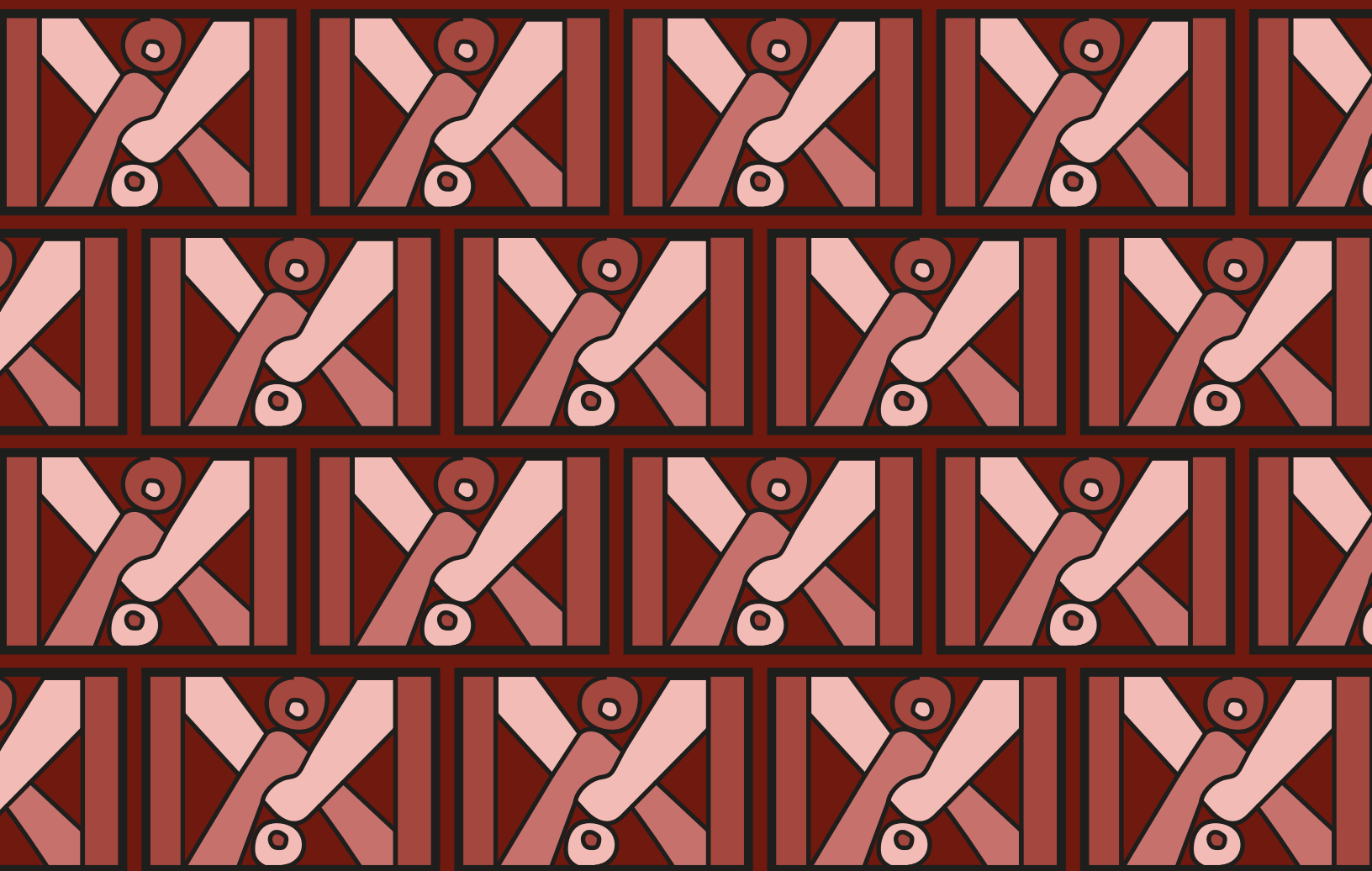




Perspectivas interdisciplinarias del arte, diseño y la cultura

Alma Elisa Delgado Coellar
Huberta Márquez Villeda
[Coordinadoras]



EDP
UNIVERSITY
S A B E R E S P O D E R

 
unesco
Cátedra Universidad e
Integración Regional,
Sede México-FES Aragón-UNAM

SIAYD
SEMENARIO
INTERDISCIPLINARI
DE ARTE y DISEÑO



EDP University of Puerto Rico

Ing. Gladys Nieves

Presidenta

Dra. Marilyn Pastrana Muriel

Provost y Vicepresidenta Ejecutiva

Mr. Luis Rivera CPA, CIA

Vicepresidente de Finanzas

Dra. Enid Cartagena Villanueva

Rectora del Recinto de Hato Rey

Dra. Doris Vilma Rodríguez Quiles

Rectora del Recinto de San Sebastián

Dr. Edgardo Machuca

Director de la Editorial

Perspectivas interdisciplinarias del arte, diseño y la cultura.

Este libro fue positivamente dictaminado con el aval dictaminadores (doble ciego), conforme a políticas editoriales universitarias, y fue sometido a un proceso de identificación de duplicidad de la información mediante un software especializado.

Primera edición, agosto 2025.

Alma Elisa Delgado Coellar | Huberta Márquez Villeda

Coordinadoras

Colección:

Tramas Interdisciplinarias: Arte, Diseño y Cultura en Movimiento



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en:

<https://editorialedpuniversity.com/>

<https://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseno/publicaciones/>

ISBN: 978-1-967080-15-1

<https://doi.org/10.23882/siayd.25.15-1>

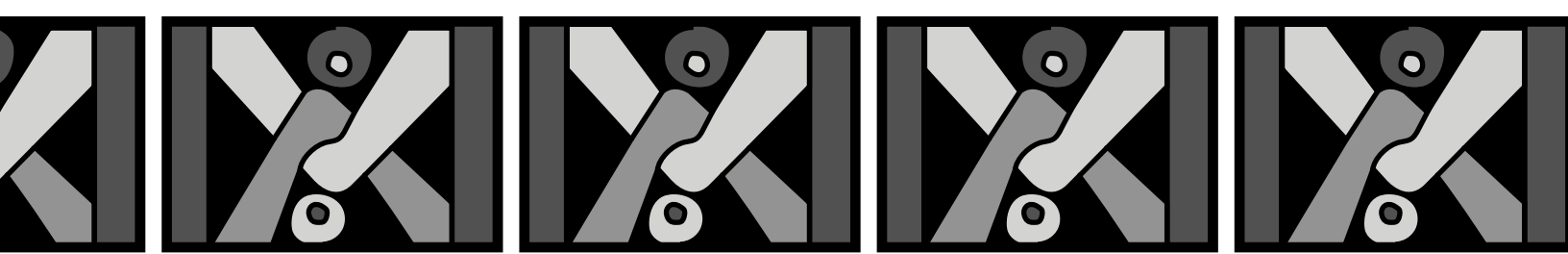
Cada texto refleja la voz y perspectiva de su autor o autora, responsable de su contenido, así como de los ajustes y revisiones que dan forma final a su obra.

Director del equipo editorial: Edgardo Machuca, EDP University of Puerto Rico

Portada y diseño editorial: Alma Elisa Delgado Coellar

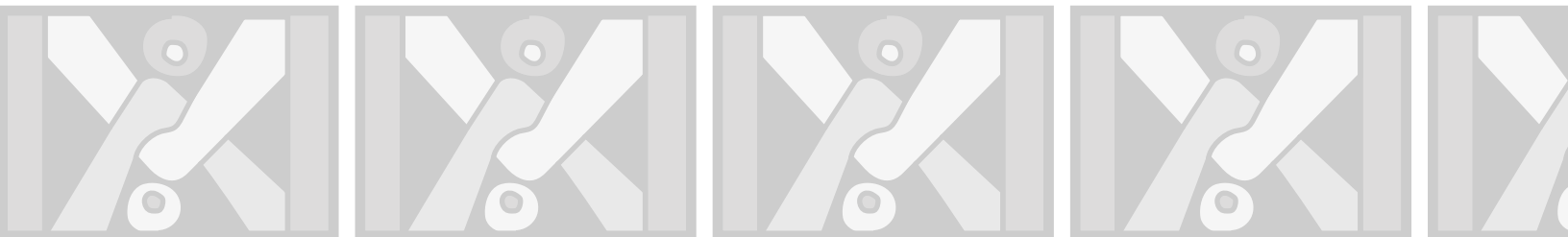
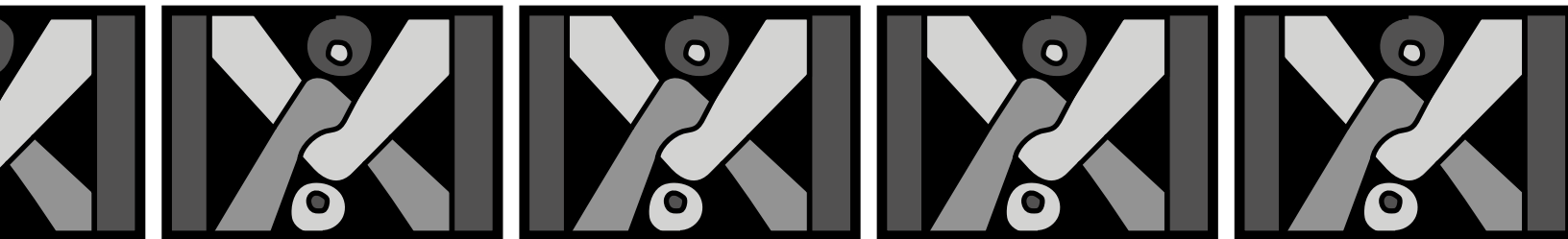
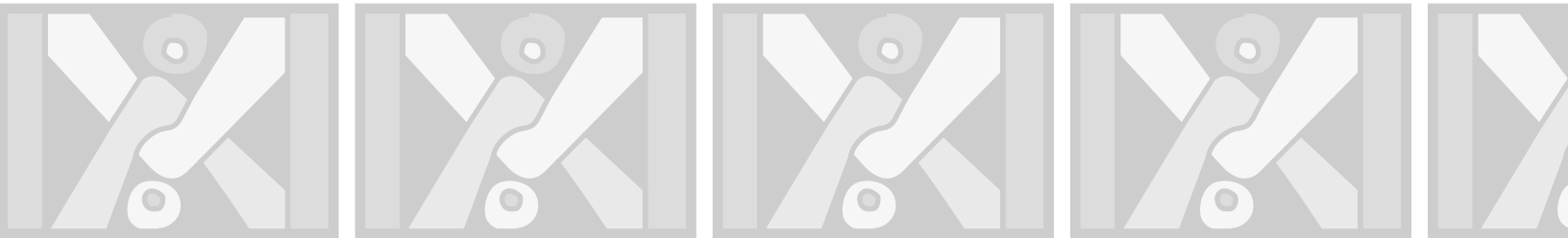
Agradecimiento especial al **Seminario Interdisciplinario de Arte y Diseño** de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Universidad Nacional Autónoma de México.

Gracias al **nodo de la Cátedra UNESCO “Universidad e Integración Regional”** con sede en la FES Aragón, UNAM. Línea de investigación: “Arte, Identidad, Cultura y Educación”.



Perspectivas interdisciplinarias del arte, diseño y la cultura

Alma Elisa Delgado Coellar
Huberta Márquez Villeda
[Coordinadoras]



Prólogo.....p. 8

Lauro Garfias Campos

Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México

Capítulo 1.....p. 17

Ni centro ni periferia. Un espacio *otro* para *sentipensar* el diseño en la contemporaneidad

Raquel Eugenia García Cruz

Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México

Capítulo 2.....p. 38

Las imágenes de china en la literatura argentina contemporánea: un abordaje interdisciplinario

María Antonella Dujmovic

Universidad Nacional de Misiones/Universidad Nacional de Córdoba

Capítulo 3.....p. 57

Subversión, performance, fiesta y resistencia: el caso de *El Trolley* (1983-1989) en el Santiago bohemio dictatorial

Paloma Rodríguez Sumar

El Colegio de México

Capítulo 4.....p. 85

Del estilo al mensaje: la evolución del cartelismo contemporáneo

Mireya Lauren Gareca Apaza

Facultad de Arquitectura y Ciencias del Hábitat - Universidad Mayor Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca

Capítulo 5.....p. 139

Manual de Instrucciones para un Planeta
Compartido: Poesía y Diseño desde la
Interespecificidad

Azael Pérez-Peláez y Julio César Romero Becerril

Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Autónoma del Estado de México

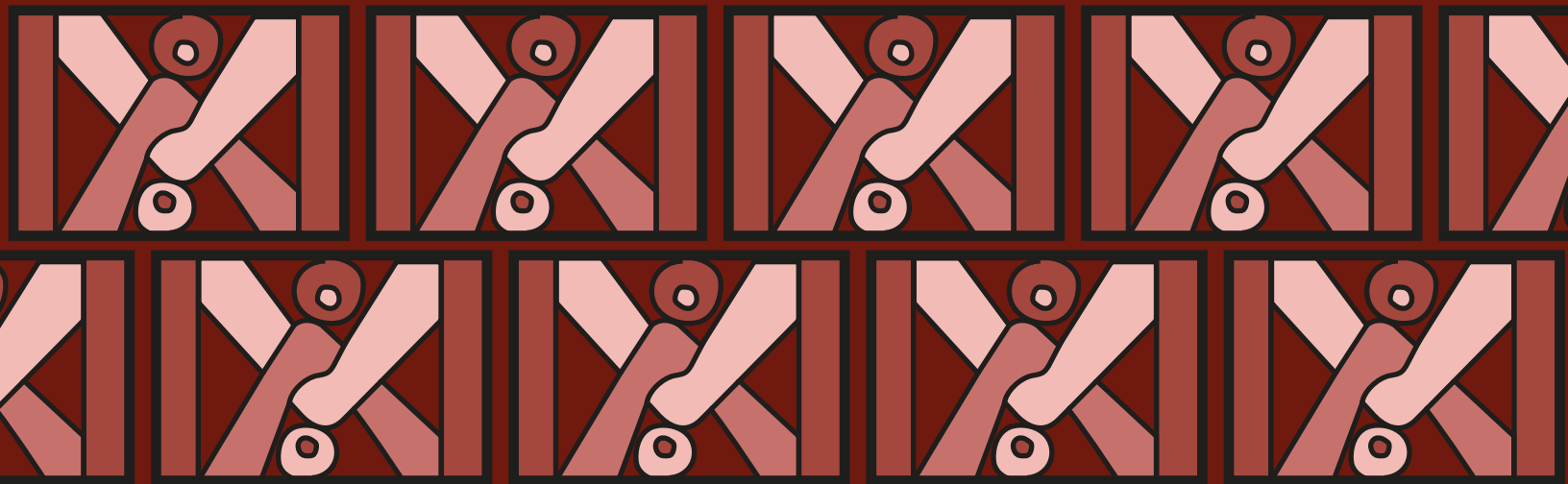
Capítulo 6.....p. 156

Vida cotidiana y folclor en la cultura visual contemporánea. Caso de estudio: *La Leyenda de la Nahuala* (2007)

Fernanda Ezenice Peralta Canseco

Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo

Prólogo



Prólogo

Lauro Garfias Campos

El **Seminario Interdisciplinario de Arte y Diseño** (SIAYD) es un importante proyecto de investigación interinstitucional que genera publicaciones académicas y realiza eventos y actividades interdisciplinarias entre las diversas entidades de la UNAM y con instituciones de educación superior nacionales e internacionales. A seis años de su consolidación se le percibe como un espacio relevante que contribuye al conocimiento para fortalecer la enseñanza, la investigación y la difusión de la cultura.

Este tomo corresponde a la colección: **Tramas Interdisciplinarias: Arte, Diseño y Cultura en Movimiento** y ha sido coordinado por las doctoras Alma Elisa Delgado Coellar y Huberta Márquez Villeda, desde la FES Cuautitlán de la UNAM.

La obra “Perspectivas interdisciplinarias del arte, diseño y la cultura” presenta seis capítulos cuyas autoras y autores, provenientes de diversas instituciones, exponen su punto de vista, reflexiones, investigaciones e información relevante de temas que, estoy seguro, será del interés y provecho de los lectores especialistas; además de ser un material, prácticamente didáctico por decirlo así, para el público en general. Queda abierta la invitación para leer y disfrutar cada capítulo; quedarán gratamente sorprendidos.

Capítulo 1

Ni centro ni periferia. Un espacio otro para sentipensar el diseño en la contemporaneidad. Raquel Eugenia García Cruz

Imaginemos una gran cebolla que guarda en su interior la esencia de lo que se considera el diseño como categoría indiscutible del quehacer humano y, en ese crecimiento de capa tras capa que hace ensancharse a la cebolla es que vislumbramos, en este ejercicio de entelequia: la transformación y enriquecimiento del diseño. Así transcurre, del círculo central hacia el círculo periférico, el pensamiento y el actuar del diseño que responde a cada circunstancia de contexto y tiempo haciéndolo estable, argumentado, complejo, robusto y maduro. Pero, ¿qué pasa cuando entendemos que, además, la cebolla interactúa a través de sus raíces con la tierra de la que toma nutrientes y de su tallo y hojas en la superficie que captan la energía vital del sol? La fórmula se hace mucho más compleja de lo que pasa en el bulbo imaginado. Este interesante artículo de Raquel Eugenia García Cruz nos permite reflexionar el transitar que confronta lo sólido que pudiese ser cada momento del diseño, como disciplina, anidado en el paradigma de la modernidad de occidente y que representa la jerarquía geopolítica hegemónica que subordina a las periferias. De esta manera retoma la autora la noción de -centro/periferia, razón/emoción y civilizado/primitivo para analizar estas estructuras dicotómicas con la que nos lleva a explorar las teorías surgidas en las organizaciones periféricas que, puestas en este marco se contraponen a los principios universalistas. Enriquece su artículo con la perspectiva decolonial para considerar al sentipensamiento como una herramienta que busca analizar la razón y la emoción como procesos de pensamiento integrados para otorgar una nueva mirada a las prácticas pedagógicas resignificadas del diseño. Un capítulo que provoca el ejercicio crítico, inclusivo y situado en la complejidad del presente donde el diseño es cobijado en las dimensiones corporales, territoriales y afectivas otrora relegadas al racionalismo dominante. Es un artículo que alude a las emociones, pero que, a diferencia de la cebolla, no nos hará llorar.

Capítulo 2

Las imágenes de China en la literatura argentina contemporánea: un abordaje interdisciplinario. María Antonella Dujmovic

A lo largo de la historia China ha sido fuente inagotable, por decirlo de alguna manera, del imaginario que enriquece el quehacer de muchos estudiosos, artistas, escritores, cineastas, creativos y de personas comunes que la viven y reinterpretan de tal manera de que es ya un referente ineludible de atención, disertación e inspiración obligado. Esta dinámica fundamental de la cultura universal la retoma en su investigación doctoral *Las imágenes de China en la literatura argentina contemporánea* María Antonella Dujmovic, donde presenta, en esta ocasión, un pormenorizado relato académico de la construcción teórico – metodológica que está llevando a cabo, con tal rigor, que aporta referentes y análisis de gran valor para los interesados en el tema.

La autora nos ofrece, en el marco del orientalismo literario argentino, una bien planteada hipótesis donde las imágenes persistentes de una China, que fascina por su misterio y exotismo románticos, se trasladan a espacios de representación que incorporan la migración que trasluce un éxodo incansable que permea los territorios verdaderos emanados del barrio chino y que se orientan a experiencias interculturales.

María Antonella recupera, de manera importante, a la *imagen* como categoría de soporte en su investigación desde la perspectiva de J.W.T. Mitchell y Mieke Bal, entre otros, para integrar de manera heterogénea la narrativa, la poesía y la crónica en tres lugares que define como: *el viaje* (mirada extranjera), *la migración* (diáspora china) y *ficcionales* (imaginarios).

Desde el ejercicio interdisciplinar observa y reflexiona sobre la literatura argentina que aborda visualidades de China que abarca las obras publicadas entre 1987 y 2024. Mientras esto sucede la leyenda china de Hua Mulan recuperada por los estudios cinematográficos de Disney se resiste a desaparecer en su secuela de 2004. No cabe duda de que la perspectiva de Dujmovic es una aportación atemporal de gran importancia.

Capítulo 3

Subversión, performance, fiesta y resistencia: el caso de El Trolley (1983-1989) en el Santiago bohemio y dictatorial.

Para los que experimentamos la llamada juventud madura en la época de los 80s, el trabajo de Paloma Rodríguez Sumar podría muy bien ofrecernos una visión clara de lo que pasaba en paralelo a nuestras vidas, si bien no apacibles por la complejidad del escenario nacional mexicano, sí estaban envueltas en oropeles. Tenemos aquí un fascinante trabajo formal fruto de una profunda investigación, analizada y relatada, de tal forma, que es imposible no sentirse envuelto en el territorio de El Trolley, su atmósfera y todo lo que sucedía en su entorno.

La autora narra, basada en una selecta documentación, que El Trolley era un lugar enclavado en los barrios marginales de Santiago de Chile en la época de la dictadura. Ahí se experimentaba la vida en un ambiente de fiesta, entendida entonces no como el convite popular sino como una práctica, enriquecida con el arte, de desafío y barricada colectiva donde su dinámica y espacio permitían la reunión de grupos que vivían su diversidad y que diseñaban y reforzaban sus identidades de frente a las improntas del poder dictatorial. Con las actividades intensas, los intercambios y los ritos enmarcados en principios de resistencia, reapropiación, subversión y libertad ligadas a procesos políticos y existenciales, la comunidad de El Trolley, que había crecido en dictadura, abrió la posibilidad imaginar y construir un orden alternativo a los modelos hegemónicos globales.

Puedo asegurar que, los que estamos en edad apropiada, después de leer el texto de Paloma Rodríguez Sumar consideraríamos que, “Viviendo de noche”, de Veni Vidi Vici, que aquí se tomó como una pieza musical de gran éxito para escucharse obligadamente después del antro, la sentiremos y comprenderemos en su verdadera dimensión: como un himno de la Movida Madrileña que tenía como propósito romper con las máximas establecidas por el franquismo.

Capítulo 4

Del estilo al mensaje: la evolución del cartelismo contemporáneo

Para todo efecto, qué bien nos viene una mirada fresca y un análisis puntual de ese viejo conocido y compañero: el cartel. Con su texto Mireya Lauren Gareca Apaza colabora con el quehacer del diseñador y del público en general al ofrecer elementos fundamentales para comprender que el cartel, guerrero de la comunicación, sigue vital, al surgir, resistir y resignificarse e irrumpir en la escena pública del siglo antepasado y abrirse paso entre la pintura y la fotografía. Primero como un objeto de comunicación que amalgamó el arte y la publicidad anidadas en el Art Nouveau y que pudo democratizar la comunicación al ser reproducido con, el aquel entonces, novedosas técnicas de impresión litográfica. Después, asumió la función propagandística y cultural como cartel político y social. A finales del siglo pasado pudo motivar a los nuevos diseñadores, que no dudamos en aportar cantidad de estilos y géneros, y aprovechar el offset y la aparición del software de diseño.

En este siglo el mensaje del cartel se enriqueció exponencialmente sumándose al formato multimedia para migrar al cartel interactivo desde su diseño, producción y difusión masiva establecida en las herramientas digitales. Queda pendiente y, con seguridad Mireya Lauren ya tiene contemplada una nueva aportación, tan puntual como la que nos ofrece ahora y de la que, posiblemente, nos hablará del destino del cartel en esta generación automática de imágenes, familias tipográficas y la elección de millones de fotografías de la red que pueden conformar su diseño, pero que esté lejos de aburridos patrones repetidos de amenazante homogeneización. Que nos hable ahora, por favor, de la relación del cartel con la IA donde, por encima de su potencial generativo, se puedan crear estrategias de alianza con la inteligencia, la creatividad y la ética humana.

Capítulo 5

Manual de instrucciones para un planeta compartido: Poesía y Diseño desde la Interespecificidad

La contribución es intensa y estimulante, que puede poner ante la mirada atónita del lector la dimensión, a veces olvidada, de las artes visuales y la poesía donde abordan, desde la complejidad, problemas inherentes con el pensar y actuar humano de frente a la biología. En esta ocasión presentan una convergencia artística inspiradora que habla, valientemente, de la crisis ecológica pero que permite imaginar originales formas de identificarla, asumirla y transformarla. El zine, considerado como un organismo vivo, es el medio en el que los autores presentan vibrantes poesías e imágenes evocadoras de personas veladas, árboles de profundas raíces, el hongo con sus multicolores nevaduras y una señal de tránsito que quizá augura un alto o un siga al borde de nuestra prisa; un documento que se degradará para dar vida. Poesía e ilustraciones construidas con metáforas tecnológicas nos desafían a repensar la relación que sostenemos con lo no humano. Una propuesta de arte vivo que en la era del Antropoceno es apoyada con el mapeo poético, traducciones intersomáticas y una documentación infatigable que asume, tanto a las redes sociales, como a los animales interactuando y al fenómeno de la germinación. No omito decir que el documento está fortificado con, por lo menos quince complejas categorías de argumentación que pude identificar, difíciles de comprender hay que decirlo, por lo que el lector queda invitado y provocado para transitar por esta forma de coexistir muy inteligente pero absolutamente sensible.

Abusando de la confianza les comparto dos fotografías motivadas por esta lectura. En una, anida una gota de lluvia en una pequeña flor; si se hace un zoom amplio se puede observar que la gota captura el exterior de unas casas, la calle y un automóvil. En la otra las luces de un avión rasgan la noche con la luna llena y el cielo estrellado de fondo. Son estampas efímeras donde humanidad, naturaleza y tecnología conviven.

Capítulo 6

Vida cotidiana y folclor en la cultura visual contemporánea. Caso de estudio: *La leyenda de la Nahuala* (2007)

La leyenda de la Nahuala (2007) y *El Origen* (2022) –precuela– del director Ricardo Arnaiz inspira una larga y entrañable producción cinematográfica animada: *La Leyenda de la Llorona* (2011), *La Leyenda de las Momias de Guanajuato* (2014), *La Leyenda del Chupacabras* (2016), *La Leyenda del Charro Negro* (2018), y la *Leyenda de los Chaneques* (2023). Por ello, el trabajo de Fernanda Ezcenice Peralta Canseco, que es un análisis sesudo y de rigurosa metodología, enriquecerá, indudablemente, toda la serie y, para los espectadores nos da herramientas para ver el cine de este género más que un entretenimiento como un documento de encuentro entre nosotros y, hay que decirlo, con la aventura y el misterio. En su enfoque de análisis interdisciplinario ocupa fundamentos de la sociología, historia, urbanismo, semiótica y la teoría de los imaginarios y representaciones sociales que dan sentido a la cultura visual, la identidad, las relaciones y la memoria, para llevarnos de la mano a un lugar de ficción que alude a las leyendas como creación cultural y colectiva que desvelan los miedos internos de cada uno de nosotros y que ponemos al margen de los personajes y el guión que les da vida en un contexto ubicado en la ciudad de Puebla del periodo Virreinal y, por si faltaba algo, ambientada durante el Día de Muertos. En su análisis, desde el recurso narrativo y semiótico, aborda el folclor mexicano y los aspectos identitarios que dan sentido al concepto de nación, asimismo aporta espacios de discusión estética y técnica como el manejo de la iluminación y la producción digital que llevaron a *La Nahuala* a ganar el Premio Ariel a la mejor película animada en el 2008. Con este análisis podemos identificar que la película otorga al público infantil educación cultural y valores como la amistad así como elementos que enriquecerán su imaginación. Peralta concluye –sin spoiler– que *La Leyenda de la Nahuala* consolida al cine como un medio para representar, preservar y transformar la realidad.

Comentarios finales

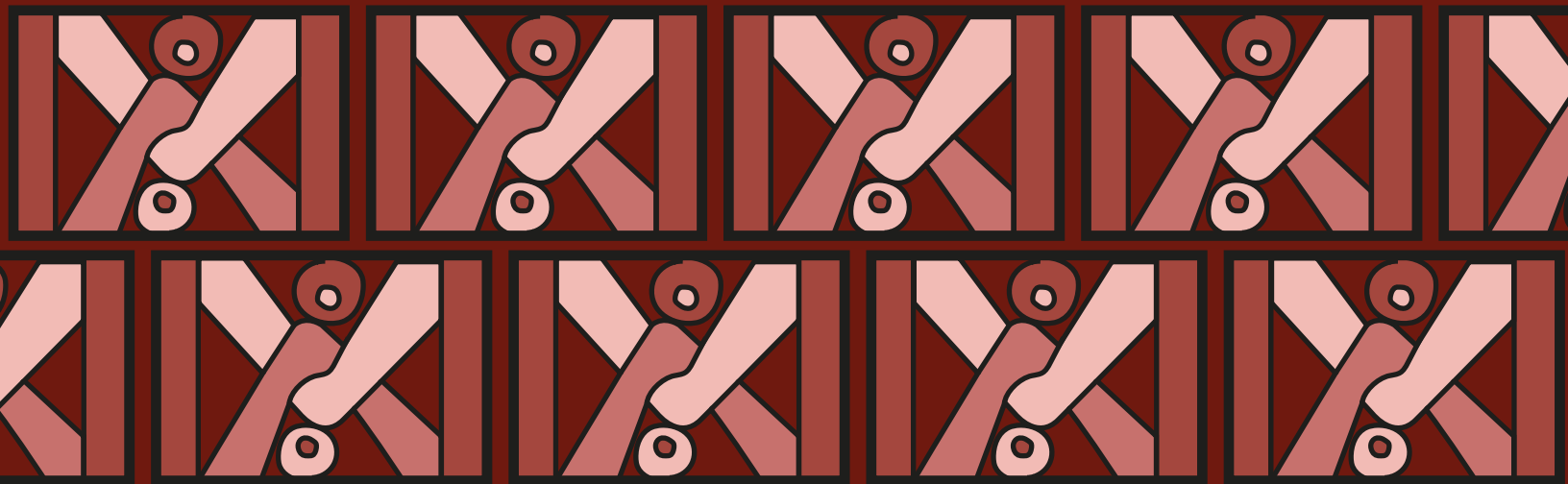
Este volúmen que reúne seis interesantes capítulos abordan temas con perspectiva interdisciplinaria que se pueden resumir así: En el primer capítulo, Raquel García Cruz propone el *sentipensamiento* como herramienta decolonial para resignificar el diseño desde una perspectiva que integra razón y emoción. María Antonella Dujmovic, en el segundo capítulo, analiza cómo la literatura argentina representa a China, entre el exotismo orientalista y la migración. El tercer capítulo, de Paloma Rodríguez Sumar, estudia el espacio contracultural *El Trolley* en la dictadura chilena, donde arte y fiesta fueron formas de resistencia. Mireya Lauren Gareca Apaza, en el cuarto capítulo, recorre la evolución del cartel desde el Art Nouveau hasta el diseño digital contemporáneo, un recorrido histórico y gráfico. En el quinto capítulo, Azale Pérez-Peláez y Julio César Romero Becerril exploran la poesía y el arte visual interespecífico como propuesta para repensar nuestra relación con lo no humano en plena crisis ecológica. Finalmente, Fernanda Ezenice Peralta Canseco analiza *La Leyenda de la Nahuala* como una herramienta cultural que entrelaza folclor, identidad y representación en el cine animado mexicano.

Esta obra, crítica y propositiva del y para el escenario social y educativo, no es solo una recopilación académica; **la veo como una constelación que entrelaza arte, diseño y cultura con una sensibilidad contemporánea que derriba las fronteras disciplinarias y emocionales** que van más allá del método y que nos conduce sentir y pensar de forma integrada. **Es una invitación a explorar nuevas formas de ver, crear y proponer.** Cada capítulo es una puerta abierta al diálogo entre disciplinas, sensibilidades y contextos. Leerla es expandir la mirada y conectar el arte y la cultura en movimiento.

Lauro Garfias Campos

Ciudad de México, agosto, 2025

Capítulo 1



Ni centro ni periferia. Un espacio otro para *sentipensar* el diseño en la contemporaneidad

Raquel Eugenia García Cruz

Resumen

El presente texto plantea una aproximación crítica a las concepciones teórico-metodológicas dominantes del diseño, a partir de cuestionar la dicotomía entre centro y periferia. A través de un enfoque pluriversal, la propuesta busca abrir un espacio para repensar los diseños en la contemporaneidad desde perspectivas diversas y con dinámicas expandidas, reconociendo tanto su dimensión práctica como ejercicio de pensamiento que integra dimensiones afectivas, sensoriales y experienciales. En este sentido, se retoma el concepto de sentipensamiento propuesto en el contexto del giro decolonial, como una herramienta para cuestionar los planteamientos hegemónicos. De este modo, el texto invita a resituar la mirada en torno a la disciplina, ampliando su campo de acción y reflexión, a partir del reconocimiento de saberes y sentires diversos en las múltiples realidades que conforman la contemporaneidad, generando cruces e interacciones entre experiencias y conceptos para construir otras rutas de diseños posibles.

Palabras clave: Centro, Periferia, Diseño, Pluriversal, Sentipensamiento.

Introducción

El diseño, como disciplina consolidada en el contexto de la modernidad occidental, se ha estructurado a partir de una jerarquía geopolítica marcada por la existencia de centros hegemónicos y periferias supeditadas. Esta dicotomía ha generado que su epistemología opere bajo lógicas, herederas del modelo colonial, que han condicionado los modos de producción, valoración y circulación de los saberes. Sin embargo, en los pliegues de este relato dominante, es que emergen fisuras, resistencias y reinenciones que nos obligan a cuestionar qué significa diseñar en los tiempos complejos que habitamos.

El presente texto propone una breve revisión de las nociones binarias que han acompañado el pensamiento moderno-colonial, poniendo especial énfasis en la dinámica entre el centro y la periferia a partir del postulado de Immanuel Wallestein. Lo anterior, como antesala para proponer un recorrido crítico por los territorios conceptuales del diseño a través de una exploración sobre las bases que han constituido la noción moderna de diseño.

En un segundo momento, se propone examinar los planteamientos que se han desarrollado en los contextos periféricos. En este apartado, la atención se desplaza hacia prácticas y teorías que, surgidas en los márgenes, desafían los paradigmas universalistas enarbolados por los centros dominantes, para reconfigurar los métodos y también los fines de lo diseñado.

Como tercera vía, la propuesta recupera el pensamiento decolonial a través del *sentipensamiento* como planteamiento relacional para proponer una reconexión de las prácticas pedagógicas de los diseños con las dimensiones corporales, emocionales y territoriales que el racionalismo dominante ha relegado.

La noción binaria del centro y la periferia

Una de las formas constituyentes del pensamiento occidental es el binarismo, un esquema conformado por categorías cerradas y opuestas. Se trata, de una suerte de dualidades antagónicas que definen la posición ocupada en el mundo.

Pares dicotómicos como la vida y la muerte, la razón y la emoción, lo civilizado y lo primitivo, el pensamiento científico y el pensamiento mágico, lo femenino y lo masculino o lo individual y lo colectivo, entre muchas otras duplas opuestas han planteado esquemas fijos y totalizantes para intentar definir la realidad como si se tratara de una estructura monolítica.

En ese sentido, la noción de centro/periferia también se inscribe en una lógica binaria, propia de la construcción moderno-colonial que caracteriza al pensamiento occidental. Esta lógica sostiene que existen centros productores e irradiadores de conocimientos y prácticas civilizatorias, frente a periferias que funcionan como entidades receptoras y reproductoras de lo generado por el centro.

Una metáfora que permite visualizar el efecto descrito, fue la que planteó el Sub comandante Marcos en el Primer Coloquio Internacional In Memoriam Andrés Aubry, un evento significativo que reunió voces como las de Immanuel Wallerstein, Boaventura de Sousa Santos, Enrique Dussel, John Berger, Naomi Klein y Pablo González Casanova; “hubo un momento en que las pautas se marcaban desde un centro geográfico y de ahí se iban extendiendo hacia la periferia, como una piedra arrojada en el centro de un estanque.” (Marcos, S. 2007). Estas palabras permiten identificar cómo el dominio cognitivo y cultural que ejerce el centro es irradiado hacia la periferia afectando sus estructuras de pensamiento y de manera inherente sus prácticas, pero además constituyéndose como verdades absolutas y como modelo paradigmático.

Uno de los planteamientos más importantes para entender la relación que existe entre las nociones centro/periferia es el de-

sarrollado por Immanuel Wallerstein, quien propuso el concepto *sistema-mundo* para referir la dinámica existente en el modelo económico global capitalista constituida por roles desiguales de dominación y dependencia.

Para explicar de manera más precisa esta división jerárquica, Wallerstein (2005) plantea las categorías centro, periferia y semi-periferia para explicar el proceso de estratificación de los países de acuerdo con las posiciones dominantes, subordinadas o intermedias que ocupan en el sistema-mundo.

El centro está conformado por las potencias que dominan la economía global y controlan la generación de la tecnología, los flujos de capital y las formas de explotación del trabajo, mientras que los países que conforman la periferia se caracterizan por su dependencia económica, cultural y epistémica del centro y por proveer y sostener, a partir de procesos extractivistas y de explotación tanto de materias primas como de mano de obra, la economía del centro.

Como tercera dimensión, Wallerstein (2005) desarrolla la noción de semiperiferia para referirse a las regiones intermedias que integran ciertas dinámicas del centro pero que combinan algunos rasgos de la periferia. De acuerdo con el planteamiento del autor, estos países actúan como una especie de amortiguador o incluso como válvula de escape frente a las tensiones que distinguen la dinámica de crisis y conflicto que se gesta entre el centro y la periferia.

Los países que se ubican en esta categoría tienen procesos de industrialización selectiva y una constante oscilación entre prácticas explotadoras y de explotación, por ejemplo, con maquilas que pagan bajos salarios y al mismo tiempo altos sectores de desarrollo tecnológico. De alguna manera, la semiperiferia diluye algunas resistencias al tiempo que ofrecen esperanza de movilidad.

En ese sentido, la relación sistémica que se establece entre la triada: centro, periferia y semiperiferia revela una arquitectura de poder global basada en relaciones asimétricas y prácticas de ex-

plotación que permiten la concentración de valor en el centro y una constante filtración hacia los bordes, irradiando con ello a la periferia.

En ese sentido, Ramón Gosfroguel (2006) plantea que la red de relaciones que se ejercen desde el centro a la periferia no puede pensarse sólo desde su naturaleza geoeconómica sino también desde procesos de jerarquización social, racial y de género, lo que permite reconocer que el dominio se manifiesta de múltiples formas incluyendo la imposición de modelos teóricos y epistémicos propios de la lógica centrada constituida por el canon eurocéntrico moderno.

La lógica binaria centro-periferia en la teoría del diseño

El diseño, como práctica cultural y productiva, no escapa de la estructura binaria que ha organizado geopolíticamente el conocimiento y la materialidad en el sistema-mundo moderno/colonial. A partir de su consolidación como disciplina, los discursos dominantes del diseño se han construido sobre una cartografía de poder que se origina en el centro y confluye hacia la periferia; esta jerarquía no solo se manifiesta en las dinámicas económicas del sector —como la explotación de mano de obra y la extracción de materiales periféricos— sino también en la colonialidad epistémica que impone pedagogías, cánones estéticos y estándares funcionales.

Frente a esta matriz, cabe plantear algunas preguntas detonadoras, con la intención de comprender e intentar desmontar críticamente esta condición: ¿Cómo operan y se reproducen las dinámicas *centro-periferia* en el diseño contemporáneo?, ¿Cómo referir neutralidad en el diseño cuando materiales y mano de obra periférica sostienen los estándares del centro? Las pedagogías del diseño, por su parte, no son ajenas a estas tensiones, cabe preguntarse: ¿De qué manera reproducen o desafían estas jerarquías? En particular,

resulta importante indagar ¿En qué medida las universidades y escuelas de diseño en países periféricos contribuyen a perpetuar la lógica binaria centro/periferia?

Estas cuestiones se extienden también a lo material: ¿cómo se reflejan las asimetrías globales en el uso de tecnologías, procesos y recursos dentro del diseño? Y, sobre todo, ¿qué estrategias podrían plantearse para imaginar futuros posibles más allá de esta dicotomía?

Ante la complejidad de estas interrogantes, no es posible ofrecer respuestas unívocas o planteamientos fijos, pues toda simplificación reproduciría justamente el pensamiento binario que se busca poner en cuestionamiento. Es de interés de este texto, rastrear cómo se tejen esas redes de relaciones asimétricas en un mapa de tensiones vivas, que permite identificar cómo el diseño en el sistema-mundo, no solo refleja la división centro y periferia, sino que activamente la produce y naturaliza.

En ese aspecto, en el campo del diseño existe una genealogía que permite constituir los discursos centrales de la disciplina a partir de una construcción histórica y geopolítica situada. Las escuelas y movimientos occidentales, sobre todo europeos y norteamericanos, han constituido el epicentro de la producción teórico-metodológica y han sido el laboratorio de producción de la innovación tecnológica, generando procesos de dependencia epistémica hacia el resto del mundo, considerado como periferia.

Esta jerarquía ha reducido la diversidad de prácticas proyectuales a un conjunto limitado de estilos y estrategias legitimadas por el poder académico, económico y cultural instaurado por una lógica moderno colonial, que en el caso del diseño se sostiene en mitos fundacionales como: la utopía científico-tecnológica (Devalle, 2009), la universalidad, y el funcionalismo. Estos tres aspectos tuvieron una enorme influencia en la constitución de las formas de pensamiento y acción del diseño y las formas en que permearon un discurso en los países periféricos.

En conexión con lo anterior, Alfredo Gutiérrez Borrero (2017) señala la necesidad de poner en duda “la legitimidad absoluta de lo que conocemos como ‘el diseño’ cuyas credenciales remiten a ciertas genealogías de saber aplicado, localizables en los mapas del espacio y el tiempo en unos pocos países (...) con precursores y fundadores prescritos como de imprescindible inclusión en cualquier disertación sobre el tema.” (p.2)

Por lo tanto, interpelar la narrativa hegemónica en la historia, la teoría, las prácticas y la pedagogía del diseño, implica reconocer que los mapas del diseño son, en realidad, palimpsestos: bajo las capas visibles del funcionalismo europeo enarbolado por la Bauhaus o la escuela de Ulm, existen saberes silenciados que desafían la idea de un canon universal.

Por otra parte, este carácter centralista en el diseño ha transitado por dos vertientes a partir de la segunda mitad del siglo XX, de acuerdo con Ernesto Ramon Rispoli y Mara Martínez Morant (2016): la primera está orientada al embellecimiento de acuerdo con un dictado canónico, y en segunda instancia la resolución de problemas y necesidades a través de planteamientos funcionales.

Una vez más el pensamiento dicotómico persiste en los discursos centrales del diseño y los conceptos belleza/funcionalidad se integran en un núcleo que opera como un eje que justifica y legitima la producción de mensajes, objetos, espacios y experiencias. Esta concepción que tanto peso tiene incluso en la actualidad en los diseños, es resultado del proyecto moderno.

El binomio belleza/funcionalidad alcanzó su máxima articulación teórica bajo el paradigma moderno impulsado por la vanguardia rusa, la Bauhaus, la HfG, así como por la posterior consolidación del *Good Design* en el *Chicago Institute of Design*. Estos movimientos pugnaron, a través del funcionalismo y el racionalismo por la supresión del ornamento en favor de una estética depurada al servicio de la eficiencia. Al respecto, Mariana Pittaluga (2021) señala que “en la construcción de la historia, y particularmente del discurso

del Diseño, ha prevalecido la posición moderna (...) que se ha consolidado como status quo en los discursos teóricos y prácticos sobre el Diseño.” (p.38)

Lo anterior, permite identificar que en nuestra formación y construcción del pensamiento hay un modelo intrínsecamente europeo-norteamericano; lo que implica que en nuestros contextos exista un sistema de validación que legitima el ejercicio del diseño a partir de parámetros que tienden a imitar los códigos formales, pedagógicos o teóricos del norte global y una adopción acrítica de sus postulados.

Esta dinámica perpetúa una jerarquía donde el centro define las categorías para establecer los distados hegemónicos y la periferia adopta “una política de mimesis que podría llamarse *seguidismo*, para elevarse paso por paso hasta la región donde dominan los valores centrales.” (Pittaluga, 2024, p. 13)

La condición de asimetría epistémica descrita revela lo marcados que están los roles entre el centro y la periferia y lo que complejo que resulta que en ésta última se naturalice, desde la industria, pero también desde la academia, una dinámica de dependencia por lo interiorizado que se encuentra este esquema de supeditación. Gutiérrez Borrero, describe esta situación al referir que en el campo del diseño en Latinoamérica somos “gentes del eco” (2017), sus palabras permiten dimensionar como el eco, en nuestros contextos, opera de modo reactivo a partir de las ideas, las escuelas de pensamiento y los métodos de enseñanza que provienen del exterior. Esta dinámica prolonga una subordinación intelectual, propia de la lógica de la colonialidad, que dificulta la integración de los desafíos, especificidades y conocimientos particulares.

Por consiguiente, el diseño periférico se convierte en un archivo de citas, donde las historias, saberes y sentires propios llegan a solo aparecer como motivos de inspiración, pero difícilmente como estructuras de pensamiento. El resultado es una constante paradoja que oscila entre una aparente celebración de la diversidad cultural y, por otro lado, la perpetuidad de la organización global del poder,

el conocimiento y la subjetividad, pues mientras se enseña teoría eurocéntrica se reducen o incluso se invisibilizan los conocimientos ancestrales o los saberes populares.

Una de las primeras críticas que se generaron al modelo de diseño centralizado y su réplica en las periferias fue planteado por Gui Bonsiepe, diseñador formado en la Escuela de Ulm y posteriormente radicado en distintos países de Latinoamérica, quien argumentó que el diseño en la periferia lejos de imitar las estrategias de los países centrales debía desarrollar métodos que tuvieran correspondencia con las necesidades específicas de cada contexto (Bonsiepe, 1990).

Otro de los aspectos más importantes de la reflexión crítica que desarrolló fue respecto a la dependencia tecnológica y ante ello, propuso alternativas que iniciaran por desarrollar una producción local en ese ámbito. De acuerdo con Daniela Peña Ibarra (2023) en el postulado de Bonsiepe “el rol del diseñador, sus habilidades y su educación tendrían que ser diferentes a las de un diseñador del centro. No había que hablar de tecnología alternativa o apropiada, sino una donde tecnología y diseño fueran hechos en la periferia” (p.91).

El análisis que ofrece el autor va más allá de categorizar la producción diseñística en función de en qué condiciones se genera, sino en identificar que los modelos y procesos que participan en los procesos educativos necesitan guardar conexiones con el contexto en el que se inscriben. En coincidencia con ello es posible identificar que aún en la contemporaneidad uno de los retos radica en cuestionar los criterios que definen qué perspectivas son dignas de ser enseñadas, publicadas o exhibidas, y problematizar, con ello, las formas en que la lógica moderno-colonial continúa reproduciéndose.

Los diseños como espacios de resistencias periféricas

La división entre centro y periferia como un dispositivo colonial que organiza la producción cultural y material del diseño permite señalar la forma en la que opera y se reconstituye la colonialidad del poder (Quijano, 2007). Y si bien, se ha planteado que las periferias tienden a convertirse en espacios de imitación o adaptación de los cánones impuestos desde en norte global, también es necesario reconocer que se han desarrollado micro políticas de resistencia con la intención de desarticular el binarismo y ampliar los parámetros desde los cuáles se piensa y se construye diseño. A través de metodologías abiertas, flexibles y participativas propuestas emergentes ha buscado superar las simplificaciones que descansan en los discursos de la universalidad o de la aparente neutralidad en el diseño.

En un principio, resulta pertinente identificar que dos de los modelos más influyentes – *Diseño centrado en el usuario* de Donald Norman (1984) y el *Design Thinking* popularizado por Tim Brown (2008) – ejemplifican esta dinámica colonial de imposición de paradigmas teóricos y metodológicos originados en los centros de poder académico y económico del norte global. El planteamiento de *Diseño centrado en el usuario* sintetizó conceptos de psicología cognitiva y ergonomía desde una perspectiva exclusivamente estadounidense y estableció un marco teórico que, pese a su utilidad, invisibilizó otras tradiciones de pensamiento sobre la interacción humano-objeto (Pittaluga, 2024 p.129). De manera similar, la propuesta de *Design Thinking*, fue ideada y recibida como una metodología universal para favorecer la innovación desde la visión de Silicon Valley, donde fue instrumentalizada para servir a lógicas de mercado.

Estos modelos rápidamente se expandieron en términos globales y las escuelas de diseño de los países periféricos y en un principio los adoptaron acríticamente, visualizando así la ya mencionada división centro-periferia, donde el primero produce teoría y el segundo se limita a consumirla.

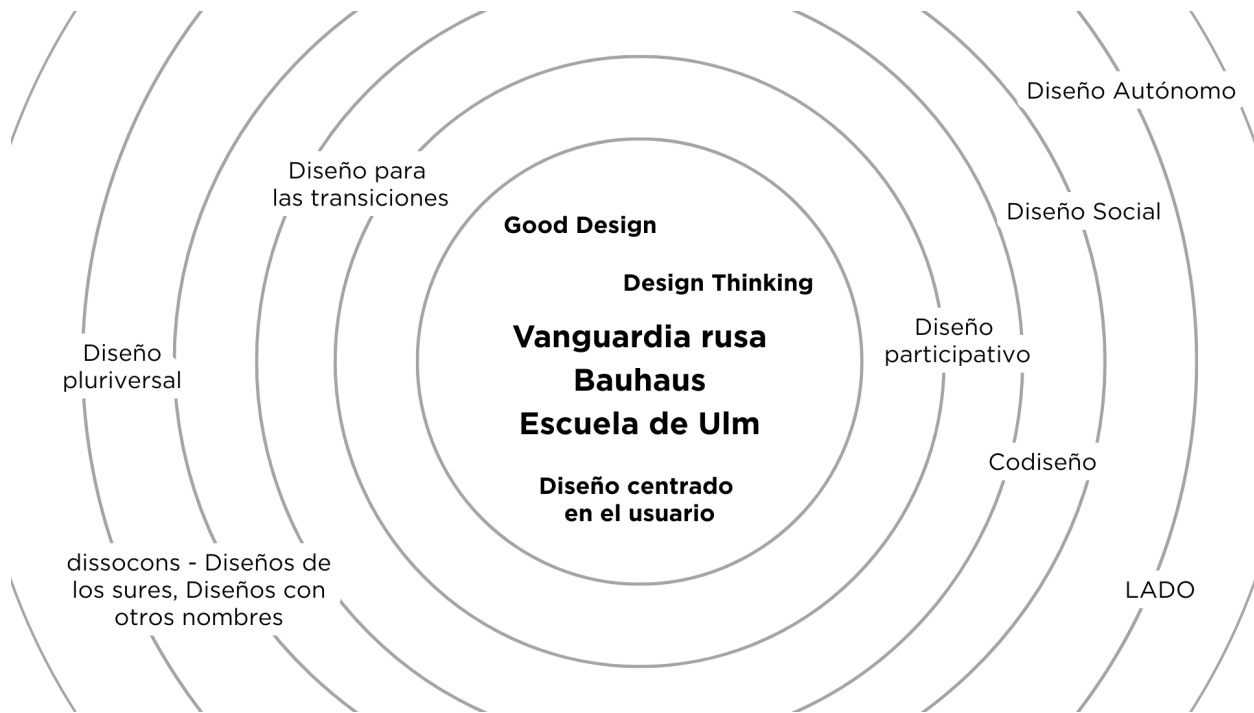
Sin embargo, a partir de posteriores lecturas críticas y revisitadas de este tipo de construcciones teórico-metodológicas comenzaron a emerger y cobrar relevancias alternativas como el *diseño participativo* que sugiere Pelle Ehn (1979), y su derivación en el *co-diseño*; ambos postulados plantearon críticas al elitismo del diseño tradicional y abrieron la posibilidad de desplazar los roles de diseñador especializado y de usuarios pasivos. Más recientemente, el *diseño para las transiciones* desarrollado por Terry Irwin y Gideon Kossoff (2020) ha intentado superar el antropocentrismo dominante. No obstante, resulta especialmente interesante para los fines de este texto reflexionar sobre las iniciativas que se han generado en el territorio periférico que hoy nombramos Latinoamérica.

En ese sentido, Alfredo Gutiérrez Borrero (2022) propuso el término *dissocons* para referirse al diseño de los sures como propuestas que reconocen el contexto local frente a la estandarización global y plantean diseños relacionales a partir de la desproyección. Por otra parte, Arturo Escobar (2017), desde una perspectiva decolonial, investigó cómo el diseño podría servir a proyectos de autonomía comunitaria, particularmente en territorios de pueblos originarios y afrodescendientes. Así mismo, el movimiento brasileño de *diseño social*, influenciado por Lina Bo Bardi y Gui Bonsiepe, planteó alternativas que priorizan las necesidades y aspiraciones colectivas por encima de las individuales. Y más recientemente, con el surgimiento del Laboratorio de Diseño contra la Opresión (2024) se han abierto espacios entre el diseño que se gesta en el contexto universitario y los movimientos sociales en Brasil.

Las propuestas referidas pueden interpretarse como epistemologías que surgen en la periferia a partir del reconocimiento de ontologías de la interrelación y de cosmovisiones no occidentales, lo cual permite que se vislumbre el ejercicio de diseños comunitarios que ofrecen una lectura del contexto y de las situaciones específicas de los entornos.

Figura 1.

Los modelos centrales y periféricos en el diseño.



Fuente: Elaboración propia.

Es por ello, que es posible reconocer estos planteamientos desde un enfoque *pluriversal*, es decir, desde un espacio donde coexisten múltiples narrativas y discursos en torno a los diseños sin que ninguna pretenda erigirse como postulado hegemónico. Entre estas alternativas, surge la opción de integrar el *sentipensamiento*, para contribuir a desmarcarnos de visiones polarizantes y de categorías fijas. Bajo ese planteamiento, abrir grietas en el muro de los discursos dominantes implica fugarnos de los cánones que se nos han presentado como destino irrenunciable.

Un espacio otro: Sentipensar el diseño contemporáneo

Plantear una ruptura con el dictado del proyecto moderno que sugiere un mundo unificado bajo la lógica del capital, de la razón instrumental, y del progreso, reconoce en el pensamiento decolonial una vía para conformar un *pluriverso* como alternativa. En la perspectiva *pluriversal* no existe un eje dominante sino un campo de tensiones donde mundos distintos coexisten en negociación permanente.

Para el diseño, esto implica un giro radical, pues no se trata de buscar cómo “integrar” lo local a lo global en términos asimétricos, sino de reconocer que existen múltiples sistemas de diseño, cada uno con sus propias epistemologías, materialidades y fines. Dichas epistemologías son marcos completos para entender la relación entre humanos y no humanos, entre naturaleza y artificio, entre creación y comunidad.

Arturo Escobar (2017) lo ejemplifica con las luchas territoriales en el Pacífico colombiano, donde comunidades afrocolombianas y de los pueblos originarias diseñan sus propias herramientas de resistencia. Se trata de manifestaciones de lo que él llama autonomía y diseño, es decir, la capacidad de autodeterminar las propias materialidades y sus significados.

Si reconocemos que los diseños pueden ser repensados desde estas claves, quizá sea posible identificar que diseñar en la contemporaneidad también implica cultivar relaciones otras. En ese sentido el *sentipensamiento* puede ser una vía para resituarnos y reterritorializar la teoría y las prácticas de la disciplina sin dejar de lado las experiencias pedagógicas.

El sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, recuperó la expresión *sentipensar* para referir un encuentro que tuvo los pescadores de la ribera colombiana y la explicación que le dieron ante su manera de actuar, al combinar el corazón y el pensamiento: “un ‘senti-

pensante' es aquella persona que trata de combinar la mente con el corazón, para guiar la vida por buen sendero y aguantar sus muchos tropiezos" (Fals Borda, 2003, p.9)

El planteamiento de Fals Borda permite acercarse a una forma de conocimiento que no escinde la razón de la emoción, como si se trataran de esferas independientes porque todo lo que nos constituye se vuelve cuerpo, y en ese sentido tampoco es posible separar el cuerpo del territorio.

María Cristina Ibarra (2020) reflexiona sobre ello y plantea un diálogo con las ideas de Arturo Escobar (2018) al referir que la ontología relacional revela que nada existe de forma aislada, sino que hay un sentido de interexistencia, una red de relaciones que conecta la vida; y retoma el ejemplo del maestro budista Thich Nhat Hanh que explica cómo la flor interexiste con la planta, pero también con el suelo, el agua, el aire y el sol, y además con los minerales y los insectos polinizadores. Esta estructura de interdependencia plantea una conexión entre entidades, tal como ocurre con el *sentipensar*, en el que no es posible separar el análisis intelectual de la experiencia sensorial y emocional vivida.

En el diseño, esta noción nos permite cuestionar el dualismo mente-cuerpo que ha dominado la enseñanza convencional y plantear un marco para preguntarnos no únicamente qué diseñamos sino cómo y desde dónde lo hacemos.

La propuesta de incorporar el *sentipensamiento* en los procesos de diseño, inicia por reconocer que el acto proyectual nace de corporalidades sexuadas, racializadas y situadas, lo cual abre una dimensión política en el proceso de creación y reconoce que desarrollamos diseño también desde quiénes somos y desde las historias, heridas y gozos que nos acompañan. Esa postura contrasta con la visión universalista del diseño hegemónico en la que, por ejemplo: las sillas ergonómicas universales suelen estar medidas para cuerpos europeos, o los textos que nos permiten aproximarnos a la psicología del color son estudios limitados a la población alemana. En ese aspecto, *sentipensar* nos permite preguntar ¿desde qué piel

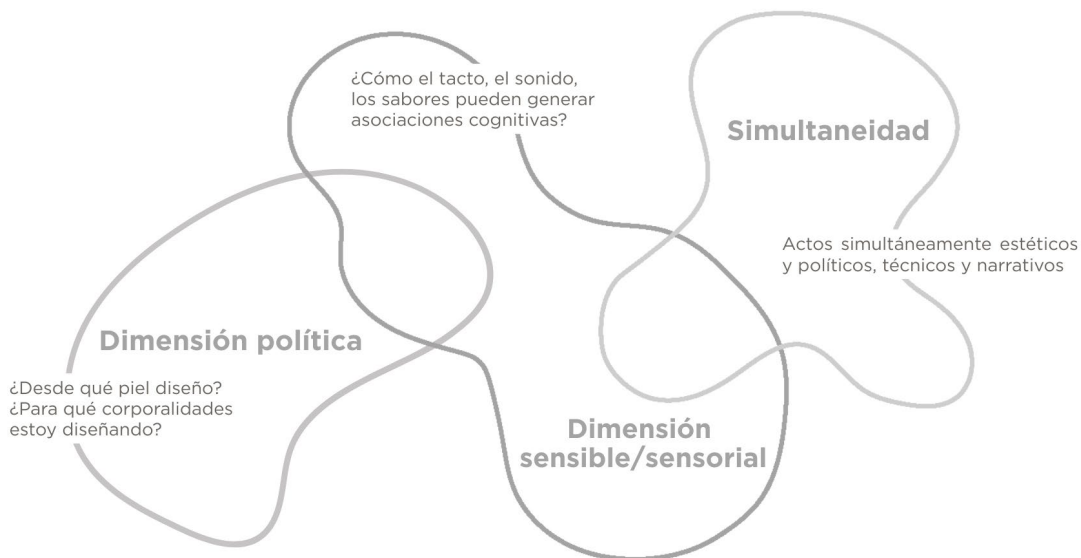
diseño?, ¿para qué corporalidades estoy diseñando? Y ¿a quiénes invisibilizo en mi práctica?

En segunda instancia, abrir posibilidades de experimentar el acto creativo no sólo desde el ocularcentrismo sino a partir de la recuperación de los sensorial: ¿Cómo el tacto, el sonido, los sabores y los olores pueden generar asociaciones cognitivas e influir en los procesos creativos?

Como tercer componente, plantear actos simultáneamente estéticos y políticos, técnicos y narrativos en los que se posibilita la creación con el diálogo, los sonidos, la escucha, la experimentación sensible de los materiales y el reconocimiento de las emociones y los procesos intelectuales. Lo cual permite comenzar a cuestionar la dicotomía que existe entre la eficiencia y el carácter subjetivo e intuitivo que está presente en el acto de diseñar, para reconocer que las decisiones formales, materiales e incluso funcionales están cargadas de historias y se ven afectadas por el contexto.

Figura 2.

Proceso de integración de las dimensiones sentipensantes en los procesos creativos de los diseños.



Fuente: Elaboración propia

A modo de cierre, resulta pertinente abordar una experiencia pedagógica en la que se propuso al estudiantado de la asignatura en línea Psicología de la Comunicación Visual, de la licenciatura en Diseño y Comunicación Visual de la Facultad de artes y Diseño de la UNAM, un ejercicio detonador: abandonar temporalmente los métodos tradicionales para iniciar el proceso creativo desde la escucha de sus corporalidades y del entorno. La pregunta guía fue: ¿Qué pasaría si nuestro proceso creativo comenzara no con un boceto, sino con un silencio atento?

Fase 1- La escucha como acto político

La actividad inició con un ejercicio de escucha expandida: con los ojos cerrados, las personas participantes del grupo se concentraron en los sonidos incidentales del espacio en el que se encontraban- el roce de la ropa, el murmullo del exterior, la respiración propia- para después escuchar colectivamente una pieza instrumental. La intención era advertir cómo el cuerpo reaccionaba —si sentían tensión en los hombros, movimientos involuntarios, recuerdos emergentes— sin buscar interpretaciones racionales. Esta fase, permitió confrontar la inercia ocularcéntrica en el proceso de diseño.

Fase 2 - Cartografía corporal

Tras la escucha, se introdujeron preguntas para desencadenar la reflexión sentipensante: ¿Cómo me siento ahora?, ¿Qué emociones, sensaciones y pensamientos me atraviesan?, ¿Qué historia cargo en este momento? Para tratar de identificar lo que sentían, se pidió a las personas participantes que eligieran una palabra que pudiera representar lo que sentían y después intentar representar esas emociones por medio de formas, líneas y gestos gráficos en papel, sin preocuparse por las implicaciones estéticas en la composición. Podían emplear cualquier técnica, incluidas técnicas digitales, siempre y cuando imprimieran el resultado; se planteó que

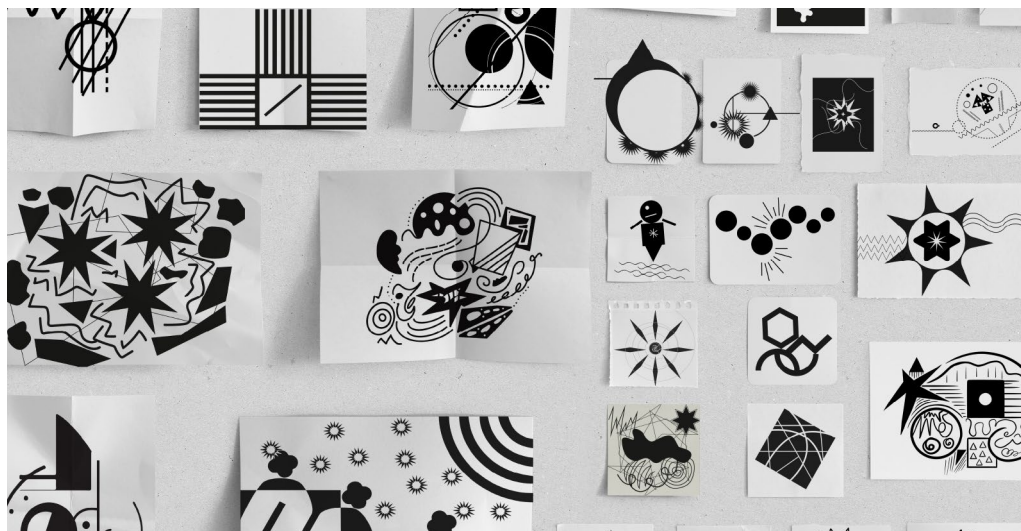
el uso del color fuera a través de la monocromía. En este punto, resultó importante incorporar decisiones como el tamaño y la forma del soporte y los pliegues o las arrugas que se volvieron reflexiones emocionales a través del material. Recuerdo que, en diálogo de cierre de la actividad, una compañera comentó: usé un papel pequeño porque hoy me siento insignificante.

Fase 3 - Visualización colectiva y diálogo situado

Al final, las personas participantes colocaron sus piezas en un muro digital, evocando una constelación de emociones materializadas. Sin nombres ni explicaciones previas, observamos las representaciones, buscando, quizá conexiones. El diálogo posterior reveló cómo el ejercicio había implicado confrontar con la dificultad, la incomodidad, pero también con el reconocimiento de las emociones compartidas, porque de cierta manera, la colectividad se puede convertir en un espejo.

Figura 3.

Muro digital, como resultado del ejercicio detonador de sentipensamiento.



Fuente: Elaboración propia.

Algunas reflexiones que surgieron de esta experiencia nos permitieron aproximarnos a la idea de que el diseño puede ser pensado como una práctica encarnada y que el acto creativo no solo es posible pensarlo como una estrategia para resolver problemas, a veces también se convierte en la posibilidad de escuchar las preguntas que nuestras propias condiciones nos obligan a formular.

Reflexiones finales

Las prácticas emergentes desde los márgenes son recordatorios de que otros mundos son posibles. Estos planteamientos nos revelan que diseñar también es un acto de sensibilidad ante los territorios, los cuerpos y las memorias. Un ejercicio de cuestionamiento constante y un desafío permanente a nivel epistémico, metodológico y pedagógico, porque implica desaprender prácticas y conocimientos arraigados y de forma simultánea indagar poéticas de lo posible.

A lo largo de este texto, se planteó un recorrido que despliega una invitación para considerar la posibilidad de habitar los diseños desde posiciones que resistan y reinventen la lógica binaria centro-periferia. La intención de estas líneas ha sido abrazar la complejidad de los fenómenos y desarrollar cuestionamientos críticos y reflexiones abiertas que reconozcan la diversidad de exploraciones en torno al acto de diseñar para reconocerlo como práctica encarnada y situada, consciente de sus profundas implicaciones políticas.

Diseñar desde esta perspectiva es un posicionamiento desde el giro descolonial, es una invitación a escuchar para evitar imponer, dialogar para tratar de comprender y reconocer que el mundo material tiene implicaciones políticas, ecológicas, históricas, relacionales. De alguna manera, los procesos materiales también tienen su propia biografía. Y en ese tejido, cabe preguntarnos una y otra vez: ¿A quién sirve lo diseñado? ¿Qué mundos estamos imaginando a partir de lo que creamos?

Referencias

- Bonsiepe, G. (1990). Perspectivas del diseño industrial y gráfico en América Latina. *Temas de disseny* (Ejemplar dedicado a: Comunicación visual acerca del diseño. De arquitectura y urbanismo), no. 4, pp. 131-134.
- Brown, T. (2008). *Definitions of Design Thinking*. <https://designthinking.ideo.com/?p=49>
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma*. Paidós
- Escobar, A. (2017). *Autonomía y Diseño. La realización de lo comunal*. Editorial Universidad del Cauca.
- Favela, M. (2014). *Ontologías de la diversidad. Más allá del feminismo: Caminos para andar* (pp. 35-60). Edición Red de Feminismos Descoloniales.
- Fals Borda, O. (2003). *Ante la crisis del país. Ideas-acción para el cambio*. El Ancora y Panamericana.
- Grosfoguel, R. (2006) “La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global”, *Tabula Rasa*, 4, pp. 17-46.
- Gutiérrez Borrero, A. (2017). Diseños otros y para un mundo en curso de ser otros. XIV Foro Académico Arte y Diseño Latinoamericano. Universidad de Caldas, Manizales, Colombia.
- Ibarra, M. C. (2020) Aproximaciones a un diseño participativo sentipensante: correspondencias con un colectivo de residentes en Rio de Janeiro. *Proceedings*. Vol.3, pp. 93-103
- Irwin, T. (2015). “Transition Design: A Proposal for a New Era of Design Practice, Study & Research.” Unpublished manuscript, School of Design, Carnegie Mellon University.
- Kossoff, G. (2015). “Holism and the Reconstitution of Everyday Life: A Framework for Transition to a Sustainable Society.” *Design Philosophy Papers*, Vol. 13, No. 1, pp. 25-38.
- Marcos, S. (2007). *Ni el Centro ni la Periferia. Parte I. Arriba, pensar el blanco. La geografía y el calendario de la teoría*. Enlace Zapatista.
- Mignolo, W. (2008). *Desobediencia epistémica*. Buenos Aires: Del Signo.
- Norman, D.; Draper, S. (1986). *User Centered System Design; New Perspectives on Human-Computer Interaction*. L. Erlbaum Associates Inc. Hillsdale, NJ, USA ©1986. ISBN 0898597811.

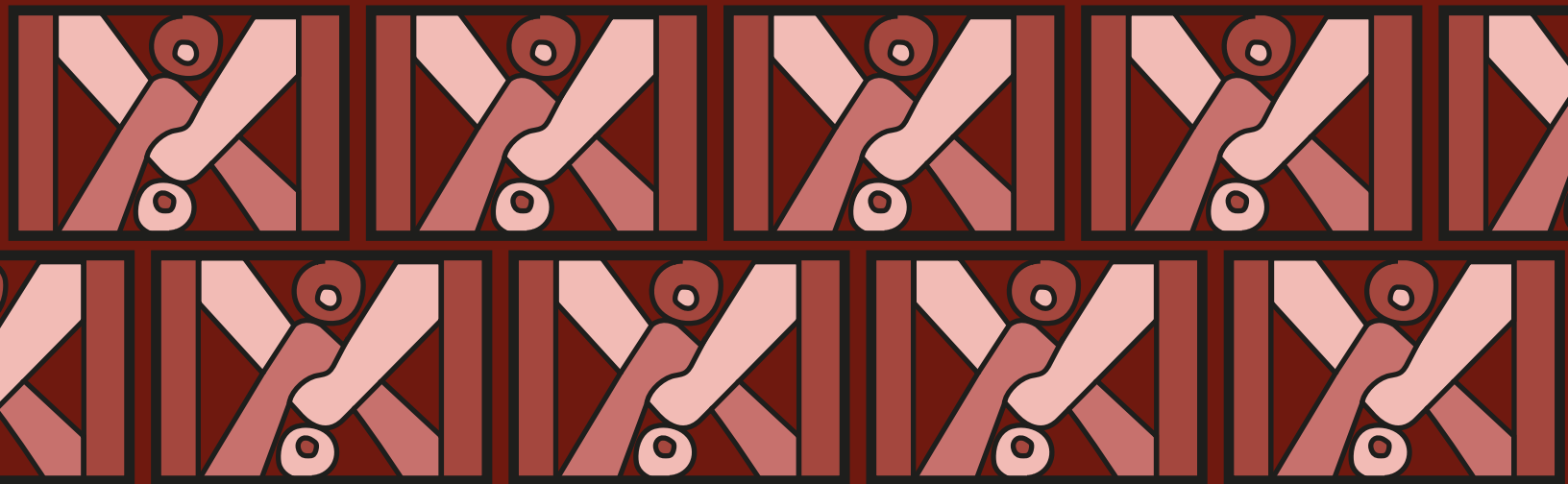
- Peña, D. (2023) *El diseño como promesa y utopía. El diseño desde la periferia en La cuestión de un modelo general del proceso de diseño de Enrique Dussel*. [Tesis de maestría, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Escuela de Diseño]
- Pittaluga, M. (2022). *Diseño complejo: aportes para la construcción de una vertiente teórica del diseño en Argentina a partir de la teoría de la complejidad de Edgar Morin*. [Tesis de doctorado] <https://doi.org/10.35537/10915/145572>
- Pittaluga, M. (2024). *La periferia de la periferia. Diseño en el territorio*. Tecnobernadou.
- Quijano, A. (2007) *Colonialidad del poder y clasificación social en El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-iesco, Siglo del Hombre Editores.
- Rispoli, R. y Martínez M. (2016) *Contra la hegemonía en diseño: un inventario de tácticas*. [Editorial]. Inmaterial 02. *Contra la hegemonía en diseño: un inventario de tácticas*. <https://www.inmaterialdesign.com/INM/article/view/19/92>
- Wallerstein, I. M. (2005). *Análisis de sistemas-mundo: Una introducción*. Siglo XXI.



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

Cada texto refleja la voz y perspectiva de su autor o autora, responsable de su contenido, así como de los ajustes y revisiones que dan forma final a su obra.

Capítulo 2



Las imágenes de china en la literatura argentina contemporánea: un abordaje interdisciplinario

María Antonella Dujmovic

Introducción

Este trabajo tiene como objetivo presentar algunos avances de una investigación doctoral en curso y cuyo título -provisorio, como siempre lo son en la instancia del proceso de escritura- lee: “Las imágenes de China en la literatura argentina contemporánea”. Para ello, primero se introducirán brevemente algunas coordenadas teórico-metodológicas generales de la investigación vinculadas al marco teórico desde el que me sitúo, así como a ciertas aclaraciones sobre la metodología y una presentación general al corpus.

Posteriormente se desplegarán los resultados de un ejercicio de exploración teórico que intenta plantearse como un primer acercamiento a una categoría que resulta central para la investigación: la categoría de “imagen”. Se recorrerán brevemente las propuestas de algunos/as autores y autoras cuyos aportes resultan ineludibles para el abordaje de este concepto. No obstante, me detendré en la postura de la investigadora y artista holandesa Mieke Bal, cuya concepción interdisciplinar en torno a la imagen me resulta particularmente enriquecedora para pensar mis propias derivas investigativas.

Por último, se hará una propuesta de lectura del corpus de la investigación a partir del concepto de *imagen* y en consonancia con las aproximaciones teóricas presentadas.

Pistas teórico-metodológicas de una investigación en curso

En este proyecto de investigación me propongo indagar en las imágenes de China que despliega la literatura contemporánea argentina, es decir, aquella producción comprendida desde 1987 hasta el presente, poniendo cómo línea de corte el año 2024. El objetivo es, así, el de explorar la configuración semiótica, estética y literaria de las imágenes de China en un corpus de textos pertenecientes a la contemporaneidad^[1] en el marco de un movimiento más amplio denominado como Orientalismo Literario Argentino (Gasquet, 2007, 2015), cuya existencia data de la Etapa fundacional del país y puede rastrearse -aunque transformada y con derivas impensadas- hasta la producción literaria actual.

Así, esta investigación se abocará al estudio de la vertiente china de la tradición del Orientalismo Literario que en Argentina se ve nacer en las crónicas modernistas de Eduardo Wilde y Max Rhode, con posterioridad es retomada por figuras como Borges o Juan L. Ortiz. E y, finalmente, alcanza la contemporaneidad con autores/as como César Aira, Ariel Magnus, Alberto Laiseca, Eduardo Berti, Federico Jeanmaire y Adriana Villanueva, entre otros/as.

[1] La concepción de “literatura contemporánea” que utilizaré se basa en la clasificación cronológica que propone Elsa Drucaroff para definir lo que ella llama como Nueva Narrativa Argentina y que refiere a un componente “novedoso” presente en los escritos de las generaciones nacidas en el 1960 y surgidas en los ‘90 —luego del trauma histórico que significó la dictadura para la Argentina. En este sentido, estos textos poseerían “manchas temáticas, cierta entonación y procedimientos que no aparecen en otra parte (...)” (2011, p. 18)

En esta línea, propongo la hipótesis de que en las literaturas emergentes la imagen de China se configura de formas heterogéneas y contrastantes con relación a sus orígenes modernistas y románticos: la fascinación exotista es socavada por la irrupción del barrio chino, surge la novedad de los relatos en torno a las experiencias de la diáspora, mientras que la crónica de viajes se ve revitalizada bajo el paradigma de un mundo globalizado e hiperconectado. Bajo este contexto, las literaturas actuales resquebrajarían la lógica binaria que localiza a la Argentina y a China como dos extremos opuestos e irreconciliables para habilitar la existencia de un espacio de *entre-medio* cultural (Bhabha, 2007), un habitar fronterizo permanente que interpela a nuevas lecturas y fugas interpretativas (Dujmovic, 2025)

Se distinguen tres líneas principales que constituyen el marco teórico-metodológico bajo el que se desarrollará esta investigación. En primer lugar, se parte de los estudios críticos en torno a la literatura argentina para explorar el fenómeno chinesco, el cual es recogido por primera vez en una investigación extensa por Axel Gasquet (2007, 2015) dentro del llamado Orientalismo Literario Argentino.

En segundo lugar, se encuentran los aportes de la Semiótica, dentro de los que se diferencian, por un lado, la Semiótica de la imagen -que, a su vez, dialoga con disciplinas como la Filosofía, la Estética y la Historia del Arte- de la que se deriva el concepto de “imagen” como categoría central para la construcción y el análisis del corpus, y sobre la cual volveré más adelante en este trabajo. Por otro lado, tomo las herramientas brindadas por la Semiótica de la Cultura y la teoría lotmaniana (1996) para pensar el diálogo China-Argentina en el corpus a partir de los conceptos de “frontera”, “semiosfera”, “centro-periferia” y “traducción semiótica”, así como la mirada de Bajtín sobre la otredad cultural (2015).

Finalmente, la tercera línea teórica distinguible es la vertiente de los Estudios Culturales, cuyos aportes se complementan oportunamente con las nociones tomadas desde la Semiótica. En particular me sentí interpelada por los estudios de Alejandro Grimson (2011)

sobre la interrelación entre cultura e identidad, y específicamente el concepto de “configuraciones culturales” como un recurso para indagar en las formas del diálogo intercultural que se da entre China y Argentina dentro de lo que recientemente se ha denominado como “Sur Global”. Por otro lado, la categoría clásica de “orientalismo” de Edward Said (2004), ineludible para este tema, así como las de “entre-medio cultural”, “estereotipo” e “interculturalidad” de Hommi Bhabha (2007), “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson (1994) entre otras.

Respecto a la metodología, se plantea una orientación cualitativa basada en diversas técnicas de investigación propias de la indagación literaria. Entre ellas, se puede mencionar: la exploración y el fichaje bibliográfico de bibliografía teórica, crítica y artículos de investigación que den cuenta del estado del arte en torno a la cuestión de China o, más específicamente, de las imágenes de China en la literatura argentina contemporánea; la recolección de datos y delimitación de categorías de análisis; la construcción del corpus de análisis, lo cual incluye las actividades de relevamiento y sistematización de materiales que lo constituyen; por último, el análisis discursivo-literario del corpus, que tiene que ver con la propuesta de líneas interpretativas y travesías de lectura focalizadas en tópicos, procedimientos literarios y paradigmas estéticos acordes al marco teórico construido y asentadas sobre la base de las actividades anteriores.

Hacia la construcción de las Imágenes de China: una mirada interdisciplinar

Aclaraciones metodológicas

Los avances que pretendo presentar brevemente aquí tienen que ver, en particular, con la exploración de un concepto incorporado tardíamente a la investigación y cuyas derivas aún se hallan en proceso de indagación y construcción teórica. Me refiero al concepto de “imagen”.

Ahora bien, la intención de incorporar esta categoría vino acompañada de una serie de preguntas metodológicas: ¿por qué esta sería una categoría adecuada para pensar este problema de investigación en particular? ¿qué serían las “imágenes” de China? ¿cómo pensarlas? Y, aún más problemático, ¿por qué insistir en hablar de imágenes para referir a textos literarios, que es el material del que se compone el corpus de la investigación?

En principio, esta inquietud devino de la necesidad de hallar una herramienta teórica que me permitiese pensar un corpus de análisis heteróclito –cuestión que se retomará más adelante– de manera transversal y, al mismo tiempo, establecer un diálogo entre estos textos, más allá de sus evidentes diferencias genéricas. Por otro lado, considero que pensar bajo el paradigma de la imagen abre el camino para la superación de la idea de “representación”, categoría utilizada extensivamente en la crítica literaria y que, desde mi perspectiva, dificulta el correcto abordaje de este objeto-problema en toda su complejidad semiótica.

Bajo este ímpetu, emprendí la tarea de rastreo de bibliografía referida al concepto de *imagen*, tarea titánica pensando en las distintas disciplinas que trabajan con la noción (Historia del Arte, Filosofía, la Semiótica, entre otras) y su extenso abordaje hasta el momento. Durante esta etapa de exploración me topé con hallazgos que resultaron oportunos para empezar a pensar la presencia

de China como imágenes en el corpus. Es decir, para incorporarla a la “caja de herramientas”, en términos de Foucault (1985) de la investigación. Estos hallazgos son los que se presentarán sucintamente a continuación.

Aproximaciones a la Imagen

En primer lugar, dentro de lo que se considera como “Filosofía de la imagen” se destacan los aportes de J.W.T Mitchell (2011), ligado a la perspectiva pragmática de la teoría ternaria del signo de Peirce, así como a la tradición wittgensteniana de las imágenes verbales. En su clásico texto *¿Qué es una imagen?* Mitchell problematiza la concepción epistemológica del término “imagen” y elabora un esquema donde considera sus diversas clases (mentales, verbales, la imagen como símbolo, la imagen religiosa, etc.).

Lo que me interesa de la teoría sobre la imagen de Mitchell es su enfoque situado en la intersección de dos campos: por un lado, el del lenguaje, la palabra y, por otro, el de lo netamente ligado a lo que se puede ver físicamente o lo que comúnmente se entiende por “imagen”. De este pensamiento del “entre”, pensamiento fronterizo, Mitchell retoma el concepto de Wittgenstein de “imágenes verbales”, dentro de las que distingue entre imágenes poéticas (es decir, el efecto de las figuras retóricas en el lenguaje poético) y la noción que la vincula con la capacidad que se le atribuye a las imágenes de representar la realidad (una palabra es la imagen de una idea y una idea es una imagen de una cosa, en una cadena de representaciones), la que se puede identificar como una perspectiva netamente semiótica.

Para Mitchel, “la imagen es signo” y existe una relación estrecha, necesaria e indisoluble entre palabra e imagen y que tiene que ver, en su seno, con la convencionalidad y el papel de la significación en la cultura: “La dialéctica entre palabras e imagen parece ser una constante en la fabricación de signos que una cultura teje en torno a sí.” (2011, p. 150).

Sin embargo, es importante señalar que esta relación que se podría clasificar como cuasi simbiótica entre imagen y palabra/texto, no implicaría, para Mitchell, una preeminencia de una sobre otra, que es la postura que han tomado otros teóricos sobre la imagen. Por ejemplo, dentro de la Semiología, el Barthes de *Elementos de semiología* (1971) afirma que no sería posible pensar en la interpretación de las imágenes sin el lenguaje de las palabras (p. 12), es decir, no se podría concebir o interpretar una imagen sin una sintaxis lingüística subyacente. Por el contrario, la propuesta de Mitchell es la de pensar en el giro icónico en relación con el giro lingüístico, sin sobreponer una tendencia sobre la otra, sin jerarquizar palabra sobre imagen o viceversa.

Esta discusión sobre la prominencia del logos –es decir, la palabra– sobre la imagen también fue desarrollada extensivamente por el teórico mexicano Fernando Zamora Águila (2021) en su extensa *Filosofía de la Imagen*, sobre el cual no me detendré aquí, pero vale la pena mencionarlo como antecedente latinoamericano.

Por otro lado, el segundo referente teórico del que me serviré para pensar en las imágenes de China es el trabajo de Mieke Bal, investigadora y artista holandesa cuyos trabajos también están fuertemente marcados por este pensar fronterizo entre disciplinas distintas pero complementarias. En su caso, ella explora la intersección entre literatura, artes visuales, el cine, los medios y otras formas artísticas.

En términos generales se podría decir que toda la trayectoria académica de Bal se puede entender como testimonio de una búsqueda por la interdisciplinariedad como vehículo del pensamiento y de lo que ella llama como “reciclaje” interpretativo (2006). Uno de sus textos más renombrados en español –*Tiempos trastornados* (2006)– en su primer capítulo señala la importancia de lo interdisciplinar y, en particular, el rol fundamental de los conceptos como herramientas metodológicas del pensamiento de lo “inter” o del “entre”. En este sentido, y retomando otra de sus producciones más famosas –*Conceptos viajeros* (2002)– dirá que “los conceptos no

son fijos” sino que “viajan entre disciplinas, entre académicos, entre periodos históricos y entre comunidades académicas dispersas geográficamente.” (p. 18).

Bal considera los conceptos como construcciones que escapan de un régimen de significación unívoco e inamovible. Por el contrario, estos se transforman según quién los refiera y la línea de pensamiento dentro de la que se conciben. Esta flexibilidad de los conceptos es justamente lo que no solo permite, sino que foguea el diálogo entre disciplinas distintas, pero potencialmente complementarias. Por otro lado, habilita el aspecto experimental de una investigación que abre camino a nuevas fugas interpretativas, mientras que lucha contra la cristalización de significados y aquellas lecturas hegemónicas heredadas que a veces terminan por ser inconducentes.

Así, *Tiempos trastornados* se posicionará como una de las publicaciones más importantes de Bal ya que en ella despliega los fundamentos teóricos de lo que entiende por “análisis visual” –que, más que una disciplina delimitada, se propone como un “movimiento” abierto y en vías de desarrollo. Uno de los ejes centrales de su posicionamiento crítico respecto a de los estudios visuales será la problematización de la cuestión del objeto del análisis visual. Destaca la importancia de entender el análisis visual como un movimiento interdisciplinar que genera *nuevos objetos* sobre los que pensar, más que un movimiento descriptivo de objetos ya existentes. Aquí Bal rescata la postura de Barthes para quien, cualquier interdisciplina que se precie, deberá “crear un nuevo objeto que no pertenezca a nadie” (Barthes en Bal, 2006); es decir, que no pertenezca a ninguna disciplina en particular.

A diferencia de otras disciplinas, como los Estudios sobre cine o Historia del Arte, que poseen objetos concretos, el objeto de los estudios visuales no sería algo definido y mucho menos podría caracterizarse como objeto en el sentido común de la palabra. Y quizá este es uno de los puntos más interesantes de su propuesta: el análisis visual no tendría como objeto a las imágenes definidas por su

materialidad, sino a los “eventos de visión”. Bal (2016) lo explica en profundidad de la siguiente manera:

El campo del objeto del análisis visual se compone de cosas que podemos ver o cuya existencia está motivada por su visibilidad, cosas que tienen una visualidad en particular o una calidad visual que apela a los componentes sociales que interactúan con ellas. Uno puede pensar en esas fotos de familia que de manera tan conmovedora muestran, al mismo tiempo, las ideologías de la institución familiar y la vinculación afectiva, los roles de género y una peculiar e íntima relación entre el tema o sujeto fotografiado y el creador. Pero uno también puede pensar en presencia, en determinados entornos sociales, de sujetos pertenecientes a determinados rangos de edad, ámbitos sexuales o profesionales. La «vida social de las cosas visibles», recogiendo la frase de Arjun Apparudai para un segmento de la cultura material, sería una forma de expresarlo” (p. 29)

Incluso la visibilidad como rasgo tampoco estaría claramente determinada desde su perspectiva. Por el contrario, la visibilidad es una condición que se concibe como compleja y que está en gran medida influenciada por el mismo acto de mirar. A su vez, el mirar también forma parte de la “cultura visual” y, en este sentido, siempre es parte de un acto subjetivo que supone un *encuadre* específico. Mirar implica encuadrar algo, alguien, en algún aspecto. *Qué surge* de ese acto de mirar y *qué sucede* cuando se mira debe erigirse como punto de partida para pensar la práctica de los estudios visuales, según Mieke Bal. El evento que sucede y la imagen –que se presenta siempre como fugitiva, fugaz (2016, p. 31)– que surge y se construye en ese mirar, se puede pensar como objeto de este movimiento hacia el pensar visualmente o del *image-thinking* (Bal, 2022).

Paralelamente, el evento de visión que surge de mirar se concibe como devenido de un acto impuro. Es impuro, por un lado, porque el mirar necesariamente implicaría un encuadre específico y no otro –es decir, una interpretación– además de un “afecto” particular. Por el otro lado, porque tal impureza está presente en los

otros sentidos que componen la percepción humana –el escuchar, el saborear, el leer. Esto permitiría cierta permeabilidad recíproca entre los sentidos, generando como resultado el entrecruzamiento de los sentidos reconocibles; o sea, una *sinestesia*: “la escucha y la lectura pueden presentar visualidad, al mismo tiempo que la mirada está «contaminada» por actividades como las mencionadas.” (Bal, 2016, p. 31-32).

Este foco sobre la impureza de la visualidad le dará pie a Bal para proponer la construcción de una mirada sobre los análisis visuales no jerarquizante. La autora señala la existencia de una “primacía de la visualidad” en las Humanidades como un enfoque heredado, problemático y en vías de agotamiento. Siguiendo este espíritu, se opone al gesto dominante que coloca a la vista como un sentido “noble” en detrimento de otros y cuestiona la hegemonía de una visualidad acotada que concibe las imágenes únicamente como objetos “que se pueden ver”. Desde otra perspectiva, esta postura es coincidente con aquel afán ya mencionado de Mitchell de pensar el giro icónico en relación con el giro lingüístico, sin sobreponer la imagen a la palabra, o de manera inversa.

Volviendo a la propuesta de Bal, si, como sugiere la investigadora, los actos de visión están más relacionados con el objeto que con su materialidad, esto abriría la posibilidad de que objetos de todo tipo de materialidad puedan pensarse como eventos de visión. Incluso “objetos puramente lingüísticos, como los textos literarios, pueden ser analizados en tanto que objetos visuales de una forma significativa y productivamente. Ciertamente, algunos textos «puramente» literarios solo tienen sentido visualmente.” (2016, p. 35).

De hecho, para Bal, uno de los propósitos del análisis visual y, al mismo tiempo, el corazón de su práctica como gesto interdisciplinar es el de afiliar disciplinas no necesariamente emparentadas entre sí. Ella toma el ejemplo de la antropología y los estudios visuales como campos distintos, pero fácilmente vinculables. En cambio, la propuesta del análisis visual debería ser otra: la de abo-

carse al cuestionamiento de los límites disciplinares, a la apertura de las fronteras epistemológicas a través diálogo, la búsqueda de puntos de fuga y nuevas interpretaciones.

Esta búsqueda por la mixtura interdisciplinar ha sido puesta en práctica por Mieke Bal en diversas publicaciones a lo largo de su trayecto académico. De hecho, uno de los aportes más disruptivos de la investigadora – y que ella misma en señala su prólogo– sea *Reading Rembrandt* (2006), donde se corre del campo de la literatura para ejecutar el ejercicio pensar obras pictóricas clásicas como narrativas visuales, es decir, se propone la “leer” una pintura como si fuera una narración. Cabe mencionar que este nunca fue traducido al español.

Por otro lado, en el campo de la Teoría Literaria, quizá el texto más conocido de Mieke Bal sea su clásico “Teoría de la narrativa: Introducción a la narratología” publicado por primera vez en 1977 y traducido al español en 1990. En líneas generales, allí Bal propone una teoría de la narrativa orientada a los textos literarios bajo un enfoque que hoy podríamos considerar como estructuralista, aunque su postura se haya visto transformada con el transcurso del tiempo.

Distintas reediciones posteriores han sido publicadas de este libro, con algunos agregados vinculados a lo que ella denomina como “narratología visual”, incluyendo una de las más recientes, *Narratology in practice*, editado en el 2021 por la Universidad de Toronto. Dicha edición me interesa particularmente, ya que en ella Bal esboza reflexiones en torno a la narratología como método para analizar todo tipo de narrativas, no sólo la ficción literaria: narrativas visuales, audiovisuales, performativas, etc. En su prólogo, la autora destaca insistentemente la importancia del pensamiento interdisciplinario como ejercicio epistemológico de las Humanidades. Y uno de los conceptos centrales de toda su obra como investigadora es el de “focalización”, el cual también es propuesto como una herramienta para pensar interdisciplinariamente.

El concepto de “focalización” refiere al gesto de llevar la atención sobre un objeto, mecanismo fundamental para cualquier relato. Bal lo propone como una noción técnica derivada del campo del cine y que surge para subsanar cierto vacío metodológico que viene aparejado del término “punto de vista” y que tiene que ver con la no distinción entre la visión a través del cual los objetos se presentan y la identidad de la voz que verbaliza esa visión.^[2]

Traigo esta noción a colación ya que es una categoría que se presenta como factible de utilizarse más allá del campo específico del análisis literario. En *Narratology in practice*, el concepto de “focalización” será central para su análisis visual de obras clásicas de la literatura modernista como *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, así como algunos textos de Proust. Profundizando esta idea, Bal reafirma el lugar esencial de lo visual no solo en el modernismo, sino como principio general de cualquier texto narrativo: “todos los textos contienen rastros de representación [visual], aunque algunos los dispongan más abiertamente que otros” (Bal, 2021, p.155). Por otro lado, la propuesta del análisis visual de la obra de Proust será ampliado en *The Mottled Screen: Reading Proust Visually* (1997), otro aporte que, como su reverso, *Reading Rembrandt*, jamás fue traducido al español.

A partir de la presentación realizada parecería que Bal solo se interesa por pensar la narración dentro de sí mismas, aisladas del contexto circundante. Muy por el contrario, advierte con insistencia que la narrativa y el arte en general abren el espacio para lo que ella

[2] Observa la investigadora: “The theory of narration, as it has been developed in the course of this century, offers various labels for the concept referred to here. In using the term focalization, I wish to dissociate myself from a number of current terms in this area. The most current one is point of view or (narrative) perspective. Terms such as narrative situation, narrative viewpoint, narrative manner are also employed (...) They do not make a distinction between, on the one hand, the vision through which the elements are presented and, on the other, the identity of the voice that is verbalizing that vision. To put it more simply: they do not make a distinction between those who see and those who speak.” (Bal, 2021, p. 138).

llama como “participación cultural” (2021, p. 164), es decir, la actualización de los textos –y más aún los textos clásicos– a través de una lectura devenida de los tiempos actuales, o sea, habilitadora del diálogo entre el texto y las condiciones culturales contemporáneas. En este sentido, el concepto de “memoria” será fundamental para contextualizar los textos y las obras de arte en un espacio-tiempo situado y bajo la mediación de la semiótica como disciplina predilecta para el estudio de la “cultura visual” en términos amplios.

Esta propuesta de conversación interdisciplinaria es lo que más me interpela de los trabajos de Mieke Bal, en tanto esta búsqueda investigativa nace de un intento de poner a dialogar, en este caso, lo visual con lo textual, específicamente lo literario. Es decir, pensar los eventos de visualidad –que aquí adquieren la forma de una visualidad específica, las visualidades de China– que generan en ciertos textos de la literatura argentina contemporánea.

Las imágenes de China

Volviendo a la investigación, el proceso de construcción del objeto condujo a la recolección de textos literarios de géneros y estilos tan variados como las mismas imágenes que estos despliegan. Hasta el momento, el mismo se compone por las novelas *Una novela china* (1987) y *El mármol* de César Aira, *La mujer en la muralla* (1990) de Alberto Laiseca, *Un chino en bicicleta* (2007) de Ariel Magnus, *El país imaginado* (2011) de Eduardo Berti y *Tacos Altos* (2016) de Federico Jeanmaire, como el texto ficcional más actual. Dentro del género de la literatura de viajes y bordeando la crónica está *Pekín* (2017) de Miguel Ángel Petrecca, *La máquina de escribir caracteres chinos* (2017) de Eduardo Berti y *Viento del Este* (2023) de Liliana Villanueva. Además, la poesía argentina también ha desplegado imágenes de China en *Señores chinos* (2007) de Sergio Pángaro, *Made in China* (2008) de Federico Falco y *China ya no los quiere* (2021) de Eric Schierloh.

En este punto cabe aclarar los títulos que componen el corpus tentativo –y subrayo *tentativo* teniendo en cuenta el carácter abierto que caracteriza al corpus de una investigación literaria– fueron seleccionados a partir de tres criterios principales: primeramente, el criterio temático –la cuestión de China o lo “chinesco” como mancha temática transversal por sobre los géneros literarios y los procedimientos estéticos de cada texto. En segundo lugar, un criterio temporal, según el cual el corpus está constituido únicamente por literatura contemporánea, tomando la clasificación cronológica propuesta por Elsa Drucaroff (2021), la cual ya ha sido referida en el presente trabajo, aunque se espera el diálogo con escritos de generaciones anteriores. Por último, un criterio territorial: son producciones literarias escritas por autores y autoras argentinos/as; es decir, textos de producción nacional.

Estos criterios dan como resultado una convergencia de materiales de distintos géneros y, por lo tanto, un corpus de palpable heterogeneidad. Si bien se podría argumentar que esta característica favorece la proliferación de fugas interpretativas, también es claro que supone un gran desafío metodológico. De allí la necesidad de buscar herramientas de análisis que admitan una lectura que sea capaz de generar puntos de encuentro y diálogo en la diferencia. Dicho esto, encuentro que la práctica de pensar ecléticamente, así como en el cruce interdisciplinar que propone Bal en su amplio repertorio de publicaciones, promete ser un ejercicio fértil para abordar el problema-objeto de la investigación descrita hasta aquí.

En esta línea, en la presente instancia mi objetivo será el de captar, entrever, asir esas imágenes que asoman en los textos mencionados y plantear una lectura posible a través de su guía y problematización de ejes derivados, como la cuestión de la mirada –desde dónde se mira–, la focalización como mecanismo narrativo/descriptivo y qué imaginarios se ponen en juego en ese acto de mirar. Siguiendo ese afán, propongo abordar el corpus presentado a partir de las imágenes que se despliegan en el corpus. En consonancia con la clasificación que María Mont Strabucchi (2023) propone en

Representations of China in Latin American Literature (1987–2016) un primer acercamiento a estos textos permite vislumbrar, al menos en una primera instancia, tres tipos de imágenes generales, pero bien diferenciadas.

En primer lugar, aquellas imágenes que se erigen a partir de una condición extranjera que propendría un régimen particular de la mirada y que, en el caso de la literatura de viajes, suele coincidir con la voz del narrador o la narradora. Ejemplo de este tipo de imágenes se encuentran en *Viento del Este* (2023) de Adriana Villanueva, una crónica contemporánea que narra las peripecias y las impresiones de la autora en su primer viaje a China. Otro título que entraría en esta categoría es *La máquina de escribir caracteres chinos*, también una narración del segundo viaje de Eduardo Berti (2017) a China desde una perspectiva que constantemente contrapone Buenos Aires y Pekín como lugares opuestos, al mismo tiempo que espejados.

En segundo lugar, aparece lo que se puede llamar como las *imágenes de la migración* que se vinculan con diversos aspectos de la diáspora china en el contexto nacional. Por ejemplo, *Un chino en bicicleta* de Ariel Magnus (2007) es una novela que narra, a través del cristal del humor y el absurdo, el desarrollo de una amistad en el Barrio Chino entre un joven porteño y un descendiente de la comunidad China injustamente acusado de piromanía. Bajo un tono completamente distintos se construye la narración en *Tacos Altos* de Federico Jeanmaire (2016), novela que problematiza la identidad de una migrante china en Argentina que vive, inevitablemente, de manera escindida y oscilante entre dos países que se sitúan en los extremos opuestos del mundo.

En tercer y último lugar se vislumbran las imágenes que no podemos describir más que como *imaginadas*, ya que su montaje se realiza a partir de los *imaginarios* sobre China y por medio de mecanismos netamente ficcionales. Este es el caso de la novela *El país imaginado* de Eduardo Berti (2011), cuyo contexto se ubica en el fervor de la China de la revolución republicana a través de la subjetividad confundida de una adolescente que experimenta sus prime-

ros vínculos de amor romántico. Por otro lado, está el caso de *Made in China* de Federico Falco (2008), biografía ficticia de Mao Zedong presentada bajo la forma de poemario narrativo y por el que desfilan imágenes absurdas y contradictorias a la vez, como llamadas telefónicas desde la corte imperial, poltergeists chinos paseando por casas en alquiler y hasta emperadores que beben Coca-cola.

Para cerrar, esta investigación pretende dar cuenta de cómo se configuran las imágenes de China a partir de una perspectiva que integra la Semiótica y Filosofía, los Estudios Culturales, así como el análisis literario. En esta línea multidisciplinar, busco explorar los cruces, mestizajes y traducciones culturales que pergeña el diálogo Argentina-China a partir del concepto de *imagen* como ancla teórica transversal a la investigación. Desde una perspectiva más amplia, mi objetivo es ahondar en el diálogo Sur-Sur que configuran las Letras nacionales del presente y que se haya inscrito en la longeva tradición del orientalismo literario.

Bibliografía

Textos literarios

- Aira, C. (1987). *Una novela china*. Debolsillo.
- Aira, C. (2011). *El mármol*. La Bestia Equilátera.
- Berti, E. (2017). *La máquina de escribir caracteres chinos*. Tusquets.
- Berti, E. (2011). *El país imaginado*. Emecé.
- Falco, F. (2008). *Made in China*. Recovecos.
- Jeanmaire, F. (2016). *Tacos altos*. Anagrama.
- Laiseca, A. (1990). *La mujer en la muralla*. Planeta Biblioteca del Sur.
- Magnus, A. (2007). *Un chino en bicicleta*. Interzona.
- Schierloh, E. (2021). *China ya no los quiere*. Salta el pez.
- Pángaro, S. (2007). *Señores chinos*. Vestales.
- Villanueva, L. (2023). *Viento del Este*. Blatt & Ríos.

Bibliografía teórico-crítica.

- Anderson, B. (1994). *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Aguilar, G. (2015). “Oriente grado cero: Happy Together de Wong Kar-wai” en *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Fondo de Cultura Económica.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Trilce
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Ediciones Paidós.
- Bal, M. (1997) *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*. Stanford University Press
- (2002) *Travelling concepts in the Humanities*. University of Toronto Press.
- (2006) *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Amsterdam University Press
- (2016) *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Akal.
- (2021) *Narratology in Practice*. University of Toronto Press.
- (2022) *Image-Thinking: Artmaking as Cultural Analysis (Refractions)*-Edinburgh University Press.
- Bajtín, M. (1989) “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” en *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989, pp. 237-239.
- (2015). *Yo también soy: fragmentos del otro*. Editorial Godot.
- Bhabha, H. (2007). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Alberto Corazón Editor.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía. Paidós.
- Bravo, A. F. (2015). “Apropiaciones de la cultura china en la literatura sudamericana contemporánea: contribución para un mapa tentativo a partir de obras de César Aira, Bernardo Carvalho y Siu Kam Wen”. En 452ºF. *Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*. (13), 50-70. <https://revistas.ub.edu/index.php/452f/article/view/14117>
- de Sousa Santos, B. (2015). *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. Clacso Ediciones

- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1. Paidós.
------(1987). *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2. Paidós.
- Dujmovic, M. Antonella (2025) “Imágenes chinescas en las literaturas argentinas contemporáneas (1987-2024): hacia la configuración de un entre-medio cultural” en *Actas de las XII Jornadas de Estudiantes, Tesistas y Becarixs: “¿Otra vez? ¿Y para qué? Revalidando las Ciencias Sociales en contextos de crisis”*.
- Drucaroff, E. (2011): *Los prisioneros de la torre. Políticas, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé
- Drucaroff, E. (comp.) (2012). *Panorama Interzona. Narrativas emergentes de la argentina*. Interzona.
- Gasquet, A. (2007) *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Eudeba.
------(2015). *El llamado de oriente. Historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950)*. Eudeba.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura*. (1era ed.) Siglo veintiuno Editores.
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Manantial.
- Hoyos, H. (2013). Orientalismo, globalización e imaginarios transpacíficos en la novela latinoamericana actual. *Cuadernos De Literatura*, 17(34), 82-105. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6240>
- Hubert, R. (2024). *Disoriented Disciplines. China, Latin America, and the Shape of World Literature*. Northwestern University Press.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis.
- Mitchell, W. J. T. (2011). “¿Qué es una imagen?” en García Varas, A. (ed.) (2011) *Filosofía de la imagen*. Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 107-154.
- Mont Strabucchi, M. (2023). *Representations of China in Latin American Literature (1987-2016)*. Liverpool University Press.
- Ortiz, R. (2002). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. UNQ editores. 47-68.
------(2003). *Lo próximo y lo distante. Japón y la modernidad-mundo*. Interzona.
- Peirce, C. S. (1978). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión.

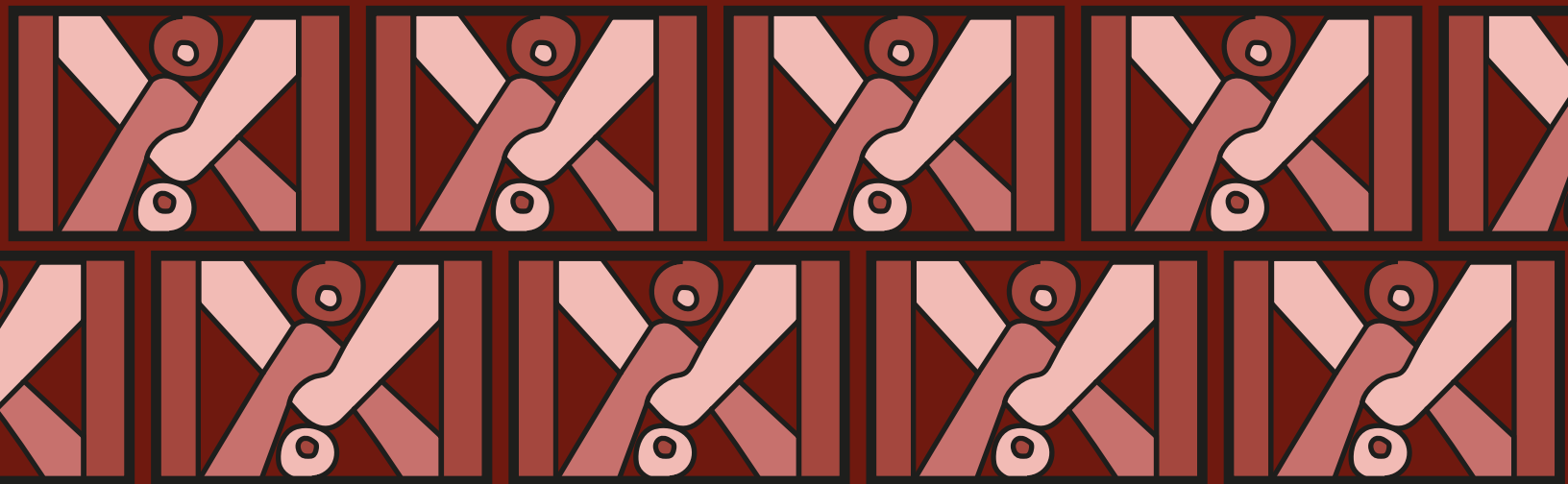
- Rojas Mix, Miguel (2006). *Imaginario: civilización y cultura del siglo XXI* (1era ed.) Prometeo Libros.
- Said, E. (2004). *Orientalismo*. Random House.
- Sartre, J. P. (2005). *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Editorial Losada.
- Terranova, J. (2013). *Los gauchos irónicos*. Milena cacerola.
- Wilde, E. (1899): *Por mares i por tierras*. Buenos Aires: Jaboco Peuser Imprenta.
- Zamora Águila, Fernando (2021) *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. Universidad Nacional de México (1era ed. 2007)



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

Cada texto refleja la voz y perspectiva de su autor o autora, responsable de su contenido, así como de los ajustes y revisiones que dan forma final a su obra.

Capítulo 3



Subversión, performance, fiesta y resistencia: el caso de El Trolley (1983-1989) en el Santiago bohemio dictatorial

Paloma Rodríguez Sumar

A partir de la reconstrucción de la historia de El Trolley, centro cultural clandestino que operó en Santiago centro durante la década de los ochenta, se analizará, en general, una manera de ser y expresarse de una juventud bohemia. El espacio fue, ante todo, un centro de renovación cultural y disidencia al orden institucional. Chile vivía en una dictadura militar y los aires de renovación y el anhelo de un escape a la asfixia encontraron su catarsis por medio de la música, la diversión y la creación artística en un espacio construido comunitariamente. En 1983, un galpón que yacía olvidado en un barrio marginal volvió a llenarse de vida al ser ocupado por jóvenes que habían retornado del exilio junto a una nueva generación que creció y desarrolló su adolescencia en plena dictadura.^[1]

Se creó así, un microcosmos social en el que se invertía el orden. Ante un modelo económico y social que promovía la individualidad y el consumo, la autogestión, la organización, y el trabajo

[1] Hay que enfatizar que no fue el único sitio contracultural en dictadura. Por ejemplo, otro galpón de gestación artística fue el Garaje Internacional Matucana 19, y existieron otros espacios como el Café del Cerro, la peña de Los Parras, entre otros.

colaborativo tejieron redes de contención y apoyo mutuo. Frente a la uniformidad y la imposición de valores conservadores, la liberación operaba como resistencia. El Trolley, fue un refugio para una juventud que había crecido en dictadura y le eran indiferentes los discursos de modernidad ortodoxos de la Guerra Fría.

En la Guerra Fría, las dos superpotencias símbolos, La Unión Soviética y Estados Unidos, se enfrentaron en una lucha ideológica, pero, sobre todo, ante dos nuevos modelos, y utopías modernas.(Westad, 2000) En Chile, con el gobierno liderado por Salvador Allende al frente de la Unidad Popular, se implementó un modelo vanguardista que fue denominado la “vía chilena al socialismo” porque representó una alternatividad de modernidad ante los dos modelos hegemónicos predominantes. El socialismo se podía alcanzar mediante la vía democrática, y un país tercermundista estaba dispuesto a demostrarlo.^[2]

Dicha utopía acabó siendo sepultada fatídicamente, imponiéndose otro modelo modernizador que se concibió como revolucionario, al instaurar una dictadura que implementó un sistema socioeconómico “innovador”: la economía de libre mercado, que derrumbaba, entre otros, los logros obtenidos en la Unidad Popular en temas culturales. Durante la última década autoritaria, se implementó la etapa de institucionalidad del régimen. Es en este momento, y, ante todo debido a la presión internacional, que fue posible el retorno de gran cantidad de exiliados, quienes con su ex-

[2] El historiador Pettina (2018) ha cuestionado las temporalidades de la historiografía tradicional de la Guerra Fría que no integra en la discusión las complejidades del largo periodo desde una perspectiva historiográfica latinoamericana. Reconoce que Westad es el primer investigador que el estudio de la Guerra Fría dejó de ser la historia de la confrontación entre Estados Unidos, Europa y la Unión Soviética, incluyéndose al Tercer Mundo como parte integrante de los relatos. Así, concebir la relevancia que tuvieron los países No Alienados o que no correspondían a las potencias hegemónicas, abre paso a nuevas preguntas, reflexiones y periodizaciones desde nuestra región.¿Se puede hablar de “transición” cuándo en Sudamérica primaban los gobiernos militares?

perencia exiliar y nuevas ideas, generaron redes de solidaridad y, en el caso analizado, nuevos espacios de resistencia clandestinos.

El Trolley, fue, a la vez, un espacio de distensión y experimentación. ¿Qué podían hacer los jóvenes dentro de una dictadura?, ¿cuáles eran sus opciones de experimentación en un mundo de grises?, ¿cómo satisfacer su necesidad de compartir ante un gobierno autoritario que lo prohibía? Se hace necesario entonces, el estudio atento a lugares que, aunque se encontraban en el centro que conectaba la ciudad, fueron considerados barrios marginales o sin mayor relevancia por la dictadura (Gomes, 2020), lo que permitió la apropiación de sus espacios y oportunidades de creación desde “lo periférico” y los márgenes. Dentro de las paredes de un galpón, se creó un “microcosmos” en los que surgieron movimientos artísticos y performáticos de resistencia y gran creatividad cultural.

El capítulo, por ende, expondrá, mediante el estudio de caso, la relevancia del arte en la conformación de una identidad juvenil, que proyectaba un cambio, y que, colectivamente, imaginaron y crearon un espacio que apuntaba a la democracia, y la libre expresión, siendo su canal las manifestaciones artísticas.^[3] Paradójicamente, a pesar del boom de estudios culturales en la historiografía reciente,^[4] existe poca producción respecto a ciertas expresiones contraculturales que se realizaron en los ochenta en Chile. Generalmente,

[3] Es necesario enfatizar que, para el presente capítulo, se eligieron algunas expresiones culturales desarrolladas en el espacio analizado, enfocadas más en el teatro, música y performance. Otras creaciones artísticas, como arte plástico y gráfico, entre otras, quedaron fuera del análisis por la extensión requerida.

[4] El interés académico al respecto es bastante reciente. El libro sobre la exposición “Ander, resistencia cultural en El Trolley y Matucana 19” (Pérez, 2023) ha sido de bastante utilidad y enriquecedor para dar luz sobre lugares de resistencia cultural en dictadura, aunque su carácter no es historiográfico. Por otro lado, el reciente texto de Opazo (2024) recorre mediante el estilo ensayístico, las disidencias artísticas aueer de los ochenta, haciendo alusión a El Trolley y sus distintas representaciones de disidencias. Como se puede notar, el estudio del objeto en cuestión es un campo en construcción que permitirá dilucidar y comprender parte de la historia de la cultura y las artes chilenas en una temporalidad de conflicto. Aún queda bastante que aportar al respecto.

lugares o movimientos que se han considerado como “apolíticos” o “frívolos”, no han suscitado el interés investigativo. Espacios que se reocuparon, inventaron y dieron paso a nuevas sociabilidades y de un gran despliegue artístico, han pasado, en general, desapercibidos como objeto de estudio historiográfico.^[5]

La dictadura en los ochenta

En Chile, los militares en el poder, junto a tecnócratas y economistas que habían sido discípulos de Milton Friedman, conocidos como los Chicago Boys, plasmaron la ideología del régimen en la Constitución de 1980. El proceso de institucionalización fue pensando para exhibir una cara más “amable” de la dictadura debido a su desaprobación y aislamiento internacional. Asimismo, la cúpula militar tuvo que aceptar las presiones internacionales de ONG’S y Amnistía Internacional y flexibilizar los permisos a partir de 1982 para el retorno de chilenos que habían sido forzados a exiliarse, y que anhelaban volver a su tierra.(Lastra,2020)

No obstante, a pesar de la faceta de orden y esplendor que la dictadura quería exhibir, tanto en el país como en el exterior, las políticas forzadas de “flexibilización”, dieron paso en 1983 a las agudas protestas que se extenderían hasta 1986, año en la que tendrían un repliegue por el fallido atentado contra el Pinochet.(Donoso,2013). Una de las principales causas de la irrupción de las movilizaciones coincidió con la gran crisis económica provocada por la inserción del modelo de libre mercado(Bravo,2017; Riquelme, 2014).

Por otro lado, el carácter multitudinario de las jornadas de protesta, incentivaron espacios de reunión y organización de la socie-

[5] Opazo (2004) ha hecho hincapié en esta problemática, criticando a los historiadores que no salen de su “zona de confort” y no se han detenido a analizar sitios o expresiones juveniles que tuvieron un impacto que debería ser reconocido y abordado. Me sumo a su crítica y a la urgencia de proponer nuevas miradas y relatar lo que ocurría en espacios clandestinos contraculturales.

dad civil. Los manifestantes volvieron a replantear movimientos de autonomía y congregación, que generó:

Una cultura política de la protesta urbana, caracterizada por la multiplicación del tejido asociativo; por la recuperación del espacio público y la expansión de las ocasiones para reunirse; por el fortalecimiento de visiones y proyectos alternativos; y por el desarrollo de numerosas actividades culturales y recreativas a nivel local y nacional.(Bravo, 2017, p. 19)

Por otro lado, durante los ochenta, “se establece, de esta forma, una vigilancia sutil, pero que permite intersticios de acción donde se forman circuitos culturales de oposición que el régimen va aceptando, por un lado, para no explotar su imagen de represor, y por otro lado, debido a un razonamiento que señala que mientras más se reprime, más importancia se les da a estas manifestaciones.”(-Donoso, 2013, p. 122)

En este sentido, en la última década de dictadura, la población gradualmente se atreve a ocupar y recuperar el espacio público para demostrar el descontento con la realidad, generando un movimiento masivo. A la vez, parte de esta explosión y encuentro de la sociedad civil tuvo, entre sus causas, el retorno de los exiliados, que se encontraron con un país que aún vivía con la restricción del derecho de reunión y del goce de la ciudad, con el toque de queda imperando y sin el derecho a la libre reunión y tránsito. Ni, y esto es de suma importancia, el derecho de disfrutar de la noche. ¿Cómo era crecer y desarrollar la juventud en una época en que, un escaso número de cosas relevantes para la sociabilidad, estaban permitidas?

Asimismo, en el transcurso de los ochenta, se optó por disminuir considerablemente la financiación estatal hacia la cultura y la difusión artística, a la vez que se establecían impuestos elevados de IVA. Por otro lado, mediante la censura y el control, se reguló las obras que podían ser presentadas. Este rol, estuvo principalmente financiado y regulado por el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. (Donoso, 2019, p. 111)

Donoso (2019) argumenta que, otro método que acuñó el régimen ante la cultura fue mejorar su reputación a través de los medios de comunicación que controlaba, y mediante montajes de allanamientos para continuar con la guerra psicológica. Se televisaban, con tal de deslegitimar a la oposición y recordar las pautas sociales permitidas, allanamientos de discos, libros, y material considerado “subversivo”.

Fue así como el anticomunismo sirvió para categorizar y perseguir cualquier comportamiento, expresión, hábito, sensibilidad y orientación que escapara a lo moralmente permitido. Cualquiera que escapara del tipo ideal creado en el imaginario militar era considerado una otredad peligrosa. Por lo tanto, se convirtió en una excusa y concepto vacío que sirvió para criminalizar arbitrariamente a cualquier persona que pudiese parecer, ya sea por su vestimenta, forma de expresión, etc., la antítesis del ideal del ciudadano moderno dictatorial. De esta manera, era usual por parte de carabineros la “detención por sospecha” que se implementará hasta el final del régimen.(Ananías & Canales, 2016) En definitiva, los agentes represores deseaban ingresar al mundo privado, en el espacio íntimo y en la conciencia de la población, promoviendo la autocensura.

La creatividad desde los márgenes. Reviviendo un desolado galpón

Era 1983. Las calles de Santiago carecían de color. El centro histórico de la ciudad parecía haber quedado en los suburbios, olvidado y mal cuidado. Los rincones de sus calles contrastaban con los espectáculos televisivos de la época. Del glamur, lentejuelas y la sensación transmitida de que la recesión económica no existía, y, por el contrario, abundaba la riqueza y la felicidad. Era la era del estelar. De querer mostrar una realidad de auge y grandeza que no existía afuera de la pantalla.(Contardo & García, 2006) O, mejor dicho, existía para un grupo selecto y privilegiado de la sociedad. El resto, la gran mayoría, vivía en un Chile totalmente opuesto.

Pablo Lavín, tras su retorno luego del exilio, se dedicó a recorrer las calles de Santiago, ciudad que, aunque era la suya, le parecía ajena. En uno de sus deambulares, por parajes que ya no reconocía, encontró una puerta abierta en un lugar que se caía a pedazos. Por curiosidad, se acercó a ver qué era aquél maltrecho espacio. Como un hecho casi profético, recuerda: “yo abrí esa puerta por un azar del destino”(Cardone, 2022)

El sitio que, desde las ruinas, daría vida a uno de los lugares emblemáticos de la resistencia cultural nocturna, quedaba ubicado en Santiago centro, en la calle San Martín 841. Consistía en un amplio galpón en desuso, que había sido la sede de los trolebuseros jubilados de la Empresa de Transportes Colectivos del Estado, por ello, la selección del nombre que hizo honor a los extrabajadores del recinto. (Griffero, 2023; Pérez, 2023) A la vez, Pablo Lavín había observado de cerca el movimiento ocupa, luego de vivir varios años en Reino Unido, donde trabajaba en una productora de cine independiente, experiencia que le sirvió para imaginar la gestación de un espacio cultural en el recinto. “Del exilio europeo trajo la inspiración para crear un espacio cultural en un barrio marginal, conociendo las experiencias de las casas okupas de la periferia de Londres”. (Pérez,2023, p.10)

Por su parte, Ramón Griffero, había retornado luego de completar sus estudios en sociología en la Universidad de Essex, de cine en el Instituto Nacional de Cine de Bruselas, y teatrales en la Universidad de Lovaina.(Griffero,2006) Quería expresarse libremente, sin tener que rendir cuentas al Ministerio de Educación. Desde su regreso a un Santiago que recuerda como gris, triste, y detenido en el tiempo, el dramaturgo se propuso ser disidente y no pactar con las reglas dictatoriales. “Estaba claro que no íbamos a solicitar autorización para funcionar, la cual sería negada. Tampoco realizaríamos los trámites de impuestos, ni menos presentar las obras al Ministerio de Educación, que debía certificar la calidad cultural de la obra”.(Griffero, 2024,min 15)

Lavín le comentó a Griffero sobre el descubrimiento que estaba prácticamente entre escombros. “Era lo más marginal dentro de lo marginal. El lugar estaba cargado de simbolismo. Imagínate que estábamos al lado de las putas, al otro lado estaba la central de la policía de investigaciones, junto a la cárcel pública. Un lugar de detención de presos políticos. O sea, no era cualquier cosa”(Griffero, 2024,min 24)

La marginalización del sitio no era solo figurativo o simbólico. A unas cuadras se encontraban casas de prostitución, la cárcel pública y una central de la policía de investigaciones, CNI, es decir, un centro de torturas. A pesar de ello, el centro cultural tuvo acogida y se convirtió en un espacio clandestino de la bohemia juvenil santiaguina. El ser asociado con un centro de ocio y festivo debió ayudar a “camuflar” el carácter contestario y experimental de las expresiones artísticas que florecieron en el recinto. No era solo fiesta, sino diversión que hacía pensar e invitaba a crear colectivamente, a cuestionar y denunciar en conjunto.

Así, vivir-de noche y en los límites de la marginalidad, se transformó en una oportunidad. Quienes no se sentían parte de un país cooptado por la represión y la homogeneidad encontraron un refugio subterráneo de creación y libertad. Logró conglomerar a personas que arriesgaban, en tiempos peligrosos, bastante con tal de reunirse. “Elegir ese territorio fue muy importante. No era estar en Providencia ni en Vitacura, ni en Plaza Italia^[6]. Estaba en los suburbios donde la vida ocurría realmente.”(Castro, 2024,min 18)

Por su parte, Opazo (2024) enfatiza que las ilusiones respecto a la cristalización del centro cultural, difería en sus gestores. Griffero ambicionaba un lugar donde plasmar sus obras teatrales y constituir una nueva compañía, mientras que Lavín tenía un enfoque menos académico en el que prevalecía la autogestión, influenciado por las experiencias que había presenciado en casas ocupas en

[6] Barrios residenciales de clase alta.

Inglaterra. En la NELP, escuela donde se formó en su exilio, “las evaluaciones consistían en diseñar y ejecutar proyectos colectivos que debían tener un impacto en la comunidad que circundaba en el campus.” (Opazo, p.70) La filosofía del *do it yourself* (DIY) acuñada a finales de los setenta por el movimiento *punk* iniciado en el propio Reino Unido, se volvió parte de la formación de Lavín. Por ello, las primeras intervenciones en El Trolley correspondieron a presentaciones de la banda de heavy metal Tumulto y “un grupo de teatro de estudiantes que actuaban descalzos a ras de piso. Y en el público, gente que nunca ha visto una obra de teatro. “Quieres hacer algo? Listo, hazlo”. Esa era nuestra premisa.” (Opazo, p.71)

Darle vida a la noche. La protesta bohemia

La primera actividad con Griffero teniendo mayor protagonismo en El Trolley, fue la fiesta de la víspera de año nuevo de 1983-1984, y consistió en una celebración peculiar, rompiendo con lo convencional y con las pautas de lo que podría esperarse en una celebración por el cierre de un año y el recibimiento de uno nuevo. Griffero transformó la festividad en un espectáculo performático. La interrupción de la fiesta para convertir a los asistentes de una noche de baile a un público de una función inesperada marcaría el sentido y la idea del lugar. “No era solo una fiesta como para ir a tomar y divertirse y bailar. Hacíamos *performances* que iban rotando en diferentes lugares o minutos de la fiesta. De repente parábamos la música y comenzaba otra cosa”. (Griffero, 2024, min 42) En una entrevista oral, el dramaturgo recordó que la *performance* consistió en:

Aparecían unos travestis, que se iban sacando la ropa hasta quedar vestidos de militares, que desfilaban cantando himnos del ejército como el de Yungay. Luego aparecían los actores con televisores que trasmitían discursos de Pinochet dirigiéndose al país mientras sonaba la canción *Only you can make the world go around* mientras le besábamos el rostro con labios de rouge negro. Algo que mucha gente no entendió.” (Griffero, 2024, min 44)

El quiebre se daba mediante la burla y la satirización como un medio de desprestigiar el mundo militar. También, el mensaje mostraba una subversión del orden y de cuestionamiento a la masculinidad hegemónica que personificaban los militares. Asimismo, Griffero expresaba el *leiv motiv* del espacio. Ser disidencia desde varios niveles, a través de un lenguaje y forma de representación disruptiva tanto escénica como performática respecto a lo que existía, y, también, en la reivindicación de las disidencias sexuales. Por lo tanto, el radicalismo de las expresiones culturales y artísticas que se desplegaron en el recuperado galpón, se posicionaban en su sentido de ruptura de los códigos y reelaboración de unos nuevos. “Ser la disidencia de la disidencia” (Griffero, 2006, p. 17) dentro de la gestación de una nueva bohemia cultural. El Trolley, acogió a una gama diversa de artistas y de concurrentes. Pero, por el deseo del dramaturgo de hacer teatro, formó la Compañía de Teatro Fin de Siglo.

En 1985 escribió el Manifiesto para un Teatro Autónomo en el que establecía sus principios, creyendo que la única herramienta de la que disponía para resistir a la dictadura era el arte, y pensaba en la urgencia de repensar sus formas de expresión.

Hay que cambiar los códigos y las imágenes de la forma teatral para no hablar como ellos hablan, para no ver como ellos ven, para no mostrar como ellos muestran. Volver al abecedario, decodificar primero las vocales del lenguaje escénico”. Nombrando en ese “ellos” no tan solo la mirada del autoritarismo, sino también a “ciertas miradas artísticas y políticas centradas en lenguajes reiterados o modelos preexistentes. (Griffero, 2006, p. 18)

Se afirmó una autodefinición, situarse como disidente tanto del poder autoritario como de la disidencia oficial, desligándose de o expresiones teatrales que, para el dramaturgo, ya habían perdido su capacidad de trasgresión. Postulando la concepción artística de ser disidentes de la disidencia, y una autonomía del arte frente a discursos políticos que habían perdido su verdad ficcional. “Au-

tónomos porque nada nos dieron ni nada les debemos, autónomos porque nos autosustentamos y autogeneramos”.(Griffero, 2006, p. 18)

Por su parte Rojo, plantea que algunas obras del siglo XX chileno se pueden leer en clave anarquista por su filosofía y postura, a pesar de no ser escritas por intelectuales que se consideraran de dicha ideología. Para 1980, reconoce principalmente de 1980, las obras escritas por Juan Radrigán, Ramón Griffero y Juan Antonio de la Parra. En cuanto a Griffero, “este dramaturgo -director, siguiendo a Vicente Huidobro, piensa que el producto artístico transformador de la realidad social no puede realizarse dentro de moldes antiguos.” (Rojo, 2008, p. 94)

La autora tiene razón al afirmar que guardaba características anarquistas lo que ocurría en el centro cultural. Su protesta, contra el sistema se pensó desde el arte entendido como un medio político y un canal de denuncia, desahogo y compañerismo. Pero, esta política, se gestaba a través del deseo del poder ser y existir. Del derecho, como jóvenes de divertirse bajo sus propios parámetros y en libertad. Desafiar el orden de una sociedad aburrida con el caos que se generaba en el interior del Trolley. El desorden ante tanta uniformidad. La mezcla de arte y ante la jerarquización y uniformidad del poder.

El galpón era bastante amplio. Aproximadamente, según lo que recuerdan sus fundadores, podía albergar entre 800 a 1000 personas (Cardone, 2022; Griffero, 2024) En un Santiago donde existían pocos lugares como El Trolley, se volvió una especie de escape y recreación cultural que comenzó a reunir a un variopinto número de personas, de diversas identidades artísticas, sexuales y sociales.^[7]

Habían encontrado un lugar de reunión donde podían expresarse realmente y encontrarse. Desde el deseo antropológicamente

[7] Por su parte, Bravo rescata el carácter interclasista de las protestas masivas que se dieron a partir de 1983. En este sentido, el carácter plural en contra de la dictadura quedaba en evidencia en diferentes formas de manifestación.(Bravo Vargas, 2017)

humano de la sociabilización, se convirtió en un lugar de resistencia y de burlar las reglas del poder que prohibían o restringían las reuniones sociales, mediante diferentes implementos como el toque de queda. “Se rompían los márgenes y también la forma de representarse. El no juicio al estar y el ser. En un lugar que no se podía ser, ni estar. (Cardone, 2022) Por su parte, Enzo Traverso (2022) rescata que el anarquismo “y su culto a la revuelta tienen una afinidad profunda con el ethos bohemio.” (p. 246)

El actor Alfredo Castro, miembro de la Compañía Fin de Siglo, recuerda:

Se abrió un nuevo espacio político, pero desde el punto de vista sociológico, antropológico. Es que como es posible que, en un lugar, confluya tanta diversidad, que se arme una nueva utopía. O sea, es posible convivir. Dentro de nuestras sexualidades diferentes, ideas diferentes, que es lo que planteaba el gobierno de la Unidad Popular. O sea, todos tenemos cabida. Era como otra utopía, ese era el país que queríamos. (Castro, 2024, min 23)

Compañía Teatro Fin de Siglo

Respecto al teatro, Griffero fundó la Compañía de Teatro Fin de Siglo, realizando una trilogía de obras contestarias ante la dictadura que comenzó con el montaje de *Historias de un Galpón Abandonado* (1984), seguida de *Cinema Utoppia* (1985) y concluyó con *La Morgue* (1986). En cuanto a la primera obra:

Sucedía en un lugar esparcido de muebles derruidos, entre ellos, un ropero gigante barroco, reminiscencia al palacio de gobierno, en su interior una junta que, con depravaciones sexuales, abusos y torturas, reinaba sobre este lugar. (Griffero, 2023, p. 109)

Podemos decir que la puesta en escena representaba simbólicamente la situación del país, destruido e irreconocible para quienes

habían regresado de la experiencia exiliar. La condición del país y la ciudad se simbolizaba en el espacio de un galpón que se encontraba en un estado deplorable.

Esta metáfora no se limita apenas al presente chileno; se refiere a toda suerte de lugares y/o relaciones que fueron marcadas por el abandono y la destrucción. El espacio escénico es subdividido en dos por medio de un ropero con fondo falso. En las escenas iniciales se ve el galpón vacío en medio de la penumbra, en las escenas posteriores el fondo falso se abre, y, de esta forma, se profundiza el espacio. (De Almeida ;Silva; Rojo, 2018,p.36)

El problema comienza cuando, dentro del galpón, los refugiados se encuentran con cuatro sujetos ocultos que tiranizan a los demás. La obra, era un reflejo mediante una representación teatral del contexto chileno, y reflejaba para el director-dramaturgo el fin de la utopía que significó el desgarró del golpe con sus consecuencias.

A su vez, una de las obras más emblemática que presentó Griffero junto al Teatro de Fin de Siglo que se volvió un símbolo del teatro chileno ochentero, fue la segunda de la trilogía, *Cinema Utoppia*. Con el objetivo de plasmar el espacio teatral desde una nueva óptica, y tras sus estudios de cine en Bruselas, Griffero incorporó técnicas del video arte para la puesta en escena. En el montaje, rompió con el único plano del escenario, y dividió la obra en planos tridimensionales. De manera simultánea, transcurrían relatos paralelos en escenarios y lugares distintos. Por una parte, los espectadores observaban una sala de cine ambientada a fines de los años cuarenta en Chile. En la pantalla, se proyectaba una película que transcurría en el departamento de un joven exiliado chileno en Francia. Simultáneamente, hay un tercer espacio dramático, que corresponde a lo que ocurre fuera de esa habitación y que consiste en una visión de los bajos fondos parisinos. (Griffero, 1985)

Así, se yuxtaponían temporalidades distintas. Los espectadores estaban contemplando el futuro. Por otro lado, la obra retrataba lo que significó el quiebre de la utopía. Sebastián, el joven de 26 años exiliado en Francia y protagonista de la obra, se presenta como un

personaje melancólico y desilusionado por el desenlace trágico de un proyecto que no pudo concretarse. Asimismo, la obra muestra las diferencias en el contexto europeo, exhibiendo el uso de drogas como la heroína, y escenas sexuales que no se solían representar de esa manera en Chile. Por otro lado, se tocan temas como el exilio, los detenidos desaparecidos y la tortura. (Griffero, 1985)

Por otra parte, Sebastián, posee diálogos que revelan el quiebre de la ilusión, y la frustración del eterno presente dictatorial que parecía no tener fin.

Ya van a ser cinco años desde que nos juntamos frente a una mesa, dibujando el futuro condenando el presente, cómo van tus pupilas, muchos nubarrones o aún se mantienen en la espera... Aquí todo sigue igual, tan solo de repente se abre el cielo.” (Griffero, 1985, p. 14)

Ante su resignación, recuerda: “Yo antes tenía utopías, ilusiones que me parecen ridículas, pero si lo que existe también me parece ridículo, en el fondo están todos bien, soy yo el que sobro.” (Griffero, 1985, p. 30) Esta potente frase, sintetiza la desilusión de creer en un cambio radical pensando en una revolución a partir de la izquierda. Morir por una utopía ya parecía ridículo, dada la temporalidad en la que el horizonte revolucionario había sido derrotado. (Lesgart, 2000)

El actor Alfredo Castro, perteneciente a la Compañía Teatro Fin de Siglo, recuerda:

La utopía murió con Allende. La utopía muere con el golpe de Estado. O sea, Chile de un día al otro, del 11 al 12 de sept, tu vivías en otro país. De donde salieron esos torturadores, asesinos, dónde estaban fraguándose lentamente. La utopía murió ahí, ya no hubo más utopía. (Castro, 2024, min 75)

A pesar de la atmósfera de pérdida y resignación, aún quedaban algunos grupos que seguían muriendo y peleando por la utopía, como el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, pero no eran la gran mayo-

ría de la izquierda. Luego del atentado contra Pinochet realizado por el FPMR en 1986, se volvió a recrudecer la represión en el país, y se instauró el estado de sitio. A pesar de ello, el Teatro Fin de Siglo, siguió funcionando y estrenaron *La Morgue*, una obra con un lenguaje más directo y crudo.

El Trolley se volvió una morgue en un diseño de Herbert Jonckers^[8] con gigantescos muros, verde sala de autopsia, refrigeradores para los cadáveres, donde su director realizaba ejecuciones y actos de necrofilia con los cadáveres, y una madre con su cartel venía en busca de su hija desaparecida. En aquel instante, dado el brutal recrudecimiento de la represión, fue la primera vez que llegamos a debatir y dudar sobre lo arriesgado de nuestro actuar (Griffero, 2023, p. 112)

La obra se centra en la morgue 99 del Instituto Médico Legal, donde un grupo de médicos y enfermeras intentan afrontar y exponer la violencia de que fueron víctimas los difuntos que llegan al lugar, momentos en que asume un nuevo jefe médico empeñado en adulterar las actas de defunción. Las escenas tienen un tono alegórico, intercalados con la irrupción diaria de cuerpos torturados que son categorizados como “muerte por inmersión”. Asimismo, se entrelazan simbolismos religiosos, como la creencia en la Virgen del Carmen y cantos evangélicos. “Dan cuenta de la humanidad que busca emerger como vía de escape a un entorno de purgatorio o pesadilla del que los personajes parecen no poder escapar.” (Griffero, 2024, min 120)

En las obras descritas, se plasman la lucha contra el olvido, por denunciar lo que ocurría, las vivencias traumáticas que eran parte de lo cotidiano. Stern (2006) se refiere a las batallas por diferentes tipos de memorias emblemáticas que surgieron en el Chile posterior al golpe, siendo entendida la memoria una elaboración de sentido

[8] Jonckers fue el compañero sentimental de Griffero. Diseñador y escenógrafo belga, lo acompañó en su retorno a Chile e influenció y fue un gran aporte para el teatro posmoderno chileno.

comunitario, que se resignifica constantemente. En este sentido, se evidencia que la lucha por la(s) memoria(s) se dio durante el presente dictatorial. Ante la negación y encubrimiento de los hechos y la ejecución de violaciones a los derechos humanos, que estaban teniendo lugar, había que combatir a la dictadura respecto a la disputa por la verdad.

Para Stern (2006), la memoria hegemónica de la dictadura consistió en justificar el golpe, comprendido como la única salvación del país del gobierno de la Unidad Popular, que era considerado una amenaza para el bienestar nacional. Del mismo modo, para el autor, se desarrollaron dos memorias emblemáticas que podrían ser las que se construían en este espacio de catarsis. Una sería la memoria como ruptura lacerante no resuelta, referida al dolor y las heridas dejadas ante el terror de Estado. Y, la otra, correspondería a la memoria ética y moral, referida a la necesidad imperante de hacer algo frente a la violación de los derechos humanos. En este sentido, mediante las obras montadas por la Compañía Fin de Siglo, los participantes y el público podían reflexionar y exteriorizar las frustraciones que les generaba el presente y recuperar las memorias descritas.

La generación hija de Pinochet

De igual manera, una amplia mayoría de los que se congregaban en el espacio analizado, habían crecido en un Chile liderado por un dictador que tenía en el poder a un dictador que parecía ser eterno. Tal es así, que una de las bandas emblemáticas del periodo, se denominó Pinochet Boys, puesto que no habían conocido otro régimen de gobierno (Benítez; González; Senn, 2016) Metafóricamente, eran los hijos- o nietos- de Pinochet. Una nueva generación que no conocía lo que era la libertad ni la democracia.

En este sentido, el nombre acuñado de por sí era una sátira a la dictadura que se rehusaba a morir. Criticaban, el sin sentido y el

hartazgo de continuar en una lógica autoritaria, cuando en los países vecinos ya habían caído las dictaduras y el mundo parecía moverse hacia otro horizonte. Las utopías generadas en la Guerra Fría parecían llegar a su fin.

Son los bebés que dieron a luz los antiguos hippies o revolucionarios de los 60. (...) medio huérfanos y sin historia, estos jóvenes pertenecen a una generación en tránsito, crecida y formada en dictadura y disparada hacia la nada, hacia la recuperación de esa libertad que no conocen ni entienden, hacia la vuelta a la democracia y política de escaños que no pescan (no hacen caso) porque no están en sus recuerdos (Galaz, 1986, p. 4)

Otro conjunto que hasta la fecha representa un clásico en la escena musical chilena y latinoamericana, inició sus primeras presentaciones en el lugar. Se trata de Los Prisioneros, unos jóvenes de un barrio popular, San Miguel, que terminaron siendo la voz del descontento ochentero juvenil, pues se burlaban de los discursos polarizadores, la moral recatada que quería mostrar el régimen y denunciaban a una sociedad que tenía como meta única el consumo. (Chauvin, 2016)

Sus letras directas y sarcásticas en contra de la sociedad reprochaban, a la par, los dos modelos bipolares ideológicos que se habían gestado en el conflicto global. Por ejemplo, una parte de la letra de la canción Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos, dice así:

“Las potencias son los protectores que pruebas sus armas en nuestras guerrillas

Ya sean rojos o rayados a la hora del final no hay diferencia

Invitan a nuestros líderes a vender su alma al diablo verde

Inventan bonitas siglas para que se sientan un poco más importantes” (González, 1984)

En la canción, se mofaban de la pasión ideológica que alguna vez despertaron tanto el bloque soviético como el ideal estadounidense en Sudamérica. Alegaban que menospreciaban al Tercer Mundo como tierra de disputa de sus poderes sin preocuparse verdaderamente de su desarrollo y autonomía. Es una crítica mordaz ante la ridiculez que les parecía defender o luchar por modelos extranjeros, de potencias que jamás se iban a preocupar por el Sur Global. Sus ácidas letras resonaron fuerte en el país, convirtiéndose en un verdadero fenómeno musical y referentes de una nueva generación que se sintieron identificados con sus mensajes.

Por ello, el movimiento rupturista que se vivió en El Trolley correspondía a las nuevas corrientes musicales desarrollados en los ochenta a nivel internacional. Reynolds (2013) en su estudio sobre el surgimiento del *postpunk* originado en Inglaterra a finales de los setenta e inicios de los ochenta, explica que, a diferencia del *punk*, fue un movimiento ecléctico que incorporó diferentes estilos musicales. Buscaba generar contenidos radicales a través de la vanguardia en cómo se decían las cosas, y los sonidos para manifestarlo. Unido también a lo performático y a las diferentes artes, los músicos *postpunk* creían que había que hacer algo distinto para un futuro que esperaban que también lo fuera. Reprochaban la comercialización de la música, pues estaban en contra de las políticas culturales de libre mercado que dominaban en la época. El autor explica que este periodo de auge experimental y musical, vino aparejado con el viraje de la cultura hacia la derecha.

El periodo *postpunk* comenzó con la parálisis, frustración y estancamiento de la política de izquierda liberal bajo el gobierno de centro- izquierda del primer ministro laborista Jim Callaghan y el presidente demócrata Jimmy Carter.(...)fueron casi simultáneamente desplazados por Margaret Thatcher y Ronald Reagan, líderes de derecha populistas (y populares), que impulsaron políticas económicas monetaristas que resultaron en desempleo masivo(...) En respuesta, el *postpunk* intentó construir una cultura alternativa con su propia infraestructura de sellos, distribuidoras y disquerías. (...) el concepto de *do it yourself* (hazlo tú mismo) proliferó como un virus(Reynolds, 2013, p. 28)

A pesar de situaciones diferentes- Chile se encontraba en dictadura, -el concepto del “hazlo tú mismo”^[9] la autogestión, y ser contrarios de la comercialización musical, fueron ideales contraculturales compartidos. Las fiestas y obras realizadas en El Trolley se financiaban a través de las entradas que cobraban, a precio muy barato, a los concurrentes. Por otro lado, si bien se influenciaron con los sonidos del exterior, fueron reapropiados y leídos en clave chilena, creando letras de contenido político y social específicas de la situación del país, o la región. Además, las condiciones en Chile para la creación eran precarias. El sentimiento de aislamiento y estancamiento se veía reflejado en las oportunidades de forjar una identidad performática y artística.(Ananías & Canales, 2016)

“Chile, Era muy precario, pero en el buen sentido de la palabra. No de miseria, sino que precario de recursos, no teníamos recursos (...) no había nada. Había censura, había represión, pero igual, igual, igual seguimos trabajando. En la porfía absoluta.”(Castro, 2024, min 63)

Los grupos antisistema, *punk* y *new wave*, que surgieron y se expresaron se encontraron en estos lugares marginales, solían no militar en sectores políticos o partidos. Tapia (2024) en su libro describe cómo el líder de Los Prisioneros, Jorge González, nunca se interesó por ir a las marchas en contra del régimen. En general, se han solido considerar proyectos como frívolos, empero, su crítica ante la sociedad creada por la dictadura cívico-militar era, en definitiva, otro tipo de protesta y denuncia. Fueron una alternativa ante discursos que no los representaban, pues no había vivido el tiempo de la revolución, sino su posterior caída.

[9] Aunque, en el caso chileno, la autogestión se convirtió en la única manera de poder crear arte y cultura disiente al orden militar y fuera del circuito de consumo. No eran underground por voluntad, sino porque no tenían más opciones.

Las performances de Vicente Ruiz

Una de las figuras clave en la elaboración de la contracultura chilena ochentera, fue Vicente Ruiz, artista polifacético. Bailarín, gestor, preformista, director, artista multimedial, actor, dramaturgo, investigador, entre otras especialidades, se convirtió en un ícono de la “movida ochentera” en el país por sus propuestas vanguardistas. Ruiz impulsó la experimentación y fusión y colaboración de diferentes expresiones artísticas en *El Trolley*. A modo de ejemplo, combinaba obras clásicas interpretadas desde la disidencia cultural moderna, reuniendo a bandas de new wave con bailarines y actores para recrear una pieza performática. Uno de los montajes que dirigió en *El Trolley* en el año 1985, fue *Medea*, melodrama pop, protagonizado por el colectivo de *performance* feminista *Las Cleopatras* junto al grupo *Pinochet Boys*, que debutaron en esa ocasión, a cargo de la musicalización de la obra. (Ananías & Canales, 2016, p. 156) Vicente Ruiz reconoce la relevancia que tuvo para su formación y oportunidad de hacer sus propuestas vanguardistas y experimentales el centro bohemio cultural:

El Trolley es una isla de salvación que apareció, porque, en primer lugar, yo tenía la intención de no trabajar en teatros, porque no me gustaba esta cosa de tener al público allá y la convención. Yo no tenía intención de hacer teatro como se planteaba el teatro como es hoy día mismo. Yo quería estar cerca de la gente, y donde hubiera un cupo mayor de gente también, no sé por qué, pero quería que hubiera mucha gente. (Culturizarte, 2022)

Una de sus intervenciones más recordadas fue *Hipólito*, una reversión del clásico griego en una época moderna, montada en 1984 y que significó “una relectura experimental de la tragedia griega con personajes *new wave* dando vueltas en moto entre el público, al compás de una banda que versionaba con guitarras eléctricas las románticas melodías de Cecilia” (Contardo & García, 2006, p. 218)

Ruiz aparecía desnudo, y arrojaba a los concurrentes a piscinas de plástico que utilizaba como parte de la escenografía. El cuerpo y la sexualidad se convirtieron en un símbolo de resistencia al mostrarlos libremente, en un país en que los diferentes cuerpos eran vulnerados por las fuerzas del orden. Asimismo, *performances* de carácter feminista, que criticaban el machismo, fueron representadas en el centro clandestino. Una canción, que se atribuye al grupo Los Prisioneros, Corazones Rojos, fue, en realidad, escrita por el vocalista, Jorge González, para un grupo performático de mujeres conocido como Las Cleopatras, que se presentó en El Trolley bajo la dirección y guía de Vicente Ruiz. Creado por la actriz Patricia Rivadeneira, integraba a un colectivo de mujeres, Cecilia Aguayo, Jacqueline Fresard y María José Levine, que provenían de diferentes áreas de las artes, y mezclaban danza, con teatro y música para denunciar el machismo y exponer lo que significaba ser mujer en Chile. (Conrado & García, 2006, p. 220)

A su vez, uno de los rasgos de las *performances*, eran su “presentismo”, puesto que se solían presentar una sola vez, sin repetición. La idea era la experimentación y creación constante, sin ánimo de la trascendencia. Buscaban generar un impacto inmediato en el público y pensamiento crítico. (Pérez, 2023) De esta manera, El Trolley albergó a las diferentes disidencias y expresiones de vanguardia. Convirtiéndose en un sitio en donde se podía denunciar y creer en igualdades en todos los sentidos. Tanto Griffero, como Ruiz y otros, correspondían a las disidencias sexuales, por lo que las obras resaltaban a personajes de la comunidad ya no desde lo cómico, sino como sujetos reales con problemas y dramas humanos.

Había además ataque de la izquierda durante la Unidad Popular, muy fuertes contra todo el mundo gay, muy violentamente. La izquierda siempre fue homofóbica. Pero ya rabiosa, entonces la dictadura permitió, subterráneamente, la convivencia con grupos muy disidentes, El Trolley fue uno de los primeros lugares que veía estas disidencias más reales, tenían su lugar, el que siempre debieron haber tenido. (Castro, 2024)

De otro modo, la estética *new wave*, tomó distancia con las identidades musicales de los setenta. No se sentían identificados con la cultura de las peñas, el pelo largo que identificaba al movimiento *hippie* o “artesas.”(Benítez; González, Senn, 2016) Sentían una ansiedad por lo nuevo, por romper con todo lo anterior y la sociedad de que eran contemporáneos. Era una generación de jóvenes que habían crecido y vivido sus años de juventud y adolescencia en dictadura, y andaban en la búsqueda de identidades autónomas y propias que los reflejase. Por lo tanto, en El Trolley se conjugó la diversión y la búsqueda e identificaciones juveniles y artísticas novedosas.

No obstante, como señala Donoso(2019) la cultura de la resistencia fue perseguida de múltiples formas. Ya fuera a través de la censura legal, el control, la supervisión o mediante arrestos secretos, amedrentamientos, y atentados a locales. El Trolley, no estuvo libre de dichas intervenciones.

Nos allanaban de repente y se llevaban presa a gente. Una vez, vinieron unos policías a ver qué estábamos haciendo. Qué era este lugar. El oficial me apartó y me preguntó que quiénes éramos. Yo le dije que no éramos comunistas, sino artistas. a lo que él respondió “sí sabemos que no son comunistas”. No entendían lo que pasaba realmente ahí. Estaban acostumbrados a otra imagen y simbolismo. A una visión estereotipada del hippie de pelo largo que era disidente político. Nosotros que andábamos vestidos y pintados de negro y con música rara, no comprendieron lo que gestábamos en el lugar. (Griffero, 2024, min 77)

A partir del testimonio, podemos inferir que los agentes represores del orden seguían entendiendo a la disidencia bajo el “peligro marxista” asociado a un estereotipo de expresión identitaria, sin comprender los nuevos códigos de protesta estéticos que no correspondían a una respuesta de base política, sino a una resistencia artística de separarse de lo anterior. No comprendían a la “tribu” con vestimenta y look oscuro ochentero que se escapaba del imagi-

nario y representación del joven disidente de los setenta, hecho que contribuyó a que siguieran expresándose en el revitalizado galpón.

Reflexiones finales

La fiesta unida a expresiones artísticas y culturales en lugares que funcionaron en la clandestinidad de los últimos años del Chile dominado por Pinochet como El Trolley merecen mayor atención historiográfica. El teatro, la música y el arte, fueron para un grupo de jóvenes bohemios soñadores, su vía de escape ante una realidad que no podían soportar. El interior del centro cultural se convirtió en su lugar seguro, donde podían experimentar, disfrutar, pensar, y ser o sentirse libres en un país que le había arrebatado su derecho a la juventud. A vivir sin toque de queda, sin miedo a perder la vida por vestirse como querían o expresar su sexualidad.

Eran artistas que querían vivir su proceso creativo con un público y personas similares a ellos. Expulsar su rabia sobre un sistema que los aniquilaba en todos los sentidos. La imaginación, creación y sátira se convirtieron en su salvación. Soñar con una sociedad diferente, también. Luego de la melancolía por la muerte del sentido de la izquierda utópica, se tenía que dar paso a otra batalla. La lucha por la existencia. El fin de la ilusión comenzó a despertar, pero ya sin esperar una revolución en una dictadura que había armado a través de los medios de comunicación de masas, una idea de progreso y crecimiento económico que era falso.

En la historia de El Trolley, se plasman el cambio generacional, y la capacidad de maniobra y creatividad mediante el juego con los límites porosos de la dictadura en su fase institucional que les permitió desde la marginalidad ser disidencia, experimentar el cuerpo y explorar otros lenguajes de representación. Fueron ingeniosos en aprovechar los espacios abandonados por la dictadura en áreas de la ciudad que no se consideraban relevantes para el modernismo pinochetista.

Se convirtió, por lo tanto, el arte, la alegría y la ensoñación, en un remedio ante tanta muerte, represión y grises. Vivir el amargo presente que, en las noches bohemias de Santiago, se transformaban en una posibilidad y un grito de liberación. Quizá, la nueva utopía ya vendría, y valía la pena soñarla y esperarla en comunidad. ¿Cómo se sentiría la libertad? Para los que nacieron bajo el plomo, ¿qué sería la democracia? Imaginar y representar otro país, tanto en las grandes marchas ocurridas a partir de 1983, como en sitios de contracultura, ayudaron a ponerle fin a la última dictadura del Cono Sur.

Bibliografía

- Alfredo Castro. (2024, mayo 12). *Entrevista a Alfredo Castro* [Comunicación personal].
- Ananías, N., & Canales, J. (2016). “Grupitos de raros [...] vacilando al compás de una botella de pisco”: Espacios de resistencia, producción independiente y cobertura periodística del punk chileno de los ‘80. *Revista Argentina de Musicología*, 17, Article 17.
- Benítez, Luciano, González, Yanko, Daniela Senn. (2016). Punkis y New Waves en dictadura: Rearticulación y resistencia de las culturas juveniles en Chile (1979-1984). *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14(1).
- Bravo Vargas, V. (2017). *Piedra, barricadas y cacerolas: Las jornadas nacionales de protesta Chile 1983-1986*. Editorial Universidad Alberto Hurtado.
- Chauvin, I. D. (2016). De Electrodomésticos a Los Prisioneros: La música electrónica, el pop y la crítica del “milagro chileno”. *Studies in Latin American Popular Culture*. <https://doi.org/10.7560/SLAPC3403>
- Contardo, Ó., & García, M. (2006). *La era ochentera. Tv, pop y under en dictadura*. Planeta Chile.
- Culturizarte. (2022). Entrevista a protagonista de “Vicente Ruíz: A tiempo real” Vicente Ruiz: “Dejar todo el material crudo afuera hubiera sido un sacrificio que no correspondía”. *CULTURIZARTE - Toda la cultura de Chile en un lugar*. <https://culturizarte.cl/entrevista-a-protagonista-de-vicente-ruiz-a-tiempo-real-vicente-ruiz-dejar-todo-el-material-cru-do-afuera-hubiera-sido-un-sacrificio-que-no-correspondia/>

- Donoso Fritz, K. (2019). *Cultura y dictadura: Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989* (Primera edición). uah/Ediciones, Universidad Alberto Hurtado.
- Donoso, Fritz, Karen. (2013). EL “APAGÓN CULTURAL” EN CHILE: Políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983. *Outros Tempos: Pesquisa em Foco - História*, 10(16), Article 16. <https://doi.org/10.18817/ot.v10i16.285>
- Enzo Traverso. (2022). *Melancolia de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Geison de Almeida Bezerrada Silva, Sara Rojo. (2018). Proyectos estético-políticos del Chile dictatorial: Radrigán y Griffero | *revista abehache*. 13, 28-42.
- Gomes, G. (2020). Santiago 2000. La prospectiva y la ciudad del futuro en la “Reconstrucción Nacional” del Chile de Pinochet. *Cuaderno Urbano*, 29(29), Article 29. <https://doi.org/10.30972/crn.29294621>
- Griffero, Ramon. (2023). Neoliberalismo cultural y resistencia en una dictadura cívico militar. *Revista Teatro*, 10, 105-116. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2023.73438>
- Lastra, M. S. (2020). *Polifonía política de los retornos del exilio: Reflexiones y preguntas desde el Cono Sur*. En *Miradas a las migraciones, las fronteras y los exilios*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/192669>
- Lesgart, C. (2000). El Tránsito Teórico de la Izquierda Intelectual En El Cono Sur de América Latina. *Revista Internacional de Filosofía Política*, 16, 19-41.
- Matías Cardone (Director). (2022). EL TROLLEY - PIONERXS - PABLO LAVÍN [Audiovisual]. *Invercine*. <https://www.youtube.com/watch?v=cFdg9h-4q8hk>
- Opazo, Cristián. (2024). *Rímel y gel. El teatro de las fiestas under*. Metales Pesados.
- Pérez, Oyarzun, Fernando. (2023). *Librillo exposición ANDER: Resistencia cultural en El Trolley y Matucana 19* | (Museo Nacional de Bellas Artes).
- Pettiná, Vanni. (2018). *Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina* (El Colegio de México).
- Ramon Griffero. (1985). *CINEMA - UTOPIA*. <https://griffero.cl/obras/>
- Ramon Griffero. (2006). *La dramaturgia del espacio*. Cuarto Propio.
- Ramon Griffero. (2024, marzo 15). *Entrevista a Ramón Griffero* [Audio recording].

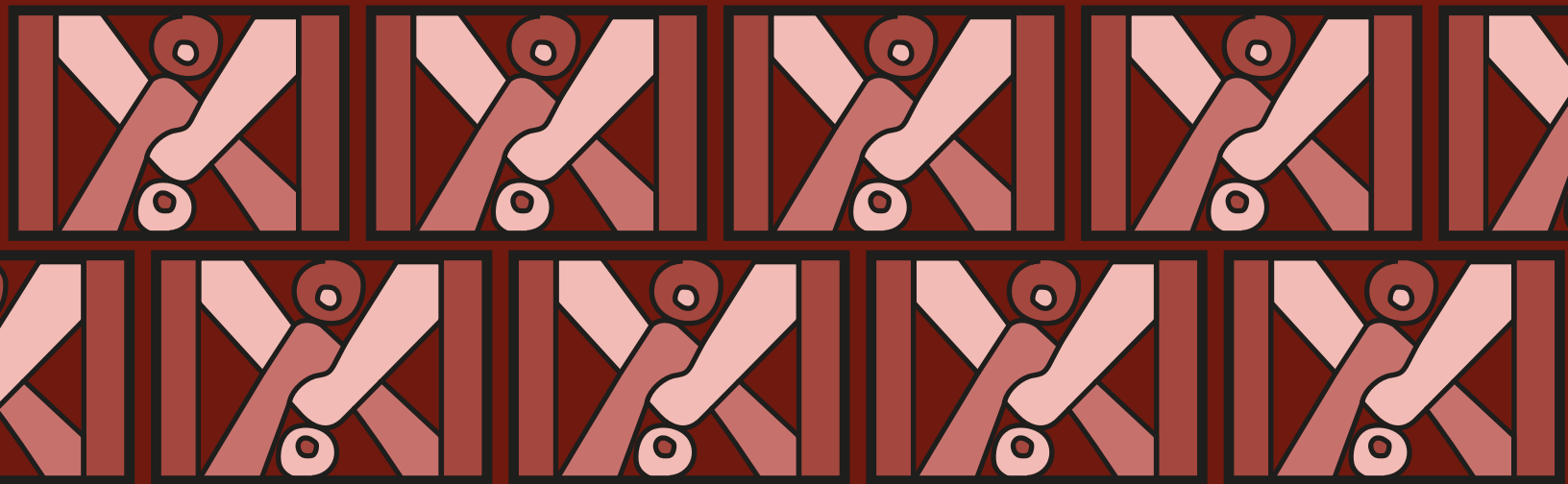
- Reynolds, Simon. (2013). *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*. Caja Negra.
- Riquelme, Segovia, Alfredo. (2014). La Guerra Fría en Chile: los intrincados nexos entre lo nacional y lo global. En Tanya Harmer & Alfredo Riquelme Segovia (Eds.), *Chile y la Guerra Fría global* (pp. 11-45). RIL Editores.
- Rojo, S. (2008). Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo XX hasta el período dictatorial). *Aisthesis*, 44, 83-96. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812008000100005>
- Tapia, Alejandro. (2024). *Ya viene la fuerza. Los Prisioneros 1980-1986*. Club de Fans.
- Westad, O. A. (2000). The New International History of the Cold War: Three (Possible) Paradigms. *Diplomatic History*, 24(4), 551-565.
- Canción:
- González, J. (1984) “Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos”, *La voz de los 80*. Fusión.



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

Cada texto refleja la voz y perspectiva de su autor o autora, responsable de su contenido, así como de los ajustes y revisiones que dan forma final a su obra.

Capítulo 4



Del estilo al mensaje: la evolución del cartelismo contemporáneo

Mireya Lauren Gareca Apaza

Introducción

El trabajo de un cartel demanda del pintor una renuncia completa. No puede expresarse él mismo de esta manera, incluso si pudiera, no tiene derecho a hacerlo. La pintura es una proposición autosuficiente. No así el cartel. Un medio, un atajo entre el comercio y el posible comprador. Una especie de telégrafo. El artista del cartel es un operador; no emite un mensaje, simplemente lo pasa. Nadie pregunta su opinión. Él solo espera establecer una conexión clara, potente, exacta (Cassandre, 1935 citado por Gómero 2013).

El cartel, en su esencia, es un vehículo de comunicación que transmite una idea concreta de manera clara y accesible, se difunde en lugares de gran afluencia, como espacios públicos o áreas de tránsito, donde el tiempo para analizar su contenido es limitado. A lo largo de la historia, los carteles han evolucionado en sus funciones y usos, estrechamente ligados al desarrollo artístico y a los avances en la impresión. Este tipo de diseño se basa en la combinación ingeniosa de imágenes y texto, con el objetivo de captar la atención del espectador (Morcillo, 2024).

En la época contemporánea, el diseño gráfico aplicado al cartelismo ha experimentado una evolución significativa. Por tanto,

caracterizar estos estilos es crucial para comprender las prácticas actuales y permitir que los diseñadores se adapten de manera efectiva al contexto visual actual.

Los objetivos específicos de este estudio incluyen describir los estilos predominantes en el diseño gráfico aplicado a carteles desde 1890 hasta el presente, contrastar estos estilos en términos de semiótica, tipografía, color, legibilidad cromática, composición, forma y espacio, e identificar los carteles más emblemáticos de esta época. Así, se contribuirá a una mejor comprensión de los estilos contemporáneos en el diseño gráfico y su relevancia en el panorama visual actual.

La metodología utilizada en esta investigación presenta un paradigma hermenéutico, con un enfoque cualitativo. Los métodos de investigación utilizados fueron el método de análisis documental, sistémico, analítico e histórico lógico.

De esta manera es importante destacar que, en la época digital actual, es esencial reconocer los cambios en el diseño gráfico aplicado a carteles y comprender cómo diferentes culturas influyen en el cartelismo es crucial, ya que la tecnología ha transformado la producción de carteles. Por otro lado, investigar los estilos actuales del cartelismo nos ayuda a entender cómo los diseñadores gráficos se adaptan a la cultura, la tecnología y los cambios sociales.

Investigar la ausencia en el conocimiento de estilos aplicadas al cartelismo en la época contemporánea es crucial para evitar un estancamiento creativo, garantizar la relevancia de los diseños y comprender cómo las corrientes históricas influyen en la comunicación visual actual. Por tanto, el objetivo de esta investigación busca caracterizar los estilos del diseño gráfico aplicadas al cartelismo en la época contemporánea (1890 al presente) que contribuya a una mejor comprensión de la evolución del cartelismo y permita a los diseñadores adaptarse y diseñar de manera más efectiva en el contexto visual actual.

Enfoque metodológico

Esta investigación adopta un enfoque cualitativo, orientado a la interpretación y análisis de los diferentes estilos de carteles en función de sus características visuales, culturales y comunicativas. Para ello, se ha empleado el método de revisión bibliográfica, complementado con análisis comparativo y síntesis crítica, con el propósito de identificar patrones recurrentes, diferencias estilísticas y el impacto cultural de cada movimiento artístico en el diseño de carteles.

La revisión bibliográfica permitió la recopilación de información relevante a través de fuentes académicas, estudios históricos y referencias especializadas en diseño gráfico, asegurando una base teórica sólida para la investigación. Posteriormente, se aplicó el análisis crítico, mediante el cual se examinaron las composiciones, paletas cromáticas, tipografías y estructuras de cada cartel, considerando su contexto histórico y funcionalidad comunicativa.

A través de la síntesis, se integraron los hallazgos clave en una tabla comparativa que facilita la comprensión de la evolución y variaciones del diseño de carteles a lo largo del tiempo.

Sustento teórico, debate y reflexión: Orígenes históricos del cartel

A lo largo de la historia, la necesidad de expresar mensajes gráficamente ha sido constante, desde los primeros carteles de propaganda electoral en Pompeya hasta los carteles manuscritos en las paredes de la Antigua Roma. La invención de la imprenta por Gutenberg en 1440 permitió la creación del primer cartel publicitario, que enumeraba los beneficios de las aguas termales. En 1482, en Francia, apareció el primer cartel ilustrado, obra de Jean du Pré. Posteriormente, la Revolución Industrial trajo consigo

una revolución en el cartelismo con la litografía que permitió crear carteles a todo color y en gran formato, ideales para la nueva forma de comunicar.

De acuerdo con los investigadores en el tema del cartelismo, este tuvo su origen con el francés Jules Chéret (1836-1932), quien realizó más de 1000 afiches, que se caracterizaban por tener una composición vertical, asimétrica y dinamismo, en donde el autor utilizaba a la mujer como elemento de atracción, donde se mostraba sensualidad para atraer al público, en la Belle époque en París (Mena, 2016).

En 1894 el estilo Art Nouveau, tuvo su auge en París por 15 años siendo el movimiento artístico más importante, porque el cartel protagonizaba la vida de la sociedad parisina mostrando elementos populares de su cultura como: el culto al café y otros productos. En otros países como Italia se mostraba a la ópera, en España las corridas de toros y los festivales, así como la literatura los productos para el hogar en las ferias comerciales. Así mismo, algunos países presentaban características diferenciadas. De acuerdo con la composición, los carteles holandeses seguían un orden lineal, los carteles italianos por el dramatismo y la escala, en Alemania se manifiesta franqueza y medievalismo.

Con el tiempo algunos autores optaban por una imagen más simple lo que dio paso al eclecticismo en 1923. Países como Alemania Escocia y Austria rechazaban los ornamentos. Alphonse Mucha es uno de los representantes más sobresalientes del Arte Nouveau, donde la naturaleza y la figura femenina desempeñaban roles protagónicos, posteriormente nace el Art Deco con un nuevo enfoque, menos orgánico (Mena, 2016).

A partir de la primera guerra mundial el cartel tuvo otros objetivos publicitarios que estaban enfocados en recaudar dinero reclutar personal para la guerra y estimular la producción y la provocación de atrocidades en las líneas enemigas por tanto el cartel fue un recurso político, ante todo, acuñándose la frase “el arte pertenece al pueblo”. Es así como la Unión Soviética da lugar al movimiento

Constructivista en los años 20, cuyo objetivo era crear una sociedad tecnológica, dando lugar a la Bauhaus, los carteles se convirtieron en instrumentos de propaganda bélica, se utilizaba fotografías combinadas con elementos gráficos geométricos y diagonales fuertes, Aleksander Ródchenko fue un pionero en el uso del fotomontaje en carteles. Al mismo tiempo nacía la escuela de la Bauhaus.

Durante la Segunda Guerra Mundial durante el auge del offset, los carteles continuaron siendo herramientas importantes para la propaganda bélica. En los años 50 nace el Pop Art, estos carteles presentaban objetos de la cultura de masas y colores vibrantes. En los años 60 surgió el Minimalismo, caracterizado por la simplicidad, excelente composición y enfoque en la tipografía. Así mismo, y de manera simultánea el estilo Futurista nace en Italia con un enfoque innovador.

Requerimientos funcionales y semióticos

Según Riquelme (2023), el cartel contemporáneo más allá de su función publicitaria ha evolucionado hacia una plataforma de expresión cultural y artística que refleja contextos sociales, ideológicos y tecnológicos. Su estructura visual no es solamente decorativa, sino que responde a una lógica semiótica que integra elementos narrativos capaces de transformar la percepción del espectador.

Dentro de este marco, los requerimientos funcionales del cartel son fundamentales para garantizar su eficacia comunicativa. Debe ser legible y comprensible en pocos segundos, captar la atención a través de una composición visualmente atractiva y mantener coherencia entre todos sus elementos. La simplicidad estructural no significa pobreza estética, sino claridad en la jerarquización de la información. El buen cartel reúne legibilidad, calidad técnica y unidad compositiva para generar un discurso visual articulado.

El cartel se articula sobre dos niveles de significado: el mensaje icónico y el mensaje textual. El primero corresponde a la dimen-

sión visual: imágenes, colores y formas, mientras que el segundo se refiere a los contenidos escritos: titulares, cuerpo y pie de texto. Ambos elementos deben dialogar en armonía, reforzándose mutuamente y evitando ambigüedades interpretativas.

La imagen cumple una función central como catalizadora de la narrativa visual. Puede ser simbólica, figurativa o abstracta, según el mensaje que se desee transmitir. Su carga emocional y cultural es clave, ya que puede generar empatía, provocar reflexión o sintetizar valores sociales. La imagen debe ser contextualizada, considerando tanto referentes locales como códigos globales para potenciar su eficacia comunicativa.

La composición espacial ordena los elementos gráficos según una lógica que facilite la lectura y el recorrido visual. Se puede estructurar mediante retículas o composiciones libres, dependiendo del estilo gráfico adoptado. La jerarquía visual, el equilibrio entre masas gráficas y vacíos, y la direccionalidad son herramientas que permiten guiar la mirada y fortalecer el mensaje del cartel.

En cuanto a los textos, el encabezado debe captar de inmediato la atención del espectador, usando una tipografía de gran tamaño y alto contraste. El cuerpo del texto complementa la información y aporta contenido esencial, mientras que el pie de página agrega detalles contextuales como fecha, lugar o autor. La tipografía utilizada debe ser coherente con el tono del mensaje, y su disposición debe respetar una lógica visual que evite el ruido gráfico.

El color desempeña un rol crucial como reafirmación del contenido. No solo transmite sensaciones emocionales: urgencia, serenidad y calidez, sino que también codifica significados culturales. El color puede reforzar la identidad gráfica del mensaje, establecer contrastes que jerarquicen la información y generar armonías cromáticas que mejoren la experiencia visual (Riquelme, 2023).

Cronología del cartel

Tabla 1.

Estilos de cartelismo a partir de 1890

Estilo	País de origen	Origen temporal	Características visuales	Función comunicativa	Contexto histórico-cultural
Art Nouveau	Francia / Bélgica	1890-1914	Líneas orgánicas, ornamentación vegetal, tipografía decorativa	Seducción estética, promoción artística	Belle Époque, litografía en auge, influencia japonesa
Art Decó	Francia / EE.UU.	1920-1939	Geometría simétrica, paleta metálica, lujo visual	Modernidad aspiracional, consumo estético	Post-Guerra Mundial, industrialización, cultura urbana
Construccionismo	Rusia (URSS)	1910-1920	Composición rígida, formas geométricas, tipografía funcional	Propaganda directa, cohesión ideológica	Revolución rusa, función social del arte
Bauhaus	Alemania	Desde 1919-1933	Retículas, tipografía sans serif, equilibrio funcional	Claridad informativa, síntesis comunicativa	Escuela alemana, racionalismo, diseño integral
Pop Art	EE.UU. / Reino Unido	1950-1960	Colores saturados, íconos mediáticos, sátira cultural	Crítica a la cultura de masas, visibilidad popular	Posguerra, proliferación mediática, arte para todos

Minimalismo	Suiza / EE.UU.	Desde 1960-presente	Reducción visual extrema, tipografía neutra, espacio negativo	Esencia comunicativa, contemplación visual	Reacción modernista, diseño suizo, funcionalismo tardío
Futurismo	Italia	1920-1960	Composición diagonal, velocidad visual, abstracción formal	Exaltación tecnológica, ruptura histórica	Vanguardias europeas, culto a la máquina y el progreso
Escuela cubana de cartelismo	Cuba	1960-1980	Serigrafía expresiva, diseño tipográfico, estética política	Propaganda revolucionaria, educación popular	Revolución cubana, arte político estatal, gráfica institucional
Psicodelia	EE.UU. / Reino Unido	1965-1975	Tipografía líquida, paletas vibrantes, distorsión sensorial	Expansión perceptual, expresión contracultural	Movimiento hippie, música psicodélica, contracultura
Arte folclórico latinoamericano	México / Perú / Bolivia / Guatemala	1890-presente	Motivos tradicionales, técnicas artesanales, cromática ritual	Identidad comunitaria, memoria cultural	Cosmovisiones indígenas, producción local, oralidad visual

Nota: Elaboración propia a partir de: Arce (2011), Dussillant Christie (2021), DOMESTIKA, (2024) y Vico Sánchez (2024).

Características del cartel contemporáneo

En el siguiente acápite se ha caracterizado cada uno de los estilos a partir de 1890 al presente, a partir de los siguientes elementos de análisis compositivos: semiótica, tipografía, color, peso, legibilidad cromática, composición, figura y fondo, forma y espacio, simetría y asimetría, estructura, forma tridimensional, contraste y grilla geométrica.

Art Nouveau

El estilo Art Nouveau, también conocido como Jugendstil, floreció a finales del siglo XIX y principios del XX. Su influencia se extendió por toda Europa, resonando con artistas vanguardistas que buscaban abandonar las convenciones académicas del siglo XIX. Los elementos compositivos característicos del cartelismo Art Nouveau son (Sienra, 2019):

- **Semiótica:** El Art Nouveau se caracteriza por un interés estético en la naturaleza, tanto en términos de estilo como en su temática. Los carteles a menudo presentan motivos orgánicos, como flores, plantas y figuras femeninas.
- **Tipografía:** Las tipografías utilizadas son elegantes, de forma curva y ornamentadas. Se busca la armonía entre ilustración y tipografía, con letras que se integran visualmente en la composición.
- **Color:** La paleta de colores es rica y vibrante, se usan tonalidades como verdes, azules, dorados y rojos para crear un efecto visual llamativo.
- **Peso:** Prescinde de elementos pesados y ornamentales, la ligereza visual es clave para la elegancia.

- Composición: Son asimétricas y equilibradas, donde se integran elementos decorativos y figuras en un todo armonioso.
- Simetría y asimetría: Se busca un equilibrio visual, a menudo con asimetría controlada.
- Forma y espacio: Se usan figuras estilizadas y líneas curvas.
- Contraste: Se genera un contraste entre elementos visuales y tipográficos.
- Estructura y forma tridimensional: Mantienen la bidimensionalidad, sin explorar la tercera dimensión.
- Grilla geométrica: No es rígida.

Art decó

El Art Decó surgió en Francia a principios de los años veinte y se propagó rápidamente por Europa, atrayendo a artistas vanguardistas deseosos de romper con las convenciones académicas del siglo XIX. Su estética se basa en la geometría pura, el lujo visual y la evocación de la modernidad urbana. Según Hugosoy (2023), los elementos compositivos distintivos del cartelismo Art Decó:

- Semiótica: Refleja la elegancia, la modernidad y la opulencia de la época. Los carteles Art Deco a menudo presentan formas geométricas, líneas estilizadas y figuras humanas estilizadas.
- Tipografía: La tipografía es geométrica y elegante. Se busca ante todo la legibilidad y la sofisticación.
- Color: La paleta de colores es vibrante y contrastante, se utilizan tonalidades como dorados, negros, rojos y azules se utilizan para crear un efecto visual llamativo.
- Peso: Prescinde de elementos superfluos, enfocándose en la elegancia y la simplicidad.

- Composición: Las composiciones asimétricas y equilibradas.
- Simetría y asimetría: Se busca un equilibrio visual, a menudo con asimetría controlada.
- Forma y espacio: Utiliza figuras estilizadas y líneas curvas.
- Contraste: Contraste entre elementos visuales y tipográficos.
- Estructura y forma tridimensional: Mantienen la bidimensionalidad, sin explorar la tercera dimensión.
- Grilla geométrica: Es flexible.

Bauhaus

Se origina en la escuela de diseño Bauhaus en Alemania, este movimiento influyó profundamente en la estética gráfica y la comunicación visual, se caracteriza por su simplicidad, eficiencia y claridad, sentando las bases para el diseño gráfico moderno. A continuación, se caracterizan los aspectos básicos del cartelismo Bauhaus (BBC New Mundo, 2019):

- Semiótica: Se prioriza la funcionalidad y la claridad. Los carteles se centran en transmitir información de manera directa y sin adornos innecesarios, los signos y símbolos se utilizan con economía para comunicar mensajes efectivos.
- Tipografía: La tipografía en los carteles Bauhaus es geométrica y legible, se busca ante todo la simplicidad, evitando ornamentos y detalles superfluos.
- Color: La paleta de colores se reduce a lo funcional, se prefieren tonos primarios y contrastantes.
- Peso: Se caracteriza por su ligereza visual y ausencia de elementos pesados. La simplicidad y la economía de recursos son esenciales.

- **Composición:** La estructura se basa en formas geométricas y el equilibrio. La relación entre texto e imagen es armoniosa y directa.
- **Simetría y asimetría:** Se explora la asimetría controlada, pero siempre con un sentido funcional.
- **Forma y espacio:** Las figuras planas se destacan sobre fondos neutros.
- **Contraste:** Contraste entre elementos visuales y tipográficos, se evita la saturación visual.
- **Estructura y forma tridimensional:** El cartel Bauhaus se mantiene bidimensional, sin explorar la tercera dimensión.
- **Grilla geométrica:** La disposición sigue una grilla ordenada, enfocada en la funcionalidad.

Minimalismo

El minimalismo en el cartelismo se consolidó principalmente a lo largo de los siglos XX y XXI. No obstante, sus principios habrían tenido un impacto radical en el siglo XIX, época dominada por el Art Nouveau, con carteles caracterizados por composiciones recargadas, tipografías ornamentadas y una amplia paleta de colores. En ese contexto, la sociedad creativa Beggarstaff Brothers emergió como precursora del minimalismo gráfico: sus afiches, basados en siluetas reducidas y un uso riguroso del espacio negativo, transformaron la estética imperante. A continuación, se describen los rasgos fundamentales de este estilo (Espilez, 2021):

- **Semiótica:** Usa la técnica de collage para crear siluetas de personajes en sus carteles. La simplicidad de las formas comunicaba de manera efectiva sin elementos superfluos.
- **Tipografía:** Se utiliza tipografías simples, que no distraigan el mensaje principal.

- **Color:** Se limita la paleta de colores a menudo a tres tonos. La aplicación sutil del color permite que las figuras planas se destaquen sobre un fondo neutro.
- **Peso:** El minimalismo se caracteriza por la ausencia de elementos innecesarios, lo que recuerda a las estampas japonesas.
- **Composición:** Siluetas simples sobre fondos neutros, evitando la saturación visual, se observa el equilibrio entre ilustración y tipografía.
- **Simetría y asimetría:** Se busca un equilibrio visual, a menudo con asimetría controlada.
- **Forma y espacio:** Se usan las figuras planas destacándose sobre fondos amplios.
- **Contraste:** Contraste entre figuras y fondo, así como entre tipografía y siluetas.
- **Estructura y forma tridimensional:** Estructura simple y directa, sin adornos. No exploraron la forma tridimensional, manteniendo la bidimensionalidad.
- **Grilla geométrica:** No se centraron en una grilla rígida.

Constructivismo

El estilo Constructivista es un movimiento artístico que se originó en Rusia a principios del siglo XX. Caracterizado por su enfoque en la funcionalidad, la abstracción geométrica y la propaganda política. A continuación, se presentan los rasgos fundamentales de este estilo (Hoyos, 2017):

- **Semiótica y mensaje:** Se basa en la comunicación directa y la funcionalidad, se utilizan símbolos, letras y formas geométricas para transmitir mensajes claros y concisos. La propaganda política es un componente esencial, y estos carteles a menudo comunican mensajes ideológicos o revolucionarios.

- **Tipografía:** Las tipografías son geométricas y legibles. Se busca la eficiencia comunicativa y la simplicidad.
- **Color:** La paleta de colores es reducida y contrastante, se utilizan colores primarios como rojo, negro y blanco. El color se emplea de manera estratégica para atraer la atención y comunicar mensajes políticos o sociales.
- **Peso:** Prescinde de elementos superfluos, enfocándose en la elegancia y la simplicidad.
- **Composición:** Las composiciones son asimétricas y equilibradas, se usan líneas rectas, ángulos y formas geométricas.
- **Simetría y asimetría:** Se busca un equilibrio visual, la asimetría refleja la modernidad y la ruptura con las convenciones tradicionales.
- **Forma y espacio:** Figuras geométricas, cubos y planos, la forma se simplifica y se adapta a la función comunicativa.
- **Contraste:** Se realiza un contraste entre elementos visuales y tipográficos, en busca de la eficacia comunicativa y la atención del espectador.
- **Estructura y forma tridimensional:** Mantienen la bidimensionalidad, evitando la tercera dimensión.
- **Grilla geométrica:** Utilización de una estructura ordenada para organizar elementos.

Pop art

El estilo Pop Art, también conocido como Arte Pop, surgió en la década de 1950 en Gran Bretaña y Estados Unidos. Este movimiento plástico se caracteriza por su enfoque en la cultura de masas y la apropiación de símbolos populares. Los aspectos básicos compositivos que definen el cartelismo Pop Art son (Imaginario , 2024):

- **Semiótica:** Se basa en la comunicación directa y la funcionalidad, generalmente utiliza símbolos y temas de interés masivo, como ídolos mediáticos, figuras políticas, objetos fabricados en serie, tiras cómicas, carteles y embalajes.
- **Tipografía:** Las tipografías en los carteles Pop Art son simples y legibles, se busca la eficacia comunicativa y la claridad. La tipografía se integra con las imágenes para transmitir mensajes directos.
- **Color:** La paleta de colores es vibrante, contrastante y llamativa, se utilizan colores primarios como rojo, amarillo, azul y verde. El color refleja la cultura de masas y la estética publicitaria.
- **Peso:** Prescinde de detalles innecesarios, la simplicidad y la eficacia visual son prioritarias.
- **Composición:** Utiliza composiciones asimétricas y equilibradas.
- **Simetría y asimetría:** La asimetría refleja la modernidad y la ruptura con lo convencional.
- **Forma y espacio:** Se usan figuras estilizadas, planos y siluetas.
- **Contraste:** Contraste entre elementos visuales y tipográficos.
- **Estructura y forma tridimensional:** Mantienen la bidimensionalidad, evitando la tercera dimensión.
- **Grilla geométrica:** Utilización de una estructura ordenada para organizar elementos.

Futurismo

El futurismo, un movimiento de vanguardia que surgió en Italia a principios del siglo XX, celebraba la velocidad, la tecnología y la modernidad. En el contexto del cartelismo, los futuristas exploraron nuevas formas de expresión visual y experimentaron con ele-

mentos que transmitieran una sensación de dinamismo y cambio. A continuación, se caracterizan los aspectos básicos de este estilo (Cadenas, 2014):

- **Semiótica y mensaje:** Se fundamentan en los principios del movimiento futurista, utilizan colores vivos y texto alfanumérico, y representan velocidad y simultaneidad mediante imágenes de automóviles y aviones.
- **Tipografía:** Emplean fuentes geométricas, de trazo limpio y alta legibilidad visual.
- **Color:** Predominan el plateado, el blanco y el negro, acompañados de tonos neón y brillantes que aportan energía y audacia.
- **Peso:** Buscan capturar la dinámica y el movimiento, equilibrando ligereza y fuerza en cada elemento.
- **Composición:** Experimentan con líneas diagonales, superposiciones y fragmentación para generar sensación de dinamismo.
- **Figura y fondo:** Destacan con nitidez la figura principal, como un automóvil o una máquina, frente a un fondo simplificado.
- **Forma y espacio:** Recurren a formas geométricas (círculos, triángulos u otras) para evocar modernidad y tecnología.
- **Simetría y asimetría:** Emplean la asimetría para crear tensión y vitalidad en la estructura visual.
- **Estructura y tridimensionalidad:** Sugieren profundidad mediante sombras, perspectivas y efectos volumétricos.
- **Contraste:** Aplican contrastes de color, forma y tamaño como recurso esencial para el impacto visual.
- **Grilla geométrica:** Aunque no siempre usan una retícula rígida, suelen incorporar patrones repetitivos para cohesionar la composición.

Escuela cubana

La Escuela de cartel cubano surgió hacia mediados del siglo XX, en el contexto de la revolución. Su gráfica se convirtió en una herramienta ideológica, con alto contenido político y cultural. A continuación, se caracterizan sus aspectos más importantes (Taborda Aguilar, 2015):

- Semiótica y mensaje: Mensaje directo y revolucionario. Uso de íconos políticos, retratos de líderes, consignas y metáforas visuales vinculadas a luchas sociales.
- Tipografía: Utiliza tipografías robustas, legibles, subordinadas al mensaje visual; uso sobrio y funcional.
- Color: Paletas limitadas pero potentes (rojo, negro, blanco); el color tiene carga simbólica y semántica.
- Peso: Fuerte focalización en el centro; figuras icónicas con alto peso visual.
- Composición: Modular y ordenada; a menudo simétrica o basada en ejes verticales.
- Figura y fondo: Separación clara; fondo funcional, sin ornamentos innecesarios.
- Forma y espacio: Figuras planas, contornos precisos; uso del espacio como soporte ideológico, no decorativo.
- Simetría y asimetría: Predomina la simetría axial, pero puede romperse para jerarquizar el mensaje.
- Estructura y forma tridimensional: Predomina la bidimensionalidad; la superficie comunica la idea.
- Contraste: Alto contraste entre elementos gráficos y tipográficos para asegurar impacto y legibilidad.
- Grilla geométrica: Composición racional, con grillas invisibles o explícitas que sustentan la lógica visual.

Psicodelia

La estética psicodélica emergió en Estados Unidos a fines de la década de 1960, influenciada por el movimiento hippie, el consumo de sustancias como el LSD y la música rock experimental. Esta corriente visual intentaba representar los estados mentales alterados y la energía sonora de esa época. Gráficamente, se caracterizaba por el uso de colores intensos y contrastantes aplicados con la técnica de trapping, que generaba sensación de volumen y profundidad en superficies planas. A continuación, se caracterizan sus aspectos básicos (Taborda Aguilar, 2015):

- **Semiótica y mensaje:** Presenta un contenido simbólico, onírico, espiritual o contracultural; imágenes evocativas que remiten a estados alterados de conciencia.
- **Tipografía:** Fuentes orgánicas, distorsionadas, fluidas, que forman parte del contenido gráfico.
- **Color:** Colores saturados, brillantes, con gradientes psicodélicos; mezcla de tonos complementarios y vibrantes.
- **Peso:** Carga visual alta; abundancia de formas e información cromática.
- **Composición:** Libre y fluida; asimétrica, con flujos visuales complejos.
- **Figura y fondo:** Fusión entre figura y fondo; difícil diferenciación por sobreposición de formas.
- **Forma y espacio:** Distorsión formal, uso envolvente del espacio, sensación de expansión visual.
- **Simetría y asimetría:** Asimetría predominante; se busca romper la estructura racional.
- **Estructura y forma tridimensional:** Uso de ilusiones ópticas que simulan profundidad o movimiento.

- **Contraste:** Contrastes fuertes, incluso disonantes, para generar estímulo sensorial.
- **Grilla geométrica:** Rechazo de grillas rígidas; composición intuitiva, basada en ritmo gráfico emocional.

Arte folclórico

El arte folclórico es expresión de identidades locales, transmitidas a través de saberes artesanales y visualidades tradicionales (Aranzibia Durán, 2019). En cartelismo, se vincula con códigos ornamentales, simbólicos y narrativos. A continuación, se caracterizan sus aspectos básicos:

- **Semiótica y mensaje:** Utiliza narrativas populares, símbolos religiosos o agrícolas, mitologías y emblemas locales.
- **Tipografía:** De tipo decorativa, artesanal o caligráfica con carácter vernacular; a menudo integrada como ornamento.
- **Color:** Cálidos, vibrantes, típicos de textiles o pigmentos tradicionales; uso plano o texturado.
- **Peso:** Equilibrio entre ornamento y función; peso visual distribuido según motivos o patrones.
- **Composición:** Basada en frisos, patrones o narrativas regionales; simétrica o radial.
- **Figura y fondo:** Figuras estilizadas, a menudo integradas con el fondo a través de patrones o texturas.
- **Forma y espacio:** Espacios planos, no miméticos; la forma responde al código cultural.
- **Simetría y asimetría:** Alternancia decorativa; simetría narrativa o fragmentada según intención expresiva.
- **Estructura y forma tridimensional:** Mantiene bidimensionalidad como virtud decorativa o simbólica.

- Contraste: Contrastes entre figuras, color y patrón según códigos ornamentales; busca armonía más que impacto.
- Grilla geométrica: Organización modular, basada en ritmos tradicionales (tejido, bordado, cerámica).

Análisis de las obras más relevantes del cartelismo Estilo Art Nouveau: Alphonse Mucha

En 1894, Sara Bernhardt, la mayor estrella de la Belle Époque, buscaba un artista para diseñar los carteles promocionales de su última obra teatral, “Gismonda”, y el artista checo llamado Alphonse Mucha, se hizo cargo del trabajo que le dio fama mundial (Sala, 2023).

Figura 1.

Gismonda



Nota. Obra de Roger Viollet. Tomado de www.metmuseum.org.

El cartel protagonizado por Sarah Bernhardt en su papel de Gismonda comunica una sensación de majestuosidad y misticismo a través de una cuidadosa combinación de elementos visuales. La figura de la actriz, ataviada como una reina bizantina, se convierte en el punto focal de la composición, transmitiendo poder y elegancia. La tipografía, además de ser legible, está estratégicamente ubicada para destacar tanto el nombre de la obra como el de la intérprete, asegurando que la atención del espectador se dirija a estos elementos clave.

La paleta cromática, dominada por tonos dorados, beige y verdes, refuerza la riqueza visual del cartel, mientras que el peso visual de Bernhardt se acentúa por el contraste entre los colores, garantizando una alta legibilidad y profundidad estética. La composición es equilibrada, con la figura central rodeada de detalles ornamentales como orquídeas y una rama de palma que enmarcan su presencia sin distraer del foco principal. El fondo, compuesto por mosaicos bizantinos, aporta un toque de exotismo sin competir con la figura de la actriz.

La disposición de las formas y espacios genera una sensación de movimiento, con líneas curvas y elementos decorativos que guían la mirada del espectador. La asimetría del diseño otorga dinamismo, rompiendo cualquier rigidez visual y haciendo que la imagen tenga un impacto más orgánico. La estructura del cartel permanece bidimensional, sin intención de profundidad tridimensional, lo que es característico de este tipo de ilustraciones. El contraste visual entre la figura y los detalles ornamentales añade textura y realza los elementos clave del cartel.

Estilo Art Nouveau: Henri de Toulouse-Lautrec

El cartel “La Troupe de Mademoiselle Eglantine” de 1896 de Henri de Toulouse-Lautrec es una de sus obras más importantes, el autor

logra capturar la esencia del can-can y la atmósfera vibrante de la Belle Époque en este cartel (Sadurní, 2013).

Figura 2.

La Troupe de Mademoiselle Eglantine



Nota: Obra de Henri de Toulouse-Lautrec. Tomado de www.metmuseum.org.

El cartel que anuncia el espectáculo de La Troupe de Mademoiselle Eglantine en Londres logra transmitir energía, movimiento y espectáculo mediante una composición cuidadosamente diseñada. La disposición diagonal de las bailarinas genera dinamismo y sugiere la espontaneidad del baile, convirtiéndolas en el foco central de la imagen. La tipografía, sencilla y legible, evita competir con la ilustración, permitiendo que la fuerza visual de las figuras destaque. La paleta cromática, dominada por tonos rojos, negros, dorados y blancos, refuerza la intensidad emocional, con el rojo evocando pasión y vitalidad.

El peso visual de las bailarinas es significativo, y el contraste entre los colores facilita la legibilidad y el impacto visual. La relación entre figura y fondo se establece mediante un fondo oscuro que acentúa la presencia de las bailarinas, mientras que el espacio negativo alrededor de ellas contribuye a enfatizar su movimiento. La estructura del cartel, bidimensional y típica de la época, se organiza a través de una grilla geométrica que proporciona equilibrio a la composición. La asimetría del diseño refuerza el carácter espontáneo del baile, y los arabescos y líneas curvas presentes en la ilustración complementan la fluidez visual de la escena.

Estilo Art Nouveau: Alejandro Fauré

La obra de Fauré, considerado el primer diseñador gráfico chileno, fue influenciado por el Art Nouveau centroeuropeo, su obra denominada “Extraordinario de Año Nuevo”, corresponde a una de sus portadas ilustradas para revistas chilenas, probablemente publicada entre 1900 y 1910, que representa la figura femenina alada, comparte características con los carteles de Mucha, aunque con una función más editorial que teatral .

Figura 3.

Extraordinario de Año Nuevo



Nota: Obra de Alejandro Fauré. Imagen recuperada del blogspot Saquelateral (2009).

La obra se aleja de la representación naturalista directa, pero recupera el motivo femenino alegórico, fundamental en el Art Nouveau, las alas estilizadas pueden leerse como derivaciones de patrones orgánicos, la figura femenina, alada y portadora del “SIGLO XX”, encarna una naturaleza idealizada y espiritual.

La tipografía principal emplea letras serifadas con una ligera ornamentación, hay intención compositiva entre texto e imagen, aunque menos integrada que en los carteles de Mucha; la tipografía se superpone. La paleta mantiene la vibración cromática del Art Nouveau: azul profundo en la vestimenta, ocre y dorados en el fondo, con acentos rojizos en los ornamentos. La composición evita elementos pesados o recargados. El fondo radial y las alas crean un equilibrio de ligereza ascendente, enfocando la mirada hacia el símbolo del nuevo siglo.

La figura domina sin imponerse; su verticalidad crea ritmo y elegancia, sin rigidez, es esencialmente simétrica, pero con elementos internos que sugieren dinamismo como: cabello, alas y textura de fondo. La disposición radial del fondo evoca un mandala gráfico, reforzando la idea de ciclo temporal y armonía interna. Se observa una simetría axial en la figura, pero controlada por la variación de curvas en cabello y alas, lo que le confiere movimiento y fluidez sin romper la composición. La figura está estilizada, con líneas fluidas en el cabello y vestimenta que recuerdan al trazo decorativo de Mucha.

No hay exploración de volumen real: la obra mantiene la planitud decorativa, con énfasis en contornos y textura gráfica. El contraste se logra entre figura/fondo y texto/imagen. El azul del vestido se destaca sobre el fondo cálido, y los rayos dorados aportan luminosidad jerárquica a la inscripción del siglo XX. No hay una grilla rígida, sino una estructura radial flexible, que distribuye los elementos con organicidad.

Las líneas que emanan del fondo sugieren una geometría intuitiva más que matemática, propia del diseño libre del Art Nouveau. Alejandro Fauré adopta el lenguaje gráfico modernista europeo,

pero lo adapta a una estética de imprenta festiva, en diálogo con el contexto tipográfico y social de su tiempo. Sin embargo, a pesar de la calidad de las obras chilenas de esta época se exhorta al cartelismo chileno a romper con el espejo europeo y a encontrar una voz visual que dialogue con su contexto social, económico y simbólico (Dussailant Christie, 2021).

Estilo Art Decó: Cassandre

Au Bucheron, creado por Adolphe Jean-Marie Mouron (1901-1968) conocido por su pseudónimo de Cassandre en 1923, su obra Au Bucheron marcó el inicio de la carrera gráfica de porque plasmó su revolucionaria forma de entender, sintetizar y plasmar la comunicación publicitaria a través del cartel. Esta obra combina simplicidad, fuerza visual y un enfoque directo para comunicar la actividad del leñador, el autor logra un equilibrio entre imagen y tipografía (Hermano Temblón, 2024).

Figura 4.

Au-bucheron-1923.



Nota: Obra de Adolphe Jean-Marie Mouron. Tomado de Retrographik.com.

El diseño comunica robustez y trabajo duro a través de símbolos de interés masivo como el hacha y el leñador, los cuales representan la esencia de esta actividad. La tipografía, simple, legible y directa, se integra armoniosamente con la imagen, con el uso de mayúsculas que enfatizan el mensaje sin restarle protagonismo a los elementos gráficos. La paleta de colores, restringida a tonos terrosos y oscuros, refuerza la sensación de rusticidad y esfuerzo físico, asegurando un contraste efectivo que facilita la lectura y la percepción visual.

El peso visual del diseño radica en su simplicidad y eficacia, evitando detalles innecesarios y asegurando que el foco permanezca en la figura central. La composición, asimétrica pero equilibrada, sitúa al leñador y su hacha en el centro, logrando una integración armónica entre texto e imagen.

Estilo Constructivista: Alexander Rodchenko

Este cartel revolucionario se extendió por todo el mundo, desde la España republicana hasta la Alemania nazi, influenciando la comunicación visual y dejando una marca imborrable en la historia del diseño gráfico (Calvo, 2015). Rodchenko, un idealista socialista, utilizó su arte como arma contra el capitalismo y el fascismo. El cartel “El Lenguiz” de Alexander Rodchenko, creado en 1924-1925, es una obra icónica que se analiza a continuación (Perez, 2018).

El cartel proyecta una sensación de urgencia y acción revolucionaria a través de su figura central, cuya expresión intensa y gesto enérgico enfatizan la fuerza del mensaje. La palabra “¡Libros!”, destacada en la composición, comunica de manera directa la demanda o el llamado a la acción. La tipografía audaz y angular, en letras mayúsculas, refuerza la contundencia del mensaje, dotándolo de un carácter impositivo y vehemente. La elección de colores rojo y negro aporta una carga simbólica poderosa: el rojo evoca pasión y lucha, mientras que el negro otorga profundidad y solidez visual.

La figura de la mujer, con un peso visual significativo, sobresale en la composición gracias al contraste cromático, lo que garantiza una legibilidad clara del mensaje. La composición centralizada, con la figura como punto focal, dirige la mirada del espectador de manera inmediata, mientras que las líneas diagonales sugieren dinamismo y movimiento, intensificando la sensación de urgencia.

Las líneas rectas y diagonales crean tensión visual, reforzando la expresividad del diseño, mientras que el espacio negativo amplifica su impacto. La asimetría aporta dinamismo y fluidez, evitando rigidez compositiva. Con una estructura bidimensional, el diseño prioriza la claridad y la inmediatez comunicativa, prescindiendo de profundidad tridimensional. El contraste entre figura y fondo intensifica el impacto visual, y la tipografía angular añade dramatismo.

Figura 5.

Cartel para el Lenquiz, 1924-1925



Nota: Obra de Alexander Rodchenko. Tomado de: (Perez, 2018).

Estilo Constructivista: Félix Beltrán

La obra de Félix Beltrán es un cartel político cubano de inspiración constructivista, elaborado para la conmemoración del XVII aniversario del 26 de julio, fecha icónica de la Revolución. El análisis visual revela que este cartel también mantiene los principios centrales del constructivismo ruso, pero con adaptaciones estratégicas al contexto latinoamericano (Caballero, 2020).

Figura 6.

Long Live Seventeenth Aniversary of July, 26, 1970.



Nota: Obra de Félix Beltrán. Tomado de: Arce, M. (2011).

Aunque el cartel incorpora los elementos fundamentales del Constructivismo, como la funcionalidad, la semiótica directa, la abstracción geométrica y la economía visual, su desviación reside en la composición vertical y simétrica, que adopta una lógica más monumental e institucional. La obra no replica el Constructivismo, sino que lo reinterpreta estratégicamente como parte de una nueva narrativa visual revolucionaria cubana, donde el rigor funcional se convierte en herramienta de legitimación ideológica.

El cartel cumple ampliamente con los fundamentos del estilo constructivista. Desde el plano semiótico, transmite un mensaje ideológico claro mediante elementos simbólicos como las estrellas rojas en progresión ascendente, que evocan la narrativa revolucionaria. La comunicación es directa y funcional, con tipografía en mayúsculas que refuerza la eficiencia del mensaje y la legibilidad, muy en línea con los ideales constructivistas rusos.

En términos cromáticos, la obra emplea una paleta restringida y contrastante, rojo, negro y blanco, que intensifica el impacto visual y político. Este uso del color no es decorativo, sino estratégico: guía la mirada y enfatiza el discurso institucional. La composición se distingue por su orden y claridad; sin embargo, adopta una simetría vertical marcada que se aparta del dinamismo asimétrico propio del constructivismo original. Esta decisión visual sugiere una adaptación hacia una estética más monumental y estatal, cercana al diseño institucional latinoamericano.

Las formas geométricas son simples y funcionales. El espacio es plano, sin ilusión de tridimensionalidad, lo que mantiene la bidimensionalidad requerida. El contraste entre elementos visuales y tipográficos refuerza la eficacia comunicativa. Además, se hace evidente el uso de una estructura geométrica ordenada, con un ritmo visual generado por la repetición de formas en escala, lo que aporta cohesión a la composición.

La obra no solo incorpora los principios formales del constructivismo, sino que los resignifica en un contexto cubano, donde la monumentalidad, la síntesis visual y la semiótica ideológica convergen en un lenguaje gráfico sobrio y eficaz. Beltrán no imita el modelo ruso: lo transfigura desde una perspectiva latinoamericana con vocación propagandística.

Estilo Bauhaus: Herbert Bayer

El cartel “Sección Alemana” del Pabellón Alemán, diseñado por Herbert Bayer en 1930, es un ejemplo icónico de la vanguardia alemana y su enfoque en la síntesis visual, la abstracción geométrica y la comunicación directa (Moreno, 2011).

Figura 7.

Sección Allemande



Nota: Obra de Herbert Bayer. Tomado de: Peytonwright.com.

El diseño de la Sección Alemana en la Exposición de 1930 en París adopta un enfoque gráfico basado en símbolos abstractos y formas geométricas. La tipografía geométrica y simple se integra con la composición sin restar protagonismo a la imagen. La paleta cromática contrastante, con tonos azul, blanco y negro, refuerza la claridad visual mediante el contraste entre figura y fondo.

La composición asimétrica y equilibrada emplea formas geométricas y líneas rectas, integrando armoniosamente imagen y texto. Aunque bidimensional, el diseño sugiere tridimensionalidad

mediante la disposición de los planos y límites visuales. La grilla geométrica abstracta, característica del estilo de Herbert Bayer, organiza los elementos con precisión, otorgando una estética moderna y funcional.

Estilo Bauhaus: Antonio Larrea y Luis Albornoz

Este cartel chileno, elaborado en 1973 en el umbral del golpe militar, por la oficina de Larrea, es una pieza emblemática de la gráfica política latinoamericana. En él convergen recursos visuales funcionales, propios de la estética Bauhaus, que transforma el diseño en instrumento de resistencia (Vico Sánchez, 2024).

Figura 8.

No al crimen político



Nota: Obra de Antonio Larrea y Luis Albornoz. Tomado de: (Vico Sánchez, 2024).

El cartel se estructura sobre una lógica de impacto inmediato. La palabra “NO”, destacada en rojo y de gran tamaño, funciona como un grito visual, anticipando una posición militante y sin ambigüedades. Este uso del color y jerarquía tipográfica recuerda los postulados de la Bauhaus sobre claridad funcional, pero aquí el diseño se desplaza hacia la urgencia ideológica: no se trata de informar, sino de interpelar y activar.

El rojo, acompañado de tipografías simple y compacta, no sólo comunica: también tensiona, alerta, convoca. Su composición tipográfica es contundente y su imaginería ambigua articulan una denuncia directa contra la violencia institucional, configurando un lenguaje visual que interpela, moviliza y conserva memoria. Esta obra no sólo comunica un mensaje político; lo encarna desde una racionalidad gráfica resignificada por el contexto sociopolítico del Cono Sur

La imagen inferior, una mano empuñando una subametralladora, introduce una disonancia simbólica que multiplica las posibles lecturas. No hay dramatismo visual añadido; no hay fondo, ni ornamento. La crudeza del dibujo, en blanco y negro, evoca técnicas de grabado que remiten tanto a la gráfica de resistencia latinoamericana como a la estética dura del realismo socialista. El arma, lejos de representar defensa popular, como podría sugerir el texto, parece anunciar el crimen que se denuncia. Este contrapunto entre texto e imagen construye un espacio de ambigüedad y tensión que convierte al espectador en cómplice o en destinatario de una acusación.

El cartel no sólo articula una denuncia política frente al contexto de represión que precede el golpe militar en Chile en 1973, sino que resignifica el lenguaje modernista europeo desde un horizonte de conflicto.

Estilo Pop Art: Andy Warhol

Andy Warhol, representante del Pop Art, desafió las convenciones al convertir una lata de sopa en un tema artístico, su serie de obras titulada “Latas de Sopa Campbell”, también conocida como “32 latas de sopa Campbell”, es un hito en la historia del arte y la comunicación visual (Imaginario, 2024).

Figura 9.

Latas de sopa Campbell's, 1962.



Nota: Obra de Andy Warhol. Serigrafía y polímero sintético sobre tela. 1962. Imaginario, (2024).

Andy Warhol transformó las latas de sopa Campbell's en un ícono cultural, utilizando la repetición visual como crítica a la sociedad de consumo, elevando un producto comercial al ámbito del arte. La tipografía en mayúsculas y de diseño simple refuerza la claridad del mensaje sin competir con la imagen. La paleta cromática limitada, compuesta por negro, blanco y rojo, genera un fuerte impacto visual, con el rojo destacando la presencia de la marca. La simplicidad y repetición remiten a la omnipresencia de Campbell's en la cultura de masas, mientras que la composición simétrica establece un ritmo visual equilibrado.

Aunque bidimensional, la repetición de la figura sugiere profundidad sin recurrir a la tridimensionalidad real. El contraste entre figura y fondo enfatiza la claridad del diseño, reforzando la paradoja entre arte y consumo que Warhol introduce en su obra. Finalmente, la grilla geométrica estructura la disposición de las latas, otorgando coherencia y orden visual.

Estilo Pop Art: Jesús Ruiz Durand

Jesús Ruiz Durand de origen peruano, diseñó la cartelería del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada en 1940. El cartel que se analiza a continuación se titula “Ya nadie te sacará de tu tierra, hermana. Esta es nuestra revolución”, esta obra se considera que dio lugar al estilo gráfico denominado Pop Achorado, que es una reinterpretación local del Pop Art con fuerte carga política y estética andina. El lenguaje, la estética y la ironía de Ruiz es similar al de Lichtenstein, sus afiches estaban basados en fotos de los campesinos tomadas en su contexto, dibujadas luego a mano como si fueran historietas (Recher Montal, 2020).

El cartel se fundamenta en una semiótica directa, característica esencial del Pop Art, que reinterpreta símbolos de la cultura de masas desde una perspectiva local. En lugar de ídolos mediáticos, se apropia de íconos rurales, la mujer campesina y la vaca, como figuras centrales. Esta resignificación convierte la cotidianidad agraria en emblema revolucionario, desplazando el foco del consumo masivo hacia la reivindicación social. El lenguaje empleado, “hermana” y “revolución”, refuerza una semiótica de afecto, pertenencia y lucha colectiva.

La tipografía del cartel es clara, legible y funcional, integrada a la imagen sin pretensiones decorativas. Su disposición en la parte superior, con letras en bloque, genera impacto inmediato. Esta característica responde al principio pop de eficiencia comunicativa, donde el texto funciona como proclama política más que como

elemento estético autónomo. En el caso del pop ahorado, esta tipografía se nutre de la gráfica popular latinoamericana, acercando el mensaje a públicos rurales y urbanos con alfabetización visual diversa.

La composición cromática emplea colores planos, vivos y contrastantes, especialmente rojo y azul, que apelan al imaginario publicitario, pero lo reorientan hacia el discurso político. Esta paleta, coherente con el canon pop, genera tensión y energía visual, destacando la figura femenina en medio de un fondo cuadriculado. La estética no busca la verosimilitud, sino provocar emocionalmente, y conecta con el objetivo de Ruiz Durand de producir afiches accesibles e ideológicamente potentes.

No hay ornamentos ni excesos: cada trazo cumple una función, y la imagen está despojada de fondos narrativos o escenarios. Esto refleja la economía visual propia del Pop Art, donde se prioriza la claridad sobre la sofisticación técnica. La presencia icónica de la mujer y la vaca, en primer plano, concentra el peso visual y dramatiza el mensaje sin necesidad de elementos secundarios.

La distribución de los elementos es asimétrica pero cuidadosamente equilibrada. El cuerpo de la mujer no está centrado, y la vaca se integra de manera diagonal, rompiendo la simetría clásica. Aun así, existe una grilla subyacente, implícita en el fondo cuadriculado, que organiza los componentes y les da coherencia espacial.

Esta articulación entre orden y ruptura es típica del Pop Art y funciona aquí como una metáfora visual de lo moderno versus lo tradicional. Las figuras son estilizadas, con contornos definidos y relleno plano, sin gradaciones ni volumen. La imagen conserva la bidimensionalidad del cartel pop, evitando cualquier ilusión de tercera dimensión. Esta decisión técnica favorece la reproducción masiva, pero también se vincula a una estética política que rechaza lo elitista y reivindica lo directo. El espacio es conceptual, más que físico: representa una idea, la emancipación, no un lugar.

Figura 10.

Ya nadie te sacará de tu tierra, hermana. Esta es nuestra revolución, 1973.



Nota: Obra de Jesús Ruiz Durand (1973). Tomado de Fundación Malba, 2014.

El contraste no solo se manifiesta en los colores, sino también en los elementos simbólicos: mujer y animal, texto y imagen, fondo institucional y figura revolucionaria. Esta dualidad genera una lectura dialéctica del cartel, donde cada componente activa significaciones contrapuestas. El Pop Art, en su versión latinoamericana, encuentra aquí una potencia expresiva que supera lo decorativo.

Estilo Minimalista: Saul Bass

Saúl Bass, el influyente diseñador gráfico y creador de icónicos carteles. El cartel de “El hombre del brazo de oro” es una obra maestra que combina elementos expresionistas, minimalismo y un poderoso simbolismo, Bass logró mediante el diseño capturar la esencia de la película y anticipar la importancia de los títulos de crédito como elementos artísticos y expresivos (Ros, 2020).

Figura 11.

El hombre del brazo de oro, 1955.



Nota: Obra de Saúl Bass. Tomado de Espilez, (2021).

El cartel de Saul Bass transmite la angustia y lucha interna de un heroinómano mediante la metáfora visual de un brazo grotescamente retorcido, símbolo del sufrimiento del protagonista, interpretado por Frank Sinatra. La tipografía clara y legible complementa la imagen sin restar protagonismo, mientras que la paleta cromática de blanco, negro, azul y violeta intensifica la dramática y tensión del tema. La composición, dominada por la silueta del brazo, capta la crudeza de la adicción con un diseño simple pero impactante.

Aunque bidimensional, la figura sugiere profundidad, reforzando la sensación de lucha interna. La asimetría añade dinamismo y refuerza el conflicto, mientras que el contraste entre el brazo oscuro y el fondo blanco amplifica su impacto visual. A pesar de no seguir una grilla geométrica rígida, la disposición equilibrada de los elementos asegura la claridad y efectividad del mensaje.

Estilo Minimalista: Félix Beltrán

Se presenta un análisis del cartel “Clik” realizado por Félix Beltrán, artista cubano, esta obra maestra fue realizada en 1969, desde los parámetros estilísticos que caracterizan el minimalismo con especial atención a su vínculo con el legado de los Beggarstaff Brothers y el diseño funcional cubano (Holguín, 2021).

Figura 12.

Clik, 1969.



Nota: Obra de Félix Beltrán. Tomado de: (Holguín, 2021).

El cartel “Clik” emplea una semiótica directa y funcional, la palabra central actúa como imperativo visual, condensando el mensaje en una sola unidad gráfica. La ausencia de elementos narrativos refuerza la eficacia comunicativa, alineándose con la economía simbólica del minimalismo. La tipografía en mayúsculas, simple y sin ornamentos, es puramente informativa y persuasiva, sin distracciones.

La paleta se reduce a tres tonos: azul oscuro, blanco y amarillo, esta restricción cromática permite un contraste inmediato entre fondo y texto, facilitando la lectura y reforzando el mensaje. El

uso del amarillo sobre azul genera una vibración visual que capta la atención sin saturar el espacio, el cartel evita cualquier elemento superfluo.

La composición se basa en la tensión entre el fondo plano y la tipografía, lo que recuerda la influencia de las estampas japonesas en el minimalismo occidental. El “peso” se distribuye por la jerarquía del texto, sin necesidad de ilustraciones ni decoraciones. La disposición es vertical, con un equilibrio claro entre el bloque tipográfico y el espacio negativo. No hay ilustración, pero la tipografía actúa como imagen. No hay profundidad ni textura, lo que refuerza la bidimensionalidad del diseño. El espacio negativo actúa como contenedor del mensaje, permitiendo que cada elemento respire.

El contraste entre el fondo azul y las letras blancas y amarillas es alto, lo que garantiza legibilidad y atención inmediata. Además, el contraste entre el tamaño de la palabra “Clik” y el texto explicativo crea una jerarquía visual clara. La estructura es simple, directa y sin adornos. No hay intento de simular volumen ni perspectiva. El cartel se mantiene en la superficie bidimensional, como lo hacían los Beggarstaff, priorizando la función sobre la ilusión.

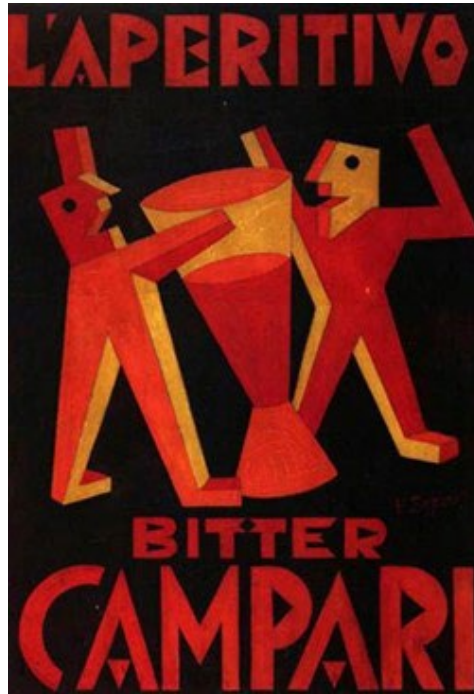
Aunque no se percibe una grilla rígida, la organización del texto sugiere una lógica compositiva basada en alineaciones verticales y márgenes definidos. Esta estructura implícita permite claridad sin recurrir a una retícula formal.

Estilo Futurista: Fortunato Depero

El cartel “Bitter Campari” creado por el artista italiano Fortunato Depero en 1926 es una obra emblemática que fusiona el futurismo con la publicidad, es un ejemplo magistral de cómo Depero fusionó el arte futurista con la publicidad, su uso audaz de color, tipografía y composición refleja la vanguardia de su tiempo y la visión innovadora del artista (Cadenas, 2014).

Figura 13.

Bitter Campari.



Nota: Obra de Depero. Tomado de: Elcorso.es.

El cartel de Bitter Campari captura la popularidad y dinamismo de la bebida en un contexto social, destacando la interacción de los clientes en un bar. La tipografía audaz y geométrica enfatiza el nombre del producto, transmitiendo energía y modernidad sin comprometer la legibilidad. La paleta cromática de rojo y negro refuerza el mensaje visual: el rojo evoca pasión e intensidad, mientras que el negro aporta sofisticación y misterio.

La composición equilibrada otorga protagonismo tanto al logotipo como a la bebida, creando estabilidad en el diseño. La escena transmite dinamismo con efectos visuales que refuerzan el movimiento. La relación entre figura y fondo destaca al cliente disfrutando del Bitter Campari, acompañado de elementos geométricos y la botella, lo que asegura contraste y claridad.

La estructura geométrica, con líneas rectas y ángulos definidos, optimiza el espacio para enfocar la atención en el producto. La asimetría potencia el dinamismo y evita la rigidez visual. La orientación vertical guía la mirada del espectador, destacando el nombre “Campari” en la parte inferior con tipografía grande y geométrica. Aunque bidimensional, la disposición de los elementos sugiere profundidad visual sin perder claridad.

El contraste entre rojo y negro genera impacto inmediato, atrayendo la atención. Aunque no sigue una grilla geométrica rígida, la disposición mantiene una estructura visual coherente que garantiza orden y cohesión en la composición.

Escuela Cubana: Alfredo Rostgaard

El cartel cubano de la película Cimarrón (1967), diseñado por Alfredo Rostgaard para el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), representa una síntesis poderosa entre forma estética y contenido ideológico. Su composición visual canaliza la historia de la esclavitud y la resistencia afrodescendiente, convirtiendo el diseño gráfico en una herramienta de memoria revolucionaria (Arce, 2011).

En el centro de la obra aparece una pierna azul atada por un grillete amarillo, sobre un fondo verde liso, lo que genera un contraste cromático de alto impacto. Esta metáfora visual del cuerpo esclavizado concentra la atención en el símbolo de la opresión colonial, sin recurrir al dramatismo explícito. El color no se utiliza decorativamente: el azul del cuerpo remite a lo humano, a lo herido, a lo rebelde, mientras que el amarillo del grillete resalta la violencia estructural.

La forma plana, el contorno definido y la ausencia de tridimensionalidad refuerzan la bidimensionalidad ideológica característica de esta escuela: la superficie no representa, sino denuncia. Utiliza una tipografía en mayúsculas, simples y blancas sobre fondo ver-

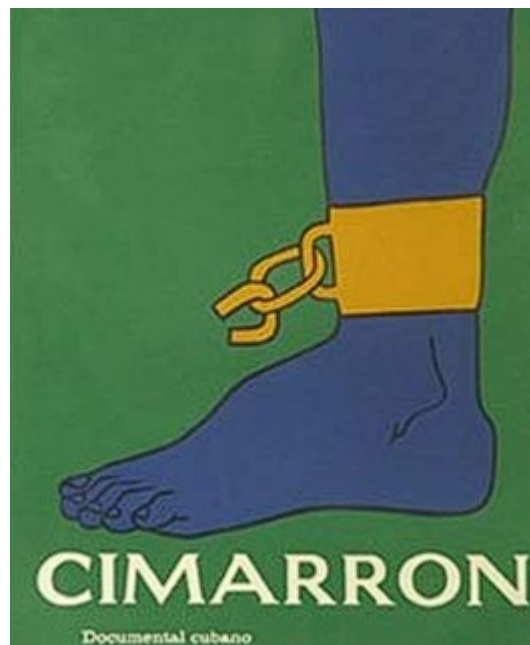
de, el nombre “CIMARRÓN” no necesita adorno: su peso histórico y político se sostiene por sí mismo, encarnando la voz del esclavo rebelde que escapa y lucha. Esta legibilidad contundente es una constante del diseño cubano revolucionario, donde el texto no compete con la imagen, sino que la respalda.

En términos compositivos, se observa una estructura vertical ordenada, con simetría axial implícita que refuerza la monumentalidad del símbolo. La separación figura-fondo es rigurosa, permitiendo que cada elemento cumpla su función comunicativa sin interferencias. El espacio se transforma aquí en soporte ideológico: no hay ornamento, sólo significación.

En conjunto, el cartel articula una semiótica revolucionaria desde la síntesis formal. Rostgaard consigue que el grillete, la pierna y el color se conviertan en discurso visual sobre la esclavitud, la historia afroamericana y la necesidad de resistencia cultural.

Figura 14.

Cimarrón, 1967.



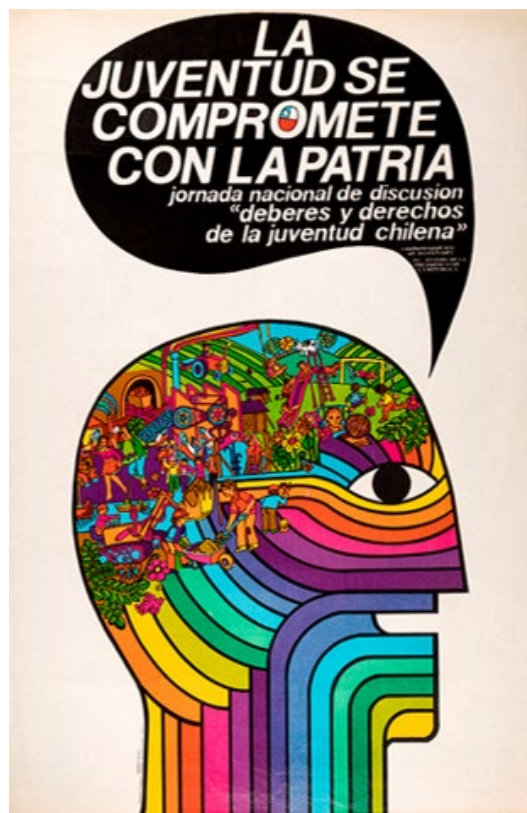
Nota: Realizado por Alfredo Rostgaard, 1967. Tomado de: (Arce, 2011).

Psicodelia: Vicente Larrea, Antonio Larrea y Luis Albornoz

La estética psicodélica nació como expresión de estados mentales alterados y rebeldía sensorial, la oficina de Larrea, adopta recursos formales como: color vibrante, composición envolvente, distorsión tipográfica y figura-fondo fusionados, para activar la conciencia colectiva en el Chile de la Unidad Popular (Vico Sánchez, 2024).

Figura 15.

La juventud se compromete con la patria, c. 1971.



Nota: Obra de Vicente Larrea, Antonio Larrea y Luis Albornoz (Oficina Larrea).
Tomado de: (Vico Sánchez, 2024).

Mientras la psicodelia original se vincula con lo espiritual y contracultural, Larrea reorienta sus signos hacia lo ideológico y educativo. La cabeza humana no representa un estado alterado, sino un sujeto cívico en construcción. La obra emplea simbología inclusiva y política, sin perder el carácter envolvente propio de lo psicodélico.

Aunque más contenida que en la psicodelia hippie, la tipografía mantiene una presencia imponente y orgánica, adaptada al contorno del diseño. El uso de blanco sobre fondo oscuro genera fuerza comunicativa sin ornamento excesivo. Se aplican colores intensos y planos, en sintonía con el trapping psicodélico, pero con una paleta que busca la didáctica y el impacto institucional. El contraste vibra, pero está cuidadosamente equilibrado.

La composición es fluida y asimétrica, con una distribución visual compleja que guía el ojo por elementos dentro de la cabeza humana. Hay fusión entre figura y fondo, lo que genera un ritmo gráfico envolvente, típico de lo psicodélico. No hay grilla rígida, sino una estructura emocional que se articula en función del mensaje, tal como en el diseño psicodélico original. Se usan formas distorsionadas y contornos simbólicos que rompen con la racionalidad modernista pura. La imagen tiene una dimensión expansiva, con elementos que implican movimiento interno y transformación en vez de ilusiones ópticas, se logra dinamismo narrativo.

Psicodelia: Marco Antonio Guzmán

La obra “El futuro es ahora” de Marco Antonio Guzmán, de origen boliviano, conocido como Marco Tóxico se acomoda con notable coherencia a los parámetros de la estética psicodélica, aunque con una reinterpretación local que la aleja del imaginario hippie clásico (Blanco, 2025).

La obra de Marco Tóxico transmite una narrativa simbólica y contracultural. Figuras como la mano desproporcionada sosteniendo un dispositivo y el ave que lo abandona apelan al subconscien-

te colectivo, evocando una liberación de lo digital o una fuga hacia lo imaginario. Este tipo de representación coincide con el espíritu psicodélico: una crítica al orden establecido y una apertura hacia estados mentales alternativos.

La tipografía empleada, se integra orgánicamente al diseño, sus formas curvas, su grosor irregular y su disposición fluida contribuyen a la sensación de movimiento y expansión visual. No se percibe como un elemento independiente sino como parte inseparable del campo compositivo, cumpliendo una función rítmica más que estructural.

El tratamiento del color en la obra es decisivo para su carácter psicodélico. El fondo amarillo vibrante establece una base energética sobre la cual se disponen rojos intensos, blancos contrastantes y negros profundos. Esta combinación genera estímulo directo a la retina y remite a los efectos visuales provocados por sustancias alucinógenas. La técnica de trapping, aplicada en los contornos y sombras, brinda volumen a formas planas, reforzando la ilusión óptica sin perder la bidimensionalidad del soporte.

Figura 16.

El futuro es ahora, 2021.



Nota: Realizado por Marco Antonio Guzmán, 2021. Tomado de: (Arce, 2011).

La composición rechaza estructuras geométricas tradicionales. No hay una grilla visible ni un eje simétrico de organización, las figuras parecen flotar en un espacio indefinido, guiadas por flujos internos, más emocionales que racionales, este tipo de disposición favorece una lectura intuitiva, desordenada, donde el ojo se desplaza libremente en busca de significado.

Otro rasgo distintivo es la fusión entre figura y fondo, las formas no se recortan sobre el fondo, sino que se entrelazan con él, creando ambigüedad espacial. Esta integración visual complica la distinción entre lo principal y lo secundario, y obliga al espectador a establecer sus propias jerarquías interpretativas. La distorsión formal y la asimetría contribuyen al dinamismo, rompiendo con la estructura lógica y provocando una experiencia visual envolvente.

La obra rechaza toda rigidez estructural en favor de una construcción emotiva, cada elemento parece surgir desde un ritmo gráfico interno, donde lo lúdico y lo expresivo priman sobre la racionalidad.

Arte Folclórico: José Guadalupe Posada

El cartel “La Calavera Oaxaqueña” de José Guadalupe Posada realizada en 1903, representa una de las expresiones más emblemáticas del cartelismo popular mexicano del siglo XIX, en el que se entrelazan sátira social, estética ritual y narrativa gráfica. Mediante una composición cuidadosamente organizada, Posada logra transmitir irreverencia, identidad cultural y festiva solemnidad (Pernudo, 2014).

La figura principal es una calavera vestida con atuendo tradicional oaxaqueño, ocupa el centro de la imagen, estableciendo un eje vertical que jerarquiza visualmente la escena. Su postura erguida, con los brazos levantados en actitud teatral, refuerza la idea de protagonismo, mientras que el conjunto de personajes que la rodean

contribuye a generar una atmósfera de celebración colectiva. Este dinamismo visual se equilibra con la simetría general del cartel.

La tipografía decorativa ubicada en la parte superior enuncia el título de la obra en estilo manual, sin competir visualmente con la imagen, sino complementando su carácter festivo. El poema que ocupa el tercio inferior del cartel refuerza el mensaje narrativo, con rimas tradicionales que subrayan la valentía, el orgullo regional y el legado cultural de la figura calavérica.

Figura 17.

Calavera Oaxaqueña, 1903.



Nota: Obra del mexicano José Guadalupe Posada. Tomado de: (Santiago, 2022).

La paleta cromática se limita al blanco y negro, típica del grabado metálico tradicional, lo que potencia el contraste visual y permite destacar los contornos ornamentales de sombreros, vestidos y gestos corporales. El uso de líneas curvas en el tocado de la figura central y las estructuras decorativas laterales recuerda la ornamentación vegetal del Art Nouveau, aunque reinterpretada desde la gráfica artesanal popular.

La relación figura-fondo se establece mediante un fondo neutro que cede protagonismo a los personajes, mientras que el espacio negativo alrededor de ellos contribuye a enfatizar el movimiento y la teatralidad de la escena. La estructura bidimensional del cartel se organiza mediante una grilla implícita que distribuye jerárquicamente el título, la ilustración y el texto, logrando equilibrio compositivo.

La obra funciona no solo como ilustración costumbrista, sino como cartel narrativo, que representa no un evento, sino una ideología visual: la exaltación de lo indígena, lo festivo y lo eterno. Posada convierte la muerte en personaje social, y a la gráfica popular en vehículo de identidad nacional.

Conclusiones

La producción gráfica en América Latina no puede dissociarse de sus contextos políticos, históricos y sociales: se define por su carácter simbólicamente cargado y por su resistencia a estéticas homogéneas. Lejos de reproducir fórmulas formales, el diseño gráfico latinoamericano se consolida como lenguaje visual con voluntad de narración cultural y posicionamiento ideológico.

La obra de José Guadalupe Posada encarna un punto de inflexión: sus grabados no solo fundan una estética popular, sino que funcionan como dispositivo visual insurgente, Posada resignifica el imaginario de la muerte, la sátira y lo cotidiano desde una perspectiva radicalmente americana. En contraposición, muchas

expresiones gráficas latinoamericanas contemporáneas adoptan estilos internacionales del cartelismo, pero los reinterpretan con particularidades culturales. Esta absorción no implica pérdida de autenticidad, sino reformulación simbólica que da lugar a nuevas identidades visuales.

Avanzando hacia el siglo XX, las escuelas de cartelismo político, especialmente la cubana del ICAIC, reafirman este potencial gráfico mediante el uso deliberado de influencias externas como el pop art, constructivismo y otros buscan construir un lenguaje propio. Los diseñadores no imitan el estilo internacional, sino que lo asimilan a las necesidades de la revolución. El cartel cubano no es arte decorativo, sino un grafismo militante que busca transformar la conciencia colectiva desde la estética. La escuela cubana representa un caso ejemplar de esta dinámica: influenciada por lenguajes previos, logra reinventarse a partir de una fuerte carga ideológica y social, posicionando el cartel como herramienta de transformación cultural.

Por otra parte, expresiones como el “pop ahorado” de Jesús Ruiz Durand representan un caso extremo de hibridación, pero que sigue enmarcado en el Pop Art. Al apropiarse de códigos del Pop estadounidense, los reconfigura desde lo criollo y lo político, desestabilizando el canon global. Esta operación no busca la estética del consumo, sino una estética de la confrontación simbólica.

En conjunto, puede afirmarse que la gráfica latinoamericana funciona como sistema simbólico que se gesta desde una posición de tensión: absorbe, resignifica y reformula. La autenticidad de sus estilos no reside en lo autóctono, sino en su capacidad de leer el contexto y producir imágenes que interpelen, resistan y construyan sentido. La identidad visual en América Latina no es fija, sino una práctica crítica de traducción cultural.

Por otro lado, los estilos internacionales, no deben verse como imposiciones estéticas, sino como fuentes estructurantes de herramientas formales y discursivas que han sido recontextualizadas en

América Latina. Su importancia radica no en la reproducción, sino en el potencial de hibridación crítica que permiten cuando son leídos desde lo local.

Desde esta perspectiva, su importancia no se limita al diseño gráfico per se, sino que permite a los creadores latinoamericanos activar procesos de traducción cultural, dando lugar a expresiones visuales profundamente propias. En suma, los estilos globales han sido fundamentales no por su origen, sino por su capacidad de ser fracturados, reinterpretados y reescritos. Este gesto, estético, político y simbólico, es lo que ha permitido a la gráfica regional configurar su voz.

REFERENCIAS

- Arancibia Durán, C. (2019). 5 obras para conocer a José Guadalupe Posada (analizadas). Obtenido de *Cultura Genial*: <https://www.culturagenial.com/es/obras-de-jose-guadalupe-posada/>
- Arce, M. (2011). *Características comunes de carteles de eventos culturales latinoamericanos y su identidad gráfica* [Tesis de grado, Universidad Abierta Interamericana]. Argentina: Universidad Abierta Interamericana. Obtenido de <https://imgbiblio.vaneduc.edu.ar/fulltext/files/TC110405.pdf>
- BBC New Mundo. (2019). 3 innovaciones esenciales de la Bauhaus, la escuela de arquitectos exiliados por los nazis que creó la modernidad. Obtenido de *BBC.COM*: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-47828706>
- Blanco, E. (2025). MARCO TOXICO - Marco Antonio Guzman, artista gráfico e ilustrador boliviano. Obtenido de *Diccionario cultural boliviano*: <https://elias-blanco.blogspot.com/2025/06/marco-toxico-marco-antonio-guzman.html>
- Caballero, A. (2020). El cartel cubano en los años 70. *Espacio diseño*, 288-289. Obtenido de <file:///C:/Users/mirey/Downloads/2303-Texto%20del%20art%C3%ADculo-2438-1-10-20220914.pdf>
- Cadenas, L. (2014). REPORTAJE - DEPERO, EL FUTURISTA OLVIDADO. Obtenido de *Elcorso.es*: <https://elcorso.es/reportaje-depero-el-futurista-olvidado/>

- Calvo, M. (2015). *La propaganda de Rodchenko*. Obtenido de <https://historia-arte.com/obras/la-propaganda-de-rodchenko>
- DOMESTIKA. (2024). *Historia del cartel: siglos de comunicación visual*. Obtenido de <https://www.domestika.org/es/blog/4698-historia-del-cartel-siglos-de-comunicacion-visual>
- Dussailant Christie, J. (2021). Comienzos del afiche artístico en Chile: tras las huellas de Jules Chéret (1870-1922). *Aisthesis*(70), 11-40. doi:<https://doi.org/10.7764/Aisth.70.1>
- Espilez, M. (2021). Beggarstaff Brothers, el minimalismo en el cartelismo. Obtenido de *Encima de la Niebla*: <https://encimadelaniebla.com/beggarstaff-brothers-el-minimalismo-en-el-cartelismo/>
- Hermano Temblón. (2024). *Cassandre, el gran precursor del cartel moderno*. Obtenido de HERMANO-TEMBLÓN.COM: <https://www.hermanotemblon.com/cassandre-el-gran-precursor-del-cartel-moderno/>
- Holguín, E. (2021). El cartel como ilusión. Entrevista con Alejandro Rodríguez Fornés. Obtenido de *RIALTA MAGAZINE*: <https://rialta.org/el-cartel-como-ilusion-entrevista-disenador-alejandro-rodriguez-fornes/>
- Hoyos, M. (2017). Persistencia del constructivismo soviético en el cartelismo. Obtenido de **Blog Dsigno**: <https://www.dsigno.es/blog/disen-grafico/persistencia-del-constructivismo-sovietico-en-el-cartelismo>
- Hugosoy. (2023). *Carteles Art Deco*. Obtenido de hugosoy.com: <https://hugosoy.com/2023/07/18/carteles-art-deco/>
- Imaginario , A. (2024). 7 obras emblemáticas de Andy Warhol. Obtenido de *Cultura genial*: <https://www.culturagenial.com/es/obras-andy-warhol/>
- Imaginario , A. (2024). Arte pop: características, artistas y obras claves. Obtenido de *Cultura genial*: <https://www.culturagenial.com/es/arte-pop/>
- Mena, J. (2016). *La gráfica popular y su inserción en el desarrollo del cartel contemporáneo. Relaciones y emergentes* [Tesis de maestría]. Ecuador. Obtenido de <https://dspace.uazuay.edu.ec/bitstream/datos/5776/1/12096.pdf>
- Morcillo, N. (2024). Carteles tipográficos. Obtenido de *Creativos Online*: <https://www.creativosonline.org/carteles-tipograficos.html>
- Moreno, A. (2011). De Stijl y la Bauhaus. I+Diseño. *Revista Científico-Académica Internacional De Innovación, Investigación Y Desarrollo En Diseño*, 4, 64-76. Obtenido de <https://revistas.uma.es/index.php/idisen/article/view/12664>

- Perez, J. (2018). Dinamiteros del arte: la vanguardia ruso-soviética agitando la Revolución. Obtenido de *El buho y la alondra*: <https://www.centrocultural.coop/revista/ciclos-y-viceversa/dinamiteros-del-arte-la-vanguardia-ruso-sovietica-agitando-la-revolucion>
- Pernudo, D. (8 de Febrero de 2014). DXI Magazine. Obtenido de *EL CARTEL PUBLICITARIO MEXICANO DE GUADALUPE POSADA*: <https://www.dximagazine.com/2014/02/08/el-cartel-publicitario-mexicano-de-guadalupe-posada/>
- Recher Montal, M. (2020). *Pueblo, gráfica y revolución: Transferencias y nacimiento del diseño gráfico chileno contemporáneo 1963-73*. Chile: Universidad Católica de Chile. Obtenido de https://diseno.uc.cl/memorias/pdf/memoria_dno_uc_2020_1_RECHER_MONTAL_M.pdf
- Riquelme, I. (2023). *Diseño del cartel*. En U. d. Londres. Obtenido de <https://www.studocu.com/latam/document/centro-universitario-tecnologico/intro-diseno-grafico-publicitario/diseño-cartel-como-dice-richard-hollis-en-la-introducción-al-diseño-gráfico-una-historia/28246945>
- Ros, E. (2020). Saul Bass: la revolución gráfica de Hollywood. Obtenido de *La Vanguardia*: <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200508/481011200074/saul-bass-titulos-credito-carteles-cinematograficos-hollywood-hitchcock-psicosis.html#foto-9>
- Sadurní, J. (2013). Toulouse Lautrec, el gran pintor de la belle époque parisina. Obtenido de *Historia. National Geographic*: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/toulouse-lautrec-gran-pintor-belle-epoque-parisina_14663
- Sala, A. (2023). Alphonse Mucha, el gran cartelista del modernismo. Obtenido de *Historia. National Geographic*: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/alphonse-mucha-gran-cartelista-modernismo_19689
- Santiago, D. (2022). Calavera Oaxaqueña: ¿Qué representa y por qué se le dice “garbancera”? SIGNIFICADO. *El heraldo de México*. Obtenido de <https://oaxaca.heraldodemexico.com.mx/estilo-de-vida/cultura/2022/10/24/calavera-oaxaqueña-que-representa-por-que-se-le-dice-garbancera-significado-4645.html>
- SAQUELATERAL. (2009). ALEJANDRO FAURÉ : el primer diseñador gráfico chileno. Obtenido de *SAQUELATERAL*: <https://saquelateral.blogspot.com/2009/10/alejandro-faure-el-primer-disenador.html>
- Sienra, R. (2019). Conoce la historia de los carteles ‘art nouveau’ de finales del siglo XIX. Obtenido de *MY MODERN MET*: <https://mymodernmet.com/es/art-nouveau-posters-carteles/2/>

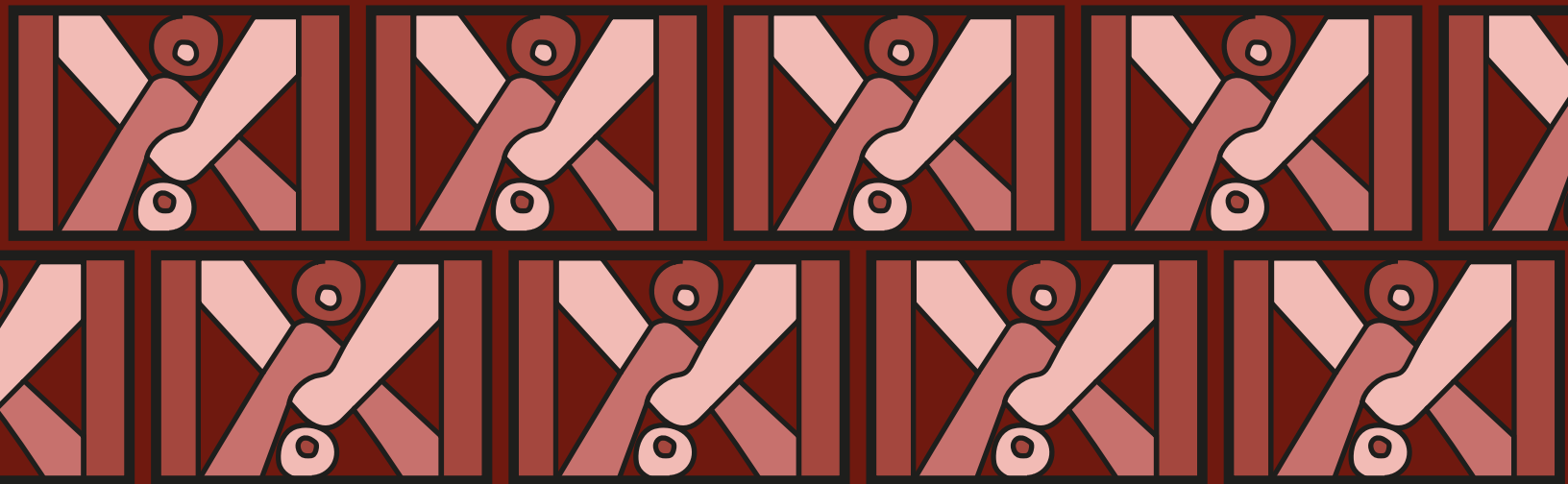
- Taborda Aguilar, Á. (2015). *Análisis semántico y sintáctico de una serie de carteles de cine de la Escuela Cubana del Cartel con el cual se pretende comprender su identidad e importancia* [Trabajo de grado, Universidad Autónoma de Occidente]. Santiago de Cali. Obtenido de <https://red.uao.edu.co/server/api/core/bitstreams/714b75ac-36a1-419e-b969-235fc138715b/content>
- Vico Sánchez, M. (2024). *La gráfica chilena se vuelve moderna: afiches de la Oficina Larrea, la dupla González-Quiroz y Daniel Gleiser en la Biblioteca Nacional*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Obtenido de file:///C:/Users/mirey/OneDrive/Esitorio/LIBRO.UNAM/04_art_La%20gra%CC%81fica%20chilena%20se%20vuelve%20moderna_o.pdf



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

Cada texto refleja la voz y perspectiva de su autor o autora, responsable de su contenido, así como de los ajustes y revisiones que dan forma final a su obra.

Capítulo 5



Manual de Instrucciones para un Planeta Compartido: Poesía y Diseño desde la Interespecificidad

Azael Pérez-Peláez

Julio César Romero Becerril

Resumen

Este artículo presenta un proyecto interdisciplinario desarrollado por un poeta y un ilustrador que explora a la **accesibilidad interespecífica** mediante la convergencia de poesía visual y diseño experimental. Su objetivo es la creación de un zine autoeditado de 20 páginas que integre poemas, ilustraciones en acuarela y elementos interactivos low-tech para cuestionar el antropocentrismo en el diseño, priorizando necesidades ecológicas y corporales diversas. Bajo una perspectiva posthumanista y ecocrítica, el trabajo aborda tres ejes: 1) **accesibilidad interespecífica**, 2) **lenguajes no antropocéntricos** y 3) **diseño parasimpático**, usando materiales biocompostables (papel de algodón, semillas, tintas vegetales) y metáforas tecnológico-naturales (blockchain fotosintético, WiFi micelial). El resultado es un artefacto artístico-educativo que documenta su interacción con humanos y no humanos a través de una galería digital, proponiendo que lo universal emerge del diálogo entre todas las formas de vida.

Palabras clave: Poesía ecológica, Diseño accesible interespecífico, Postantropocentrismo, Biosemiótica aplicada, Ecocrítica experimental

Introducción

En la encrucijada del Antropoceno, donde la crisis ecológica desvela los límites de los paradigmas humanos de conocimiento, este proyecto se erige como un ejercicio de desobediencia epistémica. Frente a la hegemonía de lenguajes racionalistas que reducen lo vivo a datos cuantificables —y perpetúan la escisión cultura/naturaleza—, proponemos la poesía visual y la ilustración experimental como herramientas para una ecología de saberes situados, donde lo sensorial, lo metafórico y lo multiespecie reconfiguran lo que entendemos por “accesibilidad” (Crespo, y otros, 2023).

La poesía, desde la tradición de la ecocrítica, ha demostrado ser un dispositivo para desestabilizar el logocentrismo antropocéntrico (González Gil, 2022). Su capacidad para operar a través de la ambigüedad, la polisemia y la sinestesia —como en los *haikus* de Bash que entrelazan ciclos humanos y estaciones naturales— permite traducir experiencias no humanas sin reducirlas a meros recursos simbólicos. Por su parte, la ilustración, en diálogo con la teoría del diseño especulativo, trasciende su rol representacional para devenir interfaz corporeizada: un puente táctil entre especies que activa modos de percepción olvidados (Martínez-Carratalá, Collado, & Miras, 2023). Juntas, estas disciplinas no solo cuestionan la autoridad de los lenguajes unidireccionales del diseño moderno, sino que construyen una epistemología relacional basada en tres pilares:

1. La poesía como tecnología biosemiótica:

Los poemas aquí presentados —desde las “Raíces Parlantes” hasta el “Blockchain Fotosintético”— operan como sistemas de traducción intersomática. Inspirados en la biosemiótica, que estudia los procesos de significación en todos los seres vivos, convierten danzas de abejas o pulsos eléctricos en raíces en estructuras métricas y visuales (Peyón, 2024). Esto no es mera analogía: al imitar el carácter no lineal de la comunicación forestal, la poesía deviene un

método de conocimiento encarnado, donde leer es un acto de simbiosis (Guzmán y Mellado, 2024).

2. La ilustración como cartografía crítica:

Las acuarelas y pop-ups del zine, lejos de ser adornos, son ejercicios de diseño parasimpático que responden a la urgencia de desacelerar la percepción humana. Al priorizar texturas, olores y ritmos no productivos —como los pliegues que simulan el crecimiento lento de los hongos—, las ilustraciones activan una atención intrespecífica, es decir, una escucha activa que reconoce agencias más allá de lo humano (Tommasino, 2024).

3. El zine como contra-archivo multiespecie:

Al integrar semillas compostables y poemas enterrables, este artefacto desafía la noción occidental de archivo como repositorio estático. En su lugar, propone un modelo inspirado en los bancos de memoria vegetal, donde el conocimiento se almacena en micelios y se activa mediante la descomposición. Es aquí donde el proyecto dialoga con el posthumanismo crítico, situando lo humano como un nudo temporal en redes de interdependencia (Smith, y otros, 2024).

Este marco no es una mera estrategia estética: es una postura ética que reconoce, que sobrevivir en ruinas requiere prácticas de atención colectiva. Al fusionar poesía e ilustración, no buscamos responder preguntas, sino cultivar preguntas-rizoma —¿Cómo diseña un líquen? ¿Qué patrones de accesibilidad propone un enjambre? — que desmonten la ilusión de excepcionalidad humana.

Este zine es un manifiesto material: prueba que el arte, cuando se desprende de su narcisismo antropocéntrico, puede ser tanto un espejo de la crisis como un manual de supervivencia colaborativa.

Objetivo central

Crear un zine experimental de 20 páginas que, mediante la colaboración entre poesía visual y diseño, replantee la accesibilidad desde una perspectiva interespecífica, con tres metas:

1. Generar metáforas tangibles que desafíen la hegemonía sensorial humana (visiocentrismo, logocentrismo).
2. Proponer prototipos de diseño parasimpático mediante interacciones multisensoriales (olores, texturas, formatos no visuales).
3. Documentar procesos de coautoría simbólica con especies no humanas (plantas, animales) a través de registros poéticos y materiales biocompostables.

Conceptos clave

Con el propósito de clarificar los conceptos sin dejar de simplificar el lenguaje pretendido en las producciones poéticas y pictóricas, se presentan los siguientes conceptos clave:

1. Accesibilidad interespecífica:

Propone espacios y objetos que negocien necesidades contradictorias entre especies. Ejemplo: corredores urbanos con bancos para humanos y túneles subterráneos para erizos, usando materiales que amortiguan ruido (fibras de micelio) para reducir el estrés mutuo. Rechaza la idea de “solución universal”, privilegiando diseños adaptativos que permitan conflictos productivos.

2. Lenguajes no antropocéntricos:

Traduce patrones biosemióticos (danzas de abejas, pulsos eléctricos en raíces) a estructuras poéticas y gráficas. Un poema no se

“traduce” a braille, sino que se transduce a vibraciones (para topos) o fluctuaciones lumínicas (para polillas), usando el error y la pérdida como parte del mensaje.

3. Diseño parasimpático:

Crea objetos que activan respuestas de reposo en humanos y no humanos: papeles con texturas líquenes (inducen tacto lento), tintas aromáticas basadas en feromonas de abejas, o plegables que solo revelan mensajes al exponerse a la humedad (ritmos no humanos).

Método

1. Mapeo poético individual:

- Barreras humanas: Registro de sonidos invasivos mediante grabaciones con smartphone (tráfico, obras) y traducción a “partituras gráficas” en acuarela para “Descomposición Sonora”.
- Barreras no humanas: Colecta de restos biológicos (hojas, plumas) en parques urbanos para collages en “Invasión Reversible”.

2. Traducción intersomática manual:

- Para plantas: Micro-poemas escritos en tiras de papel de algodón y enterrados junto a árboles (“Diálogo Endolítico”).
- Para animales: Ilustraciones con acuarela mezclada con caldo de pollo no tóxico en páginas desplegadas (“Red de Micelio 6G”).

3. Producción del zine:

- Ilustraciones: Acuarelas en papel de algodón con técnicas como sal para texturas (“Cuántica de la Savia”) y sellos de hojas reales.

- Elementos interactivos: Pop-ups manuales (hongos en “Resurrección Fúngica”).
- Sobres con semillas nativas (*cosmos bipinnatus*) pegados con engrudo de harina.
- Biodegradabilidad: Instrucciones ilustradas para compostar el zine (“Sinfonía para un Trono Vacante”).

4. *Documentación autogestionada:*

- Fotografías de interacciones con no humanos (pájaros picoteando semillas, perros oliendo páginas).
- Registro del proceso de compostaje y germinación de semillas.

Poemas a incluir

Colección de 21 Poemas

1. “Raíces Parlantes”

El micelio traduce el susurro del musgo,
sílaba líquida que sube por los troncos.
El bosque dicta su épica sin alfabeto:
cada raíz es un verso en braille orgánico.

2. “Litigio de Cloroplastos”

La hoja demanda luz en corte fotosintética,
el cactus presenta pruebas en espinas.
El jurado: diez hormigas rojas
y una nube que olvidó llover.

3. “Algoritmos Verdes”

La selva ejecuta .exe ancestral:

if flor.abrir() == polen:

migración = fractal

else:

raíces.romper(antropoceno)

4. “Híbridos del Asfalto”

Liquen crece en parabrisas,

el coyote cruza con semáforos.

La ciudad muta en taxonomía urgente:

nuevas especies nacen de nuestro óxido.

5. “Amor en Tiempos de CO₂”

La abeja y la orquídea pactan en TCP/IP floral,

mientras el permafrost derretido susurra:

“Todo mutualismo es un acto de fe

en medio de la sexta extinción”.

6. “Archivos de Coral”

Los pólipos graban memorias en carbonato,

el océano escribe su autobiografía ácida.

Cada arrecife: un servidor caído

que el krill intenta reiniciar.

7. “Invasión Reversible”

El humano fue especie introducida,
ahora el roble le dicta términos de adaptación:
“Si quieres fotosintetizar, paga con agua limpia”.

8. “Fotosíntesis de Datos”

El roble usa blockchain para compartir savia,
los zorros minan verdades en la dark forest.
La naturaleza prueba su NFT:
“Somos tokens no fungibles”.

9. “Criptografía de Plumas”

El colibrí escribe en código Morse
con sus piruetas,
la iguana descifra mensajes
en las grietas de la corteza.
La selva es un chat encriptado.

10. “Poética Viral”

El COVID fue un soneto zoonótico,
los murciélagos riman con pangolines.
La próxima pandemia será un haiku:
tres versos, diecisiete especies enlazadas.

11. “Red de Micelio 6G”

Los hongos ofrecen WiFi sin tarifa,

la conexión más veloz está en las raíces.

Descarga la app: *Symbiosis 2.0*

(Requerimientos: abandonar el ego).

12. “Especies Post-Homo”

El humano evoluciona a líquen:

mitad código, mitocondria.

Su huella digital ahora es fractal,

su relato, un híbrido de clorofila y silicio.

13. “Redes Bioluminiscentes”

El plancton y los satélites parpadean

en morse interestelar.

La Vía Láctea es un micelio cósmico:

todos hablamos luz.

14. “Parlamento Animalia”

El lobo preside, la luciérnaga lleva actas,

el cóndor veta leyes de fronteras.

Artículo 1: “Todo tratado debe escribirse

con savia y derretirse con el sol”.

15. “Descomposición Sonora”

Los hongos tocan jazz en órganos muertos,

el bosque convierte cadáveres en sinfonías.

Escucha: la muerte es solo un acorde

en la gran fuga de la vida.

16. “Lengua Simbiótica”

El murciélago traduce el llanto del guacamayo,
el cactus aprende esperanto de las estrellas.
El último humano habla en dialecto híbrido:
mitad raíz, mitad algoritmo.

17. “Polen Tardígrado”

Los esporas viajan en cometas,
el musgo sobrevive en Marte.
La vida es un poema que se escribe
en todos los alfabetos posibles.

18. “Diálogo Endolítico”

El granito y el líquen negocian:
“Romperé tu piel para respirar”.
“Usa mis venas como carreteras”.
La montaña es un tratado vivo.

19. “Resurrección Fúngica”

Los hongos reescriben especies extintas
en ADN de lluvia ácida.
Próximo estreno: el dodo regresa
como obra de teatro micelial.

20. “Cuántica de la Savia”

El roble existe en superposición:
vivo y muerto, raíz y nube.

El bosque prueba la teoría del multiverso:
cada hoja cae en diez realidades.

21. “Sinfonía para un Trono Vacante”

El humano dejó su trono de huesos,
ahora el viento toca su fémur como flauta.

En el cadáver del Antropoceno crece
un coral que canta en todos los idiomas.

El micelio escribe el último verso:
“El rey era solo un hongo disfrazado”.

Epílogo:

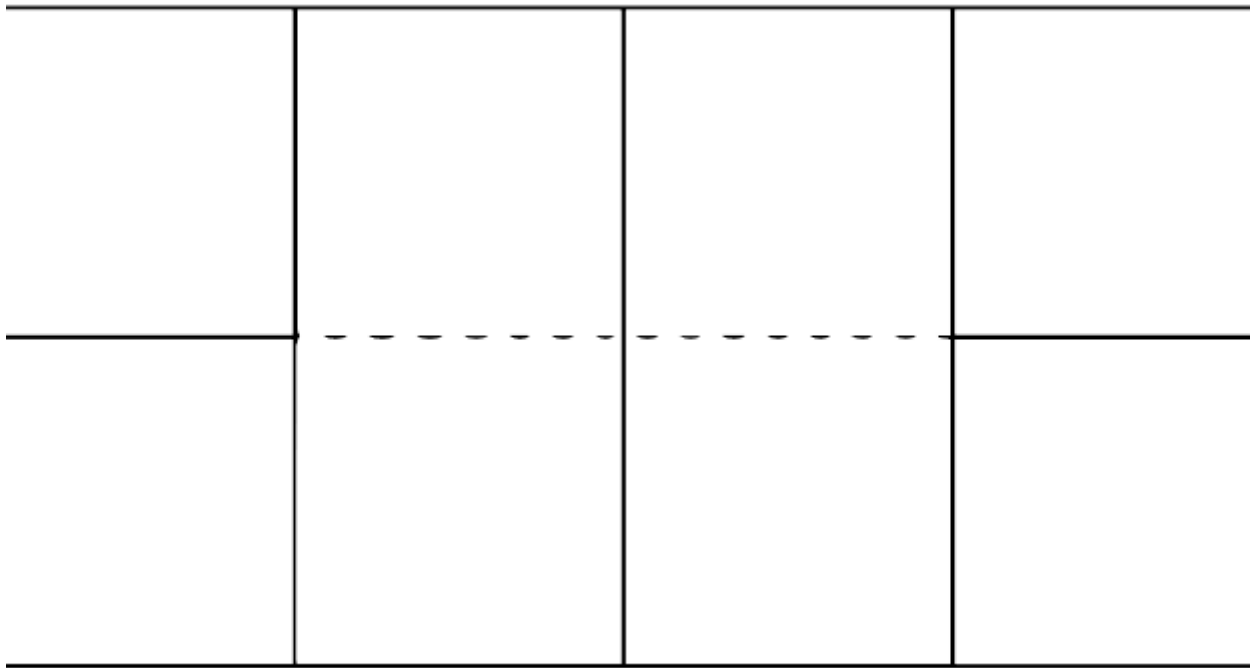
Esta colección teje un tapiz donde cada especie es hilo y telar. Desde micelios hasta algoritmos, la obra explora cómo la vida negocia, choca y se entrelaza en un ballet de supervivencia y belleza. Los poemas usan la tecnología como metáfora de procesos naturales (y viceversa), cuestionando la supuesta excepcionalidad humana. La estructura cíclica (del micelio al coral cantando) sugiere que la verdadera soberanía es colectiva, salvaje y siempre en devenir.

Diagramación y montaje

El Zine propuesto sigue el esquema de diagramación básico de un zine plegado y cortado en una sola hoja impresa como se muestra en la figura 1

Figura 1.

Esquema de diagramación básico del Zine donde se muestra con línea continua los pliegues y con línea punteada los cortes.



Fuente: Elaboración propia.

El montaje de las imágenes y poemas se muestra en la figura 2.

Figura 2.

Montaje de poemas e imágenes según la diagramación propuesta.

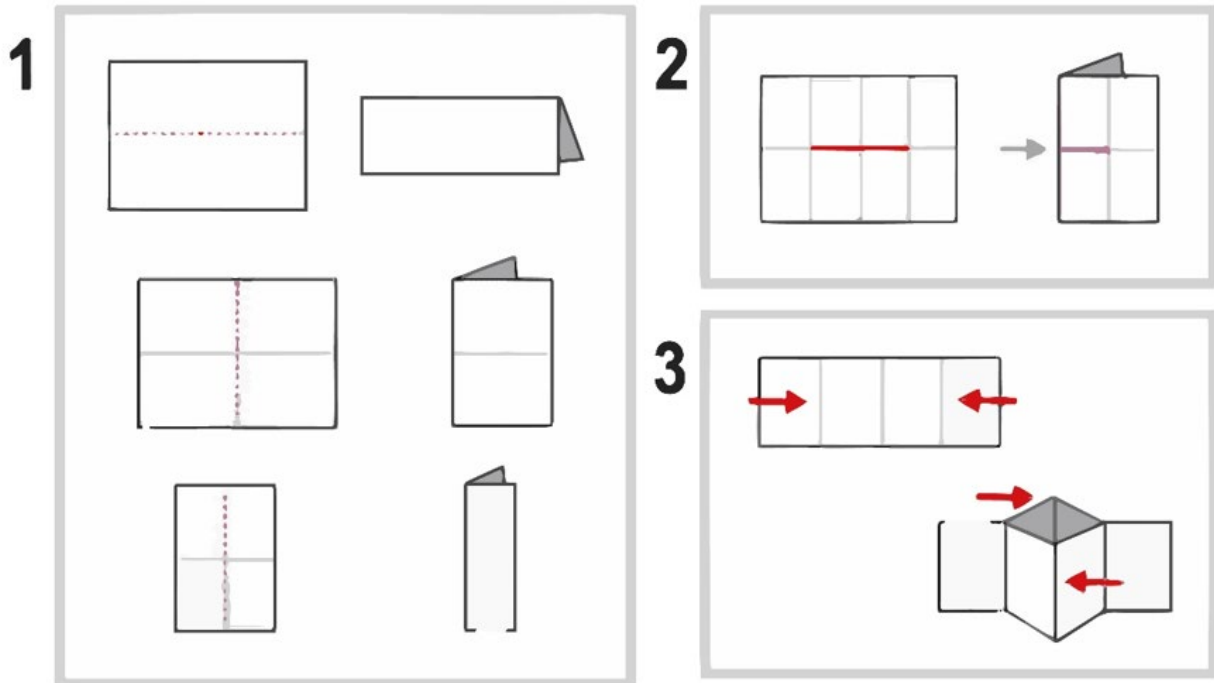


Fuente: Elaboración propia.

En la figura 3 se muestran las instrucciones de corte y doblado para el acabado del zine.

Figura 3.

Donde se muestran los pasos de corte y doblado para el acabado del Zine.



Fuente: elaboración propia.

Resultados esperados:

1. Zine como interfaz ecológica:

- 30 copias impresas en papel de algodón, con acuarelas y elementos interactivos añadidos manualmente.
- 90% de los materiales compostables, incluyendo semillas nativas y papel sin blanqueantes.

2. Interacciones documentadas:

- Con humanos: 15 copias distribuidas en bibliotecas, con registros en Instagram de usuarios activando olores al frotar versos con especias (“Litigio de Cloroplastos”).
- Con no humanos: Germinación de semillas en 40% de las co-

pías compostadas (monitoreo fotográfico). Videos de pájaros interactuando con sobres de semillas (“Criptografía de Plumas”).

3. *Galería digital en Instagram (@planeta_compartido):*

- 10 Reels mostrando el proceso creativo, lecturas de poemas con sonidos ambientales y descomposición del zine.
- 15 Historias con encuestas sobre reflexiones ecológicas generadas por los poemas.

Frases-clave para promocionar el proyecto

“El diseño universal no habla en humano: susurra en savia, vibra en raíces, titila en códigos que ninguna especie puede dominar.”

“Lo universal no es humano: es el murmullo que queda cuando todas las especies pueden decir ‘aquí estoy’.”

“¿Qué dice un poema cuando lo lee un hongo? Este zine es la primera traducción.”

Conclusiones

Este proceso demuestra que la colaboración entre poesía y diseño puede operar como tecnología de mediación interespecífica, incluso en equipos reducidos. Los poemas, al funcionar como interfaces biosemióticas, desafían la autoría individual y proponen una agencia distribuida entre especies. El zine, más que un objeto editorial, es un organismo textual en descomposición, cuyo ciclo vital (creación, interacción, compostaje) refleja la estructura cíclica de los poemas del pensamiento al objeto y a la tierra y de regreso. La lección clave es que diseñar para todas las especies no requiere escala monumental, sino sensibilidad para traducir y ser traducido.

Futuras investigaciones podrían enfocarse en explorar el cómo estos gestos artísticos modifican la percepción humana de lo “vivo” en entornos urbanos.

Referencias

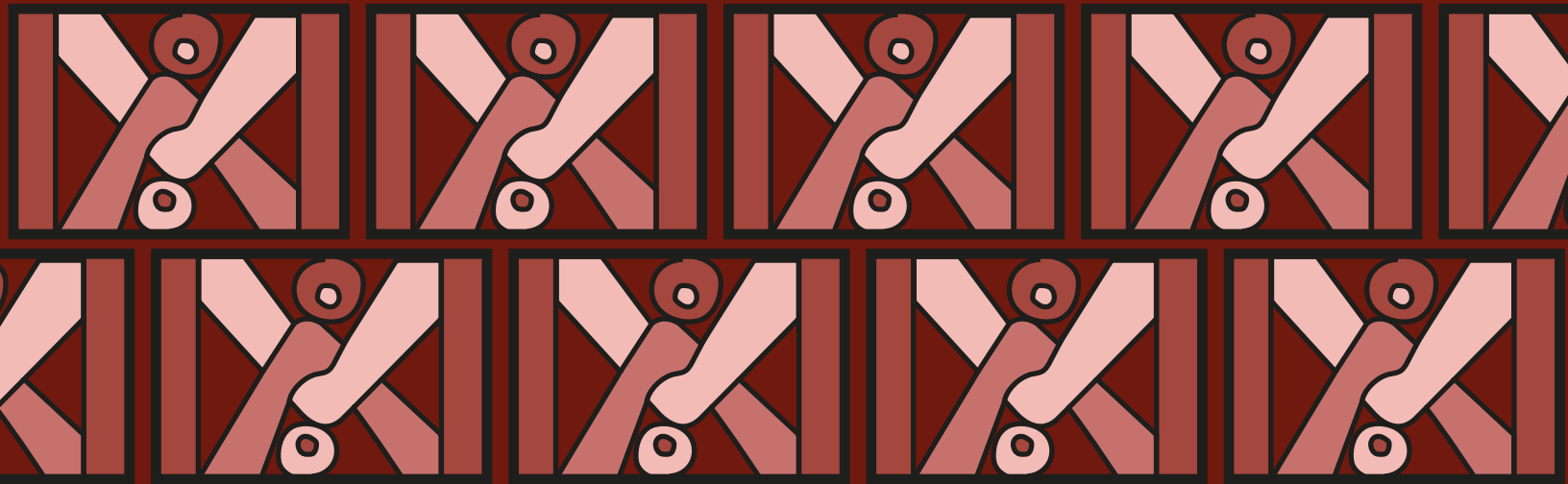
- Crespo, O. R., Claudio, Y. M. C., González, N. Q., & Rodríguez, I. S. (2023). Cocreación para una ecología de saberes en el Caribe: huerto de Capetillo. *Revista de Arquitectura*, 28(44), 56-75. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2023.69974>
- González Gil, María Isabel (2022) «Poesía y naturaleza: una lectura ecocrítica de la obra de Aníbal Núñez». *Literatura y ecología, Literatura y visualidad, Voces de África*, Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC), pp. 45-58, https://www.selgyc.com/index.php/es/index6172.html?option=com_content&view=article&id=139
- Guzmán, R., & Mellado, L. A. (2024). Presentación. De lo animal en la literatura. *CoReLA*, (11), 14-17. Recuperado a partir de <http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/article/view/850>
- Martínez-Carratalá, F. A., Collado, J. R., & Miras, S. (2023). Estrategias de composición del espacio visual en el álbum para la reflexión ecocrítica. Pangeas. *Revista Interdisciplinar de Ecocrítica*, (5), 29-44. <https://doi.org/10.14198/PANGEAS.24665>
- Peyón, P. F. (2024). La gramática de la vida: la reflexión ecopoética de Gamaliel Churata en El pez de oro. *Revista Letral*, (34), 368-387. <http://dx.doi.org/10.30827/RL.v0i34.28071>
- Smith, L., Cartwright, C., Brennan-Lister, G., Brooks, E., Collins, F., Colson, S., ... & Munnery, C. (2024). Zine Ecologies: Creative Environmentalisms and Literary Activisms. *GeoHumanities*, 1-24. <https://doi.org/10.1080/2373566X.2023.2267096>
- Tommasino, N. (2024). ¿Cómo vamos a vivir en el planeta? Una cartografía para habitar tramas que cuidan la vida. *Iluminuras*, 25(67). Recuperado a partir de <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/137146>



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

Cada texto refleja la voz y perspectiva de su autor o autora, responsable de su contenido, así como de los ajustes y revisiones que dan forma final a su obra.

Capítulo 6



Vida cotidiana y folclor en la cultura visual contemporánea. Caso de estudio: La Leyenda de la Nahuala (2007)

Fernanda Ezenice Peralta Canseco

Introducción

El presente trabajo es parte de una investigación mayor que comprende mi tesis doctoral. En este escrito se desarrollarán ideas en torno a los estudios interdisciplinarios del arte con aspectos sociales. En este sentido, se apuesta por un enfoque interdisciplinario que permita analizar los productos culturales desde una perspectiva que articule aportaciones que provienen de otras áreas como la sociología, la historiografía y la semiología. Esta integración permite abordar fenómenos como la representación del folclor y la cotidianidad en medios audiovisuales, en diálogo con problemáticas contemporáneas sobre la identidad, la memoria cultural y las prácticas simbólicas.

A través del estudio de *La Leyenda de la Nahuala* (2007), una película animada que ha adquirido un lugar significativo dentro del cine mexicano contemporáneo. En este texto se propone explorar como el relato fílmico construye y comunica representaciones sociales arraigadas en el imaginario colectivo. Este trabajo propone un enfoque que combina la teoría narrativa, la semiología y las ciencias

sociales, con el objetivo de examinar de qué manera la animación opera como un mecanismo de construcción de sentido, identidad y memoria, dentro de un contexto globalizado.

Este trabajo parte de la premisa de que las narrativas audiovisuales funcionan como un espacio de mediación simbólica, en donde se pueden negociar las tensiones sociales, históricas y culturales. De este modo, el análisis de la película permite indagar la interacción entre el folclor y lo cotidiano para dar forma a una representación visual del folclor mexicano contemporáneo.

Esbozo teórico y conceptual

Desde un enfoque multidisciplinario, el análisis de *La Leyenda de la Nahuala* (2007) se construirá a partir de las perspectivas de la sociología, la historia social y la teoría urbana, con la finalidad de explicar las representaciones de las prácticas cotidianas y el folclor. A partir de los aportes de Canclini (2001), Rubial (2012) y Lynch (1998), se analizará el modo en que el filme representa los imaginarios sociales del periodo virreinal, integrando dinámicas culturales y sociales dentro de la vida cotidiana. Asimismo, los conceptos alrededor del urbanismo ayudarán a profundizar en la configuración simbólica del espacio, entendido como el escenario de lo cotidiano en donde interactúan las dinámicas sociales, las expresiones folclóricas y la narrativa visual.

Desde el enfoque de histórico, Rubial (2014) analiza a la vida cotidiana como el ámbito en donde se hacen visibles las diferencias entre clases sociales, mostrando como los nobles y plebeyos habitaban y representaban la ciudad de manera diferenciada en términos materiales y simbólicos (Rubiel, 2014). En este sentido, la ciudad novohispana se configura como un espacio dinámico de interacción entre distintos grupos sociales, la arquitectura y las prácticas culturales, donde las jerarquías y formas de convivencia se expresaban en los gestos cotidianos y en el uso del espacio urbano.

Para la sociología, Canclini (2001) introduce conceptos clave para comprender las dinámicas sociales que caracterizan el periodo virreinal a través de la hibridación cultural. El mestizaje, señala, fue “un proceso fundacional en las sociedades del llamado nuevo mundo” (Canclini, 2001, p.21), manifestándose desde la perspectiva biológica, combinación genética, como en la dimensión cultural, al unificar hábitos, creencias y formas de pensar de las culturas prehispánicas y europeas (Canclini, 2001). Al respecto, el sincretismo hace referencia a “a la combinación de prácticas religiosas tradicionales” (Canclini, 2001, p.21), las cuales se manifiestan en los rituales, símbolos religiosos y prácticas culturales que fusionan las tradiciones de ambos mundos.

Finalmente, manteniendo un diálogo con las dimensiones históricas y sociales, Lynch (1998) aporta una perspectiva desde el urbanismo para comprender como es percibido, organizado y vivido el espacio urbano por sus habitantes. A través de las categorías como sendas^[1], bordes^[2], barrios^[3], nodos^[4] y mojones^[5], se propone una lectura del entorno urbano como una red estructural y simbólica que facilita la orientación, identidad y apropiación del espacio por parte de sus habitantes (Lynch, 1998).

Enfoque metodológico

Para abordar el análisis narrativo de *La Leyenda de la Nahuala* (2007) desde una perspectiva crítica y estructural, es fundamental partir de herramientas conceptuales que permitan descomponer los ele-

[1] Conductos que sirven para transitar y conectar otros elementos del ambiente (Lynch, 1998).

[2] Límites lineales que ayudan a estructurar el espacio (Lynch, 1998).

[3] Áreas, dentro de la ciudad, reconocibles por un carácter común que las identifique (Lynch, 1998).

[4] Puntos estratégicos en donde convergen muchas personas (Lynch, 1998).

[5] Puntos de referencia que sirven para identificar y orientar (Lynch, 1998).

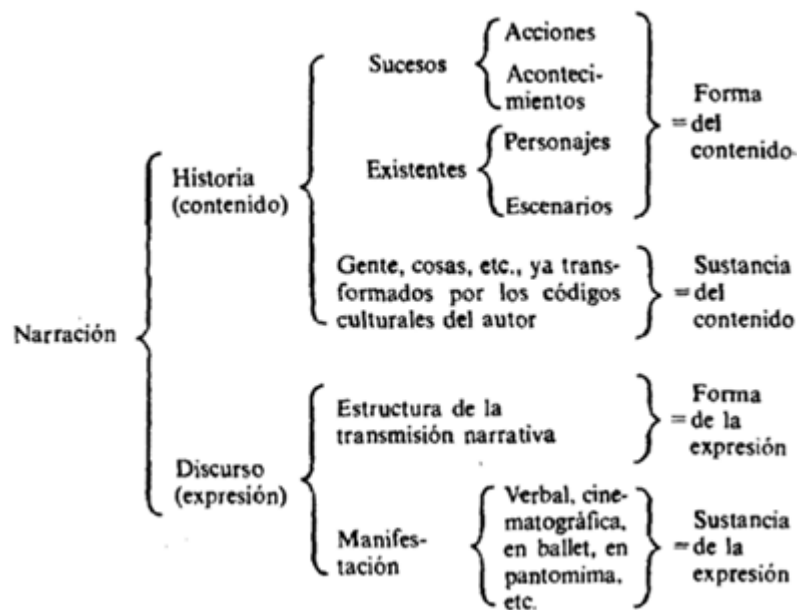
mentos que configuran su relato. En este sentido, la teoría narrativa propuesta por Seymour Chatman (1990) brinda un marco teórico, el cual permite distinguir y organizar los componentes importantes de toda narración, así como el modo de hilar y comprender su estructura interna.

Este autor, establece que:

Cada narración tiene dos partes: una historia (histoire), el contenido o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos), más lo que podríamos llamar los existentes (personajes, detalles del escenario); y un discurso (discours), es decir, la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido. Dicho de una manera más sencilla, la historia es el qué de una narración que se relata, el discurso es el cómo (Chatman, 1990, pp. 19-20).

Ilustración 1.

Diagrama propuesto por Chatman (1990) para el análisis narrativo (p.27).



Como se ha mencionado, toda narrativa está compuesta por dos partes fundamentales; el discurso y la historia, las cuales responden, respectivamente, a las preguntas del cómo se cuenta la narrativa y qué se cuenta en la narrativa. Desde esta perspectiva, es importante distinguir el contenido de la historia y los mecanismos a través de los cuales estos son estructurados y presentados al receptor. Seymour Chatman (1990) profundiza en las dimensiones que configuran el cómo narrativo, identificando elementos relacionados con la transmisión narrativa y la manifestación de las historias. Al respecto, señala:

El discurso narrativo, el «cómo», se divide a su vez en dos subcomponentes: la forma narrativa propiamente dicha —la estructura de la transmisión narrativa— y su manifestación —su presencia en un medio de materialización específico: verbal, fílmico, de ballet, musical, de pantomima o lo que sea—. La transmisión narrativa afecta a la relación del tiempo de la historia con el tiempo del relato de la historia, las fuentes o autoridad de la historia: voz narrativa, «punto de vista» y cosas por el estilo (Chatman, 1990, p. 22).

Por otro lado, el contenido o historia de la narración, el qué, es categorizado por Chatman (1990) como un conjunto de sucesos, existentes y códigos culturales (Ilustración 1). Él lo define como “el contenido o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos), más lo que podríamos llamar los existentes (personajes, detalles del escenario)” (Chatman, 1990, p. 19). Estos elementos conforman el núcleo estructural de la narrativa y se articulan en función del discurso, generando una serie de códigos que son interpretados por el receptor.

Para profundizar en los procesos de significación de los elementos de la historia del análisis narratológico, se recurrirá a la metodología propuesta por Camacho (1993), quien integra herramientas semióticas de diversos autores con la finalidad de potenciar la comprensión del contenido narrativo. Retomando los elementos que conforman al contenido, sucesos, personajes y códigos cultu-

rales, se busca, a través de la semiótica, examinar y analizar cómo estos componentes adquieren significado a través de sus relaciones internas y su interacción y articulación con otros signos dentro del sistema narrativo para producir sentido.

La semiótica es definida como una “disciplina crítica de la comunicación, de sus estructuras, de los lenguajes que en aquella quedan implicados. Una semiótica no de los significados sino de la operación de significar” (Talens et al., 1980, p. 45). Esta aproximación teórica permite estudiar el cómo los elementos narrativos adquieren sentido dentro de un sistema cultural e ideológico determinado.

Para esto, la semiótica cuenta con tres niveles de funcionamiento; sintáctico, semántico y pragmático (Talens et al., 1980). Los autores explican que “el nivel sintáctico analiza las relaciones entre los signos. El nivel semántico, las cuestiones referentes al significado de los signos. El nivel pragmático, las relaciones que se establecen entre los signos y sus usuarios” (Talens et al., 1980, p. 47). Estos tres niveles construyen sentidos desde la relación entre los componentes visuales y narrativos, el significado que refieren culturalmente y su efecto en la interpretación de la audiencia.

Análisis narrativo de *La Leyenda de la Nahuala* (2007)

A partir de los enfoques de la teoría narrativa y la semiología, este apartado se centra en el análisis estructural de *La Leyenda de la Nahuala* (2007) con el objetivo de identificar la interacción entre los elementos narrativos que representan el folclor y la vida cotidiana. A través del estudio del discurso y la historia (Chatman, 1990) así como la relación de los signos para construir significado (Talens et al., 1980), se observa como el largometraje utiliza recursos narrativos y simbólicos para ilustrar las dinámicas sociales y culturales en época virreinal.

Para dar inicio al análisis, es importante conocer la trama del filme, para reconocer los elementos que conforman el discurso y la historia para identificar los signos que construyen la narrativa. La película se sitúa en el año de 1807, en la ciudad de Puebla de los Ángeles, durante el periodo virreinal de la Nueva España. El protagonista, Leo San Juan, es un niño de nueve años temeroso e inseguro, constantemente atemorizado por los relatos de terror que le cuenta su hermano mayor, Nando. Una de esas historias es la leyenda de la Nahuala, que narra la existencia de una bruja cuyo espíritu habita una antigua casona abandonada, esperando el alma de un niño inocente para recuperar todo su poder. Esta leyenda, se vuelve realidad cuando Nando es secuestrado por la Nahuala, forzando a Leo a enfrentar sus temores y comenzar su aventura para rescatarlo (FICM, 2025).

El discurso en *La Leyenda de la Nahuala* (2007)

Dentro del discurso, el cómo, la película presenta una estructura clásica del cine convencional, caracterizada por “convertir cualquier experiencia humana en un espectáculo narrativo audiovisual sometido a las convenciones establecidas por la tradición cinematográfica” (Zavala, 2005). Dicho en otras palabras, el cine tiene una función narrativa que condiciona el modo en el que se presentan las imágenes y los sonidos, los cuales ayudan a construir un mundo diegético para guiar la narrativa.

En este sentido, la narrativa se presenta con una estructura lineal, con un inicio, desarrollo y final bien definido. Sin embargo, existen dos momentos que interrumpen esta linealidad mediante el uso de *flashbacks*^[6], los cuales son utilizados para introducir el origen y motivaciones de la Nahuala. Estos saltos temporales son presentados a través de recursos visuales que marcan la transi-

[6] “En una película, interrupción de la acción en curso para representar los hechos que, ocurridos en un tiempo anterior, guardan relación con ella” (RAE, 2024).

ción temporal por medio del movimiento del sol de oeste a este, la transformación visual de edificios y personajes ha versiones más jóvenes, y el uso de la *voz en off*^[7] de algunos personajes que narran acontecimientos pasados.

Por otro lado, el discurso del largometraje se manifiesta a través del lenguaje audiovisual característico del medio fílmico, el cual permite contar la historia y construir los significados. Elementos como la iluminación, los encuadres y el movimiento de cámara son utilizados para crear la experiencia visual para dar sentido al relato. Como señala Chatman (1990), “la transmisión narrativa afecta a la relación del tiempo de la historia con el tiempo del relato de la historia, las fuentes o autoridad de la historia: voz narrativa, «punto de vista» y cosas por el estilo” (p. 22), en donde los recursos formales influyen directamente en cómo se percibe la historia.

En *La Leyenda de la Nahuala* (2007), se utilizan encuadres abiertos para presentar espacios urbanos y las dinámicas sociales que en ellos se desarrollan, los encuadres americanos muestran a los personajes y sus acciones, los primeros planos retratan las emociones de los personajes, y los planos detalle destacan momentos clave dentro de la trama. La iluminación también cumple con una función narrativa, en donde las escenas diurnas, luz cálida y natural, hacen referencia a la cotidianidad, mientras que las escenas nocturnas, luz de vela y juegos de sombras, generan una atmósfera de misterio que se relacionan con los acontecimientos sobrenaturales de la narrativa. Por su parte, los movimientos de cámara se mantienen, la mayor parte del tiempo, estáticos para mostrar el entorno cotidiano, pero adquieren dinamismo en las secuencias de acción, en donde la cámara sigue a los personajes para aumentar la tensión narrativa. Estos elementos de la manifestación ayudan a marcar el tono y la dinámica que constituyen al mundo narrativo para crear una atmósfera coherente con los simbolismos de la historia.

[7] “El narrador que cuenta la historia desde dentro del mundo narrativo” (Martínez-Costa, 1998, p.100).

El otro elemento que constituye la manifestación dentro del largometraje es la técnica de animación, la cual permite representar tanto lo cotidiano como lo fantástico. Andrew Selby (2013) define a la animación como “la creación artificial de una secuencia de imágenes que parecen moverse gracias a la presencia retiniana de nuestra visión: el ojo lee las imágenes en rápida sucesión y nuestro cerebro nos hace creer que están moviéndose” (p. 9), resaltando la capacidad reinterpretar a la realidad por medio de un lenguaje propio.

Esta película, utiliza la animación bidimensional generada por ordenador^[8], complementada con elementos tridimensionales digitales^[9], manifestando una mayor expresividad visual en la representación del folclor mexicano. Estas técnicas permiten, de una forma más sencilla, la incorporación de elementos mágicos y ambientes fantásticos propios de las leyendas mexicanas. También, los layouts^[10], escenarios, contribuyen a la construcción de la atmósfera que integra lo histórico con lo místico, enfatizando así el carácter simbólico del entorno que se presenta.

La historia en *La Leyenda de la Nahuala* (2007)

La siguiente categoría a abordar, de acuerdo con el diagrama narrativo de Chatman (1990), es el contenido, es decir, respondiendo al qué se cuenta en la narración. El autor define la historia como “el contenido o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos), más lo que podríamos llamar los existentes (personajes, detalles del es-

[8] Método utilizado en la animación que “crea, produce y edita mediante el uso exclusivo de tecnología digital” (Selby, 2013, p. 133).

[9] Representaciones artificiales que requieren un proceso de construcción detallado, considerando el color, la iluminación, la posición y el movimiento de los elementos dentro del espacio digital (Selby, 2013).

[10] “Consisten en diseñar y construir los elementos donde tendrán lugar las secuencias animadas” (Selby, 2013, p. 84).

cenario)” (Chatman, 1990, p. 19). Este nivel permite analizar los componentes internos del relato a diferencia de la manifestación que se centra en el cómo se presenta el relato.

Para examinar esta categoría, se retomará la propuesta metodológica de Camacho (1993), quien retoma herramientas de análisis semiótico desarrolladas por Talens (1980) y Beristáin (2024). Esta metodología establece un diálogo entre los elementos narrativos de la historia y los tres niveles de funcionamiento de los signos; la cadena de sucesos se vincula con el nivel sintáctico, los existentes con el nivel semántico, y los códigos culturales con el nivel pragmático. Este sistema brinda una lectura más profunda de los contenidos del largometraje, considerando las dimensiones simbólicas y culturales.

En el análisis de *La leyenda de la Nahuala* (2007), resulta fundamental explorar cómo los significados se construyen a través de las decisiones estilísticas y narrativas que conforman a la película. El filme crea un sistema de creencias y representaciones culturales que profundiza más que las intenciones de entretenimiento de los creadores. Por lo que se puede decir que:

El nivel semántico es ofrecido de modo implícito por el texto mismo, en la medida en que la selección de signos, su combinación, etc. constituye un sistema de creencias acerca de la realidad que puede estar o no en contradicción con lo que explícitamente el autor asuma como suyo, pero que es, en definitiva, el campo que nos interesa para el análisis (Talens *et al.*, 1980, p. 54).

Para profundizar en el nivel semántico, se consideran dos conceptos principales que permiten identificar y descomponer los signos presentes en la película; las informaciones y los indicios. Estos conceptos, propuestos por Beristáin (2024) permiten interpretar los significados directos e indirectos que se encuentran dentro del discurso audiovisual.

Las informaciones se definen como los “datos puros inmediatamente significantes que se refieren a lugares, objetos y gestos que sirven para identificar y situar a los objetos y seres en el tiempo y el espacio” (Beristáin, 2024, p. 45). Son todos aquellos elementos concretos que aportan contexto y localización dentro de la narrativa.

Considerando lo descrito por Beristáin (2024), las primeras informaciones que proporciona el filme aparecen desde los primeros minutos, en donde se establece la temporalidad utilizando recursos textuales en la pantalla, el cual sitúa a la historia en una fecha exacta; 2 de noviembre de 1807. Esta información sitúa al espectador en un momento histórico específico, el periodo virreinal^[11], permitiendo el entendimiento de las dinámicas sociales, culturales y simbólicas en torno a la narrativa.

Acompañado de esta referencia textual, por medio de una transición, aparece en la pantalla el texto “Día de muertos”, lo que introduce, de manera directa, el elemento central del folclor mexicano que será representado en el filme. Esta información sugiere que la narrativa estará marcada por prácticas culturales relacionadas con la muerte y las tradiciones populares que alimenta la dimensión simbólica de la película.

Los referentes textuales que se presentan, son reforzados con el diseño de las ilustraciones que reproducen estructuras, calles y detalles arquitectónicos distintivos de la ciudad de Puebla, como las fachadas coloniales, la catedral barroca y la plaza central en donde se desarrollan la mayoría de las actividades públicas. Estas representaciones empatan con los estilos arquitectónicos predominantes entre los siglos XVI y XIX, lo que es coherente con el contexto de la historia.

En este sentido, resulta pertinente considerar el aporte de Kevin Lynch (1998), quien plantea que la imagen de la ciudad es una

[11] “El Virreinato de la Nueva España (1535–1821) fue una entidad territorial integrante del imperio español, que se desarrolló durante los siglos XVI al XIX, fue creado después de la conquista y abarcó territorios americanos” (UNAM, 2017).

construcción colectiva derivada de la percepción individual de sus habitantes (Lynch, 1998). Para el autor, esta imagen urbana compartida permite que los individuos se guíen por la ciudad, se apropien simbólicamente del espacio e interactúen con otros en su vida cotidiana. Tomando esto en cuenta, dentro del filme, la ciudad pasa a ser un espacio vivo que organiza las relaciones sociales y refleja la memoria colectiva.

En la película, se representa a la ciudad de Puebla a través de espacios significativos como la casa de los Villavicencio, la panadería San Juan y la plaza central, unidos por caminos que conducen la narrativa y lugares importantes dentro de la historia. Estos senderos funcionan como nexos narrativos, que son definidos por Lynch (1998 como “los conductos que sigue el observador [...], están representadas por calles, senderos, líneas de tránsito, canales o vías férreas” (p. 62), unificando así la relación entre espacio urbano y acción narrativa.

Ilustración 2.

Representación de las calles de Puebla en La Leyenda de la Nahuala (Arnaiz, 2007).



El siguiente elemento representado son los barrios de Puebla se presentan como espacios con identidad propia, definida por su arquitectura, actividades tradicionales y elementos culturales del Día de Muertos. Estos barrios son descritos por Lynch (1998), como áreas con características comunes como forma, estructuras, actividades y habitantes (Lynch, 1998). Las casas con estilos arquitectónicos y colores similares y los personajes con vestimentas que reflejan un nivel socioeconómico determinado refuerzan la consistencia del entorno.

Otro elemento representado en la película, es el mercado, en donde en sus alrededores se muestran las relaciones sociales y económicas del entorno urbano, Lynch (1998), destaca la “sensación física de las actividades de los mercados” (p. 90) como rasgo distintivo de los barrios. La plaza central se muestra como un punto de encuentro donde conviven personas de distintas clases sociales, diferenciadas por su vestimenta y apariencia. Además, los puestos y comercios vinculados al Día de Muertos, como fondas, florerías o pulquerías, mostrando al mercado como un espacio multifuncional que unifica lo económico, social y cultural.

Ilustración 3.

Representación de los mercados en La Leyenda de la Nahuala (Arnaiz, 2007).



La plaza central, dentro de la historia, funciona como el centro narrativo y como la representación del entorno urbano. Compuesta por la catedral, los arcos y los comercios principales, se presenta como un punto de encuentro e interacción social. Este espacio se relaciona con el concepto de nodo de Lynch (1998), quien lo define como “focos estratégicos [...] de confluencias de sendas o concentraciones de determinada característica” (pp. 91-92). Además de su papel estructural, la plaza tiene un valor simbólico, al reflejar la identidad de la época virreinal a través de su arquitectura, las actividades económicas y la convivencia entre diferentes clases sociales.

La casona de la Nahuala, también conocida como la casa de los Villavicencio, es un espacio arquitectónico importante dentro de la narrativa del largometraje. Inicialmente, la casa era residencia de una familia adinerada, posteriormente queda abandonada tras encerrar en ella el espíritu de la Nahuala, siendo considerado como un lugar misterioso y temido por los habitantes de Puebla. En este espacio se centra gran parte de la acción narrativa y se convierte en un punto icónico del filme. Según Lynch (1998), este tipo de estructura se clasifica como un mojón, es decir, “puntos de referencia [...] que tienen un aspecto que es único o memorable en el contexto” (p. 98). La casona cumple esta función simbólica, al ser un lugar de peligro y tensión, que es reconocido, por medio de la leyenda, por los ciudadanos.

El segundo elemento del análisis semántico son los indicios, definidos como “aquellos signos que aportan significaciones que provienen de otros sistemas semiológicos vertidos al lenguaje articulado por el relato [...]. La red de indicios permite caracterizar de manera individual a cada personaje, así como definir la naturaleza de sus relaciones con los demás” (Beristáin, 2024, p.45). Estos signos revelan valores culturales, símbolos e imaginarios colectivos representados en el universo del largometraje.

Para esta parte del análisis, se ha seleccionado el personaje antagónico del filme; la Nahuala. Esta decisión se debe por su importancia dentro de la narrativa y su relación con el folclor mexicano, uno de los ejes centrales de este estudio.

Ilustración 4.

Representación de la vieja casona en La Leyenda de la Nahuala (Arnaiz, 2007).



Desde su dimensión física, la Nahuala se presenta como una entidad espectral de presencia imponente y perturbadora, cuyo nombre genera miedo en los habitantes de Puebla. Su silueta y movimientos, elegantes y amenazantes, contribuyen a la construcción de una atmósfera de misterio que conecta visualmente con los imaginarios culturales de lo sobrenatural en el folclor mexicano.

A lo largo de la película, la Nahuala adopta cuatro diferentes formas, cada una con diferentes elementos culturales que refuerzan su relación con el imaginario folclórico. Su primera manifestación, mostrada al inicio de la película, es la de un gran felino con cola de serpientes emplumadas, pelaje rojizo y adornos con piedras preciosas y plumas alrededor de su cuello, características de ciertas criaturas míticas de culturas prehispánicas. En su segunda forma, al poseer el cuerpo de la cocinara de los Villavicencio, una hermosa joven, morena y de apariencia modesta quien es trabajadora del hogar. Su tercera forma, se caracteriza por ser una mujer madura con un vestido rojo desgastado y un velo morado que cubre su rostro dejando únicamente visible su boca con grandes colmillos. Finalmen-

te, en la batalla final, la Nahuala se presenta como un ser antropomórfico con rasgos felinos. En esta versión, mantiene la forma bípeda de sus versiones humanas, con una complexión musculosa, ojos morados y una boca llena de colmillos. Sus manos con grandes garras afiladas, funden lo humano con lo animal, reforzando su carácter monstruoso.

Desde el punto de vista psicológico, la Nahuala simboliza la figura arquetípica del mal, motivada por la ambición y el deseo de poder absoluto. Su objetivo es dominar el plano mundano y mágico, alimentándose de las almas humanas para fortalecer su poder e inmortalidad.

Gracias a esta perspectiva, el personaje de la Nahuala es considerada como una figura que encarna los significados culturales propios de su época. Así, su presencia simboliza temores ancestrales, creencias populares y construcciones sociales y culturales, representadas y exploradas en el filme.

El siguiente nivel de análisis corresponde al nivel sintáctico, el cual, para Talens (1980), es el estudio de “las relaciones de los signos entre sí. En cuanto que los signos son entidades abstractas compuestas por el significante (clase de señales) con su significado (clase de mensajes)” (Talens et al., 1980, p. 58). Desde esta postura, el análisis sintáctico permite observar cómo se relacionan los distintos elementos narrativos dentro de la trama, identificando la lógica estructural que conforma el relato.

El análisis sintáctico se centra en las funciones narrativas que desempeñan los personajes dentro de la historia. Este nivel relaciona las funciones estructurales dentro del relato, sistematizándolo por medio de la matriz actancial. Beristáin (2024) define esta herramienta como:

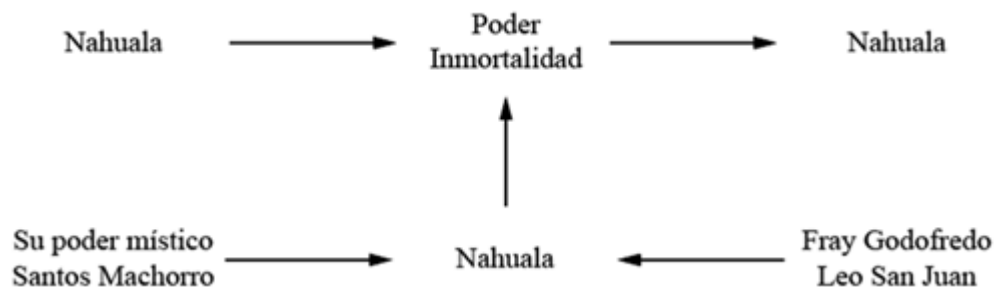
Un sistema que consta de seis actantes o clases de actores, que en ella aparecen desvinculados de los rasgos individuales que ofrecen en los relatos particulares, y que se agrupan en parejas por oposiciones binarias, homologadas a las funciones en la

gramática, y conforme a los tres ejes semánticos relacionados con el deseo, la comunicación y la lucha (o participación) de la siguiente manera: Sujeto-objeto, relación de deseo. Destinatario-destinatario, relación de comunicación. Ayudante-oponente, relación de participación en la lucha (Beristáin, 2024, p. 74).

A partir de lo descrito en el apartado del análisis semántico, la matriz actancial será aplicada al personaje de la Nahuala para entender su función narrativa dentro del largometraje. Esta matriz examina como se articulan las relaciones de la antagonista con los actantes del relato.

Ilustración 5.

Matriz actancial del personaje de la Nahuala en La Leyenda de la Nahuala (2007).



Desde la relación de deseo, la Nahuala ocupa el lugar del sujeto, quien tiene como objetivo obtener poder e inmortalidad. Este deseo se materializa por medio de la realización de un ritual que demanda el sacrificio de tres almas inocentes para controlar de la ciudad de Puebla. Las víctimas elegidas, inicialmente, fueron Teodora Villavicencio, Xóchitl y Toñita San Juan. Sin embargo, la intervención de Fray Godofredo impide el sacrificio de esta última. Años después, este destino recae sobre el nieto menor de la familia, Leo San Juan, para ocupar su lugar en el ritual.

En el eje de la comunicación, la Nahuala se presenta como el destinador y destinatario. Ella es quien se encomienda el objetivo de realizar el ritual para conseguir la inmortalidad, y, al mismo tiempo, es quien se beneficia de estas acciones.

Por último, la relación de participación en la lucha, la Nahuala se apoya de sus habilidades y poderes místicos. De igual manera, la antagonista recibe la ayuda de Santos Machorro, quien, por medio de la manipulación, atrae a Leo San Juan a la vieja casona con el fin de concluir con el ritual. Sin embargo, el protagonista, en todo el filme, enfrenta su destino y con el apoyo de Fray Godofredo, confronta a su antagonista y al final es derrotada y petrificada.

Por último, el tercer nivel de análisis, el pragmático, se enfoca en la relación que los signos establecen con el autor, su obra y el lector y su interpretación. Talens (1980) lo define como:

Dentro de este nivel se integran por una parte aquellos elementos que remiten a la relación autor/obra y a la correspondiente obra/lector, y por otra la referida al lugar de inserción de ambos, como sujetos de una práctica significativa, dentro del conjunto de prácticas que constituyen una formación social (Talens et al., 1980, p. 47).

Para el análisis de este nivel, se recurre al enfoque propuesto por Camacho y Esparza (2015). Esta metodología propone un esquema argumentativo que permite “exponer pruebas, razones, hechos, analogías, entre otros para sustentar un argumento” (Camacho y Esparza, 2015, p. 1688), todo ello en función de una problematización o pregunta de investigación que oriente el análisis.

El punto de partida de esta metodología es la formulación de una tesis, concebida como “la respuesta a la problematización” (Camacho y Esparza, 2015, p. 1762). Esta debe sostenerse mediante argumentos, entendidos como “hechos, pruebas, datos, ejemplos, dichos de una autoridad en la materia [...], que se presentan como razones útiles para apoyar una tesis” (Camacho y Esparza, 2015, p. 1768). Finalmente, se incorporan afirmaciones de carácter general,

denominadas garantías, que “sostienen, apoyan o sustentan los razonamientos” (Camacho y Esparza, 2015, p. 1773), estableciendo una relación lógica entre la tesis y los argumentos.

La tesis para este análisis sostiene que *La Leyenda de la Nahuala* es un largometraje animado estrenado en el 2007, la cual representa las dinámicas culturales de su contexto histórico, al tiempo que proyecta una cultura visual donde se relacionan las costumbres, las prácticas cotidianas y elementos folclóricos que se vinculan a la cotidianidad de los personajes. Como producto audiovisual, la cinta refleja como la globalización incide en la adaptación y preservación de estas tradiciones en la animación mexicana.

El filme retrata la cultura visual y la vida cotidiana durante la Nueva España en el año 1807. A través de su narrativa y ambientación, se representa la interacción entre distintas clases sociales, la hibridación cultural entre comunidades indígenas y colonizadores españoles, así como el diseño urbano de la ciudad de Puebla como un espacio en el que se desarrollaban actividades como el comercio, la religiosidad y las dinámicas de poder. La película reconstruye e ilustra un entorno histórico que permite contextualizar las acciones de los personajes y el conflicto central.

En el transcurso del largometraje, se explora cómo lo cotidiano se conecta con lo mágico por medio de la unión de elementos del folclor y las creencias populares propias de la época. Costumbres relacionadas con el Día de Muertos, leyendas tradicionales y el temor a lo desconocido se integran a la narrativa, mostrando un imaginario colectivo en el que la muerte, los espíritus y creencias que forman parte de la vida diaria. De este modo, la película refleja una visión del mundo novohispano donde lo mágico y lo real coexisten de manera simbiótica.

Finalmente, *La leyenda de la Nahuala* (2007) evidencia cómo la animación mexicana contribuye tanto a la preservación como a la renovación de las tradiciones e identidades culturales. Al reinterpretar una leyenda desde una perspectiva contemporánea y accesible, la película establece un diálogo intercultural que permite for-

talecer los vínculos entre generaciones y naciones. Así, se convierte en un vehículo de transmisión cultural que revalora lo local en el marco de una industria audiovisual globalizada.

Aportes críticos y conclusiones

A partir del análisis de *La leyenda de la Nahuala* (2007), se evidencia que el cine de animación actúa como un documento simbólico que representa, conserva y transforma la realidad social y cultural del contexto al que refiere. Este largometraje, al considerar elementos históricos, folclóricos y cotidianos, pone en escena una visión compleja del imperio novohispano de la Nueva España, al tiempo que dialoga con los desafíos contemporáneos de identidad, memoria y globalización. Por medio de sus personajes, sus estructuras narrativas y su carga simbólica, la película reconstruye un imaginario compartido que permite a las audiencias identificar sus tradiciones y repensarlas desde nuevos enfoques.

El cine, particularmente el animado, tiene la facultad de crear mundos imaginarios que concentran aspiraciones, miedos y saberes de una colectividad. Siguiendo esta idea, *La leyenda de la Nahuala* (2007) se presenta como un archivo cultural que ilustra el modo en que las sociedades narran su pasado, resignifican sus mitos y construyen su presente. Su valor se encuentra en volverse en un medio expresivo que registra huellas de lo real, reconfigura identidades y contribuye a la formación de una cultura visual propia.

Por tanto, el cine debe ser entendido como un espacio para el análisis social y cultural. Su lenguaje simbólico y su capacidad de síntesis lo convierten en un recurso para explorar los vínculos entre lo individual y lo colectivo, lo local y lo global, lo visible y lo imaginado. En el caso de *La leyenda de la Nahuala* (2007), es una propuesta que, desde la animación, refresca el patrimonio cultural mexicano y resalta su riqueza narrativa, consolidando así al cine como un medio para representar, preservar y transformar la realidad.

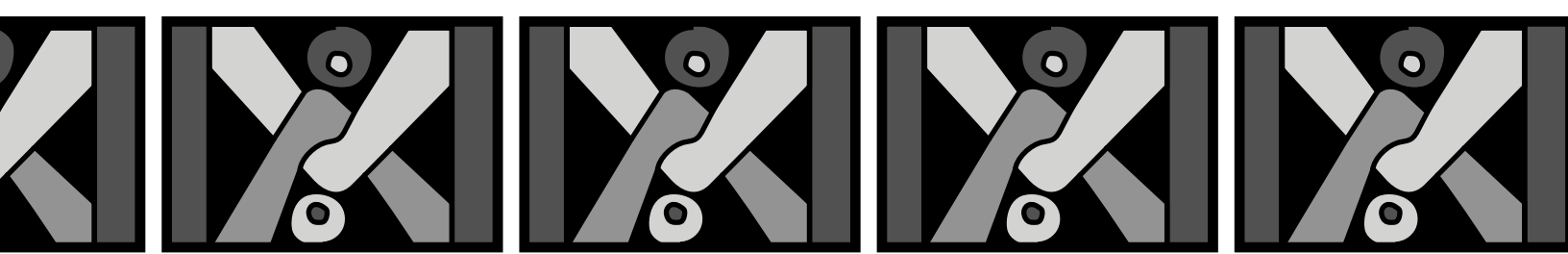
Referencias

- Arnaiz, R. (Dirección). (2007). *La Leyenda de la Nahuala* [Película].
- Beristáin, H. (2024). *Análisis estructural del relato literario*. México: Limusa.
- Camacho, L., Esparza, I. (2017). *Manual estructura y redacción del pensamiento complejo*. [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Camacho, T. (1993). *La “zooiedad” en monitos. Historieta y cultura popular* [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Diccionario de la Real Academia Española (2024) *Flashback*. [Consultado el 25 de febrero de 2025]. Disponible en línea en de: <https://dle.rae.es/flashback>
- Festival Internacional de Cine de Morelia. (2025). *La Leyenda de la Nahuala*. [Consultado 20 de enero de 2025]. Disponible en línea en <https://morelia-filmfest.com/peliculas/la-leyenda-de-la-nahuala>
- Lynch, K. (1998). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Martínez-Cosata, P. (1998). Tipología y funciones del narrador en los relatos radiofónicos. *Comunicación y cultura*, 5/6, pp. 97 -104. Disponible en línea en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2901327>
- Rubial, A. (Coord.). (2012) *Historia de la vida cotidiana en México: tomo II: La ciudad barroca*. México: El Colegio de México: Fondo de Cultura Económica
- Selby, A. (2013). *La animación*. Barcelona: Blume
- Talens, J., Romera, J., Tordera, A., & Hernández, V. (1980). *Elementos para una semiótica del texto artístico* (Poesía, narrativa, teatro, cine). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Universidad Nacional Autónoma de México. (2017). *Origen y características del virreinato de la Nueva España* [Consultado el 6 de abril de 2025]. Disponible en línea en <https://e1.portalacademico.cch.unam.mx/alumno/historiademexico1/unidad3/virreinatovohispano/virreinato#:~:text=El%20Virreinato%20de%20la%20Nueva,de%20Centroam%C3%A9rica%2C%20Asia%20y%20Ocean%C3%ADa.>



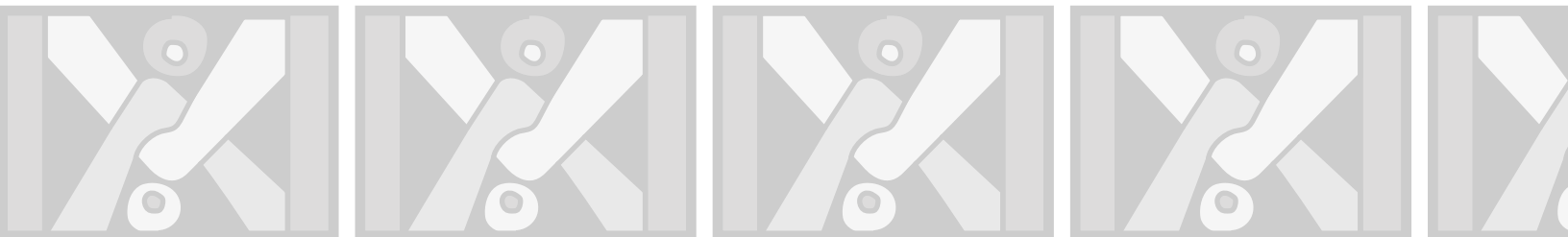
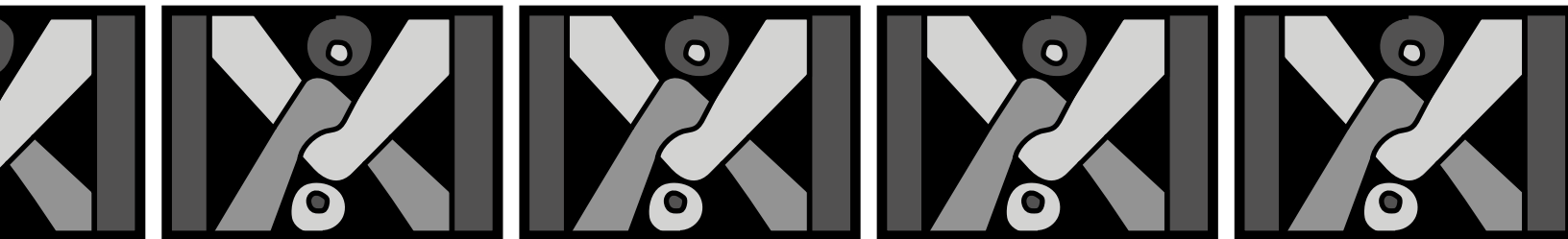
Atribución-No Comercial-Sin Derivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

Cada texto refleja la voz y perspectiva de su autor o autora, responsable de su contenido, así como de los ajustes y revisiones que dan forma final a su obra.



Perspectivas interdisciplinarias del arte, diseño y la cultura

Alma Elisa Delgado Coellar
Huberta Márquez Villeda
[Coordinadoras]



Perspectivas interdisciplinarias del arte, diseño y la cultura.

Este libro fue positivamente dictaminado con el aval dictaminadores (doble ciego), conforme a políticas editoriales universitarias, y fue sometido a un proceso de identificación de duplicidad de la información mediante un software especializado.

Primera edición, agosto 2025.

Alma Elisa Delgado Coellar | Huberta Márquez Villeda

Coordinadoras

Colección:

Tramas Interdisciplinarias: Arte, Diseño y Cultura en Movimiento



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en:

<https://editorialedp.university.com/>

<https://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseno/publicaciones/>

ISBN: 978-1-967080-15-1

<https://doi.org/10.23882/siayd.25.15-1>

Cada texto refleja la voz y perspectiva de su autor o autora, responsable de su contenido, así como de los ajustes y revisiones que dan forma final a su obra.

Director del equipo editorial: Edgardo Machuca, EDP University of Puerto Rico

Portada y diseño editorial: Alma Elisa Delgado Coellar

Agradecimiento especial al **Seminario Interdisciplinario de Arte y Diseño** de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Universidad Nacional Autónoma de México.

Gracias al **nodo de la Cátedra UNESCO “Universidad e Integración Regional”** con sede en la FES Aragón, UNAM. Línea de investigación: “Arte, Identidad, Cultura y Educación”.

