

VISIONES DE LA REALIDAD



Camilo Patiño García
Candelario Macedo Hernández
Ángel García Ávalos
Coordinadores

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

VISIONES DE LA REALIDAD

Universidad de Guadalajara

Ricardo Villanueva Lomelí *Rector General*

Héctor Raúl Solís Gadea *Vicerrector Ejecutivo*

Guillermo Arturo Gómez Mata *Secretario General*

Centro Universitario de la Costa

Jorge Téllez López *Rector*

José Luis Cornejo Ortega *Secretario Académico*

Mirza Liliana Lazareno Sotelo *Secretario Administrativo*

VISIONES DE LA REALIDAD

Camilo Patiño García
Candelario Macedo Hernández
Ángel García Ávalos
Coordinadores

Universidad de Guadalajara
2023

Para garantizar la calidad, pertinencia académica y científica de esta obra, el manuscrito fue sometido a un riguroso arbitraje por medio de dictaminado a doble ciego, emitido por académicos especialistas en la materia, avalados por el Comité Editorial del Centro Universitario de la Costa de la Universidad de Guadalajara, México.

Primera edición, 2023

D.R. © 2023, Universidad de Guadalajara
Centro Universitario de la Costa
Av. Universidad 203, delegación Ixtapa
48280, Puerto Vallarta, Jalisco, México

ISBN: 978-607-571-883-5 (digital PDF)

Editado y hecho en México
Edited and made in Mexico

Índice

Prólogo <i>Ángel García Ávalos</i>	7
Arte y suciedad (<i>lapsus</i>): arte y sociedad <i>César Luis Gilabert Juárez</i>	9
Fragmentos y re-significaciones de la imagen fotoperiodística en medios digitales <i>Marcela de Niz Villaseñor</i> <i>Paola Cortés Almanzar</i>	25
El grafiti, expresión sociocultural de la gráfica urbana <i>Candelario Macedo Hernández</i> <i>Lorena Alejandra Ramírez Barragán</i>	39
La difusión de la <i>Bande Dessinée</i> en la prensa francesa <i>Camilo Patiño García</i>	57
Fotografía, álbum familiar y colección fotográfica: memoria visual colectiva de Puerto Vallarta <i>Edmundo Andrade Romo</i> <i>Deyanira Ivette Veles García</i>	79
Reflexión sobre la cultura de paz en ambientes académicos <i>Guadalupe María Gómez Basulto</i> <i>Elba Ileri Topete Camacho</i>	99

Prólogo

Ángel García Ávalos

Desde hace tiempo se ha reflexionado sobre la relación entre la imagen y la sociedad, especialmente como la sociedad produce sus imágenes desde el punto de vista material, pero también los sentidos e ideologías que se pretenden comunicar a través de éstas; desde luego, el movimiento también es inverso, las imágenes nos producen material y subjetivamente. Este libro recoge seis textos que abarcan desde distintos enfoques el complejo fenómeno antes mencionado.

Por un lado, encontramos textos sobre la práctica docente con estudiantes de artistas visuales, develando cuáles son sus intereses, así como los vaivenes de su individualidad frente a su contexto, lo anterior, como anticipación de las visualidades próximas. El resto de los trabajos son estudios sobre la imagen; sobre su capacidad de guardar el pasado, y a su vez como es constantemente resignificado en cada presente de lectura; además, sobre la virtualidad y el consumo de imágenes en Internet y las consecuencias para su comprensión; por último, como ciertas expresiones visuales cohesionan o no, a grupos sociales y cómo dichas expresiones son retratos de la sociedad.

Lo que unifica a este libro es la pregunta sobre la imagen, en principio: su naturaleza, también la potencia que tiene la imagen para prefigurar la identidad personal, al igual que la identidad grupal, y como estos tres terrenos se contaminan, transfiriendo sus flujos entre ellos con los riesgos que esto implica. Y que como se demuestra en el libro, la imagen también nos mira, la imagen tiene rostro, lo que hace que la visualidad sea porosa e internamente heterogénea, logrando que la definición de ésta sea siempre instantánea.

Arte y sociedad (*lapsus*): arte y sociedad

César Luis Gilabert Juárez

Resumen

El objetivo de este ensayo es comprender las motivaciones que mueven a los estudiantes de la licenciatura en Artes Visuales impartida en el Centro Universitario de la Costa (cucosta) a preferir determinados temas: la función social del arte; el compromiso ético del artista; y el arte del mal, los cuales no parecen tener el elemento activo para suscitar discusiones apasionadas. Sin embargo, una generación tras otra ha ratificado la preferencia por investigar a fondo tales temáticas, lo que da pie a la hipótesis de que es el efecto de la actualización de la malla curricular de la carrera, que en sus inicios puso énfasis en el arte como ornato, mientras que hoy en día la orientación del egresado se centra en su papel de agente de cambio social. En lo que se refiere a la metodología, el equivalente del trabajo de campo son las conversaciones con mis alumnos y de mis propias deducciones resultantes de las discusiones en el aula, así como en la revisión de las tareas semanales durante el periodo de clases virtuales en el contexto de la pandemia, que requieren comentarios personalizados por cada entrega.

El comienzo

En los primeros números de la revista *Húmeda* argumenté acerca de la importancia de tres materias: Arte y mitos; Arte y ciencia; Arte y sociedad, de la Licenciatura en Artes Visuales que se imparte en el cucosta, cuyos contenidos y propósitos –sostengo– integran la columna vertebral de la formación social y humanística de los egresados. De esas contribuciones emanó el

contenido del presente capítulo, pues la reflexión sobre tales asignaturas me hizo reparar en una curiosidad que de otra manera habría pasado inadvertida: pese a la nutrida variedad de temas de interés y de discusiones durante los cursos, y ya con varias generaciones de alumnos como abundante poso de experiencias, me llamó la atención que reiteradamente fueran los mismos tres tópicos los que despiertan mayor inquietud y polémica, a saber: *primo*, la función social del arte; *secundo*, el compromiso ético del artista; *tertio*, todo lo que concierne a lo que se ha dado en llamar el arte del mal.

Desde luego, una que otra vez se han desatado intensas participaciones detonadas por otros dilemas sociales de suyo más proclives al incendio debido a que albergan dentro de sí una vena de contradicción o de profunda inconformidad, en especial cuando rozan cuestiones que, por irresueltas, reclaman acción inmediata y constante. Con frecuencia son terrenos inestables sobre los que todavía hace falta avanzar mucho más y más rápido, como cuando se arguye sobre cuestiones de equidad de género; o inclusive la polémica sobre la eficacia de la política cultural, si es que hay alguna en el México actual, es susceptible a la combustión. Eventualmente, todo eso se toca con menor o mayor acuciosidad al examinar algunas de las múltiples relaciones e interacciones entre el arte y la sociedad. Al respecto, no hay sorpresa. Lo llamativo aquí es explicar (explicarme) la acusada preferencia de los estudiantes por los temas arriba señalados, lo cuales, a primera vista, no parecen tener el ingrediente radioactivo o siquiera el relumbrón para incitar demasiada pasión y alharaca, salvo el hecho de que en ninguno de los tres es posible llegar a resultados concluyentes y definitivos, de modo que nadie puede asegurar que ha ganado el debate de marras. Más de un lector podría enarcar las cejas por la irrelevancia de la propuesta, pero desentrañar este pequeño misterio es pertinente en virtud de que esa paradójica preferencia estudiantil por estos temas en lugar de otros expresa, a mi modo de ver, el cambio de orientación que se ha buscado plasmar en la actualización de la malla curricular de la licenciatura en artes: para pasar de aquel inicial énfasis en el arte como ornato al papel del egresado como agente de cambio social.

La función social del arte

Así las cosas, abordemos el primer tema. Personalmente me cuesta reconocer *a priori* una función social del arte, si bien *ex post* es dable establecer

numerosos encargos sociales y luego dar cuenta de su cumplimiento en las manifestaciones artísticas y su impacto en el público. Ahora bien, una tarea sobresaliente que se adjudica a los procesos creativos es su capacidad de discernimiento para comprender la realidad. En parte, la mirada de un artista cumple una labor inapreciable porque confiere visibilidad a zonas por algún motivo ocultas para el ojo menos diestro. Por eso, a veces, la manera de ver la realidad de un artista es casi no ver. Mientras un individuo que no poseó la visión artística ve un objeto, pongamos una simple flor, verá una flor. El artista, en cambio, observa arriba, abajo, atrás y adelante de la flor; contempla la luz, los claroscuros, la perspectiva y la profundidad; escruta la textura, les pone color a los aromas y da forma visual a lo táctil, inclusive al calor y al frío, para reconstruir la realidad total de la flor al recrearla como producto artístico.

Remontándonos a las pinturas rupestres, la función social del arte –que se expresaba en el naturalismo bajo el principio de la imitación, se concluye que cumplía en encargo económico en el sentido de la reproducción de las condiciones de vida, si bien en algún punto podría suscitar emociones estéticas como el placer de quien creaba esas figuras, la motivación y el fin era práctico respondía a la lógica del pensamiento mágico;

El animal [pintado] que estaba destinado a ser conjurado en la vida real tenía que aparecer como el doble del animal representado; pero sólo podía representarse así si la reproducción era fiel y natural. Era justamente el propósito mágico de este arte que forzaba a ser naturalista (Hauser, 2018, p. 19).

Lo anterior supone que en los ejecutantes había un nivel de la mente (*nous*) que se daba cuenta, y desde entonces el artista planta cara a los retos que depara el conocimiento adquirido (es decir, construido socialmente): a ello responde la minuciosa etimología de *cognocere*: literalmente, la unión de todo. En este caso como resultado de la ejecución de los productos artísticos, por lo que llegar a ser artista en el sentido de *techné* requiere de adiestramiento constante: las habilidades y destrezas se obtienen con entrenamiento sin tregua. Lo anterior conjuga las dos raíces etimológicas de la palabra arte. En la vertiente griega, *techné* carga las tintas a la ejecución, en especial aprecia la habilidad para ejecutar una obra artística. Esta raíz, hoy en día, corrobora su vigencia en las palabras técnica y tecnología; la primera

como el dominio de un conjunto de procedimientos o pasos para conseguir un propósito; y la segunda, como ciencia aplicada. Complementariamente, la derivación latina *ars* también se refiere a la habilidad de trabajar con las formas a fin de lograr un producto más allá de ordinario por su depuración, finura, precisión, exactitud. Otras derivaciones nos traen a mientes la vigencia de palabras como artesano, artilugio, artefacto y por supuesto: artista. Asimismo, conviene recordar que la palabra latina *artis* proviene de una raíz indoeuropea: *ar*, que soporta significados como: hacer, crear, ajustar y colocar. De ahí que, desde la Antigüedad, las artes mecánicas estuviesen, durante siglos, a la par en importancia y prestigio de lo que en la época moderna se denominó las bellas artes. La inventiva de Leonardo Da Vinci es el arquetipo que combina ambas artes. Por un lado, sus numerosos diseños (máquinas voladoras, incluido un helicóptero y paracaídas, máquinas de guerra, cañones de repetición, etc.); y por otro, sus contadas pero excelsas pinturas, como la *Mona Lisa* y *La última Cena*. En esta profusión de creatividad podemos rastrear el condicionamiento social, la influencia del ambiente, los objetivos económicos y los constreñimientos institucionales. Así, en el comienzo del Renacimiento cobraron fuerza las denominadas artes liberales y, a la postre, se interpusieron criterios para levantar una frontera entre las artes mayores y menores. Más allá de esas complejas gravitaciones materiales, hay un reducto imprevisible de la creatividad artística donde la belleza, la originalidad o la imaginación, repelen el determinismo histórico y social, razón por la que el genio artístico es capaz de atravesar eras y contextos culturales sin responder explícitamente a una determinada función social.

Para los efectos de este apartado, pensar en el concepto de arte va más allá de las cuestiones cognitivas para derivar en las consecuencias éticas. Una línea del tiempo del conocimiento del mundo lo pone en evidencia al reconocer que:

Los profetas son los primeros emisarios de la sabiduría. Vienen luego los filósofos, quienes por medio del estudio de las revelaciones de los profetas y del dominio de las ciencias que adquirieron llegan a explicar al hombre común lo que de otro modo le estaría siempre oculto (Lamb, 1996, p. 49).

De este modo se puede atisbar lo que podríamos reconocer como parte de la función social de la religión, la filosofía y la ciencia: ayudar a las inteligencias comunes y corrientes a entender lo que pasa en el mundo. Únicamente falta el papel social del arte, que se resuelve, según el erudito Harold Lamb, de la siguiente manera:

Tras los filósofos vienen los poetas. Ahora bien, la habilidad del poeta es sumamente peligrosa, ya que su misión consiste en excitar la imaginación, haciendo que una cosa grande parezca pequeña, o una pequeña grande. Al suscitar el odio o el amor, el júbilo o el disgusto, el poeta crea las grandes y pequeñas cosas de este mundo. Como excita la imaginación y no puede arrojar luces sobre el entendimiento, el arte del poeta es inferior a la habilidad del filósofo (Lamb, 1996, p. 49).

Si pensamos en cómo se asentó la sabiduría en el mundo antiguo y lo sintetizamos en una flecha del tiempo, constataremos que las primeras explicaciones aludían a un entorno mágico y divino que a la postre sería monopolizado por magos, hechiceros o sacerdotes. Basta con mirar a vuelo de pájaro las estructuras sociales de civilizaciones antiguas para enseguida notar que la casta sacerdotal ocupa un lugar cercano a la cima de la pirámide social. Durante este largo tramo en que las respuestas adaptativas al entorno eran espontáneas y meramente tentativas, proliferó el pensamiento mágico. Así se elaboraron innumerables mitos que relatan la participación de seres fabulosos y trascendentes moviendo todos los hilos del mundo. Ese imaginario dio paso a las formulaciones más estructuradas del pensamiento religioso. Fue hasta los tiempos de la Grecia clásica en que se acopió la suficiente masa crítica de sabiduría para elaborar especulaciones altamente sofisticadas, como la formidable propuesta de Demócrito de que: “el universo consiste en un espacio vacío ilimitado en que flotan innumerables átomos. En el universo no hay nada más” (Rovelli, 2015, p. 24).

Se trata de los primeros filósofos agrupados, por economía, bajo la denominación de presocráticos: Tales, Anaximandro, Anaxímenes, Parménides, Leucipo, Demócrito, etc., asumieron la tarea de idear respuestas acerca de cómo se creó el mundo, de que está hecho, cómo se organiza y funciona. Todo a base de observaciones, razonamientos, hipótesis y eventualmente

experimentos, sin mentar la intervención de los dioses. Le cerraron la puerta a la profusa narrativa de mitos, poderes mágicos y espíritus protagonistas y, sobre todo, no dejaron espacio ni coartada para pretextar la intervención de dioses omnipotentes y caprichosos. Los filósofos querían explicar cómo funciona la naturaleza y por qué ocurren los fenómenos naturales. Y así, filosofando, convencidos del poder de la razón, sentaron las bases para el ulterior desarrollo del conocimiento científico tal como lo conocemos en la actualidad. Fue un salto enorme para la humanidad llegar a la conclusión de que la razón humana es bastante para determinar el principio (*arjé* o *archè*) que organiza el cosmos (Rovelli, 2015).

De todos modos, la cuestión de la política de la verdad no acaba de zanjarse en el mundo moderno, máxime si los fundamentalistas de cualquier tipo se hacen con el poder, según lo experimentó en carne propia el escritor Salman Rushdie, de nacionalidad inglesa, aunque nacido Bombay: a causa de su libro *Los versos satánicos* que versa sobre una supuesta confusión del profeta Mahoma, quien toma por verdad los versos satánicos creyendo que son una revelación divina. Es un equívoco históricamente documentado por investigadores profesionales abocados a la biografía de Profeta y es rescatado por la novela, además, ofrece una descripción poco favorable para algunos líderes islamistas de la narración, es decir, personajes de ficción. Sin embargo, *Los versos satánicos*, según los eternos inquisidores reales, va: “contra el islam, el Profeta y el Corán”. En suma, la creatividad de Rushdie causó molestia y enfado al máximo jerarca en la vida real: el Ayatolá Jomeiní, quien se sintió personalmente caricaturizado y no tuvo empacho proclamar la fetua (*fatwa*: una especie de condena a muerte consistente en solicitar a los creyentes del islam a que liquiden al irreverente si se topan con él, enseguida hubo campañas de políticos profesionales adeptos al régimen islamista de Irán para ofrecer recompensas de más de un millón de dólares, lo cual, casi sobra decirlo, concitó el interés de grupos terroristas). Aunque dictada desde el extranjero, tal fetua comprometió a las autoridades británicas a proteger al escritor de las tentativas terroristas durante casi una década. Esta parece un caso insólito de fanatismo en el mundo moderno, en aquel año de 1989; pero sin duda es un asunto de proporciones universales que ha transitado de una época a otra a lo largo de la historia humana. Salman Rushdie se salvó de por lo menos cuatro ataques, pero alrededor de 40 personas fueron heridas

o asesinadas por alguna participación relacionada con el libro, por ejemplo, algún editor, un traductor, etc. En sus *Memorias*, el también autor de *Hijos de la Medianoche* y *Vergüenza*, bajo el asedio se pregunta:

¿Puedo plantear la cuestión de los primeros principios? Porque, curiosamente, o no tan curiosamente, los religiosos y los no religiosos no pueden ponerse de acuerdo en cuáles son estos. Para el griego razonable que abordaba la cuestión de la verdad, los principios primeros eran los puntos de partida (*arché*) y los percibíamos porque poseíamos conciencia (*nous*). Mediante el uso de la razón pura, y basándonos en una percepción sensorial del mundo, Descartes y Spinoza creyeron que podíamos llegar a una descripción de la verdad que reconociésemos como verdadera. Los pensadores religiosos, en cambio –Tomás de Aquino, Ibn Rushd–, mantenían que la razón existía fuera de la conciencia humana, que flotaba en el espacio como la aurora boreal o el cinturón de asteroides, aguardando a ser descubierta. Una vez descubierta, era algo fijo e inmutable, porque era preexistente, ¿lo entiende? Su existencia no dependía de nosotros; simplemente era. Esta es la idea de la razón incorpórea, la razón absoluta, es un poco difícil de aceptar, y más cuando usted, Religión, la une a la idea de la revelación. Porque entonces el pensamiento se acaba, ¿o no? Todo lo que es necesario pensar ha sido revelado [...] Yo estoy con el otro equipo, que cree que, a menos que los principios primeros de esta índole puedan ponerse en tela de juicio mediante los principios primeros de otra índole. [De lo contrario] estamos perdidos, nuestro cerebro se pudrirá, y hombres con turbante y barba larga (u hombres con hábito que fingen ser célibes a la vez que cometen abusos con niños) heredarán la tierra [...] El corazón es lo que es y no sabe nada de puntos cardinales. La necesidad de libertad, como la inevitabilidad de la muerte, es universal (Rushdie, 2017, pp. 345-346).

La conexión entre el pensamiento mítico, el religioso, el filosófico, el científico y aún el estético no es lineal ni terso ni unidireccional. En algún momento se retroalimentan en su búsqueda de la verdad; en un determinado contexto político, se oponen y de sus contradicciones han surgido feroces enconos y resistencia inverosímil. Hay pruebas de que la visión religiosa ha promovido el arte para honrar a Dios y sobre todo para ayudar a que los creyentes puedan imaginarse el cielo y el infierno y darles más incentivos para

preferir el bien sobre el mal. Pero luego, cierto giro en la política provoca que alguna iglesia o curia censure, persiga u ordene la condena a los artistas irreverentes.

En la visión política de la Grecia clásica se valoraba el conocimiento y por lo tanto la educación para que los ciudadanos reconocieran la verdad y optaran por el bien. De ahí centralidad de la *paideia*, es decir, el proceso de formación de los infantes (por cierto, igual para niños y niñas) para inculcarles valores y dotarlos de conocimientos técnicos:

Ese afán por la verdad es lo que lleva a Platón a hacer la proposición –bastante curiosa para nuestra mentalidad– de que excluya del Estado ideal a los poetas y dramaturgos. Y no es que Platón sea ciego respecto a las bellezas de Homero y Sófocles; al contrario, es precisamente el uso que los poetas hacen de bellas palabras e imágenes lo que les vuelve tan peligrosos a los ojos de Platón. La belleza y los encantos de sus palabras son, por así decirlo, el azúcar que disimula el veneno que los incautos ingieren. El interés de Platón es primordialmente ético: por eso se opone a la manera como hablan los poetas acerca de los dioses y como los fingen con caracteres inmortales, etcétera (Copleston, 1979, p. 223).

Lo que proscribía a la poesía (*poiesis*: creación, producción) aplica para la música, y no es exagerado decir que abarca también otras artes. Gracias al artículo de Máximo Gorki “Vladimir Lenin ha muerto”, publicado en 1924, es conocida la postura de Lenin, el líder de la Revolución rusa, acerca del arte. Le fascinaba la música, especialmente Beethoven, pero deploraba que le gustase tanto porque bajo el efecto de la música no podía pensar en la revolución. Lenin mismo le confesó a Gorki un par de convicciones que preanuncian el terror estalinista, el sistema de campos de concentración cuyo acrónimo GULAG se hizo del dominio público gracias al Premio Nobel Alexandr Solzhenitsyn, cuya obra más laureada se intitula, precisamente, *Archipiélago Gulag* –lo cual en sí sería un ejemplo de función social del arte–, en todo caso allí está por escribirse la historia tenebrosa de la KGB, etc., Lenin conversa con una honestidad tan cándida que sería difícil cuestionar su sinceridad, teniendo en cuenta el contexto de la brutal violencia desplegada para derribar el régimen zarista en 1917, incluyendo el vil asesinato de la familia imperial Románov un año después: El zar Nicolás II, la zarina y sus

cinco hijos, pasados por armas, probablemente por orden directa de Lenin o, en último caso, con su anuencia, puesto que difícilmente un pelotón bolchevique habría tomado por sí solo una iniciativa tan crucial y temeraria. He aquí las palabras de un hombre que en 1920 frisaba los cincuenta años de edad, y capitaneaba el movimiento social más descollante después de la Revolución francesa, y que marcaría la historia del siglo xx mediante un poder avasallador capaz de someter a millones de personas o, en su caso, liquidar a los que se consideraba traidores, cuya cifra también fue enorme. Un líder que, en ese momento, alrededor de 1920, ignoraba que le quedaban únicamente cuatro años de vida:

No conozco nada mejor que la *Appassionata*. Podría escucharla todos los días. ¡Qué música asombrosa, sobrehumana! Me hace sentir orgulloso, ingenuamente, de que la gente pueda crear tales milagros. Pero no puedo escuchar música a menudo; me altera los nervios. Me dan ganas de decir cosas amables y estúpidas, y dar palmaditas en la cabeza a la gente que, viviendo en este sucio infierno, puedan crear tanta belleza. Actualmente no se puede acariciar la cabeza de nadie. Te podrían arrancar la mano de un mordisco. Hay que golpear cabezas sin piedad. Aunque, idealmente, estemos en contra de cualquier clase de violencia (Gorki, 1924).

En este caso por la obstrucción, podemos deducir algunas funciones sociales del arte, si bien, bajo esta óptica, evaluadas con extrema reserva, con detractores brillantes como Platón y Lenin. Más de dos mil años después, Ernesto Sábato, científico de formación (doctorado en ciencias físicas y matemáticas, becado para investigar en el prestigiado Laboratorio Curie en París) y escritor por pasión, replicó la postura platónica acerca de la exclusión de los poetas: “La verdad está bien en las matemáticas, en la química, en la filosofía. En la vida es más importante la ilusión, la imaginación, el deseo, la esperanza. Además, ¿qué sabemos acaso lo que es la verdad?” (Sábato, 1970, p. 141). En esta trinchera epistemológica para descifrar la verdad, la lucha de la inteligencia opone al empirismo ingenio y la mente literal del hombre pragmático, el ingenio irónico del artista: la sublimación como alternativa del impulso neurótico y que además soporta el desgarramiento cabalmente aceptado antes que sucumbir a la mustia simulación. De tales hostilidades y escara-

muzas florecen las cualidades positivas de los creadores a través de la crítica, la resistencia y la búsqueda de alternativas.

El artista es por definición un ser insatisfecho con el mundo. Los motivos para emprender procesos creativos están acicateados por la incomodidad, la cual insta a transformar una realidad que de inicio resulta estrecha y pobre –recuerden el lapsus del título: suciedad–. Por eso cualquiera que en serio se tome por artista no puede sino deplorar el mundo: la realidad es lo no querido por nadie, por eso se rechaza. Congruentemente, el trabajo que se autoasignan los artistas es, sobre todo, el de volver a crear el mundo. Recrearlo en defensa propia con la finalidad de hacer que el insoportable mundo merezca la pena de ser vivido. Cesare Pavese lo expresa de la siguiente manera: “la literatura [léase el arte] es la defensa contra las ofensas de la vida”. De allí el atributo de la crítica sea consustancial del arte auténtico. Por poner un ejemplo: otro Premio Nobel de Literatura, Mario Vargas Llosa, confiesa que su obra artística se debe a que él se percibía así mismo como un ser infeliz, y luego, sin premeditación, descubrió que sólo dejaba de sentirse así cuando escribía. Consecuentemente, dedicaría su vida a la escritura, o sea: su particular manera de neutralizar tal sentimiento de infelicidad era tomar una pluma y sentarse a contar historias. Destaco el hecho como un descubrimiento que va más allá de lo individual, puesto que su forma universal fue expresada mucho antes por el poeta portugués Fernando Pessoa: “el arte es una forma de crítica, pues hacer arte es confesar que la vida no sirve o que no es suficiente”. La crítica del mundo es inherente al acto creativo y distingue al artista auténtico del oportunista. En este sentido, el arte es un acto antagónico. De suyo se opone a la pobreza mundana de lo que es ¿la suciedad?, a sabiendas de que, mediante la imaginación, es posible pensar en lo que no es: un mundo luminoso y pletórico de belleza.

Más aún: uno de los atributos del pensamiento utópico es su capacidad para pensar aquello que no tiene lugar (utopía, cuya etimología *u-topos* significa “sin lugar”, aunque se ha expandido como sinónimo de imposible e irreal). Entonces la voluntad utópica consiste en esforzarse para hacerle lugar a aquello que aún no lo tiene. Y para eso los artistas se pintan solos: otra función social que cae por añadidura.

En este sentido, la primera manifestación artística de la que se tiene evidencia vendría a ser el hombre-león encontrado en una cueva de Stadel

(en Hohlenstein, Alemania). Una figurilla de marfil de mamut de unos 30 centímetros de longitud con una antigüedad de unos 40 mil años. (La pieza estaba fragmentada y menuda sorpresa se toparon los restauradores al reunir alrededor de 200 pedacitos). Claramente, deja atrás la tendencia naturalista y el objetivo de imitar la realidad con la mayor precisión. Ahora se trata de una representación de un ser que no existe en la realidad, pero que conjuga simbólicamente cualidades naturales fusionadas por la imaginación: un cuerpo humano con cabeza de león. La interpretación de lo que esa pieza quería significar para su autor todavía es motivo de discusión, pero de lo que no hay duda es que se trata de un objeto-ritual que representa algo sobrehumano: valor (en el sentido de valiente y de que vale más que el resto), poderío, fuerza indómita, incluso su belleza salvaje con esa melena que hace las veces de una corona, el porte soberbio traducido en “personalidad” y por eso el macho alfa domina su manada, como cuando se dice que alguien tiene corazón de león, algo que ya se estilaba desde la Edad Media. El espíritu del león sintetiza los atributos corporales y espirituales que favorecen la subsistencia en un ambiente altamente precario, hostil y competitivo. La experiencia de ver merodeando a un enorme depredador espanta a cualquier especie que califica dentro de la cadena trófica de este formidable animal: cebras, antílopes, ñus, incluso jirafas. Digamos que ese pavor es una reacción instintiva, natural, que eriza la piel de sólo escuchar el rugido impresionante que alcanza un perímetro de 8 km. Pero en la especie humana se vuelve respuesta cultural cuando los magníficos dotes del león simbolizan los dones sociales en la lucha por la vida. Nada sorprende que los antiguos escudos de armas luzcan leones rampantes. Cuando se dice que el espíritu de la selva habita en los leones y por lo tanto es el rey de los animales no es algo que esté en la naturaleza ni existe como tal; de hecho, los leones suelen vivir en la sabana y no en la selva, no obstante entendemos lo que quiere decir tal designación: la arrogancia de un animal imbatible, la formidable fuerza corporal, el poder de sus mandíbulas y de sus filosas garras, son cualidades que pueden representarse simbólicamente para aplicarlas a un guerrero, eventualmente a un líder, como Ricardo I de Inglaterra, apodado “Corazón de León” por su proclividad a encabezar guerras y comportarse en el campo de batalla de una manera despiadada ante los enemigos.

Pero, además, la susodicha figurilla de Stadel es un reto técnico, que supone mucho conocimiento y habilidad para concretar la visión de aquel ser imaginario en el marfil, entonces lo relevante es el desarrollo cultural necesario para imaginar este simbolismo y luego reflejarlo en la pequeña pieza escultórica para inscribirlo en un sistema de transmisión de conocimiento transgeneracional. De este modo, el arte revela lo que está en la mente del creador y que no necesariamente está en la realidad. Aquí va muy bien la reflexión de Antonio Tabucchi refiriéndose a la literatura, pero que es válida para toda forma de arte: “un poder inmenso el de ser capaz de crear algo que antes no existía y con ello adquiere vida”.

El compromiso ético del artista

Esa cualidad tan poco repartida que tiene el arte para crear lo que antes no existía, a su vez, constituye un tipo de poder ciertamente impresionante y por lo mismo es propicio para la malversación, de manera que a fin de evitar cualquier clase de exceso o componenda se antepone el límite de la responsabilidad moral. Algo que el gran escritor ruso Antón Chéjov (por cierto, médico de profesión) tuvo muy claro: “El arte tiene esta grandeza particular: no tolera la mentira. Se puede mentir en el amor, en la política, en la medicina, se puede engañar a la gente e incluso a Dios, pero en el arte no se puede mentir”. Lo que implícitamente propone una diferenciación y, más aún, una frontera: hay un arte auténtico que se caracteriza por seguir al pie de la letra esta premisa comprometida con la verdad, la integridad y el respeto a sí mismo; y otra clase de arte (que en rigor, ya no es arte) pronta para recurrir a la mentira, llámese traición del artista por pactar concesiones a cambio de dinero; por manipular, simular e incluso plagiar, con el afán de conseguir fama; por dejarse seducir acríticamente por las modas; o por permitir que el Ogro filantrópico administre los homenajes y becas. Tal es el perímetro de la inautenticidad: todo lo que conduzca al artista a olvidarse de buscar propia voz y desconfiar de su fuerza interior; o, de plano, renunciar al demandante trabajo de encontrar un estilo personal, conformándose con elaborar obras de ornato para proclamarse artista. Semejante arte extravía el componente activo de la crítica en tanto que función social. El desplome del compromiso ético no sólo anula la voluntad de resistencia y alternativa ante un estado de cosas ruinoso, sino que es funcional para la reproducción del *establishment*.

Para Sylvia Plath equivale a olvidar que: “creamos para combatir la ruina”. La esencia del proceso creativo del arte auténtico es la voluntad de “crearlo todo de nuevo” o al menos intentarlo. Tengo para mí que este sentimiento de renovación total es muy apreciado por los estudiantes. Si algo destaca en sus alegatos es esta intención, para lo cual exigen libertad plena, dado que sin ella no habría responsabilidad ética. Los jóvenes aún en formación parecen saberlo y no están dispuestos a hacer concesiones al respecto. Quizá por eso la idea de la modernidad aparece fresca y revitalizada en sus alforjas, avocada a lo nuevo en la confianza de que todo puede cambiar y mejorarse; en consecuencia, deploran cualquier restricción basada en cánones anteriores y les importan un bledo las tradiciones si implican limitación o impedimento para el proceso creativo. Después de todo, dice Gilles Deleuze: “El arte es lo que resiste; resiste a la muerte, a la servidumbre, a la infamia, a la vergüenza”. Y podríamos agregar: ¡resiste a las reglas!

Así se produjeron socialmente las condiciones ideales para experimentar libremente sin necesidad de estetizar. Y es verdad que de este modo se lograron muchas obras sobresalientes que dejan atónito y perplejo al público con unos logros que poco tiempo antes eran impensables, pero también aumentaron las oportunidades para la charlatanería, dado que con el entronizamiento de la libertad creativa a ultranza se desvalijaron ciertos criterios de valor, incluyendo la eliminación del compromiso con la belleza. Si el arte moderno enfatizó en el objeto u obra, luego el arte contemporáneo se interesó más por la conexión, y además hubo otros referentes para encaminar los procesos creativos del tipo “el fondo es forma” o “el medio es el mensaje”. Respecto de una definición de arte contemporáneo para entender hacia dónde nos dirigimos en tanto que creadores, Cuauhtémoc Medina arguye: “el acto fundador de un artista, hoy, no es la generación de un estilo, es la generación de un tipo de práctica, de una zona de práctica [...] una zona que se presenta como una suerte de paraíso fiscal en el que nadie rinde cuentas y, al parecer, todo se vale” (Minera, 2003, p. 24).

El arte del mal

Uno de los hechos más decisivos para los derroteros del arte contemporáneo, según Susan Sontag, fue: “La eliminación de la noción de belleza como criterio para juzgar el arte no necesariamente es indicio de que la autoridad

de la belleza ha disminuido. Es más bien el testimonio del descrédito en que ha caído la idea de que existe algo llamado arte” (Sontag, 2003, p. 13). Un tema derivado de este fenómeno es el arte del mal, el cual tiene varias entradas. Una es el Mal arte para referirse a obras realizadas con evidente falta de formación técnica, carencia de habilidad y destreza, pobreza conceptual, cuyos productos no pueden ser más que mediocres. En contraste, el llamado buen arte lo es porque saca a relucir los frutos del adiestramiento y la disciplina del artista: su virtud bruñida se debe al entrenamiento. Pero más allá del dominio técnico para la ejecución de la obra, destaca y trasciende el valor simbólico, o sea, la habilidad para transmitir mediante el objeto material una determinada visión del mundo y hasta una filosofía moral. Entonces la imaginación y la habilidad de un artista reinaugura constantemente una nueva realidad al sustraer los objetos del espacio y suspenderlos en el tiempo. William Blake sentencia: “La eternidad está enamorada de las obras del tiempo”, lo que dicho de otro modo podría significar que el Buen Arte precisa de una excelencia que le conceda una visa para la eternidad. Pero el mundo es horrible y si contamos con el arte para resistir tarde o temprano llegaremos a los dominios del arte del mal. Es otra de las entradas posibles: utilizar el horror, la miseria y la podredumbre como materia prima para crear. Para el caso, el arte de Kafka es un ejemplo cautivador: con insumos repugnantes crea, sí, una atmósfera irrespirable, pero para llevar las emociones estéticas a un máximo de tensión que obliga a repensar el mundo y mirarlo con otros ojos. El siguiente paso del arte del mal es la exaltación directa de la fealdad o de la violencia iconoclasta a un nivel de episodio esquizofrénico. Algo radicalmente diferente es la estética del mal gusto, la cual originó el concepto *kitsch* entendido, precisamente, como algo de mal gusto, carente de calidad o inclusive falso, lo que significa que no es mera subjetividad del tipo: “a mí no me gusta”, sino que hay referentes materiales para medir el desprecio, la mala calidad, la manufactura inconclusa, etc., algo que es coherente con las variantes etimológicas de la propia palabra: del alemán *kitschen*: recoger basura de la calle; más la derivación de *verkitschen*: fabricar bagatelas, algo barato y sin calidad. En el habla inglesa puede establecerse el vínculo con la deformación del vocablo *sketch*, que significa algo a medio hacer o en proceso de maduración, específicamente un boceto. En la misma línea, la palabra francesa *pastiche* resulta afín: creación de objetos, entre libre y libertina, que

recurre sin pudor a la imitación y hasta el plagio de ideas o elementos de otros artistas para generar una caprichosa revoltura y, sin embargo, pregonar que se ha parido una obra original.

Acerca del mal gusto y el *midcult* no voy más allá de la propuesta de Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* (2009), y no profundizo más en obediencia a que el objetivo no es propiamente analizar los temas de preferencia, sino comprender la empatía de los estudiantes sobre ellos. No se necesita demasiada perspicacia para darse cuenta de que estos jóvenes de primero y segundo semestre de la carrera aún no elaboran argumentos especiosos, pero afectivamente valoran el arte del mal por la afinidad que sienten por la libertad sin trabas. Suponen y luego constatan con sus propios ejemplos que, desde esta perspectiva que contempla el mal (horror, vulgaridad, cursilería, fealdad) se pueden originar productos interesantes y suscitar en ellos efectos emocionales conmovedores acaso por su ingenuidad, desmesura, desparpajo, así como por su torcido sentido del humor, pero que, en fin de cuentas, no es raro que desemboque en una propuesta irónica y antisolemne, acorde con la sensibilidad *kitsch*, pues al final del día se trata de un proceso creativo que, debido a su baratura y ligereza, está al alcance de todos, como quien dice es popular y nada exigente: cultura de masas. Por si fuera poco, de repente esta propuesta de arte se convierte en un alegato contra la discriminación implícita del arte más refinado y caro, consiguientemente, exclusivo para la gente adinerada, cuyas apetencias y caprichos, dicho sea de paso, no garantizan el buen gusto.

A manera de conclusión

Tal vez no sean intrínsecamente los temas, sino la manera de abordarlos. El resultado es diferente si se escoge la estrategia del esfuerzo mínimo. En cambio, los retos se amplían cuanto más disposición haya para trabajar, motivado por el asombro y la curiosidad subsecuente, el interrogatorio se hace más complejo y amplio: ¿por qué?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿quiénes? Y conseguir las respuestas se vuelve una aventura de conocimiento. Creo que la pasión es tanto mayor cuanto más uno se siente implicado y comprometido. Después de todo, cualquiera que sea la función social del arte pasa a ser, en su debida proporción y situación, responsabilidad del estudiante si se autopercebe con un agente social; de allí la preocupación de la ética del artista que, a fin de cuentas, decanta en la virtud de la persona cuya vocación es el arte, ya sea

como creador, curador, gestor o funcionario. Pero se hace lo que se puede bajo condiciones que uno no escoge, en un mundo atosigado por prácticas irracionales, abusivas, sin contrapesos éticos. No parece haber mucho margen de acción con posibilidades de victoria, pero, asimismo, un contexto de adversidad también puede sacar lo mejor de cada uno (¿o lo peor?). El contexto de la pandemia es un ejemplo excelente y puede hacer emerger al artista encerrado que algunos llevan dentro sí. Pero resulta que esta potencialidad está desperdigada y *a priori* no sabemos si es nuestra, quizá una manera de descubrirlo nos ubique en las coordenadas del arte del mal y de allí la empatía por el tema. No sé para cuántos aplique, pero creo que algunos estudiantes se sienten optimistas al respecto, y son entusiastas defensores de la libertad para, al menos intentarlo, saliéndose de los cánones. Por eso defienden el arte fuera de dónde se supone que debe estar y cómo supuestamente tiene que ser. Pero acá no se aceptan los dictados de los críticos ni de los museos ni de las galerías. Se inventan los espacios con toda clase de herramientas y materiales, incluyendo la basura. Llámese arte alternativo, arte callejero, el grafiti, el arte efímero, las intervenciones y el *performance*, video arte, el *comic* y el arte secuencial y, por descontado, el arte del Mal. A final de cuentas, el reto más íntimo es poner todo lo que está en uno para llegar a ser el que se es. La mejor versión de uno mismo es un compromiso ético aceptable.

Referencias

- Copleston, F. (1979). *Historia de la filosofía, tomo 1. Grecia y Roma*. Ariel.
- Eco, U. (2009). *Apocalípticos e integrados*. Tusquets.
- Hauser, A. (2018). *Historia social de la literatura y el arte I*. Penguin Random House.
- Lamb, H. (1996). *Omar Khayyam*. Apóstrofe.
- Minera, M. (2003). Voces en el concierto. Arte contemporáneo en México. *Letras libres*, (50), febrero.
- Rovelli, C. (2015). *La realidad no es lo que parece. La estructura elemental de las cosas*. Tusquets.
- Rushdie, S. (2017). *Memorias. Joseph Anton*. Penguin Random House.
- Sábato, E. (1970). *Sobre Héroes y Tumbas*. Editorial Sudamericana.
- Sontag, S. (2003). Un argumento sobre la belleza. *Letras libres*, (50), febrero.

Fragmentos y re-significaciones de la imagen fotoperiodística en medios digitales

Marcela de Niz Villaseñor
Paola Cortés Almanzar

Ha habido una orgía total, de lo real, de lo racional, de lo sexual, de la crítica y
de la anticrítica, del crecimiento y de la crisis del crecimiento.
[...] Hoy todo está liberado [...] ¿Qué hacer después de la orgía?
Baudrillard

Resumen

Los medios digitales, en especial las redes sociodigitales y sus lógicas de circulación han influido en la constitución de imágenes fotoperiodísticas en estos días. La intención de esta reflexión es que, a partir de la observación de variaciones, evidenciar las consecuencias en este tipo de fotografía sus significaciones y resignificaciones implícitas; fenómenos surgidos precisamente por la visualización del fotoperiodismo en la era digital.

Introducción

La imagen fotográfica en los medios digitales tiene múltiples lenguajes con los que configura muy diversas realidades, las cuales consideran sus dimensiones programáticas inmersas en su esencia digital que plantea una lógica de visualización que ordena una y a la vez varias imágenes dependiendo la superficie visible y el sistema, plataforma o dispositivo en el que se articula.

Habrà que aclarar que, aunque es evidente que cuando se mencionan medios digitales, se piensa en Internet, decir que Internet es un hipermedio suena trillado. Pero es importante recalcarlo, es una red interconectada mundialmente, donde se han enganchado todos los medios masivos “tra-

dicionales”: televisión, cine, prensa, radio, etc., pero que también se han agregado medios “personales” de comunicación: el correo, el blog, incluso las redes sociodigitales, que tenían como función primigenia la interacción social personal. Además, encontramos comercios, todo tipo de aspectos de la vida, como la política, también la económica están basadas en estas redes de comunicación digitalizada, diría Castells (2009) al denominar a la sociedad red; es necesaria hacer esta aclaración, ya que no es una evolución sólo de los medios de comunicación, sino de todo un escenario social global que hay que considerar.

El primer cambio sustancial de los medios de comunicación en plataformas digitales que planteó una evolución clara que habría con estos nuevos escenarios, surgió con la aparición y popularización de los blogs, que representó un rol diferente en los usuarios al tener una participación significativa y convertirse en “productores” de contenidos de opinión, noticiosos, fotográficos, etc., lo que aportó un cambio en la construcción de la opinión pública, que influyó a la ya generada por los medios “tradicionales” (Castells, 2009), consecuencia sociocultural que abrió el panorama a la interactividad que proporcionan este tipo de plataformas digitales, hipertextuales y complejas, que mezclan y recombinan diversas expresiones culturales en las interacciones humanas que ahí se desarrollan.

La llegada de las redes sociodigitales, fue el siguiente gran paso en la evolución y constitución de interacción mediática en plataformas digitales con los usuarios. Algunos de los *bloggers* migraron hacia estas redes, aunque presentaban lógicas de participación y comunicación muy diferentes, ya que había un mayor intercambio de información, más fragmentada, breve y por supuesto con menos transparencia en la organización de la misma. El crecimiento de las redes sociodigitales se diversificó hacia sectores comerciales, políticos, entre otros. Hubo un borramiento de fronteras entre lo personal, lo público, lo político, lo comercial, etc. (Castells, 2006), es decir, todo migró al formato digital y en red, con ponderaciones cambiantes, automáticas, que no siempre son evidentes y la organización de la información es más prototípica,¹ es decir, hay centralidades; nodos móviles que pueden fluir en

¹ Considerado de la categorización que propone Kleiber (1990) en un sentido semántico-cognitivo.

sectores periféricos de acuerdo al contexto y la temporalidad. Hay que considerar que la centralidad de la información en la red tiene participación de la interacción que los usuarios y sus estructuras de sentido aportan a sus búsquedas, pero hay que evidenciar que esa información es tomada de manera automatizada por algoritmos diseñados para aprender a ponderar tomando muchos más elementos que no son explícitos para los usuarios y en constante cambio.

Esto muestra el protagonismo que comenzaron a tener las diversas redes sociodigitales en eventos noticiosos y los cambios simbólicos en su dispersión que configuran una “cercanía-distante” porque quien comparte la fotografía se encuentra en las redes de los usuarios. Es alguien con cierta familiaridad, a quien el propio usuario “decide” seguir. Surge una especie de conexión que le confiere un sentido a la fotografía periodística donde el otro –conocido-familiar– abona a su veracidad, no sólo en sentido perceptual. En el caso del archivo, quien comparte agrega a la programación de los metadatos, que conecta de manera automatizada con ciertas cuentas, redes, tiempo, tomando la información del perfil del propio usuario de la red desde donde se comparte. La “cercanía-distante” interpretada por el usuario es programada por agentes artificiales también por eso la distancia es difícil de distinguir en estas lógicas de dispersión. “En la hipercomunicación todo se mezcla con todo [...] no somos más que pasajes en medio de la interconexión global” (Byung-Chul, 2017, pp. 58-59).

Explica Miller (2017) que en los estudios de los medios 1.0 hay una propuesta desde la industrialización de los medios, que acumuló una historia de más de 200 años, desde la promesa del progreso hasta la decepción. Todo ligado al crecimiento del capitalismo y la comercialización a nivel masivo; una construcción cultural, como se observa en el caso del Hollywood de los años 30 y 40, donde se observa una búsqueda por maximizar la reproducción con el mínimo de innovación, máxima reproducción de creación de sentido, mínimo de nuevos tipos de estilos o formas de hacerlo. También alude a las revisiones desde conceptos marxistas de control, de revisión de oligarquías, diferentes formas de capitalismo tanto industrial como postindustrial y visiones del control masivo. Un ejemplo puede ser la escuela de Frankfurt. Desde la lógica de los estudios 2.0, Miller (2017) explica que se tiene una visión positiva de las relaciones democratizadoras de los medios

digitales, desde los años 1970, el cambio comienza en la manera de entender a los consumidores, ya no como víctimas de una aguja hipodérmica, sino un planteamiento hacia la posibilidad de que las personas tienen la oportunidad de tomar y rechazar significados si así lo desean. Los estudios culturales, que revisan cómo son los procesos de consumo y cómo es que se construye el sentido, a partir del análisis de subgrupos culturales, o por segmentos de edad, sexo, etc., diferentes formas o amalgamas de producción cultural, nuevas maneras de creación de sentido. No sólo seguir las preconfiguradas por la industria.

La llegada del Internet trae la idea consigo de espacio público libre de censura, producciones a bajo costo, mayor accesibilidad tecnológica y facilidad de producción. Esta idea de consumo que también lleva consigo a un productor, igualdad en este mundo virtual. El problema, que observa Miller (2017), con estos dos modos de análisis, es que los dos son esencialmente coartados por un espiral no dialéctico, en el caso del 1.0, sólo ve el control, por otro lado, los estudios 2.0, niegan las estructuras político-económicas de las normas culturales, cosas como colonialismo o neocolonialismo, etc. Lo que se necesita, propone el investigador, y ahí es donde entran los estudios de medios 3.0, es retomar una síntesis de estas dos tradiciones anteriores, traer a la mesa, relaciones de poder, de estructura, cosas de filosofía de la estética, revisiones sobre las libertades en estos espacios, todo esto mezclarlo con estudios de medios 3.0, habrá que agregar un sentido más amplio de las afecciones medioambientales y considerar que cada *mail* que enviamos, cada búsqueda en Google que hacemos es energía obtenida con emisiones de carbón, se producen cada vez más desperdicios electrónicos, etc., y estos factores no son discutidos en los estudios de medios 1.0 o 2.0. La propuesta de los estudios de medios 3.0, es la de revisar no sólo las visiones centroeuropeas o estadounidenses, sino las experiencias coloniales y poscoloniales, diferentes formas de teorización. Concluye con las siguientes propuestas:

1. Un análisis textual muy fuerte sobre todas las narrativas y todas las tecnologías.
2. Historia de los medios, sobre las tecnologías, audiencias, etc.
3. Economía política identificando relaciones de poder y control, pero también, la lucha de las labores internacionales culturales que operan entre sí.

4. La importancia fundamental de la etnografía, y por supuesto, las situaciones medioambientales y sus consideraciones.

Bajo esta lógica que propone Miller (2017) habrá que poner a discusión las tecnologías de los medios y sus usos como actores propositivos en todo este mundo ambiental y complejo. Por ello la visión positiva de creación de espacios libres y sin censura es cuestionable, por un entendimiento de las relaciones de poder político económicas, de acceso a la educación, la tecnología, los algoritmos de búsqueda, etc. Couldry y Van Dijck (2015), proponen hacer una revisión de lo que denominan “Pre-historia” hace una reflexión sobre mitos que se tienen sobre las cualidades de los medios y sobre todo en este tipo de medios, por ejemplo, que pueden proveer la posibilidad de interactuar con quien sea, al respecto, se retoma en términos de Marx, en el que las condiciones de elección de las personas están relacionadas con la institución que éste mismo sujeto elige, condiciones que difieren considerablemente dependiendo de cada sitio, del modelo de negocio, del contexto político que tengan en común, además de considerar seguimiento de interacciones, a partir de los algoritmos diseñados para estas plataformas.

Habrá que descartar el mito de “nosotros”, donde las plataformas digitales tienen una selección de patrones donde identifican actores, recursos, sus organizaciones que se ven reflejados en números de otro tipo de influencia carácter neoliberal, del mercado e incluso de instituciones políticas, de tal suerte que se crea un ambiente “natural” de las interacciones al instalar mecanismos de conteo y valoración de ellas (Couldry y Van Dijck, 2015). En el caso de Facebook, las intenciones van en el sentido de mover el tráfico social en una infraestructura donde esta sea rastreable, calculable e incluso manipulable para que con ello exista una ganancia, comentan los autores. Sistemas con el algoritmo de búsqueda de Google pueden definir criterios que cuantifiquen la popularidad; en plataformas de redes sociales se han diseñado algoritmos para que de manera simultánea se conecten a los usuarios con cierto contenido y anuncios, maximizando la efectividad de la atención. Google y Facebook, se han convertido en los más poderosos guardianes de

El mundo algorítmico

Finn (2018) escribe cómo son construidos los algoritmos con una vasta cantidad de bancos de información y se manejan a partir de cada vez más computadoras. Hay por lo menos dos efectos visibles en el mundo actual por esa circunstancia. Los aparatos que existen en la actualidad para recabar toda esta información están creando una densa capa de computaciones alrededor del planeta. Si cada cámara, celular, carro, cepillo de dientes está recibiendo y reportando información acerca del mundo físico, hay una influencia clara en el cambio en la realidad y en el comportamiento humano en importantes maneras. Comúnmente se crean redes de interdependencias complejas, lo que ocasiona efectos diversos si suceden fallas en algunos de ellos. Un ejemplo reciente, fue el caso mundial de la caída de la red de WhatsApp.³ La experiencia de la realidad está cambiando. Un ejemplo puede ser la relación geográfica de una ciudad a partir del *software* que utiliza algoritmos para la geolocalización. Los sistemas computacionales hacen visibles muchas cosas nuevas, pero también difuminan y obscurecen otras. El segundo efecto, y en el que se hace hincapié por el sentido de este texto, es el de que la masiva cantidad de archivos se multiplican, en el denominado *Big Data*, la verdadera profundidad y poder se está volviendo imposible de leer para los humanos. Algoritmos complejos acceden a billones de puntos de información a lo largo de miles de dimensiones. La mente humana la mayoría de las veces revisa dígitos simples. Así que se depende de los propios algoritmos para manejar, administrar y evaluar toda esta información. Irónicamente muchas de las más sofisticadas plataformas computacionales que se usan hoy en día hacen observación de usuarios mientras el usuario las observa a ellas, y el comportamiento humano se adapta mientras las usa. Finn (2018), reflexiona sobre el comportamiento humano y sus imaginarios, los cambios que se producen en él, cuando hay una canalización e inflexión a través de plataformas como Google, que esta explícitamente diseñada para ayudar a su usuario en su “búsqueda del conocimiento”.

Los medios sociodigitales han creado un rápido tipo de cambio de conciencia de colmena, donde los memes y fragmentos de información circula y cambian sin que exista una aparente solidez de las ideas mezcladas. Un caso

³ <http://expansion.mx/tecnologia/2017/05/03/se-cae-whatsapp>

que ejemplifica es el de la canción *Shooting Stars*, que fue lanzada en 2008, que en su momento no tuvo mucho auge, fue a partir del uso de la misma este año, en la creación de un meme, que la canción ha sido conocida e incluso muchas personas pensaron que era lanzamiento reciente. La lógica de la creación del video-meme que la canción acompaña tiene una lógica compleja, mezcla de su uso para un video juego y luego su utilización en un video, se ha mantenido y popularizado incluso más que en su lanzamiento original.⁴

Consideraciones sobre el acceso a Internet

Cuantitativamente en un conjunto de datos precisos que hacen un comparativo entre Europa y Latinoamérica,⁵ por ejemplo, Meneses (2015) ofrece un panorama claro de la inequidad digital que existe a nivel global. Con esta información abre la discusión sobre los discursos optimistas acerca del poder democratizador del Internet. Aunados a estos datos agrega otros y sus consideraciones: el ancho de banda, la velocidad de Internet, el acceso a telefonía celular, relacionado todo esto, por supuesto, con la distribución de la riqueza. La inequidad en la disponibilidad de datos, el concepto *Big Data*, parece alentador, sin embargo quien tiene acceso a la revisión de esta enorme cantidad de información y tiene, además, la capacidad de procesarla, será quien tome mejor partido de ella; Meneses, hace énfasis, en que la obtención de esta información es a cambio de la socialización en las diferentes plataformas digitales, en las que además los usuarios no siempre tienen claridad sobre el tipo de información que queda privada o pública. El uso de esta información, que sirve muchas veces para mercadotecnia, termina también en manos del Estado para cuestiones de vigilancia, lo que es una clara invasión a la privacidad.

La participación de los usuarios de las redes sociales, se han monetizado, eso significa, que productos culturales gratuitos intercambian los datos per-

⁴ Más sobre la información y lógica de este meme en el artículo del País, “El meme ‘Shooting Stars’ da un toque musical y psicodélico a las caídas épicas en Internet” http://verne.elpais.com/verne/2017/02/22/mexico/1487726473_105051.html

⁵ Meneses retoma *Internet World Statistics*, que en 2013 informó que en Europa existía un 68% de penetración de Internet, en comparación con Latinoamérica y el Caribe, que apenas llega a un 49.3%.

sonales por venta de publicidad y toda la actividad del usuario es vigilada y censurada. Es mucho más fácil tener autonomía real en una radio con energía solar o baterías, de los intereses corporativistas y vigilancia del Estado, que las plataformas de los medios sociodigitales, como Facebook, YouTube o Twitter.

Diseminación de contenidos en los medios sociodigitales

No es lo mismo información que comunicación. Es por esto que no podemos considerar las definiciones desde la diseminación de información o de noticias. Hay que entender que los procesos de comunicación tienen implicaciones sociales, políticas y económicas, dentro de una comunidad en específico. Los comunicadores comunitarios entienden que es necesario utilizar una gama de procesos de comunicación: persuasiva, acompañada de difusión de la información, participación, empoderamiento, movilización, etcétera.

Tener conectividad a Internet, no necesariamente ofrece acceso a toda la información contenida ahí a cualquier usuario; habría que considerar su alfabetización digital. Podría incluso ser un “analfabeta digital operativo” sin la capacidad de gestionar información, distinguir contenidos o con capacidad crítica; al respecto Meneses (2015) retoma lo planteado por Bimber y Norris, al expresar que el ciudadano informado en el mundo *offline* es el que aprovecha todo el caudal de posibilidades del entorno *online*. El factor educativo a partir del pensamiento crítico⁶ también debería considerarse como variable esencial para entender esta situación. De ahí de la situación compleja que desafía la fragmentación de la información y la representación, la desconexión que existe con los referentes originales, en el caso de la fotografía, hace un replanteamiento de la intencionalidad que tiene el fotoperiodismo de narrar, atestiguar, dar cuenta de un suceso real. La construcción de un meme, a partir de una imagen fotoperiodística da cuenta de la desconexión, re-significación de una imagen en los medios digitales sociales. El caso que a continuación se observa es una fotografía del 2012, que muestra a un activista tibetano que por razones de protesta por la visita del presidente chino

⁶ Apuntes sobre la necesidad del pensamiento crítico en la relación interacción, lectura, navegación. <http://revistas.uned.es/index.php/ried/article/view/1074>



Figura 2

AP Photo/Manish Swarup. 2012. Protestas India China Tibet. Fotografía. Un hombre tibetano identificado como Jampa Yeshe, grita mientras corre envuelto en llamas, después de que se inmolará como protesta en Nueva Delhi, India, por la visita del presidente chino Hu Jintao. 26 de marzo 2012. El activista tibetano fue llevado de emergencia al hospital sin tener reporte de sus heridas. Recuperado de <http://www.apimages.com/metadata/Index/APTOPIX-India-China-Tibet-Protest/541e-60857be742bc8ad3388158332203/5/0>



Figura 3

Autor desconocido. Sin fecha de creación. Tomada en línea <http://i.imgur.com/zVsHMMj.jpg>

Hu Jintao, se prendió fuego para inmolarse en Nueva Delhi, India, tomada por el fotógrafo Manish Swarup.

El acto mimético que acontece o que es más prolífico en las redes sociales digitales, pone en discusión el tipo de circulación, pero también los significados que se atribuyen a estas imágenes en contextos totalmente diferentes. También como en el caso del ejemplo de la canción habría que hacer la pregunta sobre cuál de las imágenes tiene mayor circulación, que implicaciones tiene esta situación y que habría que plantearse al respecto. "...el dispositivo maquínico es la fotografía ...dos elementos inéditos: el problema de lo indicial de la imagen y la conversión de la narración en montaje [...] la reproductibilidad y la circulación masiva del medio" (Barrios, 2010, p. 25).

Hay planteamientos sobre considerar a los memes como una posibilidad periodística. Al respecto, Vélez (2017) plantea algunas ventajas, sobre todo de circulación y visibilidad, pero habría que considerar los procesos de significación que conlleva el mismo medio y sus implicaciones en la función periodística o limitaciones. En el caso de la circulación en las redes sociodigitales de la imagen fotoperiodística, no podemos soslayar la "libre" asociación que tiene el que busca una imagen en Google, y la desconexión y posible desinterés que acontece, sobre el origen, validez, veracidad de la misma. Diodato (2011) hace una revisión sobre la estética en la virtualidad, y en el caso particular de las formas de expresión, hace un apunte en relación con el concepto de *mímesis* en el ámbito de lo virtual y apunta "...no es sólo un proceso cognitivo, sino también un hacer-producir que implica la participación del cuerpo, el cual a través del cuerpo mimético se apropia de manera peculiar del mundo".

En este punto, se podría poner a discusión la posibilidad de si las redes sociodigitales realmente colaboran con la construcción de la "esfera pública" (Habermas en Freelon, 2010); ya que este último estipula que debe poseer tres características: 1) Establecimiento de argumentos crítico-rationales, como único criterio por el cual deben ser juzgadas contribuciones públicas. 2) La circulación de tópicos de discusión del dominio del consenso en común. 3) La apertura a todos los miembros del público. Schneider (en Freelon, 2010) agrega a esfera pública otras características a considerar; la calidad del argumento, la igualdad, la reciprocidad y la diversidad. Al respecto también teóricos como Papacharissi (en Freelon, 2010, p. 3) considera

la aplicación del discurso al Internet como *varias ciber esferas fragmentadas culturalmente que ocupan un espacio virtual en común*. Al final habría que decir que, aunque los medios socio-digitales han abierto espacios y el espectro de opinión, es cierto también que presentaciones específicas en los medios, moldean el comportamiento individual. Los medios sociales digitales, están abriendo nuevos tipos de inequidades, que pueden afectar el desarrollo de una esfera pública ideal.

Referencias

- Barrios, J. (2010). *Atrocitas facinans. Imagen, horror y deseo*. Conejo Blanco/ Universidad Iberoamericana.
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Alianza Editorial.
- . (2006). *La sociedad Red: Una visión global*. Alianza Editorial.
- Couldry, K. y Van Dijck, J. (2015). Researching social media as if the social mattered. *Social Media + Society*, 1(2), 1-7.
- Diodato, R. (2011). *Estética de lo virtual*. Universidad Iberoamericana.
- Finn, E. (2018). *What algorithms want. Imagination in the age of computing*. MIT Press.
- Freelon, D. (2010). Analyzing Online Political Discussion Using Three Models of Democratic Communication. *New Media Society*, 12(7), 1172-1190.
- Meneses, M. (2015). Redes Sociales Virtuales: Potencial Democratizador y Herramientas de Vigilancia. En R. Winocur y J. Sánchez (eds.). *Redes sociodigitales en México* (pp. 40-61). Fondo de Cultura Económica, CONACULTA.
- Han, Byung-Chul (2017). *La expulsión de lo distinto*. Herder.
- Miller, T. (18 de abril de 2017). My Movie. <https://vimeo.com/213778963>
- Monroy-Hernández, A., Boyd, D., Kiciman, E., De Choudhury, M., y Counts, S. (2013, 23 de febrero). The New War Correspondents: The Rise of Civic Media Curation in Urban Warfare. 16th ACM Conference on Computer Supported Cooperative Work and Social Computing (cscw). ACM Conference on Computer Supported Cooperative Work. <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1507/1507.01291.pdf>. Consultado el 23 de febrero de 2014.

- Mulato, A. (22 de febrero de 2017). El meme 'Shooting Stars' da un toque musical y psicodélico a las caídas épicas en Internet. *El País*. http://verne.elpais.com/verne/2017/02/22/mexico/1487726473_105051.html
- Rodríguez, C., Ferron, B., y Shamas, C. (2014). Four challenges in the field of alternative, radical and citizens' Media Research. *Media, Culture & Society*, 36(2), 150-166.
- Shackle, S. (3 de mayo de 2017). What do algorithms know about you? *New Humanistic*. Consultado el 5 de mayo 2017. <https://newhumanist.org.uk/articles/5183/what-do-algorithms-know-about-you>
- Vélez, E. (21 de abril de 2017). Memes como género periodístico: una mirada crítica para debatir. Clases de Periodismo. <http://www.clasesdeperiodismo.com/2017/04/21/los-memes-como-genero-periodistico-una-mirada-critica-para-debatir/>

El grafiti, expresión sociocultural de la gráfica urbana

*Candelario Macedo Hernández
Lorena Alejandra Ramírez Barragán*

Resumen

El objetivo de este artículo es invitar a la discusión y reflexión sobre la relación del arte y la cultura con la sociedad, desde un enfoque interpretativo general de la realidad, a través de la gráfica urbana y como expresión creativa y crítica en la óptica del grafiti. Se realizó una revisión documental sobre el estado del arte con respecto a los principales conceptos que encierran estas interrelaciones, asociadas al proceso histórico de donde se originan las producciones de arte como diversas formas de expresión artísticas y estéticas en las cuales, se refleja el complejo pensamiento humano. A su vez, se realizó un registro fotográfico de algunos de los murales de Puerto Vallarta, elaborados mediante trabajo individual y/o colaborativo entre colectivos artísticos-culturales y grupos de la sociedad. Se concluye que el paisaje urbano y el arte colectivo en su función social, componentes fundamentales de la gráfica urbana a través del grafiti como manifestación cultural, acercan el arte urbano de forma gratuita a las calles de la ciudad, ayudando a reflexionar, promocionar y difundir las raíces y el acervo cultural de la sociedad que la produce.

Introducción

Con el interés de discutir sobre las relaciones del arte y la cultura con la sociedad, se intenta subrayar la relevancia de las manifestaciones artísticas en la cultura, desde el abordaje del arte urbano y lo que éste aporta a la sociedad. El arte colectivo en su función social transforma al ciudadano a través de las

intervenciones artísticas y éstas, a su vez, cambian la ciudad al fusionarse con el paisaje urbano mediante la apropiación del espacio público.

Por medio de la gráfica urbana como instrumento visual que rescata la memoria y cultura de una comunidad, se conciben las relaciones entre el arte urbano y la sociedad al expresar a través de las producciones artísticas, una realidad social que es interpretada y, por lo tanto, cobra sentido para el ciudadano-espectador. El artista o colectivo artístico crea y representa en la obra urbana su realidad, bajo la influencia inherente de su tiempo y contexto histórico; el ciudadano la interpreta y la llena de significado, generando un conocimiento cultural con base en su percepción y valoración; recobrando el arte urbano su función social.

La sociedad y la ciudad se transforman a través de la participación del colectivo artístico y la colaboración ciudadana, en el proceso de composición, producción, apreciación y disfrute de la obra, mediante intervenciones urbanas que rescatan y preservan el espacio público, creando hitos culturales donde los habitantes se reconocen generando un sentido de identidad y pertenencia en sus calles y barrios, promoviendo y fortaleciendo así el tejido social.

En este sentido, el grafiti, manifestación artística de la gráfica urbana y lenguaje efímero plasmado en los murales de Puerto Vallarta, con sus relatos llenos de color y simbolismo, genera atractivos recorridos que transfiguran la imagen del contexto urbano de la ciudad, donde el espacio público recobra especial significado al crear nuevas formas de vivir, de habitar, de recrear, ya que se conjuga el arte con el paisaje urbano y se traduce, a su vez, en una mejora en la calidad de vida de los habitantes de la localidad.

Arte, cultura y sociedad

Desde el inicio de la historia, el arte ha sido parte esencial en la vida de la humanidad, ya que, a través de éste, el ser humano expresa su cultura al revelar su forma más íntima de interpretar la realidad estrechamente ligada a su momento histórico, donde manifiesta su simbolismo, su significado y función. En la mayoría de los casos, esta interpretación se traduce en una manifestación subconsciente de evasión misma de la realidad, esa realidad que no se puede cambiar y que, a su vez, dada como expresión, sirve para subsistir en ese mundo complejo y, por lo tanto, difícil de comprender. En este sentido, López (2005, citando a Marcuse), afirma que:

Si el arte es todavía algo absoluto, debe ser algo real, parte y territorio de la vida, pero de una vida que en sí misma sea una negación consciente del estilo de vida establecido con todas sus instituciones, su entera cultura material e intelectual, toda su inmoral moralidad, su conducta exigida y clandestina, su trabajo y su esparcimiento (p. 2).

De ahí que López (2005, citando a Marcuse) sostiene que la función social e histórica del arte, radica en que éste representa el alimento del espíritu, su elevación, esa sensación de detenerse, de hacer una pausa *en la terrible rutina de la vida* a través del proceso de creación, y que, además, brinda una satisfacción inmediata con el producto final de la obra, es decir, la utilidad del Arte “es de una naturaleza trascendente, una utilidad para el alma o el espíritu que no se relaciona con el comportamiento normal de los seres humanos” (López, 2005, p. 4), donde se ven transformados esencialmente en esos breves períodos de elevación.

De tal forma que, en las relaciones del arte, la cultura y lo que le significa y representa a la sociedad, se encuentran inmersos en términos históricos, en el tiempo y el espacio donde se originan las producciones de arte, y que éstas surgen de las diversas formas de expresión artísticas y estéticas en las cuales se refleja el complejo pensamiento humano, ya sea del individuo o de un grupo colectivo de la sociedad. De acuerdo con Rodríguez y Rodríguez, es a través del arte que el ser humano expresa “su pensamiento, sus ideas o emociones desde diversas materializaciones en productos culturales variados y por ello debe ser concebido como una forma de comunicación del ser humano” (2017, p. 106); por lo tanto, se puede afirmar que la finalidad del arte es *la expresividad del espíritu humano*, en sus múltiples y diversas formas de manifestarse.

Con relación a lo anterior, el pensamiento complejo del ser humano, expresado ya sea como individuo, grupo, colectivo o comunidad, es fuertemente influenciado por su tiempo y contexto histórico. Además, cada individuo, grupo o sociedad tiene sus formas muy particulares de asumir su realidad, una realidad que es interpretada de forma íntima, personal y/o grupal. Esa cosmovisión que imagina y representa al transmitir sus ideas, pensamientos, creencias, inquietudes, emociones, sensaciones, percepciones, reflexiones; a través del arte, mediante las diversas expresiones, –desde la literatura y sus

diversos géneros, la música, las artes visuales, las artes plásticas—; interpretando su realidad con base en sus propias apreciaciones, valores de sentido y formas de representación; conformando así, de forma muy significativa y particular, su cultura e identidad. En este sentido, Rodríguez y Rodríguez, consideran que:

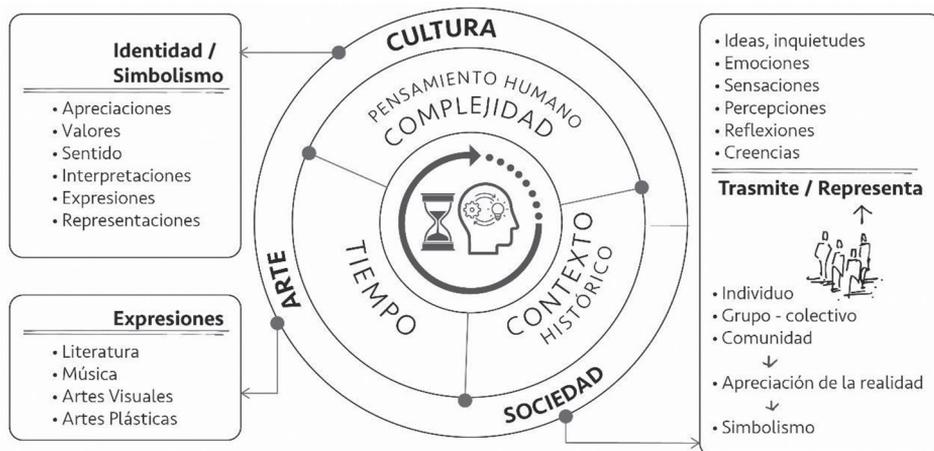
Arte y cultura entran en diálogo para quienes suscriben en la medida en que esos conceptos se supeditan el uno al otro [...], por lo que pueden ser asumidos como formas significativas genéricas y además deben ser vistas desde un efecto que particulariza y que dé cuenta de las identidades colectivas e individuales de cada sociedad donde ellas emergen como constructos de sentido; por lo tanto, existe una estrecha vinculación entre los productos del arte y el momento y espacio históricos en los cuales ellos son elaborados y expuestos (2017, p. 107).

Es en la sociedad donde se conjuga esta relación del arte y la cultura, a través del pensamiento complejo y creativo del ser humano y sus variadas formas de interpretar su realidad, siempre bajo la influencia de su tiempo y espacio. Esta forma muy particular de comunicar sus ideas, pensamientos, etcétera, a través de las múltiples manifestaciones del arte, es lo que hace la diferencia entre su cultura e identidad con respecto a otras. Es por medio del arte que se desarrolla una vinculación estrecha entre la cultura y la sociedad, ya que el individuo, grupo y/o colectivo moldean su cultura en cuanto observan, analizan y construyen su vida y entorno social. A su vez, el arte se ve condicionado por la cultura y la sociedad que lo produce, ya que es por medio de éstas que se determinan los simbolismos y significados que el individuo y/o la sociedad plasman, dando un sentido a sus producciones de arte (ver Figura 1).

Tal como lo mencionan Rodríguez y Rodríguez,

El arte, como manifestación del pensamiento, conlleva una relación directa con la cultura y la sociedad donde se manifiestan, puesto que el ser humano vive la cultura desde los mismos procesos de observación y valoración con que asume la vida social. El arte es, por tanto, un reflejo especular del ser humano y su cultura (2017, p. 114).

Figura 1
Complejidad del pensamiento humano



Fuente: elaboración propia.

El impacto que el arte representa para la cultura como configurador social, otorga a los individuos la capacidad de reflexionar sobre sí mismos y hacerlos seres humanos racionales, críticos y éticamente comprometidos consigo y con quienes lo rodean; por ello puede decirse que es a través de la cultura que los individuos se definen y toman consciencia de lo que son, se reconocen y cuestionan sus propias realizaciones (2017, p. 115).

Cultura y arte urbano, factores de cohesión social

La cultura, por medio de sus acciones artísticas, resulta ser un factor esencial en el desarrollo urbano de la ciudad, ya que, por sus características intrínsecas de integración, comunicación, sensibilización y de expresión en sus diversas manifestaciones, representa una gran herramienta en procesos de cohesión social. Estas acciones artísticas pueden llevarse a cabo a través de la intervención del espacio público en la ciudad, generando con ello una transformación positiva en la ideología y comportamiento, así como una mejora en la calidad de vida, de los habitantes de la localidad (LAIC, 2017).

La cultura en general y sus diversas prácticas [...], no sólo trabajan con objetivos basados en la inclusión social y equidad, sino que además mediante

las prácticas artísticas posibilitan medios y lenguajes de expresión, que abren espacios de concertación, consenso o diálogo social sobre cualquier tema (LAIC, 2017, p. 13).

Por medio de acciones artísticas que involucren al ciudadano de la localidad, se promueve la cohesión social a través de la participación y el trabajo colaborativo con el colectivo artístico y la sociedad en general, generando así, procesos de socialización y de creación conjunta, siendo el ciudadano parte esencial en estos procesos. Tal como lo sostiene la LAIC, “La creación, significación y re-significación a partir de procesos artísticos en y con la comunidad, se vuelven procesos colectivos, donde el artista se vuelve el mediador...”, impulsando procesos de sensibilización y con ello forjando un impacto sociocultural (2017, p. 18).

En el contexto latinoamericano, diversas propuestas culturales que se han implementado desde la década de los 2000 hasta la fecha, han apoyado a retomar el verdadero significado del arte como instrumento esencial en la transformación de la sociedad, resignificando así su rol social. Esto a través de colectivos artísticos que realizan trabajo colaborativo con la participación de la comunidad. De esta forma, se desea lograr el implemento de acciones culturales inclusivas que, a través del rol social del arte, tal como lo afirma Infantino, “se propone luchar contra la segregación urbana, la estigmatización de grupos vulnerables y la desigualdad de oportunidades de acceso y participación en la cultura y las artes [...], que garanticen igualdad en el acceso, participación y producción cultural urbana” (2019, pp. 75, 78).

El paisaje urbano y el arte colectivo

El espacio público, elemento principal que conforma el complejo tejido urbano de las ciudades y configura el patrimonio urbano y cultural, crea a través de sus formas y significados, el paisaje urbano de la ciudad. El ciudadano que lo habita, además se apropia y hace uso de él de muy diversas formas. Una de ellas es cuando lo interviene por medio de producciones artísticas como lo es el arte urbano a través de la gráfica urbana, expresión significativa que como narrativa se transmite a través de la imagen visual, propia de la ciudad contemporánea. Por lo tanto, el espacio público juega un papel importante, tal como lo afirma Rodríguez, desde que se utiliza como:

Escenario de expresión social y cultural, dado que es justo a partir de las múltiples formas de apropiación que en él tienen lugar, lo que lo convierte en un contenedor simbólico excepcional, lo que a su vez conlleva a generar ciertas nociones de arraigo, identidad y pertenencia para quienes lo habitan (2017, p. 80).

Esta expresión social y cultural, propia del pensamiento creativo del artista, que encierra en su contenido un lenguaje, significado y simbolismo, representa algo más que la consecución de la reinterpretación de la realidad vivida, de acuerdo con Herrera y Olaya (2011, citando a Bal, 2010), mencionan que:

Las imágenes cinceladas por el arte callejero dejan de ser tan sólo elaboraciones surgidas del ejercicio creativo de un artista o sujeto aislado, ya que, al ser tatuadas en la fisonomía de la ciudad, modifican los espacios. En este sentido, sus propuestas son en sí mismas acontecimientos tanto por lo que le añaden a la ciudad, como por su posibilidad configurativa (p. 101).

Aunado a lo anterior, es por medio del arte y su función social, que las ciudades se ven transformadas cada vez que este se utiliza como instrumento interventor en el paisaje urbano, ya que se establece un diálogo con los habitantes de la localidad y la sociedad en general, además, se promueve una participación colaborativa de la ciudadanía con el colectivo del arte, estrechando vínculos entre expresiones artísticas y la imagen urbana del lugar. Este proceso transformador de la ciudad está dirigido, principalmente, a rescatar, transformar y mejorar la imagen urbana del espacio público, con el objetivo de brindar una mejor calidad de vida para la población.

En este sentido, Luna considera que, como transformadora de la realidad, “se reconoce la capacidad de actuación que la sociedad organizada posee, resaltando la diversidad de actores sociales que en la actualidad pueden promover transformaciones urbanas desde diversos campos disciplinares” (2019, p. 31). Con base en lo anterior, Becker (2008, citado por Luna, 2019), menciona que el arte debe adaptarse e implementarse como una actividad útil para la integración social, ya que, como actividad colaborativa –a través del conocimiento–, es factible desarrollar y producir trabajos artísticos que den cuenta del mundo del arte urbano. Este posee una especial particula-

ridad, toda vez que su forma de expresión es a través de la escala urbana al producir la obra de arte mediante el uso de muros, calles y rincones que, con una precisión geográfica e inmersos en un contexto social, conforman el paisaje urbano de la ciudad (Luna, 2019). En este sentido, Luna hace referencia a lo siguiente:

Dos componentes principales son utilizados para la transformación: el “arte urbano” y el “paisaje urbano”. Desde el punto de vista de la Historia del Arte, la ciudad es una obra de arte. Obra configurada desde un campo de conocimiento científico complejo, multidisciplinar y transdisciplinar, conocido como urbanismo (2019, p. 34).

Lavedan (citado por Luna, 2019), fue el pionero que acuñó el término de arte urbano, y con ello hacía énfasis en los sistemas complejos de proyección y planificación urbana. “Como historiador de arte, entendía la ciudad como un continuo espacio-temporal, como el resultado de la evolución de las formas urbanas, en el campo de lo planificado” (Luna, 2019, p. 34). Complementando lo anterior, por otro lado, para Lefebvre (citado por Costes, 2011), con el concepto *el derecho a la ciudad*, señala la importancia que, como derecho esencial del ciudadano, tiene de adueñarse del espacio público urbano, sin distinción ni exclusión alguna. Este derecho corresponde al deseo del individuo, grupo o comunidad de reorganizar su ciudad, y así brindar una atmósfera adecuada para el desarrollo de la colectividad, desde los diversos ámbitos, entre ellos el del arte y la cultura con los cuales se identifica una sociedad.

Se estudia la ciudad y sus sistemas complejos que la conforman a través del urbanismo como disciplina y la planeación urbana como instrumento para ordenar la ciudad, y es donde el arte urbano recobra un papel esencial como manifestación en libertad de expresión cultural; por lo que en la actualidad se deben incluir formas diferentes de hacer ciudad, es decir, repensar la ciudad con el propósito de generar ciudades dinámicas, seguras y resilientes, donde el arte colectivo conquista el espacio público, “donde el lienzo y el tema de representación integran a la sociedad [...], que aparte de ser un medio funcional para el hábitat, sean un medio de expresión cultural” (Luna, 2019, p. 35).

El arte colectivo urbano ejerce su función social mediante la participación de la población organizada –colectivo artístico y sociedad–, con el objetivo de rescatar el espacio público y mejorar la imagen urbana de la calle, el barrio o la ciudad. A su vez, mediante el arte colectivo se promueve la inclusión ya que facilita el compartir ideas y vivencias, en la mayoría de los casos, en contextos de grupos sociales vulnerables y de áreas urbanas en desigualdad. Con ello se establece esta fusión del paisaje urbano y el arte colectivo a través de la intervención artística en la interpretación y representación de una realidad que se comparte e identifica de forma colectiva con los habitantes de la localidad.

La gráfica urbana, manifestación cultural

Utilizada de manera cada vez más recurrente en nuestras ciudades, la gráfica urbana es un manifiesto en rescate de la memoria y cultura de una comunidad. Por medio de la gráfica urbana, en la apropiación de los muros existentes en diversos espacios públicos, además de llevar el arte a las calles, el individuo y/o colectivo artístico expresa a través de sus murales las vivencias y posturas –individuales y grupales–, desde los contextos políticos, sociales y culturales, de tal forma que se construye un diálogo permanente con el ciudadano de a pie que recorre el lugar, mismo que a su vez reinterpreta el mensaje transmitido y dotado de sentido, cumpliendo así la función comunicativa y transformadora de la gráfica urbana.

En sus múltiples manifestaciones y en su acción colectiva, la gráfica urbana resulta un recurso fundamental para la expresión y el reconocimiento de los valores culturales, ya que es mediante este lenguaje universal –visual y estético lleno de simbolismo–, que se logra transmitir las experiencias que van conformando la vida del colectivo artístico y de la sociedad. A través de los muros la gráfica urbana es reflejo de los diversos procesos sociales, políticos y culturales que trascienden en la formación de una identidad cultural. En este sentido, Muñoz afirma que:

A través de la gráfica urbana, se logra comunicar y transformar la realidad, relatando que la memoria y la historia de la comunidad [...] se convierte en un recurso para la memoria, los murales pasan a formar parte de la memoria

colectiva –a pesar de su fugacidad–, y a relatar la historia de las comunidades (2019, pp. 164, 173).

La gráfica urbana constituye un fundamental instrumento cultural, promueve la interacción social generando vínculos entre los vecinos del barrio, colonia y/o ciudad, al compartir espacios públicos donde se intercambian historias de vida, y además, como herramienta de expresión en su función comunicativa y transformadora, a través de sus procesos de producción y creación, induce a reflexionar y permite resignificar la realidad, con ello facilita una comprensión más profunda sobre cuestiones existenciales tales como: cuál es el sentido de la vida, cómo es nuestra realidad, cuál es nuestro lugar en esta realidad, entre otras (Muñoz, 2019).

El grafiti, expresión gráfica en murales de Puerto Vallarta

En el contexto urbano de la ciudad, en el recorrido de avenidas y calles, en la zona turística y en las colonias, se identifican distintas manifestaciones artísticas asociadas al grafiti y al *street art*; por otra parte, la influencia social y cultural es observable en las diversas expresiones dibujadas y pintadas en murales de gran formato. En ese tenor el espacio público de Puerto Vallarta se complejiza al hibridizar la arquitectura, el paisaje y la gráfica urbana. En una estética con aspectos identitarios interculturales que se integran en una identificación local, en una forma de hacer *graffiti* desde esta visión particular.

El concepto de grafiti, [...] desde un sentido estético, hace referencia a cualquier inscripción realizada sobre las paredes y mobiliario urbano, haciendo uso de diferentes herramientas y en un sentido social, al resultado de un proceso complejo de interacciones sociales y construcciones identitarias (Gómez-Abarca, 2014, citando a Mendoza, p. 678).

Luna (2019) considera al grafiti como una de las vertientes del arte urbano o también conocido como arte callejero, muy utilizado en la actualidad por su enorme capacidad expresiva, ya que es la expresión gráfica que hace uso del entorno aprovechando la escala urbana que conceden los espacios públicos de la ciudad, tales como muros de: viviendas, calles, avenidas, parques, jardines, áreas verdes, entre otros; de igual forma, sostiene que, el grafiti

“es la representación más primaria y reivindicativa del arte urbano, basada en la toma de las paredes de la ciudad por quién tenga algo que exponer al mundo” (Luna, 2019, p. 35). Aunado a lo anterior Muñoz afirma que:

El grafiti [...] es hoy uno de los dispositivos fundamentales para facilitar el empoderamiento de las comunidades frente a sus distintas problemáticas. Estos se valen de diversas manifestaciones y técnicas agrupadas en el concepto de gráfica urbana como pueden ser: el *stencil*, los *stickers*, los fanzines, las firmas *-tags-*, con el uso de aerosoles, entre otros, para expresar el sentir, las necesidades, las denuncias y rescatar su cultura (2019, p. 163).

Cabe mencionar que Gómez-Abarca (2014, p. 675) plantea que el grafiti se considera como un proceso de producción cultural desde donde la sociedad puede construir referentes identitarios tanto individuales como colectivos. Considera también que es un modo de representar la realidad, es también la apropiación crítica del espacio público que cuestiona su ordenamiento y al mismo tiempo redefine su concepto. Por otra parte, la importancia del grafiti radica en que, a través de esta intervención urbana, mediante las producciones visuales, se favorecen acciones de participación social comunitaria, creando lazos y fortaleciendo las interrelaciones de la población; y a su vez, el colectivo artístico y la sociedad participativa como productores de arte, a través del simbolismo de la obra que consiguen fomentar valores culturales.

De esta forma, con trabajos en colaboración, la sociedad se transforma al participar en esta diversidad de expresiones colectivas, ya que, junto con el gremio artístico, rescatan y transforman espacios públicos, utilizando el grafiti como medio de comunicación social. Tal como lo menciona Gómez-Abarca, “...colaborando en la construcción de espacios de expresión, de constitución identitaria, de producción cultural y de pensamiento crítico sobre sus propias realidades” (2014, p. 677). En este sentido, Puerto Vallarta ciudad de un gran atractivo turístico a nivel nacional e internacional, sigue sorprendiendo a visitantes y lugareños hoy en día, por el colorido de sus murales y grafitis que se exponen en varias calles y espacios de la localidad, mostrando el talento de jóvenes creadores locales, nacionales y del extranjero, en su recorrido por la práctica artística vinculados al arte urbano, que se

han organizado en proyectos individuales y colectivos a través de diversos eventos culturales.

Entre estos eventos culturales de la ciudad, se puede mencionar el Festival de Murales en la colonia 5 de Diciembre, que se realiza en el mes de marzo, o el de decorar los muros de los panteones, como es el caso del cementerio ubicado en la misma colonia –y que el gobierno municipal, a través de las autoridades de Cultura, ha dado apertura a esta convocatoria–, con motivo de celebrar la tradición del Día de Muertos, en el mes de noviembre; con lo cual se acerca el arte urbano de forma gratuita a las calles, y a su vez, se promociona y difunde las raíces y la cultura de nuestro país (La Bahía más Bella, 2022).

La temática basada en signos, estilos y color del arte callejero o grafiti que conforma los murales en la localidad de Puerto Vallarta es muy variada, entre éstos, el transeúnte puede disfrutar al pasear por sus calles con temas como, por ejemplo: la representación de dos niños, donde uno de ellos utiliza el juego de *teléfono de vasos*, en este caso de latas y el otro utiliza un dispositivo electrónico; esto pudiera interpretarse como la falta de comunicación entre ellos e invita a reflexionar sobre los avances y el uso de la tecnología con los nuevos dispositivos y el internet, tal como se muestra en las Figura 2A y B.

Figura 2
Mural que invita a reflexionar sobre la comunicación actual



Fuente: JupiterFAB, 2020.

Entre otras representaciones que también se pueden encontrar es como el de este mural, con temas variados en el mismo, según se muestra en la Figura 3, donde, por un lado, existen elementos gráficos que simbolizan la muerte caracterizada en mujer haciendo referencia al arte huichol –cultura muy presente en la región–, en conjunción con la cosmovisión de la cultura azteca a través de códigos y símbolos que representan la devoción que esta cultura tenía hacia sus dioses, así como al maíz, parte importante de la dieta de las sociedades mesoamericanas.

Figura 3

Caracterización de la muerte y códigos de la cultura azteca



Fuente: López (2020a).

También existen murales con la representación de artistas mexicanos que son íconos representativos que conforman el acervo cultural de nuestro país, como de la actriz María Félix o de la pintora Frida Kahlo (ver Figura 4), entre otros.

Además, se descubren representaciones de imágenes reivindicando a la mujer como parte principal y activa de la sociedad, en ocasiones en fusión con animales –aves y/o insectos–, así como variedad de especies florales; estos últimos haciendo referencia a la flora y fauna propias del lugar, según se muestra en la Figura 5.

Figura 4
Frida in Downtown Puerto Vallarta



Fuente: López (2020b).

Figura 5
PV Street Arte Collaborative Bee Mural.



Fuente: Quetzal, Misael López, Tony C, Álex Páramo, O3L, Emmanuel Oretnom, Freddy Vejar (2020).

Con lo descrito anteriormente se logra recrear en el espacio exterior, una exposición colectiva de arte urbano contemporáneo, donde a través de esta manifestación artística visual de expresión estética popular, se conforma un elemento cultural más en el paisaje urbano de la ciudad. El paisaje urbano se transforma, sus calles retoman un nuevo significado al exponer en sus muros, elementos gráficos de expresión del arte callejero, transmitiendo al transeúnte una serie de simbolismos que lo invitan a reflexionar sobre su realidad y la de otros, desde el conocimiento y apreciación de la iconografía propia de la cultura del lugar.

Como conclusión

La relación del arte y la cultura con la sociedad inicia desde el momento en que se llevan a cabo los procesos, por un lado, de organización de los grupos creativos entre sí y en algunos casos con la población, es decir, procesos de socialización, y por el otro, los procesos de creación —en este caso en particular—, de la gráfica urbana. Con ello se establecen una serie de interrelaciones en donde se enlazan la identidad cultural de la sociedad, la idea que se desea transmitir en el grafiti como manifestación de inquietudes, reflexiones, etcétera, propiamente el proceso de creación del arte urbano, y la intervención del espacio público: el muro que se selecciona como lienzo a escala urbana para la producción artística y cultural. Estas producciones de arte urbano, tal como lo menciona Gómez-Abarca:

Pueden caracterizarse como una mezcla entre realismo y personajes imaginarios. A partir de estas, el autor reivindica la importancia del grafiti como un medio de expresión, que surge como producto de la situación y la realidad que experimenta el propio artista [...], se reconoce la subjetividad y la creatividad como cualidades importantes [...], de ahí que el grafiti se vale de estas para reposicionar al artista como sujeto creador (2014, p. 685).

De tal forma que, a través de la gráfica urbana por medio del grafiti, en su diversidad de temas y a través del lenguaje creativo y lleno de simbolismo, se genera un diálogo entre el arte urbano y la sociedad, ya que se exhorta al ciudadano de a pie a una reflexión crítica, íntima y personal, desde donde la obra es interpretada a partir del conocimiento y de la propia realidad del

habitante; con ello se crea una discusión, aprendizaje y memoria cultural, estableciéndose así la función social del arte urbano.

El espacio público traducido en un espacio de encuentros, de socialización –donde converge el colectivo artístico durante el proceso creativo propio de la obra y la sociedad en general como público atento y receptivo a nuevas propuestas artísticas y culturales–, resulta ser un elemento fundamental para la creación de la obra. El espacio público resulta transformado por la representación de la gráfica urbana y, por lo tanto, adquiere un nuevo significado en el contexto en el cual se encuentra inmerso, donde el arte urbano y sus creadores resultan ser agentes activos en la re-significación del paisaje urbano mediante la intervención de la ciudad, generando así un cambio sociocultural, tal como lo afirma Gómez-Abarca:

Los escritores de grafiti en tanto productores culturales, se convierten en sujetos activos que participan en la construcción de la ciudad, conquistándola, aun cuando sea de manera efímera. Por tanto, aproximarse a la comprensión del grafiti es acercarse a la producción de la urbe desde la mirada y las acciones de los sujetos que la habitan (2014, p. 686).

Con lo anterior se considera que en la ciudad, entendida como un ente en constante transformación y a través del arte urbano como transformador social, se pueden generar ambientes culturales apropiándose del espacio público mediante el arte colectivo, y que con el uso de la gráfica urbana como expresión universal, a través de murales llenos de formas y color, se invita al diálogo y a la reflexión, se construye memoria colectiva e identidad cultural y a su vez, se brinda una mejor calidad de vida al habitante-espectador.

Referencias

- Costes, L. (2011). Del ‘derecho a la ciudad’ de Henri Lefebvre a la universalidad de la urbanización moderna / From Henri Lefebvre’s ‘Right to the City’ to the universality of modern urbanization. *Urban, 0(02)*, 89-100. Consultado el 12 de abril de 2022. <http://polired.upm.es/index.php/urban/article/view/1495>
- Gómez-Abarca, J. (2014). Grafiti: una expresión político-cultural juvenil en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. *Revista Latinoamericana*

- de Ciencias Sociales, *Niñez Juventud*, 12(2), 675-689. Consultado el 24 de marzo de 2022. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77331488011>
- Herrera, M. y Olaya, V. (2011). Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales. *Nómadas (Col)*, (35), 99-116. Consultado el 2 de marzo de 2022. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653007>
- Infantino, J. (2019). Arte y Transformación social. El aporte de artistas (circenses) en el diseño de políticas culturales urbanas. *Cuaderno 71. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 75-91. Consultado el 15 de febrero de 2022. <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n71/1853-3523-ccedce-71-72.pdf>
- JúpiterFAB (2020). Recuperado el 17 de abril de 2022 de registro fotográfico realizado en la calle Morelos cruce con la calle Abasolo, colonia Centro, Puerto Vallarta, Jalisco.
- La Bahía más Bella. (2022). Murales de Puerto Vallarta, Arte Urbano que le da color y vida a la bahía. Consultado el 7 de abril de 2022. <https://labahiamasbella.com/murales-de-puerto-vallarta-arte-urbano-que-le-da-color-y-vida-a-la-bahia/>
- Latin American Arts for Inclusive Cities [LAIC]. (2017). *Cultura y arte como factores de cohesión social y desarrollo urbano sostenibles. Estudio de 'Buenas Prácticas'*. Interarts, Barcelona. Consultado el 11 de febrero de 2022. <http://www.interarts.net/descargas/interarts2830.pdf>
- López, C. (2005). *El arte como forma de realidad. Herbert Marcuse*. Academia.edu. Consultado el 01 de marzo de 2022. https://www.academia.edu/43706152/_El_arte_como_forma_de_realidad_
- López, M. (2020a). Recuperado el 17 de abril de 2022 de registro fotográfico realizado en la calle Abasolo cruce con la calle Juárez, colonia Centro, Puerto Vallarta, Jalisco.
- . (2020b). Recuperado el 17 de abril de 2022 de registro fotográfico realizado en el cruce de la calle Aldama y calle Morelos, colonia Centro, Puerto Vallarta, Jalisco.
- Luna, M. (2019). El paisaje urbano informal interpelado desde el arte. *Cuaderno 96. Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* (2020/2021), 29-44. Consultado el 16 de febrero de 2022. <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n96/1853-3523-ccedce-96-29.pdf>

- Muñoz, K. (2019). La gráfica urbana como herramienta comunicativa y transformadora. Casos: Colombia y Argentina. *Cuaderno 92. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (2020/2021), 163-176. Consultado el 15 de febrero de 2022. <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n92/1853-3523-ccedce-92-163.pdf>
- Quetzal, López, M., Tony, C., Páramo, Á. O3L, Oretnom, E., y Vejar, F. (2020). Recuperado el 17 de abril de 2022 de registro fotográfico realizado en el cruce de la calle San Salvador y la calle Bolivia, colonia 5 de Diciembre, Puerto Vallarta, Jalisco.
- Rodríguez, A. y Rodríguez, P. (2017). Arte, cultura, sociedad e imaginario estético: redimensiones desde las nociones de espacio y tiempo históricos. *Mayéutica*, Revista Científica de Humanidades y Artes, *V*(1), enero-diciembre. Consultado el 01 de marzo de 2022. <https://revistas.uclave.org/index.php/mayeutica/article/view/580/227>
- Rodríguez, L. (2017). El espacio público como patrimonio: la gráfica urbana como una expresión cultural en el centro histórico de la Ciudad de Oaxaca de Juárez. *Revista Eltopo*, (8), junio-julio. Consultado el 13 de abril de 2022. http://eltopo.cl/editorial/N8_4.pdf

La difusión de la *Bande Dessinée* en la prensa francesa

Camilo Patiño García

Resumen

La *Bande Dessinée* (BD), que en términos simples es el *comic* francés, cuenta con una amplia tradición cultural, como arte y patrimonio, tanto en Francia como en Bélgica. Si bien su desarrollo como objeto cultural se puede ubicar desde el siglo XIX, fue en los años sesenta del siglo XX cuando la BD se posicionó de forma relevante en el ámbito social, con tonos anarquistas y provocativos dirigidos hacia un público adulto, con revistas como *Pilote*, *Phénix* y *Hará-Kiri*, precursoras de *Métal Hurlant*, series como *Blueberry* y *Barbarella*, así como desplegados, ensayos, estudios de críticos y artistas, que impulsaron su reconocimiento. El presente escrito establece como premisa que la BD es un bien cultural establecido en la sociedad francesa, por lo que, la exposición que realizan los medios de difusión masiva, en específico la prensa, debe expresar una identidad del medio con aspectos cotidianos y constantes de la sociedad. Para comprobarlo se utilizan los principales periódicos de Francia, de los cuales se extrajeron los escritos que hablan sobre BD; se creó una base de datos con la que se analizó la relación y correlación de palabras de los escritos, y se identificaron patrones de contenidos que sirven para el análisis funcional y estructural sobre el qué se dice. Los resultados muestran la existencia de una amplia gama de ámbitos en que el medio está vinculado con la cotidianidad social, lo cual expone su condición de bien cultural establecido.

La BD como un bien cultural en Francia

El término BD, que literalmente significa tira cómica, designa “una secuencia de imágenes que forman una narrativa y cuyo escenario se integra a las imágenes” (Kerrien y Aunquier, s/f, p. 16). BD empezó a utilizarse de manera general para referirse al *comic* de lengua francófona en los años cincuenta del siglo pasado, a pesar de ser mencionado como tal en escritos anteriores como *L'Histoire de Monsieur Vieux Bois* de 1827 del autor Rodolphe Töpffer, considerado como el primer escrito definitorio del arte secuencial que busca separar el medio de las caricaturas del siglo XVIII (Miller, 2007; Peeters, 2010).

Como objeto de creación la BD se puede definir de acuerdo con la *Cité internationale de la bande dessinée et de l'image* (s/f) (CIBDI) como un arte popular, un fenómeno cultural y una forma artística, que pasó del ámbito infantil a una forma de subversión y contracultura, cuyas dimensiones económicas, técnicas, sociológicas e ideológicas han variado en el tiempo (Lassalle, 2009). Si bien podemos encontrar antecedentes desde 1827, como ya se mencionó, la formación del BD moderno reconocido como un producto cultural inició en los años treinta, lo que se conoce como la época de oro, con publicaciones como *Tintin* y *Spirou* en Bélgica (Miller, 2007; Bocquet, 2015), periodo en el que el medio se popularizó, a partir de lo cual se establecieron estructuras y narrativas que servirían como base para el desarrollo del medio, a la vez que empezó a mostrar una realidad cotidiana en tonos más adultos y políticos en obras como *Le Lotus Blue* de 1936.

Para Miller (2007) fue a finales de los años cincuenta cuando la evolución en el desarrollo de la industria del BD, en sus formatos, la formación de grupos creativos como la escuela de Bruselas y Charleroi, así como el cambio en sus contenidos, permitieron el retorno del medio al sector adulto, aquel que solía leer las tiras cómicas en el siglo XIX, pues durante mucho tiempo había sido confinado al sector infantil. Lo anterior fue la antesala para su acercamiento como fenómeno popular durante los años sesenta ante el contexto de inconformidad social en Francia; los creadores de BD la utilizan como una forma de expresión subversiva, con contenidos anarquistas y provocativos que incluso recibieron la censura del gobierno. El uso que tuvo como expresión popular es parte importante de su identificación cultural, con lo cual se impulsó el movimiento de los creadores para transformar el objeto de un bien infra-cultural a uno cultural.

El reconocimiento e institucionalización de la BD inició con la identificación del objeto mismo como forma cultural y artística, lo cual es proclamado en 1964 con una nueva sección en la revista *Spirou*, titulada *9e Art* (impulsada por el Club Belga de los Amigos de la Bande Dessinée), donde el creador Maurice De Bevere conocido como Morris, definió la BD como una forma de arte. Si bien la identificación como noveno arte ya había sido utilizado anteriormente para designar a la BD por Claude Beylie, la exposición de artistas que definieron el objeto de su propia creación dio paso al diálogo hacia el reconocimiento social, que en 1966 expuso Francis Lacassin en su texto *9e Art, An II*, en el que muestra la interacción de la sociedad internacional con el medio y su importancia como industria, lo que llevó en 1971 a la publicación del manifiesto *Pour un 9e art, la bande dessinée* (Pasa-monik, 2015).

Durante los años sesenta y setenta al mismo tiempo que el contenido subversivo escaló en revistas como *Pilote*, *Métal Hurlant* y *Libération*, que se convirtieron en la base para la creación y diversificación del medio, inició la socialización formal de la BD puesta como un objeto cultural, de consumo y de estudio. Se realizaron exhibiciones en museos, galerías y salones, como la exposición *Bande dessinée et figuration narrative* en el Musée des Arts décoratifs de París en 1967, la exposición *Bande Dessinée* en Bélgica en la Biblioteca Real Albert 1er de Bruselas en 1968 y la creación del Salón de la Bande Dessinée en Angoulême en 1974 con apoyo del gobierno local. Su difusión y reproducción en la prensa y las casas editoriales integraron la BD como un objeto de creación y consumo; pasó de publicar tan sólo 50 álbumes en 1965 a más de 200 para 1979; a su vez que se formalizó su estudio con cursos sobre BD en instituciones educativas como la escuela de Bellas Artes de Angoulême, el Instituto St. Luc de Bruselas, lecturas en la Sorbonne de París sobre historia y estética de la BD, entre otros.

Para 1983 el ministro de Cultura de Francia Jack Lang definió a la BD como un sector cultural que juega un papel social y educativo esencial, con una importante trascendencia económica; asimismo, Lang aclaró que la BD como forma de creación artística se encuentra al mismo nivel que otras formas de expresión literarias y visuales, con mayor relevancia contemporánea hacia públicos poco preocupados por la difusión tradicional del arte (Lang, 1983). Por lo anterior, de acuerdo con Lang, el gobierno de Francia tomaría

medidas para apoyar su creación, distribución y difusión, entre las más representativas para la institucionalización del medio fue la creación del Centre National de la Bande Dessinée de l'image (CNBDI) d'Angoulême.

El reconocimiento del gobierno francés de la BD como un bien cultural y artístico provocó controversia entre distintos sectores de la sociedad, pues además del cuestionamiento ideológico hacia el gobierno del partido socialista, como menciona Pasamonik (2015), esto significó un paso más en la abolición de las fronteras entre el arte *bajo* y *alto*, que como resultado desinhibe completamente al arte contemporáneo. A partir de su reconocimiento y la creación del CNBDI,¹ que se inauguró en 1990 y que en 2008 cambió su nombre por la CNBDI,² se creó el museo de la BD, así como la casa de los autores; pero el gobierno francés no sólo ha mantenido sus apoyos al interior, también ha incentivado la creación y exposición a nivel internacional por medio de los centros culturales de Francia en otros países de Europa, el Medio Oriente y África, como una forma de cultura francesa (McKinney, 2008).

Hoy en día la BD en Francia es considerada un arte inscrito en la sociedad. De acuerdo con el Centro Nacional del Libro de Francia (2020) el 77% de los niños y el 43% de los adultos leen un BD al mes. Asimismo, además de distintos museos de gobierno y privados, su exhibición se encuentra desde espacios públicos hasta el Museo de Louvre y el Centro George Pompidou; las creaciones originales están en galerías y son subastadas por millones de euros; existen galardones que celebran a sus creadores, pero han sido reconocidos con premios artísticos como la Orden de las Artes y las Letras; y es un patrimonio que debe celebrarse de acuerdo con el Ministerio de Cultura, que designó el año 2020 como el año del *9e Art*. De tal forma, tanto en términos de preferencia de consumo como de percepción de la población la BD

¹ Este movimiento también sucedió en Bélgica, donde se creó el Centro Belga de la Bande Dessinée inaugurado en 1989 con la presencia del rey y la reina de Bélgica, el cual realiza funciones de conservatorio, museo, galería, biblioteca y educación. Para Miller (2007) la presencia y apoyo de las figuras institucionales más importantes en Bélgica para este evento refleja el papel que juega la BD en la construcción de la identidad belga.

² Debido a que el CNBDI se unió con la Casa de autores para formar la CNBDI como una institución pública de cooperación cultural.

es un medio y una forma de cultura establecido en la sociedad, que debe ser visible en el discurso de los medios, pues como menciona Gabiliet (2010), las alusiones del objeto en el discurso de los medios son emanaciones del discurso de la esfera pública, por lo que su ocurrencia constituye una legitimidad.

El medio y el mensaje

Los medios de comunicación masiva son un canal de posicionamiento de mensajes en la sociedad, capaces de formar y modificar las opiniones y actitudes de los sujetos con respecto a los temas en cuestión (Gosnell, 1937; Kraus y Davis, 1987; McQuail y Windahl, 1981). La influencia que ejercen tiene distintos grados de efectividad, que dependen primero de la existencia de afinidad, identificación y reconocimiento con la fuente de transmisión (Lazarsfeld, Berelson, y Gaudet, 1944), y segundo, de las necesidades o deseos específicos del individuo sobre el tema, que conllevan a su integración en el conjunto de conocimientos y prácticas sociales (Blumler y Katz, 1974).

La efectividad de los mensajes transmitidos por los medios de comunicación masiva a la sociedad en general tiene diferente valor de influencia, la cual depende de la percepción del individuo sobre el emisor, en el que se encuentran dos modelos de emisión: el primero de un paso, en el que los individuos reciben el mensaje de forma directa y actúa en ellos (McQuail y Windahl, 1981); y el segundo, el modelo de influencia de opinión de líderes, donde la notoriedad del transmisor influye en cómo la gente recibe el mensaje (Balnaves, Donald, y Shoemith, 2009). La forma en que un mensaje con un tema particular influye en el receptor depende no sólo de la importancia del tema sino del periódico que lo emite y quien lo escribe. Con esto en cuenta se han seleccionado para esta investigación los periódicos más vendidos en Francia, como relación de reputación o afinidad de dicho medio con la sociedad francesa.

Es necesario notar que un canal de transmisión puede estar inscrito en un espacio específico, por ejemplo, el periódico de una ciudad o de un país, pero el mismo canal se ofrece en simultáneo a distintos espacios y obtiene contenido de agencias internacionales, las cuales lo venden también a otros canales. El medio entonces puede tener una mezcla de contenidos donde encontramos una parte original, en especial aquellas de asuntos locales, así

como secciones con fuentes de proveedores externos que deben ser seleccionadas para ajustar a su contenido. Lo anterior, va de la mano con el desarrollo de los espacios de transmisión de la comunicación, en específico la internet, que ha provocado modificaciones de los canales de transmisión, su contenido y expansión, aunque no siempre significa una transformación del medio.

Para Pavlik *et al.* (1997), los contenidos en internet de estos medios tienen tres formatos: primero, aquel que es una copia de su formato original impreso y tan sólo se digitaliza; segundo, la creación de contenido exclusivo para publicación en línea, que se caracteriza por un mayor grado de personalización e interacción; tercero, contenido original diseñado para el medio digital, con amplia gama de aplicaciones de interacción. Al respecto, como muestra Farhi (2000), las agencias de noticias más exitosas en el medio digital son aquellas que sólo reproducen sus estructuras de lo físico a lo digital, que, si bien incrementan su *marketing* y mercado, no constituye una transformación, y esto se observó en los periódicos más vendidos en Francia, en los que se encontró que la mayoría del contenido está concentrado en los dos primeros formatos, por lo que la búsqueda de textos en este trabajo se realizó por medio de la página web, lo cual nos da mayor contenido emitido que en el formato físico.

Es necesario mencionar que se han creado nuevos canales de emisión del mensaje, con sitios como Google News, los cuales se han convertido en los principales proveedores, con más de 500 millones de visitas al mes (similarweb a, 2022). A pesar de este número de visitas, estos sitios no son creadores de la mayoría de su contenido, sino que las extraen de otros canales, los cuales permanecen como los principales medios de difusión. Así, en Estados Unidos Google News es apenas el séptimo sitio de noticias con mayor tráfico, superado por sitios como *cnn.com*, *nytimes.com* y *foxnews.com*, mientras que en Francia es superado por periódicos como *lefigaro.fr* y *lemonde.fr*, entre otros (similarweb b, 2022). En este sentido, los periódicos tanto al crear su contenido, así como adaptar el externo, responden a un entorno determinado como receptor primario del mensaje, el cual dictamina en última instancia el tipo de mensaje y su contenido.

Lo anterior forma parte de la función social de los medios de comunicación (informar, educar, entretener, controlar, entre otros) que se encuentra

en la estructura de influencia sobre cómo los medios cubren las necesidades y deseos de la sociedad. Los mensajes que se transmiten poseen una relación directa con la construcción social de su entorno, pues cuando las personas quieren o necesitan conocer qué sucede, sin importar que sea exclusivo de su localidad o suceda a nivel internacional, les construye socialmente, y esto define su importancia para que el sujeto consuma el contenido. Se tiene en cuenta esta relación, entonces, el contenido en cada uno de los componentes del periódico (noticia, crónica, reportaje, entre otros) no es cualquier acontecimiento que sucede y se manda el mensaje, sino una forma de orientar a temas y eventos en el presente que son o deben ser considerados en la sociedad, siendo oportunas, asistemáticas y perecederas (Park, 1940; Nielsen, 2017).

Para estudiar la función social sobre qué se dice se utiliza un análisis de relaciones y correlaciones de palabras, se buscan patrones de repetición en los mensajes relacionados con la BD, para conocer si concentra o diversifica temas de otros ámbitos sociales, lo que definirá el grado de vinculación del contexto de los individuos. Debido a sus características de novedosos y perecederos, los mensajes son momentáneos y cambiantes, por lo que existe la necesidad de medir la continuidad de estos patrones en el tiempo para identificar cambios en la cantidad y relaciones de los mensajes con el ámbito social, por lo cual, se utilizan muestras de distintas temporalidades para comparar las relaciones. Los mensajes sobre BD responden a contextos sociales, por lo que, si se compara con otros ámbitos sociales deberán ser distintas sus relaciones; para verificar lo anterior, se utilizará un trabajo de investigación previo³ que identifica relaciones de temas de los *comic* en la prensa de Estados Unidos (Patiño, 2021).

Muestra de análisis

Se identificaron los periódicos con mayor circulación pagada en Francia, Tabla 1. De la lista fueron eliminados *L'Equipe* por tratar un periódico especializado en deportes, lo que provocaría una desviación en la muestra; *The New York Times*, por ser un periódico externo a la espacialidad del estudio;

³ El trabajo referido es: Patiño, C. (2021). La participación de los medios de comunicación escrita en la difusión del cómic.

así como *Le Parisien* y *Aujourd'hui*, que pertenecen a la misma editorial pero que requieren un pago de ingreso a sus documentos, al no ser libre para que la población en general pueda leer sus contenidos se decidió no incluirlo.

Tabla 1
Prensa con mayor circulación pagada en Francia al último
cuatrimestre de 2021

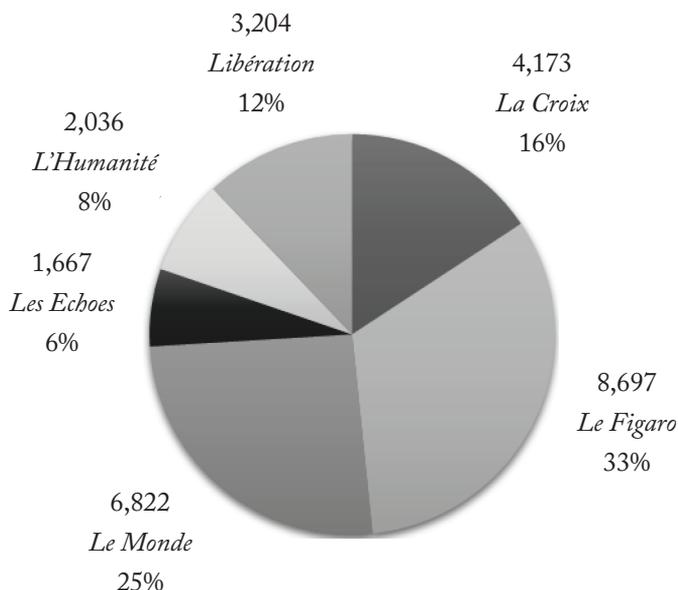
<i>Ranking</i>	Título
1	<i>Le Monde</i>
2	<i>Le Figaro</i>
3	<i>L'Equipe</i>
4	<i>Les Echos</i>
5	<i>Libération</i>
6	<i>La Croix</i>
7	<i>Aujourd'hui en France</i>
8	<i>L'Humanité</i>
9	<i>The New York Times</i>
10	<i>Couplage Le Parisien + Aujourd'hui en France</i>

Nota: Tomado de L'Alliance pour les chiffres de la presse et des médias (2021). *Classement Diffusion Presse Quotidienne Nationale 2021*. Disponible en <https://www.acpm.fr/Les-chiffres/Diffusion-Presse/Presse-Payante/Presse-Quotidienne-Nationale>

Para la investigación se buscó directamente “Bande Dessinée” en la sección de búsqueda de las páginas web de los periódicos de la muestra. Se obtuvieron 26,599 resultados, como se muestra en la Figura 1, los cuales funcionan como observaciones para el estudio. Para la extracción de los datos se utilizó la aplicación *Web Scraper* de Google, para lo cual se creó un *sitemap* para cada sitio web de los periódicos donde se presentaron los resultados de búsqueda. En el *sitemap* se definió un seleccionador de fecha, título y resumen de cada resultado, y fueron extraídos en archivo formato xls⁴ debido a la necesidad de edición de los archivos, en el que se creó una columna para extraer el año de la nota y otra para identificar el periódico.

⁴ Los xls extraídos, así como las bases editadas en cvs, están disponibles en <https://github.com/camilopg/BD-in-France-presse.git>

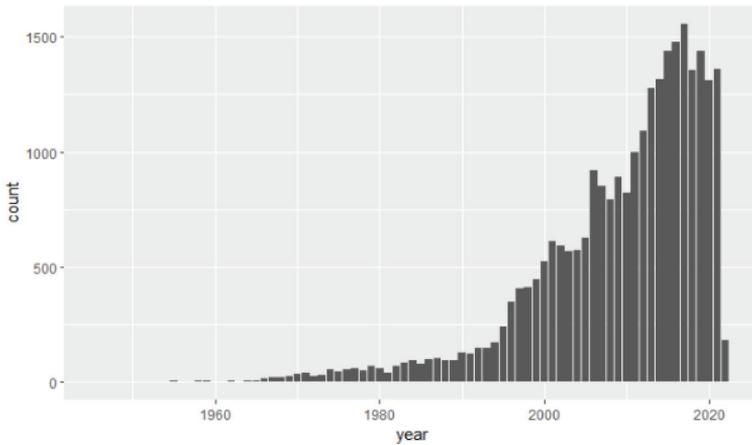
Figura 1
 Número y porcentaje de resultados de búsqueda por periódico



Una vez editadas se conjuntaron las bases en una sola en formato cvs para su análisis estadístico con el *software* r, dicha base mantiene el total de observaciones y cuenta con 4 variables: año, título, resumen y periódico. La temporalidad de las observaciones abarca desde 1946 hasta 2022, como se muestra en la Figura 2; sin embargo, no todos los periódicos cuentan con esta temporalidad, como se ve en la Figura 3, y el tamaño de observaciones no es representativo durante las primeras décadas, por lo que se decidió que la temporalidad del estudio fuera de 2002 a 2021, años en que todos los periódicos presentaron observaciones, por lo que la base se redujo a 21,241, como se muestra en la Figura 4.⁵

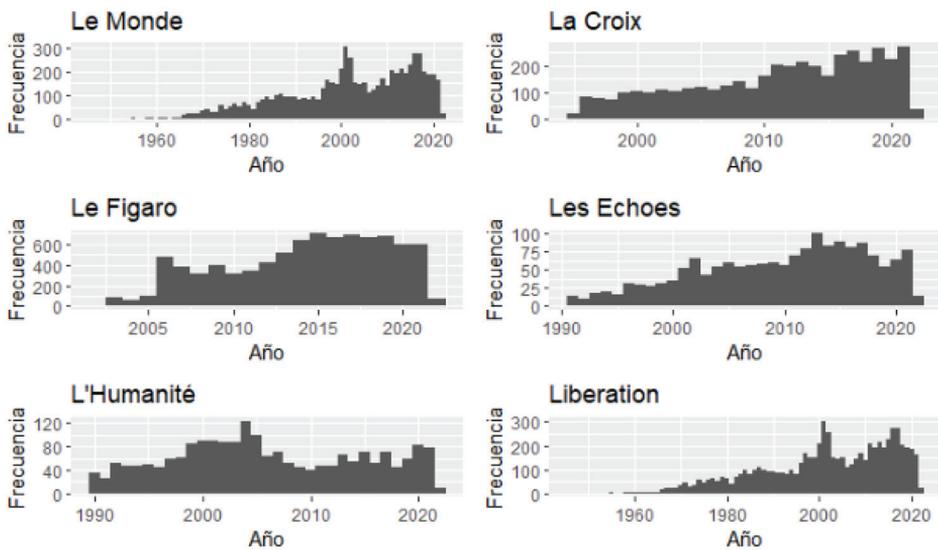
⁵ Se realizó una limpieza del texto de stop words o palabras vacías (las cuales son artículos, preposiciones, pronombres, conjunciones, entre otras) que facilita el análisis. El análisis de correlaciones se realizó con tidytext y widyr en Rstudio. Se graficó con ggplot2.

Figura 2
Número de observaciones totales por año



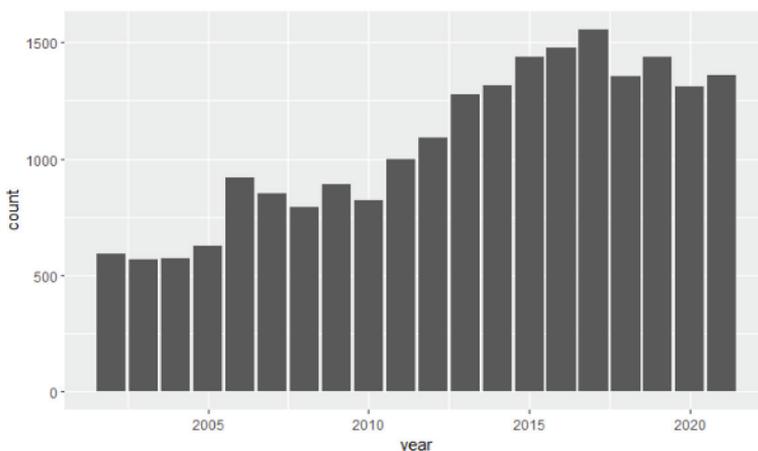
Nota: Creada en r con el uso de ggplot.

Figura 3
Número de observaciones totales por periódico



Nota: Creada en r con el uso de ggplot y arrange.

Figura 4
Número de observaciones totales por año, 2002-2021



Nota: Creada en r con el uso de ggplot.

Análisis de texto

Al realizar un conteo de palabras de los títulos, como se muestra en la Figura 5, se identifican en primer lugar relaciones propias de la estructura de la BD. Primero encontramos a los personajes Tintín y Astérix, quienes representan al canon del BD moderno, y que de acuerdo con McKinney (2008) se han mantenido presentes como base de la construcción de la historia del medio, como un principio de heteronomía, alrededor de los trabajos mejor vendidos como forma de creación de los clásicos. Encontramos Grand Prix, Angoulême y festival, referentes al Festival de la BD en dicha ciudad en la cual se entrega el gran premio de Angoulême que es uno de los más reconocidos del medio, que es parte de su construcción oficial en la sociedad. También se observa la relación de la BD como arte y cultura, libros y álbumes, así como otras formas de producción en este caso el cine.

Se realizó el análisis de correlación de palabras más repetidas en los títulos de las notas periodísticas y en el resumen, como se muestra en las Figuras 6 y 7. En los títulos se identifica una amplia gama de relaciones y un nodo central. Las relaciones se catalogan en tres tipos generales: el primero sobre series de BD como *Corto Maltese*, *Blake and Mortimer*, y *Walking Death*; el segundo sobre creadores de obras o medios relacionados, como *Hugo Pratt*,

Figura 5

Número de palabras más repetidas en los títulos sobre BD, 2002-2021

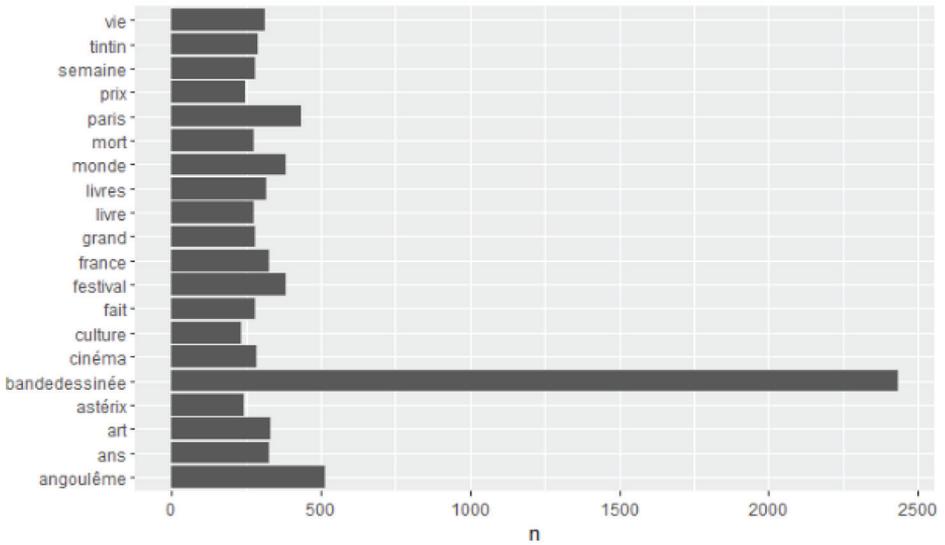
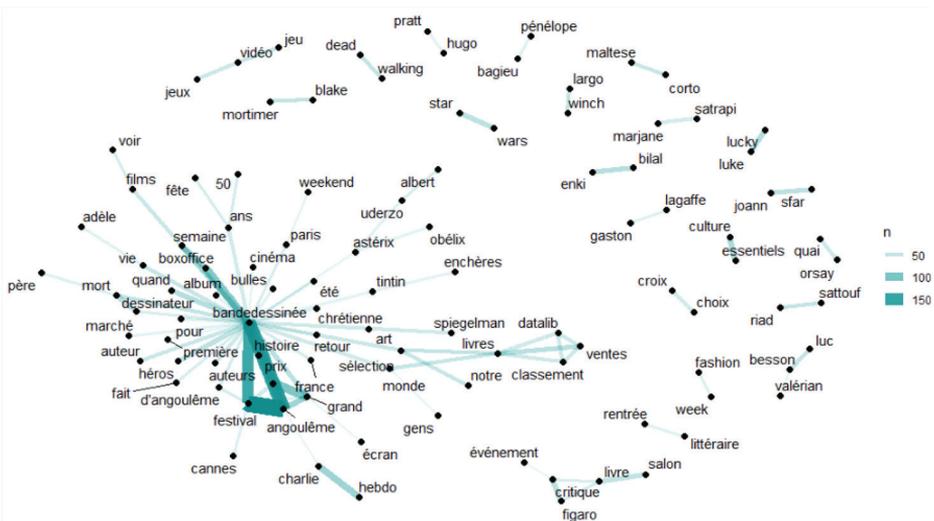


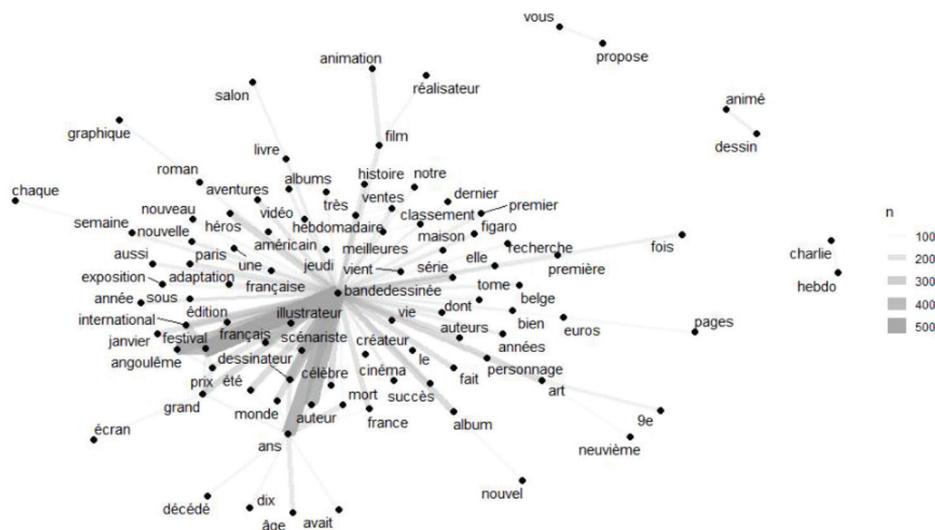
Figura 6

Correlación de palabras más repetidas en los títulos sobre BD, 2002-2021, n=>25



Nota: El total de palabras incluidas en los títulos usados es 102,944, con 209,241 relaciones.

Figura 7
Correlación de palabras más repetidas en los resúmenes de contenidos sobre BD, 2002-2021, n=>95



Nota: El total de palabras incluidas es 338,249, con 2,293,527 relaciones.

Albert Uderzo y Luc Besson; y el tercero de ámbitos de la BD como son cultura esencial y salón del libro. El nodo central de la BD tiene ramificación hacia el cine, el festival, autores y arte. Los resúmenes, cuyo contenido es mayor y más explícito que el título, muestran un nodo central con ramificaciones que hablan desde el arte y la cultura, autores y temas, creación de animación y cine, editores, libros y álbumes, festivales, exposiciones y premios, así como el mercado e industria de la BD.

Para identificar la continuidad de las relaciones de palabras se dividió la muestra en cuatro periodos: 2002-2006, 2007-2011, 2012-2016 y 2017-2021, y se realizó el análisis de palabras en títulos y resumen para cada uno de ellos. En el primer periodo, que cuenta con el menor número de muestras, los títulos tienen relaciones similares sobre series, creadores y la industria de la BD, así como nodos sobre géneros, el festival de Angoulême y de Cannes, como se observa en la Figura 8.

Respecto a los resúmenes de noticias, que se ve en la Figura 9, las correlaciones directas con la BD tienen como principal tema la industria (libros,

Conclusiones

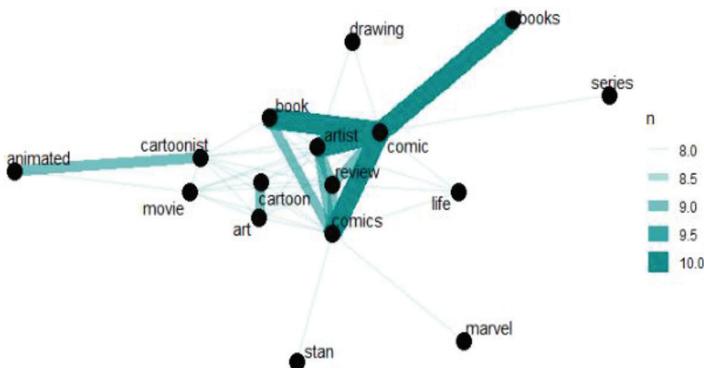
El discurso de los medios de comunicación en Francia sobre la *BD* tiene como centro el medio como una forma artística y patrimonial institucionalizada en la sociedad, y esto conlleva a que el objeto mismo sea el centro de la narrativa y no lo que otros temas hablan de él, por ello los mapas muestran el nodo principal en la *BD*, siendo notable su relación artística con la literatura e ilustración. En los temas del objeto se identifican la constante de creadores y obras, que como mencionan Balnaves, Donald, y Shoemsmith (2009) son parte de la teoría del autor, en la que el interés de la creatividad y el rol profesional de aquellos detrás del producto se plasma sin importar la naturaleza comercial, el creador es el autor único del trabajo, y estos son la base de la construcción del medio.

La industria y la institucionalización de la *BD* tienen una parte importante de las correlaciones: la primera por medio de publicaciones, economía e industrias afines como el cine y el anime; la segunda por festivales, exhibiciones y premios. Conforme avanzó la temporalidad se identifican relaciones de cotidianidad como son las secciones de artículos y críticas dentro de los medios, bibliotecas, libros, álbumes, entre otros.

Al comparar las gráficas de la *BD* con los títulos sobre *comic* en los periódicos de Estados Unidos, Figura 16, se denota la construcción de los objetos

Figura 16

Correlación de palabras más repetidas en los títulos sobre *comic* de los 10 periódicos de mayor circulación en Estados Unidos, 2017-2021, $n > 8$



Fuente: Tomado de Patiño (2021).

como formas artísticas, pero existe una gran diferencia de la institucionalización del medio en las dos sociedades. En Francia el medio está institucionalizado y socializado, mientras que en Estados Unidos, a pesar de tener una industria interna de amplia producción y de exportación, su aceptación social y difusión es sólo de entretenimiento y no como un objeto cotidiano.

Referencias

- Balnaves, M., Donald, S., y Shoemith, B. (2009). *Media Theories & Approaches. A Global Perspective*. Palgrave Macmillan.
- Blumler, J. y Katz, E. (1974). *The uses of mass communications: Current perspectives on gratifications research*. Sage.
- Bocquet, J.-L. (2015). La Bande Dessinée Belgo-Française. Un aperçu historique. En T. Bellefroid (coord.). *L'âge d'or de la bande dessinée belge* (pp. 11-22). Les Impressions Nouvelles.
- Centre National du Livre. (2020). *Les Français et la BD*. Centre National du Livre. <https://centrenationaldulivre.fr/donnees-cles/les-francais-et-la-bd>
- Cité internationale de la bande dessinée et de l'image. (s/f). Obtenido de qui sommes nous ? : <http://www.citebd.org/spip.php?rubrique2>
- Farhi, P. (2000). Surviving in cyberspace. *American Journalism Review*, 22(7), 23. <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA65097391&sid=-googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=10678654&p=A-ONE&sw=w&userGroupName=anon%7E41bd72da>
- Gabilliet, J.-P. (2010). *Of Comics and Men. A Cultural History of American Comic Books*. University Press of Mississippi.
- Gosnell, H. (1937). *Machine politics: Chicago model*. University of Chicago Press.
- Kerrien, F. y Auquier, J. (s/f). *L'invention de la Bande Dessinée. Dossier pédagogique*. Centre Belge de la Bande Dessinée: <https://www.cbbd.be/uploads/fichiers/pages/invention-de-la-bd-web.pdf>
- Kraus, S., y Davis, D. (1987). *The effects of mass communication on political behavior*. Pennsylvania State University Press.
- L'Alliance pour les chiffres de la presse et des médias. (2021). *Classement Diffusion Presse Quotidienne Nationale*. <https://www.acpm.fr/Les-chiffres/Diffusion-Presse/Presse-Payante/Presse-Quotidienne-Nationale>

- Lang, J. (26 de enero de 1983). Déclaration de M. Jack Lang, ministre de la culture, sur les mesures en faveur de la bande dessinée. Paris. <https://www.vie-publique.fr/discours/180274-declaration-de-m-jack-lang-ministre-de-la-culture-sur-les-mesures-en>
- Lassalle, A. (2009). *Exposer de la bande dessinée*. La cité internationale de la bande dessinée et de l'image. http://www.citebd.org/IMG/pdf/article_83-2.pdf
- Lazarsfeld, P., Berelson, B., y Gaudet, H. (1944). *The people's choice*. Duell, Sloan and Pearce.
- McKinney, M. (2008). *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*. University Press of Mississippi.
- McQuail, D. y Windahl, S. (1981). *Communication models for the study of mass communication*. Longman.
- Miller, A. (2007). *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*. The University of Chicago Press.
- Nielsen, R. (2017). Digital News as Forms of Knowledge: A New Chapter in the Sociology of Knowledge. En P. Boczkowski y C. Anderson (eds.). *Remaking the News: Essays on the Future of Journalism Scholarship in the Digital Age* (pp. 1-27). MIT Press.
- Park, R. (1940). News as a Form of Knowledge: A Chapter in the Sociology of Knowledge. *American Journal of Sociology*, 45(5), 669-686. <https://doi.org/10.1086/218445>
- Pasamonik, D. (2015). La BD Comme Art. Breve histoire de l'original et de sa valeur dans l'espace francophone. En T. Bellefroid (coord.). *L'âge d'or de la bande dessinée belge* (pp. 23-40). Les Impressions Nouvelles.
- Patiño, C. (2021). La participación de los medios de comunicación escrita en la difusión del cómic. En C. Gilabert, E. Andrade, y S. Magaña (coords.). *Pandemónium. Consideraciones teóricas, prácticas y estéticas* (pp. 95-112). Universidad de Guadalajara.
- Pavlik, J., Caruso, D., Tucher, A., y Sagan, P. (1997). The future of on-line journalism: bonanza or black hole? *Columbia Journalism Review*, 36(2), 30+. <https://go.gale.com/ps/i.do?p=AONE&u=googlescholar&id=GALE|A19616666&v=2.1&it=r&sid=AONE&asid=0b966970>
- Peeters, B. (2010). *Lire la bande dessinée*. Flammarion Champs arts.

similarweb a. (28 de enero de 2022). *news.google.com*. <https://www.similarweb.com/website/news.google.com/#overview>

similarweb b. (01 de febrero de 2022). *Top Websites Ranking for News and Media in the world*. Top Websites Ranking: <https://www.similarweb.com/top-websites/category/news-and-media/>

Fotografía, álbum familiar y colección fotográfica: memoria visual colectiva de Puerto Vallarta

Edmundo Andrade Romo
Deyanira Ivette Veles García

Resumen

Se aborda el consumo social de la fotografía y su papel en ciudades posindustriales hasta su conjunción en el álbum familiar y en colecciones que permiten a la postre una gran reflexión de los imaginarios y los sustentos de identidades con narrativas visuales en comunidades determinadas. El caso de Puerto Vallarta, su fotografía, sus fotógrafos, el álbum familiar y las colecciones son parte del patrimonio cultural local lo que permite la memoria visual colectiva.

Introducción

La fotografía ha sido objeto de estudio por parte de teóricos de la talla de Roland Barthes, Joan Fontcuberta, Susan Sontag, Pierre Bourdieu y Maurice Halbwachs, entre otros, quienes abordan los conceptos de fotografía, álbum familiar, memoria colectiva, patrimonio cultural, así como temas afines; sin embargo, el “álbum familiar” en algunos casos ha llegado a ser parte del patrimonio cultural local, habrá que puntualizar que la fotografía es considerada patrimonio cultural tangible (mueble) ya que conserva en imágenes a las personas, sucesos, situaciones, cosas o artefactos, importantes para la memoria histórica (UNESCO, 1998).

Desde tiempos prehistóricos, el ser humano ha tenido la necesidad de comunicar y expresarse a través de distintas maneras, representando el mundo que lo rodea, por lo que ha creado diversos códigos de comunicación, entre ellos la imagen. La fotografía surge en Francia a inicios del siglo XIX

por el científico Nicéphore Niépce, después de diversas investigaciones por lograr fijar imágenes proyectadas sobre un soporte de manera permanente (Olmos, 2012), siendo esto el inicio de una era de constante perfeccionamiento de la técnica. Rápidamente la fotografía fue considerada como una herramienta de grandes aportes artísticos y científicos, por sus características de veracidad y fiabilidad además de su capacidad de emular al retrato pictórico.

La invención de la imagen fotográfica marcó un antes y un después en la forma en que se registraba el contexto social y personal para su conservación como medio mnemotécnico.

Roland Barthes semiólogo francés en *La cámara lúcida* define la fotografía como un certificado de presencia, “lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 1990, p. 31) siendo entonces este un documento que afirma nuestra existencia y nos posiciona dentro de un contexto social y cultural.

Es a finales del siglo XIX cuando George Eastman, fundador de la compañía Kodak, decide lanzar al mercado la primera cámara de bolsillo posibilitando al resto de la población el acceso a la fotografía la cual anteriormente estaba destinada principalmente a la clase alta (ya que esta denotaba un alto prestigio y estatus económico) estableciéndose así una nueva dimensión social de consumo y producción de imágenes cotidianas, ahora sin la necesidad de un experto en técnicas fotográficas, siendo ahora cualquier miembro de la familia, quien realiza las fotografías bajo el lema de kodak “usted apriete el botón nosotros



Fuente: Daniel J. Ransohoff Cincinnati Museum/Getty, 1970.

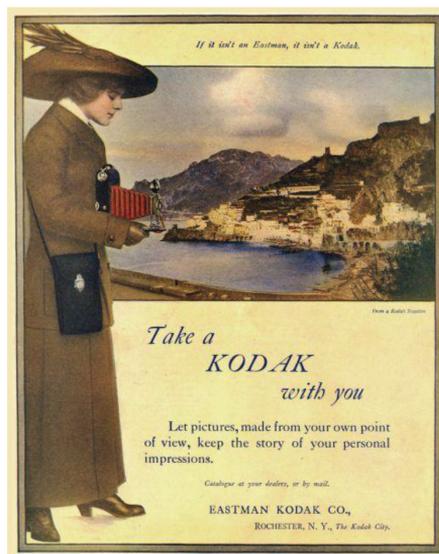
hacemos el resto” (*El País*, 2012, p. 2), trayendo con ello la masificación de la fotografía.

“El pasado queda conformado gracias a la instrumentalización fotográfica como herramienta para la memoria colectiva”, según podemos observar en Sánchez (2011, p. 41).

Se podría, entonces, desde esta perspectiva, pensar la fotografía más allá de su materialidad, pues es su denotación cultural y testimonial la que hace parte de la manera en que se registra la memoria colectiva de una sociedad, ya que en ella se suma la historia cultural, política y económica junto con los sentimientos individuales y colectivos de los ciudadanos, donde la fotografía produce un impacto emocional que sede a la memoria, “Pues las imágenes fotográficas tienden a sustraer el sentimiento de lo que vivimos de primera mano, y los sentimientos que despiertan generalmente no son los que tenemos en la vida real” (Sontag, 1981, p. 235).

La fotografía posee un lugar valioso dentro de los archivos familiares, Guasch afirma que:

Al archivo se le pueden asociar dos principios rectores básicos: la mne-me o anamnesis, (la propia memoria, la memoria viva o espontánea) y la hypomnema (la acción de recordar). Son principios que se refieren a la fascinación por almacenar memoria (cosas salvadas a modo de recuerdos) y de salvar historia (cosas salvadas como información) en tanto que contraofensiva a la “pulsión de muerte”, una pulsión de agresión y de destrucción que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria (2005, p. 158).



Fuente: Daniel J. Ransohoff Cincinnati Museum/Getty, 1970.

Al ser estos una forma visual de un recuerdo que se caracteriza principalmente por ser de índole positiva, celebraciones, reuniones, momentos alegres, permiten construir una narrativa particularmente selectiva que excluye momentos irrelevantes, así como sujetos destituidos del grupo, como sucede en el documental tachados “En la familia hay dos miembros de los que nadie puede hablar y todas sus fotos han sido tachadas” (Duarte, 2011, p. 1), el archivo familiar puede también ser intervenido, a manera de escritura para precisar fechas, nombres, lugares e incluso dedicatorias, que codifiquen la imagen, de sí mismo (Triquell, 2011), el dispositivo fotográfico como una especie de boomerang o espejo a merced de la voluntad del sujeto.

Sin embargo, ante su carácter documental, las fotografías poseen soportes vulnerables al paso del tiempo, que deben ser preservados ya que son fragmentos de la memoria de un individuo que forma parte de la memoria colectiva de una comunidad, como lo establece Olmos (2012) la fotografía impulsa a quien la observa de un pasado... y sin fin de emociones.



Fuente: Daniel J. Ransohoff Cincinnati Museum/Getty, 1970.

La continua producción de imágenes a lo largo de la historia, exhibe el miedo al olvido, por lo que la importancia del álbum reside en la preservación del pasado, Joan Fontcuberta en *La cámara de Pandora* (2010) parte de las máximas de Descartes '*cogito, ergo sum*' y de Gassendi '*ambulo, ergo sum*' y construye su premisa donde gracias al pensamiento, Descartes existía; Gassendi por el movimiento y la acción. Hoy se existe, a través de las imágenes según el pensamiento derivado de la frase '*imago, ergo sum*' (Fontcuberta, 2010), siendo las imágenes el medio expresivo de cada individuo en una época y de la memoria de estos.

El pasado siempre como el lugar presente, recurrente y posible. Es a través de la fotografía del álbum (familiar) que se posibilita la apertura de portales para el regreso idílico, momentáneo, en el que se coexiste en una nueva dimensión con las cosas pretéritas (Triquell, 2012).

La fotografía familiar se populariza cuando la tecnología de ésta, permitieron exposiciones cortas para poder retratar seres vivos y con ello los pequeños retratos en forma de *carte de visite* las cuales tuvieron un gran auge entre la clase pudiente de la época que tiempo después serían reemplazadas por las *cabinet cards* que poseían un mayor tamaño. "La práctica de intercambiar este tipo de objetos entre familiares y amigos generó la creación de un elemento especialmente diseñado para su resguardo: el álbum fotográfico para tarjetas de visita" (Valencia, 2018, p. 2).

A pesar de que estos álbumes eran reunidos por personas distintas de una misma familia, estas fotografías no narran sucesos o historias de los miembros, sino que identifican a las personas, además de estatus social y sus relaciones.

La constante evolución de la fotografía ha traído consigo cambios en la materialidad de estas y su almacenamiento "...el coleccionismo de imágenes ha estado vinculado desde su nacimiento al álbum, artefacto que los fotógrafos profesionales vendían ya compuesto y que seguramente sus clientes copiaron como modelo de organización y exposición de sus imágenes" (Pardo, 2006, p. 3).

Con cada lectura del álbum, se reconstruye la historia familiar, ya que se dota de un nuevo sentido a los acontecimientos del pasado recuperados desde el presente, en el que:

Las imágenes del pasado, guardadas en un orden cronológico, el “orden de las razones” de la memoria social, evocan y transmiten el recuerdo de sucesos que merecen ser conservados porque el grupo ve un factor de unificación en los monumentos de su unidad pasada o, lo que viene a ser lo mismo, porque toma de su pasado la confirmación de su unidad presente. Por ello, nada es más decoroso, más tranquilizante y edificante que un álbum de familia (Bourdieu, 2003, p. 155).

Siendo entonces esta una manera de narrar la vida donde se fusionan la oralidad y la técnica, como establecen Sarapura y Peschiera (2014) el álbum, objeto-archivo, dentro del espacio doméstico y a la vez es un museo en el espacio urbano. Uno almacena objetos, en tanto que el otro imágenes de momentos compartidos en familia, además de conformar un sentido identitario, en él se despliega la intimidad familiar y la cohesión social a través de diversos ritos aprendidos y reproducidos.

La memoria se hace presente a través de diversos estímulos físicos detonantes de recuerdos, que a pesar de partir de un proceso individual esta se conforma a su vez de conceptos colectivos compartidos, adquiridos a través de la comunicación directa e indirecta. Como estableciera Halbwachs (2004) las combinaciones y adhesiones posteriores de recuerdos individuales de un colectivo numeroso establecen los marcos colectivos de la memoria. Todos aquellos elementos presentes en nuestras vidas y en nuestro contexto socio cultural más inmediato, estimulan y dan forma a nuestra memoria colectiva.

Diversos proyectos se han realizado en torno a la recuperación de la memoria visual de una ciudad o grupo social, tal es el caso del proyecto *Un siglo en la vida de Medellín* que a través de una convocatoria a cargo de la Fundación Vítaz y el Instituto de Estudios Regionales Iner de la Universidad de Antioquia, el cual llevó a cabo la recolección de fotografías pertenecientes a la población, para la posterior realización de un álbum fotográfico colectivo, para la preservación y difusión de los archivos fotográficos.

Tomarse la fotografía aseguraba la permanencia en el tiempo y la presencia en diferentes espacios; a través de ella, hombres y mujeres afirmaban y exhibían roles, categorías, posición social, ritos y ceremonias, y por medio de ella, el relato de ciudad se transformaba, permitía otro tipo de presentación social y cultural. Las secuencias espaciales y temporales de sus registros

nos permiten mirar las permanencias o los cambios materiales y sociales, los procesos de adaptación o armonización del entramado urbano (Gómez, 2007).

De esta manera la memoria visual funciona como testimonio de la vida de los habitantes, que constituye un gran documento colectivo donde se reúnen los ideales culturales de la ciudad.

Al pertenecer a un grupo, se establece una relación con las características de este, por lo que resulta sencillo partir de los recuerdos, vivencias y situaciones en común, para poder reconstruir. El espacio al igual que el tiempo contienen acontecimientos y vehiculizan recuerdos donde las experiencias se guardan, una ciudad, una calle, una casa, un rincón, sitios donde los grupos resignifican sus experiencias, siendo entonces el espacio geográfico el lugar donde se construyen los recuerdos de una sociedad.

La memoria recurre a instrumentos para edificarse y uno de los procesos mediante los cuales se mantiene la memoria colectiva, es la comunicación, no hay una versión única que proclame la memoria colectiva, pero sí una múltiple variedad de versiones sobre un mismo acontecimiento, ya que no se interesa por la exactitud de los hechos sino por la significación de los acontecimientos del grupo.

Tanto las personas como las sociedades requieren, necesitan saber de dónde vienen, qué ha sido de su existencia, y la memoria ayuda a eso y más. No olvidar de dónde se viene y a dónde se va. La memoria nace cada día, con lo que significamos del pasado construimos la realidad en la que nos movemos, y por la memoria tiene sentido (Mendoza, 2005).

Más allá de su función ilustrativa, la fotografía como objeto cultural da lugar a diversos discursos, propios del análisis histórico, no obstante, su localización en el espacio físico y su recuperación resulta determinante para su estudio, será entonces prescindible tener en cuenta la importancia de la imagen en la construcción de la memoria.

El patrimonio es por sí mismo un registro de la memoria social, de un pasado y presentes compartidos y vividos. En su vertiente inmaterial, parte esencial de la memoria colectiva, posee un gran valor simbólico. Gran parte de la memoria social se conserva no sólo en los recuerdos compartidos, sino también en las manifestaciones patrimoniales intangibles y materiales: conocimientos, saberes, rituales, prácticas sociales, formas de expresión es-

tética, construcciones, etc. De tal manera hay que considerar el patrimonio como capital simbólico, puesto que los valores que comprenden los bienes culturales son parte fundamental de la memoria cultural de la humanidad. De aquí su capacidad de representar la memoria social y una determinada imagen de la identidad (Arévalo, 2012).

La historia configura nuestra noción del tiempo en función de nuestros recuerdos, la memoria se hace presente y el valor del patrimonio cultural se establece de acuerdo al contexto histórico, referencias culturales e incluso psicológicas de cada sociedad las cuales estimulan y fomentan ciertas actitudes permiten que estos se reconozcan e identifiquen mutuamente con base en elementos del pasado que les son comunes entre sí. El concepto de patrimonio cultural entonces se relaciona con la transmisión de mensajes culturales a través de expresiones tangibles como monumentos, vestigios arqueológicos u objetos, e intangibles como celebraciones, tradiciones y costumbres las cuales requieren ejecutarse para mantenerse vigentes, los recuerdos que surgen a través del tiempo y comúnmente recurren a la materialidad para no desaparecer.

En definitiva, el uso de la fotografía como fuente para la memoria, facilita la construcción, el desarrollo y constituye un elemento de suma importancia para la identidad individual, grupal y nacional además de posibilitar el descubrimiento e interpretación del devenir histórico de una sociedad. La compilación de fotografías en un álbum familiar es trascendental para conocer nuestra historia, siendo sus características físicas un factor de vulnerabilidad a las condiciones físicas, que deben ser tratadas con sumo cuidado, actualmente el tratamiento y la catalogación de estos ha sufrido una gran transformación debido a los nuevos formatos de almacenamiento digital.

En la sociedad actual se ha desvalorizado, el significado que posee el álbum familiar como una memoria ilustrada y construcción de una identidad individual y colectiva, pese al sentido histórico patrimonial que ha adquirido la fotografía de archivo, aún es necesaria una gestión de actividades destinadas a su conservación. La transición del álbum familiar a los medios digitales ha propiciado no sólo un cambio en el tratamiento de la información, sino también en la manera de producir y almacenar fotografías.

La mudanza de los valores de registro, verdad, memoria, archivo, identidad, fragmentación, diversidad y otros inscritos en la vida e ideología del

siglo XIX y presentes en la fotografía cambian hacia lo digital en el siglo XX y justo ahora, siglo XXI se orientan definitivamente en lo virtual según lo plasma en su obra Fontcuberta (2010).

El reemplazo del soporte físico es un fenómeno propio de la nueva generación con internet, en el caso del álbum familiar, este cambio surge a partir de la cámara fotográfica digital, donde no es necesario un conocimiento técnico previo, y se presenta como una herramienta sencilla, barata y reproducible:

Gracias a Internet, a la cámara digital y al teléfono inteligente, el concepto de “representación del yo” ha adquirido un nuevo significado. En la mayoría de los registros de imágenes (que se pueden observar a través de las redes sociales) predomina el sujeto como eje central. La valoración del momento, el lugar y el entorno ha pasado a un segundo plano. Ahora, la creación y composición de la imagen surge por espontaneidad y, en ese sentido, ya no es potestad del fotógrafo profesional realizar las fotografías: esta acción queda a merced del ciudadano en general (Sarapura y Peschiera, 2014, p. 361).

Se deben prevenir los riesgos de pertenecer a una sociedad basada en imágenes y carente de contenidos. Una sociedad digital que se apropia de la fotografía masifica los espacios en internet tales como sitios web y redes sociales donde la creación, intercambio y opinión de imágenes y fotografías propicia una dinámica sustentada en el privilegio de economías donde la información es mera mercancía de uso, consumo y cambio favoreciendo las prácticas sospechosas, anónimas de capitales opacos y comercialización con transacciones a distancia indetectables como lo ha expuesto Fontcuberta (2010).

Se han realizado diversas investigaciones en torno a los archivos fotográficos, desde su rescate y preservación hasta su exhibición en ámbitos heterogéneos tales como el artístico, científico, documental, mediático, entre otros. Esto ha traído consigo una revolución en el tratamiento y catalogación de los archivos, además de aportaciones teóricas diversas.

Angélica Arreola propone un trabajo de investigación donde establece que los propietarios de las imágenes de archivo algunas veces no poseen recuerdos de las imágenes que resguardan, por diversos factores como falta

de comunicación, siendo entonces el acto de resguardar, una acción de transmisión de memoria nula ya que los herederos del patrimonio no poseen un conocimiento de su historia. A raíz de este problema se plantea desde el ámbito de estudio de las ciencias sociales de la información documental la realización de un catálogo de fotografías con el fin de su preservación, mediante una descripción documental de las fotografías, utilizando la Norma Internacional General de Descripción Archivística (ISAD-G, por sus siglas en inglés).

La descripción documental es una respuesta para salvaguardar la memoria familiar, sin embargo, la falta de conocimiento por parte de los propietarios hace que se considere una actividad importante y no en cuenta que el recuerdo y las historias existen en la mente de las personas, por lo que puede ser más duradera si se traslada al escrito (Arreola, 2020, p. 47).

Tania Duarte Giraldo por su parte, a través de una recopilación de fotografías de archivo representativas de las familias bogotanas a cargo del Museo de Bogotá en los años 2005 y 2006 busca preservar la memoria colectiva de la ciudad, mediante una metodología de análisis de contenido, para identificar y catalogar elementos fotográficos que permitan establecer repertorios culturales en “El gran álbum familiar de Bogotá”. A través de categorías e indicadores tales como: espacios, celebraciones, aspectos técnicos, recursos estilísticos, participantes, papel simbólico, fotógrafo, lo fotografiable, no fotografías y datos de una fotografía, reconocer las características de la sociedad bogotana proponiendo un nuevo instrumento. Favorecer y propiciar la comunión de imágenes y personas donde se reconozcan y expresen los imaginarios sociales a través de relatos visuales sin importar el grado de realidad o ficción en este “Gran álbum familiar de Bogotá” como un compendio sacro de los antecedentes de una comunidad, como lo advirtiera Duarte (2012).

Con base en una inquietud por los cambios sociales e interés en la preservación de los archivos familiares Yenny Rodríguez, propone una investigación cualitativa y descriptiva en el archivo de la familia Burbano, mediante entrevistas periódicas para la recopilación de información oral y visual. Concluyendo con un libro álbum familiar dividido por capítulos, el primero describe las memorias más representativas de la familia, el segundo contiene fotografías organizadas de manera cronológica, con información descriptiva como nombres, lugares, y fechas, el tercer y último capítulo contiene foto-

grafías de algunos objetos de carácter valioso para la familia, la realización de este documento aborda una narrativa visual como fuente y registro documental.

La historia que tiene por el contrario cada individuo es igual de importante que la de cualquier ser humano que haya sido famoso o reconocido. Esto se descubre con la ayuda de registros documentales de archivo que se encuentran dentro de los hogares y núcleos familiares, con el fin de reconstruir las memorias históricas del país (Rodríguez, 2016).

Primeras fotografías y álbumes familiares de Vallarta

Se ha documentado que el arribo de la fotografía a Puerto Vallarta se da entre 1896-1910, Olmos (2012), aunque su revelado duraba hasta tres o cuatro meses y el costo, hacía de este recurso un uso muy exclusivo ya que se enviaba a Guadalajara. Posteriormente, entre los años 20 a los 40 la fotografía está dedicada a paisajes naturales y urbanos, postales y acontecimientos locales, poco a poco la fotografía familiar empieza a llenar los álbumes domésticos. La fotografía artística tardará en desarrollarse un poco más, sin embargo, su impacto e influencia aún como foto de paisaje empezaba a influir a propios y extraños. Las primeras fotos en Puerto Vallarta son de principios del siglo xx, por particulares. Es en la década de los años 50, que los fotógrafos “profesionales” se instalan en Puerto Vallarta: Carlos Taurino, José Francisco “Panchito” López Arreola, Jesús Ávalos, Félix Olivero, Ramón Cobián, Rodolfo Pulido y otros. A partir de este acontecimiento se dan las bases para las múltiples expresiones fotográficas en Puerto Vallarta.

Especial reconocimiento a José Francisco “Panchito” López Arreola ya que a sus 17 años se inicia en la fotografía.



Fuente: Olmos, 2012.

Oriundo de Puerto Vallarta, este joven aficionado a la fotografía construye su propio cuarto oscuro en casa, haciendo de manera improvisada el primer laboratorio de revelado fotográfico, inicia con blanco y negro y luego al revelado de la fotografía a color y para 1960, ya era el secretario General de Fotógrafos de Puerto Vallarta, además que su colección fotográfica es de suma importancia, tanto que influyó en las nuevas generaciones de fotógrafos.

Las primeras fotografías en Puerto Vallarta son de la primera década del siglo xx, de autor anónimo y son parte del álbum familiar de las primeras familias que poblaron Puerto Vallarta.



Fuente: Olmos, 2012. 1915, familia de Guadalupe Sánchez; 1919, propiedad de Teresa Arreola; 1920, Almacenes de sal; y 1920, calle Juárez.

Josefina Chávez fue una aficionada de la fotografía, gracias a su álbum familiar es que existen fotos de vallartenses, paisaje y acontecimientos de los años 30 del siglo pasado.



Fuente: Olmos, 2012. Propiedad de Josefina Chávez: Trabajadores del campo, Lancheros, y Día de playa, 1939.

A partir de 1939 José Francisco López Arreola inicia su colección fotográfica, en él ya la fotografía pasa del álbum familiar a la fotografía profesional de retrato, de paisaje y artística.



Fuente: Olmos, 2012. Fotos de José Francisco López Arreola: 1939, cascada Palo María; 1959, Playa los Muertos; y 1965, Panorámica.

Puerto Vallarta y el ritmo acelerado de su crecimiento como destino turístico ha traído consigo una pérdida en su identidad, la cual permanece impresa en el archivo fotográfico de las familias vallartenses, pero debido a la migración digital actual de las imágenes y los nuevos soportes de almacenamiento digital esta práctica se ha visto relegada, poniéndose en juego el futuro de los archivos fotográficos y la memoria colectiva del puerto.

Por lo anterior rescatar la memoria colectiva que yace en los archivos familiares será una tarea impostergable ya que implica establecer métodos y técnicas para su integración, conservación y restauración al margen del debate latente de si la imagen digital debe sustituir a la análoga.

Puerto Vallarta comenzó su proceso de madurez como destino turístico hacia 1940 con la llegada de escasos visitantes que decidieron asentarse y adaptarse al contexto local de pueblo típico, en 1963 el rodaje de la película *La noche de la iguana* trajo consigo un gran crecimiento urbano, turístico y poblacional. Su consolidación como destino turístico produjo un paulatino deterioro de su imagen e identidad, donde la cultura local fue desplazada para modelar paisajes ficticios que el sector turístico demandaba.

Hoy en día la aceleración en su proceso de evolución aleja a los vallartenses y al puerto mismo de su identidad, de lo que algún día fue y es tras esta problemática donde surge la propuesta de realizar un rescate de la memoria visual de la ciudad, narrada a través de las fotografías del archivo ciudadano, donde converjan retratos, escenas, acontecimientos y lugares que fueron condenados al olvido.

La fotografía entonces se convierte en un testimonio visual de lo vivido, una práctica de memoria, siendo el álbum un registro de memorias, no sólo individuales sino también sociales, históricas, políticas, y económicas que debido a las prácticas contemporáneas de almacenamiento de imagen corre el riesgo de perderse.

La fotografía como tal aparece en 1826, gracias a los trabajos de Nicéphore Niépce pero, deben pasar trece años para su llegada a la Ciudad de México, Olmos (2012) documenta que en 1839 llega de Europa, Louis Prelier en la corbeta *Flore* que atraca en Veracruz, Prelier, comerciante establecido en la Ciudad de México, introduce los primeros aparatos para daguerrotipos y los insumos necesarios para el desarrollo de la actividad fotográfica en México. Además, que durante los primeros cincuenta años de la

fotografía en México se distinguen tres etapas: 1) La foto como objeto único; 2) La comercialización de la fotografía; 3) Las colecciones fotográficas. Esta última etapa es la que permite e incentiva las colecciones fotográficas familiares.

Para el caso de la presencia de la fotografía en Jalisco, específicamente en Guadalajara se tiene registro que fue en el año de 1864 (Olmos, 2012), y es durante el periodo pre revolucionario (1896-1910) que se tiene noticia de la llegada de la fotografía a Puerto Vallarta, pero es hasta 1920, cuando se establece la paz en todo el país y se dan garantías políticas, sociales e institucionales, que la fotografía se establece prácticamente a nivel nacional a través de estudios fotográficos, cámaras fotográficas particulares de extranjeros y naciones que capturan imágenes de personas, acontecimientos, situaciones o artefactos, y con ello la fotografía es cada vez más un asunto doméstico y familiar. Cabe señalar que en el caso de Puerto Vallarta la fotografía de paisaje predominó dejando la fotografía familiar rezagada en sus inicios.

La presencia de la fotografía en Puerto Vallarta a partir del siglo xx, el escenario ideal, la estancia vacacional y familiar en el destino motivó a locales y visitantes a dejar registro fotográfico de estos acontecimientos familiares, esporádicos y generalmente turísticos, lo que por un lado permite la existencia de la fotografía del Vallarta turístico y por otro lado genera el álbum familiar fotográfico pero estos se establecen en los domicilios fijos y variados de los visitantes, por lo que gran parte de este material se encuentra diseminado a nivel nacional e internacional.

Existen casos extraordinarios de álbumes familiares y registro de los acontecimientos más importantes de la segunda mitad del siglo xx de Puerto Vallarta como son los casos de Sergio Toledano y Arturo Pasos Muñoz.

Sergio Toledano, nace en el entonces Distrito Federal, hoy Ciudad de México, en el año de 1956, radica en Puerto Vallarta desde niño y durante la filmación de *La noche de la iguana* del director de cine y guionista John Huston, el actor Richard Burton quien participaba como primer actor de la película y la actriz Elizabeth Taylor quien acompañaba a Richard durante la filmación en Puerto Vallarta, apadrinaron al niño Sergio Toledano en su primera comunión y, según versiones por confirmar, le regalan su primera cámara fotográfica, lo que da inicio a la gran trayectoria de Toledano como fotógrafo profesional y exposiciones internacionales.

Las fotografías “familiares” de aquel acontecimiento de principios de los años 60 del siglo pasado fueron lo que hoy conocemos como “virales”, por lo que acontecimiento, personas y lugar adquirieron dimensiones internacionales, haciendo de la fotografía y del álbum familiar en Puerto Vallarta un escándalo social tanto local como internacional. Sin duda alguna la colección fotográfica de Puerto Vallarta de Sergio Toledano es una de las más importantes por todas estas implicaciones.



Fuente: <https://www.quien.com/espectaculos/2011/03/24/el-ahijado-mexicano-de-liz-taylor>

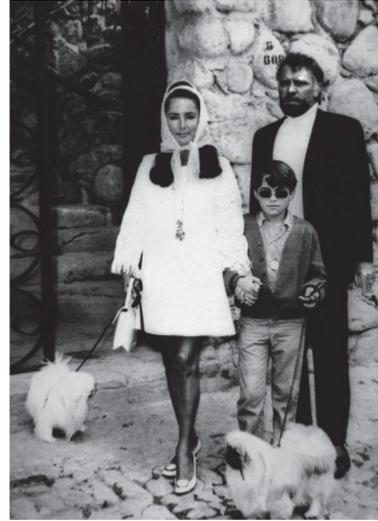
Quizá lo más significativo localmente, es el hecho de que en algunas fotografías de Richard, Elizabeth y Sergio, ocasionalmente los vallartenses aparecen en ellas en un segundo plano siendo, además de la foto, testigos del acontecimiento.

Fente: https://www.google.com.mx/search?q=-sergio+toledano&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwilvbOPirz3AhVFD0QIHUnVBvEQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1920&bih=969&cdpr=1#imgrc=wW7TlCA-rrzl86M





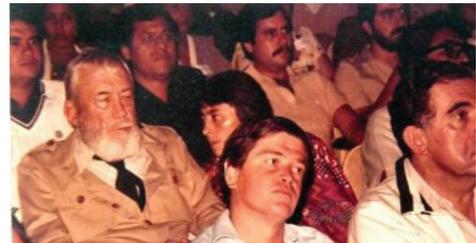
Fuente: <https://www.puertovallarta.net/espanol/informacion-general/elizabeth-taylor>



Fuente: <https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/754009.html>

En el caso del fotógrafo local, Arturo Pasos Muñoz, se observa perfectamente la transición de la fotografía familiar y ocasional a la fotografía del registro de acontecimientos, hechos locales, hasta la fotografía de personajes célebres, artística y comercial.





Fuente: Arturo Pasos Muñoz, Baúl de los recuerdos, consulta realizada el 11/03/22 en: <https://puertovallartatravelshow.com/index.php/2019/08/21/restaurant-bar-san-lucas-puertovallarta-mexico/>

Finalmente se puede concluir que la fotografía en Puerto Vallarta debe estudiarse al menos en cuatro etapas: Primera, de la foto ocasional al álbum familiar (1915-1940); Segunda, del álbum familiar a las colecciones fotográficas (1940-1970), estas dos etapas son el interés del presente trabajo; Tercera, de las colecciones fotográficas a la fotografía comercial (1980-2000), en esta etapa la fotografía está fuertemente relacionada con todo el ámbito

turístico: destino, promoción, producto; Cuarta, de la fotografía comercial a la fotografía académica: artística, de producto, arquitectónica, fotoperiodismo, foto ensayo y documental, a partir de la Carrera de Artes Visuales, Expresión Fotográfica, del Centro Universitario de la Costa. Estas dos últimas etapas, aún deben ser estudiadas con mayor atención.

Identificar, estudiar y conservar este tipo de materiales visuales son la base de estudios más profundos sobre la construcción de la identidad local-regional, de los imaginarios y memoria colectiva en el supuesto que todo forma parte del Patrimonio Cultural local.

Referencias

- Arévalo, J. (2012). El patrimonio como representación colectiva: la intangibilidad de los bienes culturales. *Andes*, 23(2), julio-diciembre.
- Arreola, A. (2020). *Las fotografías de los archivos familiares como memoria histórica: El caso de la familia Hernández Jiménez*. Tesis de pregrado. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca.
- Ballart, J., Fullola, J., y Petit, M. A. (1996). El valor de patrimonio histórico. *Complutum*, (2), 215-224.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Duarte, R. (2011). *Los tachados*. Sinopsis de la Película.
- Duarte Giraldo, T. (2012). *Álbum familiar de Bogotá: Descubriendo repertorios culturales a través de la fotografía*. Tesis de maestría. Instituto de Iberoamérica Universidad de Salamanca. España.
- El País* (2012). La historia de Kodak, en fotos. Un repaso a los hitos de la mítica compañía, hoy en declive. *El País*. Consultado el 12 de febrero de 2022. https://elpais.com/economia/2012/02/09/album/1328817964_046614.html#foto_gal_1
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora*. Gustavo Gili.
- Frizot, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. Ediciones Ve.
- Gómez, L. (2007). La memoria visual de Medellín. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 44(74), 12-35. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/448

- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia*, Revista del Departamento de Historia del Arte Universidad de Barcelona, 5, 157-183.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos.
- Mendoza García, J. (2005). Exordio a la memoria colectiva y el olvido social. *Athenea Digital: Revista de Pensamiento*, (8), 1-26. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n8.217>
- Olmos Magallanes, C. B., (2012). *Patrimonio iconográfico del paisaje de Puerto Vallarta: Discurso visual tangible de la historia*. Tesis de pregrado. Centro Universitario de la Costa, Universidad de Guadalajara. México.
- Pardo Sainz, R. (2006). La fotografía y el álbum familiar: del estudio del fotógrafo a la sala de exposiciones pasando por la intimidad del hogar. *Actas del Segundo Congreso de la Historia de la Fotografía. Del Photomuseum de Zarautz*, 2-19.
- Rodríguez, Y. (2016). *Reconstrucción de la memoria histórica familiar mediante el libro álbum fotográfico*. Tesis de pregrado. Universidad de La Salle, Bogotá.
- Sánchez Moreno, J. Á. (2011). La fotografía, el espejo con memoria. *Con-ciencia social*, 37-45.
- Sarapura, M., y Peschiera, L. (2014). El álbum familiar y su migración digital. *Correspondencias & Análisis*, (4), 337-363. <https://doi.org/10.24265/cian.2014.n4.16>
- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Triquell, A. (2011). Imágenes que (nos) miran: experiencia, visualidad e identidad. *Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, (7-8).
- . (2012). *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades del álbum fotográfico familiar*. Cdf ediciones.
- UNESCO (1998). Conferencia intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo. ONU-EUA.
- Valencia Pulido, S. (2018). El álbum fotográfico de Luciano Gallardo: familia y cohesión social. *Secuencia*, (102), 198-224. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i102.1540>

Reflexión sobre la cultura de paz en ambientes académicos

Guadalupe María Gómez Basulto
Elba Ireri Topete Camacho

Resumen

Anteriormente la trayectoria académica de un estudiante se medía por sus notas y logros profesionales. Actualmente se han sumado a los modelos de aprendizaje, herramientas en materia de educación emocional para fortalecer la formación integral de los estudiantes.

La experiencia docente que se narra en este capítulo tiene el propósito de documentar que el yoga genera discursos y actitudes sobre la cultura de paz, la cual va a evidenciar y analizar los testimonios y beneficios que obtuvieron los estudiantes que cursan la asignatura Actividades Físicas y Deportivas (Yoga) en el Centro Universitario de la Costa con la práctica y el estudio filosófico de la disciplina del yoga.

Se realizó una investigación cualitativa, con alcance descriptivo bajo el método narrativo de cinco semestres impartidos sobre la práctica de yoga.

Los resultados muestran la satisfacción de la comunidad estudiantil en relación con la práctica de yoga. Los ciclos analizados son 2020 A y B, 2021 A y B, y 2022 A, donde las y los alumnos que finalizaron el curso encuentran beneficios tanto físicos, como emocionales.

Concluyendo que la comunidad estudiantil expresa que vive un alto grado de estrés durante el semestre e ir a practicar yoga los relaja y estudiar su filosofía les ayuda a ser personas más resilientes con interés por conocerse y crecer como seres integrales.

Educación

Cada vez es más común leer en el ámbito académico el término cultura de paz, y aunque este capítulo no aborda directamente sobre este concepto, es relevante mencionarlo por la naturaleza del tema que se va a narrar. La UNESCO dice que “la construcción de una cultura de paz y desarrollo sostenible es uno de los objetivos principales” de su mandato, así como “construir la paz en la mente de los hombres y de las mujeres” (2021, párr. 1), esta última cita resuena por la búsqueda de paz mental que todo ser humano anhela y que en ocasiones es difícil encontrar, sobre todo en una sociedad contemporánea saturada de estereotipos a seguir, imágenes e información que, desafortunadamente, carecen de certeza y argumentación, alejando a las personas de su verdadera búsqueda.

En la Universidad de Guadalajara (udeg) se promueve la formación integral de los estudiantes y el Plan de Desarrollo Institucional (PDI), de esta casa de estudios menciona en uno de sus propósitos sustantivos que, la Difusión de la Cultura “Fortalece la identidad y el orgullo universitario a través de una formación integral que incorpore las diversas expresiones del arte, la cultura, la ciencia y el deporte” (2019, p. 104).

Mejorar la formación integral de los estudiantes es uno de los ejes principales en la gestión de actividades de extensión, de los programas educativos, del trabajo colegiado de las academias y de la planeación de actividades de los profesores.

Los programas educativos de la udeg imparten sus unidades de aprendizaje, a partir del modelo por competencias, y a lo largo de cada semestre los programas se deben trabajar desde las academias, planteando estrategias para el desarrollo de las mismas, así el alumno adquiere herramientas que fortalecen sus saberes prácticos, teóricos y formativos.

Reflexionando en el párrafo anterior, es importante resaltar que en la trayectoria académica no sólo deben importar las competencias para la profesionalización, sino como marca la UNESCO “las competencias en materia de relaciones pacíficas” (2021, párr. 1), deben ser parte de los nuevos modelos de aprendizaje en materia de educación emocional y así fortalecer la formación integral de los estudiantes.

Al compartir en la práctica docente la disciplina del yoga, se profundiza en un tema tan necesario en la sociedad actual, dedicar tiempo al bienestar

físico, mental y emocional. Esto permite narrar el acercamiento que se ha tenido con la disciplina del yoga por 20 años, el estudio de su filosofía y la experiencia con los estudiantes.

En 2001 a esta docente se le presentó la oportunidad de viajar a la ciudad de Boston, Massachusetts, una de las ciudades más antiguas de EUA con la población más tradicional de ese país y un rol fundamental en su independencia. Favorecida por el gran número de universidades y una promoción cultural importante. Durante ese viaje y por circunstancias de la vida se tuvo el primer acercamiento con el *hatha yoga*, ese momento fue crucial para que se sembrara una semilla que cosecharía y daría frutos con el paso de los años.

En 2007 en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, otra casualidad de la vida se le presentó al conocer a personas involucradas con el *Iyengar yoga* y donde justo se considera que inició un viaje que hasta el día de hoy perdura. De 2009 a 2013 por diversos motivos, vivió una pausa en el camino del yoga; ahora se puede decir que fue una pausa con la práctica física y no con la práctica espiritual. En 2014 tuvo un reencuentro con el yoga en la ciudad de Puerto Vallarta, explorando el estilo *vinyasa* y en 2016 optó por el *ashtanga yoga*, estilo que hasta el día de hoy práctica.

La finalidad de este capítulo es compartir la experiencia y aprendizaje del yoga, así como su vinculación a la actividad docente, una disciplina considerada en el pasado dentro del ámbito esotérico. El objetivo es aportar al bienestar de los estudiantes y de la comunidad universitaria del Centro Universitario de la Costa (CUCosta), identificando en los testimonios el índice de conocimiento y expectativas hacia la práctica de yoga, los cambios físicos, los beneficios psicológicos y emocionales, y el grado de adherencia o motivación hacia la misma. Como antecedente, lo anterior se ve reflejado en el estudio llevado a cabo con los alumnos del ciclo 2018 A que cursaron por flexibilidad curricular la unidad de aprendizaje: Actividades físicas y deportivas, y cuyos resultados están publicados en la ponencia “La implementación de clases de yoga a los alumnos de educación superiores para su beneficio físico, mental y emocional” (*Academia Journal Tuxpan*, 2018, p. 733).

El linaje

Los estudiantes de la disciplina del yoga aprenden de diferentes linajes dependiendo de la escuela que elijan, la gran mayoría estudia los mismos textos

sagrados del hinduismo, principalmente *Los Yoga Sutras de Patanjali*, texto dividido en cuatro capítulos y 196 aforismos, donde se aborda la filosofía que el practicante de yoga debe conocer y seguir. Ya lo dice Iyengar “el yoga es uno de los seis sistemas ortodoxos de la filosofía india. Fue recopilado, coordinado y sistematizado por Patanjali en su obra clásica, *Yoga Sutras*” (1994, p. 15).

El mismo Iyengar menciona que “el yoga es un método mediante el cual se calma la mente inquieta y la energía se conduce por caminos constructivos” (1994, p. 17) y para Dass, “literalmente, yoga significa unión” (2014, p. 5), unión de mente, cuerpo y espíritu.

Son muchos los autores que han traducido, interpretado y analizado *Los Yoga Sutras* y en este texto se explora el de T.K.V. Desikachar, hijo de Sir Tirumalai Krishnamacharya, este último considerado el gurú de todos los maestros que difundieron el yoga en Occidente. Desikachar sostiene en su obra *Yoga Sutra* que “su fecha de redacción es objeto de discusión... que podrían situarse sobre los años 300 a 400 d. C.” (2016, p. 16), sin embargo, Iyengar dice que “data del 200 a. C.” (1994, p. 13).

El linaje que se conoce y del cual se hará un breve recorrido por ser el camino en el que la docente inicia las enseñanzas de yoga, es el de Sir Tirumalai Krishnamacharya, maestro de: B.K.S. Iyengar, K. Pattabhi Jois, T.K.V. Desikachar, B.N.S. Iyengar e Indra Devi; quienes introdujeron el yoga en Occidente en la década de 1960. Todos ellos alumnos de Krishnamacharya en 1933, primero en Mysore y después en Madras, ambas ciudades del sur de la India (Calvo y Rojas, 2015, p. 97). Siguiendo este linaje, tuvo la fortuna de iniciar en el camino del yoga con el estilo *Iyengar*, una disciplina que estrictamente se enfoca en la correcta alineación del cuerpo. Con el paso de los años conoció otros estilos hasta llegar al *ashtanga*, estilo que ha ido conociendo a lo largo de seis años consecutivos y quizás esto responda a lo que dicen Calvo y Rojas “En Occidente, los dos maestros más influyentes han sido: Pattabhi Jois, quien enseñó *ashtanga* en su escuela en Mysore, al sur de la India, hasta su más reciente muerte en el 2009 a los 93 años de edad... El otro maestro es B.K.S. Iyengar, también de Mysore...” (2015, pp. 97-98), quien enseñó el sistema que lleva su nombre hasta su muerte en 2014. Lo anterior es un breve acercamiento al linaje que se ha compartido a los estu-

diantes del cucosta, ya que navegar por los textos sagrados, la práctica y la filosofía del yoga es ir por un mar mucho más profundo.

Los maestros

Son varios los maestros que han aportado a la formación de la docente, desde la práctica física, hasta los estudios en filosofía. Se honra a cada uno como guía, ya que comparten su aprendizaje y el linaje del estilo de yoga del cual ellos aprendieron.

El primer maestro es el inglés Paul King, practicante de *ashtanga* y certificado en el estilo *Iyengar*, quien aún dirige la escuela Practica Yoga en la ciudad de Guadalajara y de quien se aprende la correcta alineación de las posturas, el uso de accesorios o también llamados *props* (cobijas, cinturones, bloques, cojines), para lograr las posturas sin comprometer al cuerpo y evitar lesiones. En Practica Yoga se dice que Paul “como profesor se distingue por su estilo dinámico y demandante, además de poner gran atención a la alineación” (2022, párr. 1).

La costumbre del uso de accesorios y la mudanza a Puerto Vallarta propició la búsqueda de clases de yoga estilo *Iyengar*, desafortunadamente no hubo en el puerto, así que el siguiente paso fue explorar el estilo *vinyasa* de la mano de la maestra Dolores, a quien se le debe la fluidez en la práctica y descubrir que se puede practicar sin el uso de los *props*, una limitante o creencia que se establece en la mente. Muy pertinente mencionar el segundo aforismo del primer capítulo de los *Yoga Sutras*: “*Yogash Chitta Vritti Nirodhah*, Yoga es el cese de las olas de pensamiento en la mente” (Dass, 2014, p. 5).

Una residencia establecida en el puerto y una red de contactos más amplia, permitieron el acercamiento con el maestro estadounidense Wayne Krassner, profesor autorizado en *ashtanga yoga* que recibió la bendición de Pattabhi Jois en el antiguo Shala en Mysore, India: K. Pattabhi Jois Ashtanga Yoga Institute (KPJAYI) y quien impartía clases de *ashtanga* estilo Mysore en Vallarta.

A pesar de que el sistema era desconocido, la docente recuerda el primer acercamiento al llegar al estudio y tener una bienvenida de la manera más humilde que alguien puede dar, eso fue reconfortante. La práctica de *ashtanga* enseña la fortaleza física que tiene el cuerpo y no se reconoce; el vehículo tan valioso con el que se cuenta (el cuerpo) y no se valora; y el au-

toconocimiento que se logra a través de la respiración, la auto-observación y la meditación. El mismo Krassner dice “como practicante y maestro, ve que el objetivo del yoga es ayudar a las personas a trascender los límites y aumentar la capacidad física y mental” (2020, párr. 5). Fueron dos años de intenso aprendizaje, hasta que el destino cambió el rumbo del maestro hacia Riviera Maya.

Aprender el estilo Mysore, nombre que se le da en la práctica de *ashtanga* por su lugar de origen en India, le permitió poder practicar de manera individual en casa por dos años o compartir la práctica con otros aficionados y entusiastas, hasta iniciar un curso intensivo con Angie Flores Saiffe, “maestra autorizada L1 por el K. Pattabhi Jois Ashtanga Yoga Institute en 2014, escuela con máxima autoridad para preparar practicantes en esta tradición” (Yoga International, 2022, párr. 1), en 2022 Flores Saiffe fue autorizada L2.

Angie es directora de Punto Yoga en Guadalajara, quien se convierte en maestra y guía de la práctica de *ashtanga* que tiene la docente hasta el día de hoy. De ella se aprendió la dedicación, la delicadeza de los ajustes en las posturas, el mantenerse con devoción y seguir estudiando para avanzar no sólo en dominar las posturas, sino conectar con el ser, a través del estudio de la filosofía.

Durante este trayecto numerosos maestros han sumado a su formación y son gran influencia en el proceso de aprendizaje de la práctica de *ashtanga*, como: Laruga Glaser, con su maestría para flotar; Kino Mac Gregor, con su fuerza y experiencia; Maty Ezraty, con su meticuloso ojo para corregir la alineación del cuerpo; Chuck Miller, con su paciencia para ayudar a conectar desde el interior, el cuerpo sutil y causal con el cuerpo físico; Eddie Stern, el yogui académico que explica de manera tan fácil la filosofía; y Sharath Jois (nieto de Pattabhi Jois), por la oportunidad de estar lo más cerca del linaje del *Ashtanga* en su tour por EUA en 2019 y una estancia académica por un mes en Mysore, India en julio de 2022.

La misión de la profesora de yoga en el cucosta es aportar al estudiante durante los ciclos escolares A y B, herramientas que le permitan desarrollar las competencias marcadas en el programa, a través de las estrategias planteadas. Enfocando la enseñanza y el aprendizaje en la alineación del cuerpo en la práctica de las posturas, las técnicas de respiración, la meditación y el estudio de la filosofía.

La práctica

La mayoría de las personas se acercan al yoga por su práctica física, aún más en la cultura occidental donde se presta más atención al cuerpo físico. En la filosofía del yoga se dice que el ser humano está conformado por tres cuerpos: *el físico, el sutil y el causal*, los cuales están conectados entre sí y en cada uno habitan diferentes capas. Las cinco capas que envuelven a estos tres cuerpos se llaman *koshas* que significa envolturas y se dice que, al tocarlas, ayudan a llegar a lo más profundo del ser.

El curso impartido a los estudiantes del cucosta se inicia prestando atención al *cuerpo físico* con la práctica de *Saludos al Sol*, los cuales se conforman por una secuencia de posturas que se realizan de manera fluida y continua, coordinando el movimiento y la respiración. Así, “el practicante de yoga tiene conciencia de la primera capa que envuelve a su *cuerpo físico*, pues vive en él, funciona a partir de él y le permite realizar las posturas” (Gómez, 2022, p. 22).

El diseño del curso, continúa con la práctica de técnicas de respiración a las que se les llama *pranayamas*. El alumno explora al menos cuatro de ellos: respiración *ujjayi* (relaja el sistema nervioso), *kapalabhati* (elimina toxinas), *nadi shodhana* (equilibra los hemisferios del cerebro) y *sama vritti* (aumenta la capacidad pulmonar). La meditación es otro de los puntos a experimentar en el curso, con breves meditaciones al inicio de cada clase y una meditación guiada más prolongada el día que se aborda el tema.

En los dos puntos mencionados con anterioridad: la respiración y la meditación, se experimenta otro de los cuerpos y sus capas, como dice Gómez “las capas que envuelven al *cuerpo sutil* es donde comienza el camino de la consciencia, pues se introducen en las tres capas que no podemos ver, pero sí las sentimos, las exploramos y las vamos tocando o atravesando por medio de la atención en la respiración, la observación de la mente y esa sabiduría que se adquiere” (2022, p. 22).

El estudio de la filosofía es básico y consiste en compartir la definición de cada uno de *Los ocho caminos del Raja* o *Ashtanga Yoga*, así como profundizar en la práctica de *Las cuatro sendas del yoga* que existen y no se conocen, con las cuales podemos aspirar a tocar el *cuerpo causal*: “Se dice que al *cuerpo causal*, donde se encuentra la última capa, se llega con las prácticas que nos ayudan a abrir nuestro corazón y que sólo lo logran los iluminados o quienes

en su vida alcanzan la liberación, ese permanente goce a pesar de las adversidades; pienso que un simple mortal lo puede rozar algunas veces” (Gómez, 2022, p. 22).

Al analizar el primer encuentro con la práctica de yoga, el practicante se da cuenta que inicia poniendo más atención al *cuerpo físico* y al intentar lograr las posturas, como meta. Con el tiempo se aprende que ese no es el objetivo del yoga, sino observar las sensaciones del cuerpo y usarlo como vehículo que lo lleve a conocer terrenos más profundos de su ser. La auto-observación permite al practicante concentrarse y enfocarse en él, y la meditación, ese momento de quietud lo lleva a estados de conexión, paz y reflexión; como lo dice Iyengar en Frases Motivación “el cerebro no está hecho para la acción, sino para la reflexión de la acción” (2022, párr. 1).

La filosofía

Estudiar la filosofía es uno de los principios fundamentales del yoga y dentro de la unidad de aprendizaje que se imparte a los estudiantes, el enfoque es dividir el curso en teoría y práctica, así los alumnos conocen las bases de la práctica, como son los *Saludos al Sol* y de la filosofía que son *Los ocho caminos del Raja* o *Ashtanga Yoga de Patanjali*; que al practicarlos los acerca a la liberación de todo lo que los ata al sufrimiento en la vida. Dass “Patanjali describió este proceso como integrado por ocho partes o etapas, y es por eso que el sistema tiene por nombre Ashtanga (ashta, ocho; anga, miembro) Yoga” (2014, p. 5).

Los ocho caminos del Raja o *Ashtanga Yoga* son: Yamas, Niyamas, Asanas, Pranayama, Pratyahara, Dharana, Dhyana y Samadhi, a continuación se describe cada uno de ellos:

Yamas: son restricciones que se deben tener con los demás e incluso con uno mismo.

- *Ahimsa*: no ser violentos y fomentar la paz.
- *Satya*: no mentir y ser honesto.
- *Asteya*: no robar, ni apropiarse de lo que no es propio y liberarse de la ilusión de obtener.
- *Brahmacharya*: conservar la energía sexual para aumentar la fuerza física, mental y espiritual.

- *Aparingraha*: no acumular, ni poseer, liberarse de ataduras para entender mejor el presente, pasado y futuro.

Niyamas: son observaciones hacia nosotros.

- *Saucha*: pureza de *cuerpo físico* y *cuerpo sutil*, así se elimina el apego al *cuerpo físico* y se realiza más el ser.
- *Santosha*: liberarse de los deseos y el dolor que causan, y así estar en un goce o contentamiento permanente.
- *Tapas*: Austeridad, eliminar los deseos y así tener control del cuerpo y los sentidos.
- *Svadhyaya*: estudio de los textos sagradas para alcanzar la liberación, se puede entrar en contacto con la forma de dios que uno adore.
- *Ishvara Pranidhana*: entrega a dios, ver a dios en todos los seres y rendirse al ego. Así se alcanza la liberación.

Dass dice “El propósito de la vida es alcanzar la paz. Nadie puede darnos paz. No podemos comprarla o tomarla prestada. Tenemos que cultivarla practicando Yama y Niyama” (2014, p. 5), estos son los dos primeros caminos del Raja Yoga, a continuación, mencionaremos del tres al ocho:

Asanas: comúnmente las llaman posturas y se practican con el *cuerpo físico*. Las posturas aportan bienestar y flexibilidad al cuerpo ayudando a mantener una columna sana. A la coordinación del movimiento del cuerpo con la respiración para realizar la transición de una postura a otra se le llama *vinyasa*, por lo que durante la práctica de yoga se realizan un gran número de vinyasas.

Pranayama: *prana*, energía vital y *ayama*, expansión, las técnicas de respiración expanden la energía vital, también relajan el sistema nervioso para calmar la mente, ayudan a eliminar toxinas, equilibran los hemisferios del cerebro, aumentan la capacidad pulmonar, entre otros beneficios que permiten estar concentrados.

Pratyahara: es el puente entre las prácticas externas e internas, donde los sentidos no se distraen con la mente o el exterior. Las prácticas mencionadas anteriormente y otros métodos como: mantra, japa, puja, mudra, kirtan, etc., van dando cabida a ésta para pasar a los últimos tres caminos.

Dharana: cuando los sentidos están ausentes, la mente es dirigida a un punto de concentración donde nada la interrumpe. La concentración puede ayudarse a partir de una deidad, un chakra, la respiración, un mantra, etc.

Dhyana: el intelecto se transforma en la meditación dirigiéndolo hacia un punto de manera suave y constante.

Samadhi: la etapa final donde todo se une en goce y no hay distinción del objeto y la mente.

El alumno

Dentro del curso, el alumno aprende *Las cuatro sendas del yoga* que es importante identificarlas, ya que al inicio del curso se detecta que su único acercamiento es el *hatha yoga*: la práctica de posturas con el *cuerpo físico*.

Las cuatro sendas del yoga van más allá de lo físico y son:

- *Karma yoga*: el sendero de la acción desinteresada y guiada con actitud de servicio hacia los demás.
- *Raja yoga*: canalizar y convertir la energía mental y física en energía espiritual, a través de los 8 caminos del yoga.
- *Jñana yoga*: el estudio del conocimiento y los textos sagrados.
- *Bakti yoga*: representa el camino de la devoción y el amor, llegar a comprender y experimentar la unidad “Todos somos uno” (*Om*).

Aunque en este texto la práctica de yoga se refiere a la enseñanza entre la docente y el estudiante, es necesario enfatizar que todo ser humano es alumno siempre, porque en el camino de la vida y el yoga siempre hay más que aprender.

El cupo de la unidad de aprendizaje en cucosta donde se imparte la clase de yoga es de 35, por lo que cada inicio de ciclo escolar generalmente los cupos están llenos, pero no siempre concluyen todos, ya lo dijo en una ocasión la maestra de yoga Leticia Trejo, fundadora de Casa Yoga en Guadalajara: *el yoga es para todos, pero no todos son para el yoga*.

Durante el ciclo escolar 2020 A, justo cuando inició la pandemia concluyeron el curso 26 alumnos; en 2020 B hubo una baja significativa para finalizar el programa en modalidad virtual, terminando sólo 4 estudiantes; 2021 A contó con 19 practicantes en la pantalla; en 2021 B se mantuvo la misma matrícula finalizando 19 chicas y chicos; y este ciclo 2022 A de vuel-

ta a lo presencial, volvió todo a la normalidad con 28 asistentes a la clase de yoga que concluyeron su semestre, como se muestra en la tabla que a continuación aparece. En total se atendieron en cinco semestres a 96 alumnos del cucosta de diferentes Programas Educativos, en donde 84 son mujeres y 12 son hombres, como se observa en la Tabla 1.

En la evaluación final que es el resultado de esta investigación, se identifica que todos los estudiantes que han tomado el curso a lo largo de cinco semestres han ganado: confianza, concentración, relajación, reducción de estrés, más horas de sueño, más energía, actitud positiva, tranquilidad, motivación, un estado de paz, autoconocimiento, y en el plano físico tienen mejor flexibilidad, mejor movilidad y coordinación.

También los alumnos externaron que les gustaría que la materia tuviera más horas a la semana o se oferte un curso nivel II. Manifiestan su interés por aprender la filosofía y ahondar en ella.

Tabla 1
Cursos de Yoga 2020A-2022A

Ciclo escolar	Alumnos	Mujeres	Hombres	Beneficios	Sugerencias al curso
2020 A	26	23	3	– Confianza – Concentración – Relajación	– Más horas a la semana
2020 B	4	4	0	– Reducción de estrés – Más horas de sueño – Más energía	– Seguir aprendiendo teoría
2021 A	19	17	2	– Actitud positiva – Tranquilidad – Motivación	
2021 B	19	16	3	– Estado de paz – Autoconocimiento	
2022 A	28	24	4	– Mejor flexibilidad – Mejor movilidad – Mejor coordinación	

Fuente: elaboración propia.

Conclusiones

En el ámbito académico en 2011 la Universidad de Guadalajara implementó la Trayectoria de Aprendizaje Especializante (TAE) en “Técnicas básicas de yoga” para los alumnos de educación media superior (Acosta *et al.*). A partir de 2016 se implementó la Unidad de Aprendizaje (UDA) Actividades físicas y deportivas (Yoga) en el Centro Universitario de la Costa, curso que se oferta por flexibilidad curricular desde el Departamento de Ciencias Médicas a todos los alumnos de pregrado de los 19 programas educativos que conforman su oferta académica.

En estos seis años se han realizado el diseño de instrumento para recabar datos, evaluaciones físicas para medir la flexibilidad, fuerza y equilibrio, y entrevistas para obtener datos cualitativos de los estudiantes. Se han publicado artículos con el análisis de los datos y las evidencias de los resultados que la disciplina ha arrojado, donde se comprueba que aporta a los alumnos beneficios físicos, mentales y emocionales.

Las personas que practican esta disciplina confirman que en alguna medida su vida ha mejorado en aspectos como: ansiedad, tristeza, miedos, confianza, autoestima, tranquilidad, flexibilidad o han experimentado un cambio significativo para beneficio de su cuerpo, mente o estado de ánimo. Diversos estudios sostienen algunos de estos beneficios que las personas han experimentado como resultado de la práctica de yoga, físicos, anímicos y psíquicos (Smith *et al.*, 2007; Youngstedt y Kripke, 2007; Buffet-Jerrott y Stewart, 2002; Kjellgren *et al.*, 2007).

La comunidad estudiantil expresa que vive un alto grado de estrés durante el semestre e ir a practicar yoga los relaja y estudiar su filosofía les ayuda a ser personas más resilientes con interés por conocerse y crecer como seres integrales.

Cada ser humano elige el camino que le ayude a encontrar paz y está confirmado que el mejor lugar para hacerlo se encuentra en su interior.

Referencias

Acosta, F., Gómez, M., Saldaña, J., Sandoval, L., Sánchez, F., y Trejo, S. (2011). Bachillerato General por Competencias. Trayectoria de Aprendizaje Especializante (TAE) de: Técnicas Básicas de Yoga. Universidad de Guadalajara: SEMS.

- Buffet-Jerrott, S.E. y Stewart, S.H. (2002). Cognitive and sedative effects of benzodiazepines use. *Current Pharmaceutical Design*, 8(1), 45-58.
- Calvo, A. y Rojas, Z. (2015). Los términos sánscritos del yoga: una travesía milenaria. *Káñina*, 39(3), 95-112.
- Dass, H. (2014). *Iniciación al Ashtanga Yoga*. Anasuya.
- Gómez, G. (2022). El cuerpo como vehículo de expresión. *Húmeda*, revista digital de arte, diseño y fotografía, (2), 22. <http://www.cuc.udg.mx/humeda/>
- Gómez, G., Cortés, P., y Gómez, L. (2018). La implementación de clases de yoga a los alumnos de educación superior para su beneficio físico, mental y emocional. La investigación y su contribución a la formación profesional. *Academia Journal*, 733-737. <https://www.academiajournals.com/s/La-Investigacion-y-su-Contribucion-a-la-Formacion-Profesional-Tomo-05.pdf>
- Iyengar (2022). Frases motivación. <https://frasesmotivacion.net/frase/11088>
- Iyengar, B.K.S. (1994). *La luz del yoga*. Kairós.
- Kjellgren, A., Bood, S.A., Axelsson, K., Norlander, T., y Saatcioglu, F. (2007). Wellness through a comprehensive yogic breathing program. A controlled pilot trial. *BioMed Central Complementary and Alternative Medicine*, 19(7), 43. <http://www.biomedcentral.com/1472-6882/7/43>
- Krassner, W. (2020). Instructor de Yoga Asana, Vinyasa, Pranayama, Meditación y Masaje Thai Yoga. <https://www.waynekrassner.com/about>
- Practica Yoga (2022). Paul King. <http://www.practicayoga.com.mx/profesores/paul.html>
- Smith, C., Hancock, H., Blake-Mortimer, J., y Eckert, K. (2007). A randomized comparative trial of yoga and relaxation to reduce stress and anxiety. *Complementary Therapies in Medicine*, 15(2), 77-83.
- udeg (2019). Plan de Desarrollo Institucional 2019-2025. Visión 2030. http://www.udg.mx/sites/default/files/adjuntos/pdi_2019-2025.pdf
- UNESCO (2021). Cultura de Paz y No Violencia. <https://es.unesco.org/themes/programas-construir-paz>
- Yoga International (2022). Angie Saiffe. <https://yogainternational.com/es/profile/angie-saiffe>
- Youngstedt, S.D. y Kripke D.F. (2007). Does bright light have anxiolytic effects? An open trial. *BioMed Central Psychiatry*, 7(1), 62. <http://www.biomedcentral.com/content/pdf/1471-244X-7-62.pdf>

Visiones de la realidad

se terminó de editar en marzo de 2023
en el Centro Universitario de la Costa
Av. Universidad 203, delegación Ixtapa,
48280, Puerto Vallarta, Jalisco, México.
<http://www.cuc.udg.mx/?q=e-libro>

La edición consta de 1 ejemplar.

Publicación al cuidado de: Laura Biurcos Hernández
Diseño de cubierta: Jaquelin Galindo García

Este libro es una compilación de textos realizados por académicos adscritos al Departamento de Artes, Educación y Humanidades del Centro Universitario de la Costa. *Visiones de la realidad* es una propuesta que articula las distintas ópticas de los autores y en la que se establece un hilo conductor alrededor de tópicos dentro de las artes visuales y la cultura. Esta obra es un medio para la discusión y análisis de procesos y complejidades que giran en torno a los intereses formativos del estudiante de artes visuales, el cómic francés como bien cultural, el fotoperiodismo en la era digital, el consumo social de la fotografía y el caso de Puerto Vallarta, el grafiti como un componente de la imagen urbana y la cultura de la paz observada en contextos del yoga.

