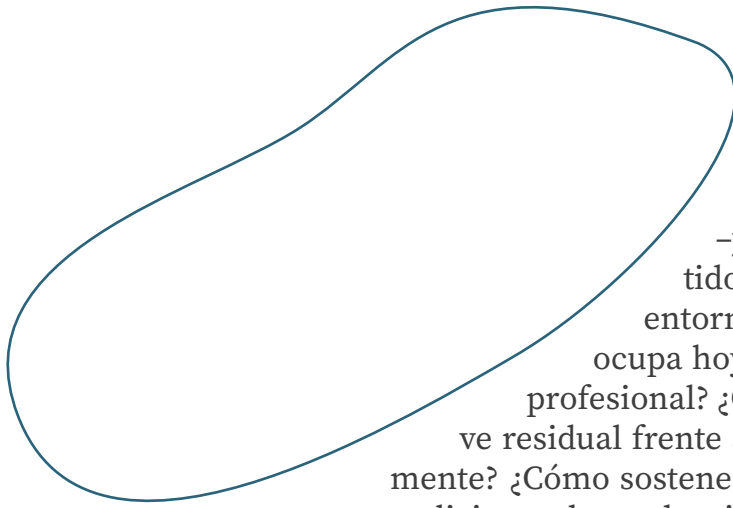
y la pérdida de diversidad transforman de manera radical los modos de enseñanza y la producción visual, se hace necesario cuestionar las consecuencias de estos modos y medios de producción de imágenes. Por un lado, la eficiencia y la replicabilidad que prometen las tecnologías digitales tienden a desplazar la dimensión reflexiva, corporal y situada del acto de dibujar. Por otro lado, se corre el riesgo de reducir la práctica del diseño a un proceso operativo guiado por algoritmos, debilitando su potencia crítica, expresiva y cultural.

En el marco de lo *futurible* –entendido como la capacidad de imaginar futuros deseables y proyectar soluciones en escenarios distintos al presente–, cobra relevancia la posibilidad de concebir mundos alternativos, como plantea Escobar (2017), especialmente desde una idea que reinventa el diseño a partir de otras racionalidades y formas de vida. En este horizonte, resulta significativo comenzar con la descripción y el análisis de ciertos principios temporales y espaciales vinculados a la actividad formativa y sus relaciones con los ámbitos profesionales, al poner énfasis en los trayectos individuales.

Este escenario de continuidades y transformaciones invita también a reflexionar sobre la madurez vocacional, en particular en el contexto de la formación en diseño. Diversas investigaciones han señalado que las elecciones vocacionales no constituyen eventos aislados, sino procesos prolongados que se despliegan a lo largo del ciclo vital. Autores como Super y Crites (1966), y posteriormente Osipow (1990), proponen una serie de etapas en este desarrollo: *cristalización, especificación, implementación, estabilización y consolidación*. Cada una de estas fases representan momentos clave en la construcción de la identidad profesional, y ofrecen una perspectiva útil para comprender cómo se articulan aprendizajes, prácticas y decisiones a lo largo de la trayectoria formativa y profesional, en este caso de quienes estudian y posteriormente ejercen profesionalmente el diseño.

Este panorama cobra especial relevancia cuando se lo observa a la luz del desarrollo vocacional en el diseño. Osipow (1990) visibiliza que la evolución profesional, según las dinámicas formativas más posicionadas en la actualidad, no ocurre de manera inmediata ni lineal, sino que abarca diversas etapas. Desde la

perspectiva planteada, se advierte que en la fase de *cristalización* (14-18 años) los jóvenes comienzan a identificar preferencias y proyectar decisiones basadas en sus intereses personales. Por su parte, en la etapa de *especificación* (18-21 años) afinan su vocación, y en la de *implementación* (21-24 años) comienzan a formarse y a aplicar su conocimiento en entornos reales. La *estabilización* (25-35 años) marca un periodo donde se busca congruencia entre identidad profesional y desempeño, lo que elimina fuentes de inestabilidad. Finalmente, en la etapa de *consolidación* (a partir de los 35 años) se logra disfrutar del estatus y la posición construidos a lo largo del camino.



Desde esta lógica, un estudiante de diseño que egresa a los 23 o 24 años alcanzará su madurez profesional entre los 34 y 40 años. En este punto surgen cuestionamientos profundos –y para nada absurdos– sobre el sentido y la dirección de la profesión en un entorno en constante mutación. ¿Qué lugar ocupa hoy el pensamiento visual en el ejercicio profesional? ¿Qué se pierde cuando el dibujo se vuelve residual frente a las imágenes generadas algorítmicamente? ¿Cómo sostener una práctica significativa cuando las condiciones de producción tienden a la desmaterialización y la estandarización? Estas preguntas, lejos de señalar un problema estrictamente técnico, apuntan a una crisis de sentido que sólo puede abordarse desde una reflexión crítica sobre la educación, la cultura visual y los modos de conocer en el tiempo. En este contexto, revalorizar el dibujo como práctica epistémica –sensorial, corporal y situada– se convierte en una necesidad para imaginar futuros posibles en el diseño.

Lo anterior, en línea con lo que plantea Pink y colaboradores (2019), quienes invitan a pensar en la formación del diseñador desde una comprensión más amplia de la vida contemporánea, donde “las tecnologías y los medios digitales (y las cosas que las personas podemos hacer con ellos), por un lado, y las infraestructuras de la vida cotidiana, por otro, son mutuamente dependientes” (p. 25). Esta observación, tan simple como profunda, subraya que los denominados medios digitales no son entes ais-

lados, sino parte integral de los universos cotidianos de los individuos. Por tanto, entender su funcionamiento, su dimensión simbólica y su capacidad de transformar hábitos, percepciones e imaginarios resulta crucial para repensar el campo del diseño.

En este contexto, se vuelve pertinente interrogar la vigencia y las lógicas detrás de la formación académica inicial: ¿en qué medida sigue siendo relevante frente a un entorno profesional en constante evolución? Las transformaciones aceleradas en el ámbito del diseño y la tecnología exigen perfiles capaces de adaptarse, de actualizarse continuamente y de articular habilidades técnicas con una capacidad de crítica. Es decir, la formación no puede pensarse como un punto de partida estático, sino como un proceso continuo y mutuamente interdependiente, donde se aborde y experimente con las transformaciones técnicas y culturales en el tiempo.

Asimismo, se vuelve necesario visibilizar cómo las tendencias del mercado laboral y las oportunidades profesionales emergentes, además de influir y condicionar las prácticas formativas y laborales, impactan también de forma directa en las trayectorias de vida, e influyen en las decisiones que las personas toman a lo largo de su desarrollo profesional. Estas condiciones obligan a repensar qué enseñamos en las universidades y cómo lo hacemos, en especial en campos como el diseño, donde aspectos como la innovación, la sensibilidad proyectual y la agencia transformadora son centrales. En ese sentido, los desarrollos tecnológicos no han desplazado la relevancia del dibujo como medio de exploración cognitiva y visual, pues estos no necesariamente garantizan el fomento de la inventiva visual (Gómez y Gavidia, 2015).

El proceso de proyección de elementos educativos que perduren en el tiempo y que influyan de manera significativa en los programas de estudio de diseño se enfrenta a la complejidad de diversas variables. De este modo, surgen interrogantes cruciales, tales como: ¿quién asume la responsabilidad de liderar estos procesos? ¿Qué variables y consideraciones se deben tener en cuenta para diseñar un programa de estudios que mantenga su relevancia y pertinencia incluso después de dos décadas? Estas

preguntas resaltan la necesidad de identificar y comprender las motivaciones y condicionantes que animan a los agentes involucrados en la formulación de programas educativos a largo plazo. Además, subrayan la importancia de contar con individuos capacitados y visionarios que puedan anticipar las evoluciones futuras en sus respectivos campos y diseñar programas de estudio flexibles y adaptables.

Una posible orientación pedagógica frente a este desafío podría contemplar aquello que Pink y colaboradores (2019) denominan como *no-digital-centrismo*, una postura que, desde una perspectiva etnográfica, reconoce que lo digital es fundamental, pero no debe ser considerado como el eje esencial. Esta postura invita a desplazar la centralidad de los medios tecnológicos para centrarse en los sentidos y significados que adquieren en la vida cotidiana. En este enfoque, lo importante no es la tecnología en sí misma, sino cómo se entrelaza con otras prácticas, materialidades y afectos¹ cotidianos. Es decir, cómo se usan y cómo son vividas por las personas en sus contextos, en observación de las transformaciones que producen.

La cuestión reside en reconocer que el diseño curricular efectivo –y afectivo– no sólo depende de la pericia técnica, sino también de la habilidad para anticipar cambios sociales, tecnológicos y culturales. A los responsables de estos procesos les incumbe ser capaces de trascender las tendencias momentáneas y establecer fundamentos sólidos a partir de los cuales logren mantener la relevancia del programa a lo largo del tiempo. En última instancia, la construcción de programas de estudio perdurables implica una combinación de visión a futuro, comprensión de la dinámica educativa y la capacidad de adaptación continua a un entorno en constante cambio (Rodríguez, 2020).

¹ El afecto [*affectum*] hace referencia a una serie de inclinaciones e impulsos que se implican en la acción y la percepción. En una discusión como la que se propone, hace referencia a cómo el dibujo puede ser entendido como un acto afectivo, donde el cuerpo, mediado por instrumentos, se implica en un circuito de impresiones, intensidades y modulaciones que exceden lo meramente racional. Así, al evidenciar el afecto se reconoce el condicionamiento y posibilidades que los instrumentos y medios ejercen en la corporización y comprensión de aspectos subjetivos y culturales, en dimensiones diversas de la vida.

Dibujar como práctica epistémica

La creación de centros educativos dedicados a la formación de diseñadores marcó un punto vital en la historia del diseño como disciplina académica. Como señala Bonsiepe (1997), este cambio puede identificarse por “la creación de instituciones de enseñanza-la transformación de una actividad informal en actividad estructurada” (p. 32). La institucionalización del diseño gráfico a nivel universitario supuso no sólo la legitimación de su enseñanza, sino también un crecimiento sostenido en el número de estudiantes, programas y universidades comprometidas con su desarrollo.

Hoy, particularmente en el contexto mexicano,² las instituciones que imparten diseño gráfico recurren a una diversidad de términos para definir sus objetivos educativos y perfilar a sus egresados. Estas diferencias responden a múltiples factores: el entorno geográfico, las demandas de sectores profesionales específicos, la diferenciación en un mercado educativo altamente competitivo o incluso estrategias de posicionamiento institucional a través de estrategias de marketing para promover sus servicios educativos.

La enseñanza del diseño se ve inevitablemente influenciada por condiciones históricas, tecnológicas, económicas, sociales y culturales en constante transformación. El actual escenario global, caracterizado por un intercambio multidimensional –social, político, ambiental y económico–, redefine continuamente los marcos de referencia para la educación superior. La reconfiguración de ejes geopolíticos, el acelerado desarrollo tecnológico y los profundos cuestionamientos socioculturales –en torno a la identidad, el género, la sostenibilidad y la movilidad humana– demandan, por una parte, enfoques educativos más dinámicos y, por otra, como se busca visibilizar, propuestas flexibles y críticas.

² Con el objetivo de obtener una visión general sobre la cantidad de escuelas y planes de estudio de diseño disponibles en el país, es posible consultar la información recopilada por la Asociación Mexicana de Escuelas de Diseño Gráfico (Encuadre), así como por la Asociación Mexicana de Instituciones y Escuelas de Diseño Industrial (di Integra).

En este contexto de cambio permanente, los planes de estudio en diseño requieren repensarse de manera constante. Su configuración debe responder no sólo a las exigencias del presente, sino también a la proyección de escenarios futuros posibles, en los que el diseño siga siendo pertinente, ético y transformador. Como plantea Sandoval (2021), algunos elementos clave se sitúan hoy en el centro del debate académico, al ser fundamentales para dotar de personalidad y sentido a las propuestas universitarias en diseño. Este marco es complejo, como es de pensarse, pues impacta en específico en la enseñanza del dibujo, disciplina fundamental en la formación proyectual. Si bien el dibujo ha sido históricamente una herramienta de representación, hoy se le reconoce además como medio de pensamiento, exploración y resolución creativa. Así, surge una interrogante central: ¿cuáles son los desafíos de la enseñanza del dibujo en los nuevos modelos educativos del diseño?

Responder a esta pregunta implica reconocer que la educación en diseño no puede reducirse a la transmisión de técnicas o estilos, sino que debe promover una comprensión crítica del dibujo como lenguaje visual, como espacio de conceptualización y como dispositivo para imaginar y construir futuros alternativos. Este enfoque requiere integrar el dibujo no sólo como contenido curricular, sino como una práctica transversal capaz de articular saberes y proyectar sentidos. Las diferentes orientaciones de los programas de diseño –ya sean más disciplinares o interdisciplinares– reflejan las múltiples formas en que las instituciones construyen su identidad y proyectan su visión. La enseñanza del dibujo, en ese entramado, no puede permanecer estática. Debe abrirse a nuevas metodologías, explorar su potencial como herramienta cognitiva y relacional, además de situarse en diálogo con las transformaciones culturales, tecnológicas y profesionales que configuran el diseño actual y sus posibilidades futuras.

Ideas finales

En la búsqueda de una integración efectiva del dibujo en la perspectiva estructural de un programa de estudios, se plantea la interrogante sobre cómo diseñar un enfoque educativo que sea no sólo pertinente, sino también beneficioso para los estudian-

tes de diseño. En este entorno, surge la necesidad de establecer objetivos específicos, cuidadosamente alineados tanto con las demandas dinámicas del campo del diseño y con las tecnologías emergentes. La reflexión se amplía hacia la exploración de cómo el aprendizaje y los procesos de dibujar pueden potenciar procesos epistémicos y habilidades fundamentales para los diseñadores, tales como *la comunicación visual, la representación y la resolución creativa de problemas*. En este proceso, se plantea la cuestión crucial de diseñar un enfoque pedagógico que no sólo enseñe los fundamentos técnicos, sino que también fomente de forma integral la aplicación práctica del dibujo en proyectos y situaciones del ámbito profesional (Berger, 1974). Así pues, se vislumbra la posibilidad de que las implicaciones del dibujo en la formación profesional del diseño se ejerza desde una aproximación procedimental, y desde su comprensión como una herramienta para estimular la creatividad, la originalidad y la incorporación de tecnologías emergentes en los proyectos de diseño. Se plantea así la pregunta sobre el equilibrio adecuado entre la enseñanza del dibujo y la integración de herramientas digitales y tecnologías en el proceso educativo.

Ante la complejidad e incertidumbre que caracterizan nuestro tiempo, se vuelve imprescindible repensar la formación en diseño desde una visión flexible e integral. No se trata de una preparación instrumental, sino de una formación que tenga como ejes centrales *el pensamiento crítico* –entendido como una observación profunda de uno mismo en la experiencia– y la capacidad de observar el mundo, de comprender cómo se representa y cómo se interviene desde el diseño. En este horizonte, la inclusión de la inteligencia artificial y la posibilidad de *imaginar modos colaborativos de creación adquieren relevancia*. *La interacción entre tecnologías emergentes, prácticas de diseño y el acto de dibujar* puede concebirse como un *sentipensar* expandido, donde convergen dimensiones cognitivas, sensoriales, expresivas y proyectuales. Esta integración permite un uso consciente de la automatización, e invita a abordarla desde lo fenomenológico, con lo que da lugar a una relación recíproca entre técnica y experiencia.

En este contexto, el dibujo activa otros modos y momentos – más introspectivos, sensibles y espaciales– que desafían la inmediatez dominante. A partir de esta mirada, *es posible imaginar experiencias alternativas* que no rechacen la tecnología, sino que la examinen críticamente. Se trata de incorporar a la acción proyectual desde una lógica experimental y de exploración, y mantener un equilibrio que no desvincule lo técnico de lo subjetivo, lo intuitivo, lo sensible y lo ético. Formar diseñadores hoy implica asumir esta complejidad como campo fértil para la reflexión y la acción. Este escenario supone la generación de espacios donde lo operativo se entrelaza con lo político, lo ético y lo afectivo; donde la sensibilidad no sea excluida, sino reconocida como parte constitutiva de la inteligencia proyectual. Sólo así podrá hablarse de una formación situada, crítica y con capacidad de anticipar y transformar futuros posibles.

Por último, este texto permite reconocer la vigencia y relevancia de la práctica del dibujo como una experiencia de conocimiento de la realidad, al articular pensamiento visual, corporalidad y sensibilidad en la resolución de problemáticas complejas desde el diseño. Asimismo, abre líneas de investigación en torno a los procesos de sentipensar el dibujo con la automatización y la generación de imágenes mediante inteligencia artificial, al plantear escenarios desde la indagación de tópicos significativos para la disciplina del diseño. Entre ellos destacan el dibujo como práctica epistémica, las experiencias pedagógicas del dibujo y del diseño frente a las transformaciones tecnológicas emergentes, y la necesidad de construir un pensamiento crítico en la cultura visual, es decir, una generación de visualidades críticas.



REFERENCIAS

- Asociación Mexicana de Escuelas de Diseño Gráfico Encuadre (2025, mayo). *Perfiles de planes académicos de diseño*. <https://encuadre.org/>.
- Asociación Mexicana de Instituciones y Escuelas de Diseño Industrial di Integra (2025, mayo). *Perfiles de planes académicos de diseño*. <http://di-integra.org.mx/>.
- Berger, J. (1974). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Bonsiepe, G. (1997). *Las 7 columnas del diseño*. UAM Azcapotzalco.
- De Moraes, D. (2010). Cultura tecnológica, innovación y mercantilización. En D. de Moraes (comp.), *Mutaciones de lo visible: Comunicación y procesos culturales en la era digital* (pp. 47-66). Paidós.
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI.
- Escobar, A. (2017). *Autonomía y diseño. La realización de lo comunal*. Tinta Limón.
- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Conaculta.
- Gómez, L. V. y Gavidia, C. V. (2015). Describir y dibujar en ciencias. La importancia del dibujo en las representaciones mentales del alumnado. *Revista Eureka sobre Enseñanza y Divulgación de las Ciencias*, 12(3), 441-455. <https://revistas.uca.es/index.php/eureka/article/view/2934/2650>.
- Herrera Batista, M. A. (2016). *Tendencias de la educación superior en América Latina y el Caribe: Un análisis prospectivo*. Instituto Internacional para la Educación Superior en América Latina y el Caribe (IESALC)-Unesco.
- Osipow, S. (1990). *Teorías sobre la elección de carreras*. Trillas.
- Pink, S., Horst, H., Postill, J., Hjorth, L., Lewis, T. y Tacchi, J. (2019). *Etnografía digital: Principios y práctica*. Ediciones Morata.
- Rodríguez, L. (2020). De las ciencias al humanismo en diseño. En D. Bedolla y A. Caballero (eds.), *Bahuen: Hacia la construcción del diseño de una visión social y humanista* (pp. 91-110). UAM Cuajimalpa.

- Sandoval, M. (2021). El pensamiento social y procesos de ideación en la enseñanza del diseño. En L. Vilchis (coord.), *Docencia en el Diseño* (pp. 143-162). Tinta Nueva Ediciones.
- Schenk, P. (2007). A letter from the front line, What is Drawing For? *Contemporary Drawing Research Tracery*, s/n. <http://www.lboro.ac.uk/departments/tracey/@lboro.ac.uk>.
- Super, D., y Crites, J. (1966). *La medida de las aptitudes profesionales*. Espasa.
- Torres García, F. (2016). BYOD: Una navaja suiza para el diseño. En M. V. Ferruzca Navarro, C. Salgado y J. Morales (eds.), *Educación digital y diseño: Elecciones desde CYAD* (pp. 25-40). UAM.
- Vinck, D. (2018). *Las humanidades digitales: Actores, prácticas y objetos*. Siglo XXI.

Proceso creativo

Performance duracional

con adultos mayores
de Cuba y México

*Durational performance art
with older adults from Cuba and Mexico*

*Performance duracional
com idosos de Cuba e México*

Recibido: 05 de mayo de 2025

Aceptado: 30 de julio de 2025

Álvaro Villalobos Herrera

Facultad de Artes y Diseño • UNAM

<https://orcid.org/0000-0001-7416-1331>

avillalobos@ctac.fad.unam.mx

Resumen • Abstract • Resumo

La memoria corresponde a la performance “Convivio, intercambio de saberes, cuidados y vida cotidiana con adultos mayores de Cuba y México”, por medio de la cual se extendieron lazos culturales y afectivos entre personas de los dos países. Con base en los cuidados a la salud, el arte incidió en personas que no poseen informaciones ni vínculos académicos sobre el arte. Fue realizada en la 15 Bienal de la Habana 2024-2025 mediante un tiempo extendido de más de un año en el que se realizaron actividades conviviales y festivas de carácter votivo, concluyendo con una serenata de mariachis mexicanos en las calles de La Habana. Además de la exposición en Cuba, los productos tangibles de la obra, dibujos, postales, fotografías y un video documental fueron exhibidos en el Museo Morelense de Arte Contemporáneo de Cuernavaca, Morelos, México.

Palabras clave: arte participativo, procesos sociales, *performance art*, arte social comunitario.

The memory corresponds to the performance “Convivio, exchange of knowledge, care, and daily life with older adults from Cuba and Mexico,” through which cultural and emotional ties were extended between people from both countries. Based on healthcare, art impacted individuals who lacked information and academic connections to the arts. It was carried out at the 15th Havana Biennial 2024-2025 over an extended period of more than a year, during which convivial and festive activities of a votive nature were held, culminating in a mariachi serenade in the streets of Havana. In addition to the exhibition in Cuba, the tangible products of the work—drawings, postcards, photographs, and a documentary video—were exhibited at the Morelense Museum of Contemporary Art in Cuernavaca, Morelos, Mexico.

Keywords: *participatory art, social processes, performance art, social and community art.*

A memória corresponde à performance “Convivio, troca de saberes, cuidados e vida cotidiana com idosos de Cuba e México”, através da qual foram estabelecidos laços culturais e afetivos entre pessoas dos dois países. Com base nos cuidados à saúde, a arte teve impacto em pessoas que não possuem informações nem vínculos acadêmicos com a arte. Foi realizada na 15ª Bienal de Havana 2024-2025, durante um período de mais de um ano, no qual foram realizadas atividades conviviais e festivas de caráter votivo, culminando com uma serenata de mariachis mexicanos nas ruas de Havana. Além da exposição em Cuba, os produtos tangíveis da obra, desenhos, postais, fotografias e um vídeo documental, foram exibidos no Museu Morelense de Arte Contemporânea de Cuernavaca, Morelos, México.

Palavras-chave: *arte participativa, processos sociais, arte performática, arte social comunitária.*



Proceso creativo

Performance duracional

con adultos mayores
de Cuba y México

— *Álvaro Villalobos Herrera*

Relatoría

Durante un año de trabajo continuo, a partir de las relaciones del arte con los procesos sociales, un grupo considerable de personas mayores nos juntamos para realizar dinámicas colaborativas y de integración con labores comunitarias que ahora forman parte de una *performance art* denominada “Convivio, intercambio de saberes, cuidados y vida cotidiana con adultos mayores en Cuba y México”. En la isla, la *performance* tuvo lugar por la convivencia con un considerable grupo de personas de la tercera edad, la mayoría jubiladas de sus labores profesionales como la sociología, la psicología y la pedagogía, principalmente. Todas ellas vinculadas al Proyecto Familiar Comunitario Vida, conducido por los pedagogos Natalia Quintana López y Gilberto Peña Pérez. Estas personas se reúnen con sus allegados de diferentes edades cotidianamente para procurar la salud y el bienestar por medio de sesiones de convivencia, en las que desarrollan prácticas de permacultura en los antejardines y solares de sus casas localizadas en la comunidad de Vieja Linda, en el municipio Arroyo Naranjo, en La Habana, Cuba.

El Proyecto Comunitario Familiar Vida, en desarrollo amplio de sus funciones, atiende de todos los grupos etarios, sólo que en esta ocasión nos abocamos a trabajar con los adultos mayores con quienes el arte tiene poca participación tanto en la isla como en México. Dentro y fuera del arte, el objetivo consistió en compartir saberes sobre los cuidados a la salud en la edad adulta para ponerlos en práctica. De manera paralela en México, dentro de la misma perspectiva de la performance, realizamos reuniones conviviales también con un grupo de adultos mayores de la Fundación El Pueblito de los Abuelos, en Metepec, Estado de México. Éste es conducido por Nancy González Rivera y Margarita Cruz Rivera, líderes de una organización de beneficencia social localizada en un lugar donde procuran también la salud y el bienestar de un grupo considerable de usuarios que buscan tranquilidad en esta etapa de la vida. En este centro asistencial, los adultos mayores se reúnen para llevar a cabo actividades relacionadas con el ejercicio físico y mental, mezclado con el esparcimiento que promueve un interés bien marcado por el carácter lúdico, bastante explorado por los y las artistas de la performance. Ahí, de forma cotidiana, los ancianos celebran cumpleaños, elaboran manualidades y realizan ejercicios de danza, yoga y canto, útiles para fortalecerse física y mentalmente, así como para mantenerse siempre activos y motivados.

El arte social y comunitario hace referencia al trabajo creativo de producción colectiva, relacionado con la complejidad y la urgencia de cuestionar (en este caso, desde una perspectiva descolonial) los asuntos que

nos atañen política y socialmente como artistas. Estos trasfondos conceptuales, a decir de Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez: “desbordan los campos de acción de las disciplinas modernas, con sus objetos de estudio y sus figuraciones discursivas y metodológicas” (Mignolo y Gómez, 2021, p. 92). En nuestro contexto la razón de ser y existir del arte social y comunitario, además de la profundización en los términos conceptuales tratados en la obra, consiste en crear un vínculo directo con los conocimientos y saberes ancestrales y tradicionales que son transmitidos (inclusive de manera oral) de generación en generación, con lo que se desbordan las posibilidades del arte tradicional. Lo más importante de esta transmisión de saberes consistió en llevarlos a la práctica por medio de las motivaciones positivas que siempre estuvieron presentes en el grupo de trabajo.

De ahí que los proyectos académicos, no académicos, éticos y políticos que pretenden abordar esas cuestiones tengan la necesidad de ir más allá de las disciplinas científicas, las artes y los saberes tradicionales, para abrir espacios de convergencia que hagan posible aproximarse a ellas como cuestiones complejas de conocimiento, investigación, creación y mediación social desde perspectivas diversas (Mignolo y Gómez, 2021, p. 92).

El momento inicial de esta obra artística surgió del cuestionamiento sobre la poca relación que tiene el arte con la salud de los adultos mayores, así como de la necesidad de visibilizar el valor que tiene el afecto, la sana convivencia y el desarrollo

de dinámicas tendientes al cuidado en la edad senil. En todo sentido esta obra cumplió el compromiso de realizar una “cartografía de las sensibilidades”, como lo argumentan las investigadoras brasileñas Cynthia Farina y Carla Rodrigues (2009) en una postura sobre el pensamiento situado y el conocimiento encarnado. Estos dos niveles conceptuales hacen referencia a que la posesión del conocimiento no sólo radica en la mente, sino que está íntimamente vinculado al cuerpo y a sus experiencias motrices y sensoriales.

Cartografiar las sensibilidades del grupo de personas participantes en la colectividad de esta *performance* sucedió cuando se tamizaron y se entrelazaron los registros cartográficos experienciales del cuerpo y el pensamiento en torno a la salud del mismo con el arte. “*A cartografia é uma espécie de desenho em movimento da experiência com os lugares pelos quais se atravessa com o corpo. É da experiência de ser atravessado por eles*” (Farina y Rodrigues, 2009, p. 7).¹

En este caso se trata de una cartografía directamente vinculada con las experiencias de vida; una cartografía no sólo referida a las sensibilidades causadas por los lugares, sino por las experiencias y las vivencias contenidas en ellos, así como por la relación íntegra y situada entre las personas involucradas en la *performance*, con los sucesos y las cosas en que interferimos en la obra. Formalmente prioriza-

mos las actividades grupales en las que se realizaron ejercicios artísticos, dibujos, pintura, escritura de cartas, dedicación y envío de postales, así como la preparación y consumo de comidas nutrientes recomendadas por nutriólogas para fortalecer el organismo. También se prepararon infusiones medicinales y microdosis, que surgieron en las conversaciones del convivio. Estas pláticas conviviales sobre el uso de las medicinas tradicionales preparadas según las recetas de las abuelas y los abuelos se convirtieron a diario en ejercicios prácticos de activación de la memoria. Para ello se tuvieron en cuenta al menos dos de las características más importantes de la *performance art*, que presentaremos a continuación.

La primera aborda la disolución de las fronteras existentes entre el arte y la vida, contenidas en un trasfondo conceptual que ha sido parafraseado desde las primeras vanguardias artísticas registradas en la historia del arte en la primera mitad del siglo XX, específicamente desde el inicio del movimiento dadá (Zurich, Suiza, 1916). Con este concepto adaptado al contexto local latinoamericano, procuramos la salud, celebramos la vida, nos divertimos y realizamos actividades artísticas con los grupos mencionados, quienes participaron de manera voluntaria y por consentimiento propio, además de que cedieron el uso de su imagen y su voz en todas las salidas formales de la *performance*. Estas salidas artísticas tuvieron lugar en las fotografías, los dibujos, las escrituras y los videos que posteriormente se exhibieron en las exposiciones realizadas en los dos países.

¹ “La *cartografía* es una especie de dibujo en movimiento de la experiencia con los lugares que uno transita con el cuerpo. Y de la experiencia de ser atravesado por ellos”. Traducción propia.

Los resultados tangibles fueron exhibidos en dos exposiciones cuya pieza central de investigación/producción fue el video documental sobre la obra. En él se integraron contenidos importantes como los testimonios y las actividades de las personas participantes (estas prácticas fueron tomadas como vivo reflejo de la creación colectiva en todas las fases del proceso performativo). Asimismo, se seleccionaron para exhibir las fotografías que posteriormente fueron digitalizadas e impresas sobre papel de algodón; los dibujos de las recetas medicinales realizados por las personas mayores se dejaron tal cual para la exhibición, y la colección de la serie de postales que sirvieron para generar intercomunicación entre las comunidades de los dos países, que antes de la obra no se conocían, fueron digitalizadas e impresas sobre papel de algodón antes de la muestra. Los resultados de la investigación se depositaron en un libro que concentra el análisis de los factores incidentes en todas las etapas de producción de la obra a nivel conceptual, formal y contextual.

El ejercicio tendiente a la difusión de los resultados obtenidos en la investigación/producción de la obra fue desarrollado dentro de circuitos de distinción y legitimación artística como la 15 Bienal de La Habana en Cuba (2024-2025), Horizontes Compartidos, mediante la curaduría de Yanet Oviedo Matos en la sección Laboratorio Mapa Transcultural, que montó la parte objetual en la Galería Kahlo de Centro Habana. Así lo argumentó la curadora en la cédula de sala de la exposición.

El previo trabajo de matriz etnográfica, social y antropológica, el estudio del terreno y sus particulares habitantes permitió a Villalobos, no solo establecer una empatía con sus colaboradores, sino potenciar en mayor medida sus múltiples relaciones e incidir de manera positiva en los sitios comunitarios señalados. [...] En la idea de hacer coexistir para un mismo objetivo, los lenguajes y herramientas necesarias, provengan éstas de cualquier campo del conocimiento, se subvierte y desacraliza la reductiva percepción del arte, lo que favorece el desarrollo de políticas de inclusión en el entramado de nuevos mecanismos hacia la persistencia. “Convivio” resultó ser precisamente esa plataforma de expansión simbólica, cuya naturaleza transdisciplinar supuso un dispositivo activador de una conciencia social colectiva, de aprendizaje y puente transcultural desde una perspectiva constructiva. El imaginario de un entorno cotidiano desde el tejido de sus memorias, saberes, costumbres, microhistorias, hilvanaron esa retícula de auto reconocimiento y afirmación cultural. [...] Cuando el ejercicio artístico es capaz de transgredir sus bordes, mapear y validar nuevas fronteras para encontrar en otra dimensión sus respuestas, puede que el impacto y la onda expansiva que genere sea aún mayor. La transformación solo se produce si desaprendemos, si re-evaluamos, re-valorizamos, re-definimos (Oviedo, 2024).

La disolución de las fronteras entre el arte y la vida en este caso fue posible en el trabajo de campo con personas que indistintamente no tienen que ver con el arte (y prácticamente no poseen informaciones precisas sobre el mismo, además de que

tienen otras prioridades en su vida cotidiana y profesional vinculadas a disciplinas como la biología, la sociología, la psicología y la pedagogía, principalmente). Desde el inicio de la *performance* en Cuba vinculamos principios de la permacultura con base en preceptos del biólogo japonés Masanobu Fukuoka (1913-2008) y realizamos las actividades que son comunes en la cotidianidad de los integrantes del Proyecto Vida. Respecto a esta práctica, por ejemplo, presenciábamos el reemplazo de las plantas ornamentales (que estaban en las materas y macetas dentro de las casas) por algunas otras plantas medicinales como la manzanilla, hierbabuena, mejorana, albahaca y otras que producen alimentos como el tomate, la cebolla, el cilantro, el perejil y una diversidad inmensa de frutos que se encuentran en los antejardines cubanos.

De la misma manera, en México enlazamos a la obra con aprendizajes sobre el uso de microdosis extraídas de plantas con poder curativo y hierbas medicinales para diferentes padecimientos comunes de las personas mayores, tales como la reducción del estrés y la ansiedad propios de la edad adulta. Las microdosis extraídas de plantas medicinales también sirven para la regulación del sistema inmunológico y la modulación de las neurotransmisiones del organismo, así como para las estimulaciones a la neuroplasticidad humana y el sistema respiratorio. Lo dicho antes se logra con extractos de gordolobo, jengibre, estafiate, cúrcuma y romero, entre otras tantas yerbas que pueden obtenerse fácilmente e inclusive cultivarse en casa. Esta importante parte de la investigación fue dirigida

por la artista colombo-mexicana Ivonne Navas Domínguez. En general, la obra integró los saberes de los participantes en torno al importante tema de la salud por medio de una metodología relacional que consiste en dar valor a la imbricación de los conocimientos que todos poseemos y compartimos para obtener resultados útiles dentro de la convivencia interpersonal. En este caso la mayoría de las conversaciones y la transmisión de saberes compartidos estuvieron vinculados directamente con cuidado de la salud en la edad provecta, como trasfondo conceptual de la obra.

La segunda característica emanada también de las teorías de la *performance art* tiene que ver con el propósito constante de accionar en la vida cotidiana al evadir el carácter representacional y abordar las realidades de cada grupo social. Estas realidades fueron vividas, de la manera más natural posible, en momentos presentes que por acuerdo común fueron concebidos como obra artística. Es decir, que desde las primeras fases del trabajo se llevaron a cabo convivios que sirvieron para pensar y debatir gradualmente y en conjunto, tanto los objetivos y metas de la pieza como las estrategias necesarias para llevar a cabo la *performance*, así como los productos resultantes. Se trató de una creación colectiva con fuertes vínculos con la vida cotidiana.

Por último, se promovieron sentimientos afectivos positivos entre los participantes, tales como la escritura y el envío de postales entre los miembros de los dos países, el dibujo de recetas medicinales, cartas y mensajes enviados y recibidos

por los medios disponibles. También se dedicaron canciones y poesías, se dieron las serenatas necesarias en cada uno de los países y se partieron piñatas que promovieron la diversión y el esparcimiento.

La exposición de otra parte de los resultados tangibles de la obra se llevó a cabo en México, acogida por el Museo Morelense de Arte Contemporáneo en Cuernavaca, México (2025) en la galería T2, mediante la curaduría de María Olivera Monroy y el equipo de Servicios Pedagógicos comandado por Adriana Cortés Demesa. Se habla de partes tangibles de la obra porque la profundidad artística y conceptual estuvo contenida en las acciones, cuyos móviles relacionales y afectivos están directamente vinculados a la memoria de sus artífices en todo el sentido de la palabra.

Aquí se presentan los cuatro momentos de los compartires entre los grupos: Correspondencias que muestran un intercambio de postales entre los participantes de México y Cuba en el que se advierten sus circunstancias de vida, las historias acumuladas, sus aspiraciones y sueños; Memorias e imágenes es un homenaje a los adultos mayores que han migrado del campo a la ciudad en busca de empleo y mejores condiciones de vida; Cuidados, sanación y permacultura reúne un catálogo de remedios caseros para el uso de plantas medicinales y, finalmente el video documental muestra las dinámicas de ambos grupos donde se comparten momentos reveladores sobre sus vidas en los espacios que conviven (Olivera, 2025).

En conclusión, durante el tiempo extendido de la *performance*, en Cuba y México realizamos reuniones familiares que hicieron brotar afectos y cariños en ambientes festivos y placenteros; con músicas y bailes espontáneos que fueron reforzados con la ingesta de infusiones saludables y modestos canapés surgidos de las recetas compartidas. Está claro que en esta obra, las etapas del proceso creativo colectivo son más importantes que los registros finales, que fueron exhibidos en galerías institucionales. Esto último en un contexto sociocultural específico y en un circuito de distinción y legitimación que apenas merodea los intereses de las comunidades de adultos mayores de los dos países.

A continuación, se presenta una selección de los registros fotográficos, generados durante el proceso de ejecución de la *performance* “Convivio: intercambio de saberes, cuidados y vida cotidiana con adultos mayores de Cuba y México”.



Temporalidad	Dinámicas de integración	Resultados
Enero de 2024	• Reuniones con las y los participantes en México para la proyección y esquematización de la obra.	• Diseño, planeación y caracterización de las diferentes etapas. Surgió la necesidad de realizar un video documental, una serie de fotografías y un catálogo o un libro con los resultados de la investigación.
Febrero de 2024	• Comunicaciones intergrupales. • Recepción de la carta de aceptación emitida por el comité curatorial de la Bienal de La Habana. • Contacto con la Fundación El Pueblito de los Abuelos, Metepec, Estado de México, a través de la subdirectora, Margarita Cruz.	• Envío de la propuesta al equipo de selección de obras de la Bienal de La Habana 2024-2025, Horizontes Compartidos, presidido por el curador Nelson Ramírez de Arellano. • Inicio y preparación de la logística para la realización del trabajo. • Presentación de la conceptualización de la obra ante el grupo de adultos mayores de México. • Elaboración de un presupuesto tentativo de gastos.
Marzo de 2024	• Socialización del proyecto ante las instituciones que proporcionaron el apoyo logístico y económico. • Reunión con los productores de video y fotografía que participaron en el proyecto.	• Agenciamiento de apoyos económicos y logísticos en México. • Realización de borradores esquemáticos para un posible guión o una escaleta para el video documental.
Abril de 2024	• Gestión y agenciamiento de apoyos económicos y logísticos en México. • Contacto con el diseñador gráfico para proyectar y formar un libro/catálogo con los resultados de la investigación. • Integración de una investigación sobre herbolaria y permacultura como métodos para el cuidado de malestares caseros en la vida cotidiana de los adultos mayores. • Establecimiento de contacto con Natalia Quintana, del proyecto Comunitario Vida, La Habana, Cuba; encuentro coordinado por la curadora Anabel Caraballo Fuentes.	• En convenio de coparticipación con integrantes de la Fundación El Pueblito de los Abuelos surgió el interés por abordar el problema de los cuidados con adultos mayores. • Convenio para realizar diseño editorial del libro/catálogo que concentra la investigación de la obra, con la Facultad de Artes (UAEMéx). • Contacto con Ivonne Navas, gestora de una investigación sobre microdosis y herbolaria, desarrollada en el Valle de México. • Socialización de la experiencia del trabajo comunitario realizado en México y establecimiento del convenio para realizar la <i>performance</i> “Convivio”..., con el grupo de integrantes del Proyecto Familiar Comunitario Vida, en el Reparto Los Pinos, Vieja Linda, Municipio Arroyo Naranjo, La Habana, Cuba.

Mayo de 2024	• Gestión para que los productores mexicanos de video y fotografía viajaran a Cuba. • Realización del primer gran convivio para celebrar el día de las madres con serenata de mariachis y trío en la Fundación El Pueblito de los Abuelos, a través de la directora Margarita Cruz. • Desarrollo de varios convivios en la Fundación El Pueblito de los Abuelos. • Conversaciones en torno a los cuidados, el buen vivir y el uso de herbolaria y plantas medicinales. • Desarrollo de la <i>performance</i> “Convivio”... en la Fundación El Pueblito de los Abuelos.	• Establecimiento del convenio de coparticipación para este trabajo artístico. • Realización de dinámicas de activación física, juegos de mesa. • Desayuno con adultos mayores. • Dinámicas de activación física con personas dedicadas a la recreación. • Bailes con música cubana. • Captura de videos y fotografías. • Intercambio de saberes con adultos mayores en torno al uso de herbolaria y plantas medicinales. • Captura de videos y fotografías. • Intercambio de saberes en torno al uso de herbolaria y plantas medicinales. • Sesión de dibujo de recetas medicinales. • Captura de videos y fotografías. • Realización de entrevistas y testimonios con adultos mayores sobre los cuidados a la salud con el uso de plantas medicinales. • Realización de juegos y activaciones físicas en México.
Junio de 2024	• Edición de videos y fotografías. • Redacción de textos en torno al proyecto de arte social y comunitario para el primer capítulo del libro. • Redacción de textos para los demás capítulos del libro. • Desarrollo de reuniones conviviales en la Fundación El Pueblito de los Abuelos. • Viaje a Cuba a realizar el primer trabajo de campo en La Habana. • Socialización de la <i>performance</i> “Convivio”... con adultos mayores y niños del proyecto Comunitario Familiar Vida, en La Habana. • Recepción de información sobre la Cátedra del Adulto Mayor por la Universidad de La Habana. • Interacción con las personas mayores del Proyecto Vida.	• Primer corte de videos e impresión de las primeras capturas fotográficas realizadas en México. • Revisión de la propuesta y del primer boceto del libro <i>Convivio. Intercambio de saberes, cuidados y vida cotidiana, Cuba-México</i>. • Redacción de postales en la Fundación El Pueblito de los Abuelos, para enviar a los adultos mayores del proyecto Comunitario Vida. • Captura de video y fotografías. • Acuerdo y planeación de trabajo de campo durante la estancia en La Habana. • Autoevaluación y reorganización de actividades. • Establecimiento del vínculo con la cátedra del Adulto Mayor de la Universidad de La Habana, por medio del Proyecto Comunitario Vida.

Julio de 2024

- Presentación de la primera sección del video documental realizado en México sobre el trabajo con las recetas y plantas medicinales.
- Reuniones con el director y las curadoras de la 15 Bienal de La Habana.
- Presentación de video documental realizado en México y presentación de fotografías sobre recetas medicinales y postales en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.
- Sustentación de logística de la *performance* “Convivio”... con el fin de gestionar permisos para la ejecución de la obra.
- Realización de la *performance* en el patio de la casa de Natalia Quintana, coordinadora del Proyecto Vida.
- Entrega de postales enviadas por mexicanas y mexicanos.
- Conversaciones sobre cuidados a la salud y la permacultura.
- Realización del siguiente convivio en Cuba, para compartir con un pastel, aguas frescas y música mexicana.
- Realización del siguiente convivio con proyección de películas mexicanas en la sede del Proyecto Comunitario Vida.
- Elaboración y redacción de postales cubanas para enviar a adultos mayores de México.
- Captura y realización de entrevistas y testimonios con los integrantes del Proyecto Comunitario Vida.
- Realización del siguiente convivio con una fiesta mexicana para las y los integrantes del Proyecto Comunitario Vida.
- Acción de partir una piñata con niños y adultos.
- Reunión con el director y las curadoras de la Bienal de La Habana: revisión de material en video y fotografía realizado en Cuba durante el trabajo de campo en ese país.
- Retroalimentación y charlas sobre la permacultura en Cuba con base en el texto: *La revolución de una brizna de paja del agricultor*, del biólogo japonés Masanobu Fukuoka.
- Propuesta de siembra de árboles en la comunidad de Arroyo Naranjo.
- Captura de video y fotografías.
- Acuerdos sobre apoyo logístico para el montaje de la obra en noviembre de 2024.
- Acuerdo sobre la participación del director y la curadora con un texto para publicar en el libro, por parte de la Editorial UAEMéx.
- Solicitud de permiso para usar los logos institucionales de la República de Cuba en el libro publicado.
- Elaboración de un pastel y agua de jamaica para compartir con los adultos mayores en Cuba.
- Captura de video y fotografía.
- Realización de dinámicas para la activación de la memoria por medio de cuentos e historias familiares en torno a los cuidados y la preparación de recetas con hierbas medicinales.
- Debate en torno a las películas mexicanas actuales: *Nacho libre* y *Ya no estoy aquí*, que no habían llegado a Cuba.
- Conversaciones para integrar a la investigación las informaciones sobre el proyecto cubano “Paloma”, consistentes en audiovisuales sobre cuidados y cuidadores.
- Captura de video y fotografía.
- Conversaciones en torno a la importancia del carácter afectivo en los cuidados de la salud.
- Solicitud de permiso para realizar un mural en una parada de autobús en el Reparto Los Pinos, Comunidad Vieja Linda, Arroyo Naranjo, La Habana.
- Socialización del proyecto, convivio con autoridades del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.
- Captura de video y fotografía.
- Autoevaluación parcial del trabajo realizado a la fecha.

	• Solicitud de espacio para exhibición de la obra en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. • Realización del siguiente convivio para pintar en los muros de la sede del Proyecto Comunitario Vida, con la participación de niños, jóvenes y adultos. • Reunión con las autoridades del Museo Nacional de Bellas Artes. • Regreso a México con el equipo de trabajo y el material de producción de la obra “Convivio”...	
Agosto de 2024	• Socialización de la experiencia del trabajo comunitario realizado en Cuba.	• Entrega de postales enviadas por los adultos mayores de Cuba a los adultos mayores mexicanos en la Fundación El Pueblito de los Abuelos.
Septiembre de 2024 en adelante	• Revisión de material realizado en trabajos de campo, valoración, selección y emprendimiento de la primera visión general del proyecto.	• Edición de videos y fotografías. • Redacción de textos, producción de libro.
15 de noviembre de 2024 19 de noviembre de 2024	• Inauguración oficial de la 15 Bienal de La Habana. • Inauguración de la exposición individual “Convivio: intercambio de saberes, cuidados y vida cotidiana con adultos mayores de Cuba y México”, en el marco de la 15 Bienal de La Habana, Horizontes compartidos.	• Inauguración de la 15 Bienal de La Habana en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. • Inauguración de la exposición individual: “Convivio. Intercambio de saberes, cuidados y vida cotidiana”, en la Galería Kahlo, Proyecto del laboratorio Mapa Transcultural con la curaduría de Yanet Oviedo Matos.
Enero de 2025	• Reunión con autoridades competentes para la realización de gestiones para una exposición individual de los productos de investigación de la obra “Convivio”..., en el Museo Morelense de Arte Contemporáneo en Cuernavaca, México.	• Aceptación para realizar la exposición individual de la obra “Convivio”..., en el Museo Morelense de Arte Contemporáneo en Cuernavaca, México, con la curaduría de María Olvera Monroy y el apoyo logístico del Museo. • Impresión de la primera maqueta del libro: <i>Convivio. Intercambio de saberes, cuidados y vida cotidiana, Cuba-México.</i>
26 de abril de 2025	• Inauguración de la exposición individual de la obra “Convivio”..., en el Museo Morelense de Arte Contemporáneo en Cuernavaca, México.	• Captura de videos y fotografías

TABLA 1. Álvaro Villalobos Herrera. Bitácora procesual, de la *performance* “Convivio: intercambio de saberes, cuidados y vida cotidiana con adultos mayores de Cuba y México” (2024). Elaboración propia.

FIGURA 1. Fachada de la sede de la Fundación El Pueblito de los Abuelos (2024). Fotografía de Alvar Emilio Villalobos Viterbo.



FIGURA 2. Adultos mayores de la Fundación El Pueblito de los Abuelos (2024). Fotografía de Alvar Emilio Villalobos Viterbo.



FIGURA 3. Fachada de la sede del Proyecto Comunitario Familiar Vida (2024). Fotografía de Alvaro Villalobos Herrera.



FIGURA 4. Adultos mayores del Proyecto Comunitario Familiar Vida (2024).
Fotografía de Alvar Villalobos Viterbo.

FIGURA 5. Serenata con mariachis en el cierre de actividades de la *performance* “Convivio: intercambio de saberes, cuidados y vida cotidiana con adultos mayores de Cuba y México” en la sede del Proyecto Comunitario Familiar Vida (2024).
Fotografía de Álvaro Villalobos Herrera.



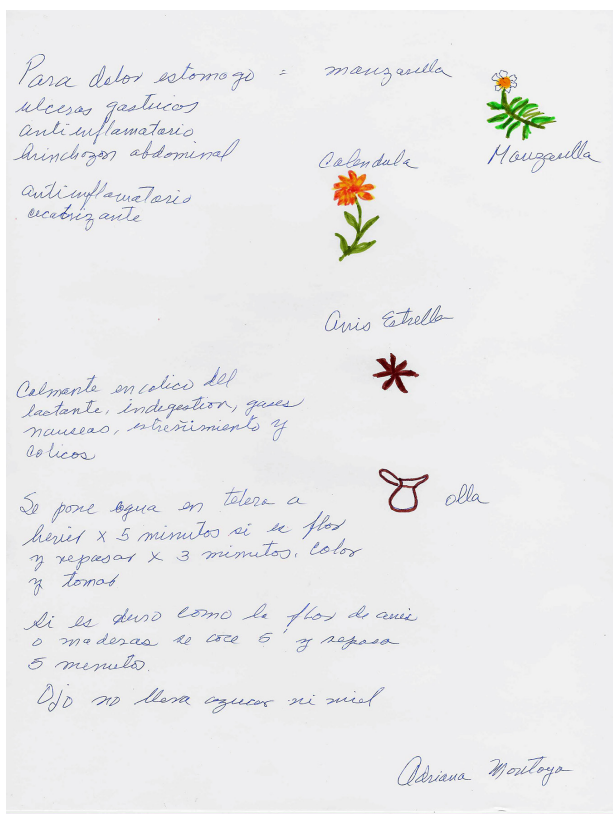


FIGURA 6. Hierbas recolectadas en el Valle de México para la extracción de microdosis para uso medicinal, México (2024). Fotografía de Ivonne Navas Domínguez.

FIGURA 7. Microdosis envasadas para uso medicinal, México. (2024). Fotografía de Ivonne Navas Domínguez.



FIGURA 8. Dibujo y redacción de la receta casera para aliviar el dolor de estómago, realizada por Adriana Montoya en la Fundación El Pueblito de los Abuelos (2024). Fotografía de Álvaro Villalobos Herrera.



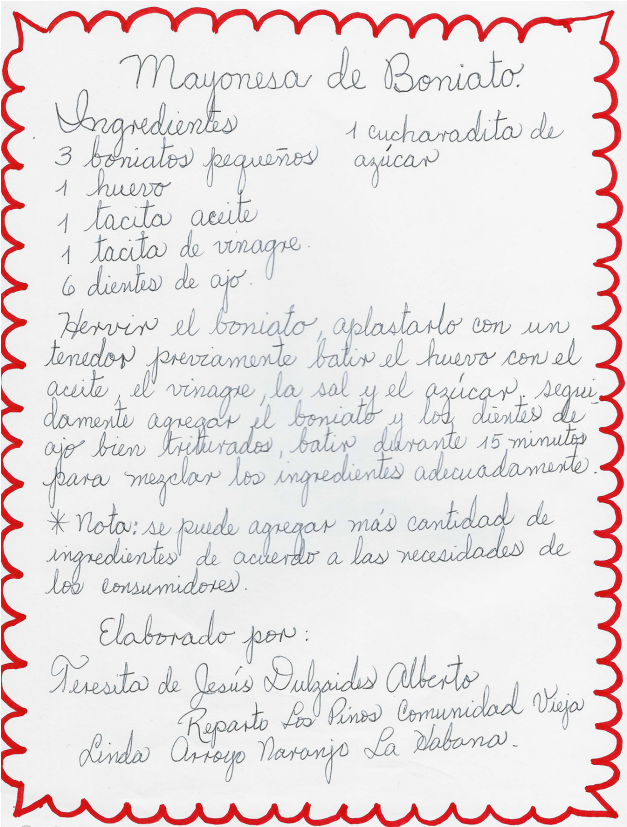


FIGURA 9. Dibujo y redacción de la receta casera para usar el boniato con fines medicinales y alimenticios, realizada por Natalia Quintana en el Proyecto Comunitario Familiar Vida (2024). Fotografía de Álvaro Villalobos Herrera.

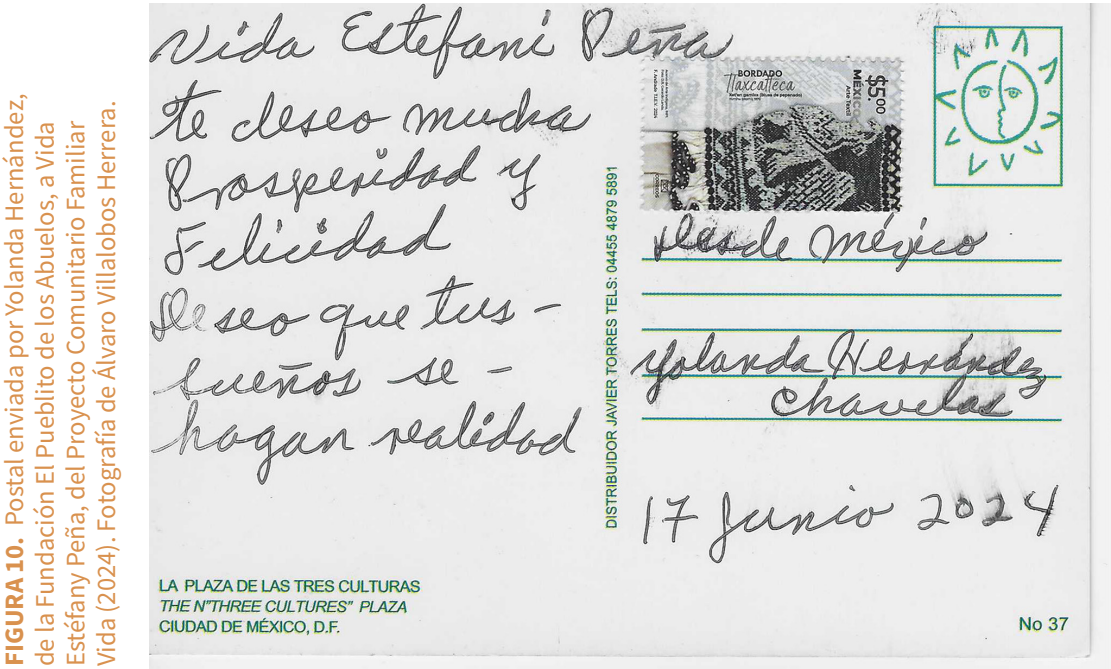


FIGURA 10. Postal enviada por Yolanda Hernández, de la Fundación El Pueblito de los Abuelos, a Vida Estefany Peña, del Proyecto Comunitario Familiar Vida (2024). Fotografía de Álvaro Villalobos Herrera.

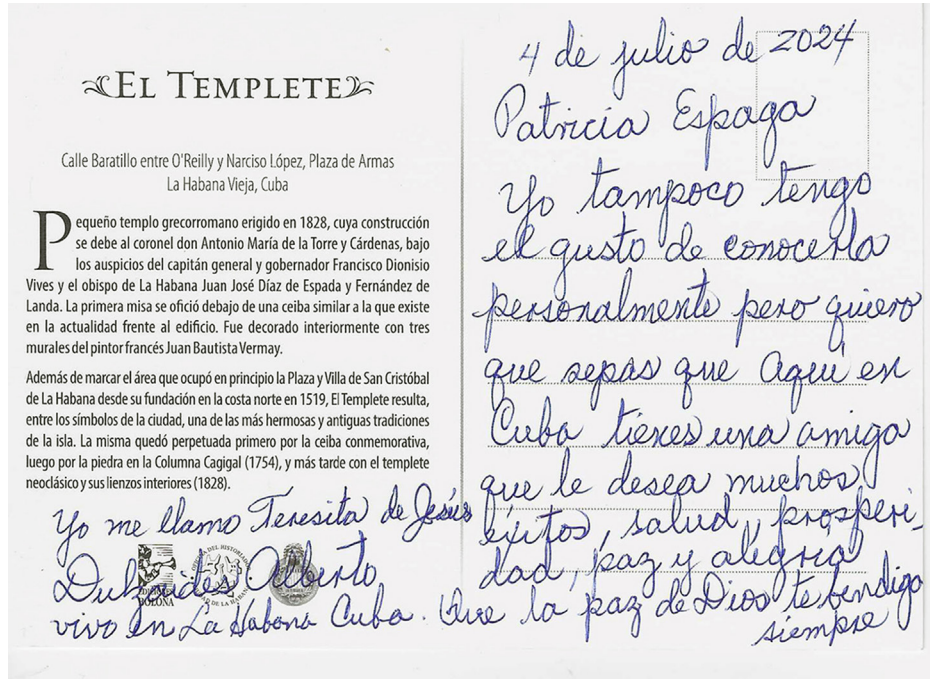


FIGURA 11. Postal enviada por Teresita de Jesús Dulzaides, del Proyecto Comunitario Familiar Vida, a Patricia Espaga, de la Fundación El Pueblito de los Abuelos (2024). Fotografía de Álvaro Villalobos Herrera.

FIGURA 12. Detalle de la exposición individual con registros de la *performance* “Convivio: intercambio de saberes, cuidados y vida cotidiana con adultos mayores de Cuba y México”, en la Galería Kahlo, sede alterna de la 15 Bienal de La Habana, curaduría de Yanet Oviedo Matos (2024). Fotografía de Álvaro Villalobos Herrera.



FIGURA 13. Detalle de la exposición individual de Álvaro Villalobos con registros de la *performance* “Convivio: intercambio de saberes, cuidados y vida cotidiana con adultos mayores de Cuba y México”, en la galería T2 del Museo Morelense de Arte Contemporáneo, Cuernavaca, curaduría de María Olivera Monroy (2025). Fotografía de Alvar Emilio Villalobos Viterbo.



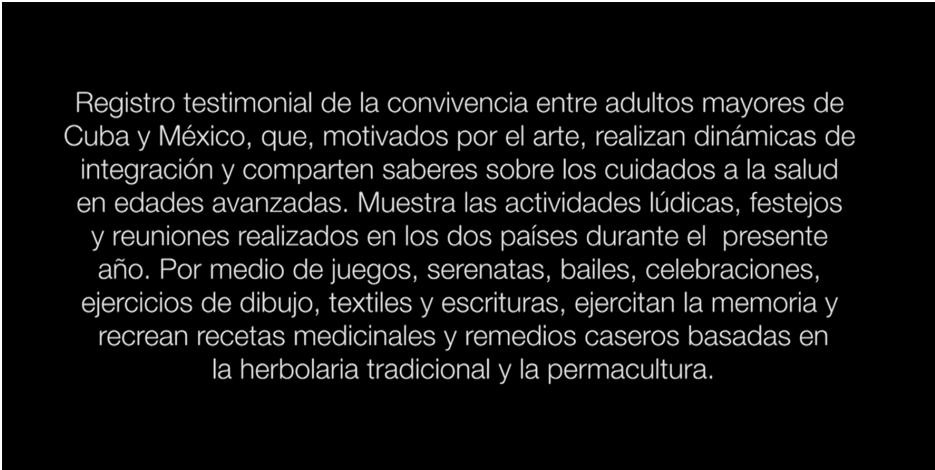


FIGURA 14. Still del video documental de la performance de Álvaro Villalobos “Convivio: intercambio de saberes, cuidados y vida cotidiana con adultos mayores de Cuba y México”, en la 15 Bienal de La Habana, con la curaduría de Yanet Oviedo Matos y en la galería T2 del Museo Morelense de Arte Contemporáneo, Cuernavaca, mediante la curaduría de María Olivera Monroy (2025). Fotografía de Álvaro Villalobos Herrera.

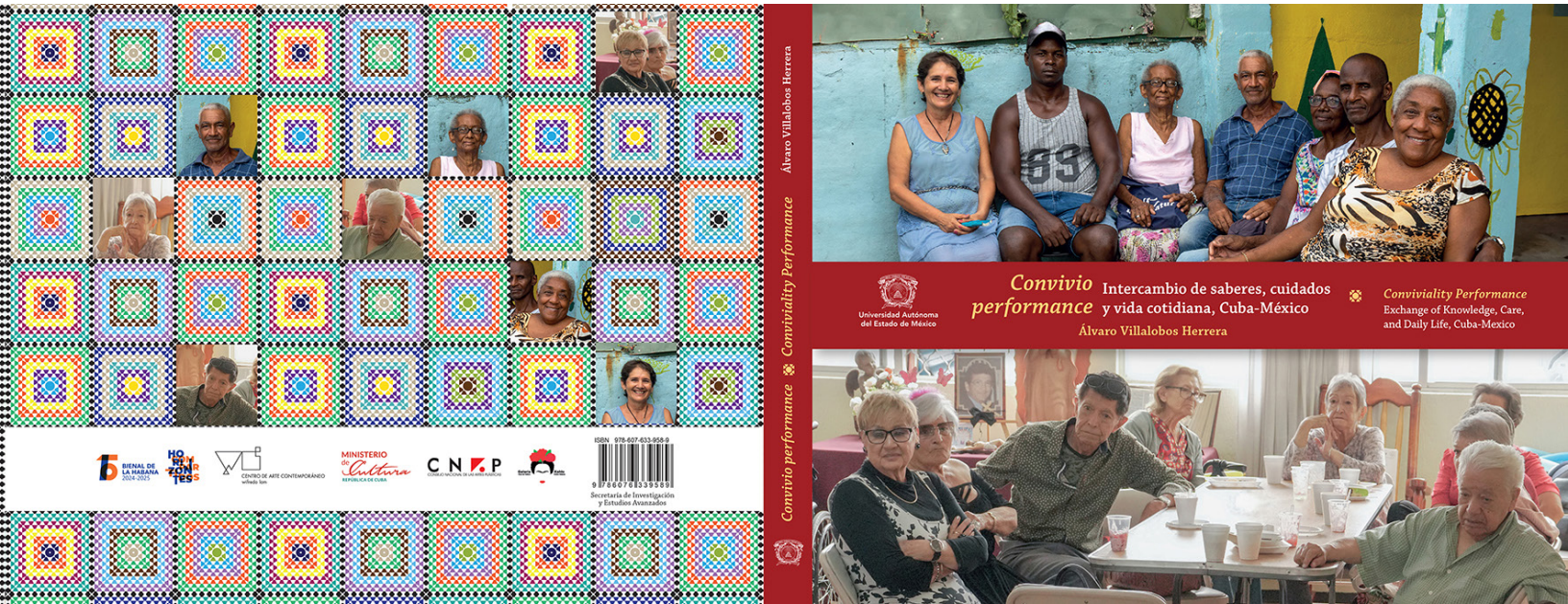


FIGURA 15. Portada y contraportada del libro/catálogo diseñado por Jorge Marcelino, publicado por el Fondo Editorial SIEA-UAEMéx. Contiene la investigación para la producción de la performance “Convivio: intercambio de saberes, cuidados y vida cotidiana con adultos mayores de Cuba y México” (2024). Fotografía de Álvaro Villalobos Herrera.

REFERENCIAS

- Farina, C. y Rodríguez, C. (2009). *Cartografías do sensível, Estética e subjetivação na contemporaneidade*. Editorial Avangraf Ltda.
- Fukuoka, M. (2011). *La revolución de una brizna de paja. Una introducción a la agricultura natural*. Eco habitar.
- Mignolo, W. y Gómez, P. (2021). *Reconstitución Estética Decolonial*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Olivera, M. (2025). *Catálogo de la exposición Convivio de Álvaro Villalobos Herrera en el Museo Morelense de Arte Contemporáneo*, Cuernavaca, México.
- Oviedo, Y. (2024). *Nuevas topologías de la convivencia. La Bienal de La Habana, un laboratorio afectivo de experimentación*. Cédula de sala de la exposición *Convivio, intercambio de saberes, cuidados y vida cotidiana con adultos mayores en Cuba y México*, de Álvaro Villalobos, Galería Kahlo, Centro Habana, Cuba.

Proceso creativo

8h 33'



Recibido: 06 de mayo de 2025

Aceptado: 02 de julio de 2025

Darío Alberto Meléndez Manzano

Facultad de Artes y Diseño • UNAM

<https://orcid.org/0009-0000-3306-4164>

dmelendez@ctac.fad.unam.mx

Resumen • Abstract • Resumo

8 h 33' es el título de un proceso de exploración de dibujo espacial usando una pluma 3D. En alusión a 4'33" de Cage, este silencioso proceso articula relaciones entre el tiempo, el trazo espacial y la escritura asémica. Inicio con el detonante del proceso y los referentes artísticos más inmediatos; después, abordo la exploración espacial, conceptual y técnica para la primera versión instalativa presentada bajo el nombre de *Timeline* en Casa Versalles, en Ciudad de México, para posteriormente abordar cómo es que los residuos de la instalación se recuperaron para mostrarse en la VII Bienal de Arte de Veracruz 2024, en modalidad de dibujo-escultura, con el nombre de *Racimo de tiempo 8 h 33'*. Por último, comparto algunas notas acerca de la próxima versión que será exhibida en la galería Cubo Tres en Xalapa, Veracruz.

Palabras clave: dibujo, silencio, tiempo, espacio, asémica.

8 h 33' is the title of an exploratory process of spatial drawing using a 3D pen. In allusion to Cage's 4'33", this silent process articulates relationships between time, the spatial trace and asemic writing. I begin the text with the trigger for the process and the most immediate artistic references, then, I address the spatial, conceptual and technical exploration for the first installation version presented under the name of *Timeline* in Casa Versalles, in Mexico City, to later address how the residues of the installation were recovered to be shown at the VII Bienal de Arte de Veracruz 2024, in the form of drawing-sculpture, under the name of *Racimo de tiempo 8h 33'*. Finally, I share some notes about the next version that will be shown in Cubo Tres gallery in Xalapa, Veracruz.

Keywords: drawing, silence, time, space, asemic.

8 h 33' é o título de um processo exploratório de desenho espacial com uma caneta 3D. Em alusão a 4'33" de Cage, este processo silencioso articula relações entre o tempo, o traço espacial e a escrita assémica. Começo com o desencadear do processo e as referências artísticas mais imediatas, depois abordo a exploração espacial, conceitual e técnica para a primeira versão da instalação apresentada sob o nome de *Timeline* na Casa Versalles, na Cidade do México, para posteriormente abordar como os resíduos da instalação foram recuperados para serem mostrados na VII Bienal de Arte de Veracruz 2024, na modalidade de desenho-escultura, sob o nome de *Racimo de tempo 8h 33"*. Finalmente, partilho algumas notas sobre a próxima versão que será apresentada na galeria Cubo Tres em Xalapa, Veracruz.

Palavras-chave: desenho, silêncio, tempo, espaço, asémico.

Proceso creativo

8h 33'

— Darío Alberto Meléndez Manzano

Trazar el flujo

Al igual que muchos colegas artistas, dibujar es para mí una pulsión irrefrenable. Sea en servilletas, lienzos, paredes o piel, o usando humo o drones, la acción de trazar ha sido uno de los ejes principales de mi investigación artística (ver Meléndez, 2025). Si parafraseo al artista mexicano Gilberto Aceves Navarro, quien mencionaba que había artistas que dibujaban y artistas que hacen dibujos, considero que soy alguien que dibuja, es decir, que le interesa más el flujo y los procesos que la obra enmarcada.

No obstante, y con la finalidad de puntuar en medio de la deriva que es la investigación artística, en estas páginas mostraré un proceso de exploración reciente en que uso una pluma 3D para dibujar en el espacio, el cual estará dividido en tres partes que corresponden a las distintas versiones presentadas: *Timeline*, una instalación cuasi invisible; *Racimo de tiempo 8 h 33'*, una escultura residual y asémica, y *Llovizna*, una apuesta instalativa aún germinal.

Timeline

La exploración comenzó gracias a un sospechoso correo en el que se me invitaba a participar en la muestra *Boring Entertainment*, evento organizado por la productora californiana Silent Sister, que tendría lugar en Casa Versailles, en la colonia Juárez, en la Ciudad de México. En dicho correo se decía que se me pagaría por exponer y que incluso habría presupuesto para la producción de obra, condiciones más que inauditas en el contexto del arte mexicano emergente. Tras rastrear cómo es que consiguieron mi contacto y ver que la productora en realidad sí existía, decidí ponerme en contacto con Xav Langton, dueño de la productora, y Camille Jamet, curadora suiza, en una junta virtual (ver Silent Sister, s. f.).

Al partir de que la premisa era una muestra sobre el aburrimiento patrocinada por una productora proveniente de una de las capitales globales del entretenimiento, vale la pena reproducir el *statement* de la muestra dado lo singular de la idea y el vínculo con el tema abordado:

Boring entertainment [...] trata de abrazar lo lento, lo tedioso y lo repetitivo. Habitamos un mundo adicto a la estimulación y a la novedad. El desafío radica en transformar los momentos aburridos en algo que podamos apreciar. No se puede eliminar la monotonía ni la previsibilidad, así que en lugar de luchar contra estas inevitabilidades, hay valor en reconocerlas y comprometerse con ellas sin resistencia. Esta exhibición interactiva te anima a explo-

rar activamente el arte del aburrimiento, transformando los momentos pasivos en un patio de recreo para la mente. (Silent Sister-film, s. f., traducción propia).

En ese tenor, planteé dos posibles propuestas. La primera de ellas, titulada *Tiempo dislocado*, trataba de que yo actuara de manera ralentizada el día de la inauguración. Inspirada tanto en las lentas caminatas Butoh (Butohmanual, s. f.) como en la mítica performance *Se hace camino al andar*, de Esther Ferrer, en la que la artista española camina en el espacio público y deja una línea con un *masking tape* como vestigio de su tránsito (Ferrer, 2011). El objetivo de esta obra era que el acto funcionara como punto de contraste con lo ruidoso y estridente del evento. La segunda opción, llamada *Timeline*, fue planteada como una intervención para sitio específico que consistiría en dibujar una línea tridimensional con una pluma 3D que atravesara orgánicamente todo el espacio expositivo. Como si fuera el deambular de un insecto volador, esta línea invitaría a recorrer lentamente el recinto. Esta apuesta buscaba dialogar con la sutil y silenciosa propuesta de la artista alemana Gertrud Goldschmidt, mejor conocida como Gego (Gego Midiendo el infinito, 2025), la presencia fantasmal de las obras del artista estadounidense Fred Sandback (Fred Sandback Archive, s. f.) y/o las enérgicas líneas de la artista alemana Monica Gryzmala (s. f.). Muestro algunos bocetos iniciales de la propuesta (Figuras 1 y 2).

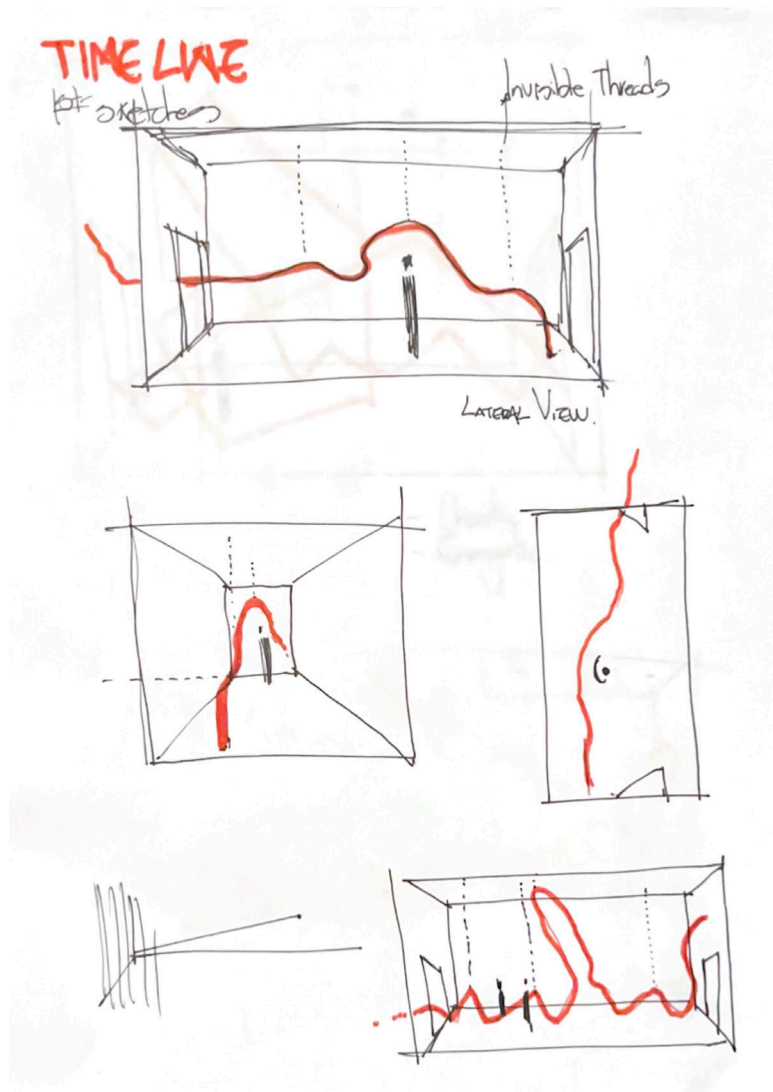
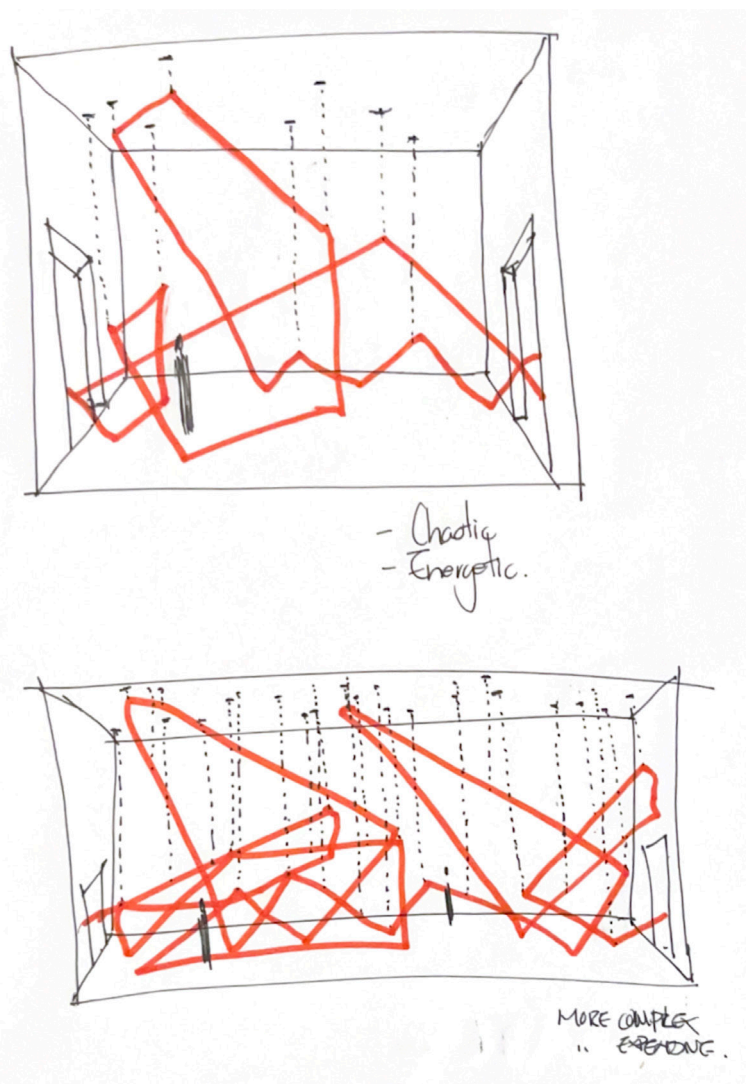


FIGURA 1. Darío Meléndez, *Primer boceto*, tinta sobre papel, 30 x 20 cm (2025). Elaboración propia.

Volver a mirar estos trazos sólo me confirma que una cosa es soñar y otra ejecutar. Justo estos bocetos fueron los que me permitieron pensar que difícilmente la línea se sostendría por sí misma. Era necesario elevar la línea roja con filamento nylon transparente. Y, claro, mientras más compleja fuera la línea, más elaborado sería el montaje. Por otra parte, sobre la elección del color no recuerdo mucho, pero me pareció que el rojo iba bien por la asociación de lo vital del mismo título.

FIGURA 2. Darío Meléndez, *Versión 2 y 3*, tinta sobre papel, 30 x 20 cm (2025). Elaboración propia.



Una alusión directa a lo sanguíneo quizá. Con todo esto en mente, tuve una junta con Xav Langton y Camille Jamet para comentar las propuestas previamente enviadas a sus correos. Todos acordamos que la segunda apuesta, en una versión ni tan simple ni tan compleja, era la idónea para mostrarse en la expo en cuestión.

La decisión estaba tomada: había presupuesto y fecha establecida de inauguración, incluso contratos que estipulaban montos, fechas de entrega, seguro de obra, etcétera. Sólo existían unos pequeños detalles: yo no vivo en la Ciudad de México y



FIGURA 3. Edgar Caro, dibujo 3D (2022).
Fotografía cortesía del autor.

tampoco había usado una pluma 3D antes. Por fortuna, uno de mis alumnos de doctorado, el investigador mexicano Edgar Caro, tenía una en su poder, la cual estaba empleando para los dibujos tridimensionales que forman parte de su investigación del Doctorado en Artes y Diseño en la UNAM. Hablé con él y estuvo dispuesto a prestármela e incluso a darme una pequeña asesoría para usar el artefacto. Aquí quiero enfatizar que sus obras fueron una referencia sustancial para realizar el trabajo en cuestión. Sus pacientes formas tridimensionales que mezclan imaginarios de escualos y gimnasios fueron, también, un punto de partida para esta búsqueda (Figura 3).

En ese momento parecía resuelto el tema de la pluma 3D. Aún faltaba ver el espacio, el montaje y, sobre todo, el tiempo que tendría para hacer la pieza *in situ*. Un viaje relámpago Xalapa-Ciudad de México-Xalapa, realizado un mes antes de la inauguración, me permitió recorrer el sitio donde habitaría la pieza.



FIGURA 4. Darío Meléndez, *Vista de la sala*, Casa Versailles (2024). Fotografía digital del autor.



FIGURA 5. Darío Meléndez, *Timeline*, proceso (2024).
Fotografía digital del autor.

Los altos muros blancos de la casona que alberga Casa Versalles representaban todo un reto, pues no era visible ningún lugar de anclaje para el nylon transparente que sostendría la línea roja (Figura 4).

Debido a que no estaba en Ciudad de México y a que Edgar Caro no me pudo prestar la pluma 3D antes, sumado a que el montaje se haría pocos días previos a la inauguración y al hecho de que mi pieza era de sitio específico, no me fue posible realizar la obra con tranquilidad. Había sólo un par de días antes para hacer la pieza, los días de montaje de la expo. La línea se había acortado. En esas horas que se me escurrían de las manos me vi obligado a probar la pluma, a ubicar sitios de anclaje, a pedirle a las personas de

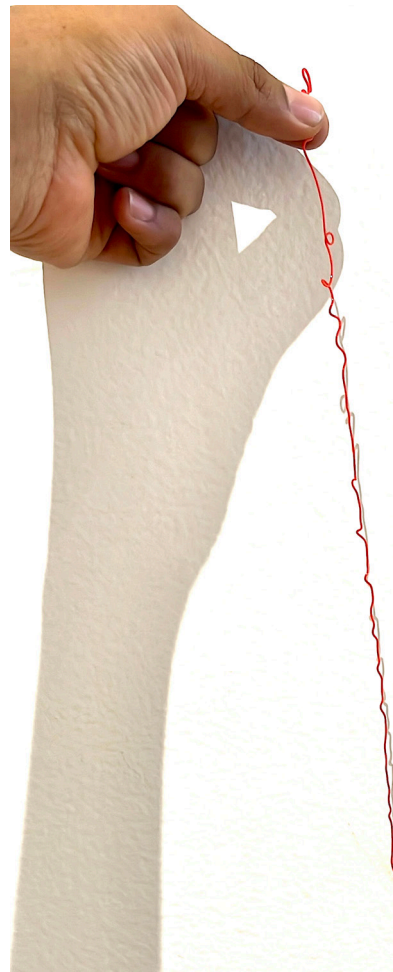


FIGURA 6. Darío Meléndez, *Timeline*, proceso (2024).
Fotografía digital del autor.

montaje que me ayudaran a subir y bajar de una escalera de 4 metros para ubicar los pocos sitios de anclaje disponibles (Figura 5).

Al probar la pluma en la sala de exhibición vi que era muy complejo lanzar la línea a través del espacio. Se hubieran requerido muchas horas de trabajo y un equipo que sostuviera la línea al ir trazando y, a la vez, ir anclando al techo. Angustiado por no estar logrando la idea propuesta, lo único que atiné a hacer en ese momento fueron líneas de diversas longitudes. Líneas en el piso que posteriormente iría montando en el espacio. Algunas de 5 metros, otras de 30 cm, unas más de 2 metros. Líneas que daban cuenta de ese brevísimo tiempo que tuve. Un tiempo sin demandas de ningún tipo. Tiempo de silencio sin clases, sin familia, sin celular. Un tiempo silente para trazar líneas y respirar, como decía el escritor italiano Roberto Calasso a propósito de la obra del compositor estadounidense John Cage (Calasso, 2008). Estaba trazando un perímetro que me protegiera de las fauces del mundo (Figura 6).

Una vez pasado ese primer golpe de angustia, y decidido a trazar líneas que incidieran en el espacio, en el tiempo restante me dediqué a dibujar diversos recorridos en el piso que posteriormente fui montando en vertical. Las primeras líneas fueron cortas y más simples, pero conforme fui ganando confianza me animé a trazar líneas cada vez más largas y complejas. Al ir las viendo en el muro, los trazos rojos parecían señalar la verticalidad del espacio. Era una invitación a un ascenso y descenso de la mirada.

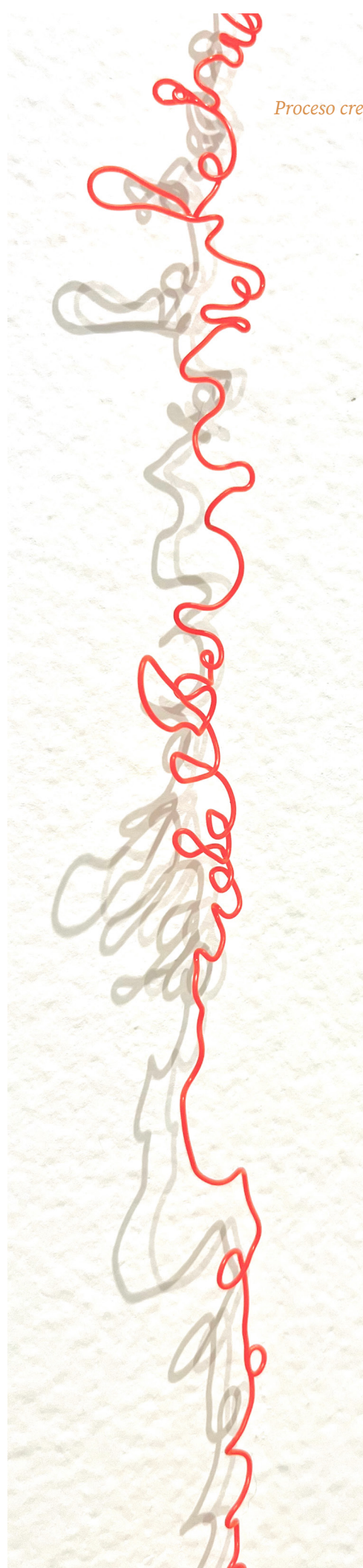


FIGURA 7. Darío Meléndez, *Timeline*, proceso (2024). Fotografía digital del autor.



FIGURA 8. Darío Meléndez, *Timeline*, plástico y peltre, 6 x 4 x 4 mts (2024). Fotografía del autor.

En cuanto a las líneas complejas, la curadora Camille me preguntó si querían decir algo, si era escritura. En realidad no, pero parecían contener letras o ser una especie de código. Y esa pista fue la que después me llevó a pensar en las relaciones con la escritura asémica que más adelante retomaré (Figura 7).

Para *Timeline* tracé todo lo que pude hasta que terminé por arruinar la pluma, debido a que el mecanismo de extrusión se llenó de filamento porque lo usé en una sola posición, como después me comentó Edgar Caro. No hubo más tiempo para continuar el dibujo. Muy a disgusto con el resultado, pues había pocas líneas visibles que llenaran el espacio, me vi obligado a presentar la obra. Se veía un cuarto prácticamente vacío. El único contraste fue una palangana de peltre blanco sobre la que descendía una de las líneas más largas de la pieza. Había fracasado.

O quizá no, la pieza contrastaba con lo atestado del resto de la muestra tal y como puede verse en la página web de Silent Sister. Cuartos neón, saturaciones de texturas, espacios estridentes y en movimiento fueron la constante del evento. *Timeline* se exhibió junto con una obra de

la artista mexicana Alejandra Contreras Sciek, egresada de la Facultad de Artes y Diseño, quien presentó también una pieza silenciosa. Se trataba de unos dibujos montados dentro de un *View master* rojo. Esta habitación era como tomar un vaso de agua simple antes de sumergirse en los ríos de mezcal de esa noche. A nivel curatorial, pienso que fue un acierto lo que hizo Camille con estas piezas (Figuras 8 y 9).

Al día siguiente de la inauguración, en el desmontaje en Casa Versalles, Camille, la curadora de la muestra, me preguntó si se tirarían las líneas. De manera instintiva, respondí que no y comencé a recuperar los trazos uno a uno con la ayuda de la fotógrafa mexicana Keith Olivand (2025). Gratamente sorprendido por la manera como se veían las líneas juntas, le pedí a Keith que registrara el momento. Sentía que algo pasaría con este sorpresivo racimo de líneas que logré recuperar de esa exposición (Figura 10).



FIGURA 9. Alejandra Contreras Sciek, *La viewmaster series Tv de los 90s*, carretes de viewmaster intervenidos con dibujos en acetato, medidas variables (2024). Fotografía cortesía de la autora.

Racimo de tiempo 8 h 33'

Unas semanas después, decidí participar con los residuos de esta exploración en la VII Bienal de Veracruz 2024. Registrados por Keith, los residuos de *Timeline* participaron en el certamen y fueron seleccionados bajo el título *Racimo de tiempo 8 h 33'* aproximadamente el lapso que empleé en construir la pieza original.

Recupero aquí la justificación de la obra que acompañaba las imágenes:

Racimo de tiempo 8 h 33', es un conjunto de líneas tridimensionales dibujadas lentamente con una pluma 3D. Siguiendo la premisa del tiempo y del silencio, estos trazos no buscan representar nada, son sólo condensaciones de tiempo. A diferencia de un dibujo realizado con otros medios tanto analógicos como digitales, la pluma 3D no puede producir líneas rápidas. En este caso, la tecnología obliga a ir lento, como si se tratara de una caminata zen. De cierto modo, la obra es el resultado de un periodo de escucha y silencio en medio del frenético flujo de imágenes en el que estamos inmersos (Figuras 11 y 12).

Apunto también que en esta versión no pude incluir las líneas más extensas, por lo que la obra fue comprimida a un máximo de 2 metros dadas las características de la convocatoria. En ese sentido, la sensación de ascenso y descenso de la mirada que existía en la primera versión se perdió. No obstante, la intensidad cromática-sanguínea por la acumulación de líneas le hizo ganar presencia a la pieza.

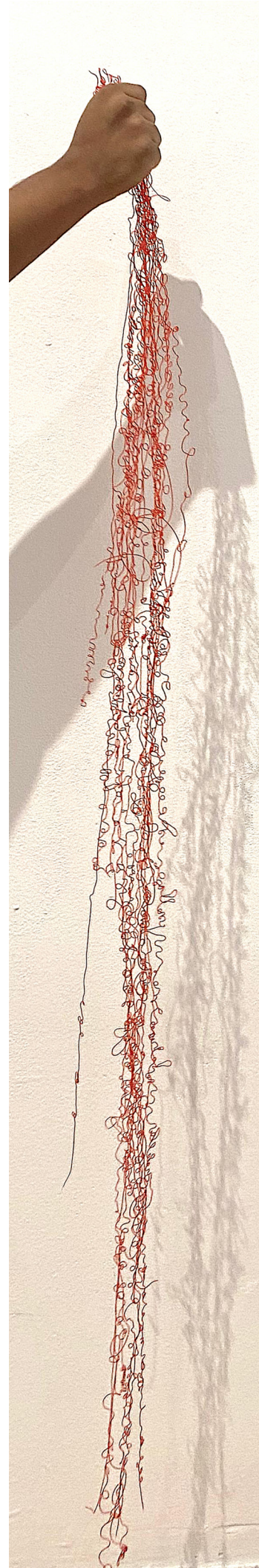


FIGURA 10. *Timeline*, proceso de desmontaje (2024). Fotografía digital de Keith Olivánt.

Otro punto central, que resultaba evidente desde el momento del desmontaje en el que armé el racimo, fue el notorio parecido con las obras de escritura asémica de la artista mexicana Getzabet Cortés (2018). En especial con la serie *Sigilos* que ha trabajado desde hace más de 5 años (Figura 13).

En contraste con la versión anterior, donde todo era incierto, aquí el reto no radicaba en la ejecución de la obra, sino en su embalaje y transportación. Al mover la obra de Ciudad de México a Xalapa para ser presentada en físico en la Bienal, las líneas se enredaron entre sí debido a que no tenían una



FIGURA 12. Darío Meléndez, *Racimo de tiempo 8 h 33*; detalle (2024).
Fotografía de Keith Oliviant.

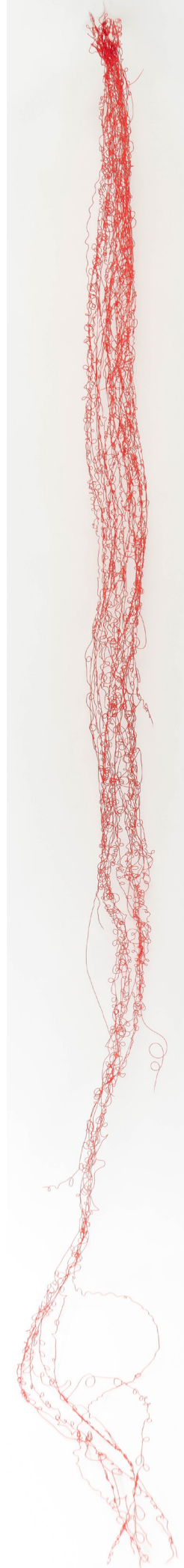


FIGURA 11. Darío Meléndez, *Racimo de tiempo 8 h 33*; dibujo con pluma 3D, 200 x 30 x 20 cm (2024).
Fotografía de Keith Oliviant.

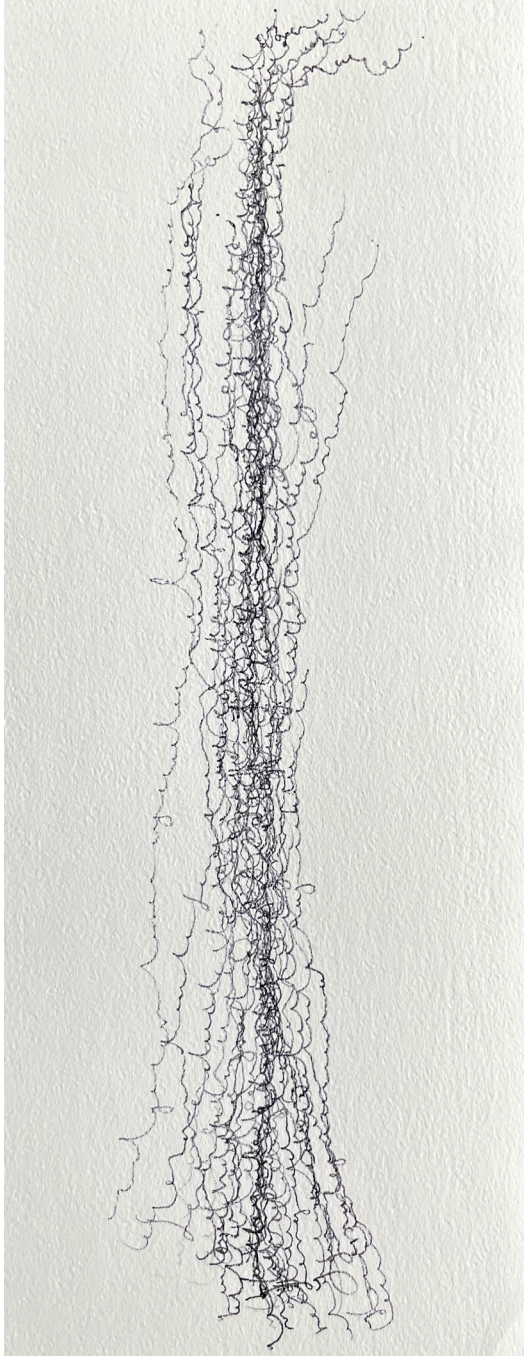


FIGURA 13. Getzabet Cortés, *Sigilos*, tinta sobre papel (2023).
Fotografía cortesía de la autora.

caja adecuada y al cambio de clima, pues están hechas de una mezcla de plástico con fécula de maíz que reacciona a mayor o menor humedad del entorno. Con eso en mente, y buscando que la pieza se pareciera lo más posible a la foto enviada, busqué apoyo de MOLTÚ, estudio-taller de arte y diseño con madera a cargo del escultor mexicano Fernando Cárdenas y del diseñador mexicano Luis Elizalde, para que construyeran un embalaje adecuado en el que las líneas estuvieran lo más fijas posible. El resultado, similar a una nave espacial de Star Wars de la década de 1970, me cautivó por su sofisticación técnica y elegancia. Se trata de una caja de embalaje en madera de 4 niveles con separaciones para cada una de las líneas que conforman la pieza. Muestro un *render* de la misma que me hizo pensar que preferiría mostrar la caja o el dibujo de ésta en vez de la pieza (Figura 14).

Probablemente el último momento de intensidad de la obra sucedió en el montaje, cuando hubo que sacar una a una las líneas para formar nuevamente el racimo. En este asunto, el propio personal de la Galería de Arte Contemporáneo de Xalapa, sede de la Bienal, me pidió que estuviera supervisando en persona esta actividad (Figura 15). En cuanto al evento de la Bienal, no hubo mayor aporte a la pieza en sí. *Racimo de tiempo* tuvo un lugar más bien discreto y no suscitó alguna otra resonancia (Figura 16).

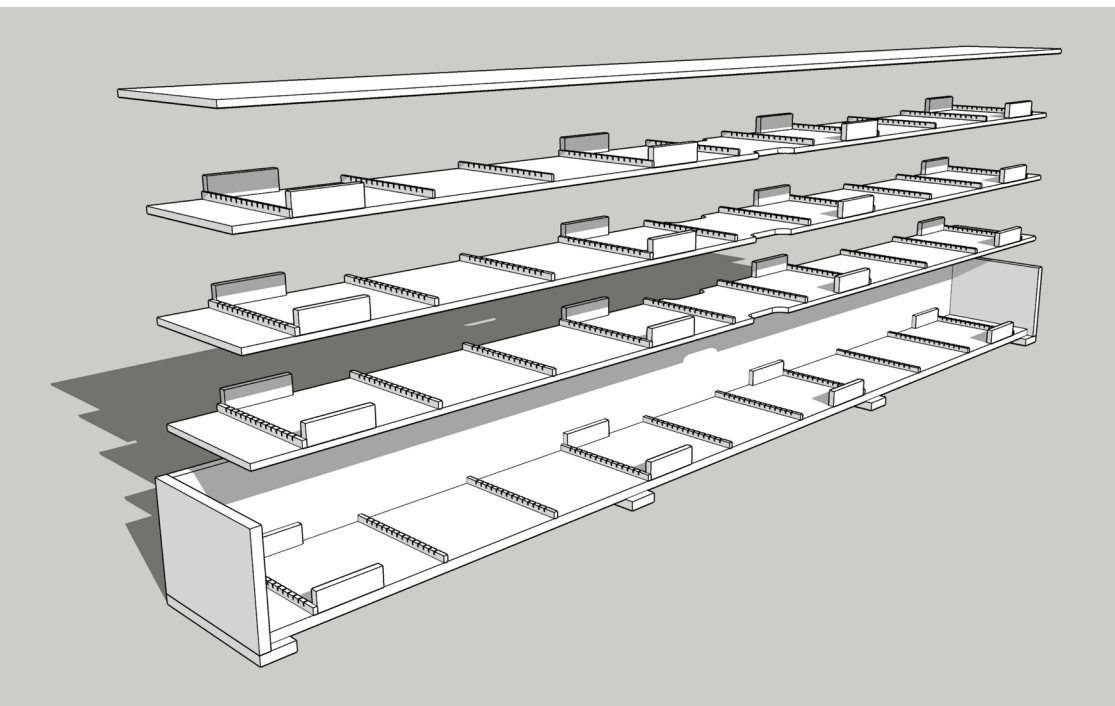


FIGURA 14. Caja de embalaje, modelo 3D (2024). MOLTÚ estudio.



FIGURA 15. Proceso de montaje (2024).
Fotografía de Getzabet Cortés.

Llovizna

Un poco más recuperado de las ambivalentes experiencias relatadas anteriormente, he decidido insistir en una nueva versión de esta exploración titulada *Llovizna* que será presentada en octubre de 2025 en la galería Cubo Tres en Xalapa, Veracruz. Gracias a la invitación del curador mexicano Abel Cervantes, dueño del espacio, tengo la oportunidad de explotar la espacialidad en este sitio. Aún no tengo claro muchos de los aspectos a realizar en esta nueva pieza. No obstante, la escritura asémica, la verticalidad y la sutileza son algunos de los rasgos que ya aparecen en esta versión que está por germinar y que se antojan visibles en los primeros bocetos (Figuras 17 y 18).



FIGURA 16. Catálogo de la Bienal de Veracruz 2024. Cultura Veracruz (2024).

FIGURA 17. Darío Meléndez, *Llovizna* (boceto), gis líquido sobre vidrio, Facultad de Artes Plásticas, Universidad Veracruzana (2025). Fotografía del autor.



Puntos suspensivos

Considero que recapitular sobre un proceso aún abierto es similar a construir en un terreno fangoso, así que no pretenderé dejar nada sólido. Sirvan estos apuntes finales a manera de cimbra para posteriores consolidaciones. En ese sentido, vale la pena mencionar algunos hallazgos que quizá puedan rescatarse a futuro. Un asunto medular es que la acción de dibujar la pieza *Timeline* resultó mucho más emocionante y visualmente más atractiva que el resultado final. Esto pude constatar durante el montaje, pues algunos artistas californianos que participaron en la mencionada muestra *Boring Entertainment* documentaron este proceso en video y fue notoria la potencia visual de la línea roja sucediendo en tiempo real. El filamento caliente extruido por la pluma 3D tiene algo de fascinante y primitivo, pues se pasa del usual 2D del dibujo convencional a un sutil 3D, una línea caliente que fragua en segundos. Este aspecto es mucho más evidente tanto en video como en la acción de dibujar, por lo que considero incluir ambos medios en posteriores versiones de la obra. Por otra parte, al ejecutar *Timeline*, las posibilidades de la escritura asémica, así como las proyecciones de las sombras de las líneas serán aspectos que aprovecharé de manera más efectiva en variaciones de la obra. Podría seguir ahondando en algunos otros aspectos que fueron también relevantes como los montajes y las mencionadas saturaciones de líneas, sin embargo, esto dependerá en gran medida del espacio, de las circunstancias y de los tiempos en los que acontezca la obra.

FIGURA. 18. Darío Meléndez, *Llovizna* (detalle) (2025). Fotografía del autor.



REFERENCIAS

- Butohmanual (s. f.). *Walks*. <https://butohmanual.com/walks/>.
- Calasso, R. (2008). *La Locura Que Viene de las Ninfas*. Sexto Piso.
- Cortés, G. (s. f.). *Getzabet Cortés*. Instagram. <https://www.instagram.com/getzabetcortes/>.
- CuboTres (s. f.). *cubotres63*. Instagram. <https://www.instagram.com/cubotres63/>.
- Cultura Veracruz (s. f.). *Catálogo Bienal Arte 2024*. <https://culturaveracruz.gob.mx/bienalarte/catalogos/CatalogoBienalArte2024.pdf>.
- Ferrer, E. (2011). *Se hace camino al andar* [Imagen]. <https://estherferrer.fr/es/performances/el-camino-se-hace-al-andar>.
- Fred Sandback Archive (s. f.). *Fred Sandback Archive*. <https://www.fredsandbackarchive.org/>.
- Gryzmala, M. (s. f.). *T-r-a-n-s-i-t.net*. <http://www.t-r-a-n-s-i-t.net/>.
- Meléndez, D. (s. f.). *Darío Meléndez*. <https://www.dariomelendez.mx/>.
- MOLTÚ (s. f.). *MOLTÚ estudio-taller*. Instagram. <https://www.instagram.com/moltu.estudio/>.
- Museo Jumex (s. f.). *Gego Midiendo El Infinito*. <https://www.fundacionjumex.org/es/exposiciones/244-gego-midiendo-el-infinito>.
- Olivant, K. (s. f.). *Keith Olivart art*. Instagram. <https://www.instagram.com/keitholivartart/>.
- Silent Sister-film (s. f.). *Silent Sister*. <https://www.silentsister.com/>.