

Núm. 02 | enero-junio 2026



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

DIRECTOR DE LA FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

Dr. Mauricio de Jesús Juárez Servín

SECRETARIA GENERAL DE LA FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

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

Socorro Venegas

SUBDIRECTOR DE REVISTAS ACADÉMICAS Y PUBLICACIONES DIGITALES

Guillermo Chávez Sánchez

GESTIÓN DE REVISTAS ACADÉMICAS

Jaqueline Segura Bautista

EQUIPO EDITORIAL

EDITOR RESPONSABLE

Dr. Yuri Alberto Aguilar Hernández

EDITORA EJECUTIVA

Mtra. Nayelli Herzel Arley Dávila

DISEÑO EDITORIAL

Mtra. Nayelli Herzel Arley Dávila

Lic. Estephanie Olivera Guzmán

IDENTIDAD GRÁFICA

Dra. Anabell Estrada Zarazúa

REDES SOCIALES

Lic. Estephanie Olivera Guzmán

Mtra. Silvia Ariño Gurrea

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. Luciana Borre Nunes | *Universidade Federal de Pernambuco, Brasil* • Dra. Laura Catelli | *Universidad del Rosario, Argentina* • Mtra. Tatiana Cuevas Guevara | *Universidad Nacional Autónoma de México* • Dra. Blanca Estela López Pérez | *Universidad Autónoma Metropolitana, México* • Dr. Héctor Fernández L'Hoeste | *Georgia State University, E.E.U.U.* • Dra. Blanca Gutiérrez Galindo | *Universidad Nacional Autónoma de 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, segundo número 2026, 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, <https://procesual.unam.mx/index.php/procesual> 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: 12 de marzo de 2026. La responsabilidad de los textos publicados en la revista electrónica PROCESUAL REVISTA DE INVESTIGACIONES EN ARTE, DISEÑO Y CINE 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. 02

CONTENIDO

Content • Contente

DIRECTORIO

CARTA EDITORIAL

01 ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

El racismo y la discriminación en el diseño publicitario del México contemporáneo: una reflexión crítica desde un enfoque interseccional •
The Racism and Discrimination in Advertising Design in Contemporary Mexico: A Critical Reflection from an Intersectional Perspective • Racismo e discriminação no design publicitário no México contemporâneo: uma reflexão crítica a partir de uma perspectiva interseccional

—Guadalupe Ruiz Trinidad

Formación circense fuera de las carpas en Recife: la Escuela Pernambucana de Circo y la configuración del campo laboral circense •
Circus training outside the tents in Recife: the Escola Pernambucana de Circo and the configuration of the circus labor field • Formação circense fora das lonas em Recife: a Escola Pernambucana de Circo e a configuração do campo laboral circense

—Suenne Sotero de Abreu da Silva

02 ENSAYOS ACADÉMICOS

Libros de literatura combinatoria no lineal del siglo XX: un análisis interdisciplinario desde el diseño, la literatura y la estética •
Non-linear Combinatory Literature Books of the 20th Century: An interdisciplinary Analysis from Design, Literature, and Aesthetics • Livros de literatura combinatória não linear do século XX: uma análise interdisciplinar a partir do design, da literatura e da estética

—Jorge Armando Cabrera Herrera

Injerencias recíprocas entre dos artes. Una reflexión desde la historia del cine • *Interferência mútua entre duas artes: Uma reflexão a partir da história do cinema* • *Reciprocal injuries between two arts. A reflection from the cinema history*

—Iliana del Carmen Ortega Vaca

El monstruo poético en Mary Oliver y Anne Sexton • *The Poetic Monster in Mary Oliver and Anne Sexton* • *O monstro poético em Mary Oliver e Anne Sexton*

—Cynthia Ortega Salgado

¿Qué nos dirían las tarimas si pudiéramos dialogar con ellas? Fandango trans-fronterizo: una co(n)versada con epistemólogas críticas feministas • *What would the tarimas tell us if we could talk with them? Cross-border fandango: a co(n)versation with critical feminist epistemologists* • *O que as tarimas nos diriam se pudéssemos falar com elas? Fandango transfronteiriço: uma co(n)versa com epistemólogas críticas feministas*

—Yalentay Rodríguez Rivera

03 PROCESOS CREATIVOS

Procesos de diseño en el libro de artista Náufraga • *Design processes in the artist's book Náufraga* • *Processos de design no livro de artista Náufraga*

—Luz Monserrath Mejía Saldívar, Pablo Ricardo Silva Guadarrama

Semillas audibles, intervenciones mínimas. Un diálogo a cuatro voces: experiencia de poner la cuerpa en prácticas performativas

• *Audible Seeds, Minimal Interventions. A Four-Voice Dialogue: The Experience of Engaging the Body in Performative Practices* • *Sementes audíveis, intervenções mínimas. Um diálogo a quatro vozes: a experiência de colocar o corpo em práticas performáticas*

— Dra. María Penélope Vargas Estrada, Dra. Martha Isabel Flores Ávalos, Dra. Sandra Amelia Martí, Dr. Homero Mendoza Sánchez

Editorial

— Yuri Alberto Aguilar Hernández

Con gran satisfacción presentamos el segundo número de la publicación académica **PROCESUAL** *Revista de investigaciones en arte, diseño y cine*, correspondiente al año 2026. Este número representa un hito significativo en la trayectoria de nuestra publicación, pues constituye el primer volumen surgido de una convocatoria abierta a la comunidad académica nacional e internacional. La respuesta a este llamado ha sido verdaderamente alentadora: recibimos una nutrida y diversa participación de autoras y autores que, desde distintas geografías y perspectivas disciplinares, confiaron en **PROCESUAL** como espacio para difundir sus reflexiones, hallazgos y procesos creativos. Esta pluralidad de voces y enfoques enriquece sustancialmente el diálogo académico que nuestra revista busca promover en los campos del arte, el diseño y el cine.

También, nos complace informar que **PROCESUAL** ha sido incluida recientemente en Google Scholar y ORCID, dos plataformas de reconocimiento internacional que constituyen herramientas fundamentales para la visibilidad y el impacto académico de las publicaciones científicas. La indexación en Google Scholar permite que los trabajos publicados en nuestra revista sean más fácilmente localizables por investigadoras e investigadores, estudiantes y profesionales de todo el mundo, ampliando significativamente el alcance de las contribuciones de nuestros autores. Por su parte, la integración con ORCID facilita la identificación inequívoca de los investigadores y la vinculación de sus trabajos con sus perfiles académicos, fortaleciendo así la trazabilidad y el reconocimiento de su producción intelectual. Estas estrategias institucionales reflejan nuestro compromiso con la profesionalización editorial y con la construcción de puentes que conecten el conocimiento generado en nuestras latitudes con las conversaciones académicas mundiales.

El presente número reúne ocho trabajos que, organizados en tres secciones, ofrecen un panorama rico y diverso de las investigaciones y reflexiones contemporáneas en nuestras áreas de interés.

En la sección de ● **Artículos de investigación**, presentamos dos contribuciones que abordan problemáticas socioculturales desde perspectivas críticas y situadas. El primero, “El racismo y la discriminación en el diseño publicitario del México contemporáneo: Una reflexión crítica desde un enfoque interseccional”, de Guadalu-

pe Ruiz Trinidad, examina las representaciones visuales en la publicidad mexicana actual, desentrañando las estructuras de poder y exclusión que operan en el diseño gráfico comercial. El segundo artículo, “Formación circense fuera de las carpas de Recife: la escuela Pernambucana de Circo y la configuración del campo laboral circense”, de Suenne Sotero de Abreu da Silva, nos traslada a Brasil para explorar los procesos de profesionalización y transformación del arte circense en el contexto urbano de Recife, documentando cómo la educación formal reconfigura las prácticas y los horizontes laborales de esta disciplina artística.

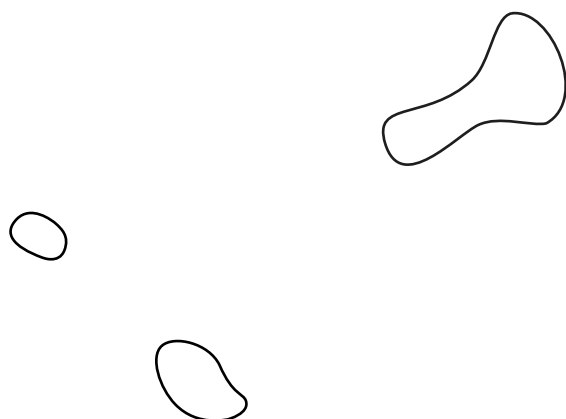
La sección de ● **Ensayos académicos** congrega cuatro trabajos que despliegan reflexiones teóricas y críticas sobre objetos culturales diversos, así como escrituras performáticas. Jorge Armando Cabrera Herrera, en “Libros de literatura combinatoria no lineal del siglo XX: Un análisis interdisciplinario desde el diseño, la literatura y la estética”, propone un acercamiento multidimensional a las experimentaciones editoriales que desafían la linealidad narrativa tradicional. Iliana del Carmen Ortega Vaca, en “Injerencias recíprocas entre dos artes: Una reflexión desde la historia del cine”, explora los diálogos e intercambios entre el cine y las artes visuales, iluminando las complejas relaciones intermediales que caracterizan esta continua colaboración disciplinar. Cynthia Ortega Salgado nos ofrece “El monstruo poético en Mary Oliver y Anne Sexton”, un ensayo que indaga en las figuraciones de lo monstruoso como estrategia poética y política en la obra de

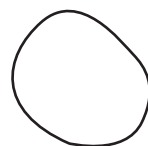
dos destacadas poetras estadounidenses. Finalmente, Valentay Rodríguez Rivera presenta “¿Qué nos dirían las tarimas si pudiéramos dialogar con ellas? Fandango trans-fronterizo: una co(n)versada con epistemologías críticas feministas”, un texto que entreteje metodologías feministas con la práctica del fandango para proponer formas alternativas de producción de conocimiento desde el cuerpo y la experiencia colectiva.

La sección de ● **Procesos creativos** contiene dos experiencias artísticas y de diseño. Luz Monserrath Mejía Saldívar y Pablo Ricardo Silva Guadarrama comparten “Procesos de diseño en el libro de artista Náufraga”, un trabajo que documenta y reflexiona sobre las decisiones conceptuales, materiales y técnicas involucradas en la creación de un libro de artista, ofreciendo una ventana privilegiada hacia las metodologías y sensibilidades que guían la práctica del diseño editorial experi-

mental. La colectiva Insedia nos presenta “Semillas audibles, intervenciones mínimas. Un diálogo a cuatro voces: experiencia de poner la cuerpo en prácticas performativas”, por una propuesta a cuatro voces, con metodologías flexibles de experiencias y emociones vividas, a partir del proceso de creación al poner el cuerpo y revisar los puntos de encuentro y las diversidades sentipensadas.

Invitamos cordialmente a nuestras lectoras y nuestros lectores –investigadoras e investigadores, estudiantes, creadoras y creadores, así como al público interesado en las artes, el diseño y el cine– a consultar este número, a dialogar con las ideas aquí presentadas y a sumarse a la construcción colectiva de conocimiento que **PROCESUAL** busca impulsar. Que estas páginas sean punto de encuentro y de partida para nuevas reflexiones, colaboraciones y descubrimientos.





Artículos de investigación



01

Artículo de investigación

El racismo y la discriminación en el diseño publicitario del México contemporáneo:

una reflexión crítica desde un enfoque interseccional

The Racism and Discrimination in Advertising Design in Contemporary Mexico: A Critical Reflection from an Intersectional Perspective

Racismo e discriminação no design publicitário no México contemporâneo: uma reflexão crítica a partir de uma perspectiva interseccional

Recibido: 9 de octubre de 2025

Aceptado: 25 de marzo de 2026

Guadalupe Ruiz Trinidad

Universidad Autónoma del Estado de México

<https://orcid.org/0009-0000-1973-0351>

grtrinidad12@gmail.com

Resumen • Abstract • Resumo

El presente trabajo pretende visibilizar dos graves problemas sociales: el racismo y la discriminación en el diseño publicitario del México contemporáneo, por medio del cual los medios de comunicación masiva se encargan de reproducir visualmente, a través del diseño y la comunicación visual, estereotipos que discriminan, invisibilizan y dañan a nuestra sociedad. Este ejercicio se realiza desde un enfoque general interseccional latinoamericano. Su pretensión es promover una reflexión crítica en el gremio del diseño, la academia y entre las personas involucradas en la creación publicitaria al ofrecer algunas recomendaciones que puedan aportar cambios en la profesión para contribuir a una vida social más justa.

Palabras clave: publicidad, colorismo, invisibilidad, estereotipos, etnocentrismo.

This work aims to highlight two serious social problems: racism and discrimination in advertising design in contemporary Mexico, through which mass media visually reproduce, through design and visual communication, stereotypes that discriminate against, make invisible, and harm our society. This study is conducted from a general Latin American intersectional perspective. Its goal is to foster critical reflection within the design community, academia, and individuals involved in advertising creation, offering recommendations to drive changes in the profession to contribute to a more just social life.

Keywords: advertising, colorism, invisibility, stereotypes, ethnocentrism.

Este trabalho visa destacar dois graves problemas sociais: o racismo e a discriminação no design publicitário no México contemporâneo, através dos quais os meios de comunicação de massa reproduzem visualmente, por meio do design e da comunicação visual, estereótipos que discriminam, invisibilizam e prejudicam nossa sociedade. Este estudo é conduzido a partir de uma perspectiva interseccional latino-americana geral. Seu objetivo é fomentar a reflexão crítica na comunidade de design, na academia e em indivíduos envolvidos na criação publicitária, oferecendo recomendações para impulsionar mudanças na profissão e contribuir para uma vida social mais justa.

Palavras-chave: publicidade, colorismo, invisibilidade, estereótipos, etnocentrismo.

Artículo de investigación

El racismo y la discriminación en el diseño publicitario del México contemporáneo:

una reflexión crítica desde un enfoque interseccional

— *Guadalupe Ruiz Trinidad*

Introducción

En la actualidad, la población mexicana está conformada mayoritariamente por personas mestizas, resultado de la unión entre indígenas y españoles, consecuencia de la conquista de 1521. Según la Encuesta Nacional sobre Discriminación (Enadis) de 2022, del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (Inegi),¹ 49.7% de la población de 18 años y más declara poseer un color diferente a la tez blanca. En la misma encuesta se detectó que el tono de piel es una causa de discriminación manifestada por 13.1% de la población mexicana de 18 años y más (al considerar exclusivamente a la población indígena el porcentaje de discriminación por el tono de piel aumenta a 18.1%). Asimismo, de acuerdo con esta encuesta tan sólo 0.2% de la población mexicana es blanca; si a este número sumamos los dos tonos siguientes en cuanto a blancura de piel, aumenta a 29.2% la población que se considera de tez clara. En tanto, 70.8% de las personas son morenas en algún grado, que va desde moreno claro hasta moreno oscuro o negro.

¹ Instituto Nacional de Estadística y Geografía (Inegi), “Encuesta Nacional sobre Discriminación (Enadis) 2022”, Inegi, acceso el 03 de julio de 2024, <https://www.inegi.org.mx/programas/enadis/2022/>.

Recientes estudios realizados sobre la publicidad en México demuestran que los personajes presentes en ella son mayoritariamente personas blancas con marcadas características europeas. Estos resultados le han generado señalamientos de ser racista y discriminatoria.² A ello se suma que es un mecanismo de validación de estereotipos y de normalización de la inclusión/exclusión.³

El racismo y la discriminación son un problema grave porque limitan los derechos de las personas. El hecho de que estudios revelen que la publicidad mexicana es discriminatoria y racista debe ser una razón suficiente de alarma para todos los involucrados en su producción y, con ello, mover a la reflexión sobre en qué medida se es partícipe en la generación de esta opresión.

El cuestionamiento a responder en el actual trabajo es: ¿qué alternativas existen contra el racismo y la discrimina-

ción presentes en la publicidad nacional, al considerar la existencia de diferentes desigualdades? Al responder a esta pregunta se pretende ofrecer alternativas al señalamiento del diseño publicitario racista y discriminatorio del México contemporáneo. Con el fin de identificar el tipo de violencia presente en los anuncios publicitarios en este trabajo se hace uso del enfoque interseccional.

De acuerdo con Kimberlé Crenshaw el enfoque interseccional es un instrumento de análisis útil para entender cómo interactúan y convergen diversas desigualdades,⁴ lo que genera vivencias más intensas en las personas. Por medio de la interseccionalidad es posible identificar que la forma en que se sufre la opresión es cualitativamente diferente, según los cuerpos que la viven y según el contexto en que se produce.⁵ Para poder explicar el racismo, la discriminación y otras desigualdades presentes en la publicidad el enfoque interseccional resulta una herramienta de análisis muy útil debido a que ayuda a visibilizar cada una de las violencias presentes y a entender cómo al ir sumando otras opresiones sociales en la vida de las personas la violencia se incrementa aún más que la suma de cada una de ellas.

² Gabriel Gutiérrez Javán, “El apartheid estético y social en México: la dura realidad del joven mexicano frente a la moda”. XXIV Annual ILASSA Student Conference (Universidad de Texas, 2004); Carl Jones, “El racismo y el clasismo en la publicidad mexicana”, en *Expresiones contemporáneas de los racismos en México. Cuerpos, medios y educación*, coord. por Juris Tipa, Saúl Velasco Cruz y Uriel Nuño Gutiérrez (México: Universidad de Guadalajara/Universidad Pedagógica Nacional, 2021), 97-128; Juris Tipa, “El capital y las prácticas corporales entre actores y modelos ante el racismo colorista en la publicidad en México”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, época III, n.º 51, XXVI (2020): 151-183, y Juris Tipa, “El racismo colorista en los medios de comunicación en México”, en *Expresiones contemporáneas de los racismos en México. Cuerpos, medios y educación*, coord. por Juris Tipa, Saúl Velasco Cruz y Uriel Nuño Gutiérrez (México: Universidad de Guadalajara/Universidad Pedagógica Nacional, 2021), 61-86.

³ Carl Jones, “El racismo y el clasismo en la publicidad mexicana”.

⁴ Kimberlé Crenshaw, “Desmarginalizar la intersección de raza y sexo. Una crítica feminista negra a la doctrina antidiscriminación, la teoría feminista y la política antirracista”, acceso el 3 de marzo de 2026, https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Kimberle%20W%20Crenshaw%20-%20Interseccionalidad.pdf.

⁵ Mara Viveros Vigoya, “Interseccionalidad. Giro decolonial y comunitario”, Clacso, acceso el 9 de septiembre de 2025, <https://www.clacso.org/interseccionalidad-giro-decolonial-y-comunitario/>.



FIGURA 1. Indios torturando a españoles (grabado). Tomado de Barriendos, “La Colonialidad del ver”, 158.

El racismo en México

¿Cuándo surge el racismo y la discriminación hacia los pueblos originarios? Joaquín Barriendos menciona que el racismo y la discriminación hacia todo lo que no representa la cultura occidental inicia con el “descubrimiento del Nuevo Mundo”.⁶ En ese sentido, acusa a los cronistas y a los conquistadores de recrear imágenes donde representaban al aborigen como salvaje, ignorante y caníbal, basándose en iconografías que ellos mismos gene-

rabán. Estos gráficos se relacionaron con los nuevos territorios adquiridos, lo que generó la idea de ser espacios habitados por salvajes, ingobernables, inferiores al ser humano.

En la imagen anterior se aprecia a supuestos “salvajes”, mientras que en el texto se menciona que los indios, movidos por la cólera y envidia contra los españoles, les dan a beber oro hirviendo, y se añade que los mutilaron aún con vida, los pusieron en las brasas y se los comieron. En el cuadro se perciben personas semidesnudas torturando, unas con trozos de partes humanas y otras asándolas en el fuego.

⁶ Joaquín Barriendos, “La Colonialidad del ver. Visualidad, capitalismo y racismo epistemológico”, en *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*, coord. por Alex Schlenker (Quito: La Tronkal, 2010), 130-159.

En el siguiente grabado se mantiene el mismo discurso despectivo en lo que respecta al llamado Nuevo Mundo.⁷



FIGURA 2. Américo Vesputio despierta a América, Johannes Stradanus, 1575 (grabado). Tomado de Varela, “Américo Vesputio el marino que descubrió un continente nuevo”.

En la imagen se aprecia al conquistador, quien llega vestido “civilizado”, con objetos científicos en la mano, con tecnología representada en las embarcaciones, y se encuentra a una América dormida representada por la mujer semidesnuda en la hamaca; al fondo se observa a personas igualmente desnudas cocinando restos humanos, en tanto los animales nativos son representados de manera grotesca.

⁷ En Consuelo Varela, “Américo Vesputio el marino que descubrió un continente nuevo”, National Geographic, consultado el 4 de octubre de 2025, https://historia.nationalgeographic.com.es/a/americo-vesputio-el-marino-que-descubrio-un-continente-nuevo_19382.

Esta fue la mirada creada por los conquistadores, la misma que fue difundida para representar a los pueblos colonizados como salvajes e ignorantes y, por tanto, inferiores. “La colonialidad del ver es constitutiva de la modernidad”, señala Barriandos,⁸ pues desde la conquista se implantó esta forma de mirar al indígena y a su cultura. Esta manera de representar al nativo como un ser inferior continua hasta nuestros días, y fue así que surgió la discriminación y el racismo para todo lo que es diferente al eurocentrismo.

⁸ Barriandos, “La Colonialidad del ver”, 130.

De acuerdo con Gall, Iturriafa, Morales y Rodríguez, el racismo es “una forma de pensar, sentir y actuar que se basa en una característica específica de la diferencia humana a la que se ha llamado ‘racial’ [...] desde mediados del siglo XVIII la división de la humanidad en ‘razas’ ha sido uno de los medios más efectivos para establecer jerarquías entre grupos humanos”.⁹ La idea anterior establece que existen diferentes razas humanas, unas con mayor valor que otras, y estas categorías se basan en las características físicas de las personas. Otra derivación del racismo es el colorismo “–término formado a partir de las palabras color y racismo– [que] fue acuñado en 1983 por la escritora afroamericana y feminista Alice Walker”.¹⁰ El colorismo son estereotipos, prejuicios y actitudes discriminatorias en contra de personas basándose únicamente en su color de piel. Éste se manifiesta de dos formas, una tiene que ver con la creencia de la existencia de “razas” superiores unas de otras de acuerdo con el tono de piel; la otra funciona dentro de una supuesta misma “raza” en la que las personas que tienen la piel más clara o rasgos corporales asociados a la belleza occidental (como la delgadez, la nariz “fina” y el cabello lacio) tendrán más privilegios y mejores oportunidades laborales, educativas y salariales.¹¹

De acuerdo con Tipa,¹² dentro de la historia de México en la época colonial se institucionalizó un sistema de castas para clasificar a las personas que habitaban el país. En los cuadros de la siguiente página se muestran algunos nombres que se les dio a los hijos resultado de las uniones de los grupos étnicos existentes en la época colonial en México.

El concepto de *discriminación*, de acuerdo con la Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación, en su Art. 1, Fracción III, es toda distinción, exclusión, restricción o preferencia que, por acción u omisión, con intención o sin ella, restrinja, impida, menoscabe o anule el reconocimiento, por motivos de origen étnico o por color de piel, entre otros.

Por otra parte, Tipa señala que “el racismo colorista, puede ser rastreado desde la colonización del actual territorio de México”.¹³ Menciona que en el siglo XVII en la Ciudad de México se desarrolló e institucionalizó un “sistema de castas” con el fin de catalogar a los habitantes como “criollo”, “mestizo”, “mulato”, “zambo”, etcétera. Sin embargo, las categorías no siempre eran términos de autoidentificación, sino clasificaciones impuestas por los que ostentaban el poder.

Actualmente en México se sigue usando la frase “mejorar la raza”, la cual hace referencia al deseo del blanqueamiento de la descendencia, esto es, se promue-

⁹ Olivia Gall, Eugenia Iturriafa, Diego Morales y Jimena Rodríguez, “Mestizaje y racismo en México”, en *Reflexiones didácticas en torno al racismo y a la xenofobia en México*, Cuadernillo (4) (México: Conapred, 2021), 8.

¹⁰ Olivia Gall, Eugenia Iturriafa, Diego Morales y Jimena Rodríguez, “¿Qué es y cómo se manifiesta el racismo?”, en *Reflexiones didácticas en torno al racismo y a la xenofobia en México*, Cuadernillo (2) (México: Conapred, 2021), 52.

¹¹ Gall, Iturriafa, Morales y Rodríguez, “¿Qué es y cómo se manifiesta el racismo?”, 52-53.

¹² Tipa, “El capital y las prácticas corporales entre actores”.

¹³ Tipa, “Latino internacional, no güeros, no morenos. Racismo colorista en la publicidad en México”, *Boletín de Antropología*, n.º 35, 59 (2020): 136.

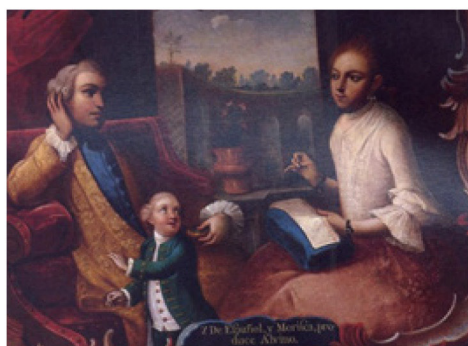
En la mezcla con africanos no es posible el blanqueamiento



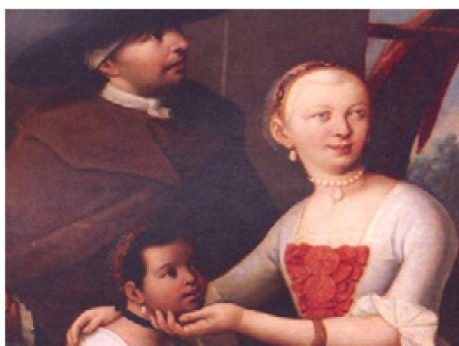
Español y negra: mulato



Español y mulata: morisco



Español y morisca: albino



Español y albina: torna atrás

FIGURA 3. Denominaciones asignadas a los descendientes en la época colonial (pintura). Tomado de Gall, Iturríafa, Morales y Rodríguez, “Mestizaje y racismo en México”, 8.

ve la unión con una persona de tez más clara para que el resultado sea una persona más blanca. Es decir, se sigue dando mayor valor a la tez blanca por encima de los otros tonos de piel.

Respecto al racismo, la pensadora Lélia Gonzalez señala que existen dos tipos: el manifiesto y el encubierto.¹⁴ En el primero el mestizaje es impensable, y es en el que se utilizó la segregación de los grupos no blancos: el *apartheid*. Al segundo lo llama “racismo encubierto” o “racismo por negación”; esta práctica racista es la que se usa en Latinoamérica, la cual tiene

un efecto de alienación más efectiva para las personas discriminadas.

De acuerdo con la investigadora, el racismo encubierto se internaliza, lo que provoca la negación simultánea de la propia raza y la propia cultura. En la segregación explícita, el conocimiento directo de sus crueles prácticas refuerza la identidad racial de los discriminados, despierta en ellos el compromiso, el sentido de rescatar y afirmar su humanidad. Esto a diferencia del racismo por negación, en el que se termina aceptando la cultura y la apariencia del dominador y negando la propia, situación que prevalece en el México actual.

¹⁴ Lélia Gonzalez, *Por um feminismo afro-latino-americano*, acceso el 2 de septiembre de 2025, <https://mulherespaz.org.br/site/wp-content/uploads/2021/06/feminismo-afro-latino-americano.pdf>.

Otra forma de discriminación es el clasismo. De acuerdo con Pierre Bourdieu,¹⁵ el clasismo es más que sólo prejuicios hacia las clases bajas. Los grupos dominantes imponen su cultura como legítima y ésta es utilizada para generar barreras de diferenciación y superioridad. Funciona de igual manera con el uso de marcas: el gusto es utilizado para justificar desigualdades.

Ahora bien, desde la conquista ha estado presente el racismo y el colorismo en el país. El primero al considerar a las personas originarias como una “raza” inferior e incluso al dudar de su humanidad. En cuanto a la discriminación colorista fue más evidente en la época colonial con el surgimiento de las castas al clasificar a las personas por su tono de piel. Es en esta etapa cuando surgen los extractos sociales. Asimismo, fue más evidente el clasismo con los acomodados de los criollos, hijos de españoles nacidos en el país: la clase alta la ocuparon los europeos o sus descendientes, mientras que el nivel más bajo fue ocupado por los indígenas y por los esclavos.

Cabe mencionar que, como señala Bourdieu,¹⁶ el clasismo no sólo implica el valor económico, también abarca el valor social (cuando se excluye por no pertenecer a un determinado grupo), el valor cultural (cuando se discrimina por la forma de vestir, por la música que se escucha, por los alimentos que se consumen, por el lenguaje, etcétera), así como el simbólico

(cuando la persona de nivel económico bajo acepta como legítima la superioridad de los que integran la clase alta, menospreciando su propia cultura y lo que él mismo representa).

Por lo antes expuesto se muestra la estrecha relación existente entre la discriminación racista, colorista y clasista, las cuales surgen de manera simultánea a la conquista de México: están ligadas por el prejuicio de los conquistadores de considerar a las personas originarias inferiores por sus rasgos, por su color y por su cultura.

México moderno siglo xxi

Las imágenes fueron fundamentales para la generación de una narrativa que justificara los excesos del conquistador e implantara la idea de superioridad étnica tanto en los suyos como en los habitantes de los pueblos conquistados. Barriendos expone la actualidad de la lógica etnocéntrica, sobre la cual se ponen en marcha los procesos de inferiorización racial que han caracterizado a los diferentes procesos visuales de la llamada modernidad presentes hasta nuestros días.¹⁷ Las “imágenes archivo”, como Barriendos las llama, invitan a reflexionar y cuestionar por qué los conceptos de inferioridad, incapacidad e ignorancia, entre otros, se continúan reproduciendo hasta nuestros días a pesar de que desde su origen mostraron una idea errónea de los habitantes del llamado Nuevo Mundo. En la actualidad son precisamente estos significados

¹⁵ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1988).

¹⁶ Bourdieu, *La distinción*.

¹⁷ Barriendos, “La Colonialidad del ver”.



FIGURA 4. Indios Medievales (fotografía de Tomás Ochoa). Tomado de Barriendos, “La Colonialidad del ver”, 158.

peyorativos los que se asignan a las personas de tez morena, y como consecuencia los individuos de piel oscura representan todo lo negativo del país.

De acuerdo con el concepto de la colonialidad del ver, se continúa mirando al indígena y a todo lo que éste representa desde esta perspectiva colonizada. Ésta es la mirada que se ha enseñado, que se ha aprendido y se continúa transmitiendo por los diversos medios visuales.

Lamentablemente el diseño publicitario no ha sido ajeno a este etnocentrismo de la blanquitud y, como consecuencia, discrimina todo lo que no representa la cultura y el fenotipo europeo. En la actualidad la publicidad en México se caracteriza por un aparente racismo colorista y clasista, al existir mayor demanda por el perfil denominado “latino internacional”, cuyas características fenotípicas giran alrededor de “tez clara, cabello oscuro a castaño, ojos oscuros”.¹⁸ De acuerdo con Jones, el racismo y el clasismo está vigente en la publicidad mexicana y en ella está presente el poder de la clase gobernante de piel blanca.¹⁹

El contexto del discurso publicitario y sus procesos en nuestra sociedad

En la actualidad el discurso publicitario va más allá de la venta de productos o servicios: cada anuncio está lleno de códigos y símbolos que hablan de la cultura, los prejuicios y valores tanto de la marca que

¹⁸ Tipa, “Latino internacional”, 151.

¹⁹ Jones, “El racismo y el clasismo en la publicidad mexicana”.

representa, del creador del mensaje como del público consumidor. Estos mensajes no son pasivos, sino que generan consecuencias positivas o negativas, y pueden reafirmar prejuicios o impulsar valores.

La publicidad es primordial en la actual sociedad de consumo. Ha transitado de los medios masivos tradicionales a los digitales, como son las redes sociales, entre otras plataformas, dando paso a una publicidad más fraccionada y dirigida. Con la contextualización de los anuncios (mensajes acordes al consumo del usuario), estos serán menos intrusivos generando mayor aceptación e influencia entre su público objetivo.

Los anuncios publicitarios siguen un proceso, el cual inicia con la investigación de su producto o servicio, definición del nicho de mercado al que desea llegar y el objetivo que se pretende alcanzar. El siguiente paso es la elaboración del mensaje, posteriormente su publicación y evaluación de los resultados.

Algunos conceptos relacionados son:

- **Diseño gráfico:** es una disciplina técnica y creativa que tiene la finalidad de resolver problemas de comunicación por medio de mecanismos visuales. Es el diseño como objeto, resultado de una elaboración, producto de la imaginación, orientado por fines los cuales contienen valores. Atiende a lo que las cosas deben ser, pueden ser o es deseable que sean. A su vez, diseñar supone escoger

acciones entre alternativas posibles, para alcanzar cierto fin deseado.²⁰

- **La publicidad:** es una estrategia de comunicación utilizada por el diseño gráfico para promocionar un producto o servicio con un fin comercial. La publicidad, en tanto sea expresión de los hombres, vive dentro y conforme a las fronteras de cada pueblo, esto es, con la sustancia de cada comunidad humana. Es lo que da estilo a la publicidad, si entendemos a la vez que estilo es la manera de ser de un pueblo.²¹
- **La propaganda:** a diferencia de la publicidad, la cual promociona productos o servicios, la propaganda difunde ideologías, creencias o doctrina con la finalidad de ganar adeptos hacia una causa específica. También se apoya en el diseño gráfico en cuanto a su comunicación visual.

Estudios revisados en relación con la publicidad

“El *apartheid* estético y social en México”, de Gabriel Gutiérrez

El estudio realizado por el investigador Gabriel Gutiérrez²² nos habla de la preeminencia del fenotipo europeo por encima de cualquier otro. Esto de acuerdo con los resultados obtenidos en su investigación de 2014, en la cual realizó un análisis de contenido de la revista *Eres*, durante

²⁰ Roxana Ynoub, “Epistemología y metodología en y de la investigación en Diseño”, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* n.º 82 (2020): 17-31.

²¹ Eulalio Ferrer, *El Publicista. Testimonios y mensajes* (México: Trillas, 1985).

²² Gutiérrez, *El apartheid estético y social en México*.

un año (24 ejemplares), en el que clasificó a las personas que aparecían tanto en la portada como en el interior de la revista de acuerdo con su color de piel y compleción. Los resultados respecto al tono de tez del total de personas que se muestran en la revista fueron: 81% son personas blancas, 16% morenas y tan sólo 3% son personas negras.

De acuerdo con lo que menciona el autor la mayor parte de las personas presentes en la revista *Eres* son personas blancas, delgadas, con rasgos faciales “finos” (esto es con rasgos europeos) y cabello claro. El investigador señala que la población mexicana está constituida por elementos indígenas que no tienen cabida dentro de lo que llama “apartheid estético” que la moda impone a través de la publicidad en los medios masivos de comunicación.

Al aplicar un enfoque interseccional a los resultados obtenidos de la revista *Eres* se evidencia que ésta no es neutra; por el contrario, refuerza estructuras de privilegios y exclusión como el racismo, la blanquitud, el etnocentrismo, la delgadez, el clasismo y el eurocentrismo. Asimismo, se enfatizan los siguientes aspectos:

- La blanquitud como ideal: la blancura como la norma de validación de lo bello, como belleza hegemónica, descartando la diversidad tonal existente.
- Privilegio de una etnia: presencia del racismo, superioridad de una supuesta raza humana (la anglosajona) por encima de otras supuestas razas diferentes de menor valor, como los latinos, los negros y los orientales, entre otros.

- Se promueve el cuerpo delgado: como el único bello y saludable, digno de ser mostrado, excluyendo tallas que se salen de su estereotipo validado.
- Eurocentrismo: se sobrevalora todo lo que comprende la cultura occidental y se coloca como superior en relación con el resto de las culturas.
- Clasismo: las personas con rasgos europeos y de compleción delgada se asocian al éxito y niveles económicos altos, por lo que la clase baja queda excluida, anulada, invisibilizada.
- Implicaciones desde el diseñador: perpetuación de estereotipos, asumiendo que los personajes blancos son universales. Falta de variedad representativa que muestre a su público objetivo. En cuanto a la responsabilidad ética como diseñador para contribuir a la justicia social, se hace uso del poder como creador, por lo que es omitida.
- Implicaciones en la sociedad: al repetirse continuamente, este tipo de mensajes hacen que las personas que no cumplen estos estándares internalicen sentimientos de inferioridad, de no ser dignos o valiosos. Asimismo se normaliza la exclusión de la mayor parte de la población mexicana. De esta manera se refuerza el racismo y clasismo entre la población, invisibilizando los aportes de los sectores discriminados y estereotipados.

Por los resultados obtenidos se puede interpretar que en la revista *Eres* existe una belleza estereotipada, eurocéntrica, en la que se discrimina la piel oscura, los rasgos indígenas o cualquier otro diferente al europeo. Los “otros” fueron olvidados, in-

visibilizados. Lélia Gonzalez llama a esto “racismo por omisión” y lo señala como parte de la ideología del blanqueamiento donde, de forma colonizada, se pretende hacer creer que se es un país racialmente blanco y culturalmente occidental, eurocéntrico.²³

“El racismo y el clasismo en la publicidad mexicana”, de Carl Jones

El publicista Carl Winston Jones realizó una investigación de la publicidad mexicana, en la cual concluyó que existe racismo y clasismo. En este trabajo revisaremos los resultados obtenidos de su investigación a tres importantes empresas del país, las cuales son propiedad de distinguidas familias (por su poder económico). El estudio consta de un análisis semiótico que realizó Jones de las compañías Bimbo, Palacio de Hierro y Femsá. En cada anuncio publicitario analizó los códigos culturales como son: gestos, mirada, pistas de texto y tono de piel. Para esta última codificación se basó en la clasificación de la escala de fototipo de Fitzpatrick, de acuerdo con la cual existen seis diferentes tipos de piel, que se muestran a continuación:

- Fototipo 1: se caracteriza por tener la piel muy clara, generalmente con cabello rubio o pelirrojo y ojos claros.
- Fototipo 2: predomina una tez clara, con cabello rubio o castaño claro y ojos claros.
- Fototipo 3: tez de tono claro a medio, con cabello castaño y ojos de color variable.

- Fototipo 4: piel oliva o morena clara, con cabello castaño oscuro y ojos oscuros.
- Fototipo 5: piel morena oscura, con cabello oscuro y ojos oscuros.
- Fototipo 6: se caracteriza por tener la piel muy oscura, negra, con cabello y ojos oscuros.²⁴

Anuncio de la compañía Bimbo

Jones identificó en el anuncio de la empresa Bimbo una lucha de clases y el poder que ejerce la clase dominante (representada por las personas de piel blanca) contra los dominados (de piel morena), quienes son desvalorizados como personas de mal gusto manifestado por su indumentaria, de bajo poder adquisitivo por los objetos incorporados a ellos; mientras a las personas blancas se les personifica de clase media alta y con el poder para pasar por encima de las personas morenas.²⁵

Al aplicar el enfoque interseccional es posible evidenciar cómo el poder se concentra en los estudiantes y la vulnerabilidad en el conductor del auto con múltiples sistemas de opresión como son el clasismo, el racismo, el colorismo, los estereotipos de belleza, el etnocentrismo, el eurocentrismo, el edadismo y la violencia simbólica, entre otros. Los estudiantes son jóvenes, blancos (por tanto bellos),

²⁴ La Roche-Posay, “Guía Completa sobre los Fototipos de Piel”, acceso el 9 de octubre de 2025, <https://www.laroche-posay.es/article/fototipos-de-piel>. Esta escala fue la utilizada por el autor para su análisis de tono de piel de la publicidad revisada.

²⁵ El citado anuncio, así como los otros dos siguientes que se analizarán se pueden consultar en la liga que el investigador ha proporcionado en su texto y que se muestra debajo de las fotos de cada publicidad revisada.

²³ Gonzalez, *Por um feminismo afro-latino-americano*.



FIGURA 5. Comercial de Runners (video). Tomado de https://www.youtube.com/watch?v=N9O-3_6-68c.

de estrato social alto (por su vestimenta), lo que significa poder económico; con actitudes y apariencia acordes a la cultura occidental o sea al poder hegemónico; además, cuentan con la validación y, por tanto, con la autorización para pasar por encima de los diferentes. En este grupo se concentra el poder.

Por el otro lado se encuentra el chofer de clase baja por su vestimenta; el auto que maneja representa la precariedad, él es de tez morena, por tanto, se le considera de una etnia inferior, con rasgos étnicos latinos, luego entonces considerado no bello, y no representa la cultura occidental, por consiguiente no representa al poder hegemónico y se puede pasar sobre él y esto es celebrado.

Por el enfoque interseccional vemos que existe una violencia simbólica donde se naturaliza la desigualdad del blanco rico y el moreno pobre, así como el poder que ejerce uno sobre el otro; de igual manera se validan los prejuicios contra las personas que coinciden con los rasgos del personaje. Así, se pueden percibir las siguientes implicaciones:

- Para el diseñador: en este tipo de mensajes el diseñador tiene el dilema de asumirse como el comunicador que puede perpetuar estructuras de opresión o puede dismantelar la norma, es decir, que el diseño se utilice como herramienta de justicia social y no sólo de persuasión comercial.

- De la sociedad: con estos anuncios publicitarios se normaliza el odio y la desigualdad, al validarse las estructuras de dominación, utilizando los elementos de raza, clase y estética para legitimar que el poder se encuentra en un sector específico de la población. Esta publicidad a su vez sirve de aprobación del racismo institucional que se refleja en la otorgación de servicios deficientes o de no poder acceder a ellos por una barrera de prejuicio determinada por la apariencia física.

Comercial de Palacio de Hierro

En el comercial de Palacio de Hierro se exhibe la opulencia de la clase alta representada por la tez clara nivel I y II de la escala de Fitzpatrick, en el que se justifica y autoriza a los “chicos malos” a realizar cualquier arbitrariedad por el sólo hecho de poder hacerlo.

Al aplicar el enfoque interseccional y analizar las categorías de género, etnia, clase social, edad, cuerpo, el protagonista resulta ser una acumulación de privilegios: hombre blanco, clase alta, delgado, joven; encarna la cima de la jerarquía social: el hombre blanco simboliza el éxito y el poder.



FIGURA 6. Comercial de Palacio de Hierro (video). Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=OGDF8QwdgNY>.

En el caso de la mujer blanca, delgada, joven, de clase alta, reproduce el estereotipo del género: mujer como objeto pasivo o premio del hombre.

En lo que implica al diseñador, éste no rompe con la norma establecida de los estereotipos de belleza inalcanzables y no considera el impacto social de sus imágenes. En la implicación social se perpetúa la belleza hegemónica, refuerza los roles de género: hombre proveedor/dominante y mujer sumisa/pasiva. Se invisibiliza al resto de la población que no encaja en estos parámetros incorporados.

Publicidad de Tecate

En el anuncio de la marca Tecate se muestran actores de tez blanca, en un escenario de lujos, el mensaje enviado al público es: para ser un “caballero” hay que habitar en el entorno del hombre blanco.²⁶

Al analizar el anuncio utilizando el enfoque interseccional y considerando las categorías de género, clase, etnia, estética y edad, encontramos que el personaje principal es un hombre de clase alta, joven, blanco, de belleza promedio, al que el nivel económico lo legitima para acceder a parejas atractivas.

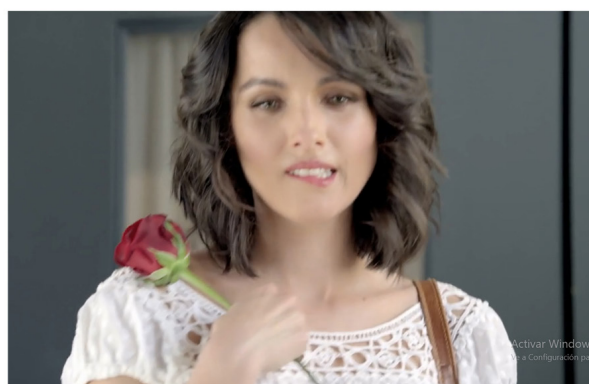


FIGURA 7. Comercial de Tecate. Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=lqm0JNloQkQ>.

²⁶ Jones, “El racismo y el clasismo en la publicidad mexicana”.

Asimismo, el género y la clase social le validan que finja ser sentimental como estrategia de seducción o fingir sentimentalismo para alcanzar un fin. La mujer, al ser joven, delgada y blanca, es utilizada para validar el valor del hombre (estereotipo de la imagen de la mujer como objeto de estatus). Por lo tanto, se trata de una publicidad no neutra, porque normaliza a la pareja joven, blanca, heterosexual como estándar universal de romanticismo, de cuerpos deseables que refuerzan una economía cultural y un estilo de vida presentada como aspiracional.

El publicista Carl Jones concluye que el poder económico que se expresa en la publicidad del país es la manifestación de las apariencias promovida por los que ostentan el poder político de México, la “clase gobernante de piel blanca”. Esta clase fue originada en la conquista y continúa vigente.

Por otra parte, Lélia Gonzalez²⁷ señala que la ideología del blanqueamiento es un proceso que, a través de un velo ideológico, oculta y minimiza la contribución de otras culturas diferentes a la occidental. Este blanqueamiento se apoya en clasificaciones eurocéntricas como “cultura popular” y “folklor nacional”, que suprimen la importancia de los aportes de las culturas nativas y otras existentes, perpetuando la negación de la violencia sistemática que sufren los pueblos indígenas. Es un mecanismo de encubrimiento que fomenta la idea de una democracia sin reconocer la discriminación racial, negan-

do así las condiciones de desigualdad en la sociedad.

La ideología del blanqueamiento desempeña un papel fundamental en la internalización de la “superioridad” del colonizador por parte del colonizado, ésta se transmite principalmente por los medios de comunicación, con ello se perpetúa la creencia de que las clasificaciones y los valores del occidente blanco son los únicos verdaderos y universales. Una vez establecido, el mito de la superioridad blanca demuestra su eficacia mediante la fragmentación de la identidad racial que produce el deseo del blanqueamiento.²⁸

Estos señalamientos aplican para los tres anuncios analizados: dominio de la cultura hegemónica (porque todo gira en torno al conocimiento occidental), una belleza estereotipada y eurocéntrica (al mostrar sólo a personas blancas con rasgos occidentales), la hegemonía masculina, mujeres subordinadas al poder de los hombres, estereotipos de género, mujeres y hombres en roles preestablecidos e invisibilidad de personas adultas mayores, personas con alguna discapacidad o personas con cuerpos diferentes al ideal del cuerpo estereotipado.

Por tanto, se puede afirmar que en los anuncios se encuentran múltiples opresiones, entre ellas el racismo encubierto que discrimina a las personas de piel oscura al invisibilizarlas; al no representar su cultura, su forma de vida; al no reconocerles su belleza.

²⁷Gonzalez, *Por um feminismo afro-latino-americano*.

²⁸Gonzalez, *Por um feminismo afro-latino-americano*.

Como se mencionó anteriormente, el racismo encubierto es un recurso eficaz para los que tratan de imponer una ideología, pues al ser ésta interiorizada por los oprimidos la terminan aceptando como verdadera. Además, las personas que se encuentran en posiciones de toma de decisiones asumen estas ideas como verdaderas y el resultado se refleja en políticas públicas que discriminan a sectores de la población por considerarlos no merecedores por toda la carga ideológica discriminatoria que se ha perpetuado en ellos a lo largo de la historia.

Latino internacional, no güeros, no morenos.
Racismo colorista en la publicidad en México,
de Juris Tipa

El estudio de Juris Tipa consistió en la aplicación de entrevistas cualitativas a personas involucradas en la realización de publicidad, las cuales se llevaron a cabo en la Ciudad de México durante tres meses en 2018. Se entrevistaron tres actores, dos actrices, tres directores de audiciones (*castings*), un director de comerciales y una directora creativa de la agencia de publicidad. Se dividieron los proyectos de publicidad en dos campos: publicidad comercial y publicidad política o gubernamental. La pregunta que se deseaba responder en el estudio era ¿por qué la publicidad en México solicita personas basada en tono de piel, color de ojos y cabello?

De acuerdo con los resultados de la investigación en la publicidad comercial mayoritariamente se utiliza el perfil “latino internacional”, en cambio para la publi-

dad del gobierno, en particular para apoyos sociales, frecuentemente se solicita a personas de tez morena.²⁹ Por la información obtenida se evidencia que el poder de compra se relaciona con la piel clara y la pobreza se representa con la piel morena.

En las declaraciones emitidas por los entrevistados se muestra con claridad la presencia de lo que el autor señala como “racismo colorista”. Por medio de esta mirada racista se clasifican y valoran a las personas de acuerdo con sus características étnicas, presentándolas en la publicidad como una realidad. Como bien menciona el autor, con frecuencia en el país se menciona la frase “no es racismo, es clasismo”, ya sea para evadir o minimizar el problema del racismo. Los testimonios demuestran que no sólo es racismo, sino también clasismo y otras estructuras de opresión.

Después de revisar las respuestas del estudio se entiende que la frase “latino internacional” no hace referencia a los rasgos étnicos y características del mexicano común. Ahí toman sentido las restricciones mencionadas por los testimonios de los actores y actrices sobre la frase que aparece en las solicitudes de *casting* por parte de las empresas que realizan la audición: “gente aspiracional” y “clase aspiracional”; con estas frases se alude a lo que no se es, pero se pretende ser o se debería pretender ser. La aspiración tiene que ver tanto con lo económico como con la apariencia física y esta última, de acuerdo con las respuestas, con la tez blanca.

²⁹ Tipa, “Latino internacional”, 144.

Esto a su vez se relaciona con lo bello y lo feo; lo valorado y considerado bello es la blanquitud, y lo despreciado en la publicidad es la piel oscura, lo que nos remite al racismo colorista. Por lo tanto, al ser “latino internacional” el perfil más solicitado para la publicidad de México, es evidente que la publicidad mexicana fomenta el racismo, así como la exclusión de las personas de tez morena, las portadoras de rasgos étnicos nativos y de la clase baja, que son la gran mayoría de los mexicanos.

De acuerdo con los resultados obtenidos: “La publicidad en México está basada en un explícito colorismo”.³⁰ En una de las respuestas se menciona: “¡No es la publicidad! Creo que el enfoque es incorrecto. Si hay racismo, está allá afuera”.³¹ Justificar que la publicidad promueve el racismo porque este existe en la sociedad a la cual va dirigida es tanto como promover la corrupción, el narcotráfico o los asesinatos porque existen en la sociedad. El investigador señala que esta afirmación alude a un círculo vicioso. Según la respuesta mencionada, es necesario un cambio social para que exista un cambio en la publicidad.

Como bien señala el investigador: al reflejar los anhelos de la sociedad, la publicidad los fortalece al mostrarlos en sus anuncios; de esta manera se convierte en un espacio de enseñanza para los nuevos consumidores en relación con lo preferido y lo despreciado. Es así que el racismo

colorista se mantendrá vigente en la sociedad y la publicidad se volverá a retroalimentar, y así sucesivamente.

El investigador se pregunta cómo y cuándo se efectuará la transformación en la publicidad, a lo que los entrevistados responden que el cambio debe iniciar en la sociedad. La justificación para tal postura es que “la publicidad sólo la refleja o se retroalimenta”.³² Esta argumentación, “intencionalmente pasiva”, es muy cuestionable, si se toma en cuenta que las personas que colaboran en la industria publicitaria y los creativos que producen la publicidad son parte de la sociedad, y la publicidad es un producto mediático que promueve ideologías, creencias y comportamientos, es decir, tiene un papel activo en la formación de la cultura social.

Al aplicar el enfoque interseccional a las respuestas proporcionadas por los entrevistados se puede señalar que no sólo existe racismo por el color de piel, también se rechazan la textura del cabello diferente al lacio, el acento al hablar, la estatura baja, la clase baja, la diversidad sexual, la complexión robusta, y se discrimina a las culturas distintas a la occidental, entre otras violencias que se mantienen invisibilizadas.

³⁰ Tipa, “Latino internacional”, 149.

³¹ Tipa, “Latino internacional”, 148.

³² Tipa, “Latino internacional”, 152.

El racismo colorista y los medios de comunicación en México, de Juris Tipa

A continuación, revisamos un estudio de Juris Tipa en el que analiza de qué forma los medios de comunicación reproducen el racismo colorista entre su audiencia y como la publicidad participa en ello mediante sus representaciones.³³ En él explica que son necesarios dos requisitos para la existencia del racismo: el racialismo, el cual es una creencia ideológica sobre la existencia de diversas “razas” humanas con una composición biológica distinta cada una (para diferenciar unas de otras se hace uso de las peculiaridades físicas), y la racialización, que consiste en entender al diferente desde la idea de raza.

La creencia ideológica del racialismo sigue presente en nuestros días a pesar de que hace dos décadas se descubrió que existe 0.1% de distinción genética en el genoma humano, lo cual significa que 99.9% es similar en todos los seres humanos.³⁴ Por lo señalado se puede afirmar que no existen diferentes “razas” humanas, sino que existe una sola especie humana. Sin embargo, la ideología racista se ha introducido como condición social para instaurar las diferentes desigualdades en convivencias asimétricas de poder y dominación por parte de los grupos dominantes. En los medios se reproducen estereotipos y se difunde información que consecutivamente se asimila, se

aprende y después se practica en la relación con las demás personas.³⁵

Uno de los espacios privilegiados para la “construcción y objetivación del deseo”³⁶ es probablemente la publicidad, pues actúa como un elemento de validación de estándares prefabricados, y hace ver como algo natural la inclusión de lo semejante y la exclusión del diferente. En cada comercial va implícito un sin número de mensajes, no sólo el del producto anunciado. Estos otros comunicados, al ser recurrentes, pueden producir un resultado más fuerte en el receptor que el mensaje del cliente.³⁷

En el estudio Tipa revisó 500 solicitudes para audiciones (*castings*) de comerciales, a lo largo de un año, de 2017 a 2018, de dos agencias que representan a modelos y actores. Analizó el discurso por parte del emisor, esto es, la casa productora, agencia de publicidad o el cliente; en la pre-selección de actores y modelos de acuerdo con características fenotípicas específicas. La gran parte de las solicitudes (79%) eran proyectos de publicidad para ser transmitidos en México; de este total, en 91% de las solicitudes revisadas el perfil requerido era latino internacional.³⁸

Consecuentemente, se concluye que las descripciones fenotipizadas del perfil más solicitado en la publicidad para México

³³ Tipa, “El racismo colorista y los medios de comunicación en México”.

³⁴ Auton *et al.* y Mansoura en Tipa, “El racismo colorista y los medios de comunicación en México”, 153.

³⁵ Aguilar Morales en Tipa, “El racismo colorista y los medios de comunicación en México”.

³⁶ Tipa, “Latino internacional”, 132.

³⁷ Jones en Tipa, “Latino internacional”, 132.

³⁸ Tipa, “El racismo colorista y los medios de comunicación en México”, 155.

involucran una constante exclusión de lo moreno y una orientación hacia una mayor blanquitud (“tez blanca”, a veces “apiñonada”), aunque sin llegar a una representación demasiado “europea”/“extranjera” (“no güeros”, “no rubios, ni de ojos azules”).³⁹

En opinión del autor la categoría de “latino internacional” difícilmente podría representar a la mayoría de la población mexicana.

El autor concluye que existe una sobre-representación de tez clara asociada a niveles socioeconómicos altos que representan lo significativo y una subrepresentación de tez morena asociado a la pobreza, que representan lo insignificante. En relación con el contenido de los medios masivos en el país, menciona que el racismo y el clasismo colorista están presentes como una idea establecida en el discurso mediático. Cabe señalar que los estudios revisados se realizaron en la segunda década del presente siglo.

Una de las reflexiones que propone Tipa es sobre la imposición que hacen los medios acerca de lo “deseado” y lo “despreciado”, lo “significante” y lo “insignificante” lo cual, según este investigador, no debería considerarse de manera uniforme para todas las personas, entendiendo que cada individuo decodifica los mensajes desde su experiencia personal. Si se parte de esta reflexión, se puede impulsar otro tipo de publicidad que respete el

valor de la diversidad, en vez de discriminar y aprovechar las diferencias de género, cultura, clase social, etnia, etcétera, y, a partir de ellas, generar publicidad con experiencias únicas e innovadoras que consideren las identidades múltiples que conforman a las personas. Esto es, considerar también su cultura, su lugar geográfico y demás particularidades. De esta manera se obtendrían anuncios incluyentes y responsables.



FIGURA 8. Portada de la revista ¡HOLA! (fotografía). Tomada de <https://www.hola.com/us-es/celebrities/2019022121453/yalitza-aparicio-portada-hola-mexico-entrevista/>.

³⁹ Tipa, “El racismo colorista y los medios de comunicación en México”, 154.

Análisis publicitario con aplicación del enfoque interseccional

A continuación, se muestra un análisis aplicando el enfoque interseccional con la intención de evidenciar si existen formas de opresión en la portada de la revista ¡HOLA! de 2019 donde aparece la actriz Yalitza Aparicio. Para este caso se analizaron las categorías: etnia, género, clase, edad y cuerpo.

- Etnia: evidencia del racismo colorista, al blanquear la piel y borrar una parte de su identidad.
- Género: el cuerpo de la mujer como objeto de consumo, estilización de su cuerpo (cuello más largo y cintura más estrecha) para encajar en las expectativas de un cuerpo deseado.
- Clase: representación de la clase alta en accesorios y vestido de alta costura para poder ocupar un espacio reservado para la élite blanca.
- Edad: al elegir a una persona joven refuerza el “edadismo”, esto es la discriminación, prejuicios y estereotipos basados en la edad, lo que invisibiliza a mujeres mayores.
- Cuerpo: la delgadez representa el cuerpo normativo reforzando la “gordofobia”, los cuerpos que se salen de la norma establecida (cuerpos bellos y saludables).

Esta publicidad, engañosamente incluyente, valida las normas de opresión hacia la mujer como objeto de consumo, de clase alta, blanqueada y estilizada para entrar en el estereotipo de mujer bella deseada. Es una publicidad que hace uso del racismo “colorista”, desprecio de la tez morena

y ejerce múltiples opresiones a una mujer indígena al “retocar” su imagen y negar su identidad étnica como lo es su color de piel, para hacerla más consumible. Es “clasi-sista”, pues hay un desprecio por las clases bajas, quienes para ser dignas de aparecer en la portada tienen que aparentar ser de una clase alta. Por tanto, esta publicidad no es neutral, sino que refuerza la idea de que los cuerpos no hegemónicos son inferiores, que necesitan corregirse para ser considerados bellos o valiosos. Éste es un ejemplo de violencia simbólica aplicado al cuerpo de una mujer indígena que no encaja en la norma. El mensaje para las mujeres morenas es que deben transformarse para ser consideradas valiosas.

Reflexiones en torno al diseño publicitario

En un anuncio publicitario no sólo se encuentra el mensaje para la promoción de un producto o servicio, sino que en esa pieza diseñada confluye un sinnúmero de información. Es mucho más que sólo ventas: en la publicidad está el reflejo de la cultura de un pueblo, en ella se manifiesta la forma de relacionarse de los ciudadanos. Cada anuncio contiene información de la marca (su ideología, sus valores; la de sus creadores, así como también los prejuicios y anhelos de la sociedad de una determinada época en la historia). Por consiguiente, pensar en el diseño publicitario como sólo imágenes que sirven para promocionar mercancía es limitarlo y restarle la importancia que éste tiene en la transmisión de información, así como sus efectos en el público consumidor.

El alcance de la publicidad es ilimitado, pues llega a los lugares más remotos, igual que su penetración; se encuentra en todos los ámbitos de vida de las personas, tanto en los espacios públicos como en los privados, además es ilimitada su influencia en el actuar de sus consumidores. La publicidad enseña formas de ser, fomenta valores e induce comportamientos. La publicidad puede influir para limitar los sueños de personas o puede ser la que los aliente a perseguirlos, porque el contenido enviado no sólo se almacena en cada persona, éste se refleja en acciones concretas que afectarán o beneficiarán a toda la sociedad en su conjunto. En consecuencia, es necesario hacer conciencia y ser críticos de lo que se está comunicando en la publicidad. Los estudios revisados en este trabajo confirman que existe racismo, clasismo y colorismo, entre otros mecanismos de dominación y opresión en los anuncios publicitarios.

Se puede señalar que en los estudios analizados tanto de Jones, Gutiérrez y Tipa existen otras opresiones adicionales a las citadas por los autores, las cuales se evidencian y multiplican al aplicar el enfoque de interseccionalidad. Como menciona Viveros,⁴⁰ difícilmente las discriminaciones se presentan de manera aislada por un solo prejuicio; comúnmente están imbricadas, por lo que las formas de opresión son diversas, así como los detonantes. Entre los mecanismos de dominación presentes en estos anuncios se

encuentra: racismo, clasismo, colorismo, prejuicios hacia las personas adultas mayores (por consiguiente su invisibilidad); así como hacia las personas con alguna discapacidad, contra la diversidad sexual, predominio de estereotipos de género y belleza, dominio de la cultura eurocéntrica y, como consecuencia, la negación de las culturas nativas, así como de cualquier otra diferente.

Las personas de tez oscura son invisibilizadas en la publicidad, al igual que su cultura; no se les reconoce su belleza, ni los aportes que hacen a la sociedad; son discriminados por ser pobres, por sus rasgos, por su color de piel; se les señala de ser flojos, violentos y demás estigmas negativos. La discriminación interseccional es la acumulación de más de un tipo de violencia lo que hace que ésta se potencie y su efecto discriminatorio sea más nocivo. La discriminación margina y excluye a personas de sus derechos más elementales como puede ser el derecho a la seguridad, a la salud y a la educación, entre otros. Por lo tanto, es importante comprender que los efectos de la publicidad no son inofensivos. Se debe incentivar la autocrítica, la reflexión al interior de la profesión, entre el gremio, conjuntamente con la academia. Arfuch habla de la deconstrucción del diseño; tomémosle la palabra y generemos otras identidades, nuevos estilos.⁴¹ Usemos el diseño como la herramienta que es para hacer realidad los cambios que la sociedad actual demanda.

⁴⁰ Mara Viveros Vigoya, "La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación", *Science Direct*, acceso el 3 de septiembre de 2025, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0188947816300603>.

⁴¹ Leonor Arfuch, "El diseño en la trama de la cultura: desafíos contemporáneos", en *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos* (Buenos Aires: Paidós, 1997), 228.

Es necesario que por medio de la academia se impulse el diseño, desde lo local. A partir de nuestra cultura debemos enseñar a sentirnos orgullosos de nuestras raíces y origen, y generar nuestro estilo, que se nos identifique por lo que somos y no por lo que otros quieren que seamos. No podemos seguir sólo copiando lo que otros hacen y lo que se produce en otros lugares; tenemos que generar un estilo propio que nos identifique, que hable de nuestra cultura, de nuestros orígenes, de nuestra realidad.

El diseño puede ser una pieza importante para mantener vicios y prejuicios o para generar grandes transformaciones sociales.⁴² El diseño publicitario, usado con ética y responsabilidad social, puede impulsar cambios que generen sociedades más justas.

Algunas recomendaciones para contrarrestar el diseño publicitario racista, clasista, colorista, eurocentrista y demás discriminaciones

El diseño publicitario no es ajeno a la problemática social porque, como ciudadanos, sus creadores son parte del engranaje social: en los anuncios plasman su cultura, creencias, aspiraciones y demás características que los conforman. De igual forma, los valores y prejuicios del cliente son difundidos en estos diseños, los cuales se transmiten a la sociedad. “El Diseño gráfico como regulador intervie-

ne en la construcción social de las formas de habitar del hombre”.⁴³

Por lo expuesto en las páginas anteriores se evidencia un gran reto para el diseño publicitario y con ello para todos los que intervienen en su creación: ¿de qué manera se puede contrarrestar el racismo y las diferentes discriminaciones presentes en la publicidad?

Recomendaciones para un diseño publicitario antirracista y antidiscriminatorio

Aquí algunas sugerencias:

1. El primer paso es tomar conciencia de ello, de que es real; existen el racismo y diferentes tipos de discriminación en la publicidad mexicana.
2. Capacitarse y buscar información sobre el tema. Existe un órgano federal, el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred).
3. Investigar sobre publicidad interseccional e inclusiva, así como sobre el diseño crítico.
4. Conocer la Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación; las/los creativas/creativos deben conocerla para posteriormente hacer uso de ella con el fin de sustentar y argumentar sus trabajos.
5. Hacer uso del manual para generar publicidad oficial en instituciones gubernamentales con lineamientos generales contra la discriminación: *Criterios*

⁴² Arfuch, “El diseño en la trama de la cultura”.

⁴³ María del Valle, “Diseño Gráfico. ¿Un orden necesario?”, en *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos* (Buenos Aires: Paidós, 1997), 86.

*para el Diseño de Campañas Públicas de Comunicación sin Discriminación.*⁴⁴

6. Revisar el *Manual decolonialidad y comunicación: estrategias contra el racismo.*⁴⁵
7. Sensibilizar a las/los compañeras/compañeros del gremio sobre este problema y en general a todas las personas a nuestro alrededor.
8. Incorporar nuestra cultura y nuestra identidad al diseño.
9. Reflexionar, en el caso de nosotras/nosotros como diseñadoras/diseñadores, de qué forma se nos implantó la idea de la superioridad racial respecto a lo bello.
10. Crear un Código de ética o Manifiesto de diseño en el que se contemple un apartado sobre los derechos humanos. De acuerdo con la Declaración Universal de los Derechos Humanos todas las personas son iguales en dignidad sin importar el color de piel, el nivel socioeconómico, el lugar de origen o alguna otra diferencia, por tanto, el diseño publicitario debe adherirse a este principio de no discriminación y de respeto a la dignidad de todas las personas por igual. No debemos justificar por ningún motivo un diseño que violente de manera directa o indirecta a una totalidad o a un grupo específico de personas. Todo diseño publicitario debe tener total apego a los derechos humanos.

Debe ser inaceptable el diseño racista, clasista, sexista, colorista, etnocentrista y cualquier otro que violente al género humano. Por consiguiente, para empezar a subsanar la discriminación generada desde la publicidad, es necesario hacer visibles a los que hasta el momento han sido excluidos; realizar publicidad incluyente; para el caso específico del racismo colorista presentar la diversidad de rasgos y tonalidades que existen en el país (morenos, negros, amarillos, blancos y rojos, en sus diferentes variantes). Una forma de empezar es establecer tres características esenciales en nuestros diseños con apego a los derechos humanos. *a)* Respeto a la dignidad de todas las personas. Ninguna persona debe ser discriminada. Asegurar que las audiencias se vean reflejadas, en la complejidad de sus diversas identidades. *b)* Respeto a todas las culturas. Ninguna cultura debe ser desacreditada. *c)* Incluir personas de tez del tono 4 al tono 6 de la escala de Fitzpatrick en los diseños publicitarios. Las personas de tez diferente a las de tez blanca no deben estar en una situación de desventaja en relación con las de tez blanca.

11. Abrir espacios desde la academia para la discusión y análisis sobre el racismo y las diferentes discriminaciones presentes en la publicidad.
12. Impulsar que se incluya en el plan de estudios la responsabilidad social y el tema de derechos humanos e inclusión en el diseño publicitario.
13. De igual manera, dentro del programa de estudios promover que se contemple

⁴⁴ Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, *Criterios para el Diseño de Campañas Públicas de Comunicación sin Discriminación* (México: Conapred, Coordinación de Estudios, Legislación y Políticas Públicas, 2022).

⁴⁵ Paula Guerra Cáceres y Ricardo Zúñiga Contreras, *Manual decolonialidad y comunicación: estrategias contra el racismo* (Madrid: Alianza por la Solidaridad, 2019).

la publicidad interseccional, así como el diseño crítico.

14. Como diseñadores debemos volvernos activistas, promover el análisis y la discusión sobre el tema en los diversos espacios donde nos desenvolvemos. Para que el racismo y los diversos tipos de discriminación prosperen, debe prevalecer la indiferencia.
15. Comprometerse a erradicar todas las formas de discriminación en la publicidad.
16. Aplicar el diseño inclusivo no discriminatorio en nuestro trabajo. Mostrar la riqueza de los rasgos, el color y toda la cultura que se ha negado al mostrar sólo una pequeña parte y excluir e invisibilizar la gran diversidad que conforma nuestro país.
17. Ser críticas/críticos e identificar el racismo colorista, el clasismo y las diferentes discriminaciones en nuestros trabajos.
18. Aplicar los cuestionamientos del diseño crítico a nuestros trabajos: ¿a quién beneficia mi trabajo? ¿A quién perjudica mi trabajo?

Conclusiones

El presente trabajo pretende sensibilizar sobre la discriminación en los medios masivos de comunicación e invitar a tomar acciones desde el diseño y la comunicación visual que contribuyan a la generación de publicidad incluyente, así como de respeto a las diferencias. Al iniciar este estudio se presumía la existencia de discriminación y racismo en la publicidad, pero al concluirlo se confirma la discriminación, el racismo, y se suma el clasismo

y el colorismo. Además, al realizar el análisis utilizando el enfoque interseccional se ha evidenciado que los anuncios publicitarios son un espacio donde se concentran múltiples desigualdades.

La UNAM como institución formadora de diseñadores y comunicadores visuales no puede permanecer ajena a los señalamientos de racismo, clasismo, colorismo y demás discriminaciones en la publicidad mexicana. El racismo es un grave problema en nuestra sociedad y, tristemente, podemos darnos cuenta de que se encuentra naturalizado en la publicidad (muchos prefieren negarlo, otros pretenden no verlo, aunque está a la vista de todos). Difícil será contrarrestarlo si no se toman cartas en el asunto desde los diferentes ámbitos de responsabilidad, entre ellos el académico.

Considero fundamental que desde la academia, específicamente desde el área de Artes y Diseño, se aborde el problema ya que no es un tema menor. Formar desde la discriminación y el clasismo da como resultado que el racismo se perpetúe y continúe naturalizado como ha sucedido hasta el momento. Pienso que la UNAM es el espacio idóneo para impulsar un diseño con identidad, con características propias, en la que los mexicanos nos podamos sentir representados e identificados y sentir orgullosos de nuestro origen y que se promueva el respeto para todas las identidades y culturas.

Es importante aprovechar el conocimiento que aporte a nuestra investigación, así sea de otras disciplinas. En este trabajo

fue primordial la herramienta del análisis interseccional para identificar las diferentes opresiones presentes en la publicidad. Este estudio se enfocó sobre todo en la discriminación por el tono de piel, sin ignorar que son muchos elementos más los involucrados y generadores de violencia. Hay mucho por investigar y contribuir respecto a este tema, por ejemplo, generar modelos publicitarios culturalmente sostenibles, desarrollar protocolos para la evaluación de inclusión visual, por mencionar algunos.

Diseñadores y comunicadores visuales tenemos un gran poder en nuestras manos; debemos hacernos conscientes de ello y también hacernos responsables, y usar este poder de manera correcta con todo el compromiso que esto merece, para corregir comportamientos e inducir nuevas prácticas en las que esté por encima la dignidad de todas las personas sin distinción de clase, color, complexión, edad, nacionalidad, religión, etcétera. Dar a cada uno el respeto que se merecen, realizar nuestro trabajo con apego a códigos de ética, a los derechos humanos y con responsabilidad social. De esta manera podremos contribuir a la erradicación del clasismo, racismo, colorismo y demás formas de opresión tanto dentro del diseño publicitario como en nuestra sociedad.



BIBLIOGRAFÍA

Arfuch, Leonor. “El diseño en la trama de la cultura: desafíos contemporáneos”. En *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*, 137-228. Buenos Aires: Paidós, 1997.

Barriandos, Joaquín. “La Colonialidad del ver. Visualidad, capitalismo y racismo epistemológico”. En *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*, coordinado por Alex Schlenker, 130-159. Quito: La Tronkal, 2010.

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.

Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación. *Criterios para el Diseño de Campañas Públicas de Comunicación sin Discriminación*. México: Conapred, Coordinación de Estudios, Legislación y Políticas Públicas, 2022.

Crenshaw, Kimberlé. “Desmarginalizar la intersección de raza y sexo. Una crítica feminista negra a la doctrina antidiscriminación, la teoría feminista y la política antirracista”. Acceso el 3 de marzo de 2026. https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Kimberle%20W%20Crenshaw%20-%20Interseccionalidad.pdf.

Del Valle Ledesma, María. “Diseño Gráfico. ¿Un orden necesario?”, en *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*, 15-90. Buenos Aires: Paidós, 1997.

Ferrer, Eulalio. *El Publicista. Testimonios y mensajes*. México: Trillas, 1985.

Gall, Olivia, Eugenia Iturriaga, Diego Morales y Jimena Rodríguez. “¿Qué es y cómo se manifiesta el racismo?”. En *Reflexiones didácticas en torno al racismo y a la xenofobia en México*, Cuadernillo (2), 2-93. México: Conapred, 2021.

----- . “Mestizaje y racismo en México”. En *Reflexiones didácticas en torno al racismo y a la xenofobia en México*, Cuadernillo (4), 7-96. México: Conapred, 2021.

Gonzalez, Léila. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Acceso el 2 de septiembre de 2025. <https://mulherespaz.org.br/site/wp-content/uploads/2021/06/feminismo-afro-latino-americano.pdf>.

Guerra Cáceres, Paula y Ricardo Zúñiga Contreras. *Manual decolonialidad y comunicación: estrategias contra el racismo*. Madrid: Alianza por la Solidaridad, 2019.

Gutiérrez Javán, Gabriel. “El apartheid estético y social en México: la dura realidad del joven mexicano frente a la moda”. XXIV Annual ILASSA Student Conference, Universidad de Texas, 2024.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (Inegi). “Encuesta Nacional sobre Discriminación (Enadis) 2022”. Inegi. Acceso el 03 de julio de 2024. <https://www.inegi.org.mx/programas/enadis/2022/>.

Jones, Carl. “El racismo y el clasismo en la publicidad mexicana”. En *Expresiones contemporáneas de los racismos en México. Cuerpos, medios y educación*, coordinado por Juris Tipa, Saúl Velasco Cruz y Uriel Nuño Gutiérrez, 97-128. México: Universidad de Guadalajara/Universidad Pedagógica Nacional, 2021.

La Roche-Posay. “Guía Completa sobre los Fototipos de Piel”. Acceso el 9 de octubre de 2025. <https://www.laroche-posay.es/article/fototipos-de-piel>.

Tipa, Juris. “El capital y las prácticas corporales entre actores y modelos ante el racismo colorista en la publicidad en México”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, época III, n.º 51, XXVI (2020): 151-183.

----- . “El racismo colorista en los medios de comunicación en México”. En *Expresiones contemporáneas de los racismos en México. Cuerpos, medios y educación*, coordinado por Juris Tipa, Saúl

Velasco Cruz y Uriel Nuño Gutiérrez, 61-86. México: Universidad de Guadalajara/Universidad Pedagógica Nacional, 2021.

----- . “Latino internacional, no güeros, no morenos. Racismo colorista en la publicidad en México”, *Boletín de Antropología*, n.º 35, 59 (2020): 130-153.

Viveros Vigoya, Mara. “Interseccionalidad. Giro decolonial y comunitario”. Clacso. Acceso el 9 de septiembre de 2025. <https://www.clacso.org/interseccionalidad-giro-decolonial-y-comunitario/>.

----- . “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”. *Science Direct*. Acceso el 3 de septiembre de 2025. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0188947816300603>.

Ynoub, Roxana. “Epistemología y metodología en y de la investigación en Diseño”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* n.º 82 (2020): 17-31.

Artículo de investigación

Formación circense fuera de las carpas en Recife:

la Escuela Pernambucana de Circo y la configuración del campo laboral circense

*Circus Training Outside the Tents in Recife:
the Escola Pernambucana de Circo and the
Configuration of the Circus Labor Field*

*Formação circense fora das lonas em Recife:
a Escola Pernambucana de Circo e a
configuração do campo laboral circense*

Recibido: 3 de octubre de 2025

Aceptado: 20 de abril de 2026

Suenne Sotero de Abreu da Silva

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

<https://orcid.org/0009-0008-0347-286X>

suenne.sotero@unesp.br

Resumen • Abstract • Resumo

Este artículo investiga los orígenes de la formación circense fuera de las carpas en la ciudad de Recife, con énfasis en la Escuela Pernambucana de Circo (EPC), reconocida por su metodología de circo social orientada a la inclusión y la transformación sociocultural. El objetivo es comprender cómo esta experiencia incidió en la profesionalización artística y en la configuración del escenario artístico circense. Desde un enfoque cualitativo de carácter histórico, se desarrolla un estudio de caso basado en entrevistas con agentes clave, analizadas en diálogo con fuentes bibliográficas y documentales. Los resultados evidencian el papel de la EPC como espacio formativo relevante para la inserción de jóvenes en el mercado laboral y para la ampliación del escenario circense local.

Palabras clave: artes circenses, circo social, formación profesional, escenario artístico circense.

This article investigates the origins of circus training outside the tents in the city of Recife, with an emphasis on the Escola Pernambucana de Circo (EPC), recognized for its social circus methodology oriented toward inclusion and sociocultural transformation. The aim is to understand how this experience contributed to artistic professionalization and to the configuration of the circus artistic landscape. Based on a qualitative approach of a historical nature, the study develops a case study grounded in interviews with key agents, analyzed in dialogue with bibliographic and documentary sources. The results highlight the role of EPC as a relevant training space for youth insertion into the labor market and for the expansion of the local circus landscape.

Keywords: circus arts, social circus, professional training, circus artistic landscape.

Este artigo investiga as origens da formação circense fora das lonas na cidade do Recife, com ênfase na Escola Pernambucana de Circo (EPC), reconhecida por sua metodologia de circo social orientada à inclusão e à transformação sociocultural. O objetivo é compreender como essa experiência incidiu na profissionalização artística e na configuração do cenário artístico circense. A partir de uma abordagem qualitativa de caráter histórico, desenvolve-se um estudo de caso baseado em entrevistas com agentes-chave, analisadas em diálogo com fontes bibliográficas e documentais. Os resultados evidenciam o papel da EPC como espaço formativo relevante para a inserção de jovens no mercado de trabalho e para a ampliação do cenário circense local.

Palavras-chave: artes circenses, circo social, formação profissional, cenário artístico circense.

Artículo de investigación

Formación circense fuera de las carpas en Recife:

la Escuela Pernambucana
de Circo y la configuración
del campo laboral circense¹

— Suenne Sotero de Abreu da Silva

Introducción

En las últimas décadas, se observa un crecimiento en las investigaciones sobre las artes circenses, especialmente en lo que respecta a procesos formativos y experiencias vinculadas al circo social en América Latina.² Sin embargo, gran parte de estos estudios se ha centrado en sus dimensiones pedagógicas y sociales, por lo que deja en segundo plano sus implicaciones en la configuración del campo laboral circense. En este sentido, el presente artículo propone contribuir a este debate al analizar la relación entre formación y mercado de trabajo en el contexto específico de Recife, entre finales de la década de 1990 y principios de los años 2000.

¹ El texto contó con la colaboración de una herramienta de Inteligencia Artificial, utilizada exclusivamente para la revisión gramatical y la traducción, bajo la supervisión de la autora. [N. de la E. Una vez dictaminado a favor, este artículo se sometió a cuidado editorial por parte del equipo de *PROCESUAL. Revista de investigaciones en Arte, Diseño y Cine*].

² Julieta Infantino, “El ‘Circo Social del Sur’: trayectorias y representaciones de jóvenes en la ciudad de Buenos Aires” (ponencia presentada en el Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Río de Janeiro, 2009), y Daniel de Carvalho Lopes y Erminia Silva, “Circo Social e suas histórias: impulsos e provocações pela emergência de suas histórias múltiplas”, en *Vozes do Circo Social no Brasil: práticas, diálogos e reflexões*, ed. por Marco Antonio Coelho Bortoleto, Gilson Santos Rodrigues, Maria Isabel Somme, Denizia Abreu y Gean Victor de Oliveira (Campinas: FEF-UNICAMP, 2024), 11-17.

Durante mucho tiempo, la producción de conocimiento en Brasil se estructuró desde una perspectiva hegemónica, concentrada principalmente en el sureste del país. En este contexto, resulta fundamental visibilizar experiencias y saberes que emergen de otros territorios, como el noreste brasileño, al reconocer la especificidad de sus prácticas y trayectorias en el campo de las artes circenses.

Para ello, el presente artículo se propone analizar cómo los procesos de formación circense desarrollados en la Escuela Pernambucana de Circo (EPC) incidieron en la configuración del mercado laboral circense en Recife,³ en la época señalada. En este sentido, la EPC es comprendida no sólo como espacio formativo, sino como agente que contribuyó a la emergencia de nuevas trayectorias profesionales, grupos y formas de inserción en el campo circense local.

Los objetivos de este trabajo son: 1) reconstruir los principales hitos en la conformación de la Escuela Pernambucana de Circo en el contexto de la emergencia de la formación circense fuera de las carpas en Recife; 2) analizar las trayectorias de artistas formados en este proceso como indicio de nuevas dinámicas de inserción profesional, y 3) examinar el papel de la EPC como agente de fomento en la configuración del mercado laboral circense en Recife, en el lapso de tiempo referido.

En este contexto, surge la siguiente pregunta: ¿cómo se configuraron los procesos de formación circense fuera de las carpas en Recife y de qué manera incidieron en la transformación del mercado laboral circense en la ciudad? Desde esta perspectiva, el presente artículo busca no sólo reconstruir un proceso histórico aún poco documentado, sino contribuir a la comprensión de las relaciones entre formación artística y reconfiguración del campo laboral circense en el contexto analizado.

Metodología

Esta investigación adopta un enfoque cualitativo de carácter histórico, desarrollado a partir de un estudio de caso centrado en la Escuela Pernambucana de Circo. Como principal fuente empírica, se realizaron cuatro entrevistas con agentes fundamentales para la creación y consolidación de la institución: Zezo Oliveira;⁴ Bóris Trindade Júnior,⁵ conocido como Borica; Hosani Gomes,⁶ y Ronaldo Aguiar.⁷ Los criterios de selección de las personas entrevistadas se basaron en su participación en diferentes momentos históricos del periodo investigado. Zezo y Borica estuvieron directamente involucrados en la creación de la EPC, actuando sobre todo en los ámbitos de gestión y pedagogía de la institución. Por su parte, Hosani y Ronaldo integraron el primer grupo profesional de la EPC, convirtién-

³ Ciudad capital del estado de Pernambuco, ubicada en la región Noreste del Brasil, conocida por la desigualdad económica y social en comparación con las regiones Sur y Sureste del país.

⁴ Educador social, actor, director, productor cultural, investigador y gestor público.

⁵ Director circense, educador social, productor y artista.

⁶ Artista, educadora y pedagoga.

⁷ Artista, director e investigador.

dose en artistas formados dentro de este proceso fuera de las carpas.

Los guiones de las entrevistas fueron elaborados con foco en tres ejes principales: la trayectoria individual de cada persona entrevistada; los hitos históricos de los espacios de formación en los que participaron, con énfasis en la fundación de la EPC, y las consecuencias de las acciones de la institución en el contexto del mercado laboral local.

Tras la recopilación de los testimonios, la información obtenida fue examinada mediante análisis temático, por lo que se identificaron recurrencias y convergencias entre los relatos. Posteriormente, se realizó un análisis narrativo, orientado a comprender las trayectorias individuales y las formas en que los participantes construyen sus memorias sobre el proceso investigativo. Por último, se llevó a cabo un análisis histórico, que permitió identificar los principales hitos temporales y las interrelaciones entre los acontecimientos narrados y su contexto sociocultural.

En este sentido, la investigación adopta un enfoque cualitativo de carácter histórico, cuyo objetivo es reconstruir los procesos de formación circense fuera de las carpas en Pernambuco a partir del cruce entre fuentes orales, referencias bibliográficas y materiales institucionales disponibles en sitios web de organizaciones vinculadas al proceso, libros e investigaciones académicas sobre la historia del circo en Brasil y la constitución del circo social en Brasil.

La articulación de estas fuentes y estrategias de análisis permitió reflexionar sobre la importancia de la EPC en la formación artística y en la profesionalización del hacer circense fuera de la carpa, en Recife, en las fechas antes señaladas.

Desarrollo

La formación en circo dentro de la carpa

Hasta la década de 1970, en Brasil, el proceso de formación, socialización y aprendizaje de artistas de circo se realizaba casi exclusivamente dentro de las carpas, en un contexto familiar y generacional, como señaló Vargas: “Los circenses, en su mayoría, ya nacieron en circos. El trabajo ha sido transmitido de generación en generación y asumido por familias enteras”.⁸ Sin embargo, como indican Erminia Silva y Luís Alberto de Abreu, desde las décadas de 1940 y 1950 la transmisión de los saberes circenses dejó de concentrarse en el ámbito familiar, desplazándose progresivamente hacia la “escuela formal”.⁹ Este proceso se intensificó a finales de la década de 1970, cuando se consolidó un movimiento orientado a la creación de escuelas de circo fuera de la carpa. En Brasil, se materializó con la creación de la Academia Piolin de Artes Circenses en 1978 y, posteriormente, de la Escuela Nacional de Circo en 1982.¹⁰

⁸ Maria Thereza Vargas, *Circo: espetáculo de periferia* (São Paulo: SMC-SP, 1981), 13.

⁹ Erminia Silva y Luís Alberto de Abreu, *Respeitável público... o circo em cena* (Río de Janeiro: Funarte, 2009), 27.

¹⁰ Silva y Abreu, *Respeitável público...*, 41.

Acompañando el movimiento nacional, aunque no de manera intencional, se dio la fundación de la primera escuela de circo en el Nordeste: la Escuela Picolino de Artes del Circo, en Bahía, en 1985.

La formación en circo fuera de la carpa

En 1975, en el barrio de Madalena, en Recife, se fundó la Fundação Cecosne (Centro de Comunicação Social do Nordeste), institución sin fines de lucro dedicada a acciones educativas y socioculturales. Ésta desarrollaba acciones de formación orientadas a la inserción laboral y al acompañamiento de niños, niñas y jóvenes en situación de vulnerabilidad, con lo que articulaba capacitación profesional y actividades culturales.

En 1985, Madre Escobar creó el proyecto Circo Oi Oi Oi en el marco de Cecosne. De inicio era un espacio recreativo de enseñanza circense, sostenido mediante la reasignación de recursos y la búsqueda de apoyos externos. A partir de la articulación internacional de Madre Escobar, se realizaron intercambios que permitieron experiencias formativas en el exterior, donde algunas participantes entraron en contacto con la noción de circo social, aún en proceso de definición.

Madre Escobar lideró el proyecto circense, mientras Zezo Oliveira contribuyó a su estructuración pedagógica, lo que permitió orientar la transición hacia una propuesta de inclusión social a través del arte.

Existen pocos registros formales sobre la metodología empleada y sobre las personas responsables de las clases del Circo Oi Oi Oi. Una información recurrente en los relatos de las personas entrevistadas es que destaca la figura del Mago Mister Denis.¹¹ Además de formar a varias personas profesionales en las artes circenses, el Mago Denis dio continuidad a la tradición familiar en el circo, por lo que se le reconoce como influencia directa en la formación de la compañía Moleza y Gentileza, compuesta por sus hijos, en los años 2000 y que continúan actuando hasta hoy.

Aunque no tuvo como objetivo inicial la formación profesional, el Circo Oi Oi Oi puede considerarse un núcleo embrionario del desarrollo del circo fuera de las carpas en Recife. A partir de estas experiencias, surgieron artistas y educadores que impulsaron nuevos proyectos orientados a la profesionalización y a la inserción en el mercado laboral, como Arrircirco y la Escuela Pernambucana de Circo. En este sentido, no sólo se trata de procesos formativos, sino de su capacidad de incidir en la emergencia de nuevas formas de producción artística, evidenciadas en la creación de grupos, compañías y trayectorias independientes en el campo circense local.

¹¹ Severino Alves Ferreira fue ilusionista y actuó en diversos circos itinerantes de carpa, además de impartir clases de circo en los primeros espacios de formación fuera de las carpas. Fue también fundador del grupo Nossa Gente Show.

Arrircirco

En 1995, con su salida de Cecosne, a Madre Escobar le surgió el deseo de fundar una escuela de circo independiente. Con el apoyo del arzobispo de Olinda y Recife, Monseñor Hélder Câmara,¹² y de Luiz Maurício Carvalheira,¹³ nació Arrircirco –Arraial Intercultural de Circo de Recife–. Según Madre Escobar, en su testimonio presente en el libro *Luiz Maurício Carvalheira e o Circo*, organizado por Gilberto Trindade, se señalan los cuatro pilares del circo –también llamados, por quienes formaban parte de Arrircirco en esa época, los cuatro puntos cardinales– que constituían los fundamentos de la pedagogía practicada en la escuela: 1) responsabilidad, relacionada con el cuidado del cuerpo como instrumento principal en el circo; 2) creatividad; 3) *performance*, como forma de comunicación con el público, y 4) solidaridad, en lo que respecta al compartir oportunidades.

A través de alianzas con la Secretaría de Cultura y posteriormente con la Secretaría de Educación de Recife, el proyecto transitó por distintos espacios –como el Sítio Trindade,¹⁴ una plaza en Jaqueira y la Escuela Municipal de Artes João Pernam-

buco–,¹⁵ lo que garantizó su continuidad y la ampliación de la formación artística, incluyendo el circo.

La alianza preveía la cesión de un espacio por parte del Ayuntamiento, mientras el proyecto ofrecía talleres y acciones en la red municipal. En este contexto, las y los participantes comenzaron a recibir becas mensuales, lo que, como señala Hosani Gomes, permitió que “las personas fueran entendiendo que era posible vivir del arte, a través del circo”,¹⁶ con lo que inició un proceso incipiente de autopercepción como artistas.

En paralelo a las actividades locales, la cooperación internacional promovió la participación de instructoras e instructores extranjeros en la formación técnica del Arrircirco, lo que contribuyó a la cualificación del grupo. Aunque ya existía un desarrollo técnico impulsado por formadores locales, como Borica y artistas itinerantes, estos intercambios ampliaron el repertorio de metodologías pedagógicas y formativas.

En sus últimos años, Arrircirco funcionó en Engenho do Meio y fue cerrado en 2023 tras el fallecimiento de Madre Escobar, quien dedicó su trayectoria a la inclusión y formación de jóvenes en contextos peri-

¹² Religioso católico con fuerte actuación en la defensa de los derechos humanos. Fundó la Conferencia Nacional de Obispos de Brasil (CNBB, por sus siglas en portugués), fue obispo auxiliar en Río de Janeiro y lideró la Arquidiócesis de Olinda y Recife por 21 años.

¹³ Actor, maestro de filosofía y teatro. Actuó en el Teatro Popular del Noreste (TPN) e integró el grupo fundador del teatro de títeres Mamulengo Só-Riso.

¹⁴ Equipamiento histórico gestionado por la Secretaría de Cultura de Recife, destinado a actividades culturales y deportivas.

¹⁵ Fundada en 1991, en ese entonces vinculada a la Secretaría de Educación de la Ciudad de Recife, es una de las pocas escuelas públicas de artes del Noreste, con enfoque inicial en la formación profesional en música y teatro. Ubicada en el barrio de Várzea, en Recife, la escuela amplió, a lo largo de los años, su actuación hacia otros lenguajes artísticos, como circo y danza, entre otros.

¹⁶ Hosani Gomes, entrevista por Suenne Sotero (entrevista en línea), 22 de mayo de 2025.

féricos. Aun así, su legado permanece en la actuación de artistas y educadores formados en la iniciativa, muchos de quienes continúan activos en el mercado laboral circense, dentro y fuera del estado. Un ejemplo significativo es el artista circense Sérgio Muniz, quien asumió la secretaría del Sindicato de Artistas de Pernambuco (SATED-Pe, por sus siglas en portugués) y quien viene desarrollando un trabajo relevante junto a la comunidad circense itinerante de carpa, contribuyendo a la valorización, visibilidad y articulación política de estos profesionales.

Escuela Pernambucana de Circo

Durante una formación realizada por Cecosne en colaboración con el Cirque du Soleil, Zezo Oliveira y Borica identificaron el interés de crear una escuela de circo, aunque con enfoques distintos: Zezo, orientado a la inclusión social, y Borica, a la formación profesional. Esta complementariedad definió la estructura inicial del proyecto. La elección del territorio respondió a una estrategia vinculada a contextos de vulnerabilidad social en el barrio de Recife Antigo, donde se ubicaba la comunidad del Pilar:

[...] La Comunidad Nuestra Señora del Pilar (*Favela do Rato*) tuvo su origen durante la década de 1970, cuando algunas zonas del Barrio de Recife fueron expropiadas [...] Fue en ese periodo que se inició la ocupación del área y surgió la llamada “Favela do Rato”, nombre que se le dio debido a la gran cantidad de ratas que proliferaban

alimentándose de los granos de trigo arrojados por el Molino de Recife.¹⁷

En la región elegida se encontraba la Torre Malakoff, cuya cesión fue articulada por Borica con apoyo institucional del gobierno estatal, lo que permitió el inicio de las actividades del proyecto. En este marco, en 1996 fue inaugurada la Escuela Pernambucana de Circo (EPC), bautizada por Ariano Suassuna como Grande Circo Arraial, denominación que marcó su reconocimiento institucional y su inserción en el escenario cultural del estado.

Durante sus primeros años, la EPC contó con el patrocinio de Boris Trindade, lo que permitió la adquisición de una carpa y la adecuación del espacio en la Torre Malakoff. En este proceso, algunas personas comenzaron a recibir remuneraciones simbólicas, mientras la consolidación pedagógica de la Escuela contó con la participación de profesionales de distintas áreas y artistas provenientes de circos itinerantes. Sin embargo, la transmisión de saberes hacia aprendices fuera de linajes familiares exigió la creación de nuevas dinámicas pedagógicas, destacándose la actuación de educadores que lograron articular tradición circense y enfoque social.

Un hito en la trayectoria de la EPC fue el apoyo del proyecto “Mano Amiga”, iniciativa del Gobierno del estado de Pernambuco orientada a la atención de niños, niñas y adolescentes en situación de vulnerabilidad. Durante este periodo, la escuela

¹⁷ Eder Claudio Malta Souza, *Cenário de exclusão e enobrecimento urbano: a Favela do Rato* (São Cristóvão: Departamento de Educação, UFS, 2007), 47.

reorganizó sus actividades para atender tanto a participantes del proyecto como a la comunidad local, lo que fortaleció su estructura mediante la contratación de educadores, el acceso a recursos y la adquisición de equipos.

Las presentaciones de la EPC integraban el proceso formativo como experiencias de creación artística. Sin embargo, su uso para la captación de recursos generó tensiones éticas sobre la participación de niños, niñas y jóvenes. Según Zezo, este dilema fue constante, lo que llevó a la Escuela a restringir las presentaciones a su propio entorno.

De manera concomitante al trabajo desarrollado en la EPC, Borica invitó a Zezo Oliveira para asumir la dirección artística de su compañía, inicialmente llamada Ícaros. Después, el grupo pasó a llamarse Brincantes¹⁸ de Circo,¹⁹ nombre que mantiene hasta la actualidad. La compañía liderada por Borica actuaba de forma independiente, pero en diálogo con la EPC, reuniendo en su elenco a algunas personas que habían formado parte del Arrircirco y otras que eran estudiantes de la Escuela.

Con el cambio de gestión estatal, el proyecto “Mano Amiga” progresivamente perdió financiamiento hasta su extinción,

lo que afectó de forma directa la sostenibilidad de la EPC. La escuela redujo sus actividades y pasó a depender de apoyos puntuales. Poco después, el gobierno solicitó la devolución de la Torre Malakoff, obligando a la EPC a funcionar de forma itinerante en distintos puntos de la ciudad. Esta inestabilidad dificultó el acceso de aprendices, en especial de la comunidad de origen en el barrio de Brum, lo que comprometió la continuidad de su participación.

Después de este largo periodo de itinerancia, la EPC enfrentó otro episodio importante en su trayectoria institucional. Borica se mudó a Río de Janeiro, ciudad ubicada en la región sureste de Brasil, donde posteriormente asumió el cargo de coordinador de circo del proyecto AfroReggae,²⁰ una de las principales iniciativas socioculturales del país en ese momento. Con su partida, Zezo Oliveira permaneció al frente de la EPC, para dar continuidad al trabajo pedagógico y a la articulación comunitaria, incluso frente a las inestabilidades estructurales y a la ausencia de financiamiento continuo.

En este contexto, Zezo encontró una nueva posibilidad de sede en la Vila do Buriti, comunidad con la que mantenía un fuerte vínculo tras años de actuación local y participación en la creación de la asociación de vecinos y vecinas. En reconocimiento a su trayectoria, la comunidad acogió la propuesta de albergar la EPC en su sede,

¹⁸ El término “brincantes” se utiliza en Brasil para designar a personas que participan en prácticas artísticas vinculadas a la cultura popular.

¹⁹ Brincantes de circo es un grupo circense que adoptó esa nomenclatura en 2011, y que actuaba tanto en el ámbito artístico como social. La compañía realiza espectáculos, talleres, acciones socioeducativas y es responsable del desarrollo del proyecto de inclusión “Circo sin Barreras”, que ofrece clases de circo para personas con discapacidad.

²⁰ Organización no gubernamental fundada en 1993, cuya misión era promover un impacto social a través del arte y la cultura, con enfoque en la juventud de las periferias de la región central de Río de Janeiro.

aunque el espacio presentaba fragilidades estructurales.

Para viabilizar el funcionamiento de la Escuela en este nuevo lugar, la Federación de Organismos para la Asistencia Social y Educativa (FASE)²¹ destinó recursos para la realización de pequeñas reparaciones, permitiendo que la EPC retomara sus actividades con una dirección fija. Durante el periodo en que la escuela funcionó en la sede de la asociación de la Vila do Buriti, las actividades se organizaron en dos formatos: las técnicas aéreas se realizaban al aire libre, en la plaza de la comunidad, favoreciendo la relación con el territorio; mientras que en el espacio interno se desarrollaban las demás modalidades y actividades complementarias. A partir de estas acciones y de eventos culturales, personas de la propia comunidad comenzaron a participar de los talleres, consolidando la presencia de la Escuela en el territorio.

Así, la inserción de la EPC en el territorio favorece la construcción de vínculos con la comunidad, lo que configura un tejido comunitario que sostiene y amplía estas prácticas. Como señalan Flórez y Laguna,²² el *circo social* (concepto que

será explicitado más adelante de manera sintética y en función de los objetivos del artículo) puede comprenderse como una estrategia orientada al fortalecimiento del tejido comunitario desde la participación y la interacción entre sus integrantes. En el caso analizado, los datos que se presentan a continuación permiten observar que esta dimensión comunitaria no sólo incide en los procesos formativos, sino también en la generación de condiciones concretas para la producción artística y la inserción de nuevos sujetos en el campo circense local.

Referentes ideológicos y pedagógicos

El trabajo realizado por Madre Escobar, tanto en Cecosne como en Arricirco, estuvo influenciado por los principios de la Teología de la Liberación, corriente latinoamericana difundida en Pernambuco por la actuación de Dom Hélder Câmara, que proponía una lectura crítica de la realidad desde la perspectiva de la población pobre y marginada. Como plantea Gutiérrez, este enfoque se verifica en la práctica, a partir de la participación activa en la transformación de las condiciones de injusticia.²³ Es decir, este enfoque articulaba fe, acción comunitaria y transformación social, promoviendo procesos educativos orientados a la conciencia crítica y a la organización colectiva.

La EPC, por su parte, se desarrolló fuera de ese marco religioso, aunque mantuvo un carácter político. Su propuesta metodológica se apoyó en referencias como

²¹ Organización no gubernamental fundada en 1961, con actuación en seis estados brasileños y sede nacional en Río de Janeiro, dedicada al fortalecimiento de grupos sociales para la garantía de derechos, la democracia y la justicia ambiental. A través de un concurso cultural de FASE-Pe dirigido a la juventud, el colectivo de jóvenes de la Escuela Pernambucana de Circo (EPC), denominado Centro Circo de la Juventud (CCJ), elaboró y ejecutó en 2009 el I Seminario Recife Circo Joven, que contó con charlas, talleres y presentaciones artísticas realizadas en la sede de la EPC.

²² Jessica Andrea Flórez Ñustes y Angie Yineth Laguna Barragán, "El circo social: una propuesta de tejido comunitario", *Trayectorias para el Desarrollo* 3, n.º 2 (2016): 52-61.

²³ Gustavo Gutiérrez, *Teología de la liberación: perspectivas* (Petrópolis: Vozes, 1986), 250.

Winnicott, Vygotsky, Piaget y Paulo Freire, lo que articulaba dimensiones subjetivas, sociales y pedagógicas en la formación. En este sentido, la pedagogía de Paulo Freire constituye una referencia central, al comprender la educación como una forma de intervención crítica en el mundo.²⁴ Así, tanto la Teología de la Liberación como la pedagogía de Freire se inscriben en un horizonte crítico de interpretación de la realidad latinoamericana, orientado a la comprensión de las desigualdades y relaciones de poder.

En ese sentido, Arrircirco y la EPC se desarrollaron a partir de referencias distintas, pero con convergencias importantes: en ambos casos, las artes circenses fueron concebidas no sólo como práctica artística, sino como medio de formación humana y construcción colectiva en contextos de vulnerabilidad. Este fenómeno no fue exclusivo de Pernambuco, sino que se manifestó en distintos contextos, y mantuvo un horizonte común: el uso del circo como práctica cultural capaz de articular creación artística, educación y participación social.

Circo Social y Red Circo del Mundo

En el año 2000, representantes del Cirque du Soleil –que articula proyectos como “Jeunesse du Monde”,²⁵ una organización dedicada al trabajo con juventudes en diversos países–, junto con representantes de Oxfam²⁶ en diferentes partes del mundo, visitaron la EPC y posteriormente invitaron a la institución a integrarse en un grupo internacional dedicado a la discusión sobre la inclusión social a través del arte, en especial mediante el circo.

Esta articulación se expandió a nivel nacional con la unión de cinco instituciones brasileñas: Arrircirco (Pernambuco), Escuela Pernambucana de Circo (Pernambuco), Grupo Cultural AfroReggae (Río de Janeiro), Se Essa Rua Fosse Minha²⁷ (Río de Janeiro) y ACENE²⁸ (Minas Gerais). Juntas, estas cinco organizaciones comenzaron a intercambiar metodologías, a realizar encuentros formativos y a actuar en

²⁵ Fundada en Francia, la Asociación Mundial de la Juventud en Acción tiene como objetivo trabajar con jóvenes de todo el mundo, al promover acciones de carácter global. Entre sus proyectos destaca el programa “Culturas Mundiales e Intercambios Culturales”, que estableció una relación directa con la Escuela Pernambucana de Circo.

²⁶ Es una red global compuesta actualmente por 22 organizaciones miembro, que actúa en 77 países alrededor del mundo. Su misión incluye la realización de campañas, la implementación de programas y la oferta de ayuda humanitaria dirigidas a la promoción de la justicia social y la reducción de las desigualdades.

²⁷ Organización no gubernamental fundada en octubre de 1991 por el sociólogo Herbert de Souza (Betinho), cuyo objetivo inicial era promover la inclusión y garantizar los derechos de personas en situación de calle, mediante acciones socioeducativas y culturales.

²⁸ ACENE fue el nombre por el cual AIESEC era conocida en Belo Horizonte en sus primeros años de actuación. La ONG actuaba con foco en intercambios y formación de jóvenes líderes.

²⁴ Paulo Freire, *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa* (São Paulo: Paz e Terra, 2002), 38.

red. Fue así que, en 2000, se estructuró la Red Circo del Mundo Brasil, que contó también con el apoyo de la FASE, a través de su Servicio de Análisis y Asesoría a Proyectos (SAAP).

El concepto acuñado por este grupo de diferentes instituciones que practicaban metodologías similares en distintas regiones de Brasil pasó a denominarse circo social. Fátima Pontes,²⁹ más conocida como Fatinha, actual coordinadora ejecutiva de la EPC, define el concepto en el libro *Circo: horizontes educativos*:

El circo social es entendido por la EPC como la articulación de procesos de enseñanza y aprendizaje de las artes y habilidades circenses con conceptos pedagógicos, dando forma a metodologías de educación (no formal) que utilizan factores de “riesgo” y “seducción” del circo como elementos centrales de actividades que propician a niños, adolescentes y jóvenes [...] el desarrollo de múltiples potencialidades, la elevación de su autoestima, la construcción de autonomía y la ampliación de su repertorio cultural para el pleno ejercicio de sus derechos de ciudadanía.³⁰

El circo social, en este contexto, como refleja Zezo Oliveira, se trata de “inclusión a través del arte [...] y no de una perspectiva

profesionalizante”.³¹ En esta línea, ha sido definido también como un proceso de enseñanza-aprendizaje orientado a la inclusión social y al desarrollo comunitario.³² Asimismo, ha sido comprendido como una estrategia orientada al fortalecimiento del tejido comunitario y a la construcción de vínculos sociales a través de prácticas artísticas.³³ En diálogo con la literatura sobre circo social –que ha privilegiado sus dimensiones pedagógicas y sociales–, los datos aquí analizados permiten observar que estos procesos inciden también en la configuración del campo laboral circense.

Esta propuesta pedagógica nace del deseo de ofrecer, estimular y posibilitar que niños, niñas y jóvenes vivan experiencias saludables a través del arte del circo. Convertirse en artista no es una decisión que corresponde exclusivamente a cada aprendiz. Más que formar profesionales del escenario, lo que se busca es contribuir a que esos sujetos se conviertan en personas que sueñan, que amplíen su percepción del mundo más allá de los límites de la periferia, territorio donde históricamente fueron ubicados por un sistema que segmenta a la sociedad con base en la clase social y el color de piel. La Red Circo del Mundo desempeñó un papel fundamental en el fortalecimiento de diversas iniciativas de circo social y en la difusión internacional de esta metodología: “A partir de su origen en Brasil, el

²⁹ Educadora, profesora de teatro, actriz, productora cultural, directora circense y actual coordinadora ejecutiva de la EPC.

³⁰ Maria de Fátima Pontes, “As relações humanas na pedagogia do Circo Social desenvolvidas pela Escola Pernambucana de Circo”, en *Circo: horizontes educativos*, ed. por Marco Antonio Bortoleto, Teresa Barragán y Erminia Silva (Jundiaí: Autores Associados, 2016), 212.

³¹ Zezo Oliveira, entrevista por Suenne Sotero (entrevista en línea), 14 de junio de 2025.

³² Antonio Alcántara, “El formador de circo social”, *Quaderns d'Animació* 16, n.º julio (2012), <http://quadernsanimacio.net>.

³³ Flórez y Laguna, “El circo social: una propuesta de tejido comunitario”.

concepto de circo social se expandió rápidamente por todo el mundo [...] El enfoque metodológico del circo social se adapta a distintos contextos socioculturales, manteniendo su énfasis en la justicia social y en la educación transformadora”.³⁴

El circo social, en este contexto, como refleja Zezo Oliveira, se trata de “inclusión a través del arte [...] y no de una perspectiva profesionalizante”.

Es importante señalar que el objetivo principal de las instituciones que utilizaban esta metodología no era la formación artística. Sin embargo, al promover el desarrollo de sujetos críticos y potenciar a las personas como protagonistas de sus propias trayectorias, es posible observar la emergencia de nuevas formas de inserción profesional. Esto ocurrió tanto en el ámbito artístico como en otros campos vinculados a la cultura, desempeñándose como educadoras y educadores, productoras y productores, o profesionales del sector artístico y cultural en sus propios territorios. En este contexto, también se reconoce la consolidación de figuras específicas vinculadas a estos procesos, como la del formador o formadora de circo social, cuya práctica articula dimensiones artísticas y educativas en su actuación profesional.³⁵

³⁴ Circo do Mundo, “Circo social”, acceso el 9 de marzo de 2026, <https://circodomundo.org/>.

³⁵ Alcántara, “El formador de circo social”.

Trupe Circus: la compañía de la EPC

Con el crecimiento del proceso formativo en la Escuela, aprendices pasaron a asumir roles como educadoras y educadores, mientras ex integrantes de Arrircirco se incorporaron al cuerpo docente de la EPC. A medida que este grupo consolidaba su formación, emergió la demanda por caminos de profesionalización artística, lo que llevó a la Escuela a buscar alternativas que permitieran su permanencia en el ámbito artístico sin renunciar a su propuesta educativa.

En este contexto, en 2001 nació la Trupe Circus, colectivo artístico de la EPC que respondió a la demanda de continuidad y profesionalización, al mediar entre el carácter formativo del circo social y el trabajo artístico, como afirma Zezo Oliveira:

El circo social no tiene esa perspectiva de formación profesional; sin embargo, es deber de las escuelas, cuando surgen personas interesadas en la profesionalización, buscar los caminos. La compañía fue la forma de trabajar con los interesados en lo profesional. Surgió naturalmente desde la perspectiva de atender esa demanda. Si en el proyecto, todos fueran a seguir profesionalmente, significaría que estamos trabajando mal.³⁶

La creación de la compañía puede ser comprendida como un punto de inflexión, en la medida en que materializa la transición entre formación y trabajo, configurando nuevas posibilidades de inserción profe-

³⁶ Oliveira, entrevista por Suenne Sotero.

sional en el campo circense. Más que una continuidad formativa, este proceso implica su transformación en una práctica artística organizada, capaz de producir espectáculos, generar circulación y constituirse como espacio de trabajo para sus integrantes. De este modo, la compañía se configura como un dispositivo clave en la articulación entre formación y mercado, lo que evidencia la emergencia de nuevas formas de organización colectiva y de inserción profesional en el contexto local.

La compañía comenzó a participar en convocatorias públicas, presentar espectáculos y ampliar su presencia en la escena cultural local y regional. La consolidación de la actuación artística de la EPC contribuyó directamente a la obtención de recursos a través de mecanismos como la convocatoria de fomento a la cultura del Banco Nacional de Desarrollo Económico y Social (BNDES), que posibilitó la producción del espectáculo *O Vendedor de Caranguejos* (2003). Según Ronaldo Aguiar, integrante de la primera formación de la Trupe Circus:

Esta obra marcó un punto de inflexión en la trayectoria de la EPC, ya que fue el primer espectáculo profesional de la institución y también el primer espectáculo de circo social de Pernambuco en ser nominado a varios premios en el Festival Enero de Grandes Espectáculos,³⁷ uno de los festivales de artes escénicas más importantes del estado y referente a nivel nacional.

Este logro posicionó a la Escuela Pernambucana de Circo en el mapa de la escena cultural pernambucana y, al mismo tiempo, rompió paradigmas al demostrar que instituciones que trabajan con arte en territorios de vulnerabilidad social y económica también son capaces de producir obras artísticas de calidad, con potencia estética y reconocimiento crítico, superando el estigma asistencialista que aún pesa sobre muchas de estas iniciativas.³⁸

La EPC se consolidó como una referencia regional y nacional en la articulación entre arte, educación y transformación social. Su proyección se fortalece con el trabajo de la Trupe Circus, compuesta por ex aprendices de la institución, cuya calidad escénica refleja la consistencia y potencia del proceso formativo de la Escuela. Con presentaciones en diversos estados y presencia en importantes festivales, la compañía reafirma el impacto estético y pedagógico de la EPC, lo que demuestra su relevancia en la formación de artistas comprometidos con lo social.

A lo largo de estas tres décadas, la metodología de la EPC ha ofrecido una formación que trasciende lo artístico, con lo que ha impactado las trayectorias personales de jóvenes y favorecido su inserción en el campo cultural de Recife. Aunque la profesionalización no sea su foco central, el proceso formativo suele despertar el interés por una carrera en el área.

³⁷ Importante festival de artes escénicas del estado promovido por la Asociación de Productores de Artes Escénicas de Pernambuco (Apacepe).

³⁸ Ronaldo Aguiar, entrevista por Suenne Sotero (entrevista en línea), 22 de julio de 2025.

Análisis del escenario circense en Pernambuco

No existen datos oficiales sobre el mercado circense en Recife durante las décadas de 1980 y 1990, ni sobre el escenario preciso del lenguaje del circo antes de la aparición de espacios formativos fuera de las carpas. Sin embargo, a partir de los testimonios recogidos para este artículo, es posible constatar que, además de los circos itinerantes, ese escenario ya estaba compuesto por un número reducido de compañías, artistas independientes, exintegrantes de circos de carpa, grupos activos en fiestas y eventos, así como algunos profesionales que habían realizado formaciones fuera de Pernambuco. También es importante destacar la presencia constante de los llamados malabaristas viajeros, quienes contribuían a la diversidad de prácticas y trayectorias en el universo circense local. Otra categoría relevante es la de los ilusionistas que, entre las décadas de 1960 y 1990, se reunían semanalmente en el Club Mágico de Recife.

Aunque las personas entrevistadas no registraron nombres de muchos grupos y compañías, se mencionó la existencia del Grupo Nossa Gente Show, fundado en 1993 por Mister Denis. Años después, en 1996, Zezo Oliveira y Borica, ambos artistas de la escena, fundaron la compañía Tomara que no Chova.

El surgimiento de la EPC y la formación de profesionales a partir de sus prácticas pedagógicas fueron fundamentales para el fortalecimiento de la cadena creativa del circo en Recife, especialmente a prin-

cipios de los años 2000. Diversos artistas que pasaron por la Escuela comenzaron a integrar el panorama cultural de la ciudad, migrando después a otros estados y países –como Jannesson Cabral (Italia), Ronaldo Aguiar (Estados Unidos, Río de Janeiro y São Paulo) y Wellington Lima (Canadá-Cirque du Soleil).

Entre quienes optaron por permanecer y desarrollar sus trayectorias artísticas en el estado, surgieron nuevas compañías y colectivos, como Acqua Trupe,³⁹ Trupe Etnia⁴⁰ e Irmãos Santana,⁴¹ que contribuyeron a ampliar la presencia y diversidad del circo en la escena cultural pernambucana. Cabe destacar a la Trupe Pernilongos,⁴² surgida a partir del Arricirco, que, al igual que otros grupos, emergió en el mismo momento histórico.

La EPC y el Arricirco comenzaron a atraer artistas de otras disciplinas, como teatro y danza, interesados en ampliar sus repertorios a partir del circo. Hasta entonces, la formación artística en Pernambuco estaba concentrada en el centro de Recife. La llegada de la EPC a la Zona Norte contribuyó a descentralizar este mapa, lo que

³⁹ Compuesta exclusivamente por artistas originarios de la comunidad de Vila Buriti. Su formación inicial incluía a César Gomes, Laércio de Assis, Nayara Renny y Paloma de Andrade

⁴⁰ Inicialmente formada por Cleiton Orman, Ivo Amaral y Michel Gomes, el grupo tuvo su composición posteriormente ampliada con la integración de Kelly Trindade.

⁴¹ Formada en 2001 por los hermanos Jaqueson, Alisson y Anderson Santana, sobrinos del artista circense itinerante Robson –quien también integró el cuerpo docente de Arricirco y actuó por muchos años como capataz de la carpa mantenida en el Sítio Trindade.

⁴² Estuvo compuesta por Sérgio Muniz, Jonauto Andrade, Laércio Assis, Renato Silva, Adeildo França y George Silva.

amplió el acceso al arte y generó nuevas posibilidades para jóvenes de territorios periféricos.

En lo que respecta a la cadena productiva, diversos agentes se destacaron como multiplicadores del lenguaje circense en la ciudad y en el país. Entre los ejemplos más emblemáticos de transformación y protagonismo se encuentra la trayectoria de Hosani Gomes, quien inició su formación en la EPC, completó la licenciatura en Pedagogía, se especializó en Circo y Educación y, tras un periodo trabajando como profesora en la Escuela, desempeñó funciones de asesoría y coordinación pedagógica de la institución. Otro caso significativo es el de Zezo Oliveira, quien fue invitado a coordinar la Escuela Nacional de Circo (ENC)⁴³ en Río de Janeiro. Con su visión social, Zezo contribuyó a la regionalización efectiva de esa escuela, promoviendo la participación de artistas de diferentes regiones en el cuerpo estudiantil. Según sus palabras, “La EPC posibilitó el reconocimiento de mi trabajo; permanecí ocho años en Río de Janeiro”.⁴⁴

La EPC también desempeñó un papel fundamental en la formulación y cogestión de políticas públicas para el circo en el estado y en el municipio de Recife. En este proceso, destaca la actuación de Fátima Pontes, quien participó activamente en consejos, foros y colegiados sectoriales, al defender las demandas del

lenguaje circense y fortalecer el diálogo entre artistas y gestores públicos. Otros nombres relevantes incluyen a Cleiton Orman, exaprendiz de la EPC e integrante de la Trupe Circus, quien asumió la jefatura del servicio de circo en la Fundación de Cultura Ciudad de Recife, y a Suenne Sotero, también exintegrante de la Trupe, quien actuó como asesora de artes circenses en la Secretaría de Cultura del estado de Pernambuco.

La consolidación del mercado laboral también impulsó la creación y expansión de eventos como la Muestra de Circo de Recife,⁴⁵ que en 2025 realizó su 14ª edición, y la presencia destacada de diversidad circense en el Festival de Invierno de Garanhuns,⁴⁶ que alberga en promedio a 1 200 personas por presentación en su carpa, generalmente instalada en el Parque Euclides Dourado, en el interior del estado de Pernambuco. Un hito del Festival ocurrió en la edición de 2017, cuando el equipo técnico estuvo compuesto en su mayoría por profesionales del lenguaje circense, desde la coordinación del polo hasta el equipo técnico de infraestructura.

⁴³ Ubicada en Río de Janeiro, la ENC fue fundada en 1982 y actualmente es la única institución de enseñanza mantenida por el Ministerio de Cultura de Brasil que ofrece curso técnico en circo con duración de dos años.

⁴⁴ Oliveira, entrevista por Suenne Sotero.

⁴⁵ Evento promovido por la Alcaldía de la Ciudad de Recife, a través de la Secretaría de Cultura y la Fundación de Cultura Ciudad de Recife, cuyo fin es promover acciones de difusión y formación artística dirigidas al público en general, y que contempla producciones circenses activas en Pernambuco.

⁴⁶ Evento que ocurre anualmente en Garanhuns (Pernambuco), realizado en la mayoría de sus ediciones en alianza entre el gobierno estatal y la alcaldía local. El festival promueve diversas actividades de formación y disfrute cultural, distribuidas en múltiples polos temáticos por la ciudad, entre los cuales destaca el polo de circo, recientemente nombrado “carpa Índia Morena”, en homenaje a la artista circense itinerante y Patrimonio Vivo de Pernambuco.

Más recientemente, una de las repercusiones más significativas ocurrió con la creación del Casarão de las Artes, un nuevo espacio de formación ubicado en la región donde tuvo su origen la EPC. El espacio fue fundado por Michel Gomes y Cleiton Orman, exaprendices de la EPC que aún residen en la región de la comunidad de Pilar y la favela de Brum:

El Casarão de las Artes surgió después de que los chicos salieran de la EPC, Michel y Cleiton, realizando una intervención en el lugar de donde ellos vinieron. Me pareció excelente. Uno de los mayores retornos que la Escuela ha tenido fue la presencia de Michel y Cleiton volviendo a su lugar, habiendo construido un espacio cultural en la región donde viven. Para mí, ése es el mayor ejemplo de retorno. Ya podemos morir, ya tenemos esa alegría.⁴⁷

Estas reverberaciones no son exclusivas de la EPC. Otra institución también ubicada en el Nordeste brasileño, más precisamente en la ciudad de João Pessoa, en el estado de Paraíba, es el Centro Cultural Piollin, que integra la Red Circo del Mundo desde 2008. En su libro *Escuela de Circo en Paraíba: memorias y trayectorias de Piollin, Pirilampo y Djalma Buranhêm*, Diocélio Barbosa y Fabio Dal Gallo presentan un levantamiento sobre los exaprendices de la institución:

Es posible percibir que, a través de estas reverberaciones, los alumnos que pasaron por la experiencia circense actúan hoy en diversos ámbitos: el artístico, el técnico, el educativo, la producción y la gestión públi-

ca. [...] Esto revela la importancia de valorar actividades que estimulen la práctica del protagonismo y que reconozcan las cualidades y potencialidades de cada individuo durante la realización de proyectos como los desarrollados por el Centro Cultural Piollin. El Piollin, con estas dos líneas de acción en relación con el circo –la escuela de circo y la práctica del circo social–, ha proyectado a diversos artistas hacia el mercado profesional circense.⁴⁸

Ampliando la dimensión geográfica del circo social, Julieta Infantino presenta un panorama de las trayectorias de antiguos y antiguas aprendices del proyecto Circo Social del Sur,⁴⁹ en la ciudad de Buenos Aires, y analiza las reverberaciones del trabajo desarrollado por la institución en el contexto local. A partir de entrevistas realizadas con jóvenes participantes del proyecto, la autora identifica distintos impactos personales y profesionales de la experiencia circense. Para algunos el circo aparece como un espacio de realización personal, compromiso social y también como una posible opción profesional. En este sentido, señala que: “De los jóvenes entrevistados, la totalidad planteó la posibilidad de trabajar en algo relacionado con la actividad circense que realizan como ideal, pero desde distintas posturas que iremos desglosando. Se juegan así distintas estrategias y valoraciones sobre el arte, el trabajo y el trabajo artístico”.⁵⁰

⁴⁷ Oliveira, entrevista por Suenne Sotero.

⁴⁸ Diocélio Barbosa y Fabio Dal Gallo, *Escolas de Circo na Paraíba: memórias e trajetórias da Piollin, Pirilampo e Djalma Buranhêm* (João Pessoa: s. n., 2024), 38.

⁴⁹ Institución fundada en 2013, en Buenos Aires, que también hace uso de la metodología del circo social.

⁵⁰ Infantino, “El ‘Circo Social del Sur’”, 8.

En conjunto, estos ejemplos permiten observar que la emergencia de espacios formativos fuera de las carpas no sólo amplió el acceso al circo, como ha sido señalado en la literatura, sino que, en el caso analizado, incidió de manera concreta en la configuración del campo laboral circense en Pernambuco. Esta dinámica, identificada también en otros contextos latinoamericanos, muestra que los procesos formativos vinculados al circo social no se limitan a su dimensión educativa, sino que posibilitan la construcción de trayectorias profesionales en el campo artístico.

En el caso de la EPC, estos procesos se traducen en la creación de nuevas compañías, en la profesionalización de artistas, en la ampliación de circuitos de circulación y en la incidencia en políticas públicas. Así, los datos analizados permiten comprender la formación circense fuera de las carpas no sólo como un proceso educativo, sino como un dispositivo activo en la configuración del campo circense local.

Conclusiones

Los desarrollos de los procesos formativos fuera de las carpas son vastos y complejos y, sin duda, merecerían un estudio más profundo que excede los límites de este artículo. En este sentido, el presente trabajo se propuso trazar la trayectoria de las primeras experiencias de formación circense fuera de la carpa que, en el contexto de Recife, se consolidaron a partir de la perspectiva del circo social y de sus repercusiones. Estas experiencias

no sólo fortalecieron el escenario artístico local, sino que también incidieron en los ámbitos político y educativo, con lo que contribuyeron a una nueva configuración de las relaciones entre arte, territorio y transformación social en la ciudad.

A partir de estos espacios, la formación circense ganó relevancia no sólo en el ámbito social y artístico, sino también como herramienta de inserción profesional, lo que amplió su presencia en la economía creativa local. Aunque la profesionalización no haya sido su objetivo central, estas iniciativas fortalecieron de forma orgánica la cadena productiva del circo y contribuyeron al desarrollo de trayectorias en el campo artístico, especialmente entre jóvenes de territorios periféricos.

En este marco, aún no existe un análisis detallado del perfil de las primeras generaciones circenses formadas fuera de las carpas en Pernambuco. Sin embargo, una de las hipótesis que emerge de esta investigación –y que requiere mayor profundización– es que esta primera generación estuvo mayoritariamente compuesta por personas formadas en espacios vinculados al circo social. En esta dirección, Erminia Silva y Daniel de Carvalho Lopes plantean una pregunta que ayuda a ampliar el horizonte de reflexión:

[...] vale la pregunta: ¿es posible intentar abordar algunos de los caminos recorridos por multitudes de personas, pertenecientes a los más diversos grupos sociales y políticos, que pensaron, reflexionaron y llevaron a cabo, entre las décadas de 1980

y 1990, en Brasil, nuevos recorridos de la producción circense de los cuales emerge el circo social?⁵¹

De este modo, más que un simple cambio en los espacios de formación, la emergencia de estas experiencias señala una transformación en la configuración del campo laboral circense en el contexto analizado. En este sentido, el presente artículo se plantea como un punto de partida para futuras investigaciones orientadas a comprender con mayor profundidad las implicaciones de estas transformaciones, no sólo en términos de inserción profesional, sino también en los modos de creación, en la organización de la escena y en el lugar del artista, abriendo camino para el análisis de las dimensiones estéticas y poéticas que emergen de estos nuevos procesos y configuraciones del campo circense contemporáneo.

⁵¹ Lopes y Silva, “Circo Social e suas histórias”, 13.

BIBLIOGRAFÍA

Aguiar, Ronaldo. Entrevista por Suenne Sotero (entrevista en línea). 2025.

Alcántara, Antonio. “El formador de circo social”. *Quaderns d’Animació* 16, n.º julio (2012), <http://quadernsanimacio.net>.

Barbosa, Diocélio y Fabio Dal Gallo. *Escolas de Circo na Paraíba: memórias e trajetos da Piollin, Pirilampo e Djalma Buranhêm*. João Pessoa: s. n., 2024.

Circo do Mundo. “Circo social”. Acceso el 9 de marzo de 2026. <https://circodomundo.org/>.

Flórez Ñustes, Jessica Andrea y Angie Yineth Laguna Barragán. “El circo social: una propuesta de tejido comunitario”. *Trayectorias para el Desarrollo* 3, n.º 2 (2016): 52-61.

Freire, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Gomes, Hosani. Entrevista por Suenne Sotero (entrevista en línea). 2025.

Gutiérrez, Gustavo. *Teología de la liberación: perspectivas*. Petrópolis: Vozes, 1986.

Julieta Infantino. “El ‘Circo Social del Sur’: trayectorias y representaciones de jóvenes en la ciudad de Buenos Aires” (ponencia presentada en el Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Río de Janeiro, 2009).

Lopes, Daniel de Carvalho y Erminia Silva. “Circo Social e suas histórias: impulsos e provocações pela emergência de suas histórias múltiplas”. En *Vozes do Circo Social no Brasil: práticas, diálogos e reflexões*, editado por Marco Antonio Coelho Bortoleto, Gilson Santos Rodrigues, Maria Isabel Somme, Denizia Abreu y Gean Victor de Oliveira, 11-17. Campinas: FEF-UNICAMP, 2024.

Oliveira, Zezo. Entrevista por Suenne Sotero (entrevista en línea). 2025.

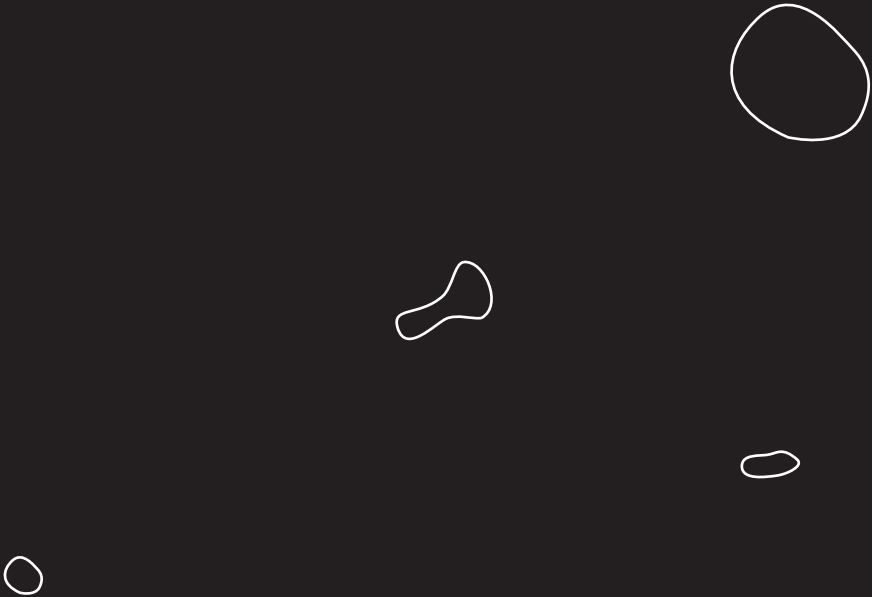
Pontes, Maria de Fátima. “As relações humanas na pedagogia do Circo Social desenvolvidas pela Escola Pernambucana de Circo”. En *Circo: horizontes educativos*, editado por Marco Antonio Bortoleto, Teresa Barragán y Erminia Silva, 209-224. Jundiaí: Autores Associados, 2016.

Silva, Erminia y Luís Alberto de Abreu. *Respeitável público... o circo em cena*. Río de Janeiro: Funarte, 2009.

Souza, Eder Claudio Malta. *Cenário de exclusão e enobrecimento urbano: a Favela do Rato*. São Cristóvão: Departamento de Educação, UFS, 2007.

Trindade, Gilberto, ed. 2008. *Luiz Maurício Carvalheira e o circo*. Recife: FCCR.

Vargas, Maria Thereza. *Circo: espetáculo de periferia*. São Paulo: SMC-SP, 1981.



Ensayos académicos

○

02

Ensayo académico

Libros de literatura combinatoria no lineal del siglo XX

Un análisis interdisciplinario desde el diseño, la literatura y la estética

*Non-linear combinatory literature books of the 20th Century:
An analysis from Design, Literature, and Aesthetics*

*Livros de literatura combinatória não linear do século XX:
uma análise a partir do design, da literatura e da estética*

Recibido : 17 de septiembre de 2025

Aceptado: 11 de marzo de 2026

Jorge Armando Cabrera Herrera

Facultad de Artes y Diseño | Universidad Nacional Autónoma de México

<https://orcid.org/iD: 0009-0001-3774-4797>

jorge.a.cabrera.herrera@gmail.com

Resumen • Abstract • Resumo

Este ensayo examina la intersección del diseño, la literatura y la estética en obras combinatorias no lineales del siglo XX, enfatizando la manera como el diseño editorial influye directamente en la experiencia de lectura. Se enfoca en ejemplos de libros que rompen con los formatos tradicionales para fomentar la participación activa del lector como *Cent mille milliards de poèmes* (1961), de Raymond Queneau, y *Composition No. 1* (1962), de Marc Saporta, para ilustrar cómo su estructura combinatoria y fragmentada en unidades o sintagmas independientes permite múltiples lecturas y transforma al lector en co-creador. Finalmente, relaciona dichos conceptos con las teorías de la obra abierta de Umberto Eco y la estética de la participación de Adolfo Sánchez Vázquez, con lo que destaca la relevancia de estas innovaciones en el contexto de la posmodernidad y su anticipación a las narrativas interactivas digitales contemporáneas.

Palabras clave: recepción, participación, obra abierta, virtualidad, interdisciplina.

*This article examines the intersection of design, literature, and aesthetics in 20th-century non-linear combinatorial works, emphasizing how editorial design directly influences the reading experience. It focuses on examples of books that break with traditional formats to foster active reader participation, such as Raymond Queneau's *Cent mille milliards de poèmes* (1961) and Marc Saporta's *Composition No. 1* (1962). The analysis illustrates how their fragmented, combinatorial structure, composed of independent units or syntagmas, allows for multiple readings and transforms the reader into a co-creator. Finally, the article relates these concepts to Umberto Eco's theory of the open work and Adolfo Sánchez Vázquez's aesthetics of participation, highlighting the relevance of these innovations within a postmodern context and their anticipation of contemporary digital interactive narratives.*

Keywords: reception, participation, open work, virtuality, interdisciplinarity.

*Este artigo examina a interseção entre design, literatura e estética em obras combinatórias não lineares do século XX, enfatizando a forma como o design editorial influencia diretamente a experiência de leitura. O foco está em exemplos de livros que rompem com os formatos tradicionais para fomentar a participação ativa do leitor, como *Cent mille milliards de poèmes* (1961), de Raymond Queneau, e *Composition No. 1* (1962), de Marc Saporta. A análise ilustra como a sua estrutura fragmentada e combinatória, composta por unidades ou sintagmas independentes, permite múltiplas leituras e transforma o leitor em um co-criador. Por fim, o texto relaciona esses conceitos com as teorias da obra aberta, de Umberto Eco, e da estética da participação, de Adolfo Sánchez Vázquez, destacando a relevância dessas inovações no contexto da pós-modernidade e sua antecipação às narrativas interativas digitais contemporâneas.*

Palavras-chave: recepção, participação, obra aberta, virtualidade, interdisciplinaridade.

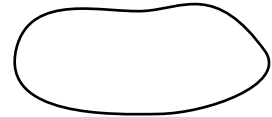


Ensayo académico

Libros de literatura combinatoria no lineal del siglo xx

**Un análisis interdisciplinario
desde el diseño, la literatura
y la estética**

— *Jorge Armando Cabrera Herrera*



El libro alternativo como objeto de estudio del diseño

El análisis, desde el arte y el diseño, de libros literarios alternativos, impresos, de circulación comercial dentro de la industria editorial, ha tendido a enfocarse exclusivamente sobre su producción técnica. Esto ha dejado de lado la perspectiva fenomenológica y estética que permite comprender desde el diseño la particular experiencia de participación que estos libros impresos propician en el lector. Lo anterior intenta demostrar que al participar de la experiencia estética, el diseño puede ser analizado también desde los principios teóricos de la Estética y, con ello, arrojar luz, no sólo sobre los procesos creativos y productivos que se enfocan en la obra y el autor, sino también, sobre el impacto que tiene durante el proceso de recepción que recae en el lector-espectador.

Como parte de la investigación del autor dentro de la Maestría en Diseño y Comunicación Visual del Programa de Posgrado en Artes y Diseño de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México en torno al diseño de libros no convencionales e interactivos, y como egresado de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma UNAM, el presente estudio tiene como objetivo principal comprender, desde una base teórica, el fenómeno de la estética de la participación en obras literarias abiertas, en casos específicos de apertura designadas por Umberto Eco como obras en movimiento.

Para ello, establece una relación conceptual entre la literatura, la estética y el diseño, analiza un corpus de obras posmodernas de la segunda mitad del siglo XX. Se centra en obras literarias impresas cuyo diseño, al romper con el formato tradicional del libro, provoca la apertura que permite al lector elegir la secuencia poético-narrativa, participando activamente en la configuración del contenido. Así, el ensayo tiene como propósito hacer evidente la interdisciplinariedad que surge del cruce del trabajo conjunto entre el diseño y la literatura en la creación de las obras abiertas.

Durante el análisis ha sido esencial abordar los conceptos teóricos de *obra abierta* y *obra en movimiento*, de Umberto Eco, y la *estética de la participación*, de Adolfo Sánchez Vázquez, ambas teorías vinculadas a la creación literaria y al proceso de lectura en el contexto de la posmodernidad durante la segunda mitad del siglo XX en la que fueron producidos estos libros. Por último, es necesario mencionar que estas obras están emparentadas con el arte combinatorio cuyas raíces históricas podemos hallarlas en Ramón Llull y Gottfried Wilhelm Leibniz.

Dispersión, fragmentación y combinatoria

Frente a la constante evolución tecnológica, el libro como objeto de la cultura ha sufrido muy pocos cambios en su formato tradicional. Su diseño –con su lomo, páginas numeradas y encuadernación– es un reflejo de su peso histórico y cultural. Esta estabilidad no es una casualidad, sino que revela la eficiencia “casi perfecta” que ha alcanzado para su propósito gracias a su formato, a tal grado que “nos aferramos a los libros como si creyéramos que el pensamiento humano coherente sólo es posible en páginas numeradas y encuadernadas”.¹ Entrecomillamos la frase “casi perfecta” porque, a pesar del carácter hierático del libro como forma canónica, su transgresión a través de la fragmentación del discurso poético-narrativo en elementos sintácticos mínimos combinables en algunas obras del siglo XX, es una respuesta a las preocupaciones artísticas de la época y a los cambios de paradigma del pensamiento posmoderno frente a

¹ Janet H. Murray, *Hamlet en la holocubierto. El futuro de la narrativa en el ciberespacio* (Barcelona: Paidós, 1999 [1997]), 21.

nuevos parámetros para concebir la realidad y representarla, ante lo cual el formato tradicional del libro resultaba ineficiente. Es así que, en estas obras, un número reducido y limitado de unidades lingüísticas –*lexias* para George Landow² y Roland Barthes³ o *textons* para Espen J. Aarseth–,⁴ tales como versos independientes en tiras de papel o capítulos en hojas sueltas, permite generar de manera exponencial una gran variedad de versiones de la misma obra gracias a su diseño combinatorio y sus capacidades hipertextuales. Esta combinatoria no es un simple recurso técnico, sino una estrategia deliberada de diseño por parte de los autores para derribar las barreras tradicionales entre el lector, el escritor y la obra.

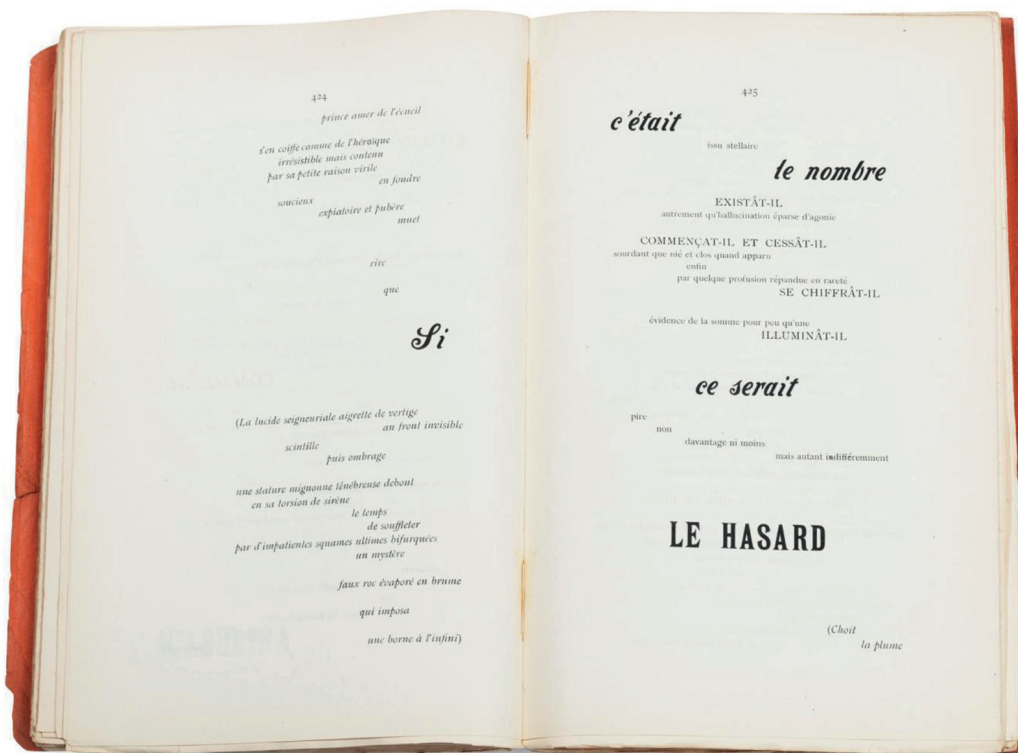


FIGURA 1. Stéphane Mallarmé, *Coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), publicado originalmente en *Cosmopolis*, mayo de 1897. Imagen tomada de Jérémie Fesson, "D'où vient le modernisme? 3 – À la recherche de la neutralité et de l'universalité (1910-1920)", en *Graphéine* (2022), acceso el 22 de marzo de 2026, <https://grapheine.com/magazine/histoire-du-modernisme-3-recherche-neutralite-universalisme/>.

² George P. Landow, *Hipertexto 3.0. La teoría crítica y los nuevos medios en una época de globalización*. Trad. por José Antón Fernández (Barcelona: Paidós, 2009 [2006]), 25.

³ Roland Barthes, *S/Z*. Trad. por Nicolás Rosa (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2004 [1970]), 9.

⁴ Espen J. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature* (Londres: The Johns Hopkins University Press, 1997), 62.

El antecedente de la literatura combinatoria en formatos no convencionales

Aunque la deconstrucción de los elementos formales en el arte comenzó con las vanguardias desde finales del siglo XIX, a través del juego de perspectivas, la experimentación con materiales y los juegos tipográficos de dispersión sobre el soporte –como el revolucionario poema visual de Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) o las palabras en libertad de Filippo Tommaso Marinetti–, no fue sino hasta la segunda mitad del siglo XX que se multiplicaron las obras cuyo diseño editorial invitaba a la participación activa del lector.

Sería el propio Mallarmé con su obra no publicada *Livre* el primer antecedente de fragmentación del formato, considerada por Umberto Eco como una obra arquetípica en el ámbito literario debido a su apertura, así como al movimiento mecánico derivado de su condición fragmentada y su capacidad de permutación: “Si nos dirigimos al sector literario para buscar un ejemplo de obra en movimiento, encontramos, en vez de un *pendant* contemporáneo, una asombrosa anticipación: se trata del *Livre* de Mallarmé”.⁵

FIGURA 2. Stéphane Mallarmé, *Le Livre* (Fascículo II). Imagen tomada de “The first Reading of Mallarmé’s The Book”, en *Mimosa House*, 20 de febrero de 2018, acceso el 22 de marzo de 2026, <https://www.mimosahouse.co.uk/2018/2/20/the-first-reading-of-mallarmes-the-book>.

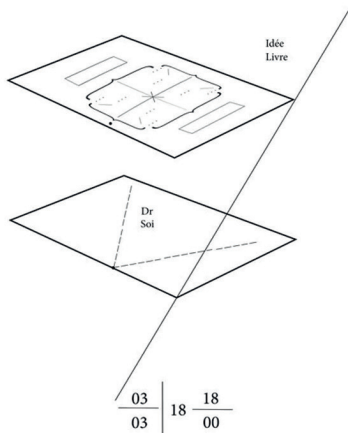


FIGURA 3. Klaus Scherübel, Mallarmé: *Le Livre*, 2005. Imagen tomada de Klaus Scherübel, “Mallarmé: Le Livre. Técnica mixta”, acceso el 22 de marzo de 2026, https://klausscheruebel.com/files/gimsgs/17_06ksmallsmakdp11pbs.jpg.

⁵ Umberto Eco, *Obra abierta : forma e indeterminación en la poética contemporánea* (México: Planeta, 1992 [1962]), 86.

Eco continúa con la explicación de la lógica conceptual y operativa de esta obra, en la que resalta la transgresión, subversión y ruptura con el diseño del formato del libro, liberándolo del yugo que significa el encuadernado y su lomo, permitiendo la reconfiguración libre de sus elementos por intervención del lector:

En el *Livre* las mismas páginas no habrían debido seguir un orden fijo: habrían debido ser relacionables en órdenes diversos según leyes de *permutación*. Tomando una serie de fascículos independientes (no reunidos por una encuadernación que determinase la sucesión), la primera y la última página de un fascículo habría debido escribirse sobre una misma gran hoja plegada en dos que marcase el principio y el fin del fascículo; en su interior, jugarían hojas aisladas, simples, móviles, intercambiables, pero de tal modo que, en cualquier orden que se colocaran, el discurso poseyera un sentido completo.⁶

Ya no se trata solamente de la movilidad natural, inconsciente o automática de la mirada que genera la lectura de la poesía visual a modo de escaneo, barrido o recorrido de la página en la que el ojo va brincando de una mancha tipográfica o línea textual a otra, sino de una movilidad mecánica de los componentes del libro y sus *lexias* o *textons* que pueden ser sorteados a entera libertad y discreción del lector mediante su participación: “El *Livre* debía ser un monumento móvil, y no sólo en el sentido en que era móvil y ‘abierto’ una composición como el *Coup de dés*, donde gramática, sintaxis y disposición tipográfica del texto introducían una poliforme pluralidad de elementos en una relación no determinada”.⁷

Aunque el *Livre* de Mallarmé representó un antecedente temprano hacia finales del siglo XIX, fue el surgimiento de las teorías en torno a la posmodernidad durante la década de 1960 y la consciencia de la época lo que motivó la experimentación y publicación de obras con diseños editoriales no convencionales.

⁶ Eco, *Obra abierta...*, 86-87.

⁷ Eco, *Obra abierta...*, 86.

Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes* (1961)

Raymond Queneau, escritor, poeta, novelista y matemático francés, una figura central de la literatura experimental del siglo XX y fundador en 1960 del grupo OuLiPo, interesado en conjuntar la literatura y las matemáticas aplicando reglas aritméticas y combinatorias a la creación literaria, publicó en 1961 *Cent mille milliards de poèmes* (Figura 4), una obra de poesía combinatoria gracias a su formato mecánico concebido por el propio autor y diseñado por Robert Massin, diseñador gráfico, director de arte de la editorial francesa Gallimard y tipógrafo francés, célebre por su uso innovador de la composición tipográfica para explorar nuevas formas de expresión y experimentar con las formas del libro.

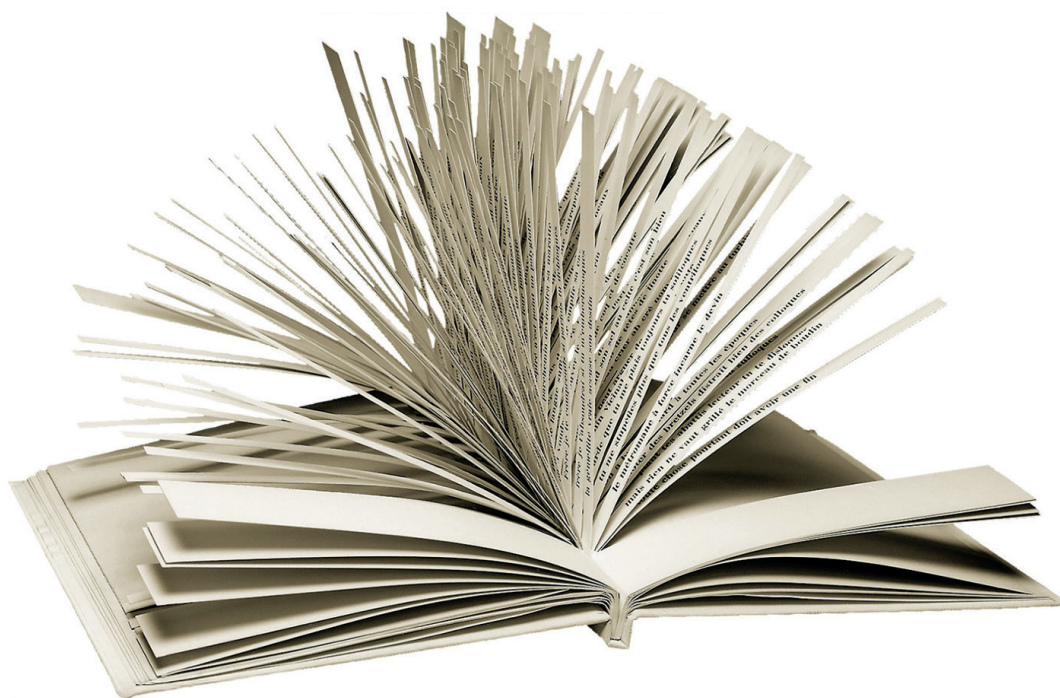


FIGURA 4. Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes* (1961). Edición de tiras recortadas de Gallimard. Imagen tomada de Redacción Clarín, "Cien mil millones de poemas: el libro imposible de terminar de leer", *Clarín*, 10 de agosto de 2022, acceso el 22 de marzo de 2026, https://www.clarin.com/internacional/-cien-mil-millones-poemas-libro-imposible-terminar-leer_0_VRGp717yUW.html.

Aunque el libro impreso cuenta con una encuadernación tradicional con lomo, su innovación consiste en que cada uno de los 14 versos de los 10 sonetos es una tira de papel independiente, lo que faculta al lector para combinarlos libremente, permitiendo la creación de hasta 10^{14} –100 000 000 000 000– versiones distintas de poemas, mostrando en la práctica el potencial ilimitado de la combinatoria.

Marc Saporta, *Composition No. 1* (1962)

Marc Saporta, novelista, ensayista y crítico literario francés, publicó en 1962 *Composition No. 1*, considerado un hito en la literatura experimental: 150 páginas sueltas en una caja, sin encuadernar y sin numerar, que permiten al lector elegir libremente el orden de lectura, convirtiéndolo en “co-creador” de la narración al influir en el desarrollo de los eventos. Cada página contiene una narración autónoma y según la postura de Saporta, el orden determinará si los eventos tienen un final afortunado o desdichado. Según el autor, “*Une vie se compose d’éléments multiples. Mais le nombre des compositions possibles est infini*” [“Una vida se compone de elementos múltiples. Pero el número de composiciones posible es infinito”. Traducción propia].⁸ Con esta frase Saporta intenta reforzar la idea de que la realidad no es unívoca y que la literatura debe ser capaz de representar la relatividad, multiplicidad, pluralidad e individualidad a la que se enfrenta el ser humano, en contraposición al racionalismo y la idea del Absoluto propios de la modernidad.

FIGURA 5. Marc Saporta, *Composition No. 1* (1962), edición de Visual Editions, 2011. Fotografía de la edición en hojas sueltas. Imagen tomada de “Visual Editions [Profile, iPad]”, *Creative Applications Network*, 11 de agosto de 2011, acceso el 22 de marzo de 2026, <https://www.creative-applications.net/wp-content/uploads/2011/08/VE08.jpg>.



⁸ Marc Saporta, *Composition No. 1* (París: Éditions du Seuil, 1962), s. p.

A lo largo de su carrera, Saporta exploró la idea de que la vida y la narrativa no siguen un camino fijo, sino que están compuestas por elementos múltiples y la secuencia en la que ocurren es tan importante como los eventos mismos.

Max Aub, *Juego de cartas* (1964)

El escritor, dramaturgo y crítico literario de origen franco-alemán Max Aub, publicó en 1964 *Juego de cartas*, una obra presentada en formato de páginas sueltas con el diseño de una baraja. Al igual que en otros ejemplos de literatura participativa, se cede al lector la libertad de determinar el orden de lectura invitándolo a colaborar activamente en la construcción de la historia ya que cada naipe contiene un fragmento de texto que el lector puede barajar al igual que un mazo de naipes. La obra destaca por el aspecto lúdico que establece la intertextualidad directa de su formato con el de una baraja, convirtiendo la lectura en un juego de azar muy en conexión con el aspecto aleatorio e incierto en el que transcurre la vida.



FIGURA 6. Max Aub, *Juego de cartas* 1964. Edición de Alejandro Finisterre con ilustraciones de Jandro (Alejandro Sirvent). Imagen tomada de "Max Aub, deudas de juego", *Blog de Jesús Marchamalo*, 11 de noviembre de 2010, <https://jesusmarchamalo.wordpress.com/2010/11/19/max-aub-deudas-de-juego/>.

Julio Cortázar, *Rayuela* (1963)

Rayuela (1963), de Julio Cortázar, sirve también como ejemplo de la relación entre literatura y juego. Mediante la intertextualidad que establecen el título y su innovador tablero de dirección con el juego popular del mismo nombre, evoca una estructura lúdica que anticipa el objetivo del autor: que el lector brinque entre capítulos no consecutivos para romper con la linealidad aristotélica y participar activamente en la configuración del orden del discurso.

Si bien *Rayuela* rompió con la lectura monolineal, es importante señalar que su experimentación se limitó al plano textual. Al publicarla con un encuadernado tradicional, la novela de Cortázar no modificó el diseño ni las convenciones editoriales del libro, lo que la distingue de los ejemplos de obras abiertas en movimiento que se abordan en el presente ensayo.

Nanni Balestrini, *Tristano* (1966)

Publicada en 1966, la novela *Tristano*, de Nanni Balestrini –escritor, poeta y artista visual italiano–, posee una estructura que, si bien se presenta en un diseño de formato tradicional de encuadernación con lomo al igual que *Rayuela*, está basada en la combinación aleatoria de sus sintagmas narrativos. La novela comprende 10 capítulos cada uno con 15 párrafos que se combinan con un algoritmo computacional aleatorio en cada copia que se imprime por encargo. De tal forma que existen –virtualmente, es decir, sólo en potencia como se verá más tarde– 109 027 350 432 000 variaciones posibles de la misma obra narrativa, de las cuales ninguna versión se puede imprimir dos veces.

Aunque las cuatro únicas variantes propuestas por Cortázar en *Rayuela* –seguir el “tablero de dirección”, leyendo sólo hasta el capítulo 56, leerla de forma lineal o en el orden que el lector desee– parecen menores en comparación con los billones de variantes de *Tristano*, ambos casos representan un cambio significativo en la recepción de la literatura que se alinea con el pensamiento posmoderno, que entiende la realidad como una construcción relativa y no como una verdad única.



FIGURA 7. Nanni Balestrini, *Tristano*, edición de Verso Books, 2014. Ejemplo de la estructura algorítmica y aleatoria de los párrafos donde cada ejemplar de esta edición presenta una combinación de texto única. Imagen de portada de Nanni Balestrini, *Tristano* (Londres: Verso, 2014 [1966]), tomada de Barry Schwabsky, "The First Novel Where Every Copy Is Unique", *Hyperallergic*, 15 de mayo de 2014, acceso el 22 de marzo de 2026. <https://hyperallergic.com/a-story-of-sentences-nanni-balestrinis-ever-changing-novel/>.

B. S. Johnson, *The Unfortunates* (1969)

Publicada en 1969, el diseño de la obra *The Unfortunates* de Bryan Stanley Johnson, innovador escritor británico, consiste en 27 cuadernillos sueltos en una caja que, al igual que las obras de Saporta y Aub, invitan al lector a leerlos en cualquier orden excepto el primero y el último. La restricción de mantener el primer y el último capítulo fijos en *The Unfortunates* no es un capricho técnico, sino una decisión narrativa fundamental para que el experimento de B. S. Johnson tenga sentido. El primer capítulo ("*First*"), es indispensable porque establece el disparador de la memoria. Sin él, el lector no entendería por qué el protagonista comienza a recordar a su amigo fallecido (Tony). Este capítulo sitúa al lector en la estación de tren, marcando el inicio físico del viaje y el inicio psicológico de la introspección. El último capítulo ("*Last*"), funciona como la resolución del día y de la reflexión sobre la muerte. Proporciona el cierre necesario a la experiencia del duelo y al evento del partido de fútbol. Leer este capítulo en cualquier otro momento rompería la progresión emocional del protagonista, quien finalmente debe abandonar la ciudad (y el pasado) para regresar a su realidad.

Aunque la obra busca representar el caos de la memoria, el relato está enmarcado en una situación temporal lineal: un periodista deportivo llega a Nottingham para cubrir un partido de fútbol, pero el diseño de Johnson diferencia entre la anarquía de los recuerdos y la inevitable linealidad de la vida. Johnson utiliza los 25 cuadernillos centrales para imitar cómo funciona la mente humana: los recuerdos de Tony, el cáncer, el pasado compartido y el presente se mezclan sin una secuencia lógica. Sin embargo, para que ese “caos” sea legible, necesita un contenedor conceptual donde el primer y último capítulo actúan como las tapas físicas de un libro que ha perdido su encuadernación. Representan la “llegada” y la “partida”, lo cual es un proceso lineal biológico y físico que no puede ser alterado, a diferencia de los pensamientos, que son erráticos.

De esta manera, la fijeza de estos capítulos permite que la obra sea una “obra abierta” en su núcleo, pero mantenga una coherencia narrativa que evita que el texto se convierta en un simple conjunto de fragmentos sin propósito.

El autor diseñó este formato para representar la naturaleza deficiente de la memoria, que evoca los recuerdos de forma no lineal y fragmentada, algo similar al planteamiento de Saporta con *Composition No. 1*. De esta manera, la estructura aleatoria de la lectura se convierte en un reflejo de la fragmentación del recuerdo, lo que establece un vínculo conceptual directo entre el diseño de la forma del libro y su temática.

De lo anterior se desprende que el diseño fragmentado de estos libros obliga al lector a tomar decisiones que afectan directamente el desarrollo del discurso y el sentido de la obra. Esta fragmentación no sólo invita a una lectura activa, sino que hace de la participación un requisito fundamental para que la obra pueda concretarse.



Umberto Eco y la obra abierta

Hay una coincidencia notable entre la aparición de estas obras y la teoría que las describe. Para ello es importante distinguir dos perspectivas teóricas que, aunque confluyen en un mismo fenómeno, centran su enfoque en dos de los tres elementos que forman parte de la tríada de todo fenómeno estético: el artista, la obra y el receptor. Mientras que la teoría de la obra abierta se centra en el objeto producido, la estética de la participación lo hace en la interacción del espectador-lector con dicho objeto durante el proceso de recepción. La primera tiene por objeto de estudio la obra, la segunda al público.

A la par que estos libros eran publicados, Umberto Eco definió el término de apertura en su libro *Obra abierta: forma e indeterminación en la poética contemporánea* (1962), en el que reconoce que toda obra genera una apreciación individualizada en cada sujeto durante el proceso de recepción. A su vez, dentro del concepto de *obra abierta*, Eco reconoce un tipo específico al que denomina obra en movimiento la cual se caracteriza por permitir al lector reconfigurar la estructura y orden del discurso, transformándose momentáneamente en “co-autor” al determinar la obra misma durante el proceso de lectura.

El subtítulo del libro de Eco, *forma e indeterminación en la poética contemporánea*, es ya una pista del contexto artístico de la época, marcado por la falta de determinación en formatos, técnicas, categorías y géneros en el arte propiciado por la experimentación y cambios en el paradigma científico, cultural e intelectual. En su definición de la obra abierta, establece tres niveles de apertura que caracterizan el fenómeno estético y artístico:

1) las obras "abiertas" en cuanto *en movimiento* se caracterizan por la invitación a hacer la obra con el autor; 2) en una proyección más amplia (como *género* de la *especie* "obra en movimiento"), hemos considerado las obras que, aun siendo físicamente completas, están, sin embargo, "abiertas" a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos; 3) *toda* obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie

virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una *ejecución* personal.⁹

Si bien las siete obras de literatura combinatoria analizadas aquí manifiestan apertura en los tres niveles mencionados por Eco, la mayoría son ejemplos contundentes del primer nivel y deben ser consideradas *obras en movimiento* ya que no sólo permiten, sino que exigen, la participación del lector en el proceso (re)creativo. Eco define este tipo específico de apertura como un novedoso tipo de obra: “[...] que, por su capacidad de asumir diversas estructuras imprevistas físicamente irrealizadas, podríamos definir como “obras en movimiento”.¹⁰

La intención de los autores de estas obras abiertas sería el rechazo de un orden singular por una pluralidad de órdenes posibles; el rechazo de un orden único en favor de una pluralidad de composiciones potenciales, asumiendo así la polisemia y polifonía intrínsecas del lenguaje: “[...] en las producciones del arte ‘informal’ hay una clara tendencia a la apertura, una exigencia de no concluir el hecho plástico en una estructura definida, de no determinar al espectador a aceptar la comunicación de una configuración dada, y de dejarlo disponible para una serie de goces libres en los que él escoja los resultados formales que le parezcan oportunos”.¹¹

Esto da pauta para que Eco establezca la diferencia entre la obra abierta en movimiento y la obra abierta “tradicional”. Según el autor la obra abierta “tradicional” es aquella en la que el espectador “debe interpretar libremente un hecho de arte ya producido, ya organizado según una plenitud estructural propia (aun cuando esté estructurado de modo que sea indefinidamente interpretable),” mientras que en la obra abierta en movimiento “el usuario organiza y estructura, por el lado mismo de la producción y de la manualidad el *discurso* [...] Colabora a hacer la obra”.¹²

⁹ Eco, *Obra abierta...*, 98.

¹⁰ Eco, *Obra abierta...*, 84-85.

¹¹ Eco, *Obra abierta...*, 259.

¹² Eco, *Obra abierta...*, 84.

Lectura	Formato	Elementos combinatorios	Autor y obra	Número de elementos combinables	Lecturas posibles
Multilineal combinatorio	Alternativo	Fascículos sueltos sin encuadernar	Stéphane Mallarmé • <i>Le Livre</i> (no publicada)	200 hojas organizadas de forma aleatoria en 24 fascículos o cuadernillos	Sin determinar • El "Maître" usaría el azar (una tirada de dados) para decidir el orden de las hojas
		Párrafos o fragmentos narrativos • Páginas sueltas, sin encuadernar	Marc Saporta <i>Composition No. 1</i> (1962)	150 páginas	5.7×10^{262}
			Max Aub • <i>Juego de naipes</i> (1964)	52 páginas	8.06×10^{67}
		Capítulos • Cuadernillos sueltos sin encuadernar	B. S. Johnson • <i>The Unfortunates</i> (1969)	27 cuadernillos	1.55×10^{25}
	Tradicional Codex (encuadernación con lomo)	Versos poéticos • Tiras independientes encuadernadas al lomo	Raymond Queneau • <i>Cent mille milliards de poèmes</i> (1961)	10 páginas con 14 versos combinables cada uno	$10^{14} = 100\,000\,000\,000\,000$
		Párrafos narrativos • Combinados por computadora encuadernados al lomo	Nanni Balestrini • <i>Tristano</i> (1966)	Sin elementos móviles • (10 capítulos con 15 párrafos combinados por computadora)	109 027 350 432 000
		Capítulos narrativos • Tablero de dirección encuadernados al lomo	Julio Cortázar • <i>Rayuela</i> (1963)	Sin elementos móviles • (56 capítulos en 2 posibles lecturas)	2* *Lineal o atendiendo las indicaciones del autor en su tablero de dirección

FIGURA 10. Tabla comparativa de las obras analizadas en este ensayo. Elaboración propia.

Esto significa que, en una obra abierta en movimiento, la responsabilidad del receptor va más allá de la simple recepción y configuración del sentido; también abarca la composición material, sintáctica y morfológica de la misma. El lector asume una doble función: además de interpretar el sentido de la obra por medio de la concreción cognitiva, es responsable de ordenar los elementos formales del soporte para producir una de sus potenciales versiones a través de la concreción física o tangible.

La estética de la participación de Adolfo Sánchez Vázquez

En este contexto específico, el término “participación”, con fuertes vínculos a la teoría marxista, pareciese más apropiado para las teorías del arte y la literatura que el de *interactividad*, un concepto acotado actualmente a lo digital. Esta preferencia se debe a que la “participación” permite analizar una gama más amplia de fenómenos artísticos en los que el lector-espectador se involucra en la configuración material de la obra.

Adolfo Sánchez Vázquez es una figura clave en la estética marxista. En sus libros *Las ideas estéticas de Marx*,¹³ *Estética y marxismo*¹⁴ y principalmente en *De la estética de la recepción a una estética de la participación*,¹⁵ defiende que el arte no es sólo un reflejo pasivo de la sociedad, sino una fuerza que puede impulsar la conciencia y la acción. En esta última obra, Sánchez Vázquez identificó un cambio crucial: la relación del público con la obra de arte había pasado de una recepción pasiva a una participación activa. Dicha reflexión subraya la urgencia de teorizar sobre la intervención del receptor, cuya figura ha evolucionado hasta convertirse en “co-creador”, especialmente a partir de la irrupción de las tecnologías digitales. Asimismo, Sánchez Vázquez sostiene que las teorías existentes –como el formalismo, el estructuralismo y la propia estética de la recepción– eran ya insuficientes para explicar esta nueva forma de colaboración del receptor.

¹³ Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx* (México: Era, 1965).

¹⁴ Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo* (México: Era, 1970).

¹⁵ Adolfo Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción a una estética de la participación* (México: UNAM-FFyL, 2005).

La recepción, de acuerdo con Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser, es un proceso mental de construcción simbólica de significado en el que, debido a la naturaleza limitada del soporte y del medio, el autor de toda obra literaria es incapaz de ser totalmente exhaustivo al describir personajes, contextos o situaciones narrativas. Esto da lugar a *puntos de indeterminación* y *espacios vacíos* que el lector debe llenar mentalmente a través de un proceso de concreción cognitiva a partir de sus propios horizontes de expectativas, su experiencia vital, su conocimiento interiorizado y su contexto particular al momento de leer, lo que convierte a cada lectura en una experiencia única e irrepetible.¹⁶ Lo anterior correspondería al tercer nivel de apertura que menciona Eco: toda obra es abierta debido a su capacidad para generar una lectura distinta derivada de la interpretación singular de cada lector.

En cambio, la estética de la participación propuesta por Adolfo Sánchez Vázquez, implica la constante reconstrucción y transformación tangible de la obra. Esta intervención práctica del lector, propiciada por el diseño del libro, no sólo afecta el significado de la obra sino también su estructura formal (morfológica) y compositiva (sintáctica) a nivel textual y visual, sin importar el medio ni el canal. Así, las propiedades materiales e interactivas de estas obras provocan que la recepción dé paso a la participación activa:

[...] aún reconociendo que la Estética de la Recepción reivindica el papel activo, creador del receptor, hay que considerar también que su actividad y creatividad sólo la refiere [...] al aspecto significativo o interpretativo de la obra. Pero, ¿es posible la participación del receptor que afecte también a sus otros dos aspectos –el formal y el material, sensible, o sea: al artefacto, según la terminología de Mukarovsky? De ser posible, ello exigiría la necesidad de pasar de la Estética de la Recepción a una estética de la participación, entendiendo por ésta la intervención del receptor en el proceso creador mismo al afectar con ella a la obra no sólo en su aspecto

¹⁶ Hans-Robert Jauss, *La literatura como provocación*. Trad. por Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu (Madrid: Gredos, 1970 [2013]); Wolfgang Iser, *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Trad. por José Antonio Gimbernat (Madrid: Taurus, 1976 [1987]); José Antonio Mayoral, *Estética de la recepción* (Madrid: Arco/Libros-La Muralla, 2015 [1987]); Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (México: UNAM-IIS-CELE, 2011 [1987], y Rainer Warning, *Estética de la recepción* (Madrid: Visor, 1989).

significativo, sino también como objeto sensible, material, dotado de cierta forma.¹⁷

Con este cambio de paradigma, gracias a la participación e intervención tangible sobre la obra, el lector o espectador se considera colaborador del proceso creativo sin el cual la obra no puede concretarse y, por lo tanto, existir. El crítico de arte Frank Popper, de quien Sánchez Vázquez retoma varios conceptos, lo ejemplifica diciendo: “El estatuto de la «obra de arte» se ha desmoronado progresivamente. El artista ha elegido asumir nuevas funciones más próximas al mediador que al creador y se ha encargado de enunciar propuestas [...] no concluyentes, abiertas. En cuanto al espectador, ha sido llamado a intervenir en el proceso de creación estética de una forma totalmente nueva”.¹⁸

Así, estos artistas menos preocupados por producir un objeto, se enfocaron en diseñar la experiencia de interactividad y participación con dicho objeto, con lo que sentaron las bases de lo que en la actualidad corresponde al campo del diseño de experiencia.

El académico noruego Espen J. Aarseth, reconocido como una figura clave en los campos de los estudios de videojuegos y la literatura electrónica, creó y definió el concepto de literatura ergódica¹⁹ –fusión de los vocablos griegos *ἔργον* (trabajo o esfuerzo) y *σδός* (camino o recorrido)– para referirse a los textos que exigen un “esfuerzo relevante” para ser “leídos o atravesados” por parte del lector, quien debe tomar decisiones que afecten el recorrido y la experiencia de la lectura, obligándolo a participar activamente en la construcción del texto. Aarseth contrasta este tipo de literatura con la no ergódica o tradicional, donde el recorrido del texto es “trivial e intrascendente”, pues sólo se requiere pasar las páginas. Es así que la obra de arte deja de ser un objeto de mera contemplación para ser un objeto de interacción que alberga múltiples posibilidades formales.

¹⁷ Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción...*, 79.

¹⁸ Frank Popper, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Trad. por Eduardo Bajo (Madrid: Akal, 1989 [1975]), 10-11.

¹⁹ Aarseth, *Cybertext...*, 1.

La combinatoria como propiciadora de la virtualidad

El estatus de virtualidad de estas obras de literatura ergódica no radica en su soporte o el medio en que se difunden, sino en el hecho de que su existencia depende de la potencia –posibilidad o capacidad– de ser actualizada por la participación del lector que la hace realidad –la actualiza– a través del proceso de lectura e interacción.

Una de las ideas centrales del libro de Pierre Lévy, *¿Qué es lo virtual?*, es que: “Lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual: virtualidad y actualidad solo son dos maneras de ser diferentes”.²⁰ Lévy profundiza en esta idea al explicar que la palabra “virtual” tiene su origen etimológico en el latín medieval *virtualis* (fuerza, virilidad, virtud), que deriva a su vez de *virtus*, que significa fuerza, poder o potencia. Potencia a su vez se opone al término “acto” con la que establece una relación dialéctica (*in potentia* vs. *in actu*). De tal manera que lo virtual es aquello que existe en potencia, que tiene el potencial de ser, pero que aún no se ha manifestado de manera concreta. Por ejemplo, la semilla es virtualmente el árbol. Por su parte lo actual es la manifestación concreta de esa potencia. El árbol ya crecido es la actualización de la semilla.²¹

Basándonos en lo anterior, los siete “libros” analizados son, en esencia, obras virtuales, pues su cualidad de obras abiertas en movimiento permite que existan en múltiples estados posibles. Su existencia se encuentra en un estado de potencia, que sólo se actualiza en cada una de sus variantes gracias a la participación del lector al combinar sus elementos sintagmáticos, *lexias* o *textons*.

La posmodernidad como contexto del proceso creativo

Estas obras son el resultado de la influencia de la posmodernidad sobre el arte, cuyas bases recaen en la evolución y deconstrucción de los conceptos fundamentales de la modernidad.

²⁰Pierre Lévy, *¿Qué es lo virtual?* Trad. por Diego Levis (Barcelona: Paidós, 1999 [1995]), 9.

²¹Lévy, *¿Qué es lo virtual?*, 11.

Para el filósofo francés Jean-François Lyotard la posmodernidad no se define por un estilo artístico o una época, sino como “el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX [...] con relación a la crisis de los relatos”²² o precisamente “como la incredulidad con respecto a los metarrelatos”²³ que legitimaban el saber y la historia en la modernidad.

Por su parte, estos grandes relatos o metarrelatos unificadores están asociados al concepto de lo *Absoluto* que en las esferas de lo social corresponden a la verdad, la razón, la moral, la libertad o el progreso; en las artes a lo bello, lo lineal, la proporción o la perspectiva; en lo espiritual a la eternidad, a Dios; y en las esferas de la ciencia al tiempo y al espacio, sólo por mencionar algunos.

Durante todo el siglo XX, todos estos conceptos han pasado por un proceso de deconstrucción que los ha llevado a ser concebidos de manera relativa, dependientes de la perspectiva múltiple de cada observador. Así la verdad ya no es unívoca, como tampoco lo bello es la única categoría estética, ni la proporción y la perspectiva están determinadas por una singularidad geométrica. Baste pensar en el cubismo o el futurismo y sus múltiples perspectivas simultáneas que provocaron la crisis de la perspectiva renacentista como gran metarrelato de la modernidad y dieron paso a la ruptura “con la tradición pictórica, para la que el cuadro [era] un punto de vista único en el mundo”.²⁴ Como bien señala Umberto Eco: “En un contexto cultural en que la lógica tiene dos valores ([...] entre verdadero y falso [...]), no es ya aquélla el único instrumento posible del conocimiento, sino que la lógica se abre paso a muchos valores que permiten la entrada, por ejemplo, a lo *indeterminado* como resultado válido de la operación cognoscitiva”.²⁵

²² Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Trad. por Mariano Antolín Rato (Madrid: Cátedra, 2000 [1979]), 9.

²³ Lyotard, *La condición postmoderna*, 11.

²⁴ Popper, *Arte, acción y participación...*, 47.

²⁵ Eco, *Obra abierta...*, 91.

En su lugar, surgen una multiplicidad de saberes, lenguajes y narrativas fragmentadas que no buscan una verdad universal, sino que coexisten y compiten entre sí generando una imagen caleidoscópica del mundo, como coexisten en un mismo plano las múltiples perspectivas del *Guernica* (1937) de Picasso, o las múltiples posibles lecturas de *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau.

Podemos rastrear los antecedentes que llevaron a estos cambios de paradigma por un lado en la teoría de la relatividad de Albert Einstein que revolucionó la manera de concebir el tiempo y el espacio. Por otro, en las nuevas tecnologías de la imagen, como la fotografía y el cine, que alteraron tanto la manera de representar visualmente estas dimensiones físicas como nuestra forma de comprender el movimiento y el cambio. Por una parte el tiempo dejaría de ser percibido como un continuo y, por otra, el espacio ya no sería más una dimensión singular. Términos como “absoluto” y “determinado” fueron sustituidos por lo “relativo” y lo “indeterminado”: “[...] es frecuente que [...] los artistas contemporáneos se acojan a ideales de informalismo, desorden, aleatoriedad, indeterminación de resultados [como] reacción del arte y de los artistas (de las estructuras formales y de los programas poéticos que las rigen) ante la provocación del Azar, de lo Indeterminado, de lo Probable, de lo Ambiguo, de lo Plurivalente”.²⁶

Este cambio de paradigma se vio reforzado por el Romanticismo y por el surgimiento del psicoanálisis de Sigmund Freud y Carl Gustav Jung a inicios del siglo XX, que permitieron considerar al sueño y al inconsciente como manifestaciones igualmente válidas de la realidad, lo que nos permite comprender el objetivo de B. S. Johnson al concebir *The Unfortunates* e intentar reproducir, a través del diseño fragmentado de la obra, la forma en que funcionan la memoria y el inconsciente.

Literatura y arte combinatorio

De esta manera, la crisis de una concepción unívoca de la realidad y el surgimiento de un paradigma basado en su relatividad y en la multiplicidad de perspectivas simultáneas, tuvieron un

²⁶ Eco, *Obra abierta...*, 34-35.

correlato directo en el ámbito literario y sus formatos de diseño editoriales. Como bien menciona Eco:

El mundo multipolar de una composición serial –donde el usuario, no condicionado por un centro absoluto, [...] en el cual no existen puntos privilegiados, sino que todas las perspectivas son igualmente válidas y ricas de posibilidades– aparece como muy próximo al universo espacio-temporal imaginado por Einstein [para quien] la relatividad está constituida por la infinita variabilidad de la experiencia, por la infinitud de medidas y perspectivas posibles.²⁷

Esta nueva sensibilidad se manifestó en la literatura a través de obras diseñadas para la multiplicidad de lecturas cuya polise-mia dependía activamente de la intervención del lector, para romper con la narrativa monolineal artistotélica y promover una lectura no secuencial. Ya no es una obra única, sino una multiplicidad de posibilidades virtuales a partir de un número reducido de elementos sintagmáticos, de tal forma que “la *obra en movimiento*, como en el universo einsteiniano, [niega] que haya una única experiencia privilegiada”.²⁸

Así, ante múltiples actualizaciones de una obra, tanto la idea de autor como la del discurso dejan de ser absolutos, pues como bien menciona Janet H. Murray: “en la cultura de la imprenta pensamos en la autoría como algo fijo e invariable. A algunos puede parecerles que un mundo mutable y calidoscópico carece de autor”.²⁹ Al utilizar un conjunto finito de elementos lingüístico-textuales, *lexias* o *textons*, cada una de ellas es capaz de generar una vasta cantidad de variantes. Este principio, que se asemeja al del alfabeto del pensamiento de Leibniz, les permite construir no sólo múltiples obras, sino también una diversidad de realidades alternas.

Retomando las propuestas del *Ars magna* de Ramón Llull y el *Computatio sive Logica* de Thomas Hobbes, en 1666 Gottfried Wilhelm Leibniz sentó las bases del arte combinatorio en su *Dissertatio de arte combinatoria* con la cual buscaba elaborar un “alfabeto de los pensamientos humanos” –*Alphabeto cogitatio-*

²⁷ Eco, *Obra abierta...*, 94-95.

²⁸ Eco, *Obra abierta...*, 96.

²⁹ Murray, *Hamlet en la holocubierta...*, 283.

num humanarum– con el que se pudieran representar las ideas más básicas mediante un sistema reducido de signos. La premisa de su trabajo era que, al igual que como las palabras se forman a partir de un conjunto reducido de letras, todas las ideas y conceptos son el resultado de la combinación de un conjunto reducido y limitado de elementos simples. De esta manera, este sistema permitiría fragmentar los conceptos, verdades e ideas en sus elementos básicos facilitando su análisis y con ello evitar el equívoco.

El diseño como mediador

De esta forma, el diseño desempeña un papel crucial en este fenómeno, pues hizo posible la materialización de estas obras, lo que genera una experiencia estética más intensa para el lector que la que ofrece un libro tradicional, ya que, a través de su participación, percibe el “libro como un proceso de mediación y no sólo como uno de contención”.³⁰

Gracias al diseño, las ideas conceptuales de los escritores –como la de potenciar las posibilidades combinatorias del lenguaje y reproducir con ello la multiplicidad de perspectivas de una historia– se convierten en objetos tangibles. Estos escritores, y a la vez diseñadores editoriales, lograron representar la multiplicidad y relatividad de la realidad al diseñar formatos flexibles sin encuadernación, que permiten la permutación y variación constante de sus elementos, lo que posibilita una multitud de versiones que dependen enteramente de la voluntad del lector. El conocimiento de los escritores sobre las posibilidades que brindan el diseño y la edición fue fundamental para este propósito, pues, como afirma Samuel Gordon, “cuando el poeta es, a su vez, tipógrafo conocedor de las artes gráficas, sus propuestas, resultan sin duda, más sofisticadas y atractivas visualmente”.³¹

Si bien la publicación de una obra abierta está sujeta a la industria cultural de la que forma parte –una línea editorial en nuestro caso–, el diseño y la edición son, ante todo, el resultado

³⁰ José Roberto Cruz Arzabal, *Cuerpos híbridos. Presencia y materialidad en la escritura mexicana reciente* (tesis doctoral, UNAM, 2018), 124.

³¹ Samuel Gordon, *La poesía visual en México* (México: UAEM, 2011), 28.

del concepto artístico original del escritor. Al concebir el plan o concepto de edición que define la forma de la obra, el poeta o novelista asume el rol de diseñador editorial. De lo anterior también se desprende la afirmación de que las formas del libro, es decir su diseño, impactan en la recepción de la obra escrita. Al respecto Espen Aarseth afirma que “*a text cannot operate independently of some material medium, and this influences its behavior*” [“un texto no puede funcionar independientemente de un medio material, y este influye en su comportamiento”. Traducción propia].³²

Del libro físico al nodo hipertextual

La transición del soporte analógico al entorno digital no supuso una ruptura, sino la evolución técnica de las estructuras combinatorias preexistentes. Si en las propuestas de Queneau, Saporta o B. S. Johnson la obra abierta de Eco dependía de la manipulación física, el surgimiento de la informática trasladó esta capacidad de decisión al código. Un hito temprano en esta genealogía es ELIZA (1966), de Joseph Weizenbaum, uno de los primeros programas computacionales de procesamiento de lenguaje natural, diseñado para simular una conversación humana mediante el reconocimiento de patrones y la sustitución de palabras clave que permitió una interacción dialógica precursora entre humano y máquina. ELIZA se vincula con la obra abierta al trasladar la participación del lector desde la selección de fragmentos físicos hacia una interacción algorítmica dinámica. En este sistema, el texto no es un objeto estático, sino un campo de posibilidades que sólo se concreta a través del *input* del usuario; así, la obra en movimiento deja de ser una metáfora de diseño editorial para convertirse en un proceso de co-creación en tiempo real. Esta transición es clave, ya que prefigura la interactividad digital contemporánea, donde el autor no entrega un mensaje cerrado, sino un protocolo de respuesta que requiere de la intervención del otro para existir como fenómeno estético.

Con la llegada del ordenador personal y el *software* Storyspace, la literatura hipertextual encontró obras paradigmáticas como *Afternoon, a story* (1987), de Michael Joyce, y, de manera muy

³²Aarseth, *Cybertext...*, 62.

significativa, *Patchwork Girl* (1995), de Shelley Jackson, que utiliza la metáfora del monstruo de Frankenstein para representar un texto “cosido” por fragmentos y enlaces, donde el cuerpo de la narrativa es, literalmente, una construcción multilínea a cargo del lector.

Simultáneamente, el género lírico experimentó una metamorfosis hacia la poesía cinética y generativa. Hitos como *First Screening* (1984), de bpNichol, introdujeron el movimiento del verso mediante código programado, mientras que la naturaleza efímera de *Agrippa (A Book of the Dead)* (1992), de William Gibson, radicalizó la experiencia de la lectura como un evento irreplicable. Esta evolución hacia lo algorítmico se consolida en la poesía infinita de *Taroko Gorge* (2009), de Nick Montfort, donde el texto se genera perpetuamente en pantalla. Junto a la sátira colaborativa *The Unknown* (1998), esta estética de la participación analizada por Sánchez Vázquez alcanzó nuevas dimensiones multimedia.

Futuro de la literatura y narrativas combinatorias

En 2018 Netflix lanzó la primera película interactiva en *streaming*, *Black Mirror: Bandersnatch*, donde el espectador a través de su control remoto debía tomar las decisiones del personaje y con ello intervenir en el destino del mismo, trasladando la lógica de la experiencia inmersiva de los videojuegos al cine.

Esto sucede 56 años después de la publicación de *Composition No. 1* de Saporta, y 40 años después de la publicación de la serie “Elige tu propia aventura”, de Edward Packard, en 1979, en la que el lector debe tomar las decisiones del protagonista en una estructura arbórea de bifurcaciones en la que irá saltando entre páginas construyendo su propio camino narrativo, migrando la lectura de un acto pasivo a una experiencia participativa.

La lógica en *Black Mirror: Bandersnatch* es la misma que en estas obras. El espectador, ahora también usuario, puede elegir entre una serie de opciones que le permiten decidir el destino del personaje principal. El concepto estético y artístico es el mismo: el espectador sigue teniendo el mismo poder de participación que en los libros impresos. Pero el canal y el medio han cambiado,

lo que provoca que el nivel de realismo e implicación aumente. La inmersión³³ del usuario en la película interactiva es mayor que en el libro, un peldaño previo al de la Realidad Virtual (RV) y la Realidad Aumentada (RA) que nos lleva a traspasar nuestros dispositivos y a habitar el mundo digital. Sobre la inmersión Sánchez Vázquez menciona que: “Estamos, pues, ante una participación que no sólo afecta a la obra, como en el caso de la "obra abierta" desde fuera, sino de la participación integrada o inmersa en ella. Y el receptor se siente tanto más integrado o inmerso, cuanto más interviene en lo que sucede [...]”.³⁴

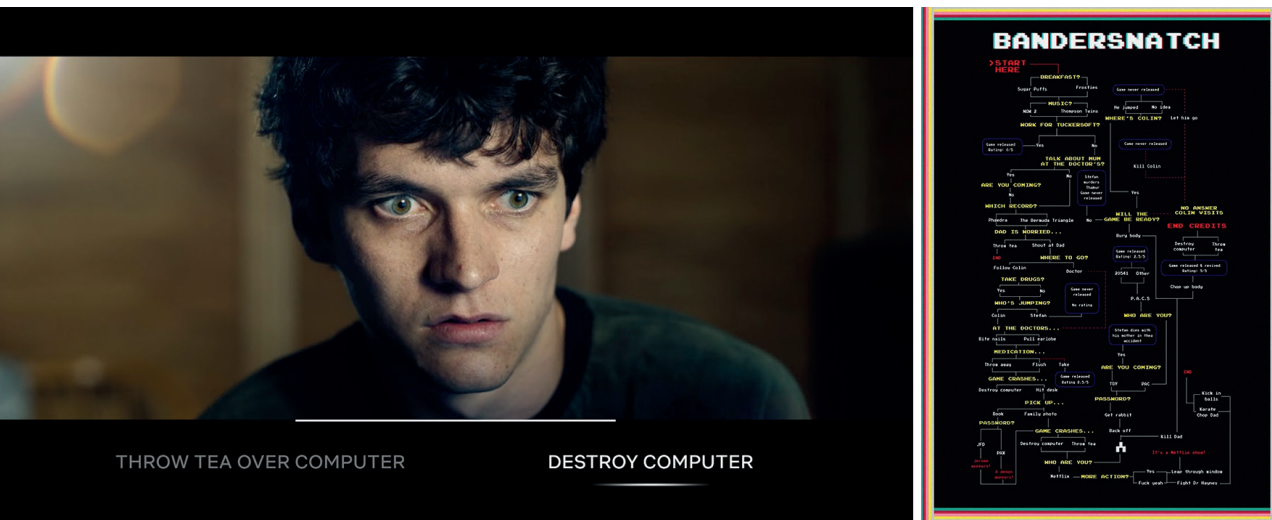


FIGURA 8. Izquierda. Bifurcación por toma de decisiones en *Black Mirror Bandersnatch* - Interactive Film. Imagen tomada de *Black Mirror: Bandersnatch*, en Netflix. Derecha. Mapa de bifurcaciones propuesto por @KubricksCube. Captura de pantalla tomada de Antoine Daer, “Tous les chemins mènent à Netflix”, *Cosmo Orbus*, 15 de mayo de 2020, acceso el 22 de marzo de 2026, <https://cosmo-orbus.net/blog/bandersnatch-the-illusion-of-choice/>.

³³ Andrew Darley, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Trad. por Enrique Hernando Pérez y Francisco López Martín (Barcelona: Paidós, 2002 [2000]); Simón Marchán Fiz, comp., *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Trad. por Marta Pino Moreno (Barcelona: Paidós/Fundación Carolina, 2006); Murray, *Hamlet en la holocubierta...*; Marie-Laure Ryan, *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Trad. por María Fernández Soto (Barcelona: Paidós, 2004 [2000]), y Núria Vouillamoz, *Literatura e hipertexto. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica* (Barcelona: Paidós, 2000).

³⁴ Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción...*, 94-95.

Black Mirror: Bandersnatch lleva al espectador a un nivel más profundo de implicación: la inmersión. El concepto no es nuevo ni ajeno al mundo literario. Ya en el siglo XIX “Charlotte Brontë concibe la inmersión como la proyección del cuerpo del lector en un mundo textual”.³⁵ Definida desde la fenomenología de lectura por Marie-Laure Ryan la inmersión es “una experiencia corpórea [en la que] es imprescindible la proyección de un cuerpo virtual, o mejor aún, la participación de uno real, para que nos sintamos integrados en un mundo artístico”.³⁶ Según la autora, la inmersión “aniquila la distancia imaginaria entre el espacio discursivo y el mundo de la historia y funde las conciencias del lector y el narrador en un mismo acto de percepción”, al mismo tiempo significa el “hundimiento de la distinción entre el mundo real y el mundo ficcional”.³⁷ De esta forma, el público es a la vez usuario, espectador y actor de la obra narrativa; mientras que el director, el guionista, el editor y el programador desempeñan el papel de diseñador de experiencia (UX/UI). Ya no se trata de un profesional meramente editorial, sino de un diseñador de experiencia.

A modo de conclusión

Independientemente de si se trata de interfaces impresas o electrónicas, analógicas o digitales, el diseño siempre estará disponible para definir las formas del discurso, adaptarlas a la naturaleza del medio, mediar la participación del lector-espectador y propiciar el espacio para la interactividad. Quizá no ya sólo desde una perspectiva editorial, sino incluso UX/UI.

La aparición de la hipermedia, los dispositivos electrónicos y los medios digitales han modificado nuestra percepción del arte y revolucionado la manera como producimos nuestros relatos y participamos en su recepción, pero los acercamientos para implicar al lector dentro de la obra literaria son anteriores a estas nuevas interfaces. Hoy la poesía y la novela habitan los canales digitales, lo que potencia sus capacidades creativas y formales.

³⁵ Ryan, *La narración como realidad virtual...*, 116.

³⁶ Ryan, *La narración como realidad virtual...*, 39.

³⁷ Ryan, *La narración como realidad virtual...*, 88.

Con este análisis, hemos trasladado a nuestro campo de estudio –el diseño y las artes plásticas– un tema fundamental para la investigación fenomenológica. El diseño ejerce una influencia directa en los usuarios y, en este caso, en la experiencia de los lectores de obras abiertas en movimiento o participativas.

Aún es oportuno reflexionar sobre los aspectos emocionales y fenomenológicos del diseño, superando el nicho que limita nuestra investigación a las técnicas y los materiales. Esta ha sido la intención del presente ensayo: trascender las preguntas sobre los aspectos meramente técnicos de nuestro quehacer y explorar un terreno más profundo para fomentar el conocimiento interdisciplinario.



BIBLIOGRAFÍA

- Aarseth, Espen J. *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature* (Londres: The Johns Hopkins University Press, 1997), 62.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Traducido por Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2004 [1970].
- Black Mirror: Bandersnatch*. Dirigida por David Slade, escrita por Charlie Brooker, estrenada el 28 de diciembre de 2018 en Netflix. <https://www.netflix.com/title/80987064>.
- Cruz Arzabal, José Roberto. *Cuerpos híbridos. Presencia y materialidad en la escritura mexicana reciente*. Tesis doctoral, UNAM, 2018.
- Daer, Antoine. “Tous les chemins mènent à Netflix”, *Cosmo Orbus*. 15 de mayo de 2020. Acceso el 22 de marzo de 2026. <https://cosmo-orbus.net/blog/societe-technocritique/black-mirror-bandersnatch/>.
- Darley, Andrew. *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Traducido por Enrique Hernando Pérez y Francisco López Martín. Barcelona: Paidós, 2002 [2000].
- Dequadros, John. “Choose Your Own Adventure: The Retro Box from Chooseco”. *Toy Tales*. Acceso el 10 de junio de 2025. <https://toytale.ca/choose-your-own-adventure-the-retro-box-from-chooseco/>.
- Eco, Umberto. *Obra abierta: forma e indeterminación en la poética contemporánea*. México: Planeta, 1992 [1962].
- Fesson, Jérémie. “D’où vient le modernisme? 3 – À la recherche de la neutralité et de l’universalité (1910-1920)”. *Graphéine* (2022). Acceso el 22 de marzo de 2026. <https://grapheine.com/magazine/histoire-du-modernisme-3-recherche-neutralite-universalisme/>.
- Gordon, Samuel. *La poesía visual en México*. México: UAEM, 2011.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Traducido por José Antonio Gimbernat. Madrid: Taurus, 1976 [1987].
- Jauss, Hans-Robert. *La literatura como provocación*. Traducido por Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu. Madrid: Gredos, 1970 [2013].
- “Johnson, B. S. The Unfortunates. A Novel”. *Treloar's Rare Books*. Acceso el 22 de marzo de 2026. <https://www.treloars.com/pages/books/122099/b-s-johnson/the-unfortunates>.
- Landow, George P. *Hipertexto 3.0. La teoría crítica y los nuevos medios en una época de globalización*. Traducido por José Antón Fernández. Barcelona: Paidós, 2009 [2006].

- Lévy, Pierre. *¿Qué es lo virtual?* Traducido por Diego Levis. Barcelona: Paidós, 1999 [1995].
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Traducido por Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 2000 [1979].
- Marchán Fiz, Simón, comp. *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Traducido por Marta Pino Moreno. Barcelona: Paidós/Fundación Carolina, 2006.
- Mayoral, José Antonio. *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros-La Muralla, 2015 [1987].
- "Max Aub, deudas de juego". *Blog de Jesús Marchamalo*. 11 de noviembre de 2010. <https://jesusmarchamalo.wordpress.com/2010/11/19/max-aub-deudas-de-juego/>.
- Murray, Janet H. *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Traducido por Susana Pajares. Barcelona: Paidós, 1999 [1997].
- Popper, Frank. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Traducido por Eduardo Bajo. Madrid: Akal, 1989 [1975].
- Rall, Dietrich. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM-IIS-CELE, 2011 [1987].
- Redacción Clarín. "Cien mil millones de poemas: el libro imposible de terminar de leer". *Clarín*. 10 de agosto de 2022. Acceso el 22 de marzo de 2026. https://www.clarin.com/internacional/-cien-mil-millones-poemas-libro-imposible-terminar-leer_0_VRGp717yUW.html.
- Ryan, Marie-Laure. *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Traducido por María Fernández Soto. Barcelona: Paidós, 2004 [2000].
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. México: Era, 1965.
- _____. *Estética y marxismo*. México: Era, 1970.
- _____. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: UNAM/FFyL, 2005.
- Saporta, Marc. *Composition No. 1*. París: Éditions du Seuil, 1962.
- Scherübel, Klaus. "Mallarmé: Le Livre. Técnica mixta". Acceso el 22 de marzo de 2026. https://klausscheruebel.com/files/gimgs/17_06ksmallsmakdp11pbs.jpg.
- "The first Reading of Mallarmé's The Book". *Mimosa House*. 20 de febrero de 2018. Acceso el 22 de marzo de 2026. <https://www.mimosahouse.co.uk/2018/2018/2/20/the-first-reading-of-mallarms-the-book>.

- Schwabsky, Barry. "The First Novel Where Every Copy Is Unique". *Hyperallergic*. 15 de mayo de 2014. Acceso el 22 de marzo de 2026. <https://hyperallergic.com/a-story-of-sentences-nanni-balestrinis-ever-changing-novel/>.
- "Visual Editions [Profile, iPad]". Creative Applications Network. 11 de agosto de 2011. Acceso el 22 de marzo de 2026. <https://www.creativeapplications.net/wp-content/uploads/2011/08/VE08.jpg>.
- Vouillamoz, Núria. *Literatura e hipermèdia. La irrupció de la literatura interactiva: precedents i crítica*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Warning, Rainer. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.

Ensayo académico

Injerencias recíprocas entre dos artes.

Una reflexión desde la historia del cine

*Interferência mútua entre duas artes:
Uma reflexão a partir da história do
cinema*

*Reciprocal injuries between two arts.
A reflection from the cinema history*

Recibido: 7 de octubre de 2025

Aceptado: 21 de enero de 2026

Iliana del Carmen Ortega Vaca

Facultad de Artes y Diseño | Universidad Nacional Autónoma de México

<https://orcid.org/0009-0009-2842-1660>

iortega@ctac.fad.unam.mx

Resumen • Abstract • Resumo

La historia del cine se considera como detonante de reflexiones que giran en torno a la larga relación entre el fenómeno cinematográfico y las artes visuales, a manera de precedente del actual cine expuesto. Asimismo, se considera la evolución tecnológica, particularmente la de la proyección de la imagen, como elemento fundamental de la migración del cine como expresión artística al dispositivo museo.

Palabras clave: *imagen en movimiento, dispositivo, proyección, videoarte, museo*

The history of cinema is considered as a trigger for reflections around the long relationship between the cinematographic phenomenon and the visual arts, as a precedent of the current exposed cinema. Technological evolution is considered, particularly that of the projection of the image, as a fundamental element of the migration of cinema as an artistic expression to the museum dispositive.

Keywords: *moving image, dispositif, projection, videoart, museum.*

É considerada a história do cinema como detonante de reflexões que giram em torno da longa relação entre o fenômeno cinematográfico e as artes visuais, servindo de precedente para o cinema exposto atual. A evolução tecnológica, em particular a da projeção de imagens, é considerada um elemento fundamental na migração do cinema como expressão artística para o dispositivo museu.

Palavras-chave: *imagem em movimento, dispositivo, projeção, videoarte, museu*

Ensayo académico

Injerencias recíprocas entre dos artes

Una reflexión desde la
historia del cine

— Iliana del Carmen Ortega Vaca

Émile Reynaud y el nacimiento del dispositivo cinematográfico

Hace ya mucho tiempo que una idea ronda en la mente de quien esto escribe; ésta gira en torno a la relación que se puede establecer entre las artes visuales y el cine, este último desde la perspectiva de la historia. Esto bajo el entendido de que, como historiadores, una labor fundamental es establecer antecedentes y fechas inaugurales sobre diversos eventos destacados. Citemos un ejemplo: nadie pone en duda que la fecha bautismal de la primera proyección pública, presentada por Louis y Auguste Lumière, tuvo lugar el 28 de diciembre de 1895, en el salón Indien, del Grand Café de París. No obstante, es bien sabido que existieron numerosos inventos anteriores de naturaleza científica, que de manera paralela buscaron captar y proyectar la imagen fotográfica.¹ Tampoco se niega que los hermanos originarios de Lyon son los inventores del aparato, registrado en la correspondiente patente como *cinematógrafo*.² Sin embargo, el debate actual que

¹ Virgilio Tosi afirma que su célebre texto “Busca reestablecer un significativo dato histórico: el verdadero nacimiento del cine, que debe encontrarse en raíces diversas”. Virgilio Tosi, *El cine antes de Lumière* (México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 1993), 10.

² Si bien la patente original se registró el 13 de febrero de 1895, en cuyo registro se lee “Aparato para la obtención y la visión de imágenes cronofotográficas” con el número de registro (FR245.032). Fue hasta su renovación del 30 de marzo de 1895 cuando se le denominó por primera vez “cinématographe”. Vincent Pinel, “Chronologie commentée de l’invention du cinéma”, 1895, edición especial (1992): 66.

se da desde la filosofía en torno al concepto *dispositivo*,³ nos ha llevado a revisar la historia misma. Antes de adentrarnos en los antecedentes de dicho concepto, conviene citar a André Parente y Vica de Carvalho, a fin de comprender cómo funciona el concepto *dispositivo cine*, a partir de tres elementos que lo caracterizan:

*Following recent communication technology theories, we might argue that cinema brings together three different elements in its dispositif: the architecture of the room, inherited from Italian theatre; the technology for capturing and projecting moving images, whose standard format was invented at the end of the nineteenth century; and finally narrative form.*⁴

En este sentido, tardíamente se ha valorado la figura del francés Émile Reynaud,⁵ a quien podemos reconocer, no sólo como el padre de la animación, sino como el precursor del hoy llamado *dispositivo cine*, es decir, de la experiencia de acudir a una sala cinematográfica, pues fue el primero en proyectar –el 28 de octubre de 1892– (con la ayuda de su *Théâtre optique*,⁶ un aparato que permitía el arrastre de cintas de papel dibujadas a mano, gracias a perforaciones equidistantes). Destaquemos que sus imágenes animadas eran observadas por una audiencia, misma que se encontraba a oscuras ante la proyección de la imagen. La única

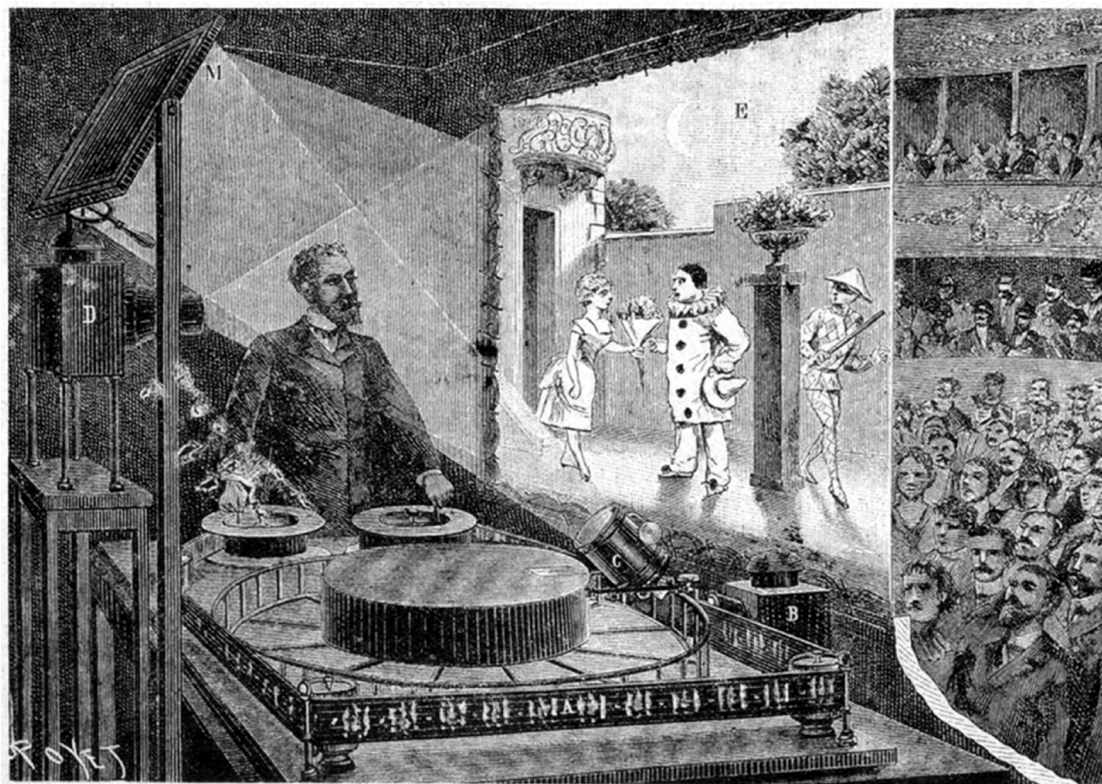
³ En palabras de Michael Foucault: “Lo que trato de señalar bajo este nombre es, primeramente, un conjunto resueltamente heterogéneo, que consta de discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas, decisiones gratulatorias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas, en resumen: lo dicho en mismo grado que lo no dicho; tales son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se puede establecer entre estos elementos”, citado por Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo?* (Barcelona: Anagrama, 2015), s. p.

⁴ “Siguiendo las recientes teorías de la tecnología de la comunicación, podríamos argumentar que el cine reúne tres elementos diferentes en su dispositivo: la arquitectura de la habitación, heredada del teatro italiano; la tecnología para capturar y proyectar imágenes en movimiento, cuyo formato estándar se inventó a fines del siglo XIX; y finalmente la forma narrativa”. Traducción propia. André Parente y Vica de Carvalho, “Cinema as dispositif: Between Cinema and Contemporary Art”. *Cinémas* 19, n.º 1 (2009): 37, acceso noviembre de 2017, <https://doi.org/10.7202/029498ar>.

⁵ Émile Reynaud (1844-1918). Fotógrafo, profesor de ciencias y artista, se había dado a conocer gracias al praxinoscopio, juguete óptico cuya patente data de 1877. Ver Dominique Auzel, *Émile Reynaud, et l'image s'anima* (París: Dreamland éditeur, 1998).

⁶ La patente se presentó el 1 de diciembre de 1888. “*Fut une machine encombrante, d'un réglage complexe, mais en mesure de présenter un spectacle d'images animées devant un auditoire important*” [“Era una máquina engorrosa de configuración compleja, pero capaz de presentar un espectáculo de imágenes animadas delante de un público importante”. Traducción propia]. Pinel, “Chronologie commentée de l'invention du cinéma”, 46.

FIGURA 1. Louis Poyet, “Recreación de Émile Reynaud proyectando *Pauvre Pierrot*” (1892). Recuperado de <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Theatreoptique.jpg>.



diferencia con respecto a la que años más tarde propondrían los Lumière es que el propio Reynaud se colocaba detrás de la pantalla y no frente a ella. Cabe señalar que las exhibiciones, que él denominaba “*pantomimes lumineuses*”, eran un evento de naturaleza audiovisual, dado que se presentaban con música compuesta y ejecutada en vivo por Gaston Paulin. Enfatizo que todo ello ocurrió antes de la invención del cinematógrafo Lumière. Dichas sesiones tenían lugar en el interior del Musée Grévin, de París, espacio con el cual Reynaud había firmado un contrato de exclusividad el 11 de octubre de 1892.⁷

Más allá del dato histórico, el hecho de que Reynaud fuera un artista vincula el nacimiento del dispositivo cine con una disciplina propia de las artes plásticas, en este caso el dibujo. De hecho el argumento que defiende Dominique Auzel, de por qué no tuvo éxito el teatro óptico, y en consecuencia la ausencia de interés en su obra, recae en que él era un artista que no tenía la visión industrializada de los hermanos Lumière: “*Reynaud voyait le ‘cinéma’ comme un art autonome, C’est-à-dire dans la lignée des beaux-arts et réagi par ses propres lois, autonome car non reproductible à l’infini donc unique et ne passant pas par la médiation de*

⁷ Pinel, “Chronologie commentée de l’invention du cinéma”, 69.

l'appareil de prise de vues, autonome enfin car ne dépendant que de sa seul personne".⁸ Esto porque dibujaba manualmente sus obras, es decir, las cintas eran todas originales, motivo por el cual las copias eran contadísimas y, por tanto, éstas no se podían multiplicar con facilidad. Debido al gran éxito comercial y popular que tuvo el cinematógrafo, hecho con imagen fotográfica, y aunado a la dificultad de producción del incipiente cine de animación, pronto la obra de Émile Reynaud cayó en el olvido.⁹



FIGURA 2. Póster, Jules Chéret, *Pantomimes Lumineuses* (1892). Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Cheret%2C_Jules_-_Pantomimes_Lumineuses_%28pl_41%29.jpg.

⁸ “Reynaud vio el ‘cine’ como un arte autónomo, es decir, en la tradición de las bellas artes y regido por sus propias leyes, autónomo porque no puede ser reproducido en el infinito, tan único y no pasa por la mediación de la cámara, autónomo finalmente porque depende de su sola persona”. Traducción propia. Auzel, *Émile Reynaud...*, 147.

⁹ Él mismo, profundamente desilusionado, tira sus obras al río como lo relata su hijo “... *il précipitait ses petits chefs-d’oeuvre dans le flots noirs de la Seine*” [“... arrojó sus pequeñas obras maestras a las negras aguas del Sena”. Traducción propia]. Paul Reynaud citado en Auzel, *Émile Reynaud...*, 110.

Esta primera reflexión nos da pie a considerar que, por las circunstancias antes descritas, contamos con un primer antecedente de la relación entre las artes plásticas y el dispositivo cine, y por tanto podemos presumir que la exhibición de las imágenes en movimiento nació de la mano del arte. Lo que nos detona esta premisa se encamina en dos sentidos: en primer lugar, revalorar la figura de Reynaud como un artista que vio posibilidades de mostrar a la audiencia sus dibujos animados, y, en segundo lugar, he de destacar que fue la fase de proyección de la imagen la que marcó este naciente vínculo entre los conceptos cine y arte. Esto último vislumbra un camino de aproximación de estudio, en el que se destaca un elemento importante: la evolución tecnológica de la proyección de la imagen, como una posibilidad de mostrar un trabajo de naturaleza artística.

Primer esfuerzo práctico de hacer cine de arte y un paréntesis necesario

Si bien no es la intención de este escrito hacer un recuento histórico del desarrollo del lenguaje cinematográfico, señalemos que la evolución de éste, en su etapa formativa, se decantó en producciones cuya principal labor era entretener a los espectadores de la época, sin olvidar su labor informativa.¹⁰ Aunado a ello, la paulatina industrialización del cine en manos de las nuevas sociedades¹¹ contribuyó a valorarlo y apreciarlo, en general, como un divertimento. Y si bien hubo intentos tempranos de consolidar el cine como arte, estos fueron encaminados a “imitar” más al arte teatral, que a las artes plásticas.

Un caso emblemático es el de la productora francesa de los hermanos Paul y Léon Laffitte, Le Film d'Art, fundada en 1908, que con *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908), dirigida por Charles le Bargy y André Calmettes, trasladó a la producción cinematográfica temas, directores, compositores, escenógrafos, vestua-

¹⁰ Desde 1897, la sociedad Gaumont et Cie, editó lo que se conocía como *Bandes d'actualités*, primero de manera irregular y después, en 1910 con una periodicidad establecida. François Garçon, *Gaumont, depuis que le cinéma existe* (París: Galimard, 2015), 22.

¹¹ Entre ellas se encuentran, en Francia la Star Films (de Georges Méliès), la *Pathé frères* o la Gaumont, y en Estados Unidos, Biograph, Vitagraph o Essanay, entre otras sociedades productoras.

ristas y hasta actores teatrales.¹² Pese a que la empresa fracasó estrepitosamente a los pocos meses de su creación,¹³ modificó el quehacer cinematográfico al aportar la división del trabajo y la inclusión de ciertas especificidades, como el uso de intertítulos, las partituras originales para los filmes¹⁴ y el perfeccionamiento en la elaboración de escenografía y vestuario, entre otros aportes.



FIGURA 3. Póster, *Le film d'Art, L'Assassinat du Duc de Guise* (1908). Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/Affiche_de_film_%C2%AB_L%27Assassinat_du_Duc_de_Guise_%C2%BB.jpg.

¹² Françoise Albera, "L'Assassinat du Duc de Guise, produit « semifini » ?", 1895, n.º 56 (2009): 95-132.

¹³ Las producciones de la compañía eran, en comparación con cine realizado antes de 1908, de un costo muy elevado dado que invertían en todas las mejoras para llevar el cine a estatus de arte. La empresa no pudo sostener el ritmo de producción, y el 15 de junio de 1909 se publicó: "La société Film d'Art es deficitaire" ["La sociedad Film d'Art está en déficit". Traducción propia]. Eric Le Roy, "Chronologie du Film d'Art. L'histoire mouvementée d'un catalogue", 1895, n.º 56 (2009): 335.

¹⁴ Lo cual sólo había hecho Émile Reynaud.



FIGURA 4. Póster, *Intolerance* (David Wark Griffith 1916). Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Intolerance_%28film%29.jpg.

Antes de adentrarnos en los pasajes tanto de naturaleza teórica, como práctica, en los que identificamos las injerencias entre cine y arte, propongo al lector hacer un paréntesis necesario.

Resulta imprescindible señalar un detalle que no podemos pasar por alto, me refiero a que, después de veinte años de existencia, el cine se legitimó como un arte autónomo, toda vez que logró consolidar un lenguaje propio a tempranas fechas, en su contexto silente. Este lenguaje consta principalmente de encuadres, movimientos y angulación de la cámara, más la cadencia temporal de la toma, iluminación y composición de la imagen.

Aceptada es la idea de que esto sucedió en torno a la figura del cineasta estadounidense David Wark Griffith, no porque haya inventado el lenguaje cinematográfico de la nada, sino porque logró cristalizar los numerosos avances dados en diferentes latitudes¹⁵ y, además, sintetizó dichos elementos en películas tan

¹⁵ Iris Barry, *D.W. Griffith, American film Master* (Nueva York: MOMA, 1940), 39.

emblemáticas como *Birth of a Nation* (1914) e *Intolerance* (1916). El dato nos sirve para puntualizar que en esta suerte de encuentros entre el cine y las artes visuales en ocasiones se deja de lado que el cine es arte por sí mismo, y que incluso en su fase más industrializada y comercial ha sabido crear obras maestras que no necesariamente están vinculadas al mundo de las artes plásticas.

El séptimo arte y el cine como herramienta creativa del artista

Cerrado el paréntesis centrémonos en que estos primeros esfuerzos por llevar el cine al estatus de arte no sólo tuvieron lugar en el campo práctico. Pronto, en 1919, destaca la postura del italiano Ricciotto Canudo, que si bien no es el primer teórico del cine,¹⁶ sí es el que defendió la naturaleza artística del mismo, y es conocido por su multicitado *Manifiesto del séptimo arte*.

Su propuesta fue elaborada con base en referencias a las llamadas “artes del espacio”, surgidas a partir de la arquitectura que se complementa con la pintura y la escultura; y, por otro lado, a las “artes del tiempo”, que, a su vez, se complementan con la poesía y la danza. La conclusión del italiano fue que este nuevo aparato (cinematográfico) es un arte total de síntesis: “L’Art Septième concilie ainsi tous les autres. Tableaux en mouvement”.¹⁷

Justo en este periodo posterior a la Primera Guerra Mundial, en el que tuvo lugar el auge de las vanguardias artísticas, numerosos creadores vieron en el cine una posibilidad creativa que rebasaba por mucho el mero hecho de contar historias. Esta necesidad expresiva redundó en el uso del cine por los artistas visuales, por lo menos en dos sentidos. Primero abordemos un aspecto poco explorado en el contexto de los “ismos”, que es el uso del aparato cinematográfico como registro de efectos visuales, generados por instalaciones construidas por los mismos

¹⁶ Lugar que suele adjudicársele al psicólogo de origen polaco Hugo Mustenberg, gracias a su estudio *The photoplay. A psychological Study* de 1916. Alejandro Montiel, *Teorías del cine, el reino de las sombras* (Madrid: Montesinos, 1999 [1992]), 32.

¹⁷ “El Séptimo Arte reconcilia así a todas las demás. Tablas en movimiento”. Traducción propia. Ricciotto Canudo, *Manifiesto de Sept Arts* (París: Séguier, 1995 [1923]), 14. La idea del séptimo arte ya rondaba en el pensamiento de Canudo desde 1911, aunque publica el manifiesto hasta 1923. Montiel, *Teorías del cine...*, 19.



Ensayo académico | Injerencias recíprocas [...]

FIGURA 5. *Gazette des sept arts*, n.º 2 (1923). París. Recuperado de <http://www.cineresources.net/consultationPdf/web/0000/527.pdf>.

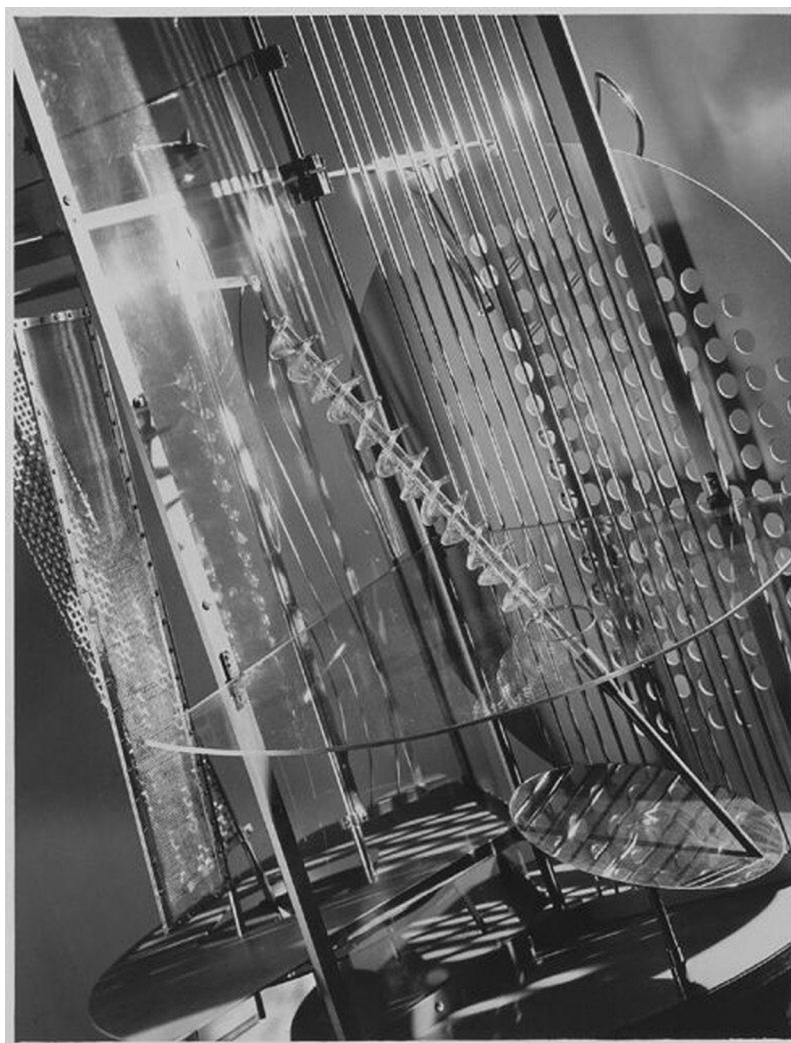
artistas. Citemos dos ejemplos que ilustran claramente la idea: 1) Marcel Duchamp, quien en los créditos de su filme *Anémic cinéma* (1926) firma con su *alter ego* Rose Sélavy. En éste logró capturar el efecto de la imagen giratoria de unos discos, que al ser puestos en movimiento (lo que él denominó “rotorrelieve”) simulaban efectos ópticos como aquellos de espirales interminables. Algunos de los discos contaban con juegos de palabras en francés (*clamburs*) que enfatizaban la naturaleza no narrativa de la película. 2) Un segundo ejemplo está dado en la reproducción, en imagen fílmica, de los efectos lumínicos que se generaban a partir de la construcción de un aparato modulador de luz-espacio, diseñado por el fotógrafo László Moholy-Nagy; también se activaba con un motor y había sido construido con una serie de planos metálicos perforados, a fin de producir diferentes filtraciones de luz captadas por la cámara de cine en *Licht raum modulator* (1930).¹⁸ Como en el caso anterior, lo que perseguía su autor era dejar constancia visual de los efectos

¹⁸ Carlos Tejeda, “Laszlo Moholy-Nagy”, en *Arte en fotogramas* (Madrid: Cátedra, 2008), 136-140.

ópticos y luminosos de su aparato. Lo que nos interesa señalar es un aspecto fundamental de uno de los usos de la imagen cinematográfica que se ha asociado al registro y soporte de la obra de arte. En este sentido podemos afirmar que estos casos funcionan como un antecedente, si se quiere remoto, de lo que muchos años después significaría el uso del video como registro del arte efímero.

Sin duda, el aspecto más estudiado del cine de las primeras vanguardias va más allá de su función como registro, ya que la cámara comenzó a formar parte del universo del artista, como una técnica (de los materiales), de la cual podían echar mano para crear obras que rompieran con aquello que hasta entonces había caracterizado a la producción cinematográfica mundial, es decir, la linealidad narrativa y la imagen figurativa en un contexto comercial. Dejemos más clara la idea y rescatemos en este punto un concepto útil propuesto por C. I. Eyzikman (y retomado por el historiador y teórico francés Jacques Aumont):

FIGURA 6. Modulador de Luz. Laszlo Moholy-Nagy (1930). Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/laszlo-moholy-nagy/light-space-modulator-1930>.



las siglas *NRI* hacen referencia al cine “*narratif-représentatif-institutionnel*”,¹⁹ en oposición a un cine de vanguardia que rompe justo con estos tres elementos, desde la irreverencia futurista, pasando por el absurdo dadaísta, la representación onírica del surrealismo y hasta la radicalidad del abstraccionismo alemán. El periodo del cine vanguardista europeo es tan amplio y rico que, pese a ser una constante tentación, evitaremos enumerar los movimientos cinematográficos, sus obras y sus representantes, pues nos distraerían de nuestro propósito fundamental que es enfatizar el uso del aparato cinematográfico como herramienta creativa.

Primeros intentos de ruptura del dispositivo cine

Retomemos pues la idea planteada líneas arriba sobre la proyección de la imagen cinematográfica, y señalemos la dificultad del artista visual –de entre guerras– para llevar a su terreno –ya fuera el museo, la galería o el espacio privado– la proyección de sus obras fílmicas. Dicha dificultad se debió, en gran medida, a las condiciones espaciales que la proyección exigía: era necesario contar con un aparato proyector en 35 milímetros y un espacio oscuro, más una pantalla. Señalemos a manera de antecedente algunos intentos de romper con el ritual del dispositivo cine, por ejemplo, en las famosas *seratas* futuristas, espectáculos provocadores, organizados por los integrantes del movimiento.²⁰ Después de 1916, año del primer manifiesto futurista, se presentaron los ejercicios fílmicos que formaron parte del movimiento, encabezado por Filippo Tomaso Marinetti, dado que las películas fueron rechazadas en las salas cinematográficas de la época, en gran medida por la mala recepción de la crítica.²¹ Por ejemplo, *Vita futurista* (1916), de Arnaldo Ginna, primera película reconocida por los integrantes del movimiento,

¹⁹ “Narrativo-representativo-institucional”. Traducción propia. Jacques Aumont, *Qué reste-t-il du cinéma?* (París: Librairie Philosophique J. Vrin, 2012), 30.

²⁰ Calorine Tisdall y Angelo Bozzola, “I mezzi del futurismo”, en *Futurismo* (Milán: Rizzoli, 2002), 6-19.

²¹ “Notre film *Vita futurista*, projeté à Florence avec grand succès et momentanément bloqué par l’entêtement et l’incompréhension des imprésarios, ouvre réellement une nouvelle voie” [“Nuestro filme *Vita futurista*, proyectada en Florencia con gran éxito está momentáneamente bloqueada por la terquedad y la incompreensión de los empresarios, realmente se abre un nuevo camino”. Traducción propia]. Settimelli citado por Giovanni Lista, *Cinéma et photographie futuristes* (Milán: Skira, 2008), 57.

fue sacada del ámbito público y proyectada en eventos privados del grupo tal como lo indica la siguiente cita: “*Corra et Setimelli ont certainement fait publier lors de l’organisation d’une tournée de spectacles futuristes incluant la projection du film*”.²²

Un segundo ejemplo en el que podemos comprobar cómo el cine formaba parte de eventos en los que convivía con otras manifestaciones artísticas, lo ilustra la presentación del filme dadaísta *Entr’acte* (1924), de René Clair, con guion de Francis Picabia y con música de Erik Satie. La película fue concebida para exhibirse en el entreacto del ballet sueco *Relâche* y, pese a estar prevista como un acto de provocación, el evento transcurrió de forma distinta.

*Picabia and Satie had wanted the audience to whom Entr’acte [sic] was show during the intermission of the Ballet Relâche to provide their own “musical” accompaniment by the mumbling, scraping, protesting, guffawing and general noise to be expected during an intermission. To their disappointment the spectators remained respectfully in their seats, silent staring at the screen. The projection failed to ignite into a Dada performance.*²³

El museo del cine y el cine en el museo

Ya que hemos abordado el tema sobre el lugar en donde se proyecta la obra cinematográfica realizada por artistas, cabe considerar la comparación que se ha establecido, a últimas fechas, entre el espectador cinematográfico y el espectador del museo o la galería. Lo anterior debido a que es justo en esa época (del cine de vanguardia) cuando se hizo ya una primera diferenciación entre el público que disfrutaba de la proyección de pelí-

²² “Corra y Setimelli ciertamente han publicado la organización de una gira de espectáculos futuristas, y está incluida la proyección de la película”. Traducción propia. Lista, *Cinéma...*, 58.

²³ “Picabia y Satie querían que la audiencia de *Entr’acte* [sic] que se presentaba durante el intermedio del ballet *Relâche* ofreciera su propio acompañamiento ‘musical’ mediante el murmullo, el ruido, las protestas, las carcajadas y el ruido general acostumbrado durante un intermedio. Para su decepción, los espectadores permanecieron respetuosamente en sus asientos, mirando en silencio la pantalla. La proyección no pudo convertirse en un performance Dada”. Traducción propia. Thomas Elsaesser, “Dada/Cinema”, en *Dada and surrealist Film*, ed. por Rudolf E. Kuenzli (Cambridge: The MIT Press, 1996), 20.

culas *NRI* en contraposición con –lo que se denominó en su momento– el público de vanguardia.²⁴ La diferencia de la experiencia ante la imagen proyectada no es un tema nuevo. Se comprende perfectamente que este debate se haya actualizado, ya que ahora se establece una distinción más acentuada ante el llamado cine expuesto cobijado por el dispositivo museo o galería.

*La théorie « classique » de ces dispositifs a été élaboré indépendamment et selon des modalités opposées : l'expérience de la salle obscure a été critiqué à l'aide d'outils psychanalytiques, de réflexions féministes et de références au marxisme althussérien comme une espace régressif, cantonnant le spectateur à un position voyeuriste ou fétichiste.*²⁵

En ocasiones se ha debatido sobre el espectador cinematográfico como un ente pasivo en comparación con la libertad de movimiento del espectador de la obra de arte actual, en el museo o la galería, puesto que tiene la capacidad de desplazarse físicamente en dichos espacios.²⁶ A fin de matizar estas apreciaciones, que me parecen incluso peyorativas, señalemos que estar sentado en una butaca de ninguna manera invalida la capacidad de discernimiento o la sensibilidad del espectador ante una obra fílmica, de cualquier naturaleza (ficción, no ficción, narrativa, experimental, figurativa o no figurativa); del mismo modo, la libertad de desplazamiento de la que goza el público en el museo no garantiza su permanencia o atención a las piezas de naturaleza audiovisual o plástica.

En sintonía con este tema surge ahora la reflexión de la aparente irrupción contemporánea del cine en el espacio museístico.

²⁴ Sin olvidar un tercer tipo de espectador cinematográfico, el que asistía a las funciones de los cineclubs, en donde no sólo se observaba la película, sino que se hacía un ejercicio interpretativo al discutirla al final de la proyección.

²⁵ “La teoría ‘clásica’ de estos dispositivos ha sido elaborada independientemente y según modalidades opuestas: la experiencia de la sala oscura ha sido criticada utilizando herramientas psicoanalíticas, reflexiones feministas y con referencias al marxismo althusseriano como un espacio regresivo, que confina al espectador en una posición voyerista o feticchista”. Traducción propia. François Bovier y Adeena May, “Le champ élargi du cinéma exposé”, en *Cinéma exposé, exhibited cinéma*, ed. por François Bovier (Laussane: ECAL, 2014), 23.

²⁶ Tuvimos la ocasión de abordar el tema en el marco del seminario *El cine en el campo expandido*, convocado por el Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico (SUAC) y el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), UNAM, durante los meses de febrero a junio de 2017.

No obstante, la necesidad de “curar” cine inició en la década de 1930, en el marco de la creación de los primeros museos del cine. Estos últimos surgieron en respuesta al interés personal del coleccionista, que se vio en la necesidad de organizar artículos en espacios de exposición, junto con la proyección de fragmentos de los filmes conservados.²⁷ Así lo describe Henri Langlois, fundador del primer museo del cine en Francia en 1935:²⁸ “*Je travaille d’instinct et avec mon subconscient. Je suis moi-même étonné d’avoir pensé à telle couleur d’alcôve ou de mur alors que je n’avais encore aucune idée précise des objets que j’allais exposer*”.²⁹ Consideremos que también se han extendido y popularizado las exposiciones temporales sobre cine, citemos sólo algunos ejemplos destacados, como el exitoso caso de *Metamorfosis, visiones fantásticas de Starevwich, Svankmajer y los hermanos Quay*,³⁰ extraordinaria muestra que se presentó en La Casa Encendida de Madrid, del 2 de octubre de 2014 al 11 de enero de 2015. Ahí se reunió la obra de dichos animadores en una propuesta curatorial que, además de los fragmentos de las obras mostrados en multi-pantallas, se enriqueció con una generosa cantidad de objetos utilizados por los artistas. Toda suerte de bichos disecados, muñecos y extravagantes escenografías se dieron cita en el lugar; cabe señalar que incluso el catálogo que se publicó al respecto devino en una publicación de culto que supo capturar el sentido artístico de la muestra.

²⁷ Actualmente la relación cine-museo significa un enorme abanico abierto de posibilidades, que van desde estos primeros esfuerzos de los museos de cine, que albergan una colección propia de filmes y objetos, como el citado museo de la Cinemateca francesa, hasta el Museo Nazionale del cinema, en Turín, o The Museum of the Moving Image, en Nueva York.

²⁸ La cinemateca francesa fue fundada el 2 de septiembre de 1936, por Henri Langlois junto con el cineasta Georges Franju, y la periodista que devino en conservadora del museo, Lotte Eisner, a quien reconoció con estas palabras: “Nous devons 80% des collections du musée du Cinéma à Lotte Eisner”. Langlois citado por Laurent Mannoni, *Passion cinéma*, catálogo de exposición (París: Cinémathèque Française, 2006), 21.

²⁹ “Trabajo instintivamente y con mi subconsciente. Yo mismo estoy asombrado de haber pensado en ese color de alcoba o pared, mientras que no tenía una idea precisa de los objetos que iba a exponer”. Traducción propia. Henri Langlois citado por Glenn Myrent y Georges Patrick Langlois, “Henri Langlois: metteur en scène des exposition du cinéma”, en *Musée du cinéma: Henri Langlois* (París: Cinémathèque Française, 1984), 8.

³⁰ Ver Carolina López Caballero (dir.), *Metamorfosis, visiones fantásticas de Starevwich, Svankmajer y los hermanos Quay*, catálogo (Madrid: La Casa Encendida y Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2014).

Otra presencia del cine en el museo son las muestras monográficas de autores, tal como la que albergó la galería de la Cineteca Nacional de México, “Stanley Kubrick, la exposición”, presentada de diciembre de 2016 a mayo de 2017. En esta muestra la propuesta curatorial podría denominarse “clásica”, al estilo de las que se realizan en los museos del cine antes citados. Su éxito (más de 160 mil visitantes) seguramente está relacionado con la riqueza del material dispuesto en salas temáticas que nos guiaron a través de un recorrido por la vasta filmografía de Kubrick. Aparte, no podemos olvidar aquellas muestras de artistas plásticos que hicieron cine dentro de su obra como es el caso de la exposición que albergó el Centre Pompidou: *Marcel Duchamp, la peinture, même*, del 24 de septiembre de 2014 al 5 de enero de 2015. En esa ocasión, inmersa entre toda su vasta producción artística, se designó un espacio especial para su pieza fílmica *Anémic cinéma*, lo que exigió otros parámetros en el “acomodo” de la obra. Para este caso, se colocó una pequeña pantalla que repetía ininterrumpidamente la película en cuestión y al lado el aparato o “rotorrelieve”, con el cual se hacían girar los discos, de tal suerte que los espectadores comprendiéramos cómo Duchamp logró imprimir en su obra fílmica el efecto visual “hipnótico” de los discos giratorios.

Si bien, en el anterior párrafo hacemos referencia al cine hecho por artistas, qué pasa o cómo se concibe una muestra realizada por un artista del cine que “migra” al espacio museo, no para mostrar su obra cinematográfica, sino para realizar una propuesta plástica, audiovisual. El ejemplo que ilustra mejor la idea es la exposición *Voyage(s) en utipie*, Jean-Luc Godard, 1946-2006, que tuvo lugar en el Centre Pompidou del 11 de mayo al 14 de agosto de 2006.

Le 10 mai 2006, s'ouvrait au Centre Pompidou une exposition conçue par Jean-Luc Godard, résultat de près de trois années de préparation théorique et pratique. Le cinéaste essayait pour la première fois à une intervention dans l'espace muséal qui n'exigeait pas d'être filmée. Comme d'autres cinéastes de ce début de XXI^e siècle –David Lynch, Agnès Varda, Atom Egoyan, Raoul Riuz, Chantal Akerman– Jean-Luc Godard était tenté par l'expérimentation du « cinéma comme un art plastique » , comme l'avait appelé et soignée Henri Langlois.³¹

³¹ “El 10 de mayo de 2006 se inauguró en el Centro Pomidou una exposición concebida por

Sin duda la referencia más compleja del cine en el museo es la que estamos viviendo en las últimas décadas. Ahora son los artistas quienes cobijan nuevas expresiones que nacen y se relacionan con el fenómeno cinematográfico, distanciado, ya por mucho, del discurso *NRI*. Hoy se remontan al cine como una referencia, ya sea como inspiración, citación o apropiación. Lo que queremos destacar es que la relación entre cine y museo no es nueva, y que puede ser útil para fines de su comprensión pensar esta compleja y rica relación en términos históricos y reconocer esfuerzos precedentes.

El cine como arte y segunda vanguardia

Retomemos el hilo cronológico (a partir de la creación de los museos del cine) y detengámonos un poco para recordar que es justo en la misma década de 1930 cuando encontramos una nueva postura teórica que defenderá las posibilidades artísticas del cine, en contraposición a las teorías que se decantaban por una postura “realista”.³² En *El cine como arte*, Rudolph Arnheim,³³ se empeñó en demostrar cómo las características de la imagen cinematográfica –específicamente la bidimensional, la ausencia de profundidad, su naturaleza irreal por su falta de color y fragmentada en el encuadre– lo distancian de la realidad misma y lo sitúan como una manifestación creativa en todos los casos, puesto que la cámara siempre responde a la manipulación de un sujeto que decide su emplazamiento, encuadre, angulación, duración de la toma y demás particularidades. Por tanto, según su teoría, hacer cine deviene en una actividad eminentemente creativa, tal como sucede en el arte.

El interés del artista visual por experimentar con el cine no se estancó. En los tiempos de entre guerras europeas se ve renacer una segunda vanguardia que tuvo lugar al otro lado del Atlán-

Jean-Luc Godard, resultado de casi tres años de preparación teórica y práctica. El cineasta intentó por primera vez una intervención en el espacio museístico que no requería de ser filmado. Como otros cineastas de principios del siglo XXI –David Lynch, Agnes Varda, Atom Egoyan, Raoul Ruiz, Chantal Akerman– Jean-Luc Godard fue atraído por la experimentación del ‘cine como un arte plástico’ como lo había llamado y deseado Henri Langlois”. Traducción propia. Dominique Païni, *Le cinéma un art plastique* (París: Yellow Now, 2013), 138.

³² Entre las obras y los teóricos más importantes consideremos a André Bazin, Siegfried Krauer y el cineasta ruso Dziga Vertov.

³³ Rudolph Arnheim, “El cine y la realidad”, en *El cine como arte* (Barcelona: Paidós, 2008), 19.

tico, específicamente en Estados Unidos, en donde incluso los maestros más representativos de la década de 1920 continuaron colaborando con las nuevas generaciones. Un ejemplo claro es el filme *Dreams that money can buy* (1948), pleno de evocaciones que recuerdan el universo del movimiento surrealista francés. El filme fue dirigido por el maestro del abstraccionismo alemán Hans Richter,³⁴ quien se convirtió en una figura referencial para las nuevas generaciones del cine experimental estadounidense. El personaje principal de esta segunda vanguardia fue Maya Deren, quien además de dirigir películas tan emblemáticas como *Meshes of the afternoon* (1943), *At land* (1944) o *A Study in Choreography for Camera* (1945), teorizó sobre el papel del cine como arte, en el que constantemente confrontó al cine industrial hollywoodense con la posibilidad de la creación artística.

Es cierto que un análisis del fracaso del primer cine de vanguardia parecería conducir a ciertas conclusiones tremendas y paralizantes. La primera de ellas es que, puesto que la producción de películas es necesariamente cara (mucho más que la producción de un poema o una pintura), estas deben apelar a grandes audiencias que, diariamente, dan su aprobación al producto de Hollywood. La segunda, pero no menos importante, parece ser que la gran maquinaria de asistentes de dirección, cámaras, técnicos, actores y productores representa una clase de monstruo colectivo que, colocándose entre el artista y la realización de su visión, está obligado a acabar con todo el impulso delicado o sensible.³⁵

Igualmente, en esta segunda vanguardia se vio un renacimiento del cine de animación abstracto, que recordaba el trabajo del mismo Richter y Oskar Fischinger por la importancia que se le otorgó al sentido del ritmo como complemento de la imagen animada que ahora se presentaba plena de color. Recordemos *Tarantella* (1940), de Mary Ellen Bute, como un ejemplo de lo que ella misma definía como visual music, o los trabajos de Dwinell Grant, *Composition I* (1940) o *Abstract experiments* (1941). También dentro del abstraccionismo, pero no necesariamente de animación, Mary Menken, propuso abordar la obra plástica en *Visual variations on Noguchi* (1945), en donde lo experimental

³⁴ Colaboran con Richter, Max Ernst, Marcel Duchamp, Hans Arp, Man Ray, Alexander Calder, Fernand Léger y en la música Darius Milhaud.

³⁵ Maya Deren, “El cine como forma del arte”, en *El universo dereniano* (Cuenca: Artea, 2015 [1946]), 68.



FIGURA 7. Fotograma de *Meshes of the afternoon* (Maya Deren 1943). Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/Maya_Deren.jpg.

recayó en la fragmentación y en la representación fílmica de las obras del maestro estadounidense-japonés.

Junto con los cineastas que reviven el cine abstracto encontramos expresiones que renuevan el cine experimental, con estilos y propuestas varias que nos permiten vislumbrar estilos que se retomarán años más tarde en la era de la imagen digital. Mencionemos la figura enorme de Stan Brakhage con una propuesta que recuerda a la antigua vanguardia por el uso del blanco y negro y la ausencia de diálogos. Ahora bien, elaborar una lista exhaustiva rebasaría los fines que persigue este texto.³⁶

De esta etapa tenemos dos importantes cuestiones a destacar. Por un lado, la legitimación por parte de las instituciones de las artes visuales al adquirir las obras y otorgar becas destinadas a los artistas para la producción fílmica de naturaleza experimental.³⁷ Por tanto, es en este momento histórico cuando se

³⁶ Ver Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma, Le cinéma « underground américaine »* (París: Paris expérimental, 2002), 62-72.

³⁷ En 1946 Maya Deren obtiene la beca Guggenheim por creatividad fílmica. La obra de Joseph

hace evidente un cambio en la concepción de la imagen fílmica por parte del dispositivo museístico. En segundo lugar, es conveniente observar cómo los nuevos formatos de cine,³⁸ específicamente el 16 y el 8 mm, se convirtieron en la herramienta cinematográfica de los jóvenes artistas, tanto por el abaratamiento de los costos, como por la facilidad de rodaje, al ser las cámaras más ligeras, sin olvidar los beneficios en cuanto a proyección. A partir de este momento la proyección dentro del dispositivo museo fue menos complicada.

Este camino ya no tendría vuelta atrás, su continuación fue el “*Underground neoyorkino*”, enmarcado en el *New american cinema* que Jonas Mekas promocionaría a través de la publicación de la famosa revista *Film Culture* y con la organización de colectivos para el apoyo de la creación y difusión de cine alternativo. En éste participaron artistas visuales de la talla de Andy Warhol, con propuestas que desafiaron la tradición del cine narrativo siendo la más radical *Empire state* (1964) con una duración de 485 minutos, con un solo emplazamiento de cámara que capturó la imagen del famoso edificio neoyorkino. Igualmente podemos señalar la obra irreverente de Keneth Anger, *Scorpio Rising* (1963), que desafiaba cualquier código de censura al abordar temas tan velados en el cine hollywoodense como la homosexualidad, el uso de drogas y una visión más acorde con la juventud sesentera de la Costa Este.

*The films of the New American Cinema are by contrast intensely personal and idiosyncratic statement even when the personality of the filmmaker is deliberately hidden within his work. Each film is the creation of a single artist, usually working on a Budget so limited as to preclude any display of smooth proficiency in camera work, editing, directing, and the like.*³⁹

Cornell, *Rose Hobart* (1936), se estrenó en la galería Julien Levy, de Nueva York. Los trabajos de Mary Ellen Bute se conservan en el Center of visual music, de Los Ángeles, y la Eastman House, entre otras instituciones de arte. La obra de Dwinell Grant fue adquirida por el Metropolitan Museum y el Guggenheim, de Nueva York.

³⁸ Si bien se había inventado y comercializado por Kodak desde la década de 1920, su uso se generalizó durante la Segunda Guerra Mundial.

³⁹ “Las películas del New American Cinema son, por contraste, una declaración interesantemente personal e idiosincrática, incluso cuando la personalidad del realizador se oculta deliberadamente en su trabajo. Cada película es creación de un solo artista, por lo general trabajando con un presupuesto tan limitado que excluye cualquier muestra de competencia fluida en el trabajo de cámara, edición, dirección y similares”. Traducción propia. Gregory

Cine expandido, contextualización de un concepto

Contemporáneo al *underground* surge el concepto *cine expandido*, de uso generalizado en las últimas décadas.⁴⁰ Para el historiador de cine se trata de un viejo conocido de la década de 1960. El término fue propuesto por el cineasta experimental Stan VanDerBeek en 1966, y popularizado por Gene Youngblood a través de su famosa columna en *The Los Angeles Free Press*. Décadas después, a finales del siglo XX, este término renació con fuerza lo cual sorprendió al mismo Youngblood,⁴¹ pues según él se trataba de artículos que comentaban los nuevos medios y películas experimentales “que nadie podía ver” –específicamente temas tan diversos como el cine sinestésico, la conciencia y el cine cósmico, el cine cibernético, las películas computarizadas; el cine holográfico y también la televisión como medio creativo–. El hecho es que a todas luces el concepto ha consolidado su presencia en el vocabulario actual del arte del siglo XXI. Esto es comprensible, pues gracias al uso de las nuevas tecnologías, aplicadas a la captación y a la proyección de la imagen, el sueño sesentero se hizo realidad, es decir, poder sacar al cine de su dispositivo “natural”, la sala cinematográfica, para presentarlo con facilidad bajo diversas propuestas y formas. En palabras de Maria Rosa Sossai: “Lo schermo e la pellicola non sono più determinanti per definire un’opera filmica e al loro posto vengono utilizzati oggetti e supporti di varia natura”.⁴²

Battcock, “Introduction”, en *The new American cinema, a critical anthology* (Nueva York: EP Dutton, 1967), 12.

⁴⁰ Una visión crítica, que compartimos, del uso de este concepto la aporta Jacques Aumont: “Je n’auras pas la cruauté d’insister sur la part d’anticipation de ce livre, qui évidemment, quarante ans plus tard, à été à peu près entièrement démenti par l’histoire” [“No tendré la crueldad de insistir en la anticipación de este libro, que obviamente, cuarenta años después ha sido casi completamente desmentido por la historia”. Traducción propia]. Aumont, *Qué reste-t-il du cinéma?*, 46.

⁴¹ Se lee en la introducción: “Cine expandido fue escrito por un exreportero policial de veintiséis años de un periódico de Hearst que sólo tenía educación secundaria. Se basaba en artículos publicados entre 1967 y 1970 en *The Los Angeles Free Press*, el primer y más influyente de los periódicos underground que florecieron en los Estados Unidos en esa época”. Gene Youngblood, *Cine expandido* (Buenos Aires: Eduntref, 2014 [1970]), 14.

⁴² “La pantalla y la película ya no son decisivas para definir un trabajo fílmico y en su lugar se utilizan objetos y soportes de diversa índole”. Traducción propia. Maria Rosa Sossai, *Film d’artista, percorsi e confronti tre arte e cinema* (Milán: Sikvana Editoriale, Biblioteca d’arte contemporanea, 2008), 14.

De la imagen electrónica a la imagen digital

La distancia más marcada en este recorrido entre las relaciones de cine y arte tuvo lugar en la década de 1980, con la irrupción de la materialidad electrónica del video. El historiador de cine se posicionó lejos de este fenómeno por la baja calidad frente a perfección de la imagen fotográfica. “*L’artiste vidéo recourt à la bande magnétique qui bénéficie, par définition, du privilège de l’ubiquité. Rien de plus véloce que l’électron*”.⁴³ Es decir, el soporte de la imagen en movimiento producida por los videoartistas –llamados así a partir de entonces– marcó una ruptura en la tradición del cine como medio de expresión plástica.



Resulta comprensible la distancia que establecieron algunos artistas visuales con respecto a seguir produciendo sus piezas en soporte de película. Pensemos en la coincidencia del uso del video como forma de registro del arte efímero, como el *fluxus*, los *happenings* o el *performance* en donde el uso del video como registro cobró importancia debido a que el coleccionista no podía comprar el tiempo y, por tanto, este medio se convirtió en la forma de vender y preservar el arte en cuestión.



Independientemente de dicha función, hubo otros factores que facilitaron la “migración” de los artistas a la producción de video, entre ellas el abaratamiento de los costos de producción, pero, sobre todo, la facilidad de grabar y proyectar las piezas. Es en este momento cuando se hizo realidad la acogida de las piezas audiovisuales al museo o la galería, debido a que se simplificó radicalmente la reproducción de la imagen proyectada y, por primera vez, se pudieron ver los materiales sin la necesidad de recrear una pequeña sala oscura en el interior de los inmuebles. Igualmente, ya no se requería forzosamente de una pantalla, ya que podían instalarse monitores que se adaptaban a cualquier muro o pared, enriqueciendo así las posibilidades curatoriales de la imagen en movimiento en las exposiciones.⁴⁴

⁴³ “El artista de video usa la cinta magnética que, por definición, disfruta el privilegio de la ubicuidad. Nada más rápido que el electrón”. Traducción propia. René Berger, “Problématique de la vidéo dans le monde contemporain”, en *Cinéma exposé, exhibited cinéma*, ed. por François Bovier (Laussane: ECAL, 2014), 197.

⁴⁴ Un espléndido análisis que recorre del videoarte al cine actual puede consultarse en Michael Newman, “Moving image in the gallery since the 1990s”, en *Film and video art*, ed. por Stuart Comer (Londres: Tate Publishing, 2009), 86-121.

Es justo en esta época cuando se decreta la muerte del cine, sobre todo en lo que respecta a la exhibición de éste, lo cual, irónicamente, redundó en una mejor aproximación a él como objeto de estudio al permitir al investigador tener acceso a las películas y convertirse en una suerte de programador. En este contexto fue posible manipular la imagen para su ulterior análisis –no es coincidencia que fueran estos años la época dorada de la semiología del cine encabezada por Christian Metz–.⁴⁵ Las películas podían ser ahora “deconstruidas”, pues ya se tenía la capacidad de detenerlas, atrasarlas o adelantarlas, al gusto del observador. “La cassette vidéo est au cinéma ce que la gravure, puis la photographie, furent longtemps à la peinture : un moyen de diffusion et d’extension de la connaissance de l’histoire de l’art”.⁴⁶ Por otro lado, el estudio de la producción artística en video fue abrazada por la historia del arte.⁴⁷

Hoy el debate entre la imagen electrónica y la imagen fotográfica en cine se ha superado, pues, salvo en algunos casos, la imagen ha perdido su materialidad y ambas han devenido en tecnologías casi obsoletas. Lo que prima es la imagen con soporte digital, lo cual ha dado un vuelco al concepto de cine expuesto, gracias a la facilidad de proyectar la imagen en movimiento, que ahora se desplaza con absoluta libertad. Por tanto, en la actualidad hay tantas propuestas como artistas, que pueden bien comprenderse en la siguiente cita a todas luces incluyente:

Qu’est-ce que le « cinéma exposé » ? C’est un cinéma qui se retrouve dans des espaces beaucoup plus ouverts que ceux du système de diffusion traditionnel. Il s’agit le plus souvent d’événements, d’expériences difficiles à ressaisir et à documenter, d’œuvres qui échappent à la fixité et la

⁴⁵ El padre de la semiología cinematográfica. Para profundizar, ver Christian Metz, *Lenguaje y cine* (Barcelona: Planeta, 1973); *El significante imaginario* (Barcelona: Paidós, 2001); *Ensayos sobre la significación en el cine*, vol. 1 (Barcelona: Paidós, 2002), y *Ensayos sobre la significación en el cine*, vol. 2 (Barcelona: Paidós, 2002).

⁴⁶ “El video es al cine aquello que el grabado, después la fotografía, fueron durante mucho tiempo a la pintura: un medio de difusión y de expansión del conocimiento de la historia del arte”. Traducción propia. Dominique Païni, *Le temps exposé, le cinéma de la salle au musée* (París: Cahiers du cinéma, 2002), 35.

⁴⁷ “A partir des années 2000, on assiste à un déplacement disciplinaire: les critiques d’art et les programmes d’études curatoriales investissent le cinéma en tant que dispositif et modalité d’expérimentation” [“Desde la década de 2000, hay un cambio disciplinario: los críticos de arte y los programas de estudios curatoriales invierten el cine como un dispositivo y una modalidad experimental. Traducción propia]. Bovier y Mey, “Le champ élargi du cinéma exposé”, 22.

*canonisation. Ce cinéma, en retrouvant sa liberté et en étant amené à se réinventer constamment, implique une nouvelle relation avec le spectateur : il incite le spectateur à prendre la liberté de penser et repenser son expérience.*⁴⁸

En la actualidad se pueden reconocer piezas de arte en cuyo contenido temático la presencia del cine es innegable: apropiación, *find footage*, intervención de la imagen de origen fílmico, *reenactment* y un largo etcétera de estilos. Se trata pues de una evocación tratada desde el pensamiento artístico contemporáneo, en palabras de Erika Balsom: “*From the early 1990s onward many artist who engaged with the moving image took a profound interest in film history and the formal language of popular cinema, rehabilitating attributes of the medium that had been anathema to earlier generations of artist, such as illusionism, spectacle and narrative*”.⁴⁹

En conclusión, estamos ante una maravillosa oportunidad para compartir reflexiones entre historiadores de cine e historiadores del arte, en torno a una realidad que todavía espera ser abordada en nuestro idioma, y que exige aproximaciones que enriquezcan su análisis. Las fronteras se diluyen, y el mismo campo de estudio se expande para el historiador de cine, fascinado por la larga tradición de las injerencias entre las dos artes.



⁴⁸ “¿Qué es el ‘cine expuesto’?, un cine que se encuentra en espacios mucho más abiertos que los del sistema de difusión tradicional. Se trata de eventos, experiencias que son difíciles de recuperar y documentar, trabajos que van más allá de la fijeza y la canonización. Este cine, encuentra su libertad reinventándose constantemente, implica una nueva relación con el espectador: lo incita a tomarse la libertad de pensar y repensar su experiencia”. Traducción propia. Hannes Schüpbach, “L’osmose es espaces: Objets et pensée dans le « cinéma exposé »”, en *Cinéma exposé, exhibited cinéma*, ed. por François Bovier (Laussane: ECAL, 2014), 43.

⁴⁹ Desde principios de 1990, muchos artistas que se involucraron con la imagen en movimiento se interesaron profundamente en la historia del cine y el lenguaje formal del cine popular, rehabilitando atributos del medio que habían sido anatema para las generaciones anteriores de artistas, ilusionismo, espectáculo y narrativa”. Traducción propia. Erika Balsom, “Mechanisms of film, The ends of cinema”, en *Cinéma mon amour, kino in der kunst, film in art*, ed. por Madeleine Schuppli (Alemania: Aargauer Kunsthause, 2017), 155.

BIBLIOGRAFÍA

- Afsch, Yasmin. "Cinema as Space". En *Cinéma mon amour, kino in der kunst, film in art*, editado por Madeleine Schuppli, 16-44. Alemania: Aargauer Kunsthause, 2017.
- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona: Anagrama, 2015.
- Albera, François. "L'Assassinat du Duc de Guise, produit « semifini »?". *1895*, n.º 56 (2009): 95-132.
- Arnheim, Rudolph. "El cine y la realidad". En *El cine como arte*, 19-34. Barcelona: Paidós, 2008.
- Aumont, Jacques. *Qué reste-t-il du cinema?* París: Librairie Philosophique J. Vrin, 2012.
- Auzel, Dominique. *Émile Reynaud, et l'image s'anima*. París: Dreamland éditeur, 1998.
- Balsom, Erika. "Mechanisms of film, The ends of cinema". En *Cinéma mon amour, kino in der kunst, film in art*, editado por Madeleine Schuppli, 155-200. Alemania: Aargauer Kunsthause, 2017.
- Barry, Iris. *D.W. Griffith, American film Master*. Nueva York: MOMA, 1940.
- Battcock, Gregory, ed. "Introduction". En *The new American cinema, a critical anthology*, 12-16. Nueva York: EP Dutton, 1967.
- Berger, René. "Problématique de la vidéo dans le monde contemporain". En *Cinéma exposé, exhibited cinema*, editado por François Bovier, 192-223. Laussane: ECAL, 2014.
- Bovier, François y Adeena May. "Le champ élargi du cinema exposé". En *Cinéma exposé, exhibited cinema*, editado por François Bovier, 21-17. Laussane: ECAL, 2014.
- Canudo, Ricciotto. *Manifeste de Sept Arts*. París: Séguier, 1995 [1923].
- Carrou, Alain. "Le film d'Art ou la difficile invention d'une littérature pour l'écran". *1895*, n.º 56 (2009): 9-38.
- Deren, Maya. "El cine como forma del arte". En *El universo dereniano*, 67-85. Cuenca: Artea, 2015 [1946].
- Elsaesser, Thomas. "Dada/Cinema". En *Dada and surrealist Film*, editado por Rudolf E. Kuenzli, 13-27. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- Garçon, François. *Gaumont, depuis que le cinema existe*. París: Galimard, 2015.

- Le Roy, Éric.** “Chronologie du Film d’Art. L’histoire mouvementée d’un catalogue”. *1895*, n.º 56 (2009): 335-340.
- Lista, Giovanni.** *Cinéma et photographie futuristes*. Milán: Skira, 2008.
- López Caballero, Carolina, dir.** *Metamorfosis, visiones fantásticas de Starvich, Svankmajer y los hermanos Quay*. Madrid: La Casa Encendida y Centro de Cultura Contemporáneo de Barcelona, 2014.
- Mannoni, Laurent.** *Passion cinéma*. Catálogo de exposición. París: Cinémathèque Française, 2006.
- Metz, Christian.** *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta, 1973.
- _____. *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.
- _____. *Ensayos sobre la significación en el cine*, vol. 1. Barcelona: Paidós, 2002.
- _____. *Ensayos sobre la significación en el cine*, vol. 2. Barcelona: Paidós, 2002.
- Montiel, Alejandro.** *Teorías del cine, el reino de las sombras*. Madrid: Montesinos, 1999 [1992].
- Myrent, Glenn y Georges Patrick Langlois.** “Henri Langlois: metteur en scène des exposition du cinéma”. En *Musée du cinema: Henri Langlois*, 7-16. París: Cinémathèque Française, 1984.
- Newman, Michael.** “Moving image in the gallery since the 1990s”. En *Film and video art*, editado por Stuart Comer, 86-121. Londres: Tate Publishing, 2009.
- Noguez, Dominique.** *Une renaissance du cinéma, Le cinéma « underground americaine »*. París: Paris expérimental, 2002.
- Païni, Dominique.** *Le temps exposé, le cinema de la salle au musée*. París: Cahiers du cinema, 2002.
- _____. *Le cinéma un art plastique*. París: Yellow Now, 2013.
- Parente, André y Vica de Carvalho.** “Cinema as dispositive: Between Cinema and Contemporary Art”, acceso noviembre de 2017. <http://id.erudit.org/iderudit/029498ar>.
- Pinel, Vicent.** “Chronologie comentée de l’invention du cinéma”. *1895*, edición especial (1992): 1-103.
- Schüpbach, Hannes.** “L’osmose es espaces: Objets et pensée dans le « cinéma exposé »”. En *Cinéma exposé, exhibited cinema*, editado por François Bovier, 36-56. Laussane: ECAL, 2014.
- Sossai, Maria Rosa.** *Film d’artista, percorsi e confronti tre arte e cinema*. Milán: Sikvana Editoriale, Biblioteca d’arte contemporanea, 2008.

Tejeda, Carlos. “Laszlo Moholy-Nagy”. En *Arte en fotogramas*, 136-140. Madrid: Cátedra, 2008.

Tosi, Virgilio. *El cine antes de Lumière*. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 1993.

Tisdall Calorine y Angelo Bozzola. “I mezzi del futurismo”. En *Futurismo*, 6-19. Milán: Rizzoli, 2002.

Youngblood, Gene. *Cine expandido*. Buenos Aires: Eduntref, 2012 [1970].

FILMOGRAFÍA

- *A Study in Choreography for Camera* (Maya Deren 1945)
- *Abstract experiments* (Dwinell Grant 1941)
- *Anémic cinéma* (Rose Sélavy [Marcel Duchamp] 1926)
- *At land* (Maya Deren 1944)
- *Birth of a Nation*, (David Wark Griffith 1914)
- *Composition I* (Dwinell Grant 1940)
- *Dreams that money can buy* (Maya Deren 1948)
- *Empire state* (Andy Warhol 1964)
- *Entr'act* (René Clair 1924)
- *Intolerance*, (David Wark Griffith 1916)
- *L'Assassinat du Duc de Guise* (Charles le Bargy y André Calmettes 1908)
- *Licht raum modulator* (Laszlo Moholy-Nagy 1930)
- *Meshes of the afternoon* (Maya Deren 1943)
- *Pauvre Pierrot* (Émile Reynaud 1892)
- *Rose Hobart* (Joseph Cornell 1936)
- *Scorpio Rising* (Keneth Anger 1963)
- *Unglassed Windows cast a terrible reflection* (Stan Brakhage 1953)
- *Visual variations on Noguchi* (Mary Menken 1945)
- *Vita futurista* (Arnaldo Ginna 1916)
- *Window Water Baby Moving* (Stan Brakhage 1959)

Ensayo académico

El monstruo poético en Mary Oliver y Anne Sexton

*The Poetic Monster in Mary Oliver
and Anne Sexton*

*O monstro poético em Mary Oliver
e Anne Sexton*

Recibido: 18 de julio de 2025
Aceptado: 26 de enero de 2026

Cynthia Ortega Salgado

Universidad Autónoma del Estado de México
<https://orcid.org/0000-0002-5223-7128>
extvinculacionartes@gmail.com

Resumen • Abstract • Resumo

Las prácticas poéticas de Mary Oliver y Anne Sexton son subversivas y profanadoras porque otorgan usos inesperados a los cuerpos, a los objetos y a las palabras que se relacionan con ellas. Oliver da un lugar a lo menor y a las mujeres, pues por más solas que nos sintamos estamos ya bajo el cobijo del mundo, reconciliando amor con animalidad. Sexton posiciona nuestra vergüenza e incomodidad, y en sus letras afirma que es necesario hablar de los adioses obligados en las mujeres. En ambas la poesía libera y resiste el encasillamiento, el anquilosamiento de actuar como una mujer debería; además de que expresa lo que se puede ser y crear desde una forma monstruosa. El arte como potencia para devenir otra cosa, como forma de revelar al animal, al monstruo.

Palabras clave: *poesía, mujer, monstruo, subversión.*

The poetic practices of Mary Oliver and Anne Sexton are subversive and profane because they give unexpected uses to bodies, objects, and the words that relate to them. Oliver gives a place to the minor and to women, because even though we feel alone, we are already under the shelter of the world, reconciling love with animality. Sexton positions our shame and discomfort, and in her lyrics, she asserts that it is necessary to talk about the obligatory goodbyes in women. In both, poetry liberates and resists the boxing in, the ossification of acting like a woman should; it also expresses what can be and create from a monstrous form. Art as a power to become something else, as a way to reveal the animal, the monster.

Keywords: *: poetry, woman, monster, subversion.*

As práticas poéticas de Mary Oliver e Anne Sexton são subversivas e profanadoras porque atribuem usos inesperados aos corpos, aos objetos e às palavras que se relacionam com eles. Oliver dá lugar ao menor e às mulheres, pois por mais que nos sintamos sozinhas, já estamos sob o abrigo do mundo, reconciliando amor com animalidade. Sexton posiciona a nossa vergonha e desconforto, e nas suas letras afirma que é necessário falar dos adeus forçados nas mulheres. Em ambas, a poesia liberta e resiste ao enquadramento, ao enrijecimento de agir como uma mulher deveria; ela também expressa o que se pode ser e criar a partir de uma forma monstruosa. A arte como potência para se tornar outra coisa, como forma de revelar o animal, o monstro.

Palavras-chave: *poesia, mulher, monstro, subversão.*

Ensayo académico

El monstruo poético en Mary Oliver y Anne Sexton

— Cynthia Ortega Salgado

El monstruo en la sexualidad

A inicios del siglo XXI Paul B. Preciado redactó una serie de artículos que hicieron de la contrasexualidad un contrato que abogaba por la destrucción del sistema de reproducción heterocentrado, como la exclusividad del contrato matrimonial,¹ la sexualidad basada en fines reproductivos y la prohibición de ciertos órganos para el placer, entre otros. Todo aquello que se centrara en la coherencia masculina o femenina sería dudoso y quedaría fuera. También introdujo al dildo como figura de parodia de la heterosexualidad, porque el dildo no es el pene y tampoco representa uno, “el dildo viene a ocupar un lugar estratégico entre el falo y el pene. Va a... denunciar la pretensión del pene de hacerse pasar por el falo”.² Preciado hace referencia a Teresa de Laurentis cuando prueba la diferencia del mercado sexual para hombres y mujeres, haciendo énfasis en que mientras ellos pueden encontrar una muñeca inflable, las mujeres pueden hallar un dildo más o menos realista. Mientras los hombres pueden comprar un molde tamaño natural que figura el cuerpo completo de una mujer, ellas podrán

¹ Este juicio es fuertemente criticado por Preciado: “[...] el rol tradicional «mujer casada» supone un grado extremo de sumisión, una esclavitud a tiempo completo y para toda la vida”. Paul B. Preciado, *Manifiesto contrasexual* (Barcelona: Anagrama, 2011), 25. Badiou continúa una crítica también interesante en torno al papel de la mujer como esclava: “[...] la mujer sigue siendo una sirvienta, no de un hombre, naturalmente, sino de la especie humana”. Alan Badiou, *La verdadera vida. Un mensaje a los jóvenes* (Barcelona: Malpaso, 2016), 114.

² Preciado, *Manifiesto contrasexual*, 63.

encontrar un pedazo de plástico que representa sólo una parte del cuerpo masculino. Pero por más que un dildo luzca como un pene, en realidad no se parecen en nada pues son totalmente ajenos, ya que uno es parte de la anatomía masculina y otro es una pieza de tecnología para la sexualidad. Así, existiría también un falo lésbico que podría ser cualquier parte del cuerpo o cualquier objeto que haga las veces de falo. Preciado continúa el debate: “Es necesario pensar el sexo, al menos a partir del siglo XVIII, como una tecnología biopolítica”,³ esto significa que, más allá de los cuerpos, hay usuarios e instrumentos donde el dildo ocupa un lugar crucial, pues se extrae del cuerpo masculino para usarse en los cuerpos de ambos sexos, convirtiéndose en una máquina que no goza de nada propio. No se sabe si pertenece al cuerpo o si es una extensión de él, ya que se diluyen los límites de dentro-fuera, pasivo-activo, cuerpo-instrumento, naturaleza-tecnología, etcétera. Otra serie de límites que se funden son aquellos de lo femenino y de lo masculino y para esto se hablará de la figura de la *drag queen*, de la cual Judith Butler habla en su libro *Deshacer el género* y la que deja concluir a Preciado que “[...] la heterosexualidad es una parodia de género sin original en la que las posiciones de género que creemos naturales (masculinas o femeninas) son el resultado de imitaciones sometidas a regulaciones, repeticiones y sanciones constantes”.⁴ Estos argumentos apuntan a una destrucción de la heterosexualidad como creadora de todos los géneros cuando en realidad no hay un original al cual copiar, sólo una serie de repeticiones que si no son reproducidas adecuadamente se sancionan y de cuya instrucción depende el éxito fundacional del sistema heteronormado. Se aprende por imitación y es sencillo recordar los ejemplos que se echan a andar en la práctica: cómo una niña usa el maquillaje de su mamá, se enfunda los tacones, tiene un muñeco que hace las veces de bebé, se inmoviliza sin rezongar; o bien, un niño que recibe su primera caja de herramientas, sus bloques de construcción, sus pistolas, cuchillos, carritos, etcétera. Todas son una serie de repeticiones que se aprenden desde la infancia y que son sancionadas o permitidas por el círculo adulto cercano. Todo desliz también llevará bajo sí motes

³ Preciado, *Manifiesto contrasexual*, 68.

⁴ Preciado, *Manifiesto contrasexual*, 68.

y burlas, que son las famosas penalidades de las que Preciado nos previene.

Bajo esta mirada las personas, en específico las mujeres, deben preguntarse sobre la idea de *esencia* y desconfiar de ella, pensar a qué fines sirven. Si dejamos de relegar el placer y la sexualidad femenina al disfrute heterosexual y la trasladamos al uso de una tecnología, sin duda, se abre un lugar libre y también un espacio políticamente insurrecto. Esto porque el placer femenino no estaría supeditado a una relación heterosexual, a la monogamia, a un varón o a una situación reproductiva, sino a un espacio más abierto de juego y de creación. En este sentido, la mujer ya no encarna lo que se espera de ella, ni lo que le dijeron que era; se encuentra expandiendo los límites e imaginando otros usos de su cuerpo. La mujer deviene monstruo: se vuelve inesperada, se transforma y posee capacidades múltiples; es indeterminada. Se convierte en un cyborg, es decir, en un nodo que hace agenciamientos con otros sistemas semióticos y, a su vez, estéticos.

Éste es el nacimiento del monstruo, el lugar excedente en el cual las mujeres se desbordan y se dan oportunidad de ser múltiples. En este espacio, súbitamente lleno, caben otras formas que se configuran novedosas; hay sitio para diversas percepciones y se materializan imágenes de lo que una puede ser: como en los cuentos, las capacidades de los monstruos se van determinando conforme a la narración.

El monstruo y el feminismo

Cabe destacar que son varias autoras quienes han relacionado la figura de la mujer con la del monstruo, el porqué se debe ligarla hacia una identidad plural y compleja, tal es el caso del cyborg en Donna Haraway, el sujeto paródico de Judith Butler, el nómade de Rosi Braidotti o el sujeto excéntrico de Teresa de Lauretis. Este tipo de monstruos posfeministas y cuir, en efecto, nos permiten acercarnos a procesos distintos de liberación y de agenciamiento. En la actualidad no todas las mujeres logran escapar de las llamadas “empresas de la felicidad” enunciadas por Shulamith Firestone, y acuñadas por Sara Ahmed, como la casa, la esposa, el hijo. Lugares que crean institución. El primer lugar que las mujeres deben recuperar es su cuerpo, pues éste es un

territorio. El cuerpo de las mujeres no está ahí para ser visto, no es una posesión masculina, ni se encuentra para su disfrute ni para una mirada erótica. El cuerpo de la mujer no tiene escapatrate, no está a la venta, no está para que la deseen sexualmente, no está ahí para el gozo. Está para ser mirada como lo no esperado, como algo que no debería ser: un atentado contra lo bello, contra lo ordenado. En el campo del arte la mujer no tiene un lugar ontológico pues no es lo que se espera que sea; tampoco quiere decir que en lo artístico se nos presente a la mujer como una respuesta terminada, simplemente el arte nos plantea una respuesta distinta, una multiplicidad de sus modos de ser.

¿Qué ha cambiado cincuenta años después de la entrada del feminismo? Que en el arte y en el mundo hay lugar para lo feo, para lo raro, para lo cuir. Una pregunta válida dentro de la opresión ontológica de lo femenino es: ¿qué se espera de un cuerpo, por qué será tan difícil para las mujeres escapar de eso que se espera? Hay un mundo de cuerpos ideales que no existen, en el cual la mujer estará eternamente en falta; siempre habrá algo que no pueda llenar para los otros. Por qué mejor no nos preguntamos a la manera de Baruch Spinoza: ¿qué puede un cuerpo? El arte parece tomar esta premisa para distorsionarla y convertir al cuerpo en una obra de terror o monstruosidad: ¿no debía ser el cuerpo femenino uno disponible para el consumo, para ser visto? El papel de la desfiguración nos hace ver mejor, más espacio. ¿Por qué sería crucial desarrollar una mirada más lenta y franca? ¿Qué nos dice del feminismo? El contexto de la década de los setenta fortaleció a las mujeres para pensarse más allá de ser objetos o pedazos de carne y para explorar una especie de devenir femenino; de contemplarse como un ser pensante y crítico.

En este desarrollo, las mujeres se acercan más a los monstruos, pues muestran más del mundo mientras más se alejan de lo ordenado y lo esperado. Las mujeres están por sí mismas y son por ellas mismas. Aunque en aparente caos, siguen siendo ellas, no tienen que hacer nada para existir; no tienen que infringirse ningún dolor, simplemente se deben dejar sentir. Al pensar a la mujer como una esencia se esperaba una especie de revelación de su secreto, pero en realidad todo lo que había que mostrar se revelaba en la práctica, en su performatividad.

El hombre se ha ligado a la cultura y la mujer a la naturaleza por su capacidad reproductiva y por sus ciclos menstruales. Desde la antigüedad, la mujer ha tenido que estar pendiente de su cuerpo, saberlo, analizarlo, detenerse en sus procesos, verlo cambiar. Mutar en su menstruación, hincharse, sangrar, ovular, sentir el crecer de sus pechos. En el embarazo, se transforma ella misma de tamaño, olor y sensación; después amamanta y se percata de lo que significa alimentar a alguien. Lo descrito ha ligado a las mujeres con la naturaleza, pues se tiene la idea de que su conciencia es mucho más corporal, su conocimiento, sus percepciones, sus tumultos. Otra percepción común es que la conciencia de las mujeres ha crecido junto a la conciencia de su cuerpo, la vigilancia materna de las enfermedades, el cuidado del grupo, la siembra. Una especie de traducción de las palabras en sensaciones, en escucha. La labor de las parteras era verificar si el niño se encontraba en posición, si había suficiente líquido amniótico, condiciones acuosas para el nacimiento: decidir hasta dónde resiste el cuerpo en el parto. Existen múltiples experiencias ligadas a las mujeres atendiendo cuerpos, advirtiéndolos, creándolos. Moviéndose entre sensaciones y silencios, entre ritmos y latidos.

La pretensión no es crear un contexto romántico ni esencial, por supuesto; hay hombres que maternan igual o mejor que muchas mujeres; que cuidan, sanan y observan sus cuerpos creciendo, decreciendo. O bien, hay mujeres que no observan su cuerpo, que decidieron no tener hijos o no amamantar. En todo caso, la relación de las mujeres con sus cuerpos es una respuesta frente al logocentrismo y una forma de resistir sus imposiciones.

El arte y el feminismo tienen cosas en común: el primero es la imagen de una realidad y al mismo tiempo un mundo imaginario frente a ella, mientras el segundo discursa sobre la realidad social y afectiva de las mujeres. La subjetividad funge como eje multidimensional para los fines expresivos o de resistencia del arte y para lo político en las acciones feministas. El feminismo revalora y otorga a las mujeres un lugar de enunciación, iguala sus derechos en las vidas íntima y pública a la de los varones, otorga voz y voto y, sobre todo, orienta a ser pensadas de otras formas a las dictadas por el heteropatriarcado. De forma histó-

rica, las mujeres han vivido condiciones de opresión con base en el sexo (se nace mujer, se vive bajo alguna manera de dominación en nombre del cuidado o el recato), sin embargo, no podríamos decir que sólo las mujeres padecen esta circunstancia. Si se sigue este argumento, no todo el arte feminista tendrá que ser hecho por mujeres, pues los hombres también pueden tener esas posturas o protestar frente a la opresión de género. Si excluimos a los hombres entraríamos en un radicalismo estéril que nos haría caer en estereotipos y en esencialismos que estorbarían el pensar, pues no sólo las mujeres pueden entender el contexto en que están envueltas. Aunque culturalmente estamos inmersos en ciertos contextos, esto no implica ninguna fatalidad ni obstáculo insalvables. La separación implicaría dotar a la mujer de unidad y de una identidad homogénea.

Otro engarce entre arte, política y feminismo es la concepción del cuerpo de la mujer como un territorio. Cuando una mujer aparece desnuda en el arte normalmente es porque posó como modelo que sirvió para expresar ciertos ideales estéticos, éticos o filosóficos, pero cuando aparece desnuda para decir otra cosa se le tacha de narcisista, pues el uso público de su cuerpo no tiene el mismo valor que el uso del cuerpo masculino. Por un lado está la función productiva y reproductiva de las mujeres para el Estado, “[...] la obtención de una mujer está suspendida entre el animal doméstico en el sentido del trabajo y el animal doméstico en el sentido de la compañía y el ornamento”,⁵ su explotación sexual y contemplación fetichista, pero al mismo tiempo, por otro lado, ella es un territorio independiente y dinámico. Esta autonomía complica los fines del capital que persigue la producción de nuevas filas de consumidores. Así, el arte nos permite concebir el ser mujer como algo amorfo y poco definido, donde la performatividad de todas constituye su movilidad y la estampa borrosa de su género.

⁵ Badiou, *La verdadera vida*, 105.

El monstruo en Oliver

La poesía es un lugar de desobediencia del lenguaje. Se dicen cosas que esconden otras y que fabrican imágenes oníricas, desatendidas, desordenadas, anormales. Las poetisas hacen un esfuerzo doble, porque no son lo esperado y porque entran a un mundo logocentrista para deshacerlo. Si algo logra devolver Mary Oliver es la capacidad de asombrarse. De volver al tiempo lento, de volver a ser humano, de ponerse en relación. Salir de lo propio y hermanarse con el mundo animal, con el sol, con lo natural. Regresar a la experiencia del cuerpo, volver al monstruo. De la misma forma la poesía es el monstruo del buen lenguaje: la buena significación se trastorna y pone la mirada en un lugar donde no se puede sostener, en un sitio que expresa con palabras la falta de lenguaje. El monstruo es una imagen. Habita un espacio imaginario y flexible, casi tibio en nosotros. Oliver nos imaginó –a las mujeres– otro modo de existir, uno que de nuevo reclamara su existencia en el mundo y esto la hace profundamente feminista. Nos escribió un lugar *donde no tenemos que ser buenas ni arrastrarnos de rodillas en el desierto, solo tenemos que dejar que ese delicado animal que es tu cuerpo ame lo que ama*.⁶ ¿Qué ama un cuerpo?, ¿qué ama tocar un cuerpo?

Oliver compartió su vida al lado de la fotógrafa Molly Malone, y no es de sorprenderse la manera en que ambas desarrollaron un ojo agudo volcado al entorno, casi una mirada natural, en la que Mary se detenía, reflexionaba y escribía. En toda su poesía señaló la creación del amor. El amor de un grillo, de un río, el amor humano y también se ocupó del gozo, el gozo de ser una criatura más arropada por el sol, que camina o que sabe cantar. Ella es una poetisa de la alegría, lo que no quiere decir que sea sosa o superficial, sino que después de una reflexión profunda, accede a una sabiduría ulterior que dota de simplicidad a las cosas, de una luz que las clarifica ante su mirada y hace que se expongan de manera sencilla.

Oliver critica el *deber ser* que opera en las mujeres, en los dictados de la bondad y la ley. Si no tienes que hacer lo que dice la moral y la ley, entonces no tienes que ser buena, no tendrás una

⁶ Paráfrasis del poema “Gansos salvajes”. <https://mujerciclica.com/gansos-salvajes-de-mary-oliver/>.

medalla por sufrimiento y abnegación, más bien lo peligroso sería no haber vivido o sentir la vida como una losa gris en la espalda; gris, el color de lo que la tierra era antes de ser. Parafraseando a Oliver no tenemos que ser buenas, no tenemos que tener miedo y atender lo que nos dicen, no tenemos que sentir el miedo a que no nos quieran, no tenemos que sentir el miedo al abandono, nadie nos ha de abandonar pues con nadie hemos llegado. No hables de más, no hables fuerte porque te van a abandonar, no respondas, no mires, no retes, no preguntes, no explores y una larga cadena de prohibiciones. Las mujeres crecen con miedo, pero si son un poco necias se harán resistentes y portarán una pequeña espada de madera que puede ser el arte o la poesía, que puede ser la mirada lenta, el contacto con la naturaleza, quizás Oliver fue ese tipo de niña. Una a la que no se le agotó la curiosidad ni las ganas de jugar, observar insectos, trepar árboles. En su poesía da una clave para no ser buena: “sólo tienes que amar lo que tu cuerpo ama”.⁷ ¿Qué ama el cuerpo? El sol, la ligereza, el calor, la sensación, la suciedad, la risa, el hambre. El cuerpo ama a través de la experiencia, de lo que lo afecta, de su choque por el mundo. ¿Qué es lo que el cuerpo ama? El movimiento, bailar, encontrarse con otros ojos que lo reciban, con otras manos terciopelo que acaricien y sanen. Con eso el cuerpo ansía encontrarse, encontrarse con otro.

Escribir poesía es también hablar de sensibilidad. ¿Qué le interesa encontrar o mirar? ¿Escribir siendo mujer señala alguna particularidad? Tal vez el querer escapar del estereotipo de escritora, por lo general impuesto por una mirada masculina. Es posible que una mujer no quiera escribir sobre la imagen casta y virginal, que no deseé ser permanentemente frágil, sino permanentemente vulnerable. Vulnerada por el mundo del mundo. Expresión del desacuerdo hacia el ideal de pureza femenino exigido, ya que, aún en este siglo, hay señalamientos y castigo a las mujeres que salen de lo normativo. Así, ante la escisión que parecería emerger entre la mujer intelectual y la femenina, se abre otra opción que no es en sí misma una elección que prescindida de la otra, sino que las mujeres intelectuales pueden ser femeninas, si lo pensamos como la forma que tiene lo femenino de declararse y de ser, fuera de cualquier cualidad que una

⁷ Paráfrasis del poema “Gansos salvajes”. <https://mujerciclica.com/gansos-salvajes-de-mary-oliver/>.

mujer posea en lo esencial. Así, la autora nos hablará de forma constante de lo femenino bajo la observación minuciosa de lo natural y de cómo ambos generaron advertencias celosas y cercanas, mismas que la hicieron reflexionar de manera profunda: “mi trabajo es amar el mundo”.⁸ Ella no es una poetisa dolorida ni desencantada del amor, sino una que urge a encontrarlo de nuevo y a permanecer en su asombro. Permanecer en él exige un escape de la censura y de la solemnidad impuesta bajo cualquier itinerario; sería lograr que el trabajo esté en pie como ella misma lo dice. La propia censura sería escribir de lo que ella no observa ni siente, de lo que no es.

Además, en el espacio discursivo del poema encuentra una forma de subvertir la posición pasiva de las mujeres; así, se subraya como esposa, pero también como esposo; se apropia de ambos géneros y asume una posición diligente, nuevamente fuera del rol clásico de la poetisa. A continuación, un fragmento del poema “**Cuando llegue la muerte**”:

[...]

Cuando termine, quiero decir:

*toda mi vida fui una novia casada con el asombro,
fui el novio, levantando el mundo en mis brazos.*⁹

Como contemporánea de las poetisas Silvia Plath o Anne Sexton, Oliver se alejó de la poesía confesional o de la oscura mirada natural de la primera para ubicarse desde una posición más vital, desde su luminosidad. En “**Singapur**”, nos habla de “la luz que emana de la vida”.¹⁰ La anterior no es una actitud ingenua o simple, sino que encierra una postura política. Posicionar la compasión, el amor y la alegría como herramientas fundamentales para vivir; en “**La mensajera**” señala “mi trabajo es amar el mundo”.¹¹ Se advierte que no se trata ahora de que las mujeres amen históricamente, que abran la ventana y contemplen con

⁸ “Mi trabajo es amar el mundo”. <http://lunesporlamadrugada.blogspot.com/2017/08/mi-trabajo-es-amar-el-mundo.html>.

⁹ “Cuando llegue la muerte”. <https://www.fabianafondevila.com/cuando-llegue-la-muerte/>.

¹⁰ “Singapur”. <https://libroemmagunst.blogspot.com/2017/02/mary-oliver-singapur.html>.

¹¹ “Mi trabajo es amar el mundo”. <http://lunesporlamadrugada.blogspot.com/2017/08/mi-trabajo-es-amar-el-mundo.html>.

amor todas las desgracias; más bien se podría tratar de que justo en medio de esas las mujeres se den el lujo y la voz para amar. La contemplación no es sólo una forma de expresar su sensibilidad, sino que es el regalo de un tiempo lento en medio de una dinámica frenética.

Revisemos ahora el esfuerzo poético que hace en “**Esa pequeña bestia**”.

*Esa hermosa y pequeña bestia, el poema,
hace lo que le viene en gana.
Unas veces pretendo implorar a las manzanas
pero él desea carne roja.
Otras quiero caminar tranquilamente
por la orilla
pero él prefiere quitarse toda la ropa
y sumergirse.*

*En ocasiones quiero usar palabras diminutas
y hacerlas importantes
pero comienza a gritar el diccionario,
las oportunidades.*

*Hay días en que quiero resumir y dar las gracias,
poner las cosas en orden
y entonces comienza a bailar por la habitación
sobre sus cuatro patas peludas, riendo
y acusándome de ser escandalosa.*

*Pero también hay veces, cuando pienso en ti
y sonrío,
que se sienta enmudecido, con una pata bajo la barbilla,
y solamente escucha.¹²*

¹² “Esa pequeña bestia”. <https://trianarts.com/mary-oliver-esa-pequena-bestia/#sthash.aGRX5iBw.dpbs>.

Cuando Oliver declara “Esa hermosa y pequeña bestia...”, curiosamente nos habla de la parte animal del lenguaje. Es una bestia, es decir, se aleja de lo humano, hace lo que se le da la gana. Nos recuerda a un cachorro que queremos domesticar bajo el dictado de nuestras órdenes. Mientras le damos lo saludable en su plato, éste desea carne roja, es impredecible, libre, instintivo; prefiere quitarse la ropa y sumergirse. Puede estar desnudo, no le importa estarlo, no sabe que lo está, esto no le causa pena ni vergüenza, simplemente se sumerge. Oliver vuelve de nuevo a lo pequeño, a lo diminuto de lo que la mujer es maestra y hace uso de ello, lo profana. Después este animal comienza a bailar, y el humano con el animal se mezclan y comienzan a *animalgirse*, una especie de levantamiento que empuja a la autora a escribir y la hace moverse junto a la bestia por el cuarto. Danzar es otra actividad donde el cuerpo se libra de la mente y se libera sobre sus cuatro patas peludas, nos recuerda a Gregorio Samsa escarabajo trepando por los techos y las paredes de la habitación con sus patas desnudas y peludas, con sus patas ríspidas y ásperas, ésas que sí saben agarrarse del techo. Después encontramos, bajo la variedad métrica, una especie de despedida, un lugar donde nos podremos acurrucar, y es cuando ella sonríe; cuando lo hace, aparece como salida de un cuento de personajes que acompañan y esperan, aparece después de haber sido un escarabajo, una suerte de amigo fiel, una forma rara de perro, que cómodamente posa una pata bajo su barbilla y se dedica a mirar por horas a su dueño o a lo que sea que pase, y se “sienta enmudido”: sólo se dedica a escuchar la sonrisa de esa mujer.

En las humanidades se separa lo humano de lo animal, distinguiendo cinco encuadres básicos que corresponden a lo primero: la historia, la filosofía moral, el lenguaje, la retórica y la simulación. Si nos preguntamos si existen cruces animales en dichos encuadres, la separación, que en un momento parecía tan clara, se vuelve difusa. Si el sujeto está construido por las cinco, habría que señalar en primer lugar que se enuncian desde lo humano y que están enmarcadas por el lenguaje: ellas mismas son propiedades que se suman a lo humano. Por tanto, si hablamos de un sujeto en devenir, podríamos deconstruir el ya hecho y dar lugar a otras formas de vida existentes, como la vida vegetal, la vida mineral y la vida animal. Si las concebimos cruzándose, tendríamos una mezcla inagotable y no jerarquizada de interac-

ciones. No existiría algo propio de lo humano como tampoco algo propio de lo animal. Reparemos en lo artificial de la separación y que ésta busca imponer una jerarquía que conduce a la superioridad del hombre. Otra pregunta a lugar es: ¿quién es el enunciante y bajo qué parámetros lo hace? El problema no es menor si recurrimos a la indefinición de las categorías, si dudamos de la animalidad de lo animal y de la humanidad de lo humano, pues en medio de tal cantidad de libertad para ser uno quedaría un poco perdido; esta confusión titubearía frente a la superioridad antropocéntrica y abriría la posibilidad de pensar lo humano y lo animal desde diferentes matices, pues pondría todos los tipos de vida en horizontal y en igualdad de valor. Otro punto crucial es el contraste; lo humano, lo vegetal, lo animal no existirían si no tuvieran un referente ante el cual exponerse: uno sólo se puede definir cuando se confronta a una otredad o a una alteridad.

Lo monstruoso de Sexton

Aunque contemporánea de Oliver, la poesía de Anne Sexton es por completo distinta. Anne se suicidó habiéndolo intentado seis veces, mientras Mary murió a causa del cáncer. Cuando Oliver es luminosa y amante de la vida, la otra es oscura y contundente; habla sin tapujos de la sangre, la muerte y el sexo de una manera que podría resultar incómoda: relaciones familiares íntimas, matrimonios infelices, deseos explícitos de morir; locura y soledad; todos engarces mortuorios. Categorizada en la poesía confesional, podemos afirmar que el objetivo de su trabajo no era la confesión obligada, sino la narración de su propia experiencia; obra y vida en unidad.

Frases como “la noche a la que me inclino, / la noche que quiero”, “tú el de los genitales que temía”, “dos días perdidos en sangre. / Yo misma moriré sin bautizar, / la tercera hija ignorada”,¹³ nos hacen comprender que sus textos no son complacientes, mucho menos para su espacio-tiempo. Ella misma dijo que Sylvia Plath le había robado el suicidio en una declaración que pareció sobrada y egocéntrica. Siendo infiel a los papeles asignados durante su vida (la buena madre, la buena esposa y la

¹³ “La menstruación a los cuarenta”. <http://petitpalaisduvocabulaire.blogspot.com/2016/12/anne-sexton-la-menstruacion-los-cuarenta.html>.

buena hija), Sexton encontró en el suicidio la gloria, a pesar de que ya era famosa tras ganar el Pulitzer. A pesar de líneas como “Mujer, / tejiendo una red sobre ti, / un veneno fino y enmarañado. / Escorpión, / araña mala – / muere!” en las que la madre se convierte en un arácnido que posa una telaraña de veneno sobre el hijo y en las que, vigilante, se autonombra “araña mala – / muere!”, Sexton también expresó su amor y, por ejemplo, le anunció su ausencia a su hija Linda en una carta que le escribió y que bien pudo ser de despedida.

En “tú el de los genitales que temía”, señala una relación tirante con los hombres, tal vez pragmática, mientras que “dos días perdidos en sangre” nos lleva a lo dolorosa que puede ser la menstruación, a la confusión mental que provoca, y al desangre. Sólo es posible comprender la sensación de desangrarse si se le experimenta. Hay un río cuyo caudal fluye y sale, inunda, una llave abierta que quiere llevar el alma hacia afuera, las manos y los pies hormiguean, *afilerean* las palmas. La sangre se bota y se tira, sin regar ni nutrir nada, simplemente una se deshace en agua roja, que a ningún lado llega. Sólo hay deseo de salir.

“La menstruación a los cuarenta”

*Yo estaba pensando en un hijo.
El útero no es un reloj
ni una campana que suena,
pero en el undécimo mes de su vida
siento el noviembre
del cuerpo tan bien como el del calendario.
Dentro de dos días será mi cumpleaños
y como siempre la tierra ha terminado su cosecha.
Esta vez quiero cazar a la muerte,
la noche a la que me inclino,
la noche que quiero.
Pues bien –
habla de eso!
Estaba extendido en el útero.*

*Yo estaba pensando en un hijo...
Tú! El nunca adquirido,
nunca germinado ni desabrochado,
tú el de los genitales que temía,
el tallo y el aliento de cachorro.
Te daré mis ojos o los suyos?
Serás David o Susan?
(Esos dos nombres que elegí escuchando.)
Puedes ser el hombre que sin tus padres –
los músculos de las piernas de Miguel Ángel,
las manos de Yugoslavia,
el campesino eslavo y decidido,
el superviviente, repleto de vida? –
y podría ser todavía posible
todo esto con los ojos de Susan?*

*Todo esto sin ti -
dos días perdidos en sangre.
Yo misma moriré sin bautizar,
la tercera hija ignorada.
Mi muerte vendrá el día de mi santo.
Qué tiene de malo el día del santo?
Es sólo un ángel del sol.
Mujer,
tejiendo una red sobre ti,
un veneno fino y enmarañado.
Escorpión,
araña mala –
muere!*

*Desde las muñecas mi muerte,
dos etiquetas con nombre,
sangre llevada como un adorno floral
para que brote
en la izquierda y en la derecha –
Es una habitación cálida
el lugar de la sangre.
Dejad la puerta abierta de par en par!*

*Dos días para tu muerte
y dos días hasta la mía.*

*Amor! Esa enfermedad roja –
año tras año, David, me volverías loca!
David! Susan! David! David!
plena y desgredada, silbando en la noche,
nunca envejeciendo,
esperándote siempre en el porche...
año tras año,
mi zanahoria, mi col,
te habría poseído antes que todas las mujeres,
llamándote por tu nombre,
llamándote mío.¹⁴*

En su poesía encontramos un yo lírico autobiográfico, pero más bien una historia para ser contada y hallar un curso; un orden fuera del sujeto que escribe. Ligar la vida al arte y volverlo una salida para toda emoción y pensamiento. Así, la sensación quiebra toda regla literaria y tiene como única guía la fuerza del instante. Esto se constata cuando escuchamos a Anne leer sus poemas. Ella habla del desgarro, de la rasgadura en su útero. De una criatura que canta, de la copa que se desborda. Su cuerpo se ha quebrado y esa rotura se translada al mundo. Un cuerpo roto está desprogramado para sentir, sólo escupe, saca y desaloja. Una casa que atenta contra una misma, a la vez, que una lo hace contra el mundo.

Esto que se ha roto es algo que se ampara en sus letras.

¹⁴ “La menstruación a los cuarenta”. <http://petitpalaisduvocabulaire.blogspot.com/2016/12/anne-sexton-la-menstruacion-los-cuarenta.html>.

“El arte negro”

*Una mujer que escribe siente demasiado,
¡qué trances y portentos!
Como si los ciclos y los niños y las islas
no fueran suficiente; como si los enlutados y los chismes
y las verduras nunca fueran suficiente.
Ella piensa que puede advertir a las estrellas.
Una escritora es en esencia una espía.
Querido, yo soy esa niña.*

*Un hombre que escribe sabe demasiado.
¡tales hechizos y fetiches!
Como si las erecciones y los congresos y los productos
no fueran suficiente; como si las máquinas y los galeones
y las guerras no bastaran nunca.
Con muebles usados él hace un árbol.
Un escritor es en esencia un estafador.
Querido, tú eres ese hombre.*

*Nunca amándonos,
odiando hasta nuestros zapatos y sombreros,
querido, querido mío, nos amamos uno al otro.
Nuestras manos están celestes y suaves.
Nuestros ojos están llenos de confesiones terribles.
Pero cuando nos casamos,
los niños se retiran con asco.
Hay demasiada comida y no queda nadie
que se coma toda la extraña abundancia.¹⁵*

¹⁵ “El arte negro”. <https://www.zendalibros.com/8-poemas-de-anne-sexton/>.

Envuelta en los feminismos blancos de la década de 1960, Sexton hace de su trabajo un manifiesto que separa a los hombres de las mujeres; señala las relaciones de poder marcadas por el sexo y el género. Su escritura es vitalista como la de Oliver, aunque la primera conduce a la vida y la segunda va hacia la autodestrucción. Para Sexton el poema no enmascara o embellece, sino que declara su propia existencia; soporta ataques, se enferma, se desarma. En su poesía, toca tabúes sobre adicción, incesto, sexo, menstruación, masturbación, etcétera. Habla de lo verdadero sin eliminarse, pues su humor ácido demuestra su capacidad de inteligencia y crítica.

Aunque Oliver y Sexton parecieran ser opuestas, ambas resisten a través de la poesía. Ambas son mujeres escritoras, que hacen una traducción de su realidad por medio de la poesía. La subversión de sus prácticas poéticas está en la capacidad de llevar a los sujetos al límite, pues en ellas las cosas no son lo que se espera. Son prácticas que profanan, porque otorga usos inesperados a los cuerpos, a los objetos y a las palabras que se relacionan en y hacia ellos; que transforman profundamente la relación entre lo privado y lo público.

Coda

La subversión es una acción, un pensamiento o un gesto que posibilita resistir frente a algo que nos oprime, señala o limita; en este caso el lenguaje y la imagen fija de lo que es o puede ser una mujer. Ésta, en tanto que figura menor, se hermana con el monstruo. Si se le concibe como fuera de lo humano, sería desconocida y anormal; de inmediato se trazaría un círculo de fuego alrededor de ella para visibilizarla e impedir que cruce hacia nosotros. Sin embargo, podría estar más cerca de lo que pensamos al deformarnos y al descentrar lo que creemos que somos. De igual manera, las figuras que no corresponden a lo que se espera de una mujer estarían *fuera* de lo humano, pues atentarían contra lo natural, pero en realidad se encontrarían referenciadas *contra* lo humano, porque parten de la crítica de un referente localizable. Son este tipo de imágenes las que nos ayudan a transgredir, las que nos enseñan lo afuera del orden y así expanden nuestra idea de él. Consideremos también que el propio cuerpo podría estar escrito por dos instancias: la del

lenguaje que le precede y que genera un discurso y un espacio desde el cual hablar, y la de la construcción cultural, que delimita a la primera, encargada de inscribir y de actuar en cierto tono sobre las superficies y bordes de los cuerpos. Las figuras monstruosas operan *dentro* del discurso sobre la sexualidad, pues pertenecen a sus imaginarios y las vemos circulando libremente en el campo del arte. Por su parte, la poesía propone figuras insurrectas que se rebelan contra lo esperado del lenguaje. Luce Irigaray defiende que el lenguaje poético es de por sí menos estático y simboliza lo transgresor, mientras que Pascal Quignard sostiene que la poesía es eso que no quiere ser dicho pero se dice aún: escribir “oscurece al mismo tiempo aquello que anima su inscripción”.¹⁶ La poesía es una paradoja que actúa con rebeldía frente al lenguaje, en ella se dice lo insignificante y lo que no pesa, lo silencioso:

No he querido decir nada. Escribir avanza cuando se retiran las ganas de decir. Hambre de decir sin decir, hambre que nada nutre. Lo que obliga a decir entonces, y perpetúa el decir, es algo que está implícito en el movimiento que lo conduce. De ahí que no pueda decirse sin implicar inmediatamente una contradicción. Lo implícito es silencioso. Y lo que es silencioso está desprovisto de sentido.¹⁷

Oliver termina dando un lugar a lo menor y a las mujeres: por más solas que nos sintamos estamos ya bajo el cobijo del mundo, reconciliando amor con animalidad, teniendo nuestro lugar en la familia de las cosas. Sexton da un lugar a nuestra vergüenza y a lo incómodo; afirma que no sólo es prudente, sino necesario hablar de la sangre, del desorden mental y de los adioses en las mujeres: como madres, como esposas, como hijas y como lo esperado. Más que actuar como una mujer debería, la poesía libera y hace resistir en ambas el encasillamiento, expresa lo que dos mujeres crean en su forma monstruosa. El arte como potencia para devenir otra cosa, como forma de revelar al animal, al monstruo.



¹⁶ Pascal Quignard, *Pequeños tratados I* (Madrid: Sexto Piso, 2016), 60.

¹⁷ Quignard, *Pequeños tratados I*, 56.

BIBLIOGRAFÍA

Badiou, Alain. *La verdadera vida. Un mensaje a los jóvenes.* Barcelona: Malpaso, 2016.

Preciado, Paul B. *Manifiesto contrasexual.* Barcelona: Anagrama, 2011.

Quignard, Pascal. *Pequeños tratados I.* Madrid: Sexto Piso, 2016.

Ensayo académico

¿Qué nos dirían las tarimas si pudiéramos dialogar con ellas?

Fandango trans-fronterizo:
una co(n)versada con
epistemólogas críticas feministas

*What Would the Tarimas Tell Us if We Could Talk with
Them? Cross-Border Fandango: A Co(N)Version
with Critical Feminist Epistemologists*

*O que as tarimas nos diriam se pudéssemos falar com elas?
Fandango trans-fronteiriço: uma co(n)versa com epistemólogas
críticas feministas*

Recibido: 9 de octubre de 2025

Aceptado: 5 de mayo de 2026

Yalentay Rodríguez Rivera

Posgrado en Estudios de Género

Universidad Nacional Autónoma de México

<https://orcid.org/0009-0006-8197-5302>

fridayalentay@gmail.com

Resumen • Abstract • Resumo

El objetivo de este ensayo es revisitar y poner en diálogo algunas propuestas de cuatro epistemólogas críticas feministas: Donna Haraway, Chela Sandoval, Gloria Anzaldúa y Karen Barad. Ésta es una reflexión no sólo teórica y conceptual, sino también metodológica y epistemológica, sobre cómo construir investigaciones que superen el paradigma científico moderno-colonial y sus valores enquistados en nuestras prácticas académicas, a partir de praxis como la descolonización y la cuirización. Éste es un ensayo académico no convencional, que parte de herramientas creativas como la imaginación etnográfica y la ficción para analizar y tender puentes entre lo teórico, lo afectivo y lo personal: imagino a las autoras co(n)versando –dialogando sus propuestas conceptuales y construyendo coplas poéticas conjuntamente– en un fandango jarocho, en, desde y con la tarima, centro de la fiesta del son jarocho.

Palabras clave: epistemologías feministas, investiga-acción, son jarocho, cuirización, descolonización.

The aim of this essay is to revisit and put into dialogue some proposals from four critical feminist epistemologists: Donna Haraway, Chela Sandoval, Gloria Anzaldúa, and Karen Barad. This is not only a theoretical and conceptual reflection but also methodological and epistemological one, on how to build research that goes beyond the modern-colonial scientific paradigm and its values ingrained in our academic practices; I propose doing this by drawing on praxis such as decolonization and queering. This is an unconventional academic essay, which relies on creative tools such as ethnographic imagination and fiction to analyze and build bridges between theory, the affective, and the personal: I imagine the authors co(n)versing –dialoguing their conceptual proposals and jointly constructing poetic couplets– in a fandango jarocho, in, from, and with the tarima, the center of the son jarocho fiesta.

Keywords: feminist epistemologies, research-action, son jarocho, queering, decolonization.

O objetivo deste ensaio é revisitar e colocar em diálogo algumas propostas de quatro epistemólogas críticas feministas: Donna Haraway, Chela Sandoval, Gloria Anzaldúa e Karen Barad. Esta é uma reflexão não apenas teórica e conceitual, mas também metodológica e epistemológica, sobre como construir pesquisas que superem o paradigma científico moderno-colonial e seus valores enraizados em nossas práticas acadêmicas, a partir de práticas como a descolonização e a cuirização. Este é um ensaio acadêmico não convencional, que parte de ferramentas criativas como a imaginação etnográfica e a ficção para analisar e construir pontes entre o teórico, o afetivo e o pessoal: imagino as autoras co(n)versando –dialogando suas propostas conceituais e construindo juntas cantigas poéticas– em um fandango jarocho, em, a partir de e com a tarima, centro da festa do son jarocho.

Palavras-chave: epistemologias feministas, investigação-ação, son jarocho, cuirização, descolonização

Ensayo académico

¿Qué nos dirían las tarimas si pudiéramos dialogar con ellas?

Fandango trans-fronterizo:
una co(n)versada con
epistemólogas críticas feministas

— Yalentai Rodríguez Rivera

Siquisirí¹

*Tengan la bondad de oírme,
yo no vine a ganar honores,
sólo vine a divertirme
a este jardín de flores.*

—Verso de dominio público

¿Qué pasaría si Donna Haraway, Chela Sandoval, Gloria Anzaldúa y Karen Barad se encontraran en un fandango en Santa Cruz? ¿Qué co(n)versarían –en el sentido de participar en una conversación, pero también al acto de versar, de hacer coplas, en conjunto– entre ellas, desde y con la tarima? En este escrito pretendo imaginar, ficcionar lo que sucedería, lo que se haría presente en el encuentro de estas cuatro epistemólogas críticas feministas. Retomo la herramienta de la ficción desde el posicionamiento de Haraway de las SF.² Tal vez esto no es *Science Fiction* feminista como tal, pero sí Son

¹ En el fandango –la fiesta del son jarocho– el “siquisirí” es el primer son que se toca, para dar la bienvenida, saludar y agradecer a lxs anfitrionxs del espacio y a quienes escucharán los sones.

² Donna Jeanne Haraway, *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio.HombreHembra@_Conoce_OncoRata®: feminismo y tecnociencia* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Rara Avis Casa Editorial, 2021), 9.

jarocho Feministacuir, y arte-ciencia.³ A manera de etnografía ficcional, presentaré las formas en que cada autora intra-accionaría con la tarima del fandango, modificando versos de la lírica tradicional jarocho para difractarnos sus postulados epistemológicos en un ejercicio crítico y creativo que intenta desafiar y dislocar los “principios” androcéntricos y coloniales del paradigma científico moderno occidental: es decir, ir más allá de la supuesta objetividad y neutralidad incorpórea, ahistórica, agénero, asexual.

Situar las investigaciones críticas de estas cuatro autoras, desde la voz – más allá de la primacía de lo escrito–, el cuerpo, el disfrute y la emocionalidad del fandango me parece un homenaje al co(n)mover –es decir, a la desestabilización, transformación o movimiento de pensamiento, en su dimensión emocional y colectiva– que han generado con sus sentipensares en la forma en la que hacemos ciencia, y específicamente a la forma en cómo me han co(n)movido a mí y a mi investigación. En mi proyecto de investigación en la Maestría de Estudios de Género en la UNAM, titulado “Cuirizando el son jarocho: una etnografía encarnada de sonerxs sexo-género disidentes en el centro de Veracruz” hablo de cuirizar el fandango, es decir, dislocar los binarios de género en el son jarocho, que pesan sobre los cuerpos, los afectos, las sexualidades y las experiencias de lxs músicxs, bailadorxs y cantadorxs, sobre todo si éstxs son disidencias sexo-genéricas. Las autoras que aquí revisito me ayudan a pensar en una cuirización en sentido amplio, es decir, a torcer, enrarecer, difractar, mestizar, *simpo(i)etizar* todas las disciplinas científicas, agrietar y derrumbar el edificio de la ciencia moderna occidental cis-hetero-blanca-burguesa para hacer y habitar unas ciencias más plurales, horizontales, emancipadoras, más cuir.

Imagino el fandango en el que co(n)versarán las autoras situado en Santa Cruz, pues ahí, en la Universidad de California, los andares de las cuatro convergieron. Aunque Santa Cruz no está tan cerca de la frontera con México, llamo a este fandango trans-fronterizo en un sentido más metafórico, pues como ejercicio traspasa, TRANSita las fronteras disciplinares, las fronteras académicas y los muros científicos tradicionales que aprisionan nuestros pensamientos; también traspasa la frontera de la muerte, pues trae a la tarima a Gloria Anzaldúa, que ya se encuentra en el Tlatlayan – el más allá–. Es menester precisar que seleccioné a estas cuatro autoras por sus genealogías y territorios compartidos, lo que no significa que otras epistemólogas feministas no hayan co(n)movido mi episteme a lo largo de

³ Donna Jeanne Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtuluceno* (Bilbao: Consonni, 2019).

mi formación. Por ejemplo, leer a otras autoras como Vinciane Despret,⁴ me inspiró a confeccionar los argumentos y títulos del ensayo y de cada apartado, partiendo desde la poesía y el poner atención; el título principal de este texto “¿Qué nos dirían las tarimas si pudiéramos dialogar con ellas?” toma inspiración de su libro *¿Qué nos dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?*, pues me parece interesantísimo el ejercicio de hacer hablar a los objetos para encontrar conexiones inesperadas en nuestras investigaciones. En el caso de esta co(n)versada, no sólo hablarán las autoras entre ellas, sino también con la tarima, que es el espacio en el que sucede el fandango.

En este fandango, cada epistemóloga escoge un son jarocho para versar coplas entretejidas con sus propuestas teóricas, y las demás autoras –y yo también– intra-actúan y difractan ideas con ella, construyendo así la co(n)versada. Así, Chela Sandoval inicia el fandango versando coplas de “La Morena” imbricadas con su propuesta de la metodología de lxs oprimidxs, Gloria Anzaldúa elige “La Cascabel” para problematizar el mestizaje a partir de la noción de Nepantla –el en medio–, Karen Barad canta “El Aguanieve” para compartirnos su propuesta sobre la difracción, Donna Haraway escoge “La Manta” para hablarnos de la *simpoiesis*, yo les dedico a las cuatro unas coplas de “El Buscapiés” para agradecerles lo co(n)movidx que me han dejado con sus propuestas teóricas y sus versos difractados; el fandango termina con algunas reflexiones finales al son de “El Gallo”, que es el último son que se toca en los fandangos, cuando amanece.

El Fandanguito

*Yo no canto porque sé
ni porque mi voz sea buena,
canto porque tengo gusto
en mi tierra y en la ajena.*

– Verso de dominio público

⁴ Vinciane Despret, *¿Qué dirían los animales...si les hiciéramos las preguntas correctas?* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Cactus, 2022).

Antes de comenzar este fandango trans-fronterizo y la co(n)versada, me es necesario hacer algunas precisiones.

En primer lugar, es menester trazar una descripción de los fandangos, para poder imaginar(nos) dentro de su atmósfera y adentrarnos en el mundo de la ficción que aquí presento. Un fandango es una fiesta, reunión y expresión colectiva del son jarocho, género musical originario del sur de Veracruz, que ha encontrado ecos en todo el estado, el país y otras partes del mundo. Sucede alrededor de una tarima, flanqueada por músicxs de requinto, jarana, leona, güiro, pandero y en algunos casos violín, arpa y cajón. Lxs bailadorxs zapatean sobre la tarima desde la noche hasta el amanecer, al son de la música y la voz de lxs cantadorxs. Existen fandangos para toda ocasión: bodas, cumpleaños, bautizos, mayordomías, velorios, bienvenidas y despedidas. Los sones jarocho y sus versos resumen la historia y los tópicos recurrentes del Sotavento veracruzano desde la colonia: “la lírica amorosa –que es su principal expresión–, la expansión ganadera, las relaciones sociales, los arquetipos populares, el comercio colonial, la marinería, las guerras y destierros, la picaresca, las creencias y los mitos”.⁵

El fandango como espacio social es un lugar de encuentros entre comunidad, amistades, familia y vínculos sexo-afectivos. Es un espacio donde se juegan los afectos y las subjetividades al estar todxs bajo la mirada y el reconocimiento –o no– de lxs otrxs: se construyen atmósferas afectivas alrededor de la tarima. A partir de la música, el canto y el baile unx puede conectar con lxs otrxs desde la camaradería, el conflicto o el romanceo; este último término hace referencia al amor romántico, pero también a una forma de canto improvisado, dos aspectos fundamentales de las atmósferas afectivas que se construyen en el fandango. Por ello, el fandango me parece el espacio propicio para esta co(n)versada imaginada, en el que las autoras pueden encontrarse para dialogar, versar, tocar, bailar y debatir con lxs otrxs, desde el afecto, la ternura, la intra-acción, la difracción y el tejer compartido de saberes.

Cabe aclarar que el fandango y el son jarocho no están exentos de tensiones: una de las más importantes es que están cruzados por una división binaria de los roles de participación y expresión en la fiesta, y determinados por el género y la sexualidad. Por ejemplo, existen dos tipos de sones: los de montón o de mujeres y los de pareja; los hombres y todas las identida-

⁵ Antonio García de León, *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos* (Veracruz: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Veracruzano de Cultura/Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2006), 18.

des distintas a las mujeres cisgénero no tienen permitido bailar los sones de montón, y los sones de pareja están limitados a parejas cis-heterosexuales, por lo que cualquier otro tipo de pareja es mal visto –e incluso bajado de la tarima–. En el fandango ficcional que presenté aquí, todos los sones –excepto “El Buscapiés”– son de a montón o de mujeres, pero los dislocamos o cuirizamos porque todxs bailamos, cantamos y tocamos todos los sones, sin jerarquías ni divisiones: difractamos no sólo las teorías, sino también los géneros.

La segunda cuestión a precisar es que es una responsabilidad y un compromiso ético y epistemológico reconocer y agradecer que lo acá plasmado no es un ejercicio y una reflexión únicamente personal y solitaria, sino que es el fruto de las intra-acciones, difracciones y *simpoiesis* que se han hecho presentes al tejer diálogos con compañerxs, las autoras y la guía afectiva y cuidadosa de la profesora Haydeé García Bravo, durante el transcurso de un seminario de Epistemologías Feministas que compartí con ellxs. Cabe decir que estas reflexiones, además de ser co-razonadas⁶ –es decir, razonadas en colectivo, pero también construidas desde y con el corazón–, han sucedido en distintos momentos, no sólo en el aula: mientras iba en el metro, me bañaba, escuchaba algún son jarocho, platicaba con mis amigxs, mi compañero de vida o mi abuela, llegaban como epifanías algunos argumentos para construir este escrito –y partes de mi planteamiento de tesis, también–. Agradezco también profundamente al Taller de versada de son jarocho con perspectiva feminista y de disidencias sexo-genéricas que la Colectiva Son Jarocho Feminista organizó en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCU Tlatelolco), pues sin ese espacio no habría caído en cuenta de la potencialidad de la transformación de la lírica tradicional jarochoa como herramienta despatriarcalizadora, descolonizadora y cuirizadora.

Como última precisión –ahora sí, lo prometo–, cabe decir que lo acá escrito y dicho son postulaciones provisionales, pues (re)presentan un corte en el espacio-tiempo o un “nodo condensado infinitamente rico”.⁷ Todo lo que digan las autoras o yo mismx puede ser cuestionado, ampliado y re-formulado en algún otro momento, al intra-accionar con otras subjetividades, otros espacios y otros tiempos.

Ahora sí, que comience el fandango.

⁶ Este juego de palabras no lo confeccioné yo, sino que lo escuché de la Dra. Haydeé García Bravo, que a su vez lo retoma de Orlando Fals Borda.

⁷ Karen Barad, “Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart”, *Parallax* 20 (2014): 168-187. <http://doi.org/10.1080/13534645.2014.927623>.

“La Morena”

Comienza el fandango. Suenan los primeros acordes de “La Morena”. Chela declara el son con su requinto jarocho y comienza a platicarnos, desde y con la tarima, su metodología de las oprimidas, que desarrolló para explicar las “formas convergentes de estrategia [que] están desarrollando los subalternos centradas en definir formas de conciencia y práctica opositiva”.⁸ Yo le pregunto: “¿Opositiva en qué sentido?”, y ella me responde: “Que se opone a las formas de dominación del Primer Mundo”. Yo sigo con el diálogo: “¿Entraría en esa oposición el binarismo de género, como una forma de dominación?”, y Chela me responde: “Sí, puesto que es una herencia colonial, una ‘condición cultural transnacional’⁹ que seguimos reproduciendo en el llamado Tercer Mundo”. Donna entra al diálogo: “Eso me suena un poco al feminismo cyborg”, y Chela le dice: “Claro, es una transcodificación, pues esa conciencia-en-oposición se puede nombrar de muchas maneras”.

Con nuestras chelas en una mano, y nuestras jaranas en otra, todxs le aplaudimos a Chela y le pedimos que nos eche unos versos modificados. Después de unas vueltas en su mente para construirlo, nos lo canta y se los dedica a sus compañeras de lucha y de pensamiento:

*Mujeres que dan pasión,
que cambian nuestros destinos,
que ponen la co-razón
para construir caminos.
Opositionales son,
destellos tercermundinos.*

*La experiencia dolorosa,
mueve nuestro pensamiento.
La lucha no es poca cosa,
es consciencia en movimiento.
Frente a lo que nos destroza
está el mutuo entendimiento.*

Le pregunto a Chela: “¿Cuáles son las técnicas en movimiento o las tecnologías que echan a andar esas resistencias, esas conciencias opositivas?”. Nos las despliega y yo las voy entretejiendo con la herramienta de la modificación o transformación de la lírica tradicional jarocho, y ese tejido se va viendo más o menos así: 1) la *lectura de signos*, que en la cuirización del fandango significaría identificar los símbolos, los *habitus*, los tópicos tradicionales en la versada, cruzados por los binarios de género y la dominación masculina; 2) la *de-construcción*, un paso más allá de la lectura,

⁸ Chela Sandoval, “Nuevas ciencias. Feminismo cyborg y metodología de los oprimidos”. En *Otras inapropiadas. Feminismos desde las fronteras*, coord. por Bell Hooks, Avatar Brah, Chela Sandoval, Gloria Anzaldúa (Madrid: Traficantes de Sueños, 2004), 82.

⁹ Sandoval, “Nuevas ciencias”..., 83.

significa ir diseccionando la versada, entiendo sus significados y sentidos para subvertirlos; 3) la *meta-ideologización*, es decir, apropiarnos de los versos al resignificarlos y transformar su sentido en uno revolucionario; 4) la *democratización*, al compartir esta(s) herramienta(s) con otrxs y hacerla(s) pública(s) y disponible(s) en el fandango o en otros espacios como talleres; 5) el *movimiento diferencial*, que emana al poner estas tecnologías en prácticas y afectar, co(n)mover, abrazar a otrxs. Después de esta explicación, Chela canta otras coplas, que transformó a partir de la versión de “La Morena”, de Alebrijes:¹⁰

<i>Cuando protestas, morena,</i>	<i>Miradas que se debaten,</i>
<i>haciendo deconstrucción,</i>	<i>que desbordan el papel.</i>
<i>me fluye la inspiración</i>	<i>Van más allá de la piel,</i>
<i>de quitarme las cadenas</i>	<i>y la opresión combaten,</i>
<i>pa’la democratización.</i>	<i>con una voluntad fiel.</i>

En el fandango, podemos afinarnos –en un sentido musical, pero también de afinidad– para construir alianzas desde la diferencia, con la “afinidad-a-través-de-la-diferencia”),¹¹ mezclarnos y cuirizarnos para hacer frente al *apartheid*, a las dictotomías y los binarios que nos encierran, nos oprimen y no permiten nuestros libres TRANSitares; las tecnologías de lxs oprimidxs nos permiten retomar la agencia y la conciencia para resistir a los embates del cis-tema posmoderno.

“La Cascabel”

Gloria pide que ahora toquemos su son favorito, “La Cascabel”, y enlaza sus pensamientos y versada con los de Chela. Comienza a contarnos del mundo como un árbol tripartito, y yo le digo: “Nosotrxs, en Veracruz, vemos al son jarocho como un árbol tri-raíz”, y Gloria: “¿Cómo así?”; yo le cuento: “Sí, se habla de que el son tiene tres ‘raíces’: una indígena, otra africana y otra española, que convergieron en la colonia para conjugar y hacer aparecer al son”. Chela me pregunta: “¿Y se pueden diferenciar esas influencias?”. Y yo le digo que, como en el árbol tripartito de Gloria, las tres están interconectadas y superpuestas, tan imbricadas en el son que es difícil separarlas.

¹⁰ Alebrijes, “La Morena”, video de Youtube, 27 de enero de 2017, <https://youtu.be/Rm-4MgPFWOo?si=3z-FfS-FmJCY7X7aZ>.

¹¹ Sandoval, “Nuevas ciencias”..., 96.

Gloria me pregunta: “Y tú, como mestizx, no nacidx en Veracruz y cuir, ¿cómo te sitúas en ese mundo, en el fandango?”. Yo le digo: “Con un pie adentro y el otro afuera”; lxs dos decimos, al unísono: “En Nepantla, el lugar entre medio, ‘el lugar no-lugar’”.¹² Aquí, Gloria improvisa sus primeras coplas, que transforma desde la versión de “El Cascabel”, de Flor de Uvero:¹³

<i>Dicen que soy culebrera,</i>	<i>Ay, cómo rezumba y canta,</i>
<i>porque soy cual cascabel, ay.</i>	<i>rezumba y va rezumbando</i>
<i>Serpenteando la frontera,</i>	<i>la cascabel en Nepantla,</i>
<i>voy transmutando mi piel.</i>	<i>mientras seguimos soñando.</i>

Esto me hace sentido, les digo a todas, porque el fandango, con su atmósfera festiva, me parece un espacio liminal, un lugar que es en ese instante, pero luego ya no es y que, por ello, podría flexibilizarse/cuirizarse, aunque la fuerza de la cosmovisión convencional, con las ataduras de cada raíz, trata de meterlo en compartimentos en lugar de tender puentes y conexiones entre estos y entre los sentipensares de cada sujetx sonerx. Lo cuir y la cuirización precisamente me reverberan con ese nepantlear, ese habitar la ambigüedad, ese tejer puentes para liberar nuestras almas de sus ataduras, ese cambio de nuestra perspectiva al “percibir algo desde dos ángulos diferentes”¹⁴ o muchos ángulos distintos... “Como la difracción”, dice Karen Barad. ¡Sí!, para la transformación y el renacimiento.

Pero, para esa TRANSformación, para transitar entre fronteras y mundos, para seguir soñando, imaginando y confabulando, nos dice Gloria, debemos desarmarnos, “De-construirnos”, añade Chela, como la Coyolxauhqui,¹⁵ como la cascabel que cambia de piel; “Dislocarnos”, digo yo; “Difrac-tarnos”, dice Karen; “Hacernos hummus”, dice Haraway; “Cuirizarnos”, gritamos todxs. Gloria le dice a Karen: “Platícanos más de la difracción”, y Karen acepta, pero le pide que antes nos cante otro verso de “La Cascabel”, mientras nosotrxs la acompañamos con nuestros zapateados en/con la tarrima que reverbera:

¹² Gloria Anzaldúa, *Luz en lo oscuro/light in the dark. Re-escribir identidad, espiritualidad, realidad* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Hekht Libros, 2021), 50.

¹³ Flor de Uvero, “El Cascabel”, video de Youtube, 25 de diciembre de 2021, <https://youtu.be/GBtHZ98-BBs?si=rSnUuO1nSRrvmbS>.

¹⁴ Anzaldúa, *Luz en lo oscuro...*, 49.

¹⁵ Anzaldúa, *Luz en lo oscuro...*, 50.

*Víbora de cascabel,
que carga en su espalda un puente
que construye con cincel,
para acercar a su gente.*

*Cascabelito de oro,
cascabelito de plata,
se salva del deterioro
sólo quien se desbarata.*

“El Aguanieve”

Gloria le pregunta a Karen: “¿Entonces qué es la difracción? ¿Es como cuando vemos algo desde dos ángulos al mismo tiempo?”; Karen dice: “Precisamente ése es el efecto de la difracción: cortar lo junto aparte en un corte agencial”. Yo le digo: “¿Como cuando la luz pasa a través de una gota de aguanieve?”. Todas me preguntan qué es el aguanieve y yo les explico que así le decimos en Veracruz a la lluvia que no es completamente agua ni completamente granizo, sino que se encuentra en un punto medio; Karen dice que esa metáfora es muy conveniente con lo que hemos estado co(n)versando. Les cuento que hay un son homónimo, y comienzo a tocarlo con mi jarana mientras seguimos echando el chisme.

Karen nos dice que la difracción tiene que ver con volver (*re-turning*) y yo le digo: “Re-volver-se(r), en-volver-se(r), en el sentido de que no es un acto puramente físico o individual, sino que también es ontológico, epistemológico y colectivo, y tenemos que intra-accionar con lxs otrxs –humanxs y no humanxs– para difractar, para hacer ‘nuevas temporalidades (espaciotiempomateriaciones), nuevos patrones de difracción’”.¹⁶ Le pedimos a Karen que nos co(n)verse una copla del aguanieve, que transforma de la versión de Los Vega (2019),¹⁷ para seguir difractando lo que acabamos de platicar. Acepta, y le dedica el verso a todxs, pero especialmente a Gloria, con quien ha tenido una intra-acción y un afecto más cercano:

*En tonos muy diferentes
voy a empezar a versar.
Con un corte muy agente
ya se empieza a materiar
lo que parecía ausente.*

*Aguanieve y aguaviento
llegaron a intra-actuar,
aguanieve quiere viento,
para poder difractar.*

¹⁶ Barad, “Diffracting Diffraction”..., 168.

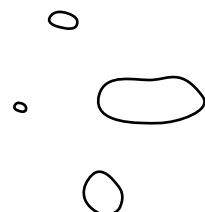
¹⁷ Los Vega, “El Aguanieve”, video de Youtube, 12 de abril de 2019, https://youtu.be/jfYA5Dwz2l0?si=BI6BTMb-TVYI7__7y.

Donna nos dice que encuentra una conexión entre la idea de dislocar y la de difractar, y Karen y yo nos sonreímos, pues es cierto, y esto se hace evidente al entender que la difracción problematiza las dicotomías, los binarios, pues hace visible que algo puede ser y no ser al mismo tiempo, o ser varias cosas distintas, pero no absolutamente diferentes. La difracción hace cortes agenciales, pero al mismo tiempo enreda a lxs agentes, así como la cuirización disloca y nos re-vuelve –en el sentido de mezclar, pero también de volver a ser–, nos desvía, nos di/vierte –en el sentido de llevarnos por dos o más caminos, pero también de diversión/ocio–. Gloria menciona que le parece que tanto la difracción como el género no son configuraciones establecidas y estáticas, sino que necesitan una reiteración, una performatividad para (re)configurarse.

Karen abraza a Gloria y agrega que estas reconfiguraciones o cuirizaciones del género y las ciencias también deben incluir una reflexividad sobre la identidad y la diferencia; difractar y re-volver esas concepciones también para entender que la diferencia y la igualdad no son opuestas, que las identidades no son fijas, sino que debemos intra-actuar, re-volvernos, en-volvernos, importarnos y materiarnos entre y con todxs para hacer frente a las matrices de dominación. Karen se anima a cantarnos otros versos improvisados:

*Yo siento que mi alma crece
cuando las miro un momento,
pues su difracción me mece
con la diferencia-dentro
que incita a re-volver-se(r).*

*Toda la gente comenta:
“aguanieve se ha perdido”,
pero es que no se dan cuenta
que este nunca se ha ido,
pero la que busca lo encuentra.*



Co(n)movidxs todxs con los versos, hacemos *simpoiesis* y compartimos lo que senti-pensamos. Karen dice: “La diferencia dentro”; Chela: “La conciencia diferencial, opositiva”; Gloria: “La conciencia mestiza”; Haraway: “Lo cyborg”; yo: “El volver-se(r) cuir”. Nos abrazamos y gritamos juntxs: “¡Qué vivan lxs inapropiadxs, inapropiables, indeterminadxs, inestables!”.



“La Manta”

Le pregunto a Donna qué son le gustaría escuchar mientras nos platica de la *simpoiesis*, el arte-ciencia en el Chtuluceno, y me dice que “La Manta”, así que comenzamos a tocarla, a bailarla y a co(n)versarla. Yo le pregunto a Donna: “¿Qué es la *simpoiesis*?”, y ella me dice: “Lo que estamos haciendo aquí: generando-con, co(n)versando, puesto que ‘nada se hace a sí mismo, nada es realmente autopoietico o autorganizado’”.¹⁸ “Abrazarnos, afectarnos, mezclarnos”, agrega Gloria; “Re-volvernos”, aporito yo; es el motor de la vida y la muerte en la tierra.

Somos holoentes, somos una manta tejida en “nudos poliespaciales y poli-temporales”,¹⁹ polifónicos como lo que estamos haciendo en este ejercicio epistemológico, compañerxs; esa manta la hilamos todxs y nos cubre a todxs, su tacto genera intimidad, intra-acción entre desconocidxs y conocidxs, y eso hace que nuestros devenires puedan converger y difractarse en este momento, en este corte agencial condensado.

Chela menciona: “Tu pensamiento, como una manta, nos ha cubierto a todxs nosotrxs, hemos tejido un manto de afectos”. Donna nos abraza a todxs y nos dedica los siguientes versos, que transformó de la versión de “La Manta”, de Los Carretoneros:²⁰

<i>Ay, para tejer la manta,</i>	<i>Ay, vámonos a versar,</i>
<i>se necesita, se necesita,</i>	<i>ay, vámonos a afectar,</i>
<i>una co-razonada</i>	<i>que yo llevaré la manta,</i>
<i>y lo que incita, y lo que incita.</i>	<i>la manta pa' simpoietizar.</i>

Donna prosigue y nos dice que las artes-ciencias, como esta co(n)versa-da, por ejemplo, son “prácticas simpoiéticas para vivir en un planeta herido”;²¹ yo le hablo del juego de palabras en “*simpo(i)etizar*”, para conjugar la *simpoiesis* con el hacer poesía, apalabrar los sentipensares desde la metáfora, el adorno y el juego. Hacer arte-ciencia es construir memorias, es seguir con el problema con la respons-habilidad necesaria, para habitar el

¹⁸ Haraway, *Seguir con el problema*, 99.

¹⁹ Haraway, *Seguir con el problema*, 100.

²⁰ Colectivo Carretoneros, “La Manta”, video de Youtube, 16 de enero de 2023, <https://youtu.be/CXew-aRCNSo?si=8e28aYWLRgLCXinE>.

²¹ Haraway, *Seguir con el problema*, 112.

Chtuluceno en simbiosis, *simpoiesis*, intra-acción. Hay que seguir confabulando, especulando fabulosamente, ciencia-ficciónando, co(n)versando, co(n)moviendo, cuirizando, revolviéndonos, enredándonos, afectándonos, enrareciéndonos, dislocando, trans-hummusando, co-razonando, difractando, emparentándonos, mezclando, descolonizándo(nos), transitando, transmutando, ensoñando, trans-formando juntxs, en colectivo, para co-habitar otros mundos posibles.

Co(n)movidxs, con lágrimas en los ojos, lxs cinco nos abrazamos de nuevo y nos aplaudimos; le pedimos a Donna que nos eche otros versos:

<i>Cuando me siento contenta me pongo a tejer la manta, el afecto de todas siento, cuando algo nuevo se planta.</i>	<i>Ya vámonos a versar tápame tu manta, amiga, y con respons-habilidad confabulemos la intriga.</i>
---	---

“El Buscapiés”

Antes de co(n)versar las últimas coplas de este fandango fronterizo, les agradezco profundamente a cada una de ustedes, Chela, Gloria, Karen y Donna, y les reitero mi admiración, mi cariño y el honor que ha sido confabular con ustedes. Yo elegí “El Buscapiés”, no sólo porque es mi son favorito, sino porque, retomando a Donna, sigo con el problema, sigo buscando los pies, las huellas de mi investiga-acción, pero en ustedes he encontrado reverberaciones que me ayudan a seguir co-razonando, poniendo atención, buscando conexiones, y a hacer estudios de género con respons-habilidad, cuidado, pasión, desde la *simpoiesis*, la escucha sincera y la intra-acción. Les dedico esta décima que escribí para ustedes:

*Fuimos buscando centellas
de nuestra investigación,
y poniendo atención
estamos siguiendo huellas.
Son las técnicas aquellas,
que acompañan el proceso,
incluso con el tropiezo.
Intercambiando saberes,
juntas los vamos tejiendo,
y así es como yo nos trenzo.*

Me despido, pero más que una despedida, éste es un hasta luego; es el inicio de un intercambio y una *simpoiesis* duraderos. Gracias por ayudarme a cuirizar y descolonizar mi pensamiento y mis formas de hacer investigación, con estas coplas de la lírica tradicional que transformé, me retiro:

<i>Voy a echar la despedida,</i>	<i>Por esta calle me voy,</i>
<i>agradeciendo primero.</i>	<i>pero les veo a la vuelta.</i>
<i>Adiós, autoras queridas,</i>	<i>Sólo les pido un favor,</i>
<i>por un rato placentero,</i>	<i>dejen sus puertas abiertas</i>
<i>curándonos las heridas</i>	<i>pa' de nuevo co(n)versar</i>
<i>con pensamientos viajeros.</i>	<i>todo lo que nos despierta.</i>

o

“El Gallo”

*Arreador de la oscurana,
mayoral de la luz nueva,
llave sonora que hilvana
ese canto que se eleva
para abrirnos la mañana.*

o

o

– Verso de dominio público

Amanece. El fandango termina. La co(n)versada finaliza. Dejo Santa Cruz, me despido de las epistemólogas, del fandango-transfronterizo, dejo la ficción y vuelvo a la realidad –o a esta otra ficción llamada “realidad”–, a este espacio-tiempo-materiación desde donde escribo, para plasmar aquí algunas reflexiones/difracciones finales.

Este ejercicio me hizo presente la idea de que para practicar la descolonización, la despatriarcalización y la cuirización –o comoelijamos llamar a la ruptura o el desmontaje de las matrices de opresión– en nuestras investigaciones no basta con la de-construcción y la re-construcción de teorías y conceptos, sino que también debemos transformar las formas como escribimos e investigamos: para romper con el paradigma científico moderno colonial occidental debemos encarnarnos, situarnos, llevar la teoría a la praxis y viceversa, pasar de la investigación pasiva a la investiga-acción

agencial y agenciada, co(n)movernos, afectarnos, re-volvernos, permitirnos imaginar otras metodologías, epistemologías y ontologías más allá de los marcos de referencia convencionales.

Otra reflexión/difracción es que cada vez se hace más necesario transitar entre disciplinas, para aprehender y comprender la complejidad de los mundos, lxs sujetxs y sus realidades. Es necesario traspasar toda frontera, disciplinar, conceptual, mental y territorial, y pensar que esos límites no son fijos y estables, son propensos a la co(n)moción, a los movimientos oposicionales, a nuestras intra-acciones: las fronteras son ficciones que podemos contrarrestar y traspasar con nuestras propias contra-ficciones, como intenté hacer en este ejercicio creativo, construyendo una ficción que re-vuelve etnografía, poesía y estudios de género.

La imaginación y ficcionalización, en este caso etnográficas, son herramientas metodológicas y epistemológicas que, al difractar ideas, permiten que se hagan presentes, que se materialicen ángulos de nuestras investigaciones a los que no habíamos prestado atención, o nos permite re-aprender a ver, a re-volver-se(r), a mirar, escuchar y sentir de otras maneras, con más detenimiento, iluminando otras aristas de los fenómenos, para dejarnos afectar y co(n)mover por ellos.

Anhelo que este ejercicio creativo en forma de ensayo no convencional co(n)mueva a quien lo lea, y a partir o a través del crisol de este texto o artefacto puedan intra-actuar y difractarse distintas investigaciones y sujetxs.

¡Que siga el fandango y la co(n)versada!



BIBLIOGRAFÍA

Alebrijes. “La Morena”. Video de Youtube. 27 de enero de 2017. <https://youtu.be/Rm-4MgPFWOo?si=3zFfS-FmJCY7X7aZ>.

Anzaldúa, Gloria. *Luz en lo oscuro/light in the dark. Re-escribir identidad, espiritualidad, realidad.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Hekht Libros, 2021.

Barad, Karen. “Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart”. *Parallax* 20 (2014): 168-187. <http://doi.org/10.1080/13534645.2014.927623>.

Colectivo Carretoneros. “La Manta”. Video de Youtube. 16 de enero de 2023. <https://youtu.be/CXew-aRCNSo?si=8e28aYWLRgLcXinE->

Despret, Vinciane. *¿Qué dirían los animales...si les hiciéramos las preguntas correctas?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Cactus, 2022.

Flor de Uvero. “El Cascabel”. Video de Youtube. 25 de diciembre de 2021. <https://youtu.be/GBtHZ98-BBs?si=rSnUuO1nSRrvMmbS>.

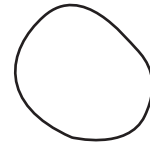
García de León, Antonio. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos.* Veracruz: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Veracruzano de Cultura/Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2006.

Haraway, Donna Jeanne. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtuluceno.* Bilbao: Consonni, 2019.

_____. *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio.HombreHembra@_Conoce_OncoRata®: feminismo y tecnociencia.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Rara Avis Casa Editorial, 2021.

Los Vega. “El Aguanieve”. Video de Youtube. 12 de abril de 2019. https://youtu.be/jfYA5Dwz2I0?si=BI6BTMbTVYl7__7y.

Sandoval, Chela. “Nuevas ciencias. Feminismo cyborg y metodología de los oprimidos”. En *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, coordinado por Bell Hooks, Avatar Brah, Chela Sandoval, Gloria Anzaldúa, 81-106. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.



Procesos creativos



03

Proceso creativo

Procesos de diseño en el libro de artista *Náufraga*

*Design processes
in the artist's book Náufraga*

*Processos de design
no livro de artista Náufraga*

Recibido: 23 de julio de 2025
Aceptado: 12 de abril de 2026

Luz Monserrath Mejía Saldívar

Universidad Autónoma Metropolitana
<https://orcid.org/0009-0003-1313-7276>
mejiasaldivarluz@gmail.com

Pablo Ricardo Silva Guadarrama

Editor independiente
<https://orcid.org/0000-0002-6499-2657>
publicacionesensitioweb@gmail.com

Resumen • Abstract • Resumo

En este texto explicamos cronológicamente el proceso artístico detrás de la creación del libro de artista –de poesía visual– *Náufraga*, nacido de la protesta “Ballenas o gas” que busca evitar la construcción de un gasoducto en el Golfo de California. Para ello, tomamos como ejes su materialidad, su textualidad y su concepto integral, pues consideramos que la unión entre estos tres elementos evidencia las múltiples exégesis que puede tener un objeto literario cuando se modifica su soporte. En la creación del libro se eligieron distintos materiales y soportes intentando conjugar significativamente las imágenes poéticas del texto con distintos elementos marinos, así como con la historicidad del mar y la protesta. Por lo tanto, describimos también las variadas versiones que tuvo el libro, tanto de manera física como digital, en la búsqueda de la mejor adaptabilidad, economía, maleabilidad y difusión del mismo.

Palabras clave: libro de artista, exégesis, poesía visual, experimentación, ilustración editorial.

*In this text, we chronologically explain the artistic process behind the creation of the artist's book –a work of visual poetry– *Náufraga*, born from the protest "Whales or Gas," which seeks to prevent the construction of a gas pipeline in the Gulf of California. To do so, we focus on its materiality, its textuality, and its overall concept, as we believe that the union of these three elements reveals the multiple interpretations a literary object can have when its medium is modified. In creating the book, different materials and supports were chosen, attempting to meaningfully combine the poetic imagery of the text with various marine elements, as well as with the historical significance of the sea and the protest. Therefore, we also describe the various versions the book has had, both physical and digital, in the pursuit of optimal adaptability, cost-effectiveness, malleability, and dissemination.*

Keywords: artist's book, exegesis, visual poetry, experimentation, editorial illustration.

*Neste texto, explicamos cronologicamente o processo artístico por trás da criação do livro de artista –uma obra de poesia visual– *Náufraga*, nascido do protesto "Baleias ou Gás", que busca impedir a construção de um gasoduto no Golfo da Califórnia. Para tanto, focamos em sua materialidade, sua textualidade e seu conceito geral, pois acreditamos que a união desses três elementos revela as múltiplas interpretações que um objeto literário pode ter quando seu meio é modificado. Na criação do livro, diferentes materiais e suportes foram escolhidos, buscando combinar de forma significativa a imagética poética do texto com diversos elementos marinhos, bem como com o significado histórico do mar e do protesto. Portanto, também descrevemos as diversas versões que o livro teve, tanto físicas quanto digitais, na busca por adaptabilidade, custo-benefício, maleabilidade e disseminação ideais.*

Palavras-chave: livro de artista, exegese, poesia visual, experimentação, ilustração editorial.

Proceso creativo

Procesos de diseño en el libro de artista *Náufraga*

— Luz Monserrath Mejía Saldivar

Pablo Ricardo Silva Guadarrama

El concepto de libro de artista se originó principalmente en los movimientos artísticos despuntados durante la década de 1970, los cuales buscaban producir obras interdisciplinarias con un sentido contestatario y autodidacta, en las que los receptores tuvieran una participación activa, fuera de los espacios convencionales de difusión del arte.¹ Aunque las pretensiones de estos movimientos terminaron por institucionalizarse, sus preceptos trascendieron hasta el siglo XXI e influyeron en las nuevas concepciones del libro como un objeto artístico con distintas dimensiones de significación.

¹ Los principales movimientos relacionados al Arte Contemporáneo que Anne Moeglin-Delcroix, principal teórica de los libros de arte, recupera en su libro son: Fluxus, el arte conceptual y el arte minimalista. Los integrantes de Fluxus, por ejemplo, conjugaron en sus obras performance, música, poesía visual, video y collage. En Anne Moeglin-Delcroix, “Conferance sur le livre d’artiste”, *Bibliothèque Municipale de Lyon*, acceso el 04 de mayo de 2012, https://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id_video=623.

En una concepción más actualizada, el libro de artista implica un vínculo intrínseco entre forma y significado: “De esta simbiosis surge un trabajo que es simultáneamente obra de arte y libro, sin que ninguno de estos atributos pueda existir de manera independiente”.² Por lo tanto, en este texto explicamos el proceso de creación de *Náufraga* tomando en cuenta las varias dimensiones de significación que tiene un libro de artista, donde distintos lenguajes se unen sin sobreponerse uno a otro para conformar orgánicamente una obra.

La idea que dio origen a *Náufraga* proviene del proyecto contestatario “Ballenas o gas”,³ el cual intenta evitar la construcción de un ducto de gas en la zona de Baja California, donde habitan y migran distintas especies de ballenas. A través de su página de internet, actualmente activa, se invita al público a firmar la petición en contra del ducto y a participar comunitariamente con creaciones artísticas y de divulgación. Inspirados por este enfoque, nos propusimos elaborar, desde nuestros conocimientos literarios y editoriales, un libro de artista acorde con el tema que permitiera al receptor tener una lectura distinta, apelando a su atención y a su inteligencia.⁴

² Salvador Haro González, “El libro como disciplina artística: Una aproximación al libro de artista”, *Creatividad y sociedad*, n.º 20 (2013): 11.

³ Disponible en <https://ballenasogas.org/>.

⁴ La versión digital del libro puede consultarse en Luz Monserrath Mejía Saldívar y Pablo Ricardo Silva Guadarrama, *Náufraga*, <https://sites.google.com/view/nufraga/inicio?authuser=0>.

Desde el primer bosquejo que propusimos, el libro tuvo como parámetro principal integrar materiales reciclados, en alusión a la gran cantidad de basura que termina en los mares.



FIGURA 1. Fotografía en el mar, del libro *Náufraga*. Fotografía realizada por los autores.



FIGURA 2. Prototipo del libro *Náufraga*. Fotografía realizada por los autores.

[...] el fenómeno cartonero no deja de ser una cuestión de actitud de personas que dedicaron su tiempo para publicar textos propios con los escasos elementos disponibles, una mezcla de adscripciones tanto sociales, culturales, literarias, estéticas ideológica e incluso ecológicas en las cuales resulta muy complejo discernir que fue lo que motivó a los escritores a intervenir democrática y artísticamente en dicho contexto.⁵

Por tal motivo el diseño –a cargo del maestro Pablo Ricardo Silva Guadarrama– fue un libro tipo *codex* de hojas recicladas, cosido a mano, encuadernado con madera y recubierto con una red de plástico. Sin embargo, no satisfacía por completo las intenciones conceptuales planteadas en un principio, pues su simbología debía estar intrínsecamente ligada al texto escrito por la maestra Luz Monserrath Mejía Saldívar. Aunque los materiales reciclados remitían a la contaminación del mar, no reflejaban los significados centrales del texto, en el cual el mar se concibe como una fuente inconmensurable de vida: “Navegantes, hacerse a la mar / porque esta tierra que llamamos nuestra ahora es tierra de nadie”.⁶

De igual forma, el libro tipo *codex* no cumplía con las expectativas de maniobrabilidad proyectadas en un inicio, pues la lectura continuaba siendo convencional.

⁵ Daniel Canosa, “Editoriales cartoneras: el paradigma emancipatorio de los libros cartoneros en contextos de vulnerabilidad social”, <http://eprints.rclis.org/32049/1/DANIEL%20CANOSA%202017.pdf>.

⁶ Mejía y Silva, *Náufraga*, verso de la primera sección “Kraken”.

Por lo tanto, se optó por una encuadernación que imitara un elemento marino, en este caso una caracola. Para el modelo de base se utilizó una caracola real, de 23 cm de largo, 17 cm de ancho y 16 cm de alto, que se cubrió con papel reciclado, del cual surgió una copia dividida en dos partes que se unieron después de secarse. Posteriormente, se pintó a mano y su estructura adquirió cualidades de dureza que definieron el diseño tentativo.



FIGURA 3. Realización de encuadernación con estructura en forma de caracola. Fotografía realizada por los autores.



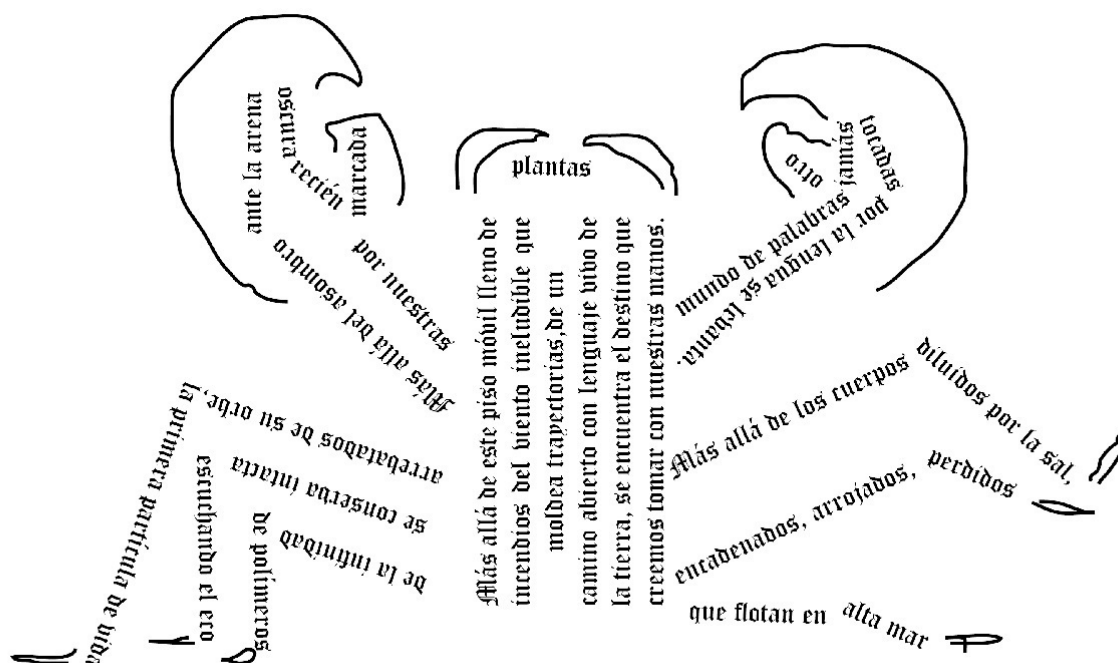


FIGURA 4. Diseño de calígrama de la sección “Cangrejo”: Mejía y Silva, *Náufraga*.

El concepto de la caracola resultó muy pertinente debido a la riqueza simbólica que ésta tiene en Mesoamérica, donde fungió como representación de diversos elementos culturales, desde una mujer embarazada hasta el cero maya, así como el sonido, el mar, la tierra, la vida y la palabra.⁷ El vínculo de la caracola con el texto se estableció también a partir de la concepción natural de su materialidad, considerada una «monstruosidad refinada», únicamente posible si proviene del mar: “[...] más allá de esta agua está el fin, / lo insólito, el sustento, las pesadillas ancestrales nacidas de la lava”.⁸

⁷ América Malbrán Porto, “El simbolismo de la concha entre los mayas”, *Revista digital universitaria* 14, n.º 5 (2013): 5.

⁸ Mejía y Silva, *Náufraga*, versos de la segunda sección “Leviatán”.

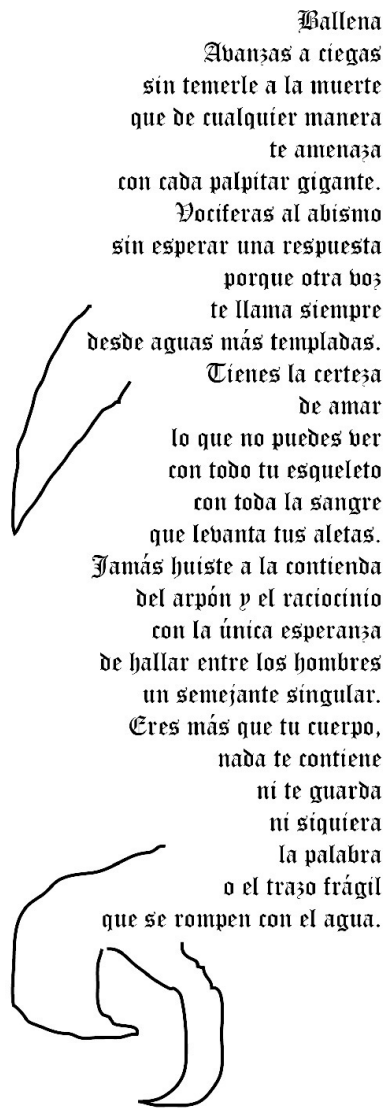


FIGURA 5. Diseño de caligrama de la sección "Ballena". Mejía y Silva, *Náufraga*.

Por otro lado, también había una necesidad de reflejar en la materialidad del libro a los protagonistas del texto, los habitantes del ecosistema marino: "Ballena, / avanzas a ciegas / sin temerle a la muerte / que de cualquier manera / te amenaza / con cada palpitante gigante".⁹ Por ello, se decidió configurar el texto a partir de caligramas de animales marinos tales como la tortuga, el pulpo, el cangrejo, la mantarraya y los peces. De esta forma, se pensó en una lectura dinámica donde los receptores debían descubrir, a la par, las figuras y las metáforas referentes a cada especie.

En este punto, el soporte sugería una forma sobre sí misma, no convencional y acuática como menciona el mismo texto: "Más allá del asombro / ante la arena oscura / recién marcada por nuestras plantas / otro mundo de palabras / jamás tocadas por la lengua / se levanta".¹⁰ No obstante, aún era necesario empatar integralmente texto, soporte y papel, por lo cual se optó por el rollo inspirado en el códice Boturini mexicano y el Chōjugiga japonés, donde la narrativa avanza fluidamente conjugando una gran variedad de aspectos, punto central en la concepción de *Náufraga*.¹¹

⁹ Mejía y Silva, *Náufraga*, versos de la cuarta sección "Ballena".

¹⁰ Mejía y Silva, *Náufraga*, versos de la tercera sección "Cangrejo".

¹¹ Tomamos como referencia el estudio de José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, "El tránsito del rollo al códice: un viaje a los orígenes del codex y de nuestra concepción material del libro", *Revista Internacional del Libro, Digitalización, Archivos y Bibliotecas* 1, n.º 1(2013): 5: [En él señala que] "hubo libros en formato rollo en China [...] hasta el siglo XIX, tanto en China como en Japón. [...] [el rollo] Tiene su origen en la India, donde el uso de hojas alargadas de palma obligó a que los libros se construyeran enlazando estas hojas, cortadas de forma rectangular y apiladas [...]".



FIGURA 6. Proceso de la realización del rollo de forma análoga. Fotografías y edición realizadas por los autores.

Por su parte, el diseño del rollo se realizó digitalmente, conformando los caligramas a partir de una tipografía gótica. Esta elección se justificó en el hecho de que dicha tipografía es cada vez menos usada para el corpus de libros, quizá por considerarla antigua o de difícil lectura.¹² Sin embargo, en *Náufraga* proporcionó una estética romántica, antigua y solemne que aludía a la larga historia del mar y de la vida en nuestro planeta: “Dios te pidió renunciar / con una total entrega / a tu paso de sal y marea / a tu carne y alma blandas / que entregaban su sosiego / el negroazul de la inmensidad”.¹³

¹² Al respecto, Medel Martínez indica que “La función lingüística es la encargada de convertir la palabra leída en un hecho gráfico es decir al momento de leer la palabra “gótica” nuestra mente genera relaciones (prototípicas) tales como viejo, edad media, Alemania y todo aquello producto de experiencias, de conocimientos previos para así formular asociaciones metales de la palabra leída”, en Gustavo Emmanuel Medel Martínez *et al.*, “El uso de la tipografía gótica en el diseño gráfico actual”, *Jóvenes en la ciencia. Revista de divulgación científica* 2, n.º 1 (2016), 875.

¹³ Mejía y Silva, *Náufraga*, versos de la quinta sección “Tortuga”.



FIGURA 7. Diseño digital de la sección “Tortuga”. Imagen digital del libro *Náufraga*. Mejía y Silva, *Náufraga*.

En el proceso de diseño del rollo, la tipografía se sirvió de una guía de dibujo digital en hoja A4 para formar parte de las figuras, las cuales fueron pintadas a mano y unidas entre sí hasta tener un largo de 70 cm y un ancho de 15 cm. Esta disposición permitió unir el rollo a la caracola aparentando salir de ella, facilitando una lectura continua y lúdica al desenrollar el papel. Los colores empleados en el rollo fueron el negro, el rojo y la pátina de color sepia. Por otro lado, la caracola fue pintada de negro con detalles en rojo y dorado. El título del poema fue puesto en el cuerpo de la caracola en tipografía Mistral, combinando letras altas y bajas para contrastar con las internas del libro.

FIGURA 8. Diseño digital de la sección “Leviatán”.
Imagen digital del libro *Náufraga*. Mejía y Silva, *Náufraga*.



A partir del diseño y formato ya establecidos, decidimos experimentar con los materiales de la caracola, con la finalidad de darle una estructura más rígida y estable, semejante a la de una caracola real. Al considerar el precio y la maleabilidad, optamos por la pasta para moldear, lo cual resultó en un acierto, pues nos permitió darle una estética más brutal y deteriorada al libro, acorde con el resto de sus elementos. Finalmente, el exterior de la caracola tuvo un terminado con una falsa pátina y una superficie fragmentada, en sintonía con el discurso de denuncia del texto: “Más allá de los cuerpos /diluidos por la sal, / encadenados, arrojados, perdidos /arrebataados de su orbe, / la primera partícula de vida / se conserva intacta / escuchando el eco / de la infinidad de polímeros / que flotan en alta mar”.¹⁴ De esta manera, se mantuvo el primer propósito.

¹⁴ Mejía y Silva, *Náufraga*, versos de la tercera sección “Cangrejo”.



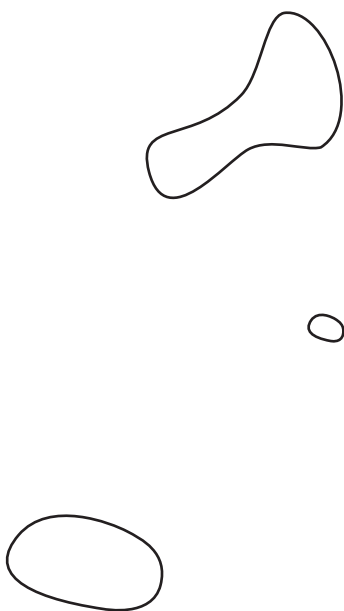
FIGURA 9 y 10. Imágenes comparativas de la caracola real con el libro *Náufraga*. Fotografías y edición realizadas por los autores.



Los últimos cambios que realizamos estuvieron enfocados en la digitalización de *Náufraga*. El primero de ellos fue con relación al rollo, pues creamos una imagen digital del mismo a partir de la ya realizada, con el objetivo de trasladarlo a un soporte de papel bond impreso de continuo que proporcionara una visión más unificada.



FIGURA 11. Diseño digital del rollo.
Imagen digital del rollo del libro *Náufraga*.
Mejía y Silva, *Náufraga*.



Por último, nos cuestionamos si la producción de pocos ejemplares que habíamos realizado de *Náufraga* cumplía con uno de los cometidos principales de la protesta “Ballenas o gas”: socializar y hablar del peligro en el que se encuentra la vida marina. Por lo tanto, optamos por digitalizar el libro en todas sus dimensiones y crear un sitio web,¹⁵ donde pueda leerse de manera gratuita. Aunque este último proceso implicó que la concepción original que teníamos de *Náufraga* se transformara, amplió las posibilidades de leerlo, convirtiendo el soporte digital en otra de sus dimensiones.

¹⁵ Disponible en <https://sites.google.com/view/nufraga>.



A través de este trabajo conjunto comprobamos la cualidad maleable de un concepto o un texto al manifestarlo en distintas materialidades. Dicha maleabilidad refiere al mismo mar, pues es el agua tan moldeable como el recipiente que habita. Así, el proceso de creación no ha terminado y la experimentación continúa con intenciones de corresponder lo mejor posible al texto.

FIGURA 12. Libro digital de *Náufraga*. Imagen de la página digital.
Mejía y Silva, *Náufraga*.

REFERENCIAS

- Canosa, Daniel.** “Editoriales cartoneras: el paradigma emancipatorio de los libros cartoneros en contextos de vulnerabilidad social”. <http://eprints.rclis.org/32049/1/DANIEL%20CANOSA%202017.pdf>.
- Haro González, Salvador.** “El libro como disciplina artística: Una aproximación al libro de artista”. *Creatividad y sociedad* n.º 20 (2013): 3-21.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis.** “El tránsito del rollo al códice: un viaje a los orígenes del codex y de nuestra concepción material del libro”. *Revista Internacional del Libro, Digitalización, Archivos y Bibliotecas* 1, n.º 1 (2013): 1-24.
- Malbrán Porto, América.** “El simbolismo de la concha entre los mayas”. *Revista digital universitaria* 14, n.º 5 (2013): 1-14.
- Medel Martínez, Gustavo Emmanuel et al.** “El uso de la tipografía gótica en el diseño gráfico actual”. *Jóvenes en la ciencia. Revista de divulgación científica* 2, n.º 1 (2016): 874-878.
- Mejía Saldívar, Luz Monserrath y Pablo Ricardo Silva Guadarrama.** *Náufraga*. <https://sites.google.com/view/nufraga/inicio?authuser=0>.
- Moeglin-Delcroix, Anne.** “Conferance sur le livre d’artiste”. *Bibliothèque Municipale de Lyon*. Acceso el 04 de mayo de 2012. https://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id_video=623.

Proceso creativo

Semillas audibles, intervenciones mínimas.

**Un diálogo a cuatro voces:
experiencia de poner
la cuerpa en prácticas
performativas**

Audible Seeds, Minimal Interventions.

*A Four-Voice Dialogue: The Experience
of Engaging the Body in Performative Practices*

Sementes audíveis, intervenções mínimas.

*Um diálogo a quatro vozes: a experiência
de colocar o corpo em práticas performáticas*

Recibido: 8 de octubre de 2026

Aceptado: 12 de junio de 2026

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilico

Dra. María Penélope Vargas Estrada

<https://orcid.org/0009-0007-7708-5312>

mvargase@correo.xoc.uam.mx

Dra. Martha Isabel Flores Ávalos

<https://orcid.org/0009-0006-2866-9779>

mflores@correo.xoc.uam.mx

Dra. Sandra Amelia Martí

<https://orcid.org/0009-0005-1066-5406>

samarti@correo.xoc.uam.mx

Dr. Homero Mendoza Sánchez

<https://orcid.org/0009-0002-0252-2761>

hmendoza@correo.xoc.uam.mx

Resumen • Abstract • Resumo

Este trabajo tiene como objetivo reflexionar sobre la *performance Semillas audibles, intervenciones mínimas*, con la Colectiva Insedia de la UAM-X,¹ invitada por la ENTS de la UNAM a la 16ª edición del Día del Maíz (26 de septiembre de 2024). Es una propuesta a cuatro voces, con metodologías flexibles de experiencias y emociones vividas, a partir del proceso de creación al poner el cuerpo y revisar los puntos de encuentro y las diversidades sentipensadas, como parte de nuestro proyecto de investigación académica. Los resultados han sido la detección del sentir en el acto performático de la experiencia viva, la generación del archivo colaborativo y los productos gráficos para ampliar la difusión en diversos medios. Nuestras herramientas de reflexión se sustentan en las experiencias personales y profesionales como diseñadoras gráficas, de los asentamientos humanos, artistas visuales, de la danza, de la *performance* y la expresión corporal.

Palabras clave: reflexión, sentipensar la cuerpo, *performance* colaborativa.

This work aims to reflect on the performance Semillas audibles, interventions mínimas, with the Insedia group from UAM-X, invited by ENTS-UNAM to the 16th edition of the Day of Maize (September 26, 2024). It is a four-voice proposal, developed through flexible methodologies of lived experiences and emotions, arising from the creative process of putting the body into action and revisiting meeting points and sentipensar diversities, as part of our academic research project. The outcomes include recognizing the affective dimension within the performative act of lived experience, generating a collaborative archive, and producing graphic materials to broaden dissemination across diverse platforms. Our reflective tools are grounded in personal and professional experiences as graphic designers, specialists in human settlements, visual artists, dancers, performers, and practitioners of body expression.

Keywords: reflection, sentipensar the body, collaborative performance.

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre a performance Sementes Audíveis, Intervenções Mínimas, com o grupo Insedia da UAM-X, convidado pelo Escola Nacional de Serviço Social (ENTS) da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM) para a 16ª edição do Dia do Milho (26 de setembro de 2024). Trata-se de uma proposta de quatro partes, que utiliza metodologias flexíveis baseadas em vivências e emoções, a partir do processo criativo de colocar o corpo em funcionamento e examinar os pontos de encontro e as diversidades do sentir e do pensar, como parte de nosso projeto de pesquisa acadêmica. Os resultados foram a detecção do sentir no ato performático da experiência vivida, a geração de um arquivo colaborativo e produtos gráficos para ampliar sua disseminação em diversas mídias. Nossas ferramentas de reflexão baseiam-se em experiências pessoais e profissionais como designers gráficos, designers de assentamentos humanos, artistas visuais, artistas performáticos, artistas da dança e artistas de expressão corporal.

Palavras-chave: reflexão, sentir e pensar sobre o corpo, *performance* colaborativa.

¹ Dra. Martha Isabel Flores Ávalos, Dra. Sandra Amelia Martí, Dra. Penélope Vargas Estrada y Dr. Homero Mendoza Sánchez.

Proceso creativo

Semillas audibles, intervenciones mínimas

Un diálogo a cuatro voces:
experiencia de poner la cuerpa
en prácticas performativas²

— Dra. María Penélope Vargas Estrada
Dra. Martha Isabel Flores Ávalos
Dra. Sandra Amelia Martí
Dr. Homero Mendoza Sánchez

Introducción

*El maíz es raíz, cultura, alimento, hermanitxs,
abuelxs, defensa y saberes ancestrales.*

—Homero Mendoza³

Presentamos una acción que resulta necesaria contextualizar. Todo inició cuando el Dr. Homero Mendoza, integrante de la colectiva, gestionó una invitación de la Escuela Nacional de Trabajo Social de la UNAM para participar en la 16ª edición del Día del Maíz. La propuesta consistía en desarrollar una *performance*. Desde los primeros esbozos, decidimos diseñar una propuesta abierta, maquettata inicialmente por la Dra. Sandra Amelia Martí, después enriquecida por la amplia experiencia de la Colectiva Insedia⁴ (Seminario Abierto de Investigación Sensible en el Arte y el Diseño), en el

² Este texto contó con asistencia de ChatGPT, modelo GPT-5, de OpenAI, en redacción de sinónimos y revisión de imágenes (7 de octubre de 2025). [N. de la E. Una vez dictaminado a favor, este artículo se sometió a cuidado editorial por parte del equipo de PROCESUAL. *Revista de investigaciones en Arte, Diseño y Cine*].

³ Homero Mendoza Sánchez, *Conversación y reflexiones poéticas del autor*, Ciudad de México, 30 de septiembre de 2024.

⁴ Martha Isabel Flores Ávalos, Sandra Amelia Martí, María Penélope Vargas Estrada y Homero Mendoza Sánchez, “Sueños nómades: Sentipensar la transitoriedad de la vida”, en *Diálogo entre saberes: creatividad y metodologías*, coord. por Fausto Eduardo Rodríguez Manzo, María Itzel Sainz González y Bárbara Paulina Velarde Gutiérrez (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2025), 191.

marco de nuestro proyecto institucional de investigación académica,⁵ que integra procesos de creación colectiva y colaborativa, que incluyen tanto la realización de *performances* como la docencia, la investigación, la creación artística-académica, así como participaciones en eventos.

La realización de la propuesta *Semillas audibles, intervenciones mínimas* nos cuestionó ¿cómo la cuerpa performativa produce formas alternativas de conocimiento sensible dentro de contextos académicos? y ¿de qué manera las prácticas performativas colaborativas, pueden proponer y subvertir los modos tradicionales de habitar y percibir los espacios institucionales? Durante el evento, la pieza nos impulsó a emprender un viaje interior contorsionando nuestros cuerpos: un intento por desvelar aquello que aún no ha emergido en la superficie, para co-crear y sentipensar⁶ palabras, gestos, sonidos, florecimientos y colores.

El texto que presentamos a continuación se organiza en etapas, compuestas por tiempos que documentan momentos y sensaciones vividas antes, durante y pos-

teriormente a la *performance*. Desplegamos parte de nuestro registro fotográfico, a la par de algunas imágenes intervenidas que resaltan el color distintivo de las semillas y, finalmente, una selección de elementos gráficos –carteles y una plantilla de *stickers*– como resultado de dicho proceso creativo.

La cuerpa de las semillas audibles

La *performance* comprendió una práctica crítica, en tanto transforma temporalmente un espacio universitario mediante la activación de la cuerpa, la improvisación y la relativa e intermitente interacción con el espacio, las panelistas y el público. Un choque de varias cosas que sucedían en un mismo recinto: un panel de conferencistas en el escenario, junto al público y cuatro performanceras creando fisuras en la organización convencional del evento, donde una actividad no se suele superponer en un mismo espacio y tiempo.

Parafraseando a Delmy T. Cruz Hernández,⁷ la *cuerpa* de *Semillas audibles...* se manifiesta como una expresión del territorio: un modo de cuidar, estar, ser, habitar, oír y sentir. Por su parte, Alberto Saldarriaga Roa sostiene que la ciudad y la arquitectura nos habitan en la piel, en la cuerpa, en las emociones, los afectos, los temores y las alegrías; en la experiencia vivida, la memoria y la sensorialidad que

⁵ Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X), Departamento de Síntesis Creativa, *Intersticios entre ciudad, diseño, cuerpo y arte contemporáneo* (Ciudad de México: CyAD, 2025), 15.

⁶ Orlando Fals Borda, *Una sociología sentipensante para América Latina*, comp. por Víctor Manuel Moncayo (Bogotá: Siglo del Hombre Editores/CLACSO, 2009). *Sentipensar* es un concepto, acuñado por Fals Borda y desarrollado por otros pensadores, que fusiona la razón y la emoción para construir conocimiento y actuar sobre la realidad. Implica unir el pensamiento lógico con los sentimientos, afectos y la cuerpa, para lograr una comprensión más profunda y relacional del mundo, proponiendo una forma de vida y de investigación que supera la dicotomía tradicional entre el intelecto y los afectos.

⁷ Delmy T. Cruz Hernández, “Mujeres, cuerpo y territorios: entre la defensa y la desposesión”, en *Cuerpos, territorios y feminismos: Compilación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas políticas*, ed. por Delmy T. Cruz Hernández y Manuel Bayón Jiménez (Quito: Editorial Abya-Yala/Bajo Tierra Ediciones, 2020), 45-62.

nos permite percibir la simultaneidad de los espacios que nos atraviesan, generando pulsiones y evocando memorias sonoras y coloras, casi ritualizadas. De este modo, nuestra cuerpo expresa los saberes acumulados y los símbolos culturales impregnados en los recintos: aquello que sentimos en el lugar.⁸

Socialmente construidas, las cuerpos pueden comprenderse como un archivo orgánico de la historia del maíz: un código vivo, un inventario y una recopilación de infinitos mensajes que se traducen en señales, palabras y gestos. En este marco, la cuerpo de las cuatro semillas puede leerse también como un archivo orgánico desde donde emergen metáforas, para irrumpir un momento de la realidad. En este sentido, la bailarina y académica inglesa Julie Barnsley señala que:

[la cuerpo] es siempre una presencia viva e inmediata, a la vez que un resultado inacabado de procesos de construcción y definición. Advierte, asimismo, cómo el ser humano ha sido sistemáticamente manipulado para convertirse en un receptor dócil y pasivo, privado de su rol natural de intérprete creativo, transformador y generador de autonomías.⁹

La cuerpo y su palabra-mensaje-búsqueda no está en la nada ni en el vacío; el accionar es siempre relacional; siempre hay interacción con algún material, un objeto, contexto o público al que toca e interpela; y borra la línea que normalmente separa el acto artístico del público, convirtiendo a éste en actuante-activx. Poner la cuerpo en el accionar performativo tiene los mismos engranajes que en el trabajo del diario vivir. La Colectiva Insedia coloca la cuerpo en su trabajo artístico, en el hacer docente –investigativo dentro y fuera de las aulas–. Y el aprendizaje resultante de cada accionar, va conjugando una cuerpo-mente más fuerte que nos transforma al acceder y vincular un conocimiento objetivo y subjetivo.

Este conocimiento sensible a la par del intelectual, científico y los saberes distintos como el artístico, la memoria ancestral, lo simbólico, lo corporal, la gestualidad y la percepción, permiten la construcción de marcos teóricos, referenciales y performativos. Con estos preceptos se llevó a cabo el ejercicio performativo *Semillas audibles, intervenciones mínimas*.



⁸ Alberto Saldañarriaga Roa, *La arquitectura como experiencia. Espacio, cuerpo y sensibilidad* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Centro de Divulgación y Medios, Facultad de Artes, 2019), 124-144.

⁹ Julia Barnsley, *El cuerpo como territorio de la rebeldía* (Caracas: Unearte, 2013), 12.

Semillas audibles en acción performática

Continuando con nuestro diálogo a cuatro voces, destacaremos algunos momentos más significativos:

Nuestras cuerpos portaron vestuarios con cuatro colores vinculados a la diversidad del maíz: naranja, azul, rojo y verde. Nuestras manos se transformaron en espigas, nuestros brazos en partes de la planta; experimentamos la fotosíntesis como metáfora de conexión, ofreciéndonos una forma distinta de habitar, más allá de lo convencional.

Saludamos al auditorio integrado por colectivas, estudiantes y público. Nos presentamos explicando de dónde provenimos y el título de la *performance*.

La colectiva sale del auditorio y comenzamos la acción bajo la lluvia; al recorrer los pasillos colindantes, pasaban personas y nos miraban sorprendidas. Nosotras tam-

bién estábamos sorprendidas, reconociendo el espacio y las miradas en nuestra suave interacción inicial. La chispa creativa surge para activar *semillas audibles*.

Entonces nos planteamos ¿por qué somos semillas? ¿Por qué somos audibles? Porque concebimos a la semilla como esperanza de vida; es nuestra propuesta contenida, para que explote gozosamente y se convierta en presencia. Y al explotar, se hace escuchar y se activa al mismo tiempo como escucha.

La idea fue brotar en lo que interactuamos con la estrechez del espacio, la lluvia, el viento, los sonidos, las plantas, nuestras voces, risas y miradas. Con nuestras cuerpos ondeamos y surcamos profanando y desacralizando el espacio.



FIGURA 1 (1A Y 1B). Bienvenida. Fotografías de Andrés Javier Sebastián Cadena Romero y Luis Evan Bustamante Hernández, 2024.



FIGURA 2 (2A, 2B Y 2C). Acción 1. Fotografías de Andrés Javier Sebastián Cadena Romero; intervención gráfica de Luis Evan Bustamante Hernández, 2024.



Nos impregnaba un aroma a tierra mojada y plantas con rocío. Fue una casualidad importante que lloviera de manera ligera para poder germinar. Las cuatro interactuamos, nos apropiamos de los espacios comunes, los ritualizamos, resignificamos y dinamizamos espontánea y armónicamente. Y a partir de ese momento ingresamos al auditorio y continuamos siendo semillas lúdicas, nacientes y listas para intervenir el recinto.

Ingresamos entonces activando movimientos suaves y acariciadores, mientras escuchábamos un panel que integraba el amplio programa del Día del Maíz 16^o Edición en la ENTS-UNAM 2024, titulado “Milpa, saberes para renacer, crecer y envejecer en comunidad”; en el auditorio Dr. Manuel Sánchez Rosado de la ENTS, el jueves 26 de septiembre de 2024, a las 17:00 hrs, en el panel titulado “El camino hacia la soberanía alimentaria en Felipe Carrillo Puerto, Quintana Roo. Experiencia de Uyool Che, A. C.”, integrado por María Antonieta Bocanegra Aguilar, Alma Cristina Balam Xiu, y bajo la coordinación de Reyna Camarillo Reyes.

Al tomar en cuenta las preguntas pronunciadas más arriba, la cuerpa activó la memoria sentipensante al imitar a las semillas y escuchar las palabras del panel que hablaban acerca del maíz. Al percibirnos semillas, caminamos con intervenciones mínimas entre nosotras, desplazándonos por los intersticios del edificio e incorporando gestualmente algunas de las palabras y conceptos pronunciados por las panelistas que se encontraban en ese momento. Entre las palabras que nos acuerparon y arroparon pronunciadas en las conferencias podemos destacar: “raíz”, “fruto”, “memoria”, “semilla”, “madre”, “sonrisa” y “florecimiento”, entre otras.

Retornamos al auditorio tras la práctica de expresión corporal con el espacio, con la cortina, el muro, el piso, los barandales y las personas que se sumaron a la pieza. En un primer momento, en el transcurrir de la pieza, las panelistas se sorprendie-

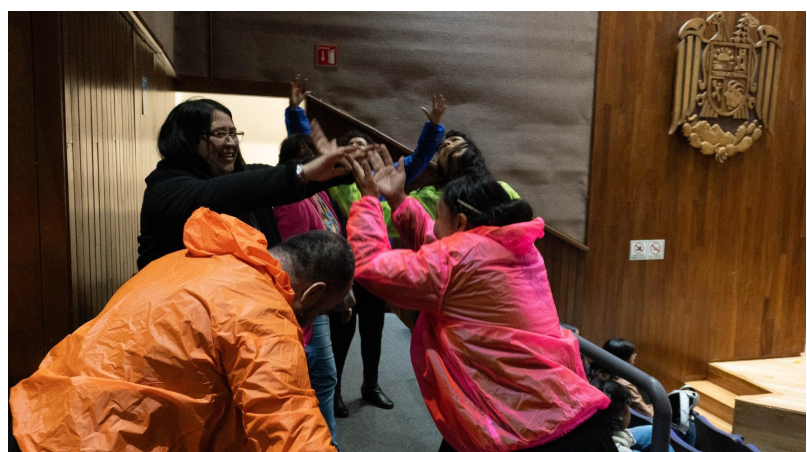
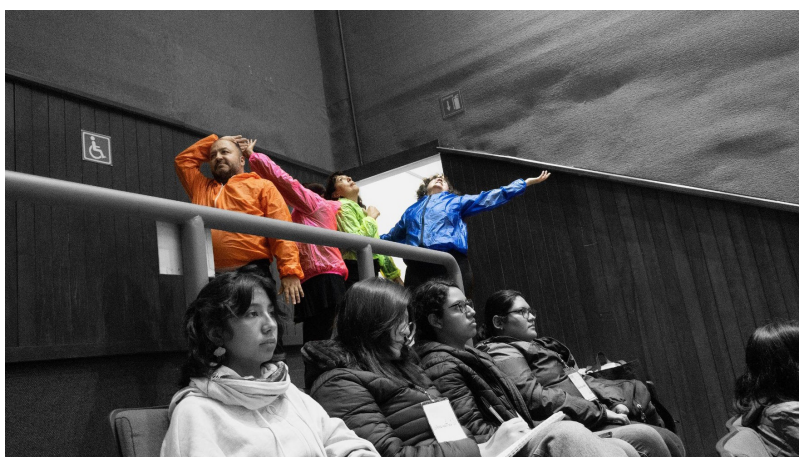
ron y nos observaban de modo cuestionador. Otras personas paradas en las orillas del auditorio, en el umbral de escaleras y pasillos (espacio por donde transitamos al inicio), conectaron con los suaves movimientos de las performanceras e inclusive colaboraron, activaron, adentraron y propusieron movimientos. Fue muy agradable ese contacto con parte del público. Algunas de las personas que estaban sentadas nos miraban tímidamente y esbozaban sonrisas, sin dejar por ello de escuchar a las panelistas. Y a la coordinadora de la mesa se la observaba preocupada. Entre este cruce de miradas, transitó nuestra pieza de carácter intrusivo y explorativo, con una duración de casi una hora.

Reconocemos que hubo momentos en los que no sabíamos si la acción, realizada en paralelo a una mesa de panelistas, estaba siendo aceptada. Por ello, resultó fundamental atender a la lectura de lxs otrxs cuerpas –miradas, gestos–, que nos orientaban sobre cuánto y cómo interactuar entre nosotras y el público.

Al finalizar nos concentramos en nosotras mismas a través de distensiones y rodamientos en el piso, alternando entre el descanso de la cuerpa en posición horizontal y vertical. El cierre de la pieza se dio cuando nos sentamos en la parte superior del auditorio, ahora en condición de audiencia, como público receptor. En otras palabras, transitamos de esta gestualidad indisciplinada y desobediente al disciplinamiento de nuestras cuerpas, como el resto de lxs asistentes (Fig. 5B).



FIGURA 3 (3A, 3B, 3C Y 3D). Acción 2. Fotografías de Andrés Javier Sebastián Cadena Romero; intervención gráfica de Luis Evan Bustamante Hernández, 2024.



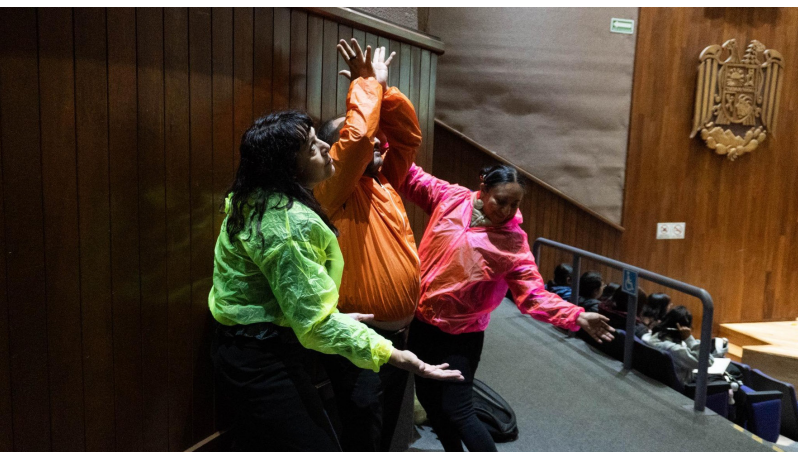


FIGURA 4 (4A Y 4B). Acción 3. Fotografías de Andrés Javier Sebastián Cadena Romero; intervención gráfica de Luis Evan Bustamante Hernández, 2024.

En el texto inicialmente planteamos si esta cuerpa performativa produce formas alternativas de conocimiento sensible dentro del contexto académico convocante, y si esta práctica colaborativa subvierte los modos tradicionales de habitar y percibir los espacios institucionales y/o en el evento específico (con las panelistas y con el público). Ante ello citamos:

[...] el cuerpo de lxs performerx no es un soporte exclusivo para la *obra*, ni mucho menos la materia prima: la experimentación, la exploración, la intervención, en definitiva, la investigación que se hace no *usa* el cuerpo –algo muy instrumental– sino que *hace cuerpxs* entre las resonancias sensibles que estas acciones performáticas despliegan en el devenir incierto de una vida singular.¹⁰

¹⁰ Santiago Díaz, “Performar es descolonizar. Ensayo de una epistemología corporante”, *Mundo Performance*, acceso el 5 de noviembre de 2020, <https://mundoperformance.net/2020/11/05/performar-es-descolonizar-ensayo-de-una-epistemologia-corporante/>.

En este sentido, en las resonancias sensibles de la pieza, sucedieron diversas conexiones y desconexiones en este que-hacer de ser cuerpos y hacer cuerpos. Por lo que el espacio percibido no sólo fue cognitivo y racional, sino también vivenciado por nuestros sentidos. Por lo tanto, en esta *performance* rompimos la funcionalidad de la arquitectura, así como la formalidad y solemnidad del recinto. El auditorio, concebido como un espacio formal de escucha pasiva, se transformó por casi una hora en un posible lugar descomprimido y sensorial. En su libro *La profanación de lo público. Cartografías sensibles en espacios públicos*, Santiago Cao analiza e invita a cuestionar, transgredir y desestabilizar las normalidades imperantes en espacios y territorios que organizan las prácticas cotidianas de lo que sí se puede o no hacer en ellos, condicionando los modos en que habitamos y nos relacionamos las personas entre sí, silenciando nuestras cuerpos.¹¹

La materialización de la memoria

Este trabajo corporal trascendió de la acción efímera hacia otras herramientas expresivas, como la fotografía, los carteles y los *stickers*. Al revisar el registro completo de la pieza, nos asombró cómo lxs fotógrafxs y colaboradores acompañaron performativamente nuestros movimientos –individuales, grupales y colectivos–, sumándose a la cadencia de la acción reflejada en la diversidad de encuadres.

¹¹ Santiago Cao, *La profanación de lo público. Cartografías sensibles en espacios públicos* (México: Mujica Impresor S. A. de C. V., 2025).



FIGURA 5 (5A Y 5B). Despedida. Fotografías de Andrés Javier Sebastián Cadena Romero; intervención gráfica de Luis Evan Bustamante Hernández, 2024.

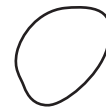




FIGURA 6 (6A Y 6B). Semillas audibles, aludiendo a la diversidad del maíz. Fotografías de Sandra Amelia Martí, 2024.

En suma, lxs fotógrafxs interpretaron, a través de sus lentes, los movimientos –al aire libre y en el auditorio–, lo que amplió sensiblemente la experiencia.

El día que compramos el vestuario, llovía abundantemente. Una vez que adquirimos los cuatro coloridos impermeables, los fotografiamos como punto de partida para la construcción de conceptos y posterior difusión.

Estos carteles realizados por el diseñador de la comunicación gráfica Evan Bustamante fueron una gran motivación para imaginar la acción colaborativa (Fig. 7).

Además, después de la *performance*, estos carteles fueron presentados en una exposición colectiva universitaria en la UAM-X. Asimismo, para crear el diseño, retomamos las palabras apropiadas del auditorio (tanto de un modo performático, como posteriormente en un modo gráfico): “madre”, “sonrisa”, “florecimiento”, “raíz”, “fruto” y “memoria”.



FIGURA 7 (7A Y 7B). Carteles de presentación. Fotografías de Luis Evan Bustamante, 2024.





FIGURA 8 (8A Y 8B). Carteles de exposición. Fotografías de Luis Evan Bustamante, 2024.



Hay que considerar que las imágenes fotográficas seleccionadas para realizar los carteles, también obtuvieron una intervención gráfica para producir diferenciación entre figura y fondo: color/grises para resaltar el proceso/transformación de las semillas.

Estos dos carteles (Fig. 9) fueron diseñados por la diseñadora de la comunicación gráfica Violeta Mecalco Galván, mismos que continuaron reforzando la idea generada por el diseñador Evan Bustamante, al resaltar por medio del color las semillas del contexto: acciones con palabras.

Finalmente, Violeta Mecalco colaboró en el diseño de plantillas de *stickers* en papel autoadherible. Este último paso abrió que las imágenes renueven sus germinaciones y brotes, quedando listas para viajar y ser sembradas [pegadas], convirtiéndose así en nuevos florecimiento y pieles de la urbe.

Para esta materialización de la memoria, agradecemos afectuosamente a lxs fotógrafxs, diseñadorxs y colaboradorxs Lic. Clío V. López Linares, Violeta Mecalco Galván, Andrés J. Sebastián Cadena Romero y Luis Evan Bustamante Hernández, quienes desde sus servicios sociales y/o servicios profesionales, acompañaron con amor éste y otros proyectos de la Colectiva Insedia.

FIGURA 9 (9A Y 9B). Carteles para catálogo. Fotografías de Violeta Mecalco Galván, 2024.





FIGURA 10. Las semillas audibles continúan su viaje. Plantilla de stickers. Fotografías de Violeta Mecalco Galván, 2024.

Notas preliminares y resultados

La experiencia de *Semillas audibles...* nos recordó cómo la cuerpo puede ser una herramienta poderosa para conocer, expresar, germinar y transformar. La *performance* no fue sólo un acto artístico en desobediencia suave y creativa, sino además un espacio de encuentro con el maíz como símbolo de memoria y vida. La lluvia, la relación sensible con la tierra y el posterior contacto con la gente hicieron que la acción se sintiera viva, inesperada y cercana. En pocas palabras, *Semillas audibles...* fue una semilla sembrada y sentipensada en colectivo: un gesto que abrió caminos de escucha, participación y creación compartida. Es una pieza que inspira a una reflexión crítica sobre la defensa del maíz como territorio, memoria colectiva y raíz cultural frente a las múltiples formas de despojo y homogeneización. Proteger al maíz implica poner la cuerpo en estado de alerta: la cuerpo que escucha, resiste, sensibiliza y se expone ante las violencias que amenazan los saberes ancestrales, la soberanía alimentaria y las formas comunitarias de existencia. En este sentido, la *performance* no sólo activó gestos poéticos dentro del espacio universitario, sino que visibilizó cómo las defensas de las semillas requieren presencia, cuidado y acciones encarnadas capaces de interpelar los cientos de modos pasivos de habitar el mundo.

Desde esta perspectiva, la acción no concluyó en el instante efímero de la presentación, sino que continuó expandiéndose a través del archivo generado, el cual amplió la experiencia hacia otros soportes y materialidades. Gracias a ello, aún hoy, la memoria del evento sigue circulando y se convierte en parte de nuestra investigación colaborativa.

Por lo tanto, entre las rutas de seguimiento para el futuro, está revisar y seleccionar el acervo fotográfico más significativo para diseñar carteles y *stickers* que prolonguen simbólicamente la germinación sentipensante. Todo lo expresado y presentado hasta el momento permanece en proceso abierto, sosteniendo una experiencia de continuo florecimiento.



BIBLIOGRAFÍA

Barnsley, Julia. *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Caracas: Unearte, 2013.

Cao, Santiago. *La profanación de lo público. Cartografías sensibles en espacios públicos*. México: Mujica Impresor S. A. de C. V., 2025.

Cruz Hernández, Delmy T. “Mujeres, cuerpo y territorios: entre la defensa y la desposesión”. En *Cuerpos, territorios y feminismos: Compilación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas políticas*, editado por Delmy T. Cruz Hernández y Manuel Bayón Jiménez, 45-62. Quito: Editorial Abya-Yala/Bajo Tierra Ediciones, 2020.

Díaz, Santiago. “Performar es descolonizar. Ensayo de una epistemología corporante”. *Mundo Performance*. Publicado el 5 de noviembre de 2020. Acceso el 24 de mayo de 2026. <https://mundoperformance.net/2020/11/05/performar-es-descolonizar-ensayo-de-una-epistemologia-corporante/>.

Fals Borda, Orlando. *Una sociología sentipensante para América Latina*. Compilado por Víctor Manuel Moncayo. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/CLACSO, 2009.

Flores Ávalos, Martha Isabel y Sandra Amelia Martí. *Florilegios: dialéctica entre la urbe y la producción en el arte y el diseño*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 2024.

Flores Ávalos, Martha Isabel, Sandra Amelia Martí, María Penélope Vargas Estrada y Homero Mendoza Sánchez. “Sueños nómades. Sentipensar la transitoriedad de la vida”. En *Diálogo entre saberes. Creatividad y metodologías*. Coordinado por Fausto Eduardo Rodríguez Manzo, María Itzel Sainz González y Bárbara Paulina Velarde Gutiérrez, 191-216. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2025. <https://doi.org/10.24275/uama.5916.11718>.

Saldarriaga Roa, Alberto. *La arquitectura como experiencia. Espacio, cuerpo y sensibilidad.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Centro de Divulgación y Medios, Facultad de Artes, 2019.

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X), Departamento de Síntesis Creativa. *Intersticios entre ciudad, diseño, cuerpo y arte contemporáneo.* Ciudad de México: CyAD, 2025.