

ANOS

2022- 01

ACTIO

Journal Of Technology in Design, Film Arts & Visual Communication

ISSN: 2665-1890

ACTIO Volumen 6, Número 1/ Enero - Junio / 2022 / Bogotá D.C.



Créditos

COEDITORES EN JEFE

Karen Lange-Morales
Diseñadora Industrial, Doctora en Salud Pública
Escuela de Diseño Industrial

Julio César Gómez Narváez
Filósofo, Doctor en Comunicación Audiovisual
Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura - IECC

Javier Segundo Olarte Triana
Comunicador social y cineasta. Candidato a doctor en Diseño y Creación.
Escuela de Cine y Televisión

COMITÉ CIENTÍFICO

Universidad de Buenos Aires (Argentina)
Silvio Fischbein
Arquitecto, Planificador Urbano, Artista Visual y Director Cinematográfico

Universidad Autónoma de México (México)
Marina Garone Gravier
Diseñadora gráfica, Doctora en Historia del Arte

Universidad de São Paulo (Brasil)
Maria Dora Genis Mourão
Bachelor en Cine, Doctora en Cine

Universidad Complutense de Madrid (España)
Jesús González Requena
Psicólogo, Ciencias de la Información, Doctor en Comunicación Audiovisual

Universidad Jaume I (España)
Jaume Gual Ortí
Ingeniero en Diseño Industrial, Doctor en Proyectos de Innovación Tecnológica

Universidad Pompeu Fabra (España)
Carlos Alberto Scolari
Comunicador Social, Doctor en Lingüística Aplicada y Lenguajes de la Comunicación

EDITORES DE APOYO

Universidad de Palermo (Argentina)
Alejandra Niedermaier
Fotógrafa, Psicóloga social, Magíster en Lenguajes Artísticos Combinados

Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa (México)
Luis Rodríguez Morales
Diseñador Industrial, Doctor en Teoría e Historia de Arquitectura y Diseño

Universidad Rey Juan Carlos (España)
Lorenzo Torres Hortelano
Ciencias de la información, Doctor en Comunicación Audiovisual

Sede Bogotá
César Arturo Puertas Céspedes
Diseñador Gráfico, Magíster en Diseño de Tipografía
Escuela de Diseño Gráfico

Sede Medellín
Augusto Solórzano Ariza
Diseñador Industrial y Maestro en Artes Plásticas, Doctor en Filosofía
Facultad de Arquitectura

Sede Palmira
Nélida Yaneth Ramírez Triana
Diseñadora Industrial, Doctora en Diseño, Fabricación y Gestión de Proyectos Industriales
Facultad de Ingeniería y Administración

PARES EVALUADORES

Alejandro Araque Mendoza
Universidad Nacional de Colombia

Andrés Castiblanco Roldán
Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Andrew Simon Tucker
Universidad del Magdalena

Ángela Patricia Cubillos Rojas
Universidad Nacional de Colombia

Giovanni Cornelio Bermúdez
Universidad Católica de Colombia

Liliana del Rocío Patiño
Universidad la Gran Colombia

Martha Liliana Mira Alvarado
Universidad de Génova

María Pía Quiroga D'Achiaridi
Universidad Nacional de Colombia

Jaime Rodolfo Ramírez Rodríguez
Universidad Nacional de Colombia

Yonathan Alexander Escobar Arboleda
Universidad Nacional Autónoma de México

PRODUCCIÓN

Mgs. César Puertas Céspedes
Diseño editorial

Linda Carolina Rodríguez Tocarruncho
Corrección de estilo

D.I. Lissa María Muriel Guisado
Diagramación

D.G. Andrés Hernández Vargas
Diseño web

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Dolly Montoya Castaño
Rectora

SEDE BOGOTÁ

José Ismael Peña Reyes
Vicerrector

Carlos Eduardo Naranjo Quiceno
Facultad Artes
Decano

Carlos Arturo Acosta de Greiff
Escuela de Diseño Gráfico
Director

Juan Pablo Cortés Castro
Escuela de Diseño Industrial
Director

Juan Guillermo Buenaventura Amézquita
Escuela de Cine y Televisión
Director

Angélica Chica Segovia
Instituto de Investigaciones Tecnológicas
Directora

Carlos Hernán Caicedo Escobar
Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura -IECO
Director

SEDE MEDELLÍN

Juan Camilo Restrepo Gutiérrez
Vicerrector

Juan Pablo Duque Cañas
Facultad de Arquitectura
Decano

SEDE PALMIRA

Jaime Eduardo Muñoz Flórez
Vicerrector

Juan Gabriel León Hernández
Facultad de Ingeniería y Administración
Decano

Contenido

EDITORIAL

9

Editorial
Karen Lange-Morales, Julio César Goyes Narváez
& Javier Segundo Olarte Triana

ARTÍCULOS

16

**La triste esperanza del arte en la filosofía
de Theodor Adorno**
Manuel Silva Rodríguez

34

**Una genealogía de la comunicación popular
en América Latina (1940-2020)**
Juan Carlos Amador-Baquiro

47

**Esto (¿)fue(?) así. Sobre la recreación en el
documental contemporáneo**
Lior Zylberman

62

**Diseño y desarrollo de una herramienta didáctica interactiva
para la educación y promoción de la lactancia materna**
Mateo Isaac Laguna Muñoz, Rosario Guerrero Castellanos
& Gloria Yaneth Pinzón Villatez

81

**Optimización de la metodología de diagnóstico
patológico de las humedades, desarrollado en el estudio de
edificaciones de la Ciudad Universitaria en Bogotá**
Angélica Chica Segovia & María Camila Ramos Zapata

RESEÑA

100

Congreso Internacional IDEA'19
Julio César Goyes Narváez

Editorial

Editorial

Karen Lange-Morales

Julio César Goyes Narváez

Javier Segundo Olarte Triana

A6
2022- 01
ACTIO
Journal Of Technology
in Design, Film Arts &
Visual Communication



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

ES Editorial
EN Editorial
ITA Editoriale
FRA Éditorial
POR Editorial

*Karen Lange-Morales,
Julio César Goyes Narváez &
Javier Segundo Olarte Triana*

Editorial



KAREN
LANGE-MORALES



JULIO CÉSAR
GOYES NARVÁEZ



JAVIER SEGUNDO
OLARTE TRIANA

Coeditores responsables
del Volumen 6, Número 1/
Co-editors responsible for
Volume 6, Number 1.

L A UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, con sus nueve sedes a lo largo y ancho del país, desde las Colegiaturas Intersedes, que tuvieron lugar en el 2018 –resultados que fueron canalizados en el Plan Global de Desarrollo 2021–, propone, entre otras tareas básicas, continuar con el fortalecimiento nacional y la vocación de integración y desarrollo local y regional de la universidad. De este modo, se redefine el modelo multisedes a fin de generar redes tecnológicas de comunicación e investigación intersedes, activar las ideas para la innovación del conocimiento compartido, promover la identidad colectiva a partir de la participación de distintos procesos y actores de un modelo multisedes a un modelo intersedes.

De acuerdo con lo anterior, *Actio* está a la vanguardia en el ámbito editorial debido a que es la primera y única revista intersedes de esta universidad, de manera que marca un liderazgo no solamente en la propuesta editorial en sí, sino en la forma de trabajo que une los esfuerzos y recursos de varias sedes, sin barreras administrativas. Este hecho se vuelve más evidente este año, en el que un editor de apoyo, el profesor Augusto Solórzano Ariza, diseñador industrial, maestro en Artes Plásticas, doctor en Filosofía de la Facultad de Arquitectura, de la Sede Medellín, asume la codirección en jefe del área del diseño. Igualmente, se une al equipo editorial, como codirector en jefe del área de artes filmicas, el profesor Luis Fernando Medina, quien es ingeniero de sistemas, doctor en Artes y Ciencias de los Medios, de la Escuela de Cine y Televisión, Facultad de Artes, de la Sede Bogotá.

En un mundo volátil, incierto, complejo y ambiguo (VUCA, por su acrónimo en inglés) se requiere cada vez más aproximaciones sistémicas y transdisciplinarias que abandonen los tradicionales silos, establezcan diálogos y diseñen estrategias para la comprensión y explicación profundas que conduzcan a nuevas y complejas maneras de ver, pensar y actuar. En este sentido, el enfoque de *Actio* aporta al cambio hacia un VUCA positivo, es decir, hacia la visión, entendimiento, claridad y agilidad, al promover la ciencia abierta, la dirección

T HE UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, with its nine campuses across the country, from the Inter-campuses Colegiate Meetings that took place in 2018 – the results of which were channeled into the Global Development Plan 2021–, propose, among other basic tasks, to continue with the university's national strengthening and vocation towards local and regional integration and development. Thus, the multi-campus model is redefined to generate communication and research technological networks among campuses, activate ideas aimed at innovating shared knowledge, promote a collective identity from the participation of different processes and actors, from a multi-campus to an inter-campus model.

In line with the above, *Actio* is at the avant-garde in the editorial field, for it is the university's first and only inter-campus journal. It thus occupies a leading position, not only regarding the editorial proposal itself, but in the way of working that brings together the efforts and resources from several campuses without administrative barriers. This fact becomes more evident this year, when a supporting editor, Professor Augusto Solórzano Ariza, industrial designer, master in Plastic Arts, P.H. D. from the Faculty of Architecture, Medellín Campus, shall be co-director of the design area. Likewise, the editorial team shall include, as co-direct in the filmic arts area, Professor Luis Fernando Medina, systems engineer, P.H. D in Media Arts and Sciences, from the School of Cinematography and Television, Faculty of Arts, Bogotá Campus.

In a volatile, uncertain, complex and ambiguous world (VUCA) there is an increasing need for systemic and trans-disciplinary approaches that leave behind traditional compartments, create dialogues and design strategies for deep understanding and explanation leading to new and complex ways of seeing, thinking and acting. In this sense, *Actio*'s approach contributes to the change towards a positive VUCA, that is, towards vision, understanding, clarity and agility, by promoting open science, shared direction and de-centralized management, all of which make

compartida y la gestión descentralizada, lo cual posibilita la publicación de aportes alrededor de las tecnologías en diseño, artes filmicas y comunicación visual. Lo anterior se ratifica en la adhesión de esta revista al Manifiesto sobre Evaluación de las Revistas en América Latina, propuesto por la Asociación Latinoamericana de Editores Científicos (ALAEC), cuyas acciones principales son:

1. Restablecer criterios de calidad, valorando:

- Publicaciones con investigaciones relevantes independientemente del área o temática, del idioma, de la audiencia a la cual se dirige o de su alcance geográfico;
- Contribuciones con un amplio espectro de aportes académicos y de investigación, como la innovación, la replicación, la traducción, la síntesis y la meta investigación;
- Prácticas de ciencia abierta, como el acceso abierto y datos abiertos, entre otras;
- Adopción de altos estándares de ética, calidad e integridad en la publicación científica¹.

ARTÍCULOS EN ESTE NÚMERO

El arte, la comunicación visual y el diseño, en alianza con las tecnologías de la información y la comunicación, siempre transgresores y propositivos, ha configurado una dimensión multiexpresiva, híbrida y transmedial, de allí la expansión y diversidad de lugares de enunciación, de enfoques sobre obras inclasificables, de reflexiones que continúan interrogando –ahora desde la globalización y mundialización de la cultura– sobre la razón de ser o proceder del arte, de las estrategias culturales comunicativas que resurgen y cualifican la cultura popular, sobre lo posnarrativo cinematográfico, la condiciones imaginarias y narraciones del yo documental que resuenan en sectores sociales excluidos y diversos.

Manuel Silva Rodríguez, en el primer artículo titulado «La triste esperanza del arte en la filosofía de Theodor Adorno», nos entrega una atractiva evaluación sobre el horizonte al que se dirige el arte, hoy tan positivo –hasta la sospecha estética–, frecuentado por los «me gusta» de las redes sociales y las curadurías alternativas con mucha participación, pero sin crítica de los museos y eventos internacionales. El autor revisita el fuerte pensamiento crítico de la «forma negativa» de Theodor Adorno en la época de la industria cultural; idea de uno

1 Ver el manifiesto ALAEC completo en el siguiente enlace: <https://bit.ly/3FBsPvX>

possible the publication of contributions on design technologies, filmic arts and visual communication. The above is ratified by this Journal's adherence to the *Manifesto on Journal's Evaluation in Latin America*, proposed by the Asociación Latinoamericana de Editores Científicos - ALAEC (Latin American Association of Scientific Editors), whose main activities are:

“1. Re-establish quality criteria, valuing:

- Publications with relevant investigations, regardless of the field or subject-matter, language, target audience or geographical reach;
- Contributions with a wide range of academic and research contributions, such as innovation, replication, translation, synthesis and meta-research;
- Open science practices, such as open access and data, among others;
- Adoption of high ethical, quality and integrity standards in the scientific publication.”¹

ARTICLES IN THIS NUMBER

Art, visual communication and design, together with information and communication technologies, always transgressive and propositional, has shaped a multi-expresive, hybrid and trans-medial dimension, whence the expansion and diversity of places of enunciation, approaches to unclassifiable works, reflections that continue asking –now from the globalization and worldwide spread of culture– on art's reason for being or for proceeding, communicative cultural strategies that resurface and qualify popular culture, on the cinematic post-narrative, imaginary conditions and narrations of the documental *I* that resound in excluded and diverse social sectors.

Manuel Silva Rodríguez, in the first article entitled «Art's sad hope in Theodor Adorno's philosophy», offers an attractive evaluation of the horizon to which art is bound, so positive today –even to aesthetic suspicion–, frequented by the «likes» in social media and the alternative curatorship with much participation, but without criticism in the museums and international events. The author revisits the strong critical thought of Theodor Adorno's “negative form” at the time of the cultural industry; an idea from one of the main promoters of the undefeatable School of Frankfurt. Negativity is that dimension where dialectic, contradiction, criticism, the moral imperative that constitute the political

1 See the complete ALAEC manifesto at: <https://bit.ly/3FBsPvX>

de los principales animadores de la imbatible Escuela de Frankfurt. La negatividad es aquella dimensión donde es posible la dialéctica, la contradicción, la crítica, el imperativo moral que constituyen la dimensión política, donde el arte es, o debería ser, un modelo o programa crítico de las sociedades que en nuestros días viven al amparo de la manipulación ideológica, puramente consumista y mediática, arte de masas que parece suceder al margen de la historia.

Actio volumen 6(1) continua con el artículo «*Una genealogía de la comunicación popular en América Latina (1940-2020)*», de Juan Carlos Amador-Baquiro, cuyo origen tuvo lugar en la sesión inaugural de la sexta cohorte de la maestría en Comunicación y Medios del Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO) de la Universidad Nacional de Colombia. El autor, partiendo de una investigación documental exhaustiva, repensa las vertientes de la comunicación popular que respondieron a la perspectivas hegemónicas de la comunicación desarrollista y neoliberal que se orientaban al control de las conductas sociales y que tapaban el enorme desequilibrio internacional de los flujos de información y procesos comunicativos alternativos. En tres momentos, el profesor Amador-Baquiro se concentra en el uso y abuso de lo popular, recorre las comunicaciones estatales y las estrategias populares; los proyectos desarrollistas, insurgentes y comunitarios, y termina con el paradigma que redefine la teleología y repertorios de acción popular que se inscriben en el sentipensamiento del sur.

Lior Zylberman, por su parte, nos conduce a la lectura de un tema polémico en la cultura audiovisual de nuestros días, el de la aparente novedad de que el documental contemporáneo utiliza recursos ya producidos recreando el fondo y la trama. En el artículo «*Esto (¿)fue(?) así. Sobre la recreación en el documental contemporáneo*» –título significativo, por cierto–, se advierte que la forma documental en auge no es una novedad, dado que el documental tiene esa condición desde sus orígenes y lo sustenta, de manera sintética, recurriendo a la historia del género. La argumentación de las formas, variantes (evidencia, archivo, disruptión) de la recreación y la producción documental se presentan a través de tres miniseries documentales de gran peso internacional: *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'* (Rees, 2005), *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (Jarecki, 2015) y *A Wilderness of Error* (Smerling, 2020).

El cuarto artículo de este número se titula «*Diseño y desarrollo de una herramienta didáctica interactiva para la educación y promoción de la lactancia materna*», de

dimension are possible, where art is, or should be, a model or critical program of those societies that, in our time, live under ideological manipulation, merely consumer- and media-oriented, mass art that seems to occur outside history.

Actio Volume 6(1) features next the article «*A genealogy of popular communication in Latin America (1940-2020)*», by Juan Carlos Amador-Baquiro, originated during the sixth Master's degree promotion in Communication and Media at the Universidad Nacional de Colombia's Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO). The author, based on exhaustive documentary research, re-thinks the strands of popular communication that responded to the hegemonic perspectives of developmental and neo-liberal communication oriented to controlling social behavior and covered the enormous international unbalance of information flows and alternative communicative processes. In three moments, Professor Amador-Baquiro focuses on the use and abuse of the popular, reviews governmental communications and popular strategies; the developmental, insurgent and communitarian projects, and concludes with the paradigm that defines the teleology and repertoires of popular action embedded in the South's feeling-thought.

Lior Zylberman, on the other hand, leads us to a reading of a controversial subject in the audiovisual culture of our times, that of the apparent novelty of the use, by contemporary documentaries, of resources already produced recreating the background and the story. In his article “*This was(?) so - On recreation in contemporary documentary*” –a suggestive title–, implies that the current documentary form is not a novelty, for the documentary has this condition since its origins, and he supports his assertion, synthetically, by tracing the gender's history. The arguments based on the forms, variations (evidence, archive, disruption) of the documentaries' recreation and production are presented through three documentary miniseries of international significance: *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'* (Rees, 2005), *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (Jarecki, 2015) and *A Wilderness of Error* (Smerling, 2020).

The fourth article in this number is «*Design and development of an interactive didactic tool for educating on and promoting breastfeeding*», by Mateo Isaac Laguna Muñoz, Rosario Guerrero Castellanos and Gloria Yaneth Pinzón Villate. It describes the design of a didactic tool to promote one of the most important practices for a baby's

Mateo Isaac Laguna Muñoz, Rosario Guerrero Castellanos y Gloria Yaneth Pinzón Villate. Aborda el diseño de una herramienta didáctica para promover una de las prácticas más importantes para la vida y la salud de un niño: la lactancia materna. Los autores comparten esta experiencia interdisciplinaria entre la salud y el diseño, enfatizando en el proceso metodológico empleado.

Este número continúa con otra faceta de la tecnología en diseño, esta vez en el ámbito arquitectónico, donde Angélica Chica Segovia y María Camila Ramos Zapata presentan, en su artículo «Optimización de la metodología de diagnóstico patológico de las humedades, desarrollado en el estudio de edificaciones de la Ciudad Universitaria en Bogotá», un método para diagnosticar humedades en edificaciones. Abordan el problema de la diversidad de criterios y procedimientos empleados en la patología de la construcción, aportando una manera de orientar el diagnóstico de una edificación de forma compatible con entornos estructurados y sistemáticos como el *building information modeling (BIM)*.

Al final de esta edición ofrecemos el enlace al número 7 (2019) de *Estudios sobre Arte Actual*, memorias del Congreso Internacional IDEA '19, que tuvo lugar entre el 2 y 4 de octubre de 2019, en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, Ecuador. El texto completo publica la ponencia «El proyecto Actio: una revista que se lee, se oye y se ve».

life and health: breastfeeding. The authors share this interdisciplinary experience between health and design, emphasizing the methodological approach they used.

This number continues with another aspect of technology in design, this time in the field of architecture, where Angélica Chica Segovia and María Camila Ramos Zapata present, in «Optimizing the pathological diagnosis methodology of humidity, developed for the study of building of the Ciudad Universitaria in Bogotá», a method for diagnosing humidity in buildings. The authors describe the problem posed by a diversity of criteria and procedures used in the pathology of construction, contributing a way of orienting a building's diagnosis in a manner compatible with structures and systemic contexts such as *building information modeling (BIM)*.

At the end of the present edition we include a link to *Estudios sobre Arte Actual* Number 7 (2019), proceedings of the IDEA '19 International Congress, that took place from October 2nd to October 4th, 2019, at Faculty of Arts, Universidad de Cuenca, Ecuador. The complete text includes the paper «El proyecto Actio: una revista que se lee, se oye y se ve» (The Actio project: a journal to be read, heard and seen.)

Artículos

**La triste esperanza del arte en la filosofía
de Theodor Adorno**

Manuel Silva Rodríguez

**Una genealogía de la comunicación popular
en América Latina (1940-2020)**

Juan Carlos Amador-Baquiro

**Esto (¿)fue(?) así. Sobre la recreación en el
documental contemporáneo**

Lior Zylberman

**Diseño y desarrollo de una herramienta didáctica
interactiva para la educación y promoción de la lactancia
materna**

Mateo Isaac Laguna Muñoz, Rosario Guerrero
Castellanos & Gloria Yaneth Pinzón Villatez

**Optimización de la metodología de diagnóstico patológico de
las humedades, desarrollado en el estudio de edificaciones
de la Ciudad Universitaria en Bogotá**

Angélica Chica Segovia & María Camila Ramos Zapata

A6
2022-01
ACTIO
Journal Of Technology
in Design, Film Arts &
Visual Communication



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

- ES **La triste esperanza del arte en la filosofía de Theodor Adorno**
- EN **Art's sad hope in Theodor Adorno's philosophy**
- ITA **La triste speranza dell'arte nella filosofia di Theodor Adorno**
- FRA **La triste espérance de l'art dans la philosophie de Theodor Adorno**
- POR **A triste esperança da arte na filosofia de Theodor Adorno**

Manuel Silva Rodríguez

La triste esperanza del arte en la filosofía de Theodor Adorno

Recibido: 19/04/2021; Aceptado: 21/07/2021; Publicado en línea: 13/12/2021.

<https://doi.org/10.15446/actio.v6n1.100088>



MANUEL SILVA

RODRÍGUEZ

Comunicador social y magíster en Filosofía de la Universidad de Antioquia, y doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona. Profesor e investigador de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle.

Correo electrónico:

manuel.silva@correounalvalle.edu.co

ID 0000-0001-9626-2010

RESUMEN (ES)

El texto¹ explora, en el pensamiento de Theodor Adorno, las relaciones que el arte sostiene con la sociedad y, dentro de ellas, los rasgos que revisten al arte de un carácter político. La concepción dual del arte como *fait social* y como autonomía permite reconocer, por un lado, que las obras de arte requieren de la sociedad para concretarse materialmente como fruto del trabajo y de la experiencia histórica y, por otro, que establezcan una relación crítica con la organización del mundo social. En el texto se muestra que, en el pensamiento de Adorno, la dimensión crítica de las obras de arte se concibe como una forma de negatividad frente a la sociedad, lo cual se fundamenta en los vínculos que el arte mantiene con un pasado luctuoso y, al mismo tiempo, le impone un imperativo moral y constituye su dimensión política. Para reconocer los elementos que articulan una vasta reflexión sobre el arte, el texto se detiene en varios de los momentos de la producción de Adorno y en algunas de las categorías que construyen esta concepción del hecho artístico. En la parte final, se resalta que, si bien en la filosofía de Adorno el arte es un modelo crítico de las sociedades controladas, su presencia no cambia la realidad.

PALABRAS CLAVE: autonomía del arte, estética negativa, Industria cultural, mimesis, modernidad artística, Utopía

ABSTRACT (ENG)

This text² examines the relationships between art and society in Theodor Adorno's thought, and, within them, the features that lend art a political character. The twofold notion of art as *fait social* and as autonomous allows us to recognize, on the one hand, that works of art need society to

- 1 Este texto tiene origen en el proyecto de investigación *Fotografías y conflicto armado. Una exploración de un campo visual*, ejecutado entre 2019-2021 con el apoyo financiero e institucional de la Universidad del Valle.
- 2 This text was originated in the research project *Photographs and armed conflict - an exploration of the visual field*, developed between 2019 and 2021 with the financial and institutional support of the Universidad del Valle.

become materially concrete as a result of labor and of historical experience, and, on the other, how they need to establish a critical relationship with the social world's organization. The text shows that, in Adorno's thought, the works of art's critical dimension is conceived as a form of negativity towards society. This is grounded in the links art has with a tragic past and, at the same time, it imposes on art a moral imperative which is its political dimension. In order to identify the elements articulating a vast reflection on art, the text analyses several moments of Adorno's production and some of the categories with which he builds this conception of the artistic fact. In the final part of the text, it is emphasized that, in Adorno's philosophy, although art is a model critical of controlled societies, its presence does not change reality.

KEYWORDS: art's autonomy, negative aesthetics, cultural industry, mimesis, artistic modernity, utopia

RIASSUNTI (ITA)

Il testo³ esamina, nel pensiero di Theodor Adorno, le relazioni che stabilisce l'arte con la società e, al loro interno, i tratti che assegnano all'arte un carattere politico. La duplicità dell'arte in quanto *fait social* e autonomia permette di riconoscere in che misura le opere d'arte, da una parte, abbiano bisogno della società per esistere materialmente in quanto risultato di un lavoro e di un'esperienza storica e, dall'altra, esercitino una relazione critica sull'organizzazione del mondo sociale. Nel testo si precisa che, per Adorno, la dimensione critica delle opere d'arte è pensata come una forma di negatività rispetto alla società, il cui fondamento si ritrova nei vincoli che l'arte mantiene con un passato luttuoso. Al tempo stesso si segnala che tale dimensione critica è ciò che le impone un imperativo morale e ne costituisce quindi la dimensione politica. Per riconoscere gli elementi che danno forma a un'ampia riflessione sull'arte,

- 3 Questo testo nasce dal progetto di ricerca *Fotografías y conflicto armado. Una exploración de un campo visual* (*Fotografie e conflitto armato. Esplorazione di un campo visivo*), realizzato tra il 2019 e il 2021 con l'appoggio economico e istituzionale dell'Università del Valle.

il testo si sofferma su vari momenti della produzione di Adorno e su alcune delle categorie che costituiscono l'idea del fatto artistico.

Benché nella filosofia di Adorno l'arte sia un modello critico delle società controllate, nella parte finale si sottolinea che la sua presenza non cambia la realtà.

PAROLE CHIAVE: *autonomia dell'arte, estetica negativa, Industria culturale, mimesi, modernità artistica, utopia*

RÉSUMÉ (FRA)

Le texte⁴ explore, dans la pensée de Theodor Adorno, les relations que l'art entretient avec la société, et parmi elles, les traits qui donnent à l'art un caractère politique. La conception duale de l'art comme *fait social* et comme autonomie permet de reconnaître, d'un côté, que les œuvres d'art ont besoin de la société pour se concrétiser matériellement en tant que fruit du travail et de l'expérience historique, et, de l'autre, qu'elles établissent une relation critique avec l'organisation du monde social. Le texte montre que, dans la pensée d'Adorno, la dimension critique des œuvres d'art se conçoit comme une forme de négativité face à la société, laquelle repose sur les liens que l'art entretient avec un passé douloureux, et en même temps, lui impose un impératif moral et constitue sa dimension politique. Pour reconnaître les éléments qui articulent une vaste réflexion sur l'art, le texte s'arrête sur différents moments de la production d'Adorno et sur quelques unes des catégories qui élaborent cette conception du fait artistique. Dans la dernière partie, il ressort que, bien que dans la philosophie d'Adorno l'art soit un modèle critique des sociétés contrôlées, sa présence ne change pas la réalité.

MOTS CLÉS: *autonomie de l'art, esthétique négative, Industrie culturelle, mimésis, modernité artistique, utopie.*

RESUMO (POR)

O texto⁵ analisa, no pensamento de Theodor Adorno, as relações que a arte mantém com a sociedade e, dentro delas, as características que fazem com que a arte tenha, ao mesmo tempo, uma perspectiva

4 Ce texte est tiré du projet de recherche *Photographies et conflit armé. Exploration d'un champ visuel*, mené entre 2019-2021 avec le soutien financier et institutionnel de l'Université du Valle.

5 Este texto tem sua origem no projeto de pesquisa intitulado *Fotografias e conflito armado. Uma exploração de um campo visual*, realizado entre 2019-2021 com o apoio financeiro e institucional da Universidad del Valle.

política. A concepção dual da arte como fato social e autonomia permite reconhecer, por um lado, que as obras de arte precisam da sociedade para se concretizar materialmente como resultado do trabalho e da experiência histórica e, por outro lado, que estabeleçam uma relação crítica com a organização do mundo social. No texto se demonstra que, na opinião de Adorno, a dimensão crítica das obras de arte é vista como uma forma de negatividade por parte da sociedade, o que é baseado nos vínculos que a arte mantém com um passado de luto e, simultaneamente, lhe é imposto um imperativo moral que constitui sua dimensão política. Para reconhecer os elementos que articulam uma vasta reflexão sobre a arte, o texto se detém em diferentes momentos da produção de Adorno e, em algumas das categorias que constroem esta concepção do fato artístico. Na parte final, destaca-se que, embora na filosofia de Adorno a arte seja um modelo crítico das sociedades controladas, sua presença não muda a realidade.

PALAVRAS-CHAVE: *autonomia da arte, estética negativa, indústria cultural, mimese, modernidade artística, utopia*

realidad, como lo aprecia Vicente Gómez (1994)⁷, cuando Adorno se ocupa del arte al mismo tiempo discurre sobre otros temas y dimensiones de la vida social.

Esa cualidad de su trabajo aclara el hecho de que cuando el filósofo discurre sobre otros objetos reaparezcan categorías elaboradas en la reflexión sobre el arte. Además, el despliegue de un principio dialéctico en su filosofía, de un pensamiento «a favor y en contra» (Schwarzbock, 2013, p. 18), configura un movimiento constante a lo largo de sus textos y alrededor de los conceptos, lo cual, en lugar de cerrar sus intuiciones, las abre críticamente. Estos rasgos de su filosofía hacen que un acercamiento a Adorno se desarrolle también como un desplazamiento por algunos de sus trabajos para encontrar las relaciones entre algunas de sus categorías e identificar, como ocurre con el arte, las ideas que el filósofo contrapone a sus propias tesis.

En consecuencia, en este texto pretendo mostrar cómo concibe Adorno la relación entre el arte y la sociedad, y de qué modo emerge en ese vínculo lo que podríamos llamar la dimensión política del arte. El texto se organiza en cinco secciones, en las cuales expongo algunos de los principales conceptos que urden la trama de la reflexión estética de Adorno. Siguiendo la dialéctica de su pensamiento *a favor y en contra*, en el apartado final, se examina lo que se podría denominar en esta teoría un límite social y político del arte.

EL ARTE COMO FAIT SOCIAL Y COMO AUTONOMÍA

Una tesis de Adorno es que el arte posee un carácter dual: es un hecho social y a la vez es autónomo. Esta tesis es el núcleo de una reflexión que, desde una perspectiva material centrada sobre todo en el proceso de producción del arte moderno, plantea la complejidad de una relación entre el arte y la sociedad, en la cual, a mi modo de ver, ambas partes se atraen y se repelen simultáneamente.

6 Es conocida la posición distante que Adorno mantuvo frente a la acción política y la ausencia en sus escritos de una obra que responda a la idea común de lo que puede ser un escrito de filosofía política. Sin embargo, estos hechos no significan que en su vasta producción no haya un alcance político. Estas características de su obra le plantean a la crítica, más bien, el trabajo de reconocer a lo largo de sus publicaciones los momentos y los alcances políticos de algunas de sus ideas. En efecto, como sostiene Russell Berman (2002):

While Adorno did express deep reservations regarding the feasibility of direct political action, politics were hardly absent from his work. On the contrary, the one theme that pervades his writing is the possibility of resistance, figured in the complex between particular subjectivity and objectivity social forces. [...] Understanding Adorno's political means bracketing the chorus of critics in order to trace de array of political positions and themes which Adorno addressed across several decades (p. 114).

Por otra parte, Silvia Schwarzbock (2008) dedica un libro completo a pensar lo político en la obra de Adorno.

7 Vicente Gómez destaca la ampliación del pensamiento de Adorno cuando, desde su primer trabajo filosófico, incorpora a la reflexión estética una problemática epistemológica y, por lo tanto, una concepción de la racionalidad:

Lo que Kierkegaard. *Construcción de lo estético*, la tesis académica de Adorno, enunciara como un «retroceso» al ámbito estético, el «giro» estético desde la filosofía y para la filosofía, supone para Adorno la exigencia de volver a pensar el modo de la relación entre el sujeto y el objeto, entre particular y universal. Estando en juego la idea de una racionalidad de la razón en este viraje, la teorización estética de Adorno hace estallar una y otra vez los límites de la disciplina estética como filosofía del arte (*Kunstphilosophie*). Esta es la razón última de la conexión entre *Teoría estética y Dialéctica negativa* (1994, p. 115).

Como se verá, es como una relación de amor-odio: ambas partes se necesitan, pero mantienen un vínculo conflictivo.

Adorno localiza la génesis histórica de esta relación en la conformación de la sociedad burguesa, la cual es el contexto social donde el arte alcanza su autonomía. Sin embargo, esta conquista es contemporánea de la constitución de otras dos esferas características de la modernidad: el Estado-nación, como concreción de un nuevo orden ideológico y político, y un modelo de sociedad basado en la economía de la producción y el intercambio. Es con estas esferas que el arte se encontrará en permanente tensión.

La tensión surge del hecho de que la organización social total, estructurada con base en los intereses del Estado-nación y de la economía de mercado⁸, para Adorno, es una formación producida por la razón instrumental y fundada en promesas de emancipación e igualdad. Como antes lo había planteado Freud (1993), aunque son incumplidas, tales promesas obligan al sacrificio individual a la espera de la satisfacción prometida por la sociedad. Según lo expuesto por Adorno junto a Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* (1998a), la razón instrumental es el modo en el cual ha cristalizado la razón ilustrada. Por eso, la razón, sus promesas y sus realizaciones son el soporte de la organización social total, cuyos principales propósitos son subsumir los objetos del pensamiento en totalidades abstractas y conservar y reproducir su sistema de funcionamiento: «La Ilustración reconoce en principio como ser y acontecer sólo aquello que puede reducirse a la unidad; su ideal es el sistema, del cual derivan todas y cada una de las cosas» (p. 62). La razón instrumental se hace útil a la organización colectiva cuando en el plano social subsume lo particular bajo categorías generales, cuando hace de los particulares entidades idénticas a una regla: «La sociedad burguesa se halla dominada por lo equivalente. Ella hace comparable lo heterogéneo reduciéndolo a grandezas abstractas» (p. 63).

8 En un texto en el cual Adorno (2009) no discurre sobre el arte, sino sobre el nacionalismo y sus relaciones con el pasado, identifica la unidad entre nación y economía:

La idea de nación, en la que se plasmó la unidad económica de los intereses de los burgueses libres y autónomos frente a las barreras territoriales del feudalismo, se ha convertido en una barrera frente al potencial de la sociedad. Y el nacionalismo es actual porque sólo la idea tradicional y eminentemente psicológica de nación, que sigue siendo expresión de la comunidad de intereses en la economía internacional, tiene fuerza suficiente para poner a centenares de millones de personas al servicio de unos fines que ellas no pueden considerar directamente suyos (p. 498).

Con estos presupuestos teóricos, las sociedades modernas se revelan como sistemas que subyugan y borran la individualidad. En contraste con ellas, para Adorno, el arte es el modo de ser individual por excelencia. Por eso la tensión entre el arte moderno y la sociedad: aunque históricamente el arte surge en la sociedad burguesa, no se somete a las reglas de ella. En esta reflexión, pues, el arte es caracterizado a la manera del dios Jano: está bifurcado entre su dimensión autónoma y su adscripción a la sociedad. ¿Cómo entender cada una de estas caras de las producciones artísticas?

Aunque resulta difícil comprender cada faceta de la producción artística por separado, veamos primero qué define al arte como *fait social*. En primer lugar, es necesario pensar el arte –las obras, los artefactos– como trabajo y como producto. Según Adorno (2004), «Que el arte sea [...] un producto del trabajo social del espíritu, un *fait social*, se hace explícito en la sociedad burguesa» (p. 298). Cuando el arte conquista su autonomía en la sociedad burguesa, «tras quitarse de encima su función cultural» (p. 10), se manifiesta que los artefactos estéticos –objetos, imágenes– son un producto social. Una vez emancipada de funciones mágicas y religiosas⁹, en cuanto artefacto, la obra de arte pudo ser comprendida como el fruto de un proceso de producción y como el resultado material de un quehacer. En tal sentido, en calidad de portador de esas condiciones, el arte forma parte de los mecanismos sociales, de sus relaciones de producción. Este es un elemento de la perspectiva de Adorno para acercarse al arte: los productos del arte también están insertos en los juegos de las relaciones y las fuerzas de producción. En su condición de cosa hecha, un producto artístico implica en su realización un trabajo, el despliegue de una fuerza y de unos medios de producción. El arte comparte esta cualidad con la sociedad:

La fuerza productiva estética es la misma que la del trabajo útil y tiene en sí la misma teleología; y lo que se puede llamar *relación productiva estética*, todo aquello en que se encuentra integrada la fuerza productiva y en lo que se activa, son sedimentos o improntas de la fuerza productiva social. El carácter doble del arte en tanto que autónomo y en tanto que *fait social* se comunica sin cesar a la zona de su autonomía (Adorno, 2004, p. 15).

9 Es pertinente recordar que Benjamin (2009a), en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, con otras expectativas y llegando a otras conclusiones, también había adoptado esta perspectiva de análisis y había señalado cómo se transforma en la sociedad moderna la función de los valores culturales y de exhibición del arte.

Ahora bien, parte de la complejidad de la relación entre el arte y la sociedad se desprende del hecho de que, como un producto más, las obras de arte son susceptibles de recibir un precio y de verse sometidas a prestar sus servicios a los intereses que rigen la praxis social, esto es, a las esferas del mercado y del poder político. El arte es, en un nivel elemental, una cosa más entre las cosas. Por eso la obra de arte es también mercancía: por su naturaleza de cosa hecha puede ostentar un valor de uso y de cambio. Esta característica, que hace también del arte un *fait social*, se transparenta, por lo menos, en dos prácticas. Una, es la concepción de Adorno (1998b) de la industria cultural, en la cual la producción artística sirve solo a la evasión, a la homogeneización cultural y al rendimiento financiero:

Por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social. Pero ello no se debe atribuir a una ley de desarrollo de la técnica como tal, sino a su función en la economía actual (p. 166).

Otra práctica se advierte en los régimenes totalitarios y en el llamado, en los tiempos en los que Adorno escribía, «arte comprometido»: un tipo de producción estética militante, transformada en instrumento de agitación ideológica y, por lo tanto, reducido a un valor de uso. En opinión de Adorno (2004), el «compromiso» puede constituir un modo de control sobre la producción estética:

El concepto de compromiso no hay que tomarlo demasiado literalmente. Si se convierte en norma de una valoración, se repite en la posición ante las obras de arte ese momento de control al que ellas se oponen antes que todo compromiso controlable (p. 325).

En segundo lugar, otra cualidad que hace del arte un *fait social* es que las obras tienen origen en la sociedad. Para Adorno, cada obra surge en la sociedad y su contenido de verdad habla de las relaciones en esa sociedad. ¿Cómo comprender esta idea? En esta filosofía, cada obra se origina en una sociedad específica por la conexión material que mantiene con su tiempo histórico. Lo que pueda haber de verdad en ella –en sentido filosófico– es, por eso, histórico. Según Adorno, el contenido de verdad no se restringe al tema o las verdades proposicionales de la obra. Corresponde a la contradicción que la obra establece entre su interior y su exterior:

El contenido de verdad de las obras de arte tiene su valor social en aquello mediante lo cual va más allá de su complejión estética en virtud de esta misma. [...]

La dialéctica de lo social y del en-sí es una dialéctica de su propia constitución en la medida en que ellas no toleran nada interior que no se exteriorice, nada exterior que no sea portador de lo interior, del contenido de verdad (2004, p. 327).

Por lo tanto, el arte es social no solo por sus temas y por la fuerza productiva necesaria para que existan las obras, sino también por la dialéctica entre el interior y el exterior de las obras:

Pero el arte no es social ni sólo por el modo de su producción en el que se concentre en cada caso la dialéctica de las fuerzas y de las relaciones productivas ni por el origen social de su contenido. Más bien, el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo (2004, p. 298).

Veamos ahora la cara del arte como autonomía.

Siguiendo el diagnóstico histórico de Hegel (1989), Adorno observa que con la formación de la sociedad burguesa el arte se libera de la función cultural y se abre paso su función estética. Adorno caracteriza esta situación en el inicio de su *Teoría estética* cuando describe este momento histórico del arte como la pérdida de su obviedad. En efecto, la pérdida de la obviedad corresponde a la desaparición del lugar evidente que el arte poseyó cuando estuvo inserto en el mundo religioso. En la sociedad burguesa, en cambio, el arte experimenta la necesidad de ocupar un nuevo espacio, de legitimar su existencia: «Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida» (p. 9). Este momento se entiende como la conquista de la autonomía del arte, cuando el arte se instituye como una esfera social más entre otras y en cuyo interior se vive «la infinitud abierta de lo que se ha vuelto posible» (p. 9). Sin una función social que lo determine, el arte se libera de servidumbres externas y se erige, por lo menos en los términos filosóficos de Adorno, como una esfera ejemplar de autodeterminación. Esa «infinitud abierta» es, pues, el acceso a un estatus de libertad en el cual el arte puede explorar sin límites aparentes, más allá de los fijados en su propio ámbito, todas las posibilidades de producción y expresión.

La dimensión autónoma del arte, en consecuencia, entra en tensión con las dos esferas que buscan, a través de diversos medios, imponerse en el espacio social: los esquemas ideológicos y las tendencias del poder que, desde el Estado y la economía de mercado, estructuran la organización social y determinan la subsunción de los demás campos de la vida y de los individuos a la totalidad abstracta y general. En este punto, es necesario precisar lo

siguiente: si bien la política no se reduce a la pugna por el poder estatal, la concepción del Estado, como una entidad abstracta que crea, regula, vigila y controla las relaciones en la sociedad, condiciona las formas de organización de otros campos que integran el espacio social. Entre esos campos, se cuenta el del arte.

En este orden de ideas, más allá del origen social de los materiales y los contenidos de las obras de arte, y de que los productos artísticos son fruto de un proceso de trabajo, en Adorno las obras de arte son un hecho social con cariz político por su resistencia a las determinaciones sociales. Mediante su autonomía, concretada cada vez en las formas singulares de cada obra, el arte se opone a la racionalidad de los poderes que tienden a convertir a la sociedad en una totalidad homogénea¹⁰. Aquí, justamente, se cifra la complejidad de la relación arte-sociedad. Como quedó dicho con una paradoja, el arte se hace social por su oposición a la sociedad. Adorno expresa esta concepción del arte de varias maneras. En un pasaje, por ejemplo, acentúa el carácter antitético de la relación: «El arte es la antítesis social de la sociedad» (2004, p. 18). En otro, resalta un vínculo negativo: «Lo asocial del arte es la negación determinada de la sociedad determinada» (2004, p. 298). En suma, el arte adopta una posición opuesta a la sociedad, frente a lo que ella ha llegado a ser en un presente histórico y frente a lo que proyecta seguir siendo. De esa contraposición, además, Adorno extrae otra conclusión que reafirma la autonomía del arte y su inscripción en la historia: las obras se vuelven contra el concepto de arte dominante en cada presente. Si el arte se opone a la sociedad también puede hacerlo contra su propia concepción, pues ella también es social. Por eso Adorno reconoce el marco de incertidumbre característico del campo del arte en la modernidad: «El arte tiene que dirigirse contra lo que conforma su propio concepto, con lo cual se vuelve incierto hasta la médula» (2004, p. 9).

10 Claudia Maya (2006) relaciona esta capacidad subversiva del arte con su efecto en los receptores para deducir de la experiencia del arte otro aspecto de la dimensión política de la estética de Adorno:

La posibilidad de la transformación social, de la que venimos hablando, no aparece, como queda dicho, muy clara en su eficacia a partir del planteamiento de Adorno. Por otra parte, no fue su intención la de adelantar un programa revolucionario a partir del arte. Dicha eficacia, sin embargo, podríamos pensarla, no como una subversión total del orden establecido, mas sí como el trabajo subrepticio que va a llevar a cabo un nuevo modo de nombrar que se inscribe en el dominante. Trabajo cuyas manifestaciones no son muy visibles y que, sin embargo, va minando de modo aparentemente imperceptible las bases de las estructuras sociales. [...] En este punto no es nada desdeñable la transformación que puede llevar a cabo, por ejemplo, en los individuos particulares (pp. 73-74).

EL ARTE COMO MODELO

En el pensamiento de Adorno, el despliegue de la fuerza productiva en el arte responde a leyes internas nacidas en las propias obras durante su proceso de producción. Dicho de otra manera: el trabajo que se invierte en la realización de una obra de arte obedece, en primer lugar, a la necesidad que se expresa en su propia conformación: «La configuración de los elementos de la obra de arte en el conjunto de ésta obedece de manera inmanente a leyes que están emparentadas con las de la sociedad» (2004, p. 312). Así como la sociedad impone su legalidad, las obras de arte instituyen la suya.

Otro rasgo de la autonomía del arte, a diferencia de lo que ocurre en el exterior de las obras, es que en ellas la fuerza y los medios de producción siguen una lógica propia: «El artista encarna las fuerzas productivas sociales sin estar atado necesariamente a las normas dictadas por las relaciones de producción, que él critica mediante la coherencia del oficio» (2004, p. 65). De manera que el trabajo invertido en la materialización de una pieza artística es una fuerza productiva gastada libremente en cuanto cada obra es un mundo en sí. En contraste con lo que ocurre en otras esferas de la producción, en el mundo del arte, la energía no se despliega con vistas al rendimiento económico o material del trabajo. Esa libertad es la base de su oposición a la sociedad. La fuerza productiva se utiliza en un orden que no es práctico, sino estético: el mundo que configura la forma de la pieza artística. En el pensamiento de Adorno es determinante la constitución de la obra, su organización interna, su consistencia como unidad, no la utilidad que la organización social deriva del producto.

El reconocimiento de unas leyes inmanentes que orientan la producción de las obras modernas y que liberan una fuerza productiva le permite a Adorno deducir del arte un comportamiento modelo: «Sólo las obras de arte que llevan la huella de un modo de comportarse tienen su *raison d'être*» (2004, p. 24). Dicho de otro modo, para esta filosofía, el tipo de producto artístico que cumple con esta condición adquiere un carácter paradigmático. Este tipo de obras se constituye en un ejemplo de hacer –ya que son el resultado de una manera de proceder– y de ser –debido a que aún forman parte de la sociedad, se conforman como mundos autónomos–. En tal sentido, son «lugartenientes» de una praxis mejor: el modo de producción de las obras de arte adquiere el valor de modelo con respecto a la praxis ordinaria y ante el sistema de relaciones en que consiste esa praxis. Si nos preguntamos, pues, por la relación entre el arte y la sociedad, aquí se advierte uno de los vínculos más estrechos entre la estética, la moral y la política en Adorno: el arte, por la naturaleza del proceder que lo hace

posible y por no someterse al orden práctico —aunque está inserto en él—, no critica una cosa cualquiera, su crítica se dirige contra una praxis social e histórica que es producida y reproducida por la razón instrumental. Se hace comprensible entonces esta afirmación de Adorno: «El arte no es sólo el lugarteniente de una praxis mejor que la dominante hasta hoy, sino también la crítica de la praxis en tanto que dominio de la autoconservación brutal en medio y en nombre de lo existente» (2004, p. 24).

Como lugarteniente de una praxis mejor, el arte confiere en su mundo un nuevo estatus a los materiales y a los contenidos que toma de la sociedad: «Las obras de arte salen del mundo empírico y producen un mundo con una esencia propia, contrapuesto al empírico, como si también existiera este otro mundo. De este modo, tienden *a priori* a la afirmación, por más trágicas que sean» (2004, p. 10). Esta contraposición revela otra capa de sentido del arte como lugarteniente: el arte se muestra en el lugar de otro mundo, de otra forma posible de existencia. En el «como si también existiera este otro mundo», además, se expresa una promesa, un momento utópico: ese otro mundo debe ser posible, aparece en el modo de hacer del arte, el arte proporciona una imagen de ese otro mundo. Ese es un momento de afirmación, pura apariencia, sin embargo, en su mundo, las obras afirman la existencia de aquello inexistente en el orden empírico. Un cuadro, una pieza teatral, una novela, nos muestran una vida posible, pero no son la vida. Por eso, en lugar de situar el valor del arte en sus contenidos literales en el pensamiento de Adorno, la negatividad de un producto artístico se localiza en la autonomía del modo de proceder que hace posible a una obra de arte.

Cuando Adorno observa leyes inmanentes en las obras, las cuales imponen en el arte una legalidad propia no-conceptual, se abre el espacio para el reconocimiento de un comportamiento de la razón diferente del que sigue la racionalidad instrumental. Por eso el arte es un modelo. Las obras inscriben y poseen un orden propio, el cual se concreta en una forma. En cada caso, la forma se logra mediante un proceder que, para Adorno, resulta ejemplar. Este proceder lo describe Adorno con la categoría de la mimesis, con la cual formula una crítica al modo tradicional como en la modernidad se fundó la relación epistemológica sujeto-objeto. De acuerdo con Adorno, el proceso de formación de la obra y, en general, la relación que debemos establecer con el arte implican una subversión en los términos de esa relación. La obra de arte le exige al sujeto la renuncia a su posición de dominio y la

devolución de su dignidad al objeto. Esta doble exigencia se propone sin demandar la renuncia a la razón. Así, el arte es el lugar de la mimesis:

El arte es el refugio del comportamiento mimético. En él el sujeto toma posición (en niveles cambiantes de su autonomía) frente a su otro, separado de él y empero no separado por completo. [...] Que el arte, algo mimético, sea posible en medio de la racionalidad y se sirva de sus medios, reacciona a la irracionalidad mala del mundo racional, del mundo administrado (2004, p. 78).

En esta perspectiva, la crítica a la sociedad también es una crítica al modelo dominante de producción de conocimiento. En el campo del arte, el objeto —la obra de arte en proceso de conformación durante la producción del artista— establece condiciones e impone su singularidad. Al artista le compete, con su sensibilidad y su técnica, saber llevar a la materialidad el dictado de la obra: «Si el comportamiento mimético no imita a nada, sino que se hace igual a sí mismo, las obras de arte se encargan de consumar esto. En la expresión, no imitan expresiones humanas individuales, mucho menos las de sus autores» (2004, p. 152). En las obras de arte, la razón es apertura a lo otro:

En las obras de arte, el espíritu se ha convertido en su principio constructivo, pero sólo satisface a su telos donde se alza desde lo que hay que construir, desde los impulsos miméticos, donde se amolda a ellos en vez de imponerse. La forma sólo objetiva los impulsos individuales cuando les sigue adonde quieren ir por sí mismos (2004, p. 162).

Es, pues, a través de este modo de proceder que, durante el proceso de producción y de desciframiento, la obra de arte, como un producto social, se posiciona en su autonomía y en su singularidad. La obra, aun inserta en la sociedad y en el juego de la producción y la reproducción social, tiene su razón de ser en sí misma, aunque este rasgo no la desvincula de lo externo a ella. En esta condición sitúa Adorno parte del valor del arte: «Al cristalizar como algo propio en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como “socialmente útil”, el arte critica a la sociedad mediante su mera existencia, que los puritanos de todas las tendencias reprobaban» (2004, p. 298). Vista así, solo por el mero hecho de existir la obra de arte critica a la sociedad.

La obra no es «para otro», sostiene Adorno. Desde que perdure la posibilidad de que en el mundo del capital y de los totalitarismos ideológicos, en suma, de la razón

instrumental, pueda existir una cosa hecha que no está pensada para servir a reproducir ese orden (aunque de hecho sirva, pues la obra no modifica el mundo, ella también es mercancía), el arte critica la lógica que rige ese orden. Su ley, concretada por la mimesis, se distancia críticamente de la sociedad en cuanto la obra no es funcional: «No hay nada puro, completamente elaborado de acuerdo con su ley inmanente, que no critique implícitamente, que no denuncie la humillación de una situación que tiende a la sociedad del intercambio total: en ella, todo es sólo para otro» (2004, p. 298).

LA NEGATIVIDAD, EL LENGUAJE DEL SUFRIMIENTO

El valor de este pensamiento no se localiza simplemente en sostener que el arte es crítico de la sociedad. Su valor se cifra en la lectura, entre filosófica y sociológica, que Adorno realiza de un tipo de arte muy complejo, lo que llama la «modernidad radical» (2004, pp. 52-53). A partir de un arte, que en su momento para la tradición resultó desconcertante, extraño, Adorno construye una teoría que, como se ha sugerido¹¹, trasciende el dominio de los fenómenos estéticos para llegar a los terrenos social, epistemológico, moral y, por extensión, político. Adorno se propone comprender un arte que revolucionó el mundo del arte¹², y esa comprensión la formula desde la apreciación de las cualidades inmanentes de las obras de arte –especialmente musicales y literarias¹³– y de sus relaciones con el mundo histórico. Como se ha mostrado, en la singularidad de la «modernidad radical», Adorno encuentra una negación de la sociedad determinada. ¿Qué hace, entonces, asocial al arte? ¿Qué lo hace negativo frente a la sociedad?

11 Algunas de estas ampliaciones del pensamiento estético de Adorno se pueden encontrar en diversos intérpretes, por ejemplo, Bernstein (1992), Jarvis (1998), Berman (2002), Schwarzböck (2008).

12 Si bien Adorno concentró su esfuerzo en el arte moderno, algunas de sus observaciones trascienden la periodización histórica en la que se encuadra el origen de su reflexión. En efecto, el diagnóstico de cuño hegeliano acerca de la perdida obviedad del arte, con el cual Adorno inicia su *Teoría estética*, se hace extensivo al presente. De ahí que Arthur Danto (2005), al abordar las transformaciones que a su juicio operan en el mundo del arte occidental, a partir de la década de 1960, escribe: «Vaya por delante mi aplauso a Adorno por su perspicaz reconocimiento de que, al revés de lo que han creído tradicionalmente los filósofos con respecto al arte, nada, pero nada en absoluto, es hoy obvio» (p. 55).

13 Adorno también escribió sobre pintura y sobre cine. Pero no se interesó solo en el modelo cinematográfico de Hollywood, Adorno saludó al movimiento del Nuevo cine alemán de comienzo de la década de 1960, del cual es una figura fundamental Alexander Kluge, quien trabajó con él en el Instituto de Investigaciones de Frankfurt. Sobre Adorno y el cine, remito al artículo «Cuando Theodor Adorno fue al cine no solo estuvo en Hollywood» (Silva, 2015).

Una primera respuesta a esta cuestión, según vimos, se halla en la renuencia de la obra de arte a ser para otro. Sin embargo, este rasgo tiene otras implicaciones. Para Adorno, la negatividad del arte moderno se manifiesta en el carácter único de cada obra, en su irreductibilidad frente a conceptos generales y abstractos, tanto durante el proceso de producción como durante su desciframiento. En efecto, cuando postula una legalidad propia en cada producto artístico, de la cual daría cuenta el artista durante la producción de cada obra, Adorno subraya la singularidad de cada producción, su diferencia con respecto a lo conocido y lo establecido, y su carácter subversivo ante el orden aceptado. Este orden, que en principio hace referencia al mundo del arte, esto es, a la tradición de las diversas formas de arte, como la literatura y la música, alcanza otros ámbitos distintos de lo estético. Esa subversión también lo es de las categorías epistemológicas establecidas, del pensamiento fijado en moldes y convertido en instrumental para la adecuación de los distintos objetos a la utilidad que el sujeto les quiera dar.

En este sentido, la singularidad de cada obra de arte, su carácter inintercambiable y extraño, se impone ante el sujeto, quien es desbordado por aquello desconocido: «La estética no ha de entender las obras de arte como objetos hermenéuticos; en la situación actual, lo que habría que entender es su incomprensibilidad» (Adorno, 2004, p. 161). La negatividad, pues, también se concreta en la relación sensibilidad-conocimiento, en una suerte de desestabilización de la comprensión cuando una obra de arte dinamita las categorías cognitivas y hace valer su singularidad. Para Adorno:

[Las obras de arte] son signos de interrogación, que no son unívocos ni siquiera durante la síntesis. [...] Igual que en los enigmas, la respuesta se oculta y se impone mediante su estructura. [...] todas las obras de arte son escrituras, no sólo las que se presentan como tales, son escrituras jeroglíficas cuyo código se ha perdido y a cuyo contenido contribuye precisamente la falta de código (2004, p. 170).

La resistencia del arte contra lo establecido, como se anticipó, subvierte la misma noción de arte, tal y como esta se entiende en un momento dado. La pérdida de la obviedad, tema con el cual Adorno abre su *Teoría estética*, trata también de este aspecto del arte: «El arte reacciona a la pérdida de su obviedad no simplemente mediante cambios concretos de sus maneras de comportarse y de proceder, sino arrastrando a su propio concepto como si fuera una cadena» (2004, p. 29).

Para Adorno, las obras de arte alcanzan la negatividad mediante su forma, la cual es única como resultado de la ley interna que condiciona la conformación de cada obra: «el conjunto de todos los momentos de la logicidad o de la consecuencia en las obras de arte es lo que se puede llamar *su forma*» (2004, p. 190). La búsqueda de su forma en cada obra, el no conformarse con los repertorios dados, amplía los límites de lo posible en el arte:

Al atacar lo que a lo largo de toda la tradición le parecía garantizado como su capa fundamental, el arte se transforma cualitativamente, se convierte en otra cosa. El arte es capaz de esto porque, en virtud de su forma, a lo largo de los tiempos tanto se ha dirigido contra lo meramente existente como ha acudido en su ayuda dando forma a sus elementos (Adorno, 2004, p. 10).

A primera vista puede parecer que el relieve tan marcado del concepto de forma conduciría la reflexión a un formalismo vacuo, a un esteticismo puro. Adorno es consciente de este límite, él advierte los riesgos de llevar la autonomía del arte a tal extremo y se muestra crítico del arte por el arte: «Los críticos sociales progresivos reprocharon plausiblemente al programa de *l'art pour l'art*, que estaba vinculado a la reacción política, el fetichismo en el concepto de la obra de arte pura, que se basta a sí misma» (2004, p. 300). El filósofo también extiende esta crítica del esteticismo a la relación de los observadores con la obra: «Si el arte es percibido de una manera estrictamente estética, no es percibido de una manera correcta» (2004, p. 16). En su concepto, además, una comprensión de la autonomía del arte conducente a la búsqueda de un arte puro condujo al peligro de la deshistorización. La estetización, la concepción de un arte autárquico, ensimismado, corta sus vínculos con la historia, con el tiempo y con la praxis social en los cuales se enmarca la producción de las obras. La pérdida de la obviedad del arte, que es otra manera de entender su libertad, también puede llevar consigo un tipo de limitación: «En muchas dimensiones, la ampliación resulta ser estrechamiento. El mar de lo nunca presentido en el que se adentraron los revolucionarios movimientos artísticos de 1910 no ha proporcionado la dicha aventurera prometida» (Adorno, 2004, p. 9). La libertad del arte se torna estrechamiento, se vuelve contra sí misma, cuando se hace puro deseo de superar las formas. Por lo tanto, el modo como el arte no se deshistoriza, es decir, como mantiene contacto con la sociedad, es no cortando sus nexos con ella mediante su oposición al modo como la sociedad, tal cual, llega a ser en un momento determinado: «El arte sólo se mantiene vivo gracias a su fuerza de la

resistencia social» (Adorno, 2004, p. 299). El arte, pues, se mantiene vivo distanciándose de la sociedad, de cualquier sistema social.

Esta resistencia es su negatividad, su rechazo, su crítica del orden. La negatividad del arte, proyectada en la singularidad de cada forma, es expresión en un lenguaje autónomo de lo silenciado e invisibilizado por la totalidad. Cuando la forma de la obra de arte se resiste frente a lo establecido y desborda las categorías de nuestra comprensión, cuando obliga al sujeto a buscar un más allá de lo prefijado y aceptado como lo existente, en su singularidad y en su novedad hace posible lo que parece imposible. De esa manera, el arte le puede otorgar presencia a algo hasta entonces inexistente:

Aunque en las obras de arte se muestre de repente lo no existente, ellas se adueñan de eso no personalmente, con una varita mágica. Lo no existente se lo proporcionan los fragmentos de lo existe en la aparición. No es asunto del arte decidir mediante su existencia si eso no existente que aparece existe empero o si se queda en la apariencia. La autoridad de las obras de arte consiste en que obligan a reflexionar, por lo cual ellas, figuras de lo existente e incapaces de dar existencia a lo que no existe, podrían convertirse en la imagen abrumadora de lo no existente (Adorno, 2004, p. 117).

Aquí es necesario recordar desde dónde concibe Adorno su filosofía. El filósofo piensa en y sobre la posguerra. Su pensamiento se despliega desde la condición de los sobrevivientes, desde las obligaciones que la razón tiene ante la racionalidad que hizo posible Auschwitz y frente a las víctimas de esa racionalidad. En esa encrucijada histórica se inserta su reflexión sobre el arte. Por eso mismo, la suya es también una reflexión sobre la racionalidad y sobre la moral. En ese contexto Adorno escribió su famosa frase: «Luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz, es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía» (1984, p. 248). Aunque luego matizó tal afirmación, su aclaración no fue en desmedro de la exigencia que les demandó a los sobrevivientes:

La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de ahí que quizás haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas. Lo que en cambio no es falso es la cuestión menos cultural de si se puede seguir viviendo después de Auschwitz (Adorno, 1989, pp. 361-362).

La exigencia es volver la filosofía hacia lo concreto, hacia la vida de los individuos oprimida por la totalidad social¹⁴. Esta exigencia no es una reacción inmediata de Adorno a la industria de la muerte creada por los nazis. Ya desde su *Actualidad de la filosofía*, escrita y publicada en 1931, el joven filósofo había expuesto ese principio como una suerte de programa de lo que sería su filosofía: «el sujeto de lo dado no es algún sujeto trascendental, ahistoricalmente idéntico, sino que toma una figura cambiante e históricamente comprensible» (1994, p. 85). Con el tiempo, para Adorno tal exigencia vendría a ser el motivo que justifica y legitima la existencia del arte en el tipo de orden instituido por la racionalidad instrumental. Según Adorno, en el mundo moderno el arte encontraría un lugar como esfera donde se expresa, se hace visible mediante las apariencias de las obras de arte, la situación que en cada momento experimentan los sujetos históricos: «el pensamiento puede apelar a que algo en la realidad más allá del velo que teje la conjunción de instituciones y necesidad falsa reclama objetivamente el arte; un arte que hable a favor de lo que el velo oculta» (2004, p. 32).

Ese «algo» es aquello a favor de lo cual el arte toma posición. Ese «algo» es el sufrimiento. Aquí vemos que Adorno define, en unos términos muy precisos, la relación arte-sociedad: él sitúa al arte en la sociedad, sí, pero en la posición de un *fait-social* que rasga el velo que oculta el sufrimiento que la totalidad social produce en los individuos. Cuando Adorno le atribuye este carácter al arte también le asigna una misión: ser la voz de lo que el orden aparente oculta. En este mandato se advierte un sentido social y moral del arte: hacer visible «algo» que permanece invisibilizado. Recordemos que esta visibilidad se consigue, paradójicamente, mediante un comportamiento antitético, asocial. A través de su forma la obra radical irrumpre con su singularidad en la sociedad y hace visible aquello que el ordenamiento mantiene oculto. Con su existencia, la obra trae a la presencia lo negado por un orden afirmativo, introduce una ruptura, disonancia en la consonancia.

En este punto también se expresa una parte del pensamiento epistemológico de Adorno. El conocimiento discursivo resulta limitado delante de la radicalidad estética de las obras. Lo conocido, los valores que sostienen los juicios a priori, resultan insuficientes. La clave está en el hecho de que la radicalidad estética expresa un «algo» de la existencia humana que es inaprehensible por el concepto, es «algo» que escapa

¹⁴ Esta posición de Adorno también implica una crítica a la filosofía por cuanto, a juicio de él, esta se había alejado de lo concreto y había cortado su relación con lo material. Esta postura la desarrolla Adorno como una crítica a la metafísica en *Dialéctica negativa*.

a la razón. Ese «algo» es el sufrimiento, que como en Auschwitz, pero también en la atribulada historia de Colombia, tan rica en episodios de barbarie, es un padecimiento experimentado en el cuerpo. Adorno es tajante en este punto: «El sufrimiento es físico» (1989, p. 203). Son cuerpos los que han sufrido, las víctimas han padecido dolor físico. El cuerpo, que es materia, es nuestra parte de naturaleza; a pesar de toda la confianza puesta sobre la razón en la sociedad moderna, el conocimiento discursivo no alcanza a expresar el dolor.

Aunque el conocimiento discursivo alcanza a la realidad, también a sus irracionalidades (que brotan de su ley de movimiento), algo en la realidad es esquivo al conocimiento racional. A éste le es ajeno el sufrimiento: puede definirlo subsumiéndolo, puede buscar medios para calmarlo, pero apenas puede expresarlo mediante su experiencia: eso lo consideraría irracional. El sufrimiento llevado al concepto permanece mudo y no tiene consecuencias: esto se puede observar en Alemania después de Hitler. En la era del horror inconcebible, la frase de Hegel (que Brecht adoptó como lema) de que la verdad es concreta tal vez ya sólo la pueda satisfacer el arte (2004, p. 32).

De esta manera vemos cómo se construye otra pareja fundamental en esta filosofía: naturaleza y razón, o, en sentido más amplio, naturaleza y cultura. En el estado que ha alcanzado, la cultura opriime a la naturaleza, en la cual, sin embargo, está inserta, de la cual es parte. Nosotros no somos externos a la naturaleza, también formamos parte de ella: estamos sujetos a la necesidad, somos cuerpos sensibles y perecederos, no solo razón. Definir el dolor no nos permite conocerlo. Por el contrario, el dolor nos plantea la obligación de que la racionalidad que lo ha producido se critique a sí misma y cree unas condiciones en las cuales cese la violencia de la racionalidad instrumental sobre la naturaleza: «La componente somática recuerda al conocimiento que el dolor no debe ser, que debe cambiar» (1989, p. 204). Recordemos que Adorno construye un pensamiento aplicado a lo concreto, a los individuos históricos. En su filosofía, concretos son el Holocausto, el gulag, la alienación bajo los modelos del totalitarismo y de la homogeneización ideológica. Esos acontecimientos guardan el sentido de su apelación a la frase de Hegel de que la verdad es concreta.

El horizonte histórico de Adorno, definido por él con exagerada crudeza, es el de «la era del horror inconcebible». Basta pensar en los últimos 60 o 70 años de la historia de nuestro país para formarnos una idea de la concreción de esa era del horror en nuestro contexto más inmediato. Situaciones como la brutalidad del conflicto armado, la conservación a ultranza de un

modelo económico, el orden patriarcal, el autoritarismo de gobiernos de extrema derecha y las formas de represión a la protesta social son muestra de un horror inconcebible. Por eso parte del pensamiento de Adorno parece pertinente y de actualidad en nuestro contexto y, en general, en un plano global. Nuestro presente le da la razón cuando Adorno afirma que «el motivo hegeliano del arte como conciencia de las miserias se ha confirmado más allá de lo que cabía esperar» (2004, p. 32). ¿Desesperanzadora, apocalíptica, paranoica, masoquista esta postura? ¿Acaso calificarla así la hace falsa, carente de fundamento? No se puede desconocer que esta postura tiene ímpetus de generalización. Sabemos que junto con el horror también podemos recordar experiencias colectivas e individuales menos o poco sombrías. ¿Pero podemos ser ciegos y sordos ante el horror? Para Adorno, no. Por lo menos no pueden serlo la filosofía y el arte.

Esta posición explica la tesis de Adorno de que, en una era oscura, el arte que acoge el dolor no se expresa con un lenguaje que suaviza el horror. Todo lo contrario, ante ese estado de cosas, el arte se radicaliza, se hace oscuro, abstracto: «Para subsistir en medio de lo extremo y tenebroso de la realidad, las obras de arte que no quieren venderse como consuelo tienen que equipararse a lo extremo y tenebroso. Hoy, el arte radical es arte tenebroso, de color negro» (2004, p. 60). El oscurecimiento, que resulta extraño e incómodo a «la cultura», al gusto dominante, es uno de los modos como el arte protesta contra la organización total de la sociedad. De esta manera, el arte se distancia del orden social. Se comprende, por lo tanto, cuando Adorno afirma que «el arte asume al mismo tiempo la desgracia, el principio represor, en vez de protestar simplemente en vano contra él» (2004, p. 60).

Este «protestar simplemente en vano» hace referencia a la denuncia explícita, a la intención evidente. Adorno es crítico del realismo y de la reproducción mimética de la realidad. En su concepto, asumir la desgracia y el dolor no consiste en ilustrarlos, no es producir imágenes fieles de ellos ni reducir la obra de arte a un cuerpo de doctrinas. La asunción del dolor se transparenta en la forma de la obra de arte que, digámoslo así, nos hace experimentar un malestar cuando se impone sobre nuestras categorías epistemológicas, cuando desborda los conceptos habituales con los que controlamos el mundo. El desconcierto, el shock que produce una obra como *Final de partida* de Beckett, es una manera de hacer experimentar sensible e intelectualmente la asunción del dolor en el arte.

Adorno, incluso, vincula cierto disfrute a la experiencia con las obras complejas: «el hecho de que los momentos más tenebrosos del arte tienen que producir placer no

significa sino que el arte y una conciencia correcta de él ya sólo son felices en la capacidad de perseverar» (2004, p. 61). Esa capacidad es resistencia. La resistencia es una forma de negación o de negatividad, en términos de Adorno. La resistencia contra el orden, contra la hipercodificación, contra el lenguaje administrado, se traduce en las obras de arte, de acuerdo con Adorno, en disonancia, en oscurecimiento, en la emergencia de un lenguaje propio. En su concepto, aquello disonante, es decir, esa disposición que no es armónica, también resulta atractiva a la sensibilidad: «desde Baudelaire lo tenebroso [...] también atrae sensorialmente. Hay más placer en la disonancia que en la consonancia [...] lo cortante se convierte en un estímulo» (2004, p. 61).

Sin embargo, en el mismo pasaje, en un movimiento típico de su método dialéctico, Adorno agrega inmediatamente contra la disonancia: «este estímulo [...] conduce al arte moderno a una tierra de nadie» (2004, p. 61). El oscurecimiento también empobrece al arte: «Tal vez, los juguetos habituales con los colores y los sonidos reaccionen al empobrecimiento que ese ideal [el de lo negro] trae consigo; tal vez, el arte derogue alguna vez sin traición ese precepto» (2004, p. 60). En este lugar es claro que Adorno reconoce un empobrecimiento en el arte radical; también que abre la posibilidad del surgimiento de otro tipo de arte, uno que adopte la voz que habla en el ideal de lo negro. Oscuridad y mudez se presentan como equivalentes de pobreza. Pero ese empobrecimiento del arte deviene como consecuencia del empobrecimiento del mundo: «El arte denuncia la pobreza superflua mediante su propia pobreza voluntaria» (2004, p. 60). Este vínculo entre el interior de las obras y el mundo exterior aclara el sentido de un oscurecimiento que trasciende el mero formalismo, el criterio estético puro: «el ideal de lo negro es uno de los impulsos más profundos de la abstracción» (2004, p. 10). El arte se hace abstracto y oscuro como consecuencia de la abstracción que rige el mundo y las relaciones que se dan en él. Es una manera del arte protestar contra la sociedad, habla en un lenguaje desconocido para la totalidad:

Cuanto más total es la sociedad, cuanto más completamente se contrae en un sistema unánime, tanto más se convierten las obras que almacenan la experiencia de ese proceso en lo otro de la sociedad. Si se emplea todo lo laxamente posible el concepto de abstracción, éste indica la retirada del mundo de los objetos justamente allí donde no queda más que su *caput mortuum*. El arte moderno es tan abstracto como han llegado a serlo en verdad las relaciones entre los seres humanos. [...] Como el hechizo de la realidad exterior sobre los sujetos y sus formas de reacción se ha vuelto absoluto, la obra de arte ya sólo se le puede oponer equiparándose a él (Adorno, 2004, p. 49).

No obstante, la abstracción, la negrura, la pobreza, en suma, conducen a los límites del silencio: «En el empobrecimiento de los medios que el ideal de la negrura (e incluso toda objetividad) lleva consigo también se empobrece lo poetizado, pintado, compuesto; las artes más avanzadas inervan esto al borde del enmudecimiento» (2004, p. 60). ¿Qué nos dice una pintura totalmente negra? El enmudecimiento refiere el carácter críptico, enigmático de las obras de arte. El enmudecimiento es contrario a la elocuencia explícita, a la protesta evidente. Una pintura negra, una pieza musical estructurada en silencios y disonancias son un modo de manifestar esa indigencia: pobreza de medios en cuanto estas obras se comparan con el cromatismo de las precedentes en la tradición.

Adorno extrema su tesis de la singularidad de las obras cuando resalta, incluso, la incomunicación que los productos del arte pueden establecer con la sociedad. Dice Adorno: «la comunicación de las obras de arte con lo exterior, con el mundo, ante el que se cierran por suerte o por desgracia, sucede mediante no-comunicación» (2004, p. 14). Parece indiscutible que el hecho de no aportar comunicación a la sociedad pone a la obra en un riesgo. Esta postura, que es una manera de defender el hermetismo en el arte, es susceptible de crítica. ¿Para qué un arte que da expresión al sufrimiento, pero cuyo lenguaje es hermético, cuya voz se hace ininteligible? La negatividad, la oposición a la totalidad mediante la acuñación de una forma y de un lenguaje únicos pueden llevar la obra a su aislamiento.

Si bien ese peligro es inocultable, la aceptación de un arte que no aporta comunicación no implica la apuesta por una producción artística desconectada del mundo empírico. Más bien, cabría pensar que la comunicación en la sociedad se da bajo unas formas y una racionalidad a las cuales es esquivo el tipo de obra de arte acerca del cual Adorno reflexiona. La fuerza del argumento de Adorno está en que el arte obedece a una ley inmanente y se expresa en un lenguaje diferente de aquel dominante en la sociedad y que ha sido usado para producir sufrimiento. Con su lenguaje singular y su condición de lugarteniente de otro mundo posible, el arte ejerce una crítica a la razón instrumental que impulsa la posibilidad de otra forma de la racionalidad. Adorno propone ver algo más allá de la incomunicación: «Lo que el arte aporta a la sociedad no es comunicación con ella, sino algo muy mediato» (2004, p. 299). ¿Qué puede ser eso mediato que está por descubrirse en la «no-comunicación»? Ese aporte mediato tiene que ver con la forma, con el modo como lo social entra en la obra y se refracta desde ella. Ese algo confronta a la sociedad porque habla de otra manera, porque obedece a otra forma posible de la razón comportarse.

En consecuencia, este arte exige un trabajo arduo para acceder a su mundo. En esta concepción de las obras de arte hay lugar, además, a un elemento de distancia, de distinción en el sentido de Bourdieu (2010): no todos los individuos poseen el capital cultural necesario para acceder a la experiencia estética que proporciona el arte de la modernidad radical. Quizás el ejemplo más contundente de esta exigencia sea lo que Adorno apunta sobre una obra de Beckett: «la interpretación de *Fin de partida* no puede perseguir la quimera de expresar su sentido por mediación de la filosofía. Entenderla no puede significar otra cosa que entender su ininteligibilidad» (2003, p. 272). Ese carácter, digamos incómodo, de cierto arte, Adorno lo ubica bajo un término que toma de la música y lo convierte en una categoría de su estética, la disonancia: «La disonancia es el término técnico para la recepción mediante el arte de lo que tanto la estética como la ingenuidad llaman feo» (2004, p. 68).

MEMORIA Y UTOPÍA

El lenguaje del sufrimiento da lugar a un cruce de memoria y utopía, esto es, al recuerdo de lo que fue, pero también de lo que sigue en deuda, de lo que se debe superar, de lo que puede ser. Adorno lo expresa con una fórmula retórica frecuente en la Teoría estética, una paradoja: «El arte quiere lo que aún no ha sido, pero todo lo que el arte es ya ha sido» (2004, p. 183). Como vemos, en la frase están implicados tres tiempos: pasado, presente y futuro. El presente nos habla de la actualidad, la cual se caracteriza por un querer del arte. ¿Y qué quiere el arte? Lo que aún no ha sido: quiere un futuro donde sea posible lo que hasta ahora no ha sido. No obstante, y aquí está la paradoja, ese presente también está hecho de pasado, de lo que ya fue. ¿Y qué fue el pasado en el pensamiento de Adorno? Recordemos lo dicho antes: horror, violencia. Es decir, al ser memoria de unos tiempos de barbarie, el arte reclama otro mundo posible, conservando viva la memoria. Sin olvidar el sufrimiento de los que ya no están, el arte mantiene la vigencia de la utopía, el recuerdo de cumplir las promesas no cumplidas en el pasado¹⁵. Esa

15 La emergencia de la utopía en el lugar del desastre la expuso con precisión Adorno en su crítica a la *Decadencia de Occidente* de Spengler:

Los impotentes que, cumpliendo las órdenes de Spengler, son dejados de lado y aniquilados por la historia encarnan negativamente en la negatividad de esta cultura lo que promete, aunque sea débilmente, quebrar el dictado de la misma y acabar con el horror del pasado. En esta oposición está la única esperanza de que el destino y el poder no tengan la última palabra. Contra la decadencia de Occidente no está la cultura resucitada, sino la utopía que pregunta sin palabras en la imagen de la cultura en decadencia (2008, p. 62).

es la deuda con los que ya no están, lo que el presente, en el cual estamos, les debe¹⁶.

El oscurecimiento del arte moderno es una imagen del dolor y al mismo tiempo de lo utópico; es lo nuevo —habla con un lenguaje desconocido— que reúne sin violencia una heterogeneidad de elementos provenientes de una praxis violenta. De esta manera, Adorno asocia lo nuevo con la utopía como aquello que no se puede decir: «En tanto que criptograma, lo nuevo es imagen del ocaso; sólo mediante su negatividad absoluta, el arte dice lo indecible, la utopía» (2004, p. 51). Lo nuevo se presenta como criptograma porque su lenguaje nos resulta críptico: la obra es un enigma, es un interrogante que nos plantea problemas para descifrarlo y parte de que su lenguaje no es el que usamos habitualmente. La imagen del ocaso nos remite a la abstracción, al oscurecimiento y al empobrecimiento del arte, que se muestra de esa manera porque así es el mundo social, donde la obra existe y de donde provienen sus materiales. Con la asunción de la oscuridad y de la pobreza, como ejes de su existencia, es como el arte dice lo que no tiene concepto; es así como hace posible que aparezca, aunque sea solo como imagen, algo invisibilizado, reprimido y ocultado. Cuando el arte se comporta de esta manera produce una imagen de lo oculto y renuncia a reconciliarse con el mundo administrado, se mantiene distante y crítico, incluso hermético, frente a ese mundo.

Cuando se hace cargo del sufrimiento y de la tristeza, el pensamiento moral de Adorno se traslada al arte: «La injusticia que comete todo arte alegre (sobre todo, el arte de entretenimiento) es una injusticia contra los muertos, contra el dolor acumulado y mudo» (2004, p. 61). Esta reflexión expresa el vínculo entre la memoria y el arte y, al mismo tiempo, da cuenta de la relación entre el arte y la sociedad: el arte es memoria, es memoria del sufrimiento, del dolor, de la derrota, pero no de la alegría ni del triunfo. Cuando el arte hecho por los sobrevivientes de la barbarie habla de las víctimas, escribe su memoria. Esta visión de la producción artística está, sin duda, cargada de una

belleza triste y melancólica: «Las obras de arte negativas sin reservas parodian hoy lo trágico. Antes que trágico, todo arte es triste, sobre todo el que se cree alegre y armonioso» (2004, p. 45).

En este lugar encontramos otra mirada del futuro. El porvenir no es mera posibilidad ni una vida determinada, es un reclamo, la exigencia de que algo negado hasta ahora debe cumplirse: «El pasado habría sido elaborado una vez que se hubieran eliminado sus causas. Pero como las causas persisten, el hechizo del pasado todavía no se ha quebrado» (Adorno, 2009, p. 503). Por eso, con su resistencia, el arte reclama la urgencia de la crítica y del cambio. Adorno afirma que «[e]l nominalismo parece tener su lazo más profundo con la ideología en que trata la concreción como algo dado» (2004, p. 183), pero la concreción, lo histórico, no es algo natural o dado, sino el resultado de un intercambio de fuerzas. Como quedó sentado desde la crítica a la razón ilustrada, a lo existente lo oprime el concepto, la abstracción formal que ajusta todo a su corsé. En contraposición a este diagnóstico histórico, el arte del que se ocupa Adorno le da voz a lo oprimido y se opone a lo opresor. El arte manifiesta negativamente la condición individual e irreductible, no idéntica a la camisa de fuerza que es el concepto para el objeto y a la rigidez que impone la totalidad social a cada individuo. Siguiendo este razonamiento, Adorno indica que «Sólo mediante la inintercambiabilidad de su propia existencia [...] la obra de arte suspende la realidad empírica como nexo funcional abstracto y universal» (2004, p. 183).

Así, reitero, se configura la relación que en el pensamiento de Adorno el arte sostiene, a través de la moral, con la política. Incorporando en su negatividad el recuerdo, la memoria del dolor y de lo que aún puede llegar a ser, el arte adopta una posición frente a la totalidad¹⁷. En una postura crítica del llamado arte

16 Marta Tafalla (2003) postula la de Adorno como una filosofía de la memoria. Para esta intérprete, en este pensamiento en la relación de deuda del presente con el pasado:

[...] quien permite cumplir la condición de estar a la vez dentro y fuera del presente a criticar es la memoria; la mejor crítica es la que se formula desde ella, desde el recuerdo de las promesas que todavía esperan en el pasado en forma de vías muertas y proyectos truncados, cuyo olvido tiene mucho que ver con las injusticias del presente a la vez que hipoteca nuestro futuro (p. 77).

Tafalla, además, observa algunos matices sobre el tiempo en esta filosofía:

El presente debe ser juzgado desde el pasado que desearía ignorar. La memoria se revela así, no sólo como la necesidad de repensar la historia, sino también como el lugar desde donde someter a crítica el presente. Y es, finalmente, la que sostiene la esperanza (p. 232).

17 Marta Tafalla también ha explorado el vínculo entre memoria y moral en el pensamiento de Adorno. A partir del nuevo imperativo categórico de que Auschwitz no se repita, exigencia ante la cual se impone que esa experiencia no se olvide, Tafalla sitúa la memoria en el núcleo de la reflexión moral adorniana:

La memoria es el centro de la filosofía moral que Adorno desarrolla para quienes habitan un tiempo de posguerra. Pero su filosofía moral no es válida tan sólo para el tiempo en el que la formula. En realidad vale para cualquier tiempo, porque no hay presente que no sea posguerra, que no tenga un pasado de horror (2003, p. 240).

comprometido¹⁸, Adorno subraya que no es mediante las buenas intenciones como el arte se vincula con la política: «El tabú sobre el telos histórico es la única legitimación de aquello mediante lo cual lo nuevo se compromete en la política y en la práctica» (2004, p. 51). Esta posición, construida en el ámbito estético, es la traducción de un imperativo moral: que la barbarie no se repita, que se transforme la racionalidad que la ha hecho posible. «Hitler ha impuesto a los hombres un nuevo imperativo categórico para su actual estado de esclavitud: el de orientar su pensamiento y acción de modo que Auschwitz no se repita, que no vuelva a ocurrir nada semejante» (1989, p. 365)¹⁹.

Si Adorno define de esa manera su tiempo, que de alguna forma también es el nuestro, no podemos distraernos pensando en que la figura de Hitler nos resulta extrema y lejana. Aunque en la historia de Colombia y de cada país no faltan personajes de la misma estirpe, la cuestión trasciende la mención de un solo individuo. La cuestión moral que impone Adorno es la de que cese la racionalidad que hace posible y justifica la barbarie. Cuando el arte encarna un modo de ser de la razón, diferente del instrumental, se convierte en núcleo crítico de la racionalidad. Uno de los mayores valores del arte en la reflexión adorniana está en que la producción artística muestra que hay otra forma posible de la razón. Ese es,

18 En distintos momentos, Adorno deja clara su crítica frente al arte comprometido. Sin embargo, el lugar que asigna al arte en la sociedad y el carácter que le atribuye en virtud de su autonomía han hecho pensar en que Adorno reelabora la noción de compromiso. Sobre este alcance de la estética adorniana, Vicente Gómez, por ejemplo, observa:

[...] la idea de compromiso (*Engagement*) cobra en *Teoría estética* una luz nueva, un tinte más bien oscuro: «el ideal de lo negro». Sólo más allá de toda comunicación –entendida ésta como el arte del realismo socialista, como naturalismo, como arte moralizante o bien como arte pedagógico o político–, podría el arte alcanzar su grado máximo de compromiso; sólo en la renuncia a la transmisión confiada de un sentido y de un consuelo, que ya no existen en la totalidad social desventurada, podría el arte librarse de la ideología a la que por sí mismo tiende y actuar así, en diversos frentes, como resistencia (*Widerstand*) (1994, p. 75).

19 En este imperativo moral encontramos de nuevo la dimensión política de esta filosofía. Se trata de una exigencia que, aunando pensamiento y acción, demanda a la razón la abolición de las causas que han hecho posible la barbarie. Esta posición permite observar, como lo destaca Onasis Ortega (2007), que la filosofía política de los primeros autores de la teoría crítica, entre ellos Adorno, no es una filosofía normativa. En este sentido, la dimensión política de la filosofía de Adorno no se caracteriza por ser un corpus explicativo sobre qué es o debe ser la política. El cariz político de su pensamiento está, como se ha indicado aquí, en su defensa y su desarrollo particular de un modo de hacer crítica y resistencia. Sobre este rasgo del pensamiento crítico, Ortega ofrece esta explicación: «la filosofía política de la TCS [...] se desprende de la crítica a la razón y a la lógica del dominio. Se trata [...] de una filosofía política no normativa que procede por vía negativa» (p. 72). Planteamientos próximos sostienen Esteban Dipaola y Nuria Yabkowski (2008) y Bernard Russell (2002).

en lo más profundo, el potencial crítico y liberador que se reconoce en este pensamiento estético²⁰. Por eso el arte, como Adorno lo concibe, se constituye en un modelo de libertad. Mediante una racionalidad estética o mimética, el arte reclama el cambio en el orden social. La dimensión estética muestra como posible lo que no ha sido realizado en el campo social: un orden no violento, una relación diferente con lo «otro». Por ese motivo, como memoria del sufrimiento, el arte también se hace memoria de lo posible. De ahí que, para Adorno, lo concreto sea también la exigencia moral que deriva de un estado de posguerra: «El arte no puede pasar por encima de lo que fue. Lo que aún no ha sido es lo concreto» (2004, p. 183).

Lo que aún no ha sido nos inserta en un deseo, en un tiempo futuro: «Utopía es cada obra de arte en la medida en que anticipa, mediante su forma, lo que finalmente ella misma sería, y esto coincide con la exigencia de anular el hechizo de la mismidad que el sujeto difunde» (2004, p. 183). Retornamos por este camino al valor de la forma en la obra de arte: en cada caso es única, singular, construida sin atenerse a leyes externas. Dicho de otra manera, es una forma liberada de las normas que rigen la praxis, es una manifestación concreta de libertad lograda mediante un procedimiento y un comportamiento liberados. Por eso cada forma es una anticipación –una imagen– de un modo de ser otro: del espíritu y de las relaciones de la subjetividad con lo externo. Esa es la anulación del hechizo de la mismidad del sujeto que, en el otro, en lo externo a nosotros, no proyectemos e impongamos nuestra subjetividad, que reconozcamos lo propio del otro y lo sintamos como nuestro: solo así podremos conocerlo.

La reflexión estética, incluso, se hace próxima a la pregunta por una posible trascendencia cuando se ve en el arte una modalidad de memoria que permite una clase de redención: redención simbólica de las víctimas del progreso, redención como recuerdo y reconocimiento de aquellos que han sido devorados por el paso de la historia. Evidentemente, en esta conexión entre memoria y redención resuena Benjamin (2009b) y su filosofía de la historia. Es sentir que en el presente tenemos una deuda, como individuos y como sociedad, con quienes nos precedieron, a quienes la organización social reprimió. En este punto de la reflexión, pasado y futuro se funden,

20 En su esfuerzo por mostrar una relación complementaria entre *Dialéctica negativa* y *Teoría estética*, Vicente Gómez llega a una conclusión similar: «“Modo de comportamiento” no significa ya aquí técnica, sino posición de la subjetividad ante la objetividad: solamente ante esta acepción epistemológica puede entrar en una relación de crítica determinada con la posición que realiza la ratio instrumental» (1994, p. 88).

se funden recuerdo y esperanza. Una esperanza triste, construida con los despojos y las ruinas que deja la barbarie:

Pero como la utopía del arte, lo que aún no existe, está teñido de negro, es a través de toda su mediación recuerdo, el recuerdo de lo posible a través de lo real que lo reprimió, algo así como la rehabilitación imaginaria de la catástrofe de la historia (Adorno, 2004, p. 183).

Se trata, sin duda, de una visión paradójica y melancólica del arte: recordar los horrores del pasado y convertir ese recuerdo en esperanza e imperativo de que las cosas pueden ser distintas: «En su tensión con la catástrofe permanente está puesta la negatividad del arte, su participación en lo tenebroso [...] Las obras de arte son promesas a través de su negatividad» (Adorno, 2004, p. 184).

EL ARTE ES MODELO, PERO NO MODIFICA LA REALIDAD

El arte, sin embargo, no es acción material. El arte es imagen, apariencia, modelo y crítica para la razón, pero no consigue cambiar el mundo empírico. Dice Adorno: «Por supuesto, sólo a la ingenuidad le parece posible que el mundo, que según un verso de Baudelaire ha perdido su aroma y su color, los recupere mediante el arte» (2004, p. 60). ¿Acaso podría el arte devolver su aroma y su color al mundo? El arte no es la revolución. Reformulando a Kant (1993), en su juicio sobre lo bello, en otro pasaje, Adorno afirma sobre el arte: «Su gesto histórico expele a la realidad empírica, a la que las obras de arte pertenecen en tanto que cosas. Si se puede atribuir a las obras de arte una función social, es su falta de función» (2004, p. 300). La ausencia de función es ese momento en el cual la obra, aun formando parte del mundo social, se muestra como desintegrada de él, como su negación. El arte, como quedó dicho, muestra que es posible otro comportamiento de la razón y, por lo tanto, de construir los nexos sociales. Pero el arte es una imagen de ese mundo posible, no es su concreción material. De ahí que, en otro de sus giros dialécticos, Adorno insista:

De las antinomias de hoy, es central la de que el arte tiene que ser y quiere ser utopía, y tanto más decididamente cuanto más el nexo funcional real obstaculiza la utopía; pero que no debe ser utopía si no quiere traicionar a la utopía en la apariencia y el consuelo (2004, p. 51).

Encontramos, entonces, una más de las aporías de Adorno: el arte tiene que ser utopía, pero si es utopía traiciona a la utopía. En este punto se desvela otra faceta del carácter dual del arte. Como hecho autónomo, el arte instituye su propio mundo bajo sus propias leyes y desde su ámbito elabora una imagen de la utopía: un modo de ser, de comportarse, de hacer diferente con respecto al mundo ordinario. No obstante, el arte ni es la praxis social ni la transforma. Cuando se confunde con la praxis es otra cosa. Por eso es promesa de felicidad, pero promesa rota, incumplida: «El arte es promesa de felicidad que se rompe» (2004 p. 184).

Adorno, incluso, advierte que el arte autónomo también participa en un momento de la ideología, pues, a pesar de su toma de distancia frente a la sociedad, no consigue modificarla: «Por supuesto, el arte autónomo se ofrece mediante su repudio de la sociedad, que equivale a la sublimación mediante la ley formal, también como vehículo de la ideología: en la distancia deja intacta a la sociedad que le horroriza» (2004, p. 298)²¹. Por esa razón, para Adorno, el arte acusa cierto grado de culpa. Gracias a su autonomía, el arte disfruta de una libertad de la cual no gozan los individuos: «Pues la libertad absoluta en el arte (es decir, en algo particular) entra en contradicción con la situación perenne de falta de libertad en el todo» (2004, p. 9).

Precisamente, el hecho de que la totalidad devore el sentido de la autonomía y de la singularidad anima la resistencia del arte. Recordemos que con Adorno se pone en juego una dialéctica entre lo general y lo particular. ¿Puede haber un orden social donde los individuos no sean víctimas de la violencia ejercida por un sistema? Por su forma, por su lenguaje, por su ley inmanente, la obra es concreción de una autonomía a la cual aspiran los individuos. Esos rasgos y su constitución hacen incómoda a la obra en el orden total. Pero poniéndose en el lugar de lo oprimido, de las víctimas de la razón instrumental,

²¹ Vicente Gómez observa en esta contradicción una de las aporías de la estética de Adorno:

Teoría estética hace efectiva la idea de la constitución de una estética de la negatividad. Sin embargo, la teorización de este momento de trascendencia del arte respecto de la organización y dinámica sociales pecaría en demasía de ingenuidad, si la teoría no se abriese a su vez a otro de los *topoi* de la teorización de las relaciones entre el arte y la sociedad, al hecho mismo de la «neutralización» (*Neutralisierung*) e integración social del arte hermético en la sociedad de cambio. Pero más allá de esto, las aporéticas en que se enreda la constitución de una estética negativa comienzan a emerger con toda radicalidad cuando queda formulado que la misma fuerza portadora de la crítica social o de la trascendencia del arte —la autonomía estética— es también portadora de su exacta contrapartida. Con ello se mienta no sólo la neutralización que externamente ocurre al arte, sino la ideología que este mismo produce y reproduce (1994, p. 72).

el arte no concreta la utopía: «Si se cumpliera la utopía del arte, habría llegado el final temporal del arte» (2004, p. 51). Esta afirmación se hace compleja porque la razón de ser del arte, como lo entiende Adorno, está en mostrarse como lo otro frente a la totalidad, frente al mundo administrado. Por lo tanto, pese a la crítica contra ese mundo que ejercen el arte y la filosofía de Adorno, parece como si solo hubiera esperanza de modificarlo, pero no acciones concretas para transformarlo²². Ante cualquier eventual transformación, o sea ante un eventual cambio de un sistema por otro, el arte, para seguir siendo autónomo, debería continuar ocupando la misma posición disidente. En esa orilla está situado el arte: la de la esperanza ante un estado de cosas que parece no cambiar: en tierra de nadie.

Como síntesis, vemos que la reflexión estética de Adorno desborda los límites de un pensamiento cerrado sobre el arte. De acuerdo con esta filosofía, el arte mantiene un vínculo problemático con la sociedad, por cuanto, en la modernidad artística, la obra de arte es concebida simultáneamente como *fait social* y como autonomía. Su carácter doble determina una condición dialéctica: por un lado, que las obras requieran de la sociedad para concretarse materialmente como un fruto de las fuerzas productivas y de su inserción en el mundo histórico, y, por otro, que encarnen una forma de oposición al ordenamiento del mundo social, del cual desnudan sus contradicciones y la violencia que ejerce sobre los individuos. En esta filosofía, las obras de arte orbitan entre dos extremos: la sumisión a la industria cultural y a la funcionalidad ideológica, y la radicalización de su autonomía mediante la búsqueda de la forma artística, lo cual, en su límite, aproxima el arte a la incomunicación. La posición radical de las obras de arte con respecto a la sociedad se concibe como su negatividad, es decir, como una modalidad de contraposición y resistencia a la totalidad social. La contraposición de aquello que Adorno llama «modernidad radical» artística –un tipo de arte sombrío, como su tiempo histórico–, con respecto a la sociedad, constituye el carácter político del arte. En ese punto, la reflexión estética se manifiesta también como un imperativo ético: en la singularidad de su forma y de su lógica interna, la obra de arte autónoma acoge el dolor y la tristeza del mundo para declarar que otro orden social puede ser

²² Enrique Serrano (2005) califica como una limitación el hecho de que Adorno y Horkheimer ejercieron, en efecto, una crítica radical a la visión instrumental de la política, pero:

[...] nunca pudieron proponer una teoría política que respondiera al interés de la liberación humana. [...] Mientras se permanece en el nivel del individuo, su rechazo a la sociedad capitalista todavía podía encontrar el refugio de una visión estética del mundo; pero se carecía de una opción para pasar al plano de la acción colectiva (pp. 138-139).

posible. Por eso el arte es un modelo: muestra otra forma de ser del espíritu. Sin embargo, en un movimiento típico de su dialéctica, el filósofo se encarga de recordarnos otra realidad concreta: «Igual que la teoría, el arte tampoco es capaz de concretar la utopía; ni siquiera negativamente» (Adorno, 2004, p. 51).

REFERENCIAS

- ADORNO, T. (1984). *Crítica cultural y sociedad*. Sarpe.
- ADORNO, T. (1989). *Dialéctica negativa*. Taurus.
- ADORNO, T. (1994). *Actualidad de la filosofía*. Altaya.
- ADORNO, T. (2003). Intento de entender *Fin de partida*. En *Notas sobre literatura* (pp. 270-310). Akal.
- ADORNO, T. (2004). *Teoría estética*. Akal.
- ADORNO, T. (2008). Spengler tras la decadencia. En *Crítica de la cultura y sociedad I* (pp. 41-62). Akal.
- ADORNO, T. (2009). ¿Qué significa elaborar el pasado? En *Crítica de la cultura y sociedad II*. Akal.
- ADORNO, T. y Horkheimer, M. (1998a). Concepto de Ilustración. En *Dialéctica de la Ilustración* (pp. 59-95). Trotta.
- ADORNO, T. y Horkheimer, M. (1998b). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En *Dialéctica de la Ilustración* (pp. 165-212). Trotta.
- BENJAMÍN, W. (2009a). La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. En *Estética y política* (pp. 83-133). Las Cuarenta.
- BENJAMÍN, W. (2009b). Sobre el concepto de historia. En *Estética y política* (pp. 135-158). Las Cuarenta.
- BERMAN, R. (2002). Adorno's politics. En N. Gibson y A. Rubin (eds.), *Adorno. A critical reader* (pp. 110-131). Blackwell.
- BERNSTEIN, J. M. (1992). *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. The Pennsylvania State University Press.
- BOURDIEU, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Siglo XXI Editores.
- DANTO, A. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Paidós.

DIPAOLA, E. y Yabkowski, N. (2008). *En tu ardor y en tu frío. Arte y política en Theodor Adorno y Gilles Deleuze*. Paidós.

FREUD, S. (1993). El malestar en la civilización. En *Obras completas. Volumen 17* (pp. 3017-3067). Ediciones Orbis.

HEGEL, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Akal.

JARVIS, S. (1998). *Adorno. A Critical introduction*. Routledge.

KANT, I. (1993). *Crítica del juicio*. Losada.

MAYA, C. (2006). *El arte como mediador de la utopía*. Fondo Editorial Universidad Eafit.

ORTEGA, O. (2007). *La teoría crítica ante la política*. Fundación filosofía y ciudad.

RUSSELL, B. (2002). *Adorno's Politics*. En B. Gibson y A. Rubin (eds.), *Adorno: a critical reader* (pp. 110-131). Blackwell.

SCHWARZBÖCK, S. (2008). *Adorno y lo político*. Prometeo Libros.

SCHWARZBÖCK, S. (2013). Prólogo. La estética no burguesa. En Theodor W. Adorno. *Estética (1958/59)* (pp. 15-36). Las Cuarenta.

SERRANO, E. (2005). Kant y el proyecto de una teoría crítica de la sociedad. En G. Leyva (ed.), *La teoría crítica y las tareas actuales de la crítica* (pp. 126-142). Anthropos.

SILVA, M. (2015). Cuando Theodor Adorno fue al cine no solo estuvo en Hollywood. *Nexus*, 17, 274-295.

TAFALLA, M. (2003). *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Herder.

WELLMER, A. y Gómez, V. (1994). *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. Adorno*. Universidad de Valencia.

- ES **Una genealogía de la comunicación popular en América Latina (1940-2020)**
- EN **A genealogy of popular communication in Latin America (1940-2020)**
- ITA **Una genealogia della comunicazione popolare in America Latina (1940-2020)**
- FRA **Une généalogie de la communication populaire en Amérique Latine (1940-2020)**
- POR **Uma genealogia da comunicação popular na América Latina (1940-2020)**

Juan Carlos Amador-Baquiro

Una genealogía de la comunicación popular en América Latina (1940-2020)

Recibido: 7/02/2021; Aceptado: 24/09/2021; Publicado en línea: 13/12/2021

<https://doi.org/10.15446/actio.v6n1.100089>



**JUAN CARLOS
AMADOR-BAQUIRO**

Posdoctor del Programa
Posdoctoral de Investigación
en Ciencias Sociales, Niñez
y Juventud, Clacso; doctor
en Educación del Doctorado
Interinstitucional en Educación
(DIE), UPN, UniDistrital y
Univalle; Profesor titular de la
Facultad de Ciencias y Educación
de la Universidad Distrital
Francisco José de Caldas.
Correo electrónico:
jcamadorb@udistrital.edu.co

ID 0000-0002-5575-1755

RESUMEN (ES)

La comunicación popular es un paradigma que surgió en América Latina como respuesta a las perspectivas hegemónicas de la comunicación, las cuales, en algunos casos, auspiciaron políticas civilizatorias, desarrollistas y neoliberales, orientadas no solo al control social y a la profundización del desequilibrio internacional de los flujos de información, sino a la conducción de las conductas de las poblaciones. En esta línea de reflexión, el presente artículo tiene como propósito develar, por medio de una genealogía histórica, los orígenes, el despliegue, las continuidades y las transformaciones de la comunicación popular en la región. Como metodología, se optó por la investigación documental, una estrategia que permite trabajar con corpus amplios de documentos para auscultar las condiciones históricas en las que se configura determinado fenómeno social. Luego de una revisión de 44 documentos de investigadores representativos de este campo, producidos entre 1980 y 2015, se identificaron tres hitos dentro del periodo 1940-2020. El primer hito, desarrollado entre 1940 y 1964, muestra la presencia, por un lado, de proyectos de comunicación estatales que emplean lo popular como estrategia civilizatoria y, por otro, de estrategias populares de comunicación originadas en organizaciones obreras y religiosas. El segundo hito, desplegado entre 1965 y 1988, evidencia la tramitación de la comunicación popular a partir de proyectos desarrollistas, insurgentes y comunitarios. En el tercer momento, el cual se produce entre 1989 y 2020, este paradigma de la comunicación transita por un proceso de redefinición en su teleología y sus repertorios de acción, así como por su inscripción en el sentipensamiento del sur.

PALABRAS CLAVE: comunicación popular, desarrollo, comunidad, sentipensar, sur.

ABSTRACT (ENG)

Popular communication is a paradigm that appeared in Latin America as an answer to the hegemonic perspectives on communication that, sometimes, fostered civilizing, developmental and neo-Liberal

policies, aimed not only at social control and the deepening of the international imbalance of information flows, but at directing the populations' behavior. In this line of thought, the purpose of this article is to reveal, through a historic genealogy, the origins, unfolding, continuities and transformations of popular communication in the region. Documentary research was adopted as its methodology, a strategy allowing to work with large corpus of documents to identify the historical conditions in which a given social phenomenon is shaped. After reviewing 44 documents by well-known researchers in the field, written between 1980 and 2015, three landmarks were identified for the period 1940-2020. The first, developed between 1940 and 1964, shows, on the one hand, the presence of State communication projects using the popular as a civilizing strategy and, on the other, popular communication strategies originated in workers' and religious' organizations. The second landmark, unfolding between 1965 and 1988, evidences the processing of popular communication originating in developmental, insurgent and community projects. In the third landmark, between 1989 and 2020, this communication paradigm goes through a process of redefinition regarding its teleology and action repertoires, as well as its inscription in the South's feeling-thought.

KEYWORDS: Popular communication, development, community, feeling-thought, south.

RIASSUNTI (ITA)

La comunicazione popolare è un paradigma che nasce in America Latina come risposta alle prospettive egemoniche della comunicazione che, in alcuni casi, auspicarono politiche civilizzatrici, dello sviluppo e neoliberali, e che furono non solo orientate al controllo sociale e all'approfondimento dello squilibrio internazionale dei flussi informativi, ma anche alla gestione delle condotte della popolazione. In linea con questa riflessione, il presente articolo ha il proposito di svelare, grazie a una genealogia storica, le origini, lo sviluppo, le continuità e le

trasformazioni della comunicazione popolare nella regione. Come metodologia, si è scelta la ricerca documentale, strategia che permette di lavorare con un ampio corpus di documenti e di sondare le condizioni storiche nelle quali prende forma un determinato fenomeno sociale. Dopo il vaglio di 44 documenti di ricercatori rappresentativi in questo campo, prodotti tra il 1980 e il 2015, si sono individuati tre paradigmi nel periodo che va dal 1940 al 2020. Il primo, sviluppato tra il 1940 e il 1964, mostra la presenza, da una parte, di progetti di comunicazione statali che usano la categoria popolare come strategia civilizzatrice e, d'altra, di strategie popolari di comunicazione generate all'interno di organizzazioni operaie e religiose. Il secondo, sviluppato tra il 1965 e il 1988, mette in evidenza lo sviluppo della pratica della comunicazione popolare che nasce da progetti di sviluppo, di ribellione e comunitari. Il paradigma della comunicazione del terzo momento, tra il 1989 e il 2020, passa da un processo di ridefinizione della propria teleologia e dei repertori d'azione, così come dalla propria ascrizione al "sentipensiero" del sud.

PAROLE CHIAVE: comunicazione popolare, sviluppo, comunità, sentipensare, sud.

RÉSUMÉ (FRA)

La communication populaire est un paradigme qui surgit en Amérique Latine comme réponse aux perspectives hégémoniques de la communication, lesquelles, dans certains cas, ont soutenu des politiques civilisatrices, développementalistes et néolibérales, orientées non seulement vers le contrôle social et l'approfondissement du déséquilibre international des flux d'information, mais aussi vers la conduite des comportements des populations. Dans cette ligne de réflexion, le présent article a pour but de dévoiler, par le biais d'une généalogie historique, les origines, le développement, les continuités et les transformations de la communication populaire dans la région. La méthodologie choisie est celle de la recherche documentaire, une stratégie qui permet de travailler avec un large corpus de documents pour ausculter les conditions historiques dans lesquelles se forme un phénomène social déterminé. Après l'étude de 44 documents de chercheurs représentatifs dans ce domaine, produits entre 1980 et 2015, trois jalons ont été identifiés sur la période 1940 - 2020. Le premier jalon, développé entre 1940 et 1964, montre la présence, d'un côté, de projets de communication étatiques qui utilisent le populaire comme stratégie civilisatrice et,

d'un autre côté, de stratégies populaires de communication qui ont leur origine dans des organisations ouvrières et religieuses. Le second jalon, déployé entre 1965 et 1988, met en évidence la mise en place de la communication populaire à partir de projets développementalistes, insurgés et communautaires. Dans la troisième période, qui s'étend de 1989 à 2020, ce paradigme de la communication passe par un processus de redéfinition de sa théologie et de ses répertoires d'action, ainsi que par son inscription dans la sentipensée du sud.

MOTS CLÉS: communication populaire, développement, communauté, sentipensare, sud.

RESUMO (POR)

A comunicação popular é um paradigma que surgiu na América Latina como resposta às perspectivas hegemônicas da comunicação que, em alguns casos, promoveu políticas civilizatórias, neoliberais e de desenvolvimento, visando não somente o controle social e o aprofundamento do desequilíbrio internacional dos fluxos de informação, mas também a orientação do comportamento das populações. Nesta linha de reflexão, o objetivo deste artigo é revelar, por meio de uma genealogia histórica, as origens, a implantação, as continuidades e as transformações da comunicação popular na região. Como metodologia, foi escolhida a pesquisa documental, uma estratégia que nos permite trabalhar com um corpus amplo de documentos para analisar as condições históricas nas quais um determinado fenômeno social ocorre. Após uma revisão de 44 documentos por parte de pesquisadores reconhecidos nesta área, gerados entre 1980 e 2015, foram identificados três marcos no período que vai de 1940 até 2020. O primeiro marco, desenvolvido entre 1940 e 1964, mostra a presença, por um lado, de projetos estatais de comunicação, que empregam o popular como estratégia civilizatória e, por outro, de estratégias populares de comunicação, originadas em organizações trabalhistas e religiosas. O segundo marco, entre 1965 e 1988, evidencia o processamento da comunicação popular partindo de projetos de desenvolvimento, de insurgência e das comunidades. No terceiro momento, entre 1989 e 2020, este paradigma da comunicação passou por um processo de redefinição em sua teleologia e em seus repertórios de ação, bem como por sua inscrição no sentimento e no pensamento do sul.

PALAVRAS-CHAVE: comunicação popular, desenvolvimento, comunidade, sentimento, pensamento, sul.

originarios, los campesinos, las mujeres, los jóvenes y los actores sociales con sexualidades diversas. Asimismo, las acciones en contra de los procesos de privatización, la mercantilización de los derechos, la reestructuración del Estado y la implementación de los tratados de libre comercio (TLC), entre otros aspectos que profundizaron las políticas neoliberales en la región, hicieron que las prácticas de comunicación popular incluyeran estrategias para abordar, de manera reflexiva y crítica, asuntos complejos como el poder del mercado, comprendido como nuevo articulador social, la tecnologización de la sociedad y la cultura, situación que empezó a propiciar nuevas desigualdades y exclusiones, así como la construcción de agendas mediáticas para reivindicar el carácter público de los medios masivos de comunicación.

De acuerdo con Del Valle (2007), este panorama muestra que la comunicación popular buscó responder a varias problemáticas en torno a la triada comunicación, poder y sociedad. En primer lugar, respondió a problemáticas relacionadas con el modelo vertical y unidireccional de la comunicación y sus efectos en la construcción de opinión pública y en la participación de las comunidades para enfrentar los desafíos de aquel momento. En segundo lugar, respondió a la marginación sistemática de la comunicación popular en los proyectos de desarrollo, así como a las miradas maniqueas sobre la desigualdad estructural de los países de la región, la cual se reducía frecuentemente a la existencia de supuestas barreras culturales en las sociedades del «tercer mundo». En tercer lugar, dio cuenta de la necesidad de crear nuevas utopías comunicacionales para abordar desafíos de reflexión y autocritica en contextos de globalización, desterritorialización e hibridación cultural. En cuarto lugar, expuso la necesidad de conquistar espacios públicos por medio de la apropiación de las tecnologías, como estrategia de acercamiento a las comunidades y de interpellación a la dominación de la comunicación masiva. Por último, mostró la ausencia de procesos de sistematización de las experiencias de comunicación popular dada su dispersión.

En relación con este escenario de cambios, si bien varios investigadores del campo señalan que la comunicación popular inicia en la década de 1970 y se actualiza a finales del siglo XX como consecuencia del proyecto neoliberal instaurado en la región, se puede afirmar que existe una serie de experiencias previas que muestran cómo este modelo de comunicación surge de dos perspectivas que asumen el rol del pueblo en estas prácticas y procesos de manera distinta. Por un lado, hubo proyectos estatales que, desde la década de 1940, encontraron en los medios de comunicación una estrategia de control social para conducir las conductas del pueblo por medio de políticas culturales, orientadas

INTRODUCCIÓN

Desde la década de 1970, surgieron diversas perspectivas sobre el carácter alternativo, participativo y militante de la comunicación en América Latina. Al parecer, se trataba no solo de prácticas de comunicación divergentes, surgidas en contextos de lucha política, prácticas de resistencia y formas de organización comunitaria, sino de la emergencia de otro paradigma que asume la comunicación como una opción que da voz a los grupos históricamente oprimidos (Kaplún, 1985; Mata, 2011), que se inscribe en una serie de contradicciones y conflictos entre grupos y clases sociales (Giménez, 2016), y que pretende sentar las bases para otro desarrollo, más allá del desarrollismo orientado por Estados Unidos, Europa y algunos organismos internacionales desde la década de 1960 (Alfaró, 1996). Aunque no son sinónimos, algunos investigadores de la región llamaron a este nuevo escenario comunicación participativa, para el cambio social, para el desarrollo y popular. Particularmente, la comunicación popular, la cual, según Mata (2011), tuvo influencias marcadas de las comunidades eclesiales de base, la teología de la liberación, la educación popular y del Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL), se constituyó en un proyecto social, político y pedagógico orientado hacia la liberación de las clases sociales afectadas por modelos de gobierno injustos y la construcción de una forma de ciudadanía que asume al pueblo como actor histórico y protagonista del cambio social.

Con el tiempo, la comunicación popular actualizó varios de sus presupuestos teóricos y prácticos. Específicamente, en el marco de la implementación de las medidas neoliberales y la masificación de las tecnologías digitales e Internet, entre las décadas de 1990 y 2000, los procesos organizativos y las agendas de los movimientos sociales cambiaron. En adelante, la lucha de clases se desplazó hacia las luchas por el reconocimiento de grupos históricamente marginados, entre ellos, los pueblos

a posicionamiento determinadas narrativas sobre el trabajo, la familia, las mujeres y el progreso (Amador, 2017; Martín Barbero, 2003; Silva, 2012), y por otro, hubo proyectos de comunicación, orientados por trabajadores, organizaciones religiosas y movimientos de oposición al establecimiento, los cuales, desde la década de 1950, asumieron estas prácticas como una oportunidad para construir alternativas al orden social y cultural (Ayala-Ramírez, 1995; Beltrán, 2005; Gumucio-Dragón, 1982).

Asimismo, es posible identificar a lo largo de las décadas de 1960 y 1970 un proceso de consolidación de la comunicación popular, en medio de una tensión constitutiva entre visiones de desarrollo hegemónicas y exógenas, y perspectivas construidas desde las comunidades de base y las organizaciones populares. De esta manera, se encuentra una primera tendencia orientada hacia el desarrollismo, procedente de organizaciones gubernamentales y empresas privadas de Estados Unidos y Europa, la cual expandió la narrativa de superar la pobreza a partir de nociones como «comunicación para el desarrollo» y «comunicación para el cambio social» (Del Valle, 2007). Como respuesta a estas miradas prescriptivas y estandarizadas sobre la realidad de la región, surgieron dos apuestas de comunicación alternativas: por un lado, la comunicación popular de carácter insurgente, adscrita a los movimientos de liberación nacional que buscaron gestionar medios comunitarios de carácter rebelde como mecanismo de resonancia social para legitimar la lucha armada; y por otro, proyectos dedicados a la producción de conocimiento en este campo, el análisis político y el acompañamiento a las comunidades marginadas, a través de organizaciones que integraron intelectuales, universidades y sociedad civil.

Por último, surge un tercer momento en el que, con motivo de las medidas neoliberales introducidas en la región, exige a los actores sociales involucrados construir procesos de reflexión, autocrítica y actualización de la comunicación popular en la región, configurando así un giro importante hacia el sentipensamiento del sur (Fals, 1979, 2009; Escobar, 2014). Este concepto, el cual incluye prácticas de pueblos originarios, comunidades campesinas y movimientos emergentes, asume la comunicación popular como un elemento fundamental para adelantar procesos de descolonización, despatriarcalización y desmercantilización (Santos, 2010). Asimismo, se trata de una apuesta ética y política que pretende construir progresivamente proyectos de buenos vivires con el fin de fomentar miradas divergentes de la sociedad, las cuales

van más allá del desarrollo, entendido como crecimiento económico, explotación de la naturaleza y precarización de los trabajadores y los ciudadanos.

A partir de las anteriores consideraciones, el presente artículo tiene como propósito exponer una genealogía de la comunicación popular en la región, desde la década de 1940 hasta el presente, a partir de la revisión de documentos de autores latinoamericanos representativos de este paradigma de la comunicación, quienes escribieron sus contribuciones entre 1980 y 2015, aunque también se acude a investigadores que han realizado otros análisis sobre el tema recientemente. Como se explicará más adelante, el término *genealogía* alude a un ejercicio de la filosofía histórica, planteada por Nietzsche (2006), la cual interpela la normalización de determinadas creencias o ideas en el tiempo con el fin de proponer versiones alternativas y transgresoras en su desarrollo. Este modo de analizar los acontecimientos, más allá de constituirse en un análisis de contenido o de discurso, opta por reconocer y problematizar continuidades y discontinuidades de un problema de tipo sociohistórico, en un horizonte temporo-espacial específico, como contribución a la comprensión del presente.

METODOLOGÍA

La genealogía histórica no es propiamente un paradigma de investigación. Sin embargo, tempranamente, hacia 1887, cuando Nietzsche escribió su obra *Genealogía de la moral*, planteó la necesidad de desarrollar una filosofía histórica que permitiera devolver los valores morales a la historia de los humanos en un esfuerzo por su desmitificación. De esta manera, propuso tres premisas: la moral, como todas las cosas, es un invento de los humanos a partir de su tendencia a construir ideales; los conceptos morales pueden ser comprendidos atendiendo a su genealogía y a los conflictos que surgen en su proceso de formación; y el valor de estos conceptos morales puede ser interrogado y sometido a crítica, situación que permite examinar la utilidad o el perjuicio que este tiene para la vida. A partir de estas consideraciones, se puede afirmar que la genealogía busca comprender las condiciones históricas en las que surgió o se configuró un objeto o problema social, con el fin de desnaturalizar su despliegue en el tiempo, así como interrogar los saberes, discursos y prácticas que se han producido en torno este. Aunque Foucault (2005) adoptó parte de esta mirada de la realidad por medio del enfoque arqueo-genealógico,

haciendo énfasis en las relaciones de estas dimensiones con el poder, este estudio no se inscribe plenamente en sus aspectos operativos¹.

En lo que refiere a la estrategia metodológica, en sintonía con lo expuesto, se procedió a realizar un análisis documental (Galeano, 2018), el cual exigió la construcción de un archivo a partir del objetivo del estudio. De acuerdo con Galeano (2018), este tipo de investigación ofrece condiciones para abordar fenómenos sociales situados en el tiempo y el espacio. Luego de examinar la información que constituye el archivo, se procede a procesar los datos, los cuales se triangulan con otras fuentes y otros archivos si es posible. El rastreo de los principales enunciados que constituyen los documentos examinados progresivamente va develando las continuidades y discontinuidades del objeto de estudio en su devenir, no en términos binarios o estrictamente secuenciales, sino en sus intersecciones, pliegues y zonas grises.

Como procedimiento, se desarrollaron cuatro momentos. En el primero, se adelantó un inventario general de 58 documentos sobre comunicación popular disponibles, que luego de una revisión detallada se redujo a 44, dados sus aportes específicos a la construcción histórica de este campo en la región. En el segundo momento se llevó a cabo la revisión genealógica de cada documento a través de una reseña analítica que incluyó los datos claves de la macroestructura, las perspectivas teóricas contempladas en el estudio y los aspectos sociohistóricos de los acontecimientos seleccionados. En el tercer momento se adelantó una sistematización de datos a partir de una matriz de carácter descriptivo que permitió consignar los datos textuales, los códigos abiertos y los campos semánticos. Y en el cuarto momento se procedió con el análisis documental en perspectiva genealógica, esto es, identificando cortes dentro del periodo de estudio a partir de acontecimientos fundamentales que mostraron continuidades y discontinuidades. Este último proceso se desarrolló, empleando una matriz en la que se ubicaron los campos semánticos identificados en el momento anterior, los cuales contribuyeron a develar las categorías emergentes.

RESULTADOS Y ANÁLISIS

ENTRE LA CIVILIZACIÓN EUROCÉNTRICA Y LA OPOSICIÓN AL ESTABLECIMIENTO (1940-1964)

Si bien este es un momento incipiente de la comunicación popular, es importante señalar que es justo en este periodo cuando surgen dos miradas sobre el papel de los medios de comunicación en la tramitación de culturas nacionales y la gestión del poder en varios países de la región. La primera mirada surgió en proyectos estatales que buscaron vehiculizar, a través de medios de comunicación oficiales, determinadas narrativas sobre la nación en los ciudadanos con distintos fines. A modo de ejemplo, en Colombia, hacia 1940, se creó la Radiodifusora Nacional de Colombia, la cual tenía como propósito construir narrativas de la identidad nacional que permitieran establecer una unidad en la población en torno a lo original, el folclor y la cultura nacional (Amador, 2017; Silva, 2012). Específicamente, durante los primeros años de este proyecto, se impulsaron contenidos radiales que prescribieron los valores y comportamiento ideales, procedentes de las élites liberales, para que estos fueron adoptados por las personas del común, especialmente los campesinos, los analfabetos, las mujeres, los jóvenes y los niños. Otro ejemplo fue la política de difusión cultural de México en tiempos de José Vasconcelos, por medio de las llamadas misiones culturales, los intercambios educativos con otros países de la región y el impulso a expresiones artísticas de tipo masivo, como los murales de David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera plasmados en las entidades públicas de la capital.

La segunda mirada se ubica en proyectos de comunicación gestionados por trabajadores, organizaciones religiosas y movimientos políticos que se oponían a las políticas de Estado orientadas hacia la civilización y el progreso, las cuales dejaban intactas las relaciones de poder. En relación con los trabajadores, se destaca la conformación de las radios mineras de Bolivia, desde 1942 (Beltrán, 2005; Marques de Melo, 2009), las cuales se constituyeron en una estrategia informativa y organizativa de los sindicatos en el marco de las luchas obreras de la época. En relación con las comunidades religiosas, surgieron proyectos como Acción Cultural Popular (ACPO), con Radio Sutatenza en Colombia, la cual llevó a cabo procesos de alfabetización por medio de la radiodifusión y prácticas educativas presenciales con el uso de materiales pedagógicos, así como las Escuelas Radiofónicas en Guatemala, con proyectos como «La Voz de Colombia», «Voz de Nahualá», «Radio Chortí», «Radio Mam» y «Radio Tezulutlán» (Sancho, 1989), los cuales buscaban evangelizar e instruir a la población a leer y escribir. En relación con los movimientos políticos de oposición al establecimiento, se destacó en Costa

1 Para Foucault (2005), la arqueogenéalogía es una epistemología, a la vez que una metodología, que busca problematizar las condiciones históricas en las que emerge, se configura y se transforma un objeto de conocimiento. Este tipo de análisis busca develar en los enunciados del discurso las estrategias de objetivación de determinados hechos sociales, a partir de ciertas racionalidades y dispositivos, los cuales operan de determinada manera con el fin de producir subjetividades acordes con el poder.

Rica, hacia 1947, Ecos del 56, un proyecto radiofónico del movimiento Vanguardia Popular que denunció el riesgo de la democracia en la mayoría de los países de la región, tras la tendencia golpista, en muchos casos auspiciada por los Estados Unidos, así como las políticas de tipo civilizatorio orientadas hacia el vaciamiento del potencial revolucionario del pueblo en los procesos de transformación.

Como se puede apreciar, la comunicación popular en este primer periodo es un proceso que, inicialmente, está capturado por el Estado, dada la tendencia de los gobiernos liberales de las décadas de 1930 y 1940 de construir proyectos de difusión cultural de orientación eurocéntrica, dirigidos la conducción de las conductas de grupos históricamente marginados (Rose, 2011), quienes, según las élites, ponían en riesgo la implementación de políticas de tipo civilizatorio y la estabilidad del orden social (Díaz, 2008). Estos proyectos, los cuales cuentan con los medios de comunicación estatales como su principal dispositivo de tipo biopolítico para el control de los cuerpos y las conductas de las masas, tiene diferencias según cada país, atendiendo a lo que Martín-Barbero (2003) denomina *destiempos* entre Estado y Nación. Específicamente, Martín-Barbero (2003) afirma que países con naciones fuertes y estados en proceso de construcción, las élites se valieron de los valores histórico-culturales de origen popular con el fin de legitimar determinadas políticas de Estado, tal como ocurrió en México con Vasconcelos. Por otro lado, en países con naciones débiles y estados hegemónicos, fueron impuestas determinadas narrativas sobre lo nacional, desde ideales eurocéntricos, a través de medios de comunicación como la radio, la prensa y el cine. El anterior escenario sobre la comunicación popular, visto desde el diffusionismo estatal, se enmarca en lo que Martín-Barbero (2003) denomina lo *popular-masivo*².

No obstante, a pesar de la fuerza de esta primera tendencia, como se observa, surgió una respuesta popular, inicialmente orientada desde las organizaciones obreras y las comunidades religiosas, y luego gestionada desde movimientos políticos de oposición al establecimiento (Beltrán, 2005; Marques de Melo, 2009). Aunque son pocas las fuentes que relatan estas experiencias, es posible afirmar que estas respuestas, desde abajo, fueron desarrolladas a partir

² Estos debates se iniciaron desde la segunda mitad del siglo XIX en la región, especialmente en torno a lo americano y lo nacional, con obras como *Facundo, civilización o barbarie* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, *La raza cósmica* (1925) y *Ulises criollo* (1935) de José Vasconcelos, *Por la emancipación de América Latina* (1927) de Víctor Raúl Haya de la Torre y *La escena contemporánea* de José Carlos Mariátegui (Amador, 2017).

de dos motivaciones, por un lado, desde la resistencia obrera, la cual se inspiraba en la lucha de clases y problematizaba los conflictos y contradicciones subyacentes a la relación capital-trabajo, y por otro lado, desde la labor evangelizadora de algunas comunidades religiosas que, desde la inspiración lasallista y jesuita, principalmente, asumieron la comunicación popular como un trabajo por los pobres, el cual permitiría que las comunidades, luego de alfabetizarse y transformarse en lo espiritual, fueran capaces de gestionar determinados valores sociales y políticos para cambiar sus condiciones de vida (Mejía, 2014). Estas dos motivaciones hicieron posible que más adelante los protagonistas de la comunicación popular fueran las comunidades de base (Gumucio-Dragón, 1982; Kaplún, 1985; Mata, 2011).

DESARROLLO, INSURGENCIA Y COMUNIDAD (1965-1988)

Durante este periodo sobresalen tres tendencias. La primera consistió en las abundantes experiencias desarrollistas y extensionistas que se implementaron desde inicios de la década de 1960, las cuales procedían de agencias internacionales, cuyas justificaciones giraban en torno a salir del atraso, difundir las innovaciones que modernizarían la producción, evitar enfermedades, impulsar el campo, entre otras narrativas (Del Valle, 2007; Mattelart y Mattelart, 1997). Específicamente, desde 1965, con el auspicio de la Agencia para el Desarrollo Internacional (AID), se implementaron procesos de formación para producir contenidos televisivos y para que los profesores emplearan medios análogos en sus prácticas educativas. Más adelante, en los inicios de la década de 1970, con la influencia de Alianza para el Progreso, fueron impulsados varios programas para modernizar las técnicas agrícolas por medio de material audiovisual, la alfabetización a campesinos a través de distintos medios y la gestión comunitaria –desde arriba– como estrategia para alcanzar la modernización y el desarrollo de los países (Escobar, 2005). Aparte de la AID, estos programas también fueron promovidos por la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (FAO), la Agencia Suiza para el Desarrollo y la Cooperación (COSUDE), la Cooperación Alemana de Desarrollo (GTZ), entre otras (Beltrán y Fox, 1980; Del Valle, 2007; Martín-Barbero, 1989).

Además de este tipo de agencias, las cuales involucraron entidades del gobierno y organizaciones no gubernamentales de Estados Unidos y Europa, fue frecuente la presencia de entidades privadas de tipo transnacional, que por lo general se dedicaron a promover

perspectivas del desarrollo asociadas con la participación y el cambio social por medio de la comunicación, de manera exógena. Esta forma de asumir la transformación de los países pobres de Latinoamérica se basaba en un modelo de desarrollo que pretendía intervenir estas realidades regionales y locales de manera externa con el predominio de lógicas prescriptivas y estandarizadas (Alfaro, 1996; Escobar, 2005, Gumucio-Dragón. 2001). Algunas de las entidades más representativas durante este periodo fueron la Fundación Rockefeller y la Fundación Friedrich Ebert Stiftunges. Curiosamente, estas entidades empezaron a enmarcar sus proyectos en nociones como *comunicación alternativa* y *comunicación para el cambio social* (Calvelo, 2003; Del Valle, 2007). No obstante, en este contexto se dio a conocer el Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (Ciespal), una entidad fundada por la Unesco desde 1959 que, progresivamente, ganó autonomía desde un horizonte crítico y contracultural.

Por otro lado, y de manera simultánea, surgieron proyectos de comunicación popular que, sin dejar de lado los mensajes, los medios y las campañas, se concentraron en procesos y prácticas que buscaron construir y reconstruir vínculos y sentidos comunitarios, así como generar otras narrativas sobre la realidad a partir de pensamientos rebeldes y antihegemónicos al poder local, nacional y transnacional. En este sentido, se ubican proyectos comunicativos por la liberación nacional, gestionados por grupos insurgentes y brazos políticos de estos en Nicaragua, El Salvador y Guatemala, inspirados en Radio Rebelde, emisora guerrillera que se convirtió en ícono del Movimiento 26 de Julio en Cuba y que inició transmisiones desde 1958. Particularmente, proyectos como Radio Sandino en Nicaragua (adscrita al Frente Sandinista de Liberación Nacional, surgida en 1975), la Radio del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional en El Salvador (surgida en 1979) y la Voz Popular en Guatemala (adscrita a la Unión Revolucionaria Nacional Guatemalteca, surgida en 1987) se destacaron no solo por el desarrollo de acciones de tipo clandestino, sino también por exponer contenidos alternativos que mostraban al pueblo como protagonista del cambio social (Arreaza-Camero, 1997; Ayala-Ramírez, 1995).

En tercer lugar, aparecieron iniciativas de tipo comunitario en asocio con organizaciones no gubernamentales locales y regionales. A diferencia de lo que ocurrió en el primer periodo, estas experiencias no dependieron de organizaciones de tipo sindical o religioso exclusivamente, sino que se potenciaron a partir de los procesos y los medios de comunicación para la llamada promoción social de las pequeñas comunidades (Lamas y Villamayor, 1998). Esta idea alcanzó su éxito por medio de proyectos de comunicación para el desarrollo

local, los cuales privilegiaron estrategias de impulso productivo y social, así como la generación de acciones conducentes a construir democracia de abajo hacia arriba (Kaplún, 1998; Van Oeyen, 2003). Estas iniciativas también estuvieron orientadas hacia la construcción de espacios sociales capaces de reconocer la importancia de la dimensión subjetiva y de las identidades en los procesos emancipatorios (Santos, 2010). Por otro lado, se trata de un esfuerzo por construir esfera pública, espacios de diálogo y debates ciudadanos, donde los medios pueden ser nuevas plazas para la interacción (Kaplún, 1990) en los ámbitos local, nacional y global³.

Vale destacar que estos procesos comunitarios se apoyaron en organizaciones de la sociedad civil que integraron una suerte de militancia político-comunicacional con el análisis crítico de la realidad social y la actividad académica. En esta línea de reflexión se destacan organizaciones que buscan trabajar con las bases sociales, como la Asociación de Comunicadores Sociales Calandria, fundada en Perú en 1986, la Asociación Mundial de Radios Comunitarias - América Latina y el Caribe (AMARC-ALC), conformada en 1983 a partir de iniciativas de radios, centros de producción y televisoras comunitarias, y la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (Clacpi), creada en México en 1985, en el marco del primer Festival Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Asimismo, se empezó a fortalecer un número importante de organizaciones académicas que se ocuparon de producir conocimiento en este campo, en diálogo con las experiencias comunitarias y de base. Dentro de estas se destacan: el Centro de Estudios de la Realidad Nacional (Ceren), creado en Chile en 1969 y ampliamente conocido por la difusión de sus Cuadernos de la Realidad Nacional; la Asociación Latinoamericana de Comunicadores de la Comunicación (Alaic), cuyas actividades iniciaron en 1978 en Venezuela con el objetivo de impulsar la investigación académica en diálogo con la realidad sociopolítica de la región; la Asociación Latinoamericana de Educación y Comunicación Popular (ALER), cuya apuesta desde 1972 ha sido promover una articulación amplia de radios populares como una estrategia para luchar contra regímenes opresores en la región; y la revista Chasqui, un proyecto editorial que surgió de Ciespal, desde 1972, con el objetivo de construir un pensamiento comunicacional

³ Parte de estos debates se inscriben en el Informe MacBride, dado a conocer en 1980 por la Unesco. Este documento es producto de la labor llevada a cabo por una comisión, presidida por Seán MacBride, la cual denunció varias problemáticas de la comunicación, el poder y la democracia en las sociedades modernas, así como el desequilibrio internacional de los flujos de información, tras las funciones que cumplen la comunicación de masas y la prensa internacional (Amador, 2017).

para/desde América Latina, orientado a la generación de modos de comunicación que puedan ser transformados y amplificados en expresiones comunitarias.

SENTIPENSAR DESDE EL SUR (1989-2020)

Con la profundización de medidas de tipo neoliberal, desde finales de la década de 1980, centradas en la privatización, las reformas al Estado y los tratados de libre comercio, se produjo una precarización progresiva de los trabajadores y sus familias, se inició un proceso radical de mercantilización de los derechos básicos de los ciudadanos y se implementaron reformas de ajuste estructural orientadas por organismos internacionales, conducentes a la liberación y desregulación del mercado. Estas condiciones, las cuales se enmarcan en la configuración de un modo de capitalismo avanzado, a la par con la emergencia del informacionalismo que, según Castells (2003), incluye la convergencia de la microelectrónica, las telecomunicaciones, la informática y la optoelectrónica, hicieron que diversos movimientos sociales del orden global iniciaran procesos de reorganización de sus formas de lucha y redefinieran los alcances de sus acciones colectivas en diálogo con nuevos repertorios de comunicación en los territorios.

En el marco de este panorama, la comunicación popular replanteó varias de sus formas de acción, especialmente a partir del giro que se produjo en los movimientos sociales del siglo XXI, los cuales, además de abrir el espectro de lucha a las agendas políticas de las mujeres, los campesinos, los pueblos originarios y las personas con orientaciones sexuales diversas, asumieron la necesidad de construir proyectos de comunicación más horizontales y multiculturales, orientados hacia proyectos alternativos de desarrollo con una clara vocación antihegemónica (Pleyers, 2018; Zibechi, 2017). A pesar de la crisis de los movimientos populares, particularmente de los proyectos de comunicación y educación popular, los planteamientos sobre el pueblo como un sujeto histórico no deficitario hicieron posible un redimensionamiento de la comunicación popular a partir de aspectos como la democratización de la comunicación, la construcción de ciudadanías rebeldes y la profundización de miradas globales de la realidad, en las que se puede pensar globalmente y actuar localmente (Escobar, 2005).

Al respecto, se identificaron dos grandes procesos que dan cuenta de las transformaciones de la comunicación popular a lo largo de este periodo: una progresiva redefinición de lo popular que tuvo implicaciones en las teleologías, los modos de organización y los repertorios de acción de los colectivos dedicados a la comunicación y la educación popular; y la emergencia de un sentipensar

desde el sur, el cual empezó a tener reconocimiento en el marco de los movimientos alteractivistas del siglo XXI (Pleyers, 2018)⁴, especialmente por la presencia cada vez más activa en la arena política presencial y digital de las organizaciones y las comunidades de base adscritas a pueblos originarios, campesinos, mujeres, jóvenes, ambientalistas, animalistas y personas LGBTIQ+.

En relación con el primer proceso, se puede decir que, tanto la comunicación como la educación popular, transitaron por una compleja crisis hacia la década de 1990. Varias transformaciones de orden geopolítico – como la caída del muro de Berlín y la desintegración de la antigua Unión Soviética –, de orden económico – como la liberación del mercado, la precarización laboral y el fortalecimiento del sector financiero global –, y de orden intelectual – como las narrativas sobre el advenimiento de la sociedad posindustrial, el declive de los grandes relatos de la modernidad y el fin de la historia –, mostraron la emergencia de un entorno global y local con nuevos problemas y nuevas condiciones para adelantar las luchas frente al poder hegemónico. Estas condiciones hicieron que lo popular iniciara un proceso de redefinición política, ontológica e histórica que, según Giménez (2016), se desmarcó de la idea de la masa y de una abstracción homogénea frecuentemente anclada en la subalternidad deficitaria. En el marco de estas nuevas realidades, el pueblo se constituye en un sujeto histórico que se reconoce y se autodefine por una posición relacional y diferencial frente a los intereses de la clase hegemónica local y transnacional. Por esta razón, «el sujeto-pueblo marca distancias ontológicas, epistémicas, políticas y pedagógicas frente a proyectos excluyentes e injustos, instituidos y legitimados en el marco de la globalización hegemónica, y asimismo potencia sus acciones desde la diversidad y la diferencia» (Amador y Muñoz, 2018, p. 55).

Esta mirada coincide con algunos debates surgidos en este momento, en torno a la noción de lo común. De acuerdo con Cerbino y Belotti (2016), lo común comprende entramados de relaciones que se instalan en las comunidades, las cuales experimentan procesos de reconocimiento de aspectos de la vida social y subjetiva que se caracterizan por su carácter compartido y distribuido. Estas relaciones e interacciones se profundizan y adquieren densidad a través de la comunicación popular, entendida como un conjunto de

⁴ Los movimientos alteractivistas, surgidos desde la primera década del 2000, se caracterizan por el desarrollo de repertorios de lucha basados en el antiguismo y la transnacionalidad, el uso de las tecnologías de la información y la comunicación digitales, la articulación de las demandas por la igualdad y la inclusión, el énfasis en formas de acción simbólico-performativas y formas de organización que involucran diversas tradiciones y agregaciones bajo un marco compartido (Pleyers, 2018).

espacios, procesos y productos mediáticos, derivados por y entre las interacciones –conflictivas o cooperativas– de comunidades moleculares, las cuales construyen desde abajo un poder mediático alternativo al poder dominante (Cerbino y Belotti, 2016; Villamayor, 2015).

En esta línea de reflexión, Mejía (2015) señala que esta redefinición de lo popular en el siglo XXI se ha ido constituyendo a partir de seis ámbitos en los cuales se despliega la construcción de subjetividades rebeldes o emancipadas, como lugar de enunciación y de actuación. El primer ámbito, llamado *individuación*, se relaciona con procesos de transformación de la subjetividad en los cuales los comunicadores/educadores populares son capaces de reconocerse a sí mismos como seres sociales, a partir de procesos de elaboración de sí mismos. El segundo ámbito, denominado *socialización*, hace referencia a prácticas de comunicadores/educadores populares que construyen y trabajan en procesos e instituciones como la familia y la escuela, proponiendo formas de reorganización de roles y prácticas. El tercer ámbito, relacionado con la vinculación de estos actores sociales a lo público, comprende procesos de negociación cultural que encuentran en la deliberación política la posibilidad de alcanzar objetivos colectivos. El cuarto ámbito, en el que el comunicador/educador popular se vincula a movimientos y organizaciones, se orienta hacia nuevas formas de construcción de imaginarios colectivos que dan forma a las comunidades políticas de acción. El quinto ámbito se refiere a la construcción de procesos de gobernabilidad, en los cuales estos actores sociales, desde sus trayectorias y guiados por sus principios, deciden participar en formas de gobierno, en donde lo público-popular se constituye en una forma de poder alternativo. Por último, en el ámbito de la masividad, el comunicador/educador popular incorpora nuevos lenguajes, narrativas y medios de comunicación para participar en redes y comunidades de práctica que aporten a la construcción de apuestas políticas, comunicativas y pedagógicas para los buenos vivires⁵.

5 Al respecto, es importante destacar las contribuciones de Mora (2020) sobre este objeto de reflexión, quien observa el funcionamiento de los buenos vivires en distintas comunidades originarias. Una de ella es la nación Kallawalla, dedicada por mucho tiempo a construir una vida social a partir del sostentimiento de relaciones recíprocas con la naturaleza. Más allá de una postura idealizada o romántica de lo indígena, los buenos vivires desde estas formas de pensamiento y acción se constituyen en referentes legítimos para asumir la protección de los saberes, la vida y la naturaleza, no como imitación y traducción, sino como posibilidad de desaprender, deconstruir y resignificar. Estos últimos aspectos están ampliamente relacionados con la comunicación popular.

En relación con el segundo aspecto, algunos investigadores contemporáneos sostienen que, en los inicios del siglo XXI, los movimientos populares han empezado a ser parte de un movimiento global denominado *sentipensamiento del sur*. De acuerdo con Fals Borda (1979, 2009), el sentipensamiento es una manera de comprender la realidad desde el corazón, el cuerpo y los sentimientos. El término *sentipensar*, según Fals Borda (1979, 2009), surge de las cosmovisiones de las comunidades ribereñas del Caribe colombiano, las cuales son capaces de enfrentar la adversidad y las (mal) formaciones que alteran la armonía de la naturaleza. Por otro lado, a partir de una mirada reciente de este término, Escobar (2014) sostiene que el sentipensamiento en el mundo de hoy refiere a los saberes y las prácticas producidos colectivamente, desde abajo, por la izquierda y con la tierra, los cuales buscan dar respuesta a las necesidades de la vida humana y no humana, por medio de iniciativas que fomenten la coexistencia de los seres humanos y el planeta de manera recíproca y enriquecedora. En esta línea de reflexión:

[...] el concepto Sur es una metáfora propuesta por B. Santos (2009) y Mejía, quienes refieren a la presencia de conocimientos y experiencias diversos, construidos por grupos y pueblos subalternizados, situados en el sur global. De acuerdo con Santos, más allá de una expresión romántica sobre las masas y los pobres, los pueblos del Sur están empezando a interiorizar que se enfrentan a problemas modernos para los cuales ya no existen soluciones modernas, situación que exige otros modos de resistir y de re-existir. En este sentido, surge la Epistemología del Sur, entendida como un conjunto de pensamientos y prácticas que construye relaciones entre el «ya no» (sociología de las ausencias) y el «aún no» (sociología de las emergencias), y que profundiza las relaciones entre la vida y el pensamiento a partir de aquellas formas de ser, conocer y hacer que no pueden ser comprendidas ni valoradas por el saber eurocentrífico. Este tipo de epistemología ofrece horizontes de sentido creativos para dar cuenta de estos procesos emergentes desde la periferia, atendiendo a dimensiones epistémicas, ontológicas y políticas, pero también presenta herramientas operativas pertinentes para reconocer los saberes y las experiencias populares en sus potencialidades y posibilidades, como aportes a las luchas por la descolonización, la desmercantilización y la despatriarcalización (Amador, 2021, pp. 14-15).

Por otro lado, la comunicación popular encuentra nuevas posibilidades de tramitar procesos de protesta, resistencia y proyectos alternativos, a partir del despliegue de prácticas como las mingas de pensamiento,

las movidas de los colectivos juveniles (Aguilera, 2014), las asambleas de comunidades en resistencia y las movilizaciones campesinas, ambientalistas, de mujeres y de jóvenes (Aguilar, 2020). Esta variedad de prácticas muestra que, más allá de reacciones coyunturales frente al establecimiento, lo que está en la base de estos proyectos es la defensa de la vida (humana y no humana), la construcción del nosotros y el modelo de desarrollo, a través de iniciativas de comunicación popular que se desenvuelven en lo colectivo y lo conectivo (Amador y Muñoz, 2020; Villanueva-Mansilla, 2015)⁶. De esta manera, lo popular también incluye proyectos que reivindican otros modos de habitar el territorio y de vivir juntos a partir de prácticas sociales, políticas y culturales divergentes, que surgen de entramados comunitarios (Escobar, 2014). Lo popular, desde la comunicación popular, orienta sus acciones hacia la justicia social –acceso a recursos y a condiciones materiales de vida buena–, la justicia cognitiva –valoración de otros sistemas de pensamiento y de saber para el buen vivir– y la justicia ambiental –reconocimiento de la naturaleza como sujeto de derechos y construcción de alternativas al paradigma moderno-colonial-desarrollista-extractivista– (Gudynas, 2015).

CONCLUSIONES

Luego de exponer esta genealogía sobre la comunicación popular en América Latina, se pueden destacar tres tipos de conclusiones. Por un lado, si bien varios investigadores de este campo han afirmado que este paradigma de la comunicación surge y se consolida en la década de 1970, este estudio evidencia que, desde la década de 1940, se empieza a configurar una serie de prácticas y saberes que develan una disputa fundamental entre los estados nacionales de la región, en su interés por orientar las conductas de las poblaciones por la vía del dirigismo cultural de corte eurocentrífugo, y algunas iniciativas populares originadas en organizaciones obreras y religiosas. Como se describió, durante este primer periodo, los proyectos de civilización y progreso, ampliamente influidos por valores y saberes occidentales, entre ellos la eugeniosidad, la criminología y el positivismo, buscan conducir las conductas de las poblaciones a partir de determinadas narrativas que, tramitadas desde las élites liberales en el poder, buscaron configurar un tipo de trabajador y ciudadano ideal en sintonía con el

6 La acción colectiva comprende el conjunto de procesos y prácticas producidos por grupalidades y organizaciones sociales que buscan incidir en el orden social, político y cultural, los cuales suelen ejecutarse de forma autoorganizada. Por su parte, la acción conectiva incluye movilizaciones a gran escala, sin liderazgos ni estructuras jerárquicas, configuradas por prácticas comunicativas mediadas por tecnologías digitales y herramientas de Internet (Amador y Muñoz, 2020).

orden social dominante. Como respuesta, las iniciativas populares, originadas en organizaciones obreras y religiosas, optaron por estrategias de comunicación que buscaron convertirse en oposición al establecimiento, dada la ola de dictaduras militares instaurada en la región.

En relación con el segundo momento, se puede decir que durante estos años se consolida la comunicación popular a partir de tres procesos, los cuales suelen ser resaltados por los investigadores de este campo en la región. En primer lugar, la presencia de discursos y prácticas de comunicación hegemónicas, enmarcadas en los llamados *desarrollismo* y *extensionismo*, gestionados desde Estados Unidos y Europa. Además de constituirse en un mecanismo de dominación geopolítico evidente, este modelo tenía como propósito imponer unas formas de comunicación que, en nombre de la democracia, el desarrollo y la participación, buscaban ejercer mecanismos de control social para alfabetizar a los pobres, tecnificar el campo y repeler las amenazas del comunismo. Al tiempo, surgieron proyectos de comunicación popular desde organizaciones insurgentes, las cuales vieron en los medios comunitarios una posibilidad para legitimar los movimientos de liberación nacional y la lucha armada. Por último, a lo largo de este momento, también fueron frecuentes las iniciativas de la sociedad civil y la academia con el fin de producir conocimiento en este campo, en medio de complejos debates en torno a las funciones de las universidades y los investigadores en los procesos de organización en los territorios y comunidades, así como los modos de entender la comunicación para el desarrollo, para el cambio social, alternativa y popular.

En lo que refiere al tercer momento, es importante destacar que tanto la comunicación popular como la educación popular enfrentaron una dura crisis desde finales de la década de 1980, como consecuencia de la emergencia del sistema neoliberal, entendido no solo como un modelo económico basado en la liberación del mercado y la implementación de reformas estructurales que precarizan la vida de las poblaciones, sino como un fenómeno contemporáneo que busca producir subjetividades para el capitalismo avanzado, en el marco de la existencia de supuestas condiciones de libertad ciudadana. Esto hizo que tanto los movimientos sociales como los colectivos dedicados a la comunicación y la educación popular desplazaran sus repertorios de acción de la lucha de clases a procesos de movilización por el reconocimiento a la diversidad y la diferencia. Para tal efecto, además de reinventar las formas de resistencia social y de reexistencia política, empleando leguajes, narrativas y medios que integraron la acción colectiva y la acción conectiva, la comunicación popular empezó a inscribir sus acciones en el marco de un proceso epistémico, político y cultural mucho más amplio,

conocido como sentipensar desde el sur. Si bien se trata de un proyecto en construcción originado en el sur global, este plantea el reto de configurar nuevos modos de relación entre la sociedad y la naturaleza, así como imaginar la igualdad, la inclusión y reconocimiento desde el horizonte de los pluriversos, donde muchos mundos caben en un mundo.

REFERENCIAS

- ALFARO, R. (1996). *Una comunicación para otro desarrollo*. Asociación de comunicadores sociales, Calandria. <https://n9.cl/36xob>
- AMADOR, J. C. (2017). *Memoria al aire: gubernamentalidad, radiodifusión y nación en Colombia (1940-1973)*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- AMADOR, J. C. (2021). *Sentipensar desde el Sur: Comunicación (es) y Educación (es) para la emancipación*. En J. Amador (ed.). *Comunicación (es) - Educación (es) desde el Sur* (pp. 11-26). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- AGUILAR-FORERO, N. (2020). Las cuatro co de la acción colectiva juvenil: el caso del paro nacional de Colombia. *Anal Político*, 33(98), 26-43. <https://doi.org/fnsb>
- AGUILERA, O. (2014). *Generaciones: movimientos juveniles, políticas de la identidad y disputas por la visibilidad en el Chile neoliberal*. Clacso.
- AMADOR, J. C. y Muñoz, G. (2018). Comunicación-educación en Abya Yala: lo popular en la reconfiguración del campo. *Revista Nómadas* (49), 47-67. DOI: 10.30578/nomadas.n49a3
- AMADOR-BAQUIRO, J. C. y Muñoz-González, G. (2020). Del alteractivismo al estallido social: acción juvenil colectiva y conectiva (2011 y 2019). *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 19(1), 1-28. <https://doi.org/10.11600/rlcsnj.19.1.4588>
- ARREAZA-CAMERO, E. (1995). Comunicación, derechos humanos y democracia: el rol de Radio Venceremos en el proceso de democratización en El Salvador (1981-1994). *Comunicación*, 97, 40-56. <https://n9.cl/l17g8>
- AYALA-RAMÍREZ, C. (1995). Democracia y comunicación en El Salvador. *Realidad*, 43, 191-214. <https://n9.cl/8dqla>
- BELTRÁN, L. R. (2005). *La comunicación para el desarrollo en Latinoamérica. Un recuento de medio siglo*. III Congreso Panamericano de la Comunicación. <http://bit.ly/1uT7lkm>
- BELTRÁN, L. y Fox, E. (1980). *Comunicación dominada: Estados Unidos en los medios de América Latina*. Editorial ILET-Nueva Visión.
- CALVELO, M. (2003). *Comunicación para el cambio social*. Organización de las Naciones Unidas para la agricultura y la alimentación, oficina regional FAO para América Latina y el Caribe.
- CASTELLS, M. (2003). *El poder de la identitat: l'era de la informació*. UOC.
- CERBINO, M. y Belotti, F. (2016). Community media as exercise of communicative citizenship: Experiences from Argentina and Ecuador. *Comunicar*, 47, 49-56. <https://doi.org/10.3916/C47-2016-05>
- DEL Valle, C. (2007). Comunicación participativa: Aproximaciones desde América Latina. *Revista de estudios para el desarrollo social de la comunicación*, 4, 113-130. <https://n9.cl/okzov>
- DÍAZ, D. (2008). Raza, pueblo y pobres: las tres estrategias bioolíticas del siglo XX en Colombia (1873-1962). En S. Castro-Gómez y E. Restrepo (eds.). *Genealogías de la colombianidad. Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX* (pp. 42-69). Pontificia Universidad Javeriana.
- ESCOBAR, A. (2005). *Más allá del tercer mundo. Globalización y diferencia*. Icanh.
- ESCOBAR, A. (2014). *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Unaula.
- FALS Borda, O. (1979, 2009). Cómo investigar la realidad para transformarla. En V. Moncayo (comp.). *Una sociología sentipensante para América Latina*. Siglo del Hombre Editores y Clacso.
- FOUCAULT, M. (2005). *Arqueología del saber*. Fondo de Cultura Económica.
- GALEANO, M. (2018). *Estrategias de investigación social cualitativa: el giro de la mirada*. Universidad de Antioquia. <https://doi.org/10.2307/j.ctvdfo6h7>
- GIMÉNEZ, G. (2016). Notas para una teoría de la comunicación popular. *ALAIC, Revista latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 13(25). <https://n9.cl/e5y2h>

- GUDYNAS, E. (2015). *Extractivismos: ecología, economía y política de un modo de entender el desarrollo y la naturaleza*. Cedib.
- GUMUCIO-DRAGÓN, A. (1982). El papel político de las radios mineras. Un documento para la historia. *Comunicación y Cultura*, 8, 89-99.
- GUMUCIO-DRAGÓN, A. (2001). *Haciendo olas: historias de la comunicación participativa para el cambio social*. Fundación Rockefeller.
- KAPLÚN, M. (1985). *El comunicador popular*. Editorial Belén. <https://n9.cl/9qwqxq>
- KAPLÚN, M. (1998). *Una pedagogía de la comunicación*. La Torre.
- KAPLÚN, G. (1990). *Comunicación entre grupos*. Humanitas
- LAMAS, E. y Villamayor, C. (1998). *Manual de gestión de la radio comunitaria y ciudadana*. AMARC - Fundación Friedrich Ebert.
- MARQUES de Melo, J. (2009). *Pensamiento Comunicacional Latinoamericano. Entre el saber y el poder*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1989). Colombia: prácticas de comunicación en la cultura popular. En M. Simpson-Grinberg (comp.). *Comunicación alternativa y cambio social* (pp. 35-52). Premiá.
- MARTÍN-BARBERO, J. (2003). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello.
- MATTELART, A. y Mattelart, M. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Paidós.
- MATA, M. (2011). Comunicación popular, continuidades, transformaciones y desafíos. *Oficios Terrestres*, 1(26). <https://n9.cl/r14kx>
- MEJÍA, M. (2014). *Educaciones y pedagogías críticas desde el sur. Cartografías de la educación popular*. Magisterio.
- MEJÍA-JIMÉNEZ, M. (2015). La educación popular en el siglo XXI. Una resistencia intercultural desde el sur y desde abajo. *Praxis & Saber*, 6(12), 97-128. <https://n9.cl/vcbt4>
- MORA, A. (2020). Buen vivir, convivir en armonía: paradigma no capitalista. En A. Mora (ed.). *Buenos vivires y transiciones* (pp. 25-54). UniMinuto.
- NIETZSCHE, F. (2006). *La genealogía de la moral, un escrito polémico*. Alianza.
- PLEYERS, G. (2018). *Movimientos sociales en el siglo XXI: perspectivas y herramientas analíticas*. Clacso. <https://doi.org/10.2307/j.ctvnpokds>
- ROSE, N. (2011). Identidad, genealogía, historia. En S. Hall y P. Du Gay (comps.). *Cuestiones de identidad* (pp. 214-250). Amorrortu.
- SANCHO, E. (1989). Propaganda, democracia y revolución. *Estudios Centroamericanos*, 489, 557-570.
- SANTOS, B. (2009). *Una epistemología del sur: la reinvención del conocimiento y la emancipación social*. Siglo XXI-Clacso.
- SANTOS, B. (2010). *Para descolonizar el occidente: más allá del pensamiento abismal*. Clacso; Prometeo Libros.
- SILVA, R. (2012). *República liberal, intelectuales y cultura popular*. La Carreta Histórica.
- VAN OEYEN, V. (2003). Los desafíos de la radio popular y comunitaria en América Latina. La iniciativa de comunicación. <https://n9.cl/6i8wr>
- VILLAMAYOR, C. (2015). Estudios de comunicación popular. Teorizar es intervenir. En F. Saintout, F y A. Varela (eds.). *Voces abiertas de América Latina. Comunicación, política y ciudadanía*. Ediciones EPC-Clacso.
- VILLANUEVA-MANSILLA, E. (2015). Acción conectiva, acción colectiva y medios digitales: posibilidades para la comunicación política en los tiempos de Internet. *Contratexto*, (24), 57-76. <https://doi.org/10.26439/contratexto2015.no24.587>
- ZIBECHI 2017. *Movimientos sociales en América Latina. El mundo otro en movimiento. Desde Abajo*.

- ES **Esto (¿)fue(?) así. Sobre la recreación en el documental contemporáneo**
- EN **This was(?) like this. On recreation in contemporary documentaries**
- ITA **Questo è successo(?) così. Sulla ricreazione nel documentario contemporaneo**
- FRA **Ce fut (?) ainsi. A propos de la reconstitution dans le documentaire contemporain**
- POR **Isto foi assim(?) Sobre a recreação no documentário contemporâneo**

Lior Zylberman

Esto (¿)fue(?) así. Sobre la recreación en el documental contemporáneo

Recibido: 24/05/2021; Aceptado: 24/11/2021; Publicado en línea: 23/03/2022.

<https://doi.org/10.15446/actio.v6n1.101797>



LIOR ZYLBERMAN

Doctor en Ciencias Sociales. Investigador del CONICET con sede en el Centro de Estudios sobre Genocidio en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Profesor titular de Sociología en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. **Correo electrónico:** liorzyberman@gmail.com

ID 0000-0002-3500-2781

RESUMEN (ESP)

La recreación se ha vuelto uno de los recursos más utilizados por el documental contemporáneo; sin embargo, dicho empleo no es una novedad, sino que su uso se remonta a los orígenes mismos del documental. En esa dirección, el presente artículo se propone analizar el uso de la recreación en el documental contemporáneo, profundizando en tres miniseries documentales. Para ello, primero se hará un breve recorrido histórico con el fin de problematizar este recurso, para luego estudiar tres producciones: *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'* (Rees, 2005), *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (Jarecki, 2015) y *A Wilderness of Error* (Smerling, 2020). En el análisis propuesto, se trazarán dos cuestiones. Por un lado, pensar los diversos usos de la recreación que estas producciones hacen, reparando cómo este recurso puede volverse evidencia; así, la recreación emerge en nuestra contemporaneidad como un recurso válido para liberarse del archivo. Por el otro lado, en el desarrollo analítico, el artículo sugerirá cómo el estilo de Errol Morris, disruptivo en su momento, se volvió paradigma.

PALABRAS CLAVE: documental, miniseries, recreación, evidencia, relato, archivo.

ABSTRACT (ENG)

Recreation has become one of the most used resources in contemporary documentaries. This use, however, is not a novelty; it can be traced back to the origins of documentaries. Following these lines, this article analyzes the use of recreation in contemporary documentaries, by exploring in depth three documentary miniseries. First, a brief historical account to question this resource, and then explore three productions: *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'* (Rees, 2005), *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (Jarecki, 2015) and *A Wilderness of Error* (Smerling, 2020). The analysis shall focus on two issues: on the one hand, to think of the various uses of recreation in these productions, showing how this resource may become evidence; thus recreation emerges in our times as a valid resource to liberate us from archives. On the other hand, in

its analytic development, the article shall suggest that Errol Morris' style, disruptive at the time, became paradigmatic.

KEY WORDS: documentary, miniseries, recreation, evidence, narrative, archive.

RIASSUNTI (ITA)

La ricreazione è diventata una delle risorse più comuni nel documentario contemporaneo. Eppure tale uso non è nuovo, ma risale alle origini stesse del genere. Tenendo questo presente, l'articolo ha come obiettivo quello di analizzare l'uso della ricreazione nel documentario contemporaneo, approfondendo in tre miniserie documentari. Come prima cosa, si darà un breve panorama storico che permetta di problematizzare tale procedimento, per poi poter studiare tre produzioni in particolare: *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'* (Rees, 2005), *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (Jarecki, 2015) y *A Wilderness of Error* (Smerling, 2020). Nell'analisi che si propone si affronteranno due questioni. Da una parte, pensare ai diversi usi di ricreazione adottati da queste produzioni, soffermandosi sul fatto che tale mezzo può trasformarsi in evidenza; in questo modo, la ricreazione sorge nella nostra contemporaneità come forma valida per liberarsi dall'archivio. Dall'altra parte, nello sviluppo analitico, l'articolo suggerirà come lo stile di Errol Morris, che all'epoca fu di rottura, sia diventato un paradigma.

PAROLE CHIAVE: documentario, miniserie, ricreazione, evidenza, racconto, archivio.

RÉSUMÉ (FRA)

La reconstitution est devenue l'une des ressources les plus utilisées par le documentaire contemporain ; cependant, cette utilisation n'est pas une nouveauté, et son utilisation remonte aux origines mêmes du documentaire. En ce sens, le présent article se propose d'analyser l'utilisation de la reconstitution dans le documentaire contemporain, en approfondissant à travers trois mini séries documentaires. Pour cela, il sera fait, dans un premier temps, un bref parcours historique afin d'énoncer une problématique

concernant cette ressource, puis ensuite seront étudiées trois productions : *Auschwitz : The Nazis and "the Final Solution"* (Rees, 2005), *The Jinx : The Life and Deaths of Robert Durst* (Jarecki, 2015) et *A Wilderness of Error* (Smerling, 2020). Dans l'analyse proposée, deux questions seront posées. D'une part, penser les différentes utilisations de la reconstitution dans ces productions, en comprenant comment cette ressource peut se transformer en preuve ; ainsi, la reconstitution apparaît dans notre contemporanéité comme une ressource valable pour se libérer des archives. D'autre part, dans le déroulement de l'analyse, l'article suggérera comment le style d'Errol Morris, disruptif en son temps, est devenu un paradigme.

MOTS CLÉS : *documentaire, mini séries, reconstitution, preuve, récit, archive.*

RESUMO (POR)

A recreação se tornou um dos recursos mais utilizados pelo documentário contemporâneo, no entanto, esse uso não é uma novidade, pois ele se iniciou já com as origens do próprio documentário. Nesse sentido, o presente artigo tem por objetivo analisar o uso da recreação no documentário contemporâneo, aprofundando em três minisséries documentais. Para isso, primeiramente, vai ser feito um breve percurso histórico, com o intuito de problematizar este recurso, para depois estudar três produções: *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'* (Rees, 2005), *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (Jarecki, 2015) e *A Wilderness of Error* (Smerling, 2020). Na análise proposta, serão avaliadas duas questões. Por um lado, pensar nos diversos usos da recreação nestas produções, reparando em como este recurso pode se tornar uma evidência; assim, a recreação emerge em nossa contemporaneidade como um recurso válido para se liberar do arquivo. Por outro lado, no desenvolvimento da análise, o artigo mostrará como o estilo de Errol Morris, disruptivo em sua época, terminou se tornando um paradigma.

PALAVRAS-CHAVE: *documentário, minisséries, recreação, evidência, relato, arquivo.*

The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst (Jarecki, 2015), cuya primera emisión fue en HBO, y *A Wilderness of Error* (Smerling, 2020) producida para la señal FX. Un elemento que une a estas tres producciones es su marcado uso de la recreación.

Las recreaciones son parte constituyente del documental, desde Robert Flaherty en *Nanook of the North* (1922) –pasando por *Man of Aran* (1934) y *Louisiana Story* (1948)– hasta Basil Wright y Harry Watt en *Night Mail* (1936) recurrieron a puestas en escenas para simular momentos «reales» en la vida de los actores sociales. Dichas puestas en escenas buscaban imponerse como reales, como un «estar sucediendo» ante la cámara, un «esto es» o, como afirma Raúl Beceyro más próximo a Roland Barthes, un presente «que está sucediendo» (Beceyro, 2014, p. 103). En ese período, entonces, recursos de la ficción eran empleados en el documental en pos de alcanzar una supuesta transparencia y objetividad.

A partir de la década de 1980, esta cooperación de recursos tomará un *cause* diferente. Aunque era un elemento más propio de los documentales televisivos, el cine documental apela en forma más sistemática a la recreación o escenificación con títulos como *The Indomitable Teddy Roosevelt* (Engle, 1983) o *Far from Poland* (Godmilow, 1984). Pero será, sin dudas, *The Thin Blue Line* (Morris, 1988) la que marque un quiebre decisivo (Resha, 2015) que genera, en consecuencia, un cambio de paradigma cuyas resonancias llegan hasta nuestros días¹. Las recreaciones o las escenificaciones ya no pretenderán ser transparentes ni buscarán objetividad, no actuarán como «parche» ante una realidad que no puede ser registrada, sino que asistimos ahora a recreaciones y escenificaciones estilizadas y con evidentes puestas en escenas. En ese sentido, podríamos sugerir que las tres miniseries mencionadas ya no son documentales con elementos de ficción, sino ficciones con elementos de documental.

En lo que sigue, problematizaré y discutiré esta cuestión con el fin de indagar, parafraseando la clásica definición de John Grierson (1933), a qué tipo de tratamiento creativo se puede recurrir en la actualidad para representar la realidad.

BREVE RECORRIDO HISTÓRICO

Me remonto en el tiempo a los años cuando el cine era una aventura. Ya en el origen, una incógnita asalta a un realizador: ¿cómo contar un hecho que aconteció en

¹ De hecho, como se verá, Morris tendrá una influencia sustancial en las obras que aquí se analizarán.

INTRODUCCIÓN

En su historia del cine documental, Betsy McLane sugiere que, entre 1951 y 1971, el documental a través de la televisión vivió una «era dorada» (McLane, 2012, p. 185-99). Más acá en el tiempo, desde la década de 1990 y el inicio del siglo XXI, atravesamos un verdadero «boom del documental» (Saunders 2010) y se podría pensar que es a partir de la masificación del streaming cuando el documental, ya sea a través de series o miniseries, se ha convertido en uno de los protagonistas de las diversas plataformas. Con ello, no resulta osado pensar que el documental vive una nueva «era dorada».

En ese contexto, desde finales del siglo XX, asistimos a un tipo de hibridez particular en el cine de no ficción, con diálogos más frecuentes y aceptados entre la ficción y el documental. En consecuencia, esto puede llevar a pensar dos posturas, dos polos en tensión: una más «purista», es decir aquella que piensa el documental en su estado más limpio –si es que se puede pensar en ese sentido–, y otra receptiva a dicho diálogo, a la «contaminación», de manera que se piensa el documental como un estilo en constante transformación.

En ese sentido, en el presente trabajo deseo profundizar en una de las características que se ha vuelto continua en muchas de las producciones, la cual es incluso un recurso ya estandarizado: me refiero a las recreaciones estilizadas. Lo cierto es que, estrictamente, la recreación no es una novedad para el documental, su uso se encuentra desde sus inicios –y aquí es donde se puede discutir con los «puristas»–; sin embargo, resulta sugerente enfocarnos en la manera en que es empleada en la actualidad, ya que lleva a discutir ciertos fundamentos del documental, como supuesto registro de lo real.

Si bien mencionaré diversas producciones a lo largo del artículo, me concentraré en forma específica en tres miniseries documentales: *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'* (Rees, 2005), emitida originalmente en la BBC;

el mundo histórico del cual casi no se poseen imágenes (fijas o en movimiento)? En 1899, Georges Méliès presentó *L'affaire Dreyfus*, un corto en el que a través de 11 capítulos nos muestra cómo se forjó la acusación y caída en desgracia en un resonado caso de antisemitismo del capitán del ejército francés Alfred Dreyfus. No era la primera ni la última vez que el llamado «mago del cine» estrenaba una producción así: entre 1897 y 1902, Méliès alternaba sus películas fantásticas con *actualités reconstituées* 'noticias reconstruidas'. A caballo entre el noticiero cinematográfico, el documental y su estilo teatral-mágico, Méliès puede ser pensado también como un pionero del docudrama (Ezra, 2000, p. 50-88).

Tiempo después, Robert Flaherty meditó sobre el documental y sobre su propia práctica aclarando que este cine no solo implica selección, «una cuidadosa mezcla de luz y de sombra» y «situaciones dramáticas», sino que la distinción estaría en donde se filma: «el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir» (Flaherty, 1993, p. 152). La metodología del director estadounidense se concentraba en convivir un largo tiempo con las personas, empaparse de sus experiencias para después volverlos personajes, desarrollar un guion para que luego dichos personajes entren en acción para la cámara en los lugares que Flaherty deseaba exponer. En *Nanook of the North* el director recreó, junto con Allakariallak –el verdadero nombre de Nanook–, la forma de vida esquimal antes de la llegada de la cultura occidental; en *Man of Aran*, Colman King y Maggie Dirrane, dos habitantes de las islas Aran, actuaron como un matrimonio en esta muestra de la vida en dichas islas.

En paralelo a los trabajos de Flaherty, resulta importante mencionar la obra de Dziga Vertov, cuyo filme más representativo es *Chelovek s kinoapparatom* (El hombre de la cámara, 1929), y la de Jean Rouch, a mediados del siglo XX. Ambos realizadores hicieron también escuela respecto al uso de las reconstrucciones y de la puesta en escena en el ámbito del cine de lo real.

Finalmente, si reparamos en algunos títulos de la escuela inglesa, como *Night Mail* (Watt y Wright, 1936) o *Listen to Britain* (Jennings y McAllister, 1942), encontramos en la primera recreaciones que buscan representar el trabajo en las oficinas de correo y, en la segunda, elaboradas puestas en escenas que, en forma poética, intentan dar cuenta de los temores de la población británica durante los bombardeos en el marco de la Segunda Guerra Mundial.

Este brevísimo recorrido por títulos canónicos en la historia del documental permite pensar el lugar que siempre ha tenido la recreación o la escenificación de situaciones en el documental; en otras palabras, a partir

de la observación del realizador, ficcionalizar situaciones acorde con los actores sociales, con el fin de dar cuenta de esos sucesos o esas vidas. Como señalaba uno de los primeros teóricos del documental, lo importante era el «método documental» cuya tarea persuasiva era «poner a la gente y sus problemas, sus trabajos y sus servicios, ante ellos mismos» (Rotha, Road, y Griffith, 1968, p. 115). Para Rotha et al., el documental debía elevar la moral y actuar como una herramienta de construcción de ciudadanía en las sociedades modernas. Por esta razón, este autor inglés, en su libro pionero, colocó el énfasis en el método documental antes que pensar en el documental como un tipo particular de cine. En esa dirección, sostuvo que:

[...] relato (story), caracterización y estudio (studio) probablemente entran al cine documental, pero será el método y no los materiales lo que contará. Será el propósito sociológico, político u otros propósitos que serán servidos por el método que continuará siendo de vital importancia (Rotha et al. 1968, p. 115).

No es mi propósito discutir aquí las características del método, lo importante de esta cita es reparar en la apertura hacia la recreación o escenificación que existía entre los primeros teóricos (y realizadores) del documental.

Ahora bien, qué sucedió luego para que la recreación cayera en desgracia, fuera mirada con recelo y luego fuera recuperada por los noticieros u otros programas televisivos. Como apunta Bill Nichols, la recreación más o menos auténtica de eventos anteriores fue un elemento básico de la representación documental:

[...] hasta que fueron asesinados por los «muchachos verité» de la década de 1960 (Robert Drew, Ricky Leacock, D.A. Pennebaker, David y Albert Maysles, Frederick Wiseman, y otros) que proclamaban que todo excepto lo que sucedía frente a la cámara sin ensayar o inducir a ser una invención, inauténtico (Nichols, 2016, p. 34).

En efecto, las nuevas tecnologías –cámaras más pequeñas, el acceso al material 16 mm, el registro sonoro sincronizado, más la difusión de la televisión–, el recambio generacional en la industria audiovisual, las consecuencias sociales –y también perceptuales²– de la Segunda Guerra Mundial y la emergencia de cambios

² Como señalan varios autores, la difusión de imágenes de la liberación de los campos de concentración nazis generó una conmoción en la percepción humana. Al respecto, véase Sontag (2003) y Zelizer (1998).

sociales y culturales más amplios trajeron consigo, hacia la década de 1960, un nuevo «efecto de realidad» para tomar prestada la noción de Roland Barthes.

Si Flaherty y la escuela griersoniana habían sentado las bases de un tipo de documental, y con ello los cimientos de un efecto de realidad, el *direct cinema* y el *cinéma vérité* lo afectaron de tal modo que arrojó como resultado una modificación sustancial de dicho efecto. En consecuencia, estas dos corrientes aspiraban a generar un registro honesto de lo que habría sucedido si la cámara no hubiera estado allí o lo que sucede como resultado de que la cámara grabe a personas que saben que están siendo filmadas. Así, todo intento de recrear situaciones pasadas, de falsear momentos, de generar puestas en escenas elaboradas, de utilizar una banda sonora que no se corresponde con lo que se ve, en fin, de dar cuenta de la intervención y manipulación del realizador parecía quedar «prohibida». Al masificarse este estilo, esta estética, se llegó a pensar que solo de este modo el documental podía alcanzar su tan ansiada objetividad y verdad, generando, como consecuencia, sospecha ante cualquier manipulación o formas de control de los materiales. Mientras que, en el paradigma anterior, el documental impartía conocimiento desde un «saber superior» —la voz en off o voz de Dios— que era apoyado por las imágenes; en el nuevo, la imagen se vuelve autoevidente. La búsqueda de imponerse como modelo de documental condujo a olvidar y a confinar la recreación a la televisión. Incluso, es en este período durante el cual también se genera un «supuesto» marcado límite entre ficción y documental: la ficción sería el ámbito de lo falso, lo imaginado, lo fingido, la manipulación; mientras que el del documental sería el de lo real, de lo verdadero y de lo objetivo.

Para la década de 1980, las irradiaciones de estas dos corrientes se comenzarán a resquebrajar —producto de nuevas invenciones tecnológicas, como el video, también por la emergencia de nuevos saberes y realizadores, y la constante fuerza del cine experimental—, entrando en crisis hacia la década de 1990 para estallar, finalmente, en el siglo XXI. En todo este tiempo, uno de los realizadores que más embistió contra los principios del directo y del *vérité* fue Errol Morris, quien dejó expresada su posición en una ya clásica cita:

Creo que el *cinema vérité* [hace referencia, en verdad, al cine directo] atrasó la realización documental veinte o treinta años. Ve al documental como una subespecie del periodismo [...] No hay razón alguna para que el documental no sea tan personal como la ficción y lleve la impronta de quien lo hizo. La verdad no está garantizada por el estilo o expresión. No está garantizada por nada (Morris en Arthur, 1993, p. 127).

Para el mismo período también se vieron los ecos de los diversos movimientos políticos y sociales —movimientos de liberación como los discursos en torno a la raza, género y descolonización— que emergieron durante la década de 1970 que impactaron en el documental. La caída de los regímenes socialistas también trajo sus coletazos en cuanto a la forma de conocer y estar en el mundo; por último, la última década del nuevo siglo comenzará a presentar también una nueva forma de conocimiento sobre el mundo histórico que ya no será expuesta como una verdad revelada, sino en forma subjetiva. Para decirlo de otro modo, el documental en primera persona se afirmará como un terreno válido que trae consigo nuevas formas de narrar y de pensar el archivo audiovisual, mezclando así el mundo íntimo y privado con el público e histórico. El documental, en síntesis, se adentra en ese período hacia un diálogo —hacia un tipo particular de hibridez— entre ficción y documental que expande las fronteras del cine de no ficción.

En ese contexto, algunos autores se dedicaron a pensar dichas transformaciones a partir de la noción de documental performativo (Bruzzi, 2006; Nichols, 1994). En efecto, luego de trazar una posible genealogía del performativo, Nichols pensó a este nuevo tipo de documental como aquel que lleva a suspender la representación realista, poniendo entre paréntesis el aspecto referencial del mensaje documental, a fin de enfatizar aspectos subjetivos en un discurso que fuera «clásicamente objetivo» (Nichols, 1994, p. 95). El performativo, entonces, reorienta la referencialidad de la imagen en busca de aspectos más poéticos, afectivos y expresivos. Stella Bruzzi, en cambio, señala que esta modalidad coloca en el centro de la obra a la actuación: tanto la de los sujetos del documental en cuestión como la de los autores. En ese recorrido, se diferencia esta modalidad del docudrama, argumentando que el performativo «imbrica la actuación dentro de un contexto no ficticio para llamar la atención sobre la imposibilidad de cualquier representación auténtica» (Bruzzi, 2006, p. 153). Para la autora, en consecuencia, todo documental es «una negociación en el autor y la realidad, y en el fondo todos son una actuación (*performance*)» (Bruzzi, 2006, p. 154). En consecuencia, la performatividad, desde ese punto de vista, permite comprender y complejizar el vínculo entre realidad, imagen y representación desde otra configuración: el vínculo visual con la realidad sería creado por cada documental con su propia narración sin apelar a una verdad objetiva-trascendental por fuera de la obra³. En conclusión, la emergencia de este tipo de documental tiene lugar en un contexto de «crisis de verdad» posmoderna (Jenkins, 2006), donde los criterios

³ Sin dudas, la «voz de Dios» es el recurso más claro para pensar dicha apelación de verdad.

objetivos de conocimiento han sido puestos en tela de juicio. El performativo es entonces heredero tanto del «giro subjetivo» (Sarlo, 2005) como de la crisis de la imagen⁴ que tiene lugar a fines del siglo XX.

DOCUMENTAL Y RECREACIÓN

Por recreación, dramatización o escenificación se suele entender al recurso de recrear –en una o varias escenas– eventos pasados o simular acciones determinadas ante la cámara en forma «consciente»; es decir, no es el registro que capta «lo espontáneo», sino que se trata de una puesta en escena. Esta cuestión puede ser discutida desde varios niveles ya que, al menos, son tres los elementos que pueden ser recreados: los espacios y sitios, las personas y las acciones. Se puede también meditar en torno a su función o uso en el marco de la narración del documental: como ilustración, como evocación o como evidencia. El documental clásico hizo un uso intensivo de las recreaciones, como el caso de John Grierson, Robert Flaherty y Humphrey Jennings. Incluso hay títulos donde el cineasta se convierte en un tipo de provocador, como en *Chronique d'un été* (Morin y Rouch, 1960) o *Sherman's March* (McElwee, 1985) y también se apela a la recreación.

La recreación, como fuera dicho, se encuentra asociado a la noción de puesta en escena –y de planificación también, si se quiere– opiniéndose así a la supuesta «espontaneidad» que debería poseer el documental –espontaneidad que nació al calor del cine directo, desde ya–. Resulta sugerente detenerse tanto en «re» como en la «creación». El «re», como «volver a», implica la representación de un evento anterior, algo que sucedió cuando la cámara no estuvo ahí; en esa dirección, la recreación no sería la representación de lo que sucede «en tiempo real», como un evento contemporáneo ante la cámara. De este modo, podemos ver recreaciones, tanto en *The Thin Blue Line* como en *Chile, la memoria obstinada* (Guzmán, 1997), en las escenas donde los antiguos guardaespaldas de Allende recorren la calle con el antiguo auto presidencial. También podemos reparar en la «creación» escenificaciones que indagan en el terreno de lo hipotético o de la imaginación, como puede ser gran parte de la obra de Errol Morris como también *The Act of Killing* (Oppenheimer, 2012). Estos dos «acentos» permiten pensar tres grandes usos de las recreaciones: como herramienta para hacer una afirmación evidencial –esto ha ocurrido o esto ocurrió así–, como herramienta para explorar hipótesis –esto pudo haber ocurrido así– o como forma ingresar a los «paisajes mentales» (Plantinga 2009),

4 Esta crisis debe ser colocada en el marco de las discusiones suscitadas por la posfotografía. Al respecto, véase Fontcuberta (2016).

es decir, los imaginarios, los mitos y ficciones que los seres humanos construyen individual y colectivamente para dar sentido a sus propias vidas y a nuestro mundo.

TRES MINISERIES

Las tres miniseries tomadas para el análisis se caracterizan por recurrir a la recreación y escenificación en mayor o menor medida a lo largo de sus capítulos. A su vez, las tres producciones se basan en acontecimientos históricos reconocidos –en el caso de la miniserie de Laurence Rees, es sobre el Holocausto–, con lo que el cuestionamiento en torno a su asiento en el mundo extrafílmico no puede ser cuestionado. Por decirlo de otro modo, a pesar de utilizar recursos próximos a la ficción, no se le puede objetar o discutir el carácter documental a dichas producciones. En parte porque las tres han sido catalogadas, por ejemplo, en la Internet Movie Database, como miniseries documentales. Si menciono esta cuestión se debe a que la manera en que una película es catalogada o indexada no es un dato menor⁵; en ese sentido, Noël Carroll sugirió que «catalogar una película como ficción o no ficción nos dice lo que la película pretende referirse [...] la catalogación [indexing] nos dice el tipo de respuestas y expectativas que es legítimo que llevemos a la película» (Carroll, 1996, p. 238)⁶.

AUSCHWITZ: THE NAZIS AND THE 'FINAL SOLUTION'

La propuesta que hace *Auschwitz: The Nazis and the 'Final Solution'*, miniserie producida y dirigida por el historiador británico Laurence Rees para la BBC, resulta ambiciosa y, al mismo tiempo, sencilla en su premisa: presentar en forma minuciosa la historia del campo de concentración y de exterminio nazi que funcionó entre 1940 y 1945, en el cual se calcula que fueron asesinadas más de un millón de personas. Con la apertura de los archivos de los países de Europa del Este, los diversos investigadores del Holocausto pudieron acceder a documentación antes vedada, como los planos del mencionado campo. Esto hizo que, a fines de la década de 1990 y principios del siglo XXI, pudieran ver la luz investigaciones más complejas sobre la historia y el funcionamiento de Auschwitz (Dwork y van Pelt 1996); de hecho, a la miniserie le siguió la edición de un libro donde Rees volcó los aportes historiográficos de su investigación (2007).

5 Esta catalogación se hace a partir de la buena fe del realizador, quien puede indexar una película como documental cuando no lo es o, lisa y llanamente, es una mentira. Un caso extremo es *Der Ewige Jude* (Hippler, 1940), una película de propaganda nazi enmascarada como documental.

6 Para una mayor profundización a la teoría cognitivista en el cine documental, véase Brylla y Kramet (2018).



Figura 1. Recreación de una reunión de Heinrich Himmler en Auschwitz: *The Nazis and 'The Final Solution'* ©BBC (Rees, 2005).

No es la primera ni la última vez que Rees produce un documental sobre el nazismo o el Holocausto, su dedicación a la temática se inició con un documental sobre el ministro de propaganda nazi, Joseph Goebbels, al comienzo de la década del noventa⁷ y culminó —al menos provisoriamente— con *Touched by Auschwitz* (2015). En ese lapso, y previo a la miniserie que quiero comentar, escribió y produjo *The Nazis. A warning from history* (1997). Entre todos los títulos mencionados, su obra alternó series documentales sobre temas históricos en general como sobre la Segunda Guerra Mundial en particular.

Sin dudas, uno de los elementos característicos que poseen los documentales sobre el nazismo de Rees es la potencia de sus entrevistas. La originalidad que presenta no reside únicamente en las palabras de los sobrevivientes, sino que sus producciones han logrado dar con numerosos perpetradores o simpatizantes nazis. En ese sentido, *Auschwitz: The Nazis and the 'Final Solution'* no escapa a esta característica. Esa ha sido, sin dudas, una de las distinciones que Rees ha tratado de mantener con sus documentales (Rees, 2005). Sin embargo, el giro que presenta la miniserie en cuestión se da en la forma en que presenta la historia del campo nazi, esto es, un uso mayoritario de la escenificación y puesta en escena (figuras 1 y 2).

A lo largo de los seis capítulos, la miniserie se propone relatar en forma minuciosa la historia de Auschwitz: desde que era un relegado *lager* para prisioneros polacos en 1940 hasta su liberación en manos del Ejército Rojo en 1945, pasando por su lugar en la solución final como centro neurálgico del exterminio de los judíos europeos. Pero



Figura 2. Recinto para sacarse la ropa en las cámaras de gas recreado con CGI en Auschwitz: *The Nazis and 'The Final Solution'* ©BBC (Rees, 2005).

no es su carácter minucioso e histórico lo que llama la atención, sino la manera en que nos presenta la historia. Así, las estrategias de representación empleadas funcionan en cinco niveles: 1) registro en el lugar de los hechos, es decir, el registro del campo en la actualidad; 2) entrevistas a testigos cuyos relatos actúan como evidencia⁸, como a los sobrevivientes Eva Mozes Kor, Dario Gabbai o Jozef Paczynski, o el exss Oskar Gröning, por citar a algunos; 3) imágenes de archivo que son repuestas en su contexto, es decir, son utilizadas como evidencia e ilustración de lo que se relata, respetando y reponiendo el contexto de producción y registro⁹; 4) una voz en off próxima la voz de Dios que relata la historia.

Es importante destacar que, a diferencia de otros documentales históricos o aquellos que abordan algún caso de genocidio, suelen entrevistar a un historiador o a un «experto» para ofrecer una versión «objetiva»¹⁰ sobre los hechos, pero en *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'* no se hace. La voz experta es puesta en la posición del narrador off que despliega el relato como un historiador dictando una lección, pero también como un narrador que trama un relato, formulando preguntas o abriendo líneas dramáticas que después serán respondidas

7 Se trata de *We Have Ways of Making You Think* (1992).

8 Recordemos que el testigo es aquel que reclama que su palabra sea creída ya que desde su posición afirma situaciones que vio o escuchó; en otras palabras, la premisa del testigo es “créanme porque yo lo vi” (Ricoeur 1983).

9 Aquí también se suma la recreación del campo, sobre todo de las cámaras de gas, a partir de imágenes CGI. Dichas imágenes se basaron en los planos de Auschwitz encontrados en la década de 1990.

10 He trabajado la figura del experto en Zylberman (2018).



Figura 3. Una de las primeras tomas de *The Thin Blue Line*. ©American Playhouse (Morris, 1988).

o resueltas. Estos niveles, entonces, resultan ser las estrategias tradicionales del documental, e incluso de los documentales sobre el tema.

En un quinto nivel, sin dudas el más significativo, no solo porque es el que más tiempo de pantalla, sino que actúa como espina dorsal de la miniserie y en el cual confluyen y se articulan los niveles antes mencionados se encuentra la recreación.

Por medio de este recurso, apelando a actores profesionales, a escenarios diseñados en locaciones¹¹, a vestuario de época, en fin, apelando a los diversos recursos que usualmente se destinan a una película de ficción, es como avanza la narración. A partir de este procedimiento, diversos actores encarnan a los diversos personajes históricos envueltos en esta historia: Adolf Eichmann, Rudolph Höss, Heinrich Himmler, entre tantos otros. Con todo, lo que se refiere a las diversas etapas del exterminio no es recreado o dramatizado, es decir, el documental mantiene la sobriedad canónica de la representación del Holocausto, y cuando la narración se refiere a la cuestión lo hace recurriendo a registros actuales del campo o bien a imágenes CGI de las cámaras de gas: el exterminio en sí se mantiene fuera de campo¹².

En una película histórica de ficción, comúnmente las escenas poseen diálogos, en cambio en la miniserie de Laurence Rees las escenas presentan un mínimo diálogo, funcionando el intercambio sonoro más como un sonido ambiente que como un recurso dramático. Con ello, vemos u oímos que es la narración en off la que lleva el pulso dramático y la que imparte conocimiento. En ese



Figura 4. Una de las primeras tomas de *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*. ©Hit The Ground Running Films (Jarecki, 2015).

sentido, los dichos que se desprenden de las entrevistas funcionan más como soporte de dicha narración antes que un relato autónomo.

Mencioné que la recreación es el recurso más llamativo de esta producción. En esa línea, es importante resaltar su carácter de recreación antes que de dramatización, ya que fueron realizadas con base en fuentes documentales. En otras palabras, no hay guion, en el sentido genérico del término, sino que las pocas palabras que se pronuncian en las escenas, las situaciones que se recrean o las imágenes de archivo que se muestran están sustentadas en registros históricos. La recreación aquí es empleada con el fin de crear evidencia visual, evidencia no en el sentido judicial –es decir, como huella–, sino en el sentido de certeza; de este modo, con una puesta en escena relativamente austera, la recreación reclama para sí la afirmación de «esto sucedió de este modo».

Ante la pregunta sobre cómo narrar el pasado cuando no hay imágenes –con ello me refiero a que no existen registros fílmicos–, la recreación minuciosa se vuelve un recurso válido. Esa idea es la que ha sugerido Stella Bruzzi, quien ha apuntado que la «reconstrucción puede realizar una función liberadora, particularmente con temas históricos para los cuales no hay archivo fácilmente disponible» (Bruzzi 2006, p. 45).

THE JINX: THE LIFE AND DEATHS OF ROBERT DURST

La miniserie dirigida por Andrew Jarecki y presentada por HBO, puede ser emparentada con *The Thin Blue Line* por varias razones. Desde el inicio, uno de sus primeros planos remite claramente a la película de Morris (figuras 3 y 4). Pero no será solamente ese plano –hay otros que actúan como cita-homenaje– el que remite al documental de 1988, sino también el uso dramático de la música, la intención de resolver un crimen, en este caso una serie

¹¹ Incluso el excampo, ahora museo, sirvió como locación para algunas escenas.

¹² La discusión sobre la representación del Holocausto excede los objetivos de este artículo, al respecto un buen estado de la cuestión puede ser encontrado en Rose (2008).

de homicidios, y la búsqueda de justicia. Con todo, es sin dudas el uso de la recreación la que pone en espejo la obra de Jarecki con la de Morris.

Robert Durst es un empresario inmobiliario, heredero de uno de los inversores más importantes de la ciudad de Nueva York. A este millonario se lo acusa de haber asesinado a su esposa –aunque oficialmente está desaparecida–, a una amiga y a un vecino que vivía en una casa donde se escondía con una identidad falsa. Luego de haber visto *All Good Things* (2010), la primera ficción dirigida por Jarecki, que se inspiraba en la desaparición de Kathie Durst, Robert se comunicó con el director para brindarle la posibilidad de entrevistarlo y hacer con ello un documental. A partir de su propio testimonio, la miniserie reconstruye la vida de Durst y sus (posibles) crímenes, escuchamos de primera mano su versión de los hechos, asegurando su inocencia, a la vez que su palabra es confrontada con la allegados y familiares de sus víctimas, con la de diversos policías implicados y con miembros del sistema judicial¹³. El desarrollo dramático de la miniserie hace propia la frase de Errol Morris citada más arriba, esto es, que el documental puede presentar un relato de suspense semejante a la ficción.

Para poder desarrollar una trama de suspense, Jarecki, quien se había iniciado en el documental con *Capturing the Friedmans* (2003), apela a entrevistas a los principales implicados, imágenes de archivo de varias fuentes, fotografías y filmaciones forense, grabaciones de audios extraídos de las causas judiciales, entre tantos otros. En esa paleta, sin embargo, se destacan dos recursos más. El primero, es la implicación del propio Jarecki delante de la cámara. Esto no significa que el documental se emparente con aquellos en primera persona, sino que dicha aparición –incluso también la de Marc Smerling, productor de la serie– le permite acercar al espectador a la historia. En otras palabras, se trata de otra forma de involucramiento y de la forma en que se expresa el saber sobre el mundo histórico. Mientras que la miniserie de Rees se utilizaba una voz de Dios que impartía una lección de historia, en *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* dicho recurso no está presente, en todo caso las entrevistas pasan a ser voces en off pero no la voz de Dios. La aparición de Jarecki en cuadro no solo implica crear una situación de «duelo» entre el director y Durst, sino también que el nuevo conocimiento sobre los diversos crímenes parece generarse a medida que avanza el relato. Así, el documental crea la sensación de que director y espectador

se encuentran en el mismo nivel de incorporación de conocimiento, acompañando el segundo al primero en su pesquisa.

El segundo recurso importante es la recreación. Aquí, a diferencia de *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'*, las recreaciones son estilizadas, con una marcada iluminación e incluso empleando una sutil cámara lenta. Las diversas recreaciones no intentan suplantar o crear evidencia visual, sino que, por su estilo, hacen que se destaque como tales y por ende se descarta su función probatoria. Si bien los actores que participan en las recreaciones tienen cierto parecido físico con las personas históricas, sus rostros nunca son mostrados, actuando en consecuencia como «figuras» a disposición del director. Con todo, las recreaciones estilizadas poseen una función dramática importante ya que no están completamente alejadas de la realidad del caso; por el contrario, cada recreación posee elementos que intentan asemejarse a la realidad.

En los diversos capítulos, las recreaciones, en ocasiones, son utilizadas como inserts o largas escenas en las cuales la banda sonora o bien es una música que ayuda a generar un clima dramático determinado, o bien es la voz de algún entrevistado que pasa a off; es decir, la recreación ilustra lo que el entrevistado afirma. En ese sentido, podríamos decir que las recreaciones son empleadas para remarcar ciertos eventos o acciones de la historia. En *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*, entonces, la recreación es utilizada como una forma de evocación, funcionando así para sugerir lo que pudo haber sucedido y cómo tuvo lugar. Esto nos permite pensar que las recreaciones son otra forma a la que recurre Jarecki para participar en su producción: su punto de vista sobre el caso no lo expresa con palabras, sino con imágenes. En síntesis, y en comparación con la miniserie anterior, mientras que en *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'* la recreación afirma «esto fue así», en *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* se evoca lo que pudo haber pasado o «esto pudo haber pasado así».

En esta senda expresiva por parte del director, podemos pensar que las recreaciones son también empleadas para colocar en imágenes, hacer inteligibles, aquello que los entrevistados expresan en forma menos concreta, como emociones, sensaciones o presentimientos. En ese sentido, hay recreaciones que se reactualizan a medida que se obtiene nueva información sobre lo acontecido, corrigiendo así la manera en que antes era evocado, como por ejemplo el viaje en tren que hace Kathie el día en que supuestamente abandona a Robert (figuras 5 y 6). Así,

13 Dado que el final de la serie posee un giro muy importante para el destino del caso, no comentaré la trama del documental para no anticiparle al lector el efecto sorpresa que posee el final. Lo mismo haré con el título siguiente que analizaré.



Figura 5. Recreación de Kathie Durst esperando el tren en *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*. © Hit The Ground Running Films (Jarecki, 2015).

las recreaciones no solo remarcán aspectos relevantes para la investigación policial, sino que también ilustra los diversos escenarios posibles del caso.

Finalmente, no debemos olvidar que las recreaciones se destacan también por su función narrativa: están allí para hacer avanzar el relato, para contar la historia y para ir revelando información junto a los otros recursos documentales. Como en la miniserie de Rees, la recreación es la principal herramienta para ingresar a un mundo en el cual no hay registros y que, en el caso de *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*, el único testigo vivo es elusivo y el principal sospechoso de los crímenes. Entonces, ¿cómo ingresar a ese mundo?, ¿cómo dar cuenta de él en forma visual cuando no hay imágenes? Justamente, creándolas y, como sugería Bruzzi, liberándose del peso del archivo.

A WILDERNESS OF ERROR

Si en *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* la obra de Errol Morris resuena en cada uno de sus capítulos, en *A Wilderness of Error* esa influencia se hace presente. En efecto, la miniserie producida y dirigida para la señal FX por Marc Smerling —quien fuera productor y director de fotografía en *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*— se basa en el libro homónimo escrito por Morris, en el cual él mismo es uno de los entrevistados más relevantes del documental; su palabra, en cierto sentido, permite estructurar el relato que se desarrolla a lo largo de cinco capítulos.

La miniserie, como el libro original, tiene como objetivo revisar el caso Jeffrey MacDonald, un médico estadounidense que trabajaba para el ejército y que fue acusado de asesinar a su esposa embarazada y a sus dos hijas en 1970. A lo largo del tiempo, MacDonald fue sometido a varias instancias judiciales: fue encontrado



Figura 6. Nadie sube al tren en *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*. © Hit The Ground Running Films (Jarecki 2015)

primero inocente en el marco de la justicia militar y luego culpable ante una corte civil en 1979, donde fue condenado con cadena perpetua, pena que cumple hasta el día de hoy.

Tanto en su libro como en las declaraciones en el documental, Morris sugiere la posible inocencia de MacDonald, cuestionando, como lo hizo en *The Thin Blue Line* o en libros anteriores, la manera en que se construye la verdad y la evidencia judicial. Smerling parece recoger el guante y desafía a Morris, haciendo que la adaptación audiovisual conduzca hacia otra interpretación. A lo largo de sus capítulos, entonces, la miniserie dará cuenta del devenir del caso, las diversas instancias judiciales como también los puntos oscuros que aún permanecen sin aclarar.

La miniserie, en consecuencia, es una adaptación del libro, pero no para seguirlo. Toma la base investigativa —de hecho, numerosos protagonistas del libro son entrevistados en el documental—, sus hipótesis y discusiones, pero, a medida que avanza el relato, se aleja de las coronadas de Morris. Smerling, en cierto sentido, logra llevar a cabo lo que Morris no pudo hacer, esto es, hacer la película de Morris sobre el caso¹⁴, pero con otras conclusiones. El mano a mano entre Smerling y Morris se da con el interrotron¹⁵, asemejándose así a la serie *First Person* que el segundo realizó en el año 2000 (figuras 7 y 8) o a otras de sus películas.

¹⁴ Morris publicó su investigación en forma de libro ya que no consiguió producir dicho proyecto.

¹⁵ El interrotron es un dispositivo inventado por Morris que es similar a un televisor. Cámara y monitor al mismo tiempo, entrevistador y entrevistado no comparten el espacio, pero por medio de este dispositivo logran un perfecto contacto visual.



Figura 7. «Smiling in a Jar», capítulo de *First Person*. ©The Globe Department Store (Morris, 2000)



Figura 8. El interrotron en *A Wilderness of Error*. © Blumhouse Television (Smerling, 2020).

Dada la complejidad del caso, los baches en su relato «oficial», la sospecha en torno a la evidencia, a como fue tratada la escena del crimen, a la «supuesta» falta de motivos para que MacDonald cometiera el crimen, a la cercanía con los crímenes del clan Manson y a la turbia manera en que la justicia militar trató el caso, Smerling se vale de todos los recursos posibles para llevar adelante el documental. Además de las imágenes de archivo, entrevistas nuevas y antiguas, grabaciones en audio, evidencia forense, filmaciones hechas por investigadores, —como la reveladora entrevista a Helena Stoeckley, una de las principales sospechosas del crimen—, la reconstrucción y la escenificación resultan ser el principal recurso. Agrego la idea de escenificación ya que en ocasiones no se busca recrear o simular lo que aconteció, sino que aquí se recurre a puestas en escenas

para crear situaciones o imágenes que se derivan de la documentación del caso. En consecuencia, en ocasiones, dichas puestas en escenas —como las llamadas que efectúa Freddy Kassab, padrastro de Colette, la esposa asesinada (figura 9)— funcionan ya no como una forma de sugerir «esto sucedió así», sino como recurso para dar visualidad a aquello no se tiene registro.

Con un estilo muy similar a las de Morris, las recreaciones y puestas en escenas se caracterizan por su llamativa estilización; en ese sentido, son utilizadas en, al menos, tres maneras. Para sugerir, «esto fue así», como por ejemplo la corte militar. Aquí no solo se recrea la imagen, sino también la banda sonora basada en documentación del caso. Las recreaciones auditivas, como



Figura 9. Recreación de una llamada de Freddy Kassab en *A Wilderness of Error*. © Blumhouse Television (Smerling, 2020).

los audios del juicio de 1979, a su vez, son presentadas en varias oportunidades, señalando con un título que las mismas son recreaciones (figura 10).

Una siguiente manera puede ser pensada para las ocasiones en las cuales se busca exponer y detallar situaciones precisas, que funcionan más como evocación que como evidencia, como las escenas de llamadas antes mencionadas.

Sin embargo, a las que más tiempo de pantalla se les destina, las más elaboradas y recurrentes, son las del crimen. Una y otra vez vemos modulaciones, variaciones en torno a ello, en ocasiones como si fuera un mapa visto desde arriba donde los personajes se acomodan en el espacio según las cronologías narradas por los diversos testimoniantes (figura 11). En consecuencia, podríamos decir que, en esta serie, la recreación se usa para probar hipótesis, para «comprobar» testimonios o para encontrar los agujeros argumentativos. En otras palabras, son variaciones sobre lo posible.

Si en *Auschwitz: The Nazis and 'The Final Solution'* la recreación intentaba ser una reconstrucción minuciosa, y si en *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* se apelaba a la evocación, en *A Wilderness of Error* las recreaciones entran en el terreno de la suposición. El acento ya no está colocado en el «re», sino en «creaciones». El relato del documental se apoya en la escenificación constante que se apuntala y complementa con otros recursos, sobre todo la entrevista a diversos implicados en este caso, dándole así el «estilo» documental a la miniserie.

Si el documental es una forma de retórica antes que una forma imitativa de la realidad, *A Wilderness of Error* resulta una sugerente miniserie documental para pensar

no solo en cómo se puede saltar el obstáculo de la imagen de archivo, sino también las formas en que el documental contemporáneo tramita la argumentación, la exposición y la presentación de evidencia.

A MODO DE CIERRE

A priori se puede pensar que las marcadas puestas en escenas o el uso recurrente de las recreaciones acercaría más a una producción hacia la ficción que a la no ficción. Sin embargo, este recurso se encuentra cada vez más presente en el documental contemporáneo. Por un lado, el documental más próximo al performativo ha llevado a correr las fronteras de la no ficción, habilitando que la manera de tratar creativamente la realidad sea utilizada también en obras que no apelan a explorar la subjetividad del realizador. Por el otro lado, las recreaciones no son invenciones nuevas en el documental, sino que se encuentran presentes desde su propio origen. Así, mientras que en el período clásico estas intentaban ser ocultadas, haciéndolas pasar como «registro real», en la actualidad ese registro hace evidente su puesta en escena. En otras palabras, mientras que en el período clásico se ocultaban «las costuras» de la puesta en escena, en la actualidad están a la vista. En esa dirección, las tres miniseries que aquí expuse intentan dar cuenta también de cómo el archivo deja de ser un inconveniente para organizar el relato documental. Esta liberación del archivo, esta no dependencia hacia el registro factual previo, permite también buscar otras formas de exponer y argumentar los temas e ideas en forma audiovisual; en consecuencia, la evidencia documental se construye en la actualidad de otro modo. Este problema, desde ya, no



Figura 10. Audio recreado en *A Wilderness of Error*. © Blumhouse Television (Smerling, 2020).



Figura 11. Toma cenital de la recreación de la posible escena del crimen en *A Wilderness of Error*. © Blumhouse Television (Smerling, 2020).

es nuevo; sin dudas, uno de los temas más discutidos en la teoría documental es cómo una película de no ficción crea evidencia.

Con los nuevos aires que le insufla este uso particular de la recreación, el documental está viviendo una nueva era. Año a año asistimos a un mayor número de largometrajes, series y miniseries documentales que alcanzan cierta repercusión por parte del público. El documental contemporáneo ha expandido, una vez más, la posibilidad de sus recursos. Sin dudas, esta forma de aprehender la realidad se condice con la manera en que nos vinculamos con la realidad en nuestra vida cotidiana a partir de una innumerable cantidad de pantallas. Para el análisis y la reflexión teórica, lo central se sigue concentrando en la manera en que cada obra expone sus afirmaciones sobre el mundo histórico, en cómo desarrolla su estrategia retórica.

En 1927, Esfir Shub, pionera del cine soviético y del documental, expresó la gran pregunta del documental «¿qué debemos filmar ahora?» (Winston, 2013, p. 383). La pregunta aún persiste, quizá podríamos complementarla con una pregunta más: «¿cómo deberíamos filmar ahora?».

REFERENCIAS

- ARTHUR, P. (1993). *Jargons of Authenticity (Three American Moments)*. En M. Renov. *Theorizing Documentary* (pp. 108-134). Routledge.
- BECEYRO, R. (2014). *Ensayos sobre fotografía*. Paidós.
- BRUZZI, S. (2006). *New Documentary*. Routledge.
- BRYLLA, C. y Kramer, M. (Editores) (2018). *Cognitive Theory and Documentary Film*. Palgrave Macmillan.
- CARROLL, N. (1996). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press.
- DWORK, D. y Jan van Pelt, R. (1996). *Auschwitz, 1270 to the present*. W. W. Norton.
- ENGLE, H. (Director) (1983). *The Indomitable Teddy Roosevelt* [documental]. Harrison Engle.
- EZRA, E. (2000). *Georges Méliès*. Manchester University Press.
- FLAHERTY, R. (1993). La función del 'documental'. En J. Romaguera y H. Alsina (eds.). *Textos y manifiestos del cine* (pp. 143-158). Cátedra.
- FLAHERTY, R. (Director) (1922). *Nanook of the North* [documental]. Robert Flaherty Productions Inc.
- FLAHERTY, R. (Director) (1934). *Man of Aran* [documental]. Gainsborough Pictures.
- FLAHERTY, R. (Director) (1948). *Louisiana Story* [documental]. Robert Flaherty Productions Inc.
- FONTCUBERTA, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Galaxia Gutenberg.
- GODMILOW, J. (Directora) (1984). *Far from Poland* [documental]. Susan Delson, Mark Magill, Andrzej Tymowski.
- GRIERSON, J. (1933). The Documentary Producer. *Cinema Quaterly*, 2(1), 7-9.
- GUZMÁN, P. (1997). *Chile, la memoria obstinada* [documental]. Patricio Guzman.
- HIPPLER, F. (Director) (1940). *Der Ewige Jude* [documental]. Deutsche Film Gesellschaft.
- JARECKI, A. (Director) (2003). *Capturing the Friedmans* [documental]. HBO Documentary.
- JARECKI, A. (Director) (2010). *All Good Things*. [Película]. The Weinstein Company.
- JARECKI, A. (Director). (2015). *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*. [Película]. Hit The Ground Running Films.
- JENKINS, K. (2006). *¿Por qué la historia?* Fondo de Cultura Económica.
- JENNINGS, H. y McAllister, S. (Directores) (1942). *Listen to Britain* [documental]. Crown Film Unit.
- MCELWEE, R. (1985). *Sherman's March* [documental]. Ross McElwee.
- MCLANE, B. (2012). *A New History of Documentary Film*. Continuum.
- MÉLIÈS, G. (Director). (1995). *L'affaire Dreyfus* [documental]. 10 & Martange Production.
- MORIN, E. y Rouch, J. (Directores) (1960). *Chronique d'un été* [documental]. Argos Films.
- MORRIS, E. (Director) (1988). *The Thin Blue Line* [documental]. American Playhouse.

- MORRIS, E. (Director) (2000-2001). *First Person*. [TV Series]. The Globe Department Store.
- NICHOLS, B. (1994). *Blurred boundaries*. Indiana University Press.
- NICHOLS, B. (2016). *Speaking Truths with Films. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. University of California Press.
- OPPENHEIMER, J. (Director) (2012). *The Act of Killing* [documental]. Signe Byrge Sørensen.
- PLANTINGA, C. (2009). *The Philosophy of Errol Morris: Ten Lessons*. En W. Rothman (ed.), *Three Documentary Filmmakers. Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. SUNY.
- REES, L. (2005). *The Nazis: A Warning from History*. En T. Haggith y J. Newman (eds.), *Holocaust and the Moving Image. Representations in film and television since 1933* (pp.146-153). Wallflower.
- REES, L. (2007). *Auschwitz. Los nazis y la «solución final»*. Crítica.
- REES, L. (Director) (2015). *Touched by Auschwitz* [documental]. BBC Two.
- RESHA, D. (2015). *The Cinema of Errol Morris*. Wesleyan University Press.
- RICOEUR, P. (1983). *Texto, testimonio y narración*. Editorial Andrés Bello.
- ROSE, S. E. (2008). *Auschwitz as Hermeneutic Rupture, Differend, and Image malgré tout*: Jameson, Lyotard, Didi-Huberman. En D. Bathrick, B. Prager, y M. Richardson. *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory* (pp. 114-137). Camden House.
- ROTHA, P., Road, S. y Griffith, R. (1968). *Documentary Film*. Faber and Faber.
- SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado*. Siglo XXI.
- SAUNDERS, D. (2010). *Documentary*. Routledge.
- SMERLING, M. (Director) (2020). *A Wilderness of Error*. [TV series]. Blumhouse Television.
- SONTAG, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.
- TOWNSEND, K., Suzman, J., Aussaresses, P., Alleg, H. y Ghania, G. (Directores) (1992). *We Have Ways of Making You Think*. [TV miniseries]. Goalhanger Films.
- VERTOV, D. (Director) (1929). *Chelovek s kinoapparatom* [documental]. All-Ukrainian Photo-Cinema Administration.
- WINSTON, B. (2013). Afterword: 'What Must We Film Now?'. En B. Winston (ed.), *The Documentary Film Book*. BFI/Palgrave.
- WRIGHT, B. y Watt, H. (Directores) (1936). *Night Mail* [documental]. Harry Watt y Basil Wright.
- ZELIZER, B. (1998). *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*. University of Chicago Press.
- ZYLBERMAN, L. (2018). Cine documental y genocidio. Algunos problemas éticos. *Journal de Ética y Cine*, 8(3), 33-41.

ES

Diseño y desarrollo de una herramienta didáctica interactiva para la educación y promoción de la lactancia materna

EN

Design and development of an interactive teaching tool for the education and promotion of breastfeeding

ITA

Progetto e sviluppo di uno strumento didattico interattivo per l'educazione e la promozione dell'allattamento materno.

FRA

Design et développement d'un outil didactique interactif pour l'éducation et la promotion de l'allaitement maternel

POR

Criação e desenvolvimento de uma ferramenta didática interativa para a educação e promoção do aleitamento materno

*Mateo Isaac Laguna Muñoz,
Rosario Guerrero Castellanos
& Gloria Yaneth Pinzón Villate*

**MATEO ISAAC LAGUNA****MUÑOZ**

Diseñador industrial e investigador.
Estudiante de la Maestría en
Ciencias Clínicas y Biomédicas de la
Universidad de Quebec.
milagunam@unal.edu.co

ID 0000-0002-7797-1812

**ROSARIO GUERRERO
CASTELLANOS**

Magíster en Ergonomía y en
Prevención de Riesgos Laborales de la
Universitat Politècnica de Catalunya.
Magíster en Salud y Seguridad en el
Trabajo y profesora asociada de la
Universidad Nacional de Colombia.
Correo electrónico:
rguerrero@unal.edu.co

ID 0000-0002-8788-0754

**GLORIA YANETH
PINZÓN VILLATE**

Especialista en Nutrición en Salud
Pública, magíster en Salud Pública
y doctora en Salud Pública de la
Universidad Nacional de Colombia.
Directora del Departamento
de Nutrición Humana de la
Universidad Nacional de Colombia.
Correo electrónico:
gypinzonv@unal.edu.co

ID 0000-0001-8527-4104

Diseño y desarrollo de una herramienta didáctica interactiva para la educación y promoción de la lactancia materna

Recibido: 31/05/2021; Aceptado: 2/02/2022; Publicado en línea: 30/04/2022.

<https://doi.org/10.15446/actio.v6n1.102470>

RESUMEN (ES)

En Colombia, la práctica de la lactancia materna de manera exclusiva hasta los seis meses es reducida. En el Semillero de Investigación en Alimentación del Lactante y del Niño Pequeño, del Departamento de Nutrición Humana de la Universidad Nacional de Colombia, se formuló un proyecto con el objetivo de desarrollar una herramienta didáctica para la promoción de la lactancia materna durante la educación y/o consejería en lactancia a las madres y sus familias. Se adaptaron y combinaron diferentes metodologías, tales como el «doble diamante» para estructurar las fases del proyecto, la herramienta PESTEL para el proceso de identificación y comprensión de los factores determinantes de la lactancia materna en Colombia, la herramienta de definición de requerimientos y factores determinantes de diseño y la técnica de grupo focal para recolectar percepciones respecto del producto y el análisis de nivel de satisfacción. Como resultado, se obtuvo una herramienta pedagógica consistente en un modelo de simulación de la glándula mamaria que presenta información sobre tipos de leche, secuencia de producción y salida de la leche, y tipos de pezón. Se concluye que es posible contribuir a la salud materno infantil desde el trabajo interdisciplinario entre las áreas de la salud y del diseño.

PALABRAS CLAVE: diseño industrial, promoción de la salud, lactancia materna, modelo anatómico, consejería.

ABSTRACT (ENG)

In Colombia, exclusive breastfeeding practices for six months is unusual. At the Research Hotbed on Infant and Toddler's feeding, the Human Nutrition Department - Universidad Nacional de Colombia, designed a project with the purpose of developing an educational tool aimed at promoting breastfeeding during the education and/or counseling in breastfeeding for mothers and their families. Different methodologies were combined and adapted, such as the «double diamond» to

structure the project's phases, the PESTEL tool for identifying and understanding the determinant factors of breastfeeding in Colombia, a tool for the definition of requirements and determinant factors in the design and technique of the focal group, to collect perceptions on the product and analyze level of satisfaction. As a result, an educational tool was obtained, consisting in a model simulating the mammary gland that offers information of the types of milk, production sequence, milk release, and types of nipples. It was concluded that it is possible to contribute to maternal and child health from interdisciplinary collaboration in the areas of health and design.

KEYWORDS: industrial design, promotion of health, breastfeeding, anatomic model, counseling.

RIASSUNTI (ITA)

In Colombia la pratica dell'allattamento materno esclusivo è ridotto a sei mesi. Nel Gruppo di Ricerca in Alimentazione dei Lattanti e dei Bambini piccoli, del Dipartimento di Nutrizione Umana dell'Università Nacional de Colombia, si è messo a punto un progetto il cui obiettivo è quello di sviluppare uno strumento didattico per la promozione dell'allattamento materno durante il periodo di educazione e/o consulenza in allattamento alle madri e alle loro famiglie. Sono state adattate e combinate metodologie diverse, per esempio il "doppio diamante" per strutturare le fasi del progetto; l'analisi PESTEL, per il processo di identificazione e comprensione dei fattori determinanti dell'allattamento materno in Colombia; uno strumento per definire le necessità e i fattori chiave del design; la tecnica di gruppo per raccogliere impressioni sul prodotto e l'analisi del grado di soddisfazione. Come risultato si è definito uno strumento pedagogico che consiste in un modello di simulazione della ghiandola mammaria che offre informazione sui diversi tipi di latte, sulla sequenza di produzione e uscita del latte, sui differenti tipi di capezzolo. La conclusione è che si può

contribuire alla salute materno-infantile a partire da un lavoro interdisciplinare tra le aeree della salute e del design.

PAROLE CHIAVI: *design industriale; promozione in salute; allattamento materno; modello anatomico; consulenza.*

RÉSUMÉ (FRA)

En Colombie, la pratique de l'allaitement maternel exclusif jusqu'à six mois est réduite. Dans la Pépinière de recherche sur l'alimentation du nouveau-né et du petit enfant du Département de nutrition humaine de l'Université Nationale de Colombie, est né un projet dont l'objectif est de développer un outil didactique pour la promotion de l'allaitement maternel pendant la formation et/ou le conseil sur l'allaitement aux mères et à leurs familles. Différentes méthodologies ont été adaptées et combinées, telles que le "double diamant" pour structurer les étapes du projet, l'outil PESTEL pour le processus d'identification et de compréhension des facteurs déterminants de l'allaitement maternel en Colombie, l'outil de définition des critères et facteurs déterminants dans le design, et le concept de groupe de discussion pour collecter les perceptions concernant le produit et l'analyse du niveau de satisfaction. Le résultat est un outil pédagogique qui est un modèle simulant une glande mammaire qui donne des informations sur les types de lait, la séquence de production et sortie du lait, et types de mamelons. En conclusion, il est possible de contribuer à la santé materno-infantile par un travail interdisciplinaire entre le domaine de la santé et celui du design.

MOTS-CLÉS: *Design industriel, promotion de la santé, allaitement maternel, modèle anatomique, conseil.*

RESUMO (POR)

Na Colômbia, a prática do aleitamento materno exclusivo até seis meses é reduzida. No Seminário de Pesquisa sobre Alimentação de Lactentes e Crianças Pequenas do Departamento de Nutrição Humana da Universidade Nacional da Colômbia, foi formulado um projeto com o intuito de desenvolver uma ferramenta didática para a promoção do aleitamento materno durante a oficina e/ou capacitação de mães e suas famílias. Diferentes metodologias foram adaptadas e combinadas, tais como o "diamante duplo" para estruturar as fases do projeto, a ferramenta PESTEL para o processo de identificação e compreensão dos determinantes do aleitamento materno na Colômbia, a ferramenta de definição dos requisitos e dos fatores determinantes do

design e a técnica de grupo focal para coletar as opiniões em relação ao produto e à análise do nível de satisfação. Como resultado, foi obtida uma ferramenta pedagógica que consiste em um modelo de simulação da glândula mamária que apresenta informações sobre tipos de leite, sequência de produção e saída do leite e tipos de mamilos. Conclui-se que é possível contribuir para a saúde materno-infantil através de um trabalho interdisciplinar entre as áreas de saúde e design.

PALAVRAS-CHAVE: *design industrial, promoção da saúde, aleitamento materno, modelo anatômico, capacitação.*

Se ha encontrado, de manera común, que uno de los aspectos favorecedores de la LM es la educación ofrecida a la mujer porque permite incrementar el nivel de confianza, lo cual influye en su decisión de lactar (cuando está gestando) y de iniciar y continuar la lactancia. Adicionalmente, se ha encontrado como aspecto favorecedor el apoyo social percibido y recibido por la madre por parte de su pareja y/o familia, lo que debe ser tenido en cuenta, al momento de realizar el acompañamiento a la mujer, bien sea a través de la educación o de la CLM (Primo et al., 2016; Benedict et al. 2018; Shakya et al., 2018).

INTRODUCCIÓN

La Organización Mundial de la Salud (OMS) recomienda la práctica de la lactancia materna exclusiva (LME) hasta los 6 meses y continua con alimentación complementaria (AC) adecuada hasta los 2 años o más, porque aporta los nutrientes y otros compuestos bioactivos que favorecen el óptimo crecimiento y desarrollo del niño, reducen el riesgo de presentar enfermedades infecciosas y obesidad (Victora et al., 2016; Pinzón et al., 2016; Lamberti et al., 2011; Aguilar, 2015; Tambalis et al., 2018). La lactancia materna (LM) también representa beneficios para la madre y la sociedad, además de tener efectos positivos sobre el medio ambiente (Bartick et al., 2017; Kirkegaard et al., 2018; Unar et al., 2019; Comité de Lactancia Materna, 2017), ya que se reducen los desechos tanto de producción como de consumo de alimentos de fórmula y de productos complementarios industrializados. Sin embargo, y a pesar de las múltiples estrategias que se han implementado para promover y apoyar la LME en Colombia, esta práctica se ha reducido entre 2005 y 2015, como se ha observado con la prevalencia de LME, la cual ha pasado de 46,9% a 36,1% (Minsalud, 2005; 2015).

Se conoce que la práctica de la LM es sensible y puede mejorar cuando se implementan intervenciones relevantes, adecuadas y oportunas, como la educación y la Consejería en Lactancia Materna (CLM). Es así como la realización de la CLM se establece de manera obligatoria por parte del personal de salud, a la luz de la Resolución 3280 de 2018 del Ministerio de Salud y Protección Social (Minsalud, 2018).

Como puede verse en la figura 1, es posible identificar tres momentos críticos para el inicio de la LM y mantenimiento de la LME hasta los 6 meses: 1) la gestación, 2) el parto/posparto inmediato y 3) el puerperio. Hay factores en estos tres momentos que favorecen o limitan su práctica.

Durante el momento del parto inmediato, un factor favorecedor de la práctica es el conocimiento de los beneficios de la LM por parte de la madre (Días et al., 2019), y durante el puerperio favorece la práctica, la asistencia a cursos y la CLM (WHO, 2018).

En cuanto a los factores limitantes de la práctica de la LM, se ha encontrado de manera común, en cada uno de los tres momentos críticos, la falta de conocimiento sobre los beneficios de la LM y su aporte nutricional al bebé, y también el desconocimiento sobre la técnica de la madre al momento de amamantar, lo cual genera inseguridad y sensación de insuficiente producción de leche (Londoño y Mejía, 2010). Expresiones como «falta de leche en el seno» o «la leche aún no baja» sugieren desconocimiento de la fisiología de la secreción láctea. Por su parte, se sostiene que tener sensación de suficiente leche cuando la madre va a ser dada de alta hospitalaria puede influir positivamente en el ánimo y motivación de la madre para lactar, lo que puede mejorar su práctica (Rius, 2011).

Lo descrito anteriormente deja en evidencia que un factor determinante en la práctica de la LM es la educación y la consejería que recibe o debe recibir la madre y la familia lactante. Alrededor del tema de la LM existen muchos mitos y creencias, y en nuestro país difieren de la región, el grupo étnico, entre otros factores. Sin embargo, la mayoría carecen de fundamento científico y se basan en falsas ideas transmitidas de generación en generación (Vargas et al., 2020). En este sentido, para mejorar el conocimiento y desmitificar las creencias que entorpecen la práctica efectiva de la LM, los programas que buscan promoverla, protegerla y apoyarla han desarrollado estrategias de comunicación y movilización social dirigidas a las madres y a las familias lactantes.

Dentro de las estrategias de comunicación a nivel mundial se han propuesto diversas acciones, tales como: la publicación de información en páginas web, como lo ha hecho el Comité de Lactancia Materna de la Asociación Española de Pediatría, la Leche League Internacional, la Iniciativa para la Humanización de la Asistencia al

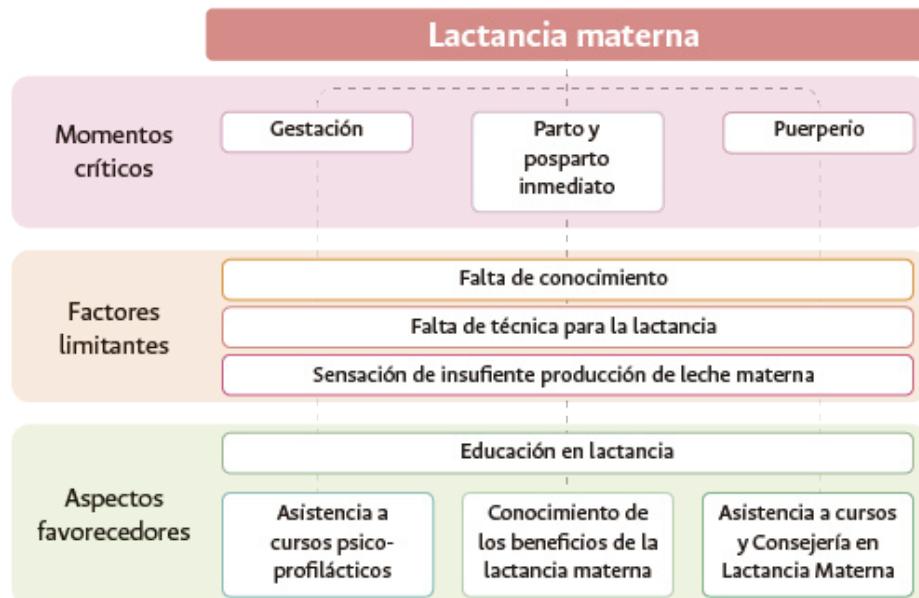


Figura 1. Aspectos favorecedores, momentos críticos y factores limitantes de la lactancia materna.

Nacimiento (IHAN), entre otras. Además, se han diseñado materiales informativos como pósteres y folletos; cartillas de orientación e información en temas de promoción de la LM y manuales para la extracción, conservación, transporte y suministro de la leche materna. Este material ha sido producido y distribuido principalmente por instituciones de salud y organizaciones gubernamentales y no gubernamentales.

También se ha elaborado y distribuido material didáctico, como el «Chuchú Artesanal Didáctico». Es un modelo a escala del pecho materno que se aproxima de manera sencilla a los aspectos físicos de la glándula mamaria. Este producto mexicano, con cubierta tejida de estambre y con dos almohadillas internas, es empleado de manera frecuente durante el acompañamiento (asesoramiento) en LM.

En Colombia, igualmente, se han diseñado modelos artesanales elaborados en tela que son usados durante la educación y/o la consejería. Presenta la anatomía de la glándula mamaria y es un elemento importante para apoyar al personal de salud durante las sesiones educativas y de CLM, así como para ilustrar a la madre de manera didáctica sobre el proceso de lactancia; sin embargo, no demuestran su fisiología, ni los aspectos técnicos precisos. Según la OMS:

[...] la consejería a una madre no es decirle lo que debe hacer, es ayudarla a que decida lo que es mejor para ella. Es escucharla y tratar de entenderla sobre

cómo se siente. Es ayudarla a desarrollar la confianza, de modo que ella mantenga el control de su situación (WHO, 1993).

Para lograr esta ayuda, es necesario que el consejero cuente con conocimientos sólidos sobre LM y con habilidades para escuchar, aprender, reforzar la confianza y dar apoyo.

Sin embargo, no siempre se cuenta con personal de salud formado para dar ese acompañamiento. Por esta razón, un estudio realizado en las Instituciones Amigas de la Mujer y la Infancia (IAM), en la ciudad de Bogotá (Pinzón, 2017), encontró que el personal de salud encargado de la consejería a las madres (especialmente el profesional de enfermería) no posee conocimientos unificados en el tema de LM, lo cual constituye una barrera que debe superarse al interior de las instituciones de salud, especialmente porque el acceso a una información clara, sin mensajes contradictorios y bajo un apoyo específico, es una necesidad expresada por parte de las madres, de lo contrario, esto puede generar mayor desconfianza e incertidumbre en la madre hacia su capacidad para la lactancia, lo que desestimula completamente el inicio y el mantenimiento de la LME.

En el entorno de las instituciones de educación superior, los estudiantes de las áreas de la salud (medicina, enfermería, nutrición y otras) estudian una variedad de temas según su formación específica, sin embargo, el estudio de la LM no es una prioridad dentro

del currículo académico. Algunos estudios indican que el conocimiento sobre temas relacionados con la lactancia se reduce a medida que avanza el proceso de formación académica en los estudiantes, lo cual se refleja en el desempeño profesional en los egresados (Yang et al., 2018).

Además, si los estudiantes reciben limitada formación sobre el tema, es posible que se vea comprometida la información y el apoyo que pueden ofrecer a las mujeres y familias lactantes en el ámbito clínico profesional (López et al., 2020) y en el ámbito social y comunitario.

Para contrarrestar este efecto dominó, el personal del área de la salud y social, que desarrolle acciones de promoción y apoyo a la LM, a nivel hospitalario y/o comunitario, pueden beneficiarse de programas y estrategias educativas, enfocados a mejorar el conocimiento, las actitudes y las prácticas respecto a la lactancia; situación que también podrá contribuir en mejorar su confianza a la hora de guiar a las familias lactantes.

Por lo descrito anteriormente, al interior del Semillero de Investigación en Alimentación del Lactante y del Niño Pequeño, del Departamento de Nutrición Humana de la Universidad Nacional de Colombia, se propuso el diseño de un material didáctico, con el fin de que el conocimiento teórico sobre la anatomía y la fisiología de la glándula mamaria se traduzca en un modelo anatómico interactivo.

En el ámbito de la educación formal, en las instituciones de educación superior, es posible que el modelo sirva para la formación del personal de salud –médicos(as), nutricionistas, enfermeras(os), auxiliares de enfermería, etc.–; mientras que, en el ámbito de la educación y/o la consejería individual, se espera que el modelo sea usado para que la madre y su familia conozcan el funcionamiento de la glándula mamaria y pueda así generar la confianza necesaria para planear el inicio de la lactancia y mantenerla de manera exclusiva hasta los 6 meses, y con alimentación complementaria hasta los dos años y más.

Por esta razón, el proyecto planteó la siguiente pregunta de investigación: ¿cómo sería una herramienta didáctica que apoye significativamente al personal de salud en el proceso de acompañamiento que debe hacerse a la madre y a su familia en sus primeras etapas de lactancia?

Para dar respuesta, se propuso como objetivo diseñar y desarrollar una herramienta didáctica para la promoción de la LM durante la educación y/o consejería en lactancia a las madres y sus familias.

Este artículo presenta como resultado un modelo que aún se encuentra en desarrollo y cuyo escalamiento se espera lograr gracias al apoyo de la convocatoria UN Innova: Convocatoria de Proyectos para el Fortalecimiento de la Innovación en la Universidad Nacional de Colombia, a partir del Desarrollo de Prototipos y Experiencias Piloto 2019-2021 (segunda cohorte), del cual este proyecto salió favorecido.

METODOLOGÍA

Para el desarrollo del proyecto, se adaptaron y combinaron diferentes metodologías.

En la primera parte del proyecto se utilizaron: la metodología de diseño e innovación denominada «doble diamante» para estructurar las fases del proyecto, y la herramienta PESTEL para el proceso de identificación y comprensión de los factores determinantes de la lactancia materna en Colombia. En la segunda parte, se utilizó la herramienta de definición de requerimientos y factores determinantes de diseño, y en la tercera se utilizaron: la técnica de grupo focal para recolectar percepciones de usuarios encargados de la atención materna en salud respecto del producto, y el análisis de nivel de satisfacción para verificar su nivel de respuesta a las necesidades y expectativas de las madres y familias lactantes durante una sesión de CLM.

METODOLOGÍA DE DOBLE DIAMANTE ADAPTADA PARA EL PROYECTO

Desarrollada por el British Design Council en el año 2005, esta metodología concibe el proceso creativo para la solución de proyectos de diseño y permite transmitirlo claramente, tanto a diseñadores como a no diseñadores, facilitando las tareas de conceptualización, definición, desarrollo y configuración formal de soluciones de diseño al interior de un equipo interdisciplinario de trabajo.

Esta metodología describe e implementa dos fases: la primera trabaja el proceso de descubrimiento y definición del problema, empleando para esto tareas que involucran el pensamiento divergente (descubrir y definir) y la segunda se encarga del desarrollo y entrega de una solución a partir de tareas de pensamiento convergente (desarrollar y entregar).

Para este proyecto de diseño, se tomó como referencia esta metodología y se decidió construir una tercera fase de formalización relacionada, de manera preliminar, con

la definición del problema, y orientada al proceso de planeación y consolidación (concebir y estructurar), tal como se muestra en la figura 2:

FASE 1. CONCEBIR Y ESTRUCTURAR

En la parte de concepción y estructuración del proyecto se desarrollaron las siguientes tareas:

1. Elaboración de la justificación del proyecto a partir de las motivaciones académicas y personales del equipo interdisciplinario de trabajo.
2. Construcción interdisciplinaria de los objetivos y propósitos del proyecto.
3. Identificación de la pertinencia del proyecto en el marco del conjunto de objetivos globales para el desarrollo sostenible ODS.
4. Identificación de la pertinencia del proyecto en el marco del Plan Global de Desarrollo de la Universidad Nacional de Colombia.
5. Definición de los lineamientos éticos del proyecto de acuerdo con los principios fundamentales de investigación con personas en las áreas de la salud.
6. Construcción de los lineamientos metodológicos del proyecto de diseño para cada una de sus fases.
7. Construcción de un cronograma detallado de actividades, tiempos de ejecución y productos para cada una de las etapas de diseño.

FASE 2. DESCUBRIR Y DEFINIR

En la parte de descubrimiento y definición del proyecto, se desarrollaron las siguientes tareas:

1. Revisión detallada de literatura en LM (nacional e internacional).
2. Ubicación del proyecto dentro del área de intervención educativa en salud, a partir de la consulta de otros estudios sobre intervenciones educativas para la promoción de la lactancia en el entorno académico.
3. Barido tecnológico de productos asociados a la promoción de la LM (nacional e internacional).
4. Construcción del panorama de la situación actual de la LM en Colombia (actores vinculados, escenarios de trabajo para el ejercicio de la LM y puntos críticos).
5. Desarrollo de un panel interdisciplinario con expertas en LM dedicadas a la promoción de la salud y la prevención de la enfermedad para evaluar la pertinencia del modelo en diferentes escenarios de consejería.
6. Consulta directa a madres y familias lactantes sobre temas relacionados con el conocimiento en LM y experiencias en consejería.



Figura 2. Metodología del proyecto de investigación.

FASE 3. DESARROLLAR Y ENTREGAR

En la parte de desarrollo y entrega del proyecto, se desarrollaron las siguientes tareas:

1. Construcción de los requerimientos de diseño del modelo anatómico interactivo de la glándula mamaria y sus factores determinantes.
2. Elaboración de bocetos para la determinación de la forma de cada uno de los componentes del producto y su secuencia de uso.
3. Elaboración de modelos tridimensionales al interior del equipo de diseño para la comprobación funcional de barrido lumínico dentro del modelo.
4. Elaboración de modelos tridimensionales para verificación de la secuencia de uso del producto al interior del equipo de diseño.
5. Elaboración de modelados digitales previos a la fabricación del prototipo.
6. Fabricación de un prototipo funcional, con ajustes recogidos en etapas previas de diseño, para posterior verificación en campo con familias lactantes y trabajadores de la salud dedicados a la CLM.
7. Coordinación entre el equipo de diseño y las instituciones de salud aliadas para la comprobación de los modelos tridimensionales en escenarios de formación en LM.

8. Diseño de protocolos de trabajo para las sesiones de comprobación con el personal de la salud y las madres lactantes.
9. Diseño de instrumentos de registro de resultados para el proceso de evaluación formal y funcional del producto con el personal de la salud y las madres lactantes.
10. Análisis y discusión de los resultados de las comprobaciones en el equipo interdisciplinario de diseño.
11. Ajustes formales al prototipo de acuerdo con los resultados de las comprobaciones hechas en las sesiones de CLM.

HERRAMIENTA PESTEL

La herramienta de análisis PESTEL es utilizada para describir de forma sistemática una problemática específica. Esta técnica consiste en describir el entorno externo a través de factores políticos, económicos, socioculturales, tecnológicos, ecológicos y legales. Durante el proceso de diseño se implementó esta metodología para el análisis de la información recogida durante la revisión de literatura, con el fin de facilitar la caracterización de la situación de la consejería y la LM en Colombia. La herramienta se adoptó y se acomodó a una nueva dimensión de

Político	Económico	Social	Salud
<p>Cumbre Mundial de la Infancia 1990 UNICEF</p> <p>Estrategia mundial para la alimentación del lactante y el niño pequeño. OMS</p> <p>Plan decenal de apoyo a la lactancia materna 2010-2020</p> <p>Estrategia nacional de atención integral a la primera infancia, de Cero a Siempre.</p>	<p>La lactancia es económica</p> <p>Disminuye el gasto familiar</p> <p>Elimina la necesidad de comprar leche de fórmula</p> <p>Está siempre disponible y se puede almacenar</p> <p>Es versátil</p>	<p>Los países o regiones más vulnerables y pobres se exceden en el tiempo de la LM a comparación de las grandes ciudades</p> <p>Mitos y representaciones sociales relacionados con la lactancia</p> <p>Malas prácticas por rechazo</p>	<p>Salva hasta 820 mil vidas/año.</p> <p>La consejería en lactancia ayuda a mantener la LM, da acceso a información imparcial y completa</p> <p>Trae beneficios tanto para la mamá como para el bebé.</p> <p>40 % de bebés no toma LM.</p>
Tecnológico	E - Ambiental	Legal	
<p>Tetinas, pezoneras, anillos de entretenimiento, extractores manuales y eléctricos.</p> <p>Prototipado rápido: impresión 3D, corte láser, resinas y siliconas de curado rápido.</p>	<p>La LM elimina los desechos asociados a la alimentación con leche de fórmula.</p> <p>La reducción de problemas asociados a la no lactancia evita el consumo de recursos adicionales.</p>	<p>Código de comercialización de sucedáneos</p> <p>Decreto 1396 de 1992</p> <p>Decreto 1397 de 1992</p> <p>Resolución 7353 de 1992</p> <p>Resolución 3997 de 1996</p> <p>Ley 1096 de 2006</p> <p>Ley 1438 de 2011 (enero 19)</p>	

Figura 3. Análisis PESTEL.

análisis: la salud. Esto permitió el procesamiento de la información relacionada con los beneficios y la importancia de la LM, la anatomía y la fisiología de la glándula mamaria, información sobre las técnicas para una lactancia exitosa y sobre el ejercicio de la CLM.

Durante el análisis, la metodología PESTEL permitió identificar que, a pesar de que existen varios planes y programas para la promoción de la LM, esta se ve amenazada por cuestiones relacionadas con la ausencia de espacios y garantías para su ejercicio en los entornos laboral y familiar, la influencia de la promoción de la alimentación artificial y las inseguridades de la madre durante el periodo de lactancia. En la figura 3, pueden revisarse de manera general los resultados de la aplicación de la herramienta PESTEL, presentados por dimensiones.

DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

Antes de iniciar la fase de ideación, se establecieron los determinantes y requerimientos de diseño, teniendo en cuenta toda la información recogida anteriormente. Se establecieron tres dimensiones para dar respuesta al problema de investigación (usabilidad, funcionalidad y estética), a partir de los requisitos derivados de las necesidades de los usuarios, tal como puede verse en las tablas 1, 2 y 3, de acuerdo con los aspectos de usabilidad, funcionalidad y estética respectivamente.

A partir del análisis PESTEL y de la construcción de los requerimientos de diseño y factores determinantes se construyó un concepto de diseño de la herramienta didáctica o modelo, que se presenta como resultado del proceso de ideación.

Tabla 1. Requerimientos y factores determinantes para el diseño del modelo de simulación de la glándula mamaria. Usabilidad

Requerimiento	Factor determinante	Factor determinado	Cuantificación
Usabilidad			
Tomar en cuenta el peso y las dimensiones del producto.	Durante la consejería se usa la menor cantidad de elementos. Los implementos que carga, el consejero son ligeros y de pequeñas dimensiones.	Peso, altura, anchura y profundidad.	Peso no mayor a 500 g, dimensiones no mayores a 20 cm x 20 cm x 20 cm
Tomar en cuenta el uso y la manipulación del producto.	Los elementos que usa el consejero durante una sesión son de baja complejidad. El proceso de activación y desactivación debe ser sencillo.	Número de pasos para el encendido y la activación de cada función.	Encendido al tocar un solo botón. El modelo tiene tres funciones.
Tomar en cuenta las características de los materiales.	Cada acción realizada con el modelo genera una respuesta inmediata.	Retroalimentación a través de señales lumínicas.	Se iluminará el tablero y la anatomía del seno después de presionar cada botón.
	El seno es un órgano que es blando, por eso en el modelo se debe procurar usar materiales suaves al tacto, flexibles, que simulen la composición y textura del seno.	Materiales elastoméricos: siliconas, caucho, espumas.	Algunas partes del modelo, como la piel, los pezones, el tejido adiposo y los alvéolos, deben ser blandos al tacto.

Tabla 2. Requerimientos y factores determinantes para el diseño del modelo de simulación de la glándula mamaria. Funcionalidad

Requerimiento	Factor determinante	Factor determinado	Cuantificación
Funcionalidad			
Tener en cuenta la disposición de los elementos de la interfaz para facilitar su uso.	La agrupación de mandos de control de acuerdo con las categorías funcionales facilita la manipulación del producto.	Ubicación de los componentes de la interfaz.	Agrupación de contenidos temáticos: tipos de leche, cambio en la capacidad gástrica del bebé y tipos de pezón.
Tener en cuenta la fuente de energía del modelo.	El tiempo de vida útil de los materiales que usa el consejero en la lactancia es de 20 años o más. Debe preverse un tiempo de vida útil extenso.	Baterías y componentes electrónicos.	Baterías recargables y circuito electrónico de bajo consumo energético, menos a 9 V.

Tabla 3. Requerimientos y factores determinantes para el diseño del modelo de simulación de la glándula mamaria

Requerimiento	Factor determinante	Factor determinado	Cuantificación
Estética			
Tener en cuenta la rigurosidad del contenido que se presenta.	El modelo será usado en educación para personal de la salud y en el entorno asistencial.	Forma, tamaño, rigurosidad y ubicación.	Los acinos o alvéolos tienen una textura granulada y se organizan en forma de racimo. Los pezones cuentan con glándulas sebáceas, arrugas y poros.
Personalización	Cada cuerpo es diferente, pero el mercado ofrece productos similares a un público muy segmentado que no representa la diversidad de las mujeres.	Color de piel del pecho y tipo de pezón.	El modelo puede ser ajustado de acuerdo con las características de la madre con quien se realiza la consejería. Se proporciona distintos colores de piel y distintos tipos de pezón (protruido, invertido y plano).



Figura 4. Sesiones de comprobación y dinámica de trabajo con diferentes actores vinculados a la LM.

TÉCNICA DEL GRUPO FOCAL

En esta etapa del proceso, se llevó a cabo la técnica del grupo focal con el personal de la salud y la medición del nivel de satisfacción con las madres gestantes. La figura 4 muestra la participación de cada una de las partes.

Esta es una técnica de investigación cualitativa caracterizada por reunir a un grupo de personas para conversar en torno a un tema específico común a ellas, con la idea de conocer opiniones diversas, construidas a partir de preguntas abiertas hechas por el equipo investigador (da Silveira, et al. 2015). En el ámbito de la investigación en temas de salud, ha sido usada para la recolección de información cualitativa y el análisis de experiencias de diferentes actores de los sistemas de salud (da Silveira et al., 2015).

Para el caso de esta investigación, en la técnica de grupo focal se consideraron criterios de inclusión y exclusión de los participantes, con el fin de que cumplieran con dos perfiles: el primer grupo respondió al perfil de profesionales de la salud con amplia experiencia y formación como consejeros en LM (pediatría, enfermería, nutrición y fonoaudiología). El segundo grupo respondió al perfil de personal de salud y/o comunitario que tiene a su cargo la educación y/o la consejería a las

madres y a sus familias, que laboran en instituciones de salud o en programas comunitarios de atención a la población materno infantil en la ciudad de Bogotá, es decir, auxiliares de enfermería, nutricionistas y madres comunitarias.

Con el equipo de profesionales de la salud expertas en LM en los ámbitos académico, clínico y comunitario, se trabajó en un primer momento con el fin de recoger percepciones sobre el potencial de la propuesta de diseño para cada uno de los momentos de aproximación al tema de la LM, tanto de la madre como de su familia. En el segundo momento, se trabajó con un grupo de madres comunitarias del Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF) con quienes se compartió el modelo, se hizo una explicación detallada de sus propiedades y se habló de los potenciales escenarios de uso. Se recibieron aportes, tanto de forma como de función, que fueron valiosos para la construcción del prototipo final.

Los resultados de la primera sesión en modalidad de grupo focal con el panel de expertas, organizado durante la etapa de ideación, dio como resultado una serie de consideraciones que se agruparon en cuatro categorías relacionadas con la pertinencia de la propuesta, la promoción de la salud, la inclusión y la comunicación. En la tabla 4 se presentan dichas consideraciones.

Tabla 4. Resultados de la sesión de grupo focal con expertas en LM y consejería

Categoría	Consideraciones recogidas
	Cualquier iniciativa en el tema de educación en LM es provechosa y útil para su mantenimiento, aún más desde el trabajo interdisciplinar.
Pertinencia de la propuesta	Contemplar una estrategia que abarque varias etapas en la LM refuerza el compromiso de la academia hacia ella.
	El contenido es práctico y sencillo, lo que facilita el proceso de enseñanza-aprendizaje.
Promoción de la salud	La herramienta puede ser muy útil durante el periodo de gestación, pues se cuenta con el tiempo para explicar y formar en diversos temas a la madre y su familia.
	La propuesta fomenta la cultura de la lactancia, sobre todo en un país con bajos índices de prevalencia de la LM.
Inclusión	La estrategia debe ser dirigida a la familia lactante, es decir, todos los involucrados en la LM para que produzca los efectos esperados de la influencia externa.
	Es importante incluir diversos tipos de pezones que se asemejen a los pezones de las madres, con tal de explicar las estrategias para el facilitar el agarre del bebé al pecho en cada situación.
	Es necesario reducir la rigidez del modelo y aplicar materiales amigables al tacto, es decir, materiales suaves y flexibles.
	Es necesario ser muy claro sobre la diferencia en las características de los tipos de leche a lo largo del proceso de lactancia.
Comunicación	El modelo puede servir para hablar sobre la congestión mamaria y para fomentar el ordeño.
	Se requiere de una persona idónea que cuente con las habilidades de consejería para que pueda utilizar la herramienta como un medio que facilita su labor y no como el eje de la consejería.
	Para ejemplificar la secuencia de salida de la leche, puede establecerse un patrón de titileo y movimiento de luces al interior del modelo.

MEDICIÓN DEL NIVEL DE SATISFACCIÓN

Si bien es usada frecuentemente para el análisis de servicios, esta evaluación permite conocer la opinión y el grado de satisfacción de los usuarios finales respecto a diferentes factores o elementos que intervienen en el desarrollo de una actividad. Este conocimiento aporta a la determinación de los puntos fuertes y débiles, facilitando la realización de mejoras y ajustes (Gobierno de Navarra, 2012). En este proyecto, se utilizó la evaluación de nivel de satisfacción con madres que recibieron la consejería con la mediación del modelo anatómico. Esta información permitió identificar los puntos débiles de la herramienta, la satisfacción global, identificar las cuestiones que mayor insatisfacción generaron y orientar la toma de decisiones sobre las acciones de mejora que requeriría la propuesta.

Durante la intervención, se habló brevemente con las madres sobre el objetivo de la consejería y la posterior aplicación del instrumento de evaluación, tipo cuestionario con preguntas cerradas y abiertas, para la recolección de información cuantitativa y cualitativa (Gobierno de Navarra, 2012), con el fin conocer el nivel de satisfacción de la madre con respecto a la intervención con el modelo. Para la sesión, se contó con la participación de un estudiante de nutrición que realizó la consejería y otro observador que tomó notas durante la sesión y manejó los equipos de grabación. Al finalizar, la información recogida, en video y/o audio y notas, también fue transcrita y tratada bajo una metodología de análisis similar a la del grupo focal.

Se estudiaron cuidadosamente las respuestas reflejadas en el cuestionario para planificar mejor las posibles acciones de mejora. El cuestionario permitió clarificar los puntos débiles de la herramienta, identificar las cuestiones que mayor insatisfacción generaron y orientar la toma de decisiones. Para analizar las preguntas cerradas, fue necesario utilizar medios estadísticos simples (tablas y gráficos) y un tratamiento informático básico a través de hojas de cálculo en Microsoft Excel. En el caso de puntuaciones directas, como el nivel de satisfacción, la escala de valoración para las preguntas cerradas correspondió con las medidas: muy insatisfecha, insatisfecha, aceptable, satisfecha y muy satisfecha.

Para el análisis de la información cualitativa, fue necesario agrupar por categorías las respuestas obtenidas para facilitar su procesamiento. Posteriormente, se interpretaron y clasificaron dichas aportaciones por grupos o categorías, información que complementó los datos cuantitativos. Una vez analizados los datos, se

obtuvo información clave sobre los puntos débiles, los puntos fuertes y la satisfacción general o global de la intervención con el modelo.

Las madres canguro manifestaron sentirse cómodas con el uso del modelo durante la sesión de educación. De manera general, les pareció una herramienta muy útil y se identificaron tanto con los prototipos como con la información provista a través de ellos.

Durante la sesión que se llevó a cabo con madres comunitarias de ICBF del barrio Diana Turbay de Bogotá, participaron 13 de ellas. Como resultado, se obtuvo que la mayoría mostró gran receptividad al uso del modelo durante la sesión de educación y lo consideraron bastante útil para la labor del personal de salud que hace acompañamiento a las madres.

En cuanto a la información provista, comentaron que el modelo tiene gran potencial, pues permite apropiar fácilmente conocimientos y términos en torno a la lactancia, tanto por parte del consejero o quien realice el acompañamiento y promoción de la lactancia, como de las madres y su entorno familiar cercano. Como sugerencias, comentaron que sería interesante poder apreciar otra información relacionada con los procesos de congestión mamaria y mastitis.

Para el desarrollo de la sesión con una nutricionista de la Secretaría Distrital de Integración Social, con amplia experiencia en temas de nutrición, lactancia y consejería, se ajustaron los instrumentos de evaluación para establecer una dinámica de cocreación, incluyendo un formato con varias opciones de diseño para la interfaz del producto con el fin de tomar decisiones al respecto. Como retroalimentación, se recogió que el modelo anatómico era percibido como una herramienta bastante útil para el trabajo de CLM y que la relación entre los cambios graduales de la leche materna, a través de las primeras semanas del nacimiento del bebé y la capacidad gástrica del bebé, resultaba interesante. Sin embargo, esta información debía presentarse de manera clara para evitar problemas de interpretación.

Se propuso presentar las fases de cada leche usando interfaces más sencillas, pues esto permitiría al consejero explicar por qué es necesario mantener el bebé al pecho en cada toma hasta el final para que pueda tomar todos los componentes de la leche. También se propuso concebir el modelo en varias versiones de color de piel, pues esto aumentaría la sensación de identificación hacia el modelo y hacia la información provista durante la consejería.

Como resultados generales respecto a la apreciación del modelo, se obtuvo que la selección de materiales podría mejorar, optando por aquellos que provean una textura suave al tacto, especialmente para la simulación de la piel del seno. Respecto a la anatomía, se recomendó mejorar la representación anatómica de los lóbulos de la glándula mamaria e incluir varios tipos de pezón (protruido, invertido, plano, con glándulas de Montgomery y de diferentes tamaños).

Luego de estas sesiones de comprobación, se tuvieron en cuenta algunas de las apreciaciones recogidas y se evaluaron a la luz del objetivo del proyecto. Se realizó un segundo proceso de ajustes al modelo de simulación anatómico que llevó a la configuración de un prototipo final.

RESULTADOS

Producto de la generación de determinantes y requerimientos de diseño, del proceso de bocetación, de la construcción de los modelos de comprobación, de las sesiones de validación y de la retroalimentación continua dentro del equipo interdisciplinario de trabajo, se llegó

al modelo de simulación de la glándula mamaria que contiene los siguientes componentes, tal como se muestra en la figura 5.

Este modelo se compone de los siguientes elementos:

- **Una cubierta o carcasa que reproduce la forma exterior del seno**

La cubierta se fabrica a partir de un material polimérico rígido que contiene en su interior todos los componentes funcionales, en su mayoría componentes electrónicos.

La anatomía exterior del seno se compone de una capa de piel siliconada y un conjunto de pezones intercambiables que muestran diferentes tipos de pezón: un pezón protruido, uno invertido, uno plano y uno extendido cuando se encuentra dentro de la boca del bebé mientras succiona la leche.

- **Una sección que reproduce la anatomía interior**

La anatomía interior del seno muestra la capa de tejido adiposo y los alvéolos o acinos mamarios. Cada acino cuenta con una serie de luces LED en su interior que, a través de una secuencia lumínica, ilustra el proceso de producción y salida de la leche.

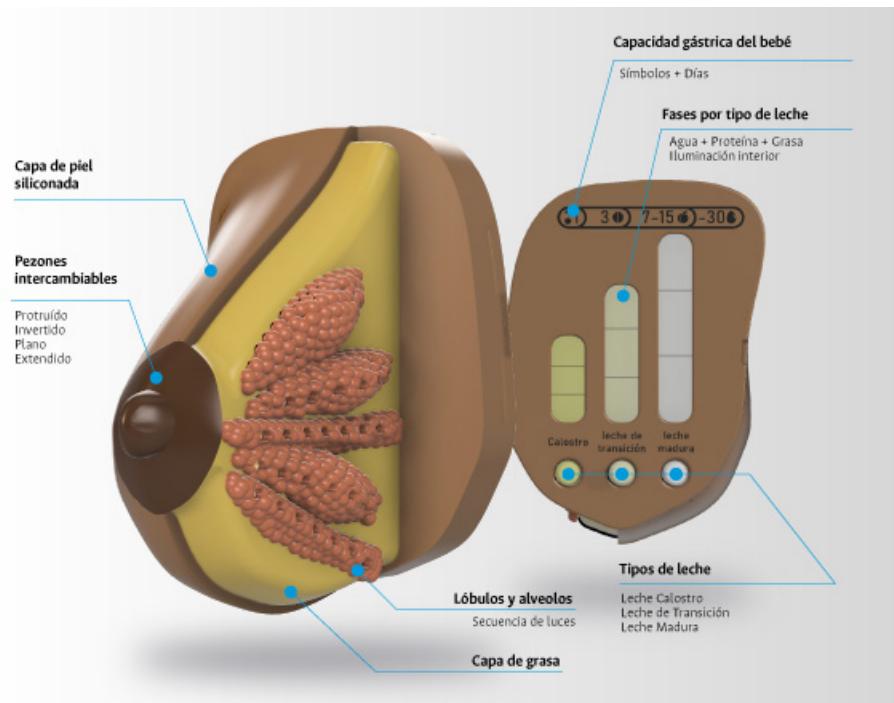


Figura 5. Modelo de simulación de la glándula mamaria presentado por componentes.



Figura 6. Sesión de socialización y verificación en el Instituto Materno Infantil de Bogotá. Archivo personal.

• Una interfaz de usuario

La interfaz de usuario cuenta con un tablero que se compone de un grupo de botones, un grupo de ventanas luminosas y una barra con imágenes que muestran la evolución de la capacidad gástrica del bebé a través de los días después del nacimiento. Sobre cada botón se encuentra una inscripción con el tipo de leche al que corresponde cada ventana del tablero, es decir: calostro, leche de transición y leche madura.

Cada ventana posee un color y una serie de divisiones que representan las fases del tipo de leche, es decir, la proporción de agua, proteína y grasa de cada una. La ventana de la leche calostro presenta un color amarillento, la ventana de leche de transición un color más claro y semitransparente, mientras que la ventana de leche madura presenta un color blanco sólido.

Al presionar cada botón, se ilumina la ventana inmediatamente superior y se activa la secuencia de luces ubicada en la anatomía exterior del modelo.

• Un circuito electrónico ubicado al interior del modelo.

El diseño del circuito contempló el uso de tres tarjetas. La primera, encargada del manejo de la secuencia, requirió el uso de integrados, capacitores, resistencias, condensadores cerámicos y transistores. Para la iluminación, se diseñó una tarjeta con cuatro filas de 7

bombillos LED de color blanco; para el accionamiento de las secuencias, se diseñó otra tarjeta con interruptores, diodos y otros bombillos LED.

La siguiente sesión durante la etapa de implementación se desarrolló bajo la dinámica de educación en lactancia y se llevó a cabo en el Hospital Materno Infantil, con 22 madres lactantes del Programa Canguro y el apoyo de un estudiante de nutrición del semillero de investigación, tal como se ilustra en la figura 6.

El uso del modelo permitió brindar información sobre la anatomía y el funcionamiento interno de la glándula mamaria durante el proceso de producción de la leche materna, que se percibió como un conocimiento nuevo adquirido por parte de las madres durante la sesión.

DISCUSIÓN

El diseño del modelo dio la posibilidad, al personal de salud en formación, de practicar las habilidades para el acompañamiento a la madre en su proceso de lactancia. Este hallazgo va en consonancia con los resultados de las investigaciones de Yang *et al.* (2018), López *et al.* (2020), Elías y González (2018) y Harris (2011), quienes, tras la implementación de intervenciones en el ámbito educativo respecto al tema de la LM, donde luego de evaluar el nivel de conocimientos y la actitud de los estudiantes,

se reflejó un aumento en la capacidad de retención del conocimiento y la toma de actitudes positivas hacia la lactancia.

Si bien en el caso de dichas investigaciones se usaron lecturas didácticas, simulación clínica, juegos de rol, evidencia basada en seminarios y casos de estudio, en este caso, el modelo didáctico interactivo de la glándula mamaria fue usado como intervención educativa en escenarios de educación en LM con un grupo de madres lactantes y uno de madres comunitarias.

El estudio desarrollado por Mariano *et al.* (2013), relacionado con el diseño y validación de una herramienta educativa sobre sustancias psicoactivas para personas ciegas, demuestra que el uso de herramientas interactivas puede aportar a la labor de enfermeras en su rol de educadoras en temas de salud, pues son percibidas de manera positiva para los procesos de enseñanza y aprendizaje, y atrae el interés de las personas hacia las cuales se dirige la actividad.

Con este tipo de herramientas, el educador actúa como facilitador y el conocimiento previo del individuo es apreciado, dando paso a un aprendizaje satisfactorio y significativo. Por otro lado, los participantes también expresaron su deseo de que otras personas en su misma situación puedan beneficiarse de participar en la actividad y los profesionales de la salud y educadores compartieron la idea de que los materiales educativos se convierten en elementos facilitadores y complementarios a la práctica pedagógica (Ribeiro *et al.*, 2013).

Por lo tanto, al analizar la utilidad del modelo de la glándula mamaria, a la luz de un enfoque integrado para el diseño de intervenciones educativas efectivas en promoción de salud y nutrición, como el cubo de promoción de la salud (Salinas, 2018), se observa que el dispositivo se alinea con la misión de cumplir con la superación del paradigma de fragmentación del conocimiento e integra un trabajo interdisciplinario para la creación de una estrategia, a partir de un diagnóstico local y nacional del estado general de la lactancia en Colombia.

El uso del modelo que se presenta en este estudio es una acción educativa novedosa que, dadas sus características de diseño, se diferencia de otros modelos enfocados hacia la promoción de la LM, tal como se puede apreciar en los artículos «Development and evaluation of a high-fidelity lactation simulation model for health professional breastfeeding education» (Sadovnikova *et al.*, 2020) y «Efecto de una intervención educativa sobre lactancia materna: un ensayo clínico aleatorizado» (Souza *et al.*, 2020). Así mismo, el modelo está enfocado hacia

el aprendizaje sobre el funcionamiento de la glándula mamaria que, a largo plazo, busca que la población y la sociedad avancen en el reconocimiento de los beneficios que genera la LM, el establecimiento de una práctica exclusiva hasta los 6 meses de edad y complementaria hasta los dos años y más.

También se busca que pueda ser usado en escenarios importantes para la educación y consejería, tal como lo proponen las últimas guías de asesoramiento de mujeres para mejorar las prácticas de LM de la OMS (WHO, 2018), como son: los controles prenatales y citas de seguimiento en centros de salud, cursos psicoprofilácticos, capacitaciones, talleres comunitarios y consejerías grupales e individuales, bancos de leche, salas amigas de la lactancia, entre otros.

De igual manera, el uso potencial del modelo coincide con las recomendaciones del estudio de López *et al.* (2020), en las que sugiere que el acompañamiento de la lactancia requiere un adecuado conocimiento, habilidades y actitudes que deben estar en constante ejercicio, lo que refuerza la necesidad de fortalecer la relación entre el entrenamiento teórico y práctico sobre la lactancia.

CONCLUSIONES

La combinación de diferentes métodos para la ejecución de cada una de las fases de la metodología adaptada de doble diamante facilitó la consecución de los objetivos y permitió definir metas por fase. Por otro lado, contribuyó a que todos los integrantes del equipo adoptaran nuevas herramientas para el desarrollo de sus proyectos académicos.

El diseño industrial fungió en esta investigación como potenciador de la innovación en el ámbito de la salud y proporcionó herramientas desde el campo disciplinar y profesional para el diseño de soluciones para la promoción de la LM.

El desarrollo de comprobaciones con personas que podrían ser directamente beneficiadas con la implementación del proyecto permitió su potencial y facilitó la detección de falencias, así como su pronta corrección durante el proceso de diseño. También permitió contemplar cuáles características pueden estar sujetas a la elaboración de ajustes en el tiempo.

El abordaje de proyectos de diseño durante situaciones de crisis, como lo fue la pandemia ocasionada por el virus COVID-19 (que obligó a la adopción de medidas para la protección de la salud, como la declaración de cuarentenas obligatorias, entre otras), más allá de limitar el ejercicio

proyectual, invita a generar nuevas adaptaciones de los métodos tradicionales de investigación, ideación e implementación. Estas adaptaciones suponen nuevos avances y la ampliación de las fronteras de la disciplina del diseño.

Por último, el trabajo interdisciplinario ha permitido crear vasos comunicantes entre las disciplinas de la nutrición humana y el diseño industrial, en pro del fortalecimiento de iniciativas con alto grado de impacto y responsabilidad social. Este tipo de colaboraciones permitirá a la disciplina reflexionar sobre nuevos problemas de la cotidianidad que podrán ser abordados desde la academia y la metodología proyectual del diseño.

AGRADECIMIENTOS

Expresamos un agradecimiento especial a los estudiantes de la carrera de Nutrición y Dietética, Luisa María Monsalve Rodríguez, Diego Alexander Acosta Guío y Yuga Arhuaviko Hernández, por el trabajo de campo y aporte realizado para el desarrollo del modelo anatómico.

REFERENCIAS

- AGUILAR, M. (2015). Lactancia materna como método para prevenir alteraciones. *NutrHosp*, (5), 1936-1946.
- AVALOS, M. (2011). Comportamiento de algunos factores biosociales en la lactancia materna en los menores de un año. *Rev. Cubana Med. Gen. Integr.*, 27(3), 323-31.
- BARTICK, M., Schwarz, E., Green, B., Jegier, B., Reinhold, A., Colaizy, T., Bogen, D., Schaefer, A. y Stuebe, A. (2017). Suboptimal breastfeeding in the United States: Maternal and pediatric health outcomes and costs. *Maternal & child nutrition*, 13(1), e12366. <https://doi.org/10.1111/mcn.12366>
- BENEDICT, R., Craig, H., Torlesse, H., Stoltzfus, R. (2018). Effectiveness of programmes and interventions to support optimal breastfeeding among children 0-23 months, South Asia: A scoping review. *Matern Child Nutr.* 14(4), 1-13.
- CABRERA, G., Mateus, J. C. y Carvajal, R. (2003). Conocimientos acerca de la lactancia materna en el Valle del Cauca, Colombia. *Revista Facultad Nacional de Salud Pública*, 21(1), 2256-3334.
- COMITÉ de Lactancia Materna - Asociación Española de Pediatría. (2017) Lactancia materna, el mejor inicio para ambos. <https://bit.ly/3HubL5D>
- DA Silveira, D., Colome, D., Heck, T., da Silva, M. y Viero, V. (2015). Grupo focal y análisis de contenido en investigación cualitativa. *Index de Enferm*, 24(1-2). <https://bit.ly/3BSR6fm>
- DÍAS, R., Puel, A., Gomes, N. y Traebert, J. (2019). Evaluating the effectiveness of an educative workshop for pregnant women using pre and post intervention surveys. *Cadernos de Saúde Pública*, 35(10). <https://bit.ly/3HoPNpu>
- DÍAZ, C., López, R., Herrera, I., Arena, D., Giraldo, C. y González, L. (2011). Factors associated with breastfeeding in children less than one year of age in the city of Cartagena, Colombia. *Colombia Médica*, 42(2), 26-34.
- ELÍAS, A. y González, L. (2018). Intervención educativa de enfermería para el autocuidado de los pies en personas que viven con diabetes tipo 2. *Aquichan*, 18(3), 343-354. <https://bit.ly/3hmxNgk>
- GOBIERNO de Navarra. (2012). Guía para medir la satisfacción respecto a los servicios prestados. <https://bit.ly/3MJnmqe>
- HARRIS, K. (2011). Multifarious instructional design: a design grounded in evidence-based practice. *Teaching and Learning in Nursing*, 6(1), 22-26. <https://bit.ly/3uRJVC7>
- KIRKEGAARD, H., Bliddal, M., Støvring, H., Rasmussen, K., Gunderson, E., Køber, L., Sørensen, T. y Nohr, E. A. (2018). Breastfeeding and later maternal risk of hypertension and cardiovascular disease - The role of overall and abdominal obesity. *Preventive medicine*, 114, 140-148. <https://doi.org/10.1016/j.ypmed.2018.06.014>
- LAMBERTI, L., Fischer, C., Noiman, A., Victora, C. y Black, R. (2011) Breastfeeding and the risk for diarrhea morbidity and mortality. *BMC Public Health*, 11(Suppl. 3).
- LONDOÑO, Á. y Mejía, M. (2010). Factores relacionados con lactancia materna exclusiva e introducción temprana de leche entera en comunidades de estrato socioeconómico bajo. Calarcá-Colombia. *Revista Gerencia y Políticas de Salud*, 9(19), 124-137.

- LÓPEZ, B., Martínez, L. y Zapata, N. (2013). Motivos del abandono temprano de la lactancia materna exclusiva: un problema de salud pública no resuelto en la ciudad de Medellín. *Revista Facultad Nacional de Salud Pública*, 31(1), 117-126.
- LÓPEZ, N., Cervera, A., Valero, M., González, V., Suárez, M. y Mena, D. (2020). Nursing student's knowledge about breastfeeding: Design and validation of the AprendeLact questionnaire. *Nurse Education Today*, 93. Doi: 10.1016/j.nedt.2020.104539.
- MARIANO, M.R., Rebouças, C.B., & Pagliuca, L.M. (2013). Educative game on drugs for blind individuals: development and assessment. *Revista da Escola de Enfermagem da U S P*, 47 4, 930-6. <https://bit.ly/3jtDeQg>
- MINISTERIO de Salud y Protección Social e Instituto Colombiano de Bienestar Familiar. (2005). *Encuesta nacional de la situación nutricional en Colombia (Ensin)*. <https://bit.ly/3i2ETf5>
- MINISTERIO de Salud y Protección Social e Instituto Colombiano de Bienestar Familiar. (2015). *Encuesta nacional de la situación nutricional en Colombia (Ensin)*. <https://bit.ly/3JmnDx2>
- MINISTERIO de Salud y Protección Social. (Agosto 2, 2018). Resolución 3280 de 2018. Por medio de la cual se adoptan los lineamientos técnicos y operativos de la Ruta Integral de Atención para la Promoción y Mantenimiento de la Salud y la Ruta Integral de Atención en Salud para la Población Materno Perinatal y se establecen las directrices para su operación. <https://bit.ly/3CD9TeQ>
- ORGANIZACIÓN Mundial de la Salud (OMS). (1993). Consejería en Lactancia Materna, curso de capacitación. Manual del participante. <https://bit.ly/36fKg7I>
- PINZÓN, Á., Aguilera, P., Zárate, C. y Hoyos, A. (2016). Acute respiratory infection in children from developing nations: a multi-level study. *Paediatr Int Child Health*, 36(2), 84-90.
- PINZÓN. G. (2017). *Experiencia de la consejería en el apoyo para el inicio y mantenimiento de la lactancia materna exclusiva hasta los seis meses de edad*. [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/61991>
- PRIMO, C., Nunes, B., Lima, E., Leite, F., Pontes, M. y Brandão, M. (2016) ¿Qué factores influyen en las mujeres en la decisión de amamantar? *Invest Educ Enferm*, 34(1), 198-210.
- RIUS-PERIS, J. M. (2011) Factores asociados al inicio y al abandono precoz de la lactancia materna. [Tesis doctoral, Universidad de Valencia].
- SADOVNIKOVA, A., Chuisano, S., Ma, K., Grabowski, A., Stanley, K., Mitchell, K., Egash, A., Plott, J., Zielinski, R. y Anderson, O. (2020). Development and evaluation of a high-fidelity lactation simulation model for health professional breastfeeding education. *International Breastfeeding Journal*, 15(1), 1-7. <https://doi.org/10.1186/s13006-020-0254-5>
- SALINAS, J. (2018). El cubo de la promoción de salud. Un enfoque integrado para el diseño de intervenciones efectivas. *Revista chilena de nutrición*, 45(1), 71-79. <https://bit.ly/3J8zC9>
- SHAKYA, P., Kunieda, M., Koyama, M., Rai, S., Miyaguchi, M., Dhakal, S., Sandy, S., Sunguya, B. y Jimba, M. (2017). Effectiveness of community-based peer support for mothers to improve their breastfeeding practices: A systematic review and meta-analysis. *PLoS ONE*, 12(5): e0177434. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0177434>
- SOUZA, E., Pina-Oliveira, A. y Shimo, A. (2020). Effect of a breastfeeding educational intervention: a randomized controlled trial. *Revista Latino-Americana de Enfermagem*, 28. <https://doi.org/10.1590/1518-8345.3081.3335>.
- TAMBALIS, K., Mourtakos, S., Panagiotakos, D. y Sidossis, L. (2018). Association of Exclusive Breastfeeding with Risk of Obesity in Childhood and Early Adulthood. *BreastfeedMed*, 13(10), 687-93.
- THULIER, D. y Mercer, J. (2009). Variables Associated with Breastfeeding Duration. *Journal of Obstetric, Gynecologic & Neonatal Nursing*, 38(3), 259-268. <https://doi.org.ezproxy.unal.edu.co/10.1111/j.1552-6909.2009.01021.x>
- UNAR, M., Stern, D., Colchero, M. y González, T. (2019). The burden of suboptimal breastfeeding in Mexico: Maternal health outcomes and costs. *Maternal & child nutrition*, 15(1), e12661. <https://doi.org/10.1111/mcn.12661>

VARGAS. M., Becerra, F., Balsero, S. y Meneses, Y. (2020).

Breastfeeding: myths and truths. *Rev. Fac. Med.*, 68(4), 608-16. doi: <http://dx.doi.org/10.15446/revfacmed.v68n4.74647>.

VICTORA, C., Bahl, R., Barros, A., França, G., Horton, S., Krasevec, J., Murch, S., Sankar, M., Walker, N. y Rollins, N. (2016). Breastfeeding in the 21st century: epidemiology, mechanisms, and lifelong effect. *Lancet Breastfeeding Series Grou*, 387(10017), 475-490. doi: 10.1016/S0140-6736(15)01024-7

WORLD Health Organization (WHO). (1993).

Breastfeeding counselling: A training course. Trainer's guide. <https://bit.ly/3rA8amd>

WORLD Health Organization (WHO). (2018). Guideline:

counselling of women to improve breastfeeding practices.

<https://bit.ly/3KAN9Pm>

YANG, S., Salamonson, Y., Burns, E. y Schmied, V. (2018).

Breastfeeding knowledge and attitudes of health professional students: a systematic review. *International Breastfeeding Journal*, 13(8). <https://doi.org/10.1186/s13006-018-0153-1>

ES Optimización de la metodología de diagnóstico patológico de las humedades, desarrollado en el estudio de edificaciones de la Ciudad Universitaria en Bogotá

EN Optimization of the pathological diagnosis of humidity, developed as part of a study in the buildings at the Ciudad Universitaria, Bogotá

ITA Ottimizzazione della metodologia di diagnosi patologica delle umidità, sviluppata nello studio di edificazioni della Città Universitaria a Bogotá

FRA Optimisation de la méthodologie du diagnostic pathologique des humidités, développé dans l'étude des bâtiments de la Cité Universitaire à Bogota.

POR Otimização da metodologia para o diagnóstico patológico das zonas úmidas, desenvolvida no estudo de edificações no Campus Universitário em Bogotá

Angélica Chica Segovia &
Maria Camila Ramos Zapata

Optimización de la metodología de diagnóstico patológico de las humedades, desarrollado en el estudio de edificaciones de la Ciudad Universitaria en Bogotá

Recibido: 8/11/2021; Aceptado: 14/03/2022; Publicado en línea: 7/05/2022
<https://doi.org/10.15446/actio.v6n1.102538>



**ANGÉLICA CHICA
SEGOVIA**

Profesora asociada, arquitecta, magister y doctora en Construcción de la Universidad Nacional de Colombia. Especialista en Patología, Conservación y Rehabilitación en Arquitectura, de la Escuela de Arquitectura de Rouen y la Universidad de Le Havre.

Correo electrónico:
achicas@unal.edu.co

ID 0000-0002-3172-1543



**MARÍA CAMILA
RAMOS ZAPATA**

Arquitecta de la Universidad Nacional de Colombia; magister en Conservación del Patrimonio Cultural Inmueble; arquitecta restauradora.

Correo electrónico:
mcramosz@unal.edu.co

ID 0000-0002-0386-6147

RESUMEN (ES)

La patología de la construcción opera con metodologías universales con tres fases claramente diferenciadas hacia el diagnóstico que conduce a una intervención. Al definir los deterioros que se presentan en la edificación y recolectar la información correspondiente, la ruta del diagnóstico, desde el trabajo de campo hasta la formulación de la intervención, depende del criterio y de los procedimientos utilizados, lo cual muchas veces no permite llevar a cabo un diagnóstico integral que efectivamente se utilice en el proceso. Esto dificulta su integración a los proyectos y los aleja de entornos estructurados y sistemáticos como el BIM (building information modeling). A partir del desarrollo y optimización de una metodología de diagnóstico elaborada en los estudios patológicos de edificios de la Universidad Nacional de Colombia, se estructuró el proceso mediante la unidad mínima, que son los mecanismos de daño, recolectando y gestionando desde el principio la información y los insumos que permitirán llevar el proceso hasta las fases de proyecto más avanzadas. El método presentado, aplicado a las humedades de la edificación, cuya complejidad es conocida, permite orientar el diagnóstico en su ejecución o su enseñanza, y así mismo afrontar la necesidad de incorporarse de manera paramétrica a un entorno BIM.

PALABRAS CLAVE: diagnóstico patológico, mecanismo de daño, patología de la edificación, humedades.

ABSTRACT (ENG)

The pathology of buildings operates with universal methodologies with three distinct phases, clearly differentiated, towards a diagnosis leading to an intervention. When defining the deterioration in a building and collecting the associated information, the diagnostic route, from the field work to defining the intervention, depends on the criteria and procedures used. Sometimes, they do not allow for a comprehensive diagnosis that can be effectively used in the process. This makes their incorporation into the projects difficult, as well as placing them in structures and

systematic environments such as BIM (building information modeling). From the development and optimization of a diagnosis methodology generated in the study of pathologies in the buildings at the Universidad Nacional de Colombia, a process was structured through a minimal unit, the damage mechanism, collecting and managing from the start the information and input allowing to take the process through its most advanced phases. The method presented, applied to the humidity in the building, whose complexity is known, allows us to orient the diagnosis to its implementation or teaching, and to face the need to incorporate it in a parametric way to a BIM environment.

KEYWORDS: pathological diagnosis, damage mechanism, building's pathology, humidity.

RIASSUNTI (ITA)

La patologia della costruzione opera con metodologie universali e con tre fasi nettamente differenziate che conducono alla diagnosi e quindi all'intervento. Al definire il deterioramento presente nelle edificazioni e al raccogliere l'informazione corrispondente, il percorso diagnostico, a partire dal lavoro in situ fino all'elaborazione dell'intervento, dipende dal criterio e dai procedimenti usati. Questo molte volte non permette di portare a termine una diagnosi integrale da usare effettivamente nel processo. Ciò rende difficile la sua integrazione ai progetti e li allontana da contesti strutturati e sistematici come il BIM (Building Information Modeling). A partire dallo sviluppo e dall'ottimizzazione di una metodologia di diagnosi elaborata negli studi patologici degli edifici dell'Universidad Nacional de Colombia, si è strutturato un processo che nasce dall'unità minima, ovvero dai meccanismi di danno, raccogliendo e gestendo sin dall'inizio l'informazione e gli input che permetteranno di condurre il processo fino alle fasi più avanzate di progetto. Il metodo presentato, applicato alle zone umide degli edifici, la cui complessità è nota, permette di dirigere la diagnosi durante

l'esecuzione e nell'insegnamento, e affrontare così la necessità di essere incorporata in modo parametrico in un contesto BIM.

PAROLE CHIAVE: *diagnosi patologica, meccanismo di danneggiamento, patologia delle edificazioni, umidità.*

RÉSUMÉ (FRA)

La pathologie de la construction opère avec des méthodologies universelles avec trois étapes clairement distinctes vers le diagnostic qui conduira à une intervention. En définissant les détériorations qui apparaissent dans le bâtiment et en réunissant l'information correspondante, le parcours du diagnostic, depuis le travail de terrain jusqu'à la formulation de l'intervention, dépend du critère et des procédés utilisés, ce qui souvent ne permet pas de poser un diagnostic complet qui sera effectivement utilisé dans le processus. Cela rend difficile leur incorporation dans les projets et les éloigne d'environnements structurés et systématiques comme le BIM (Building Information Modeling). A partir du développement et de l'optimisation d'une méthodologie de diagnostic élaborée lors des études pathologiques de bâtiments de l'Université Nationale de Colombie, le processus a été structuré en utilisant l'unité minimale que sont les mécanismes de dégradation, le rassemblement et la gestion dès le début de l'information et des outils qui permettront de mener le processus jusqu'aux étapes les plus avancées du projet. La méthode présentée, appliquée aux humidités des bâtiments, dont la complexité est notoire, permet d'orienter le diagnostic dans son exécution ou son enseignement, et d'affronter ainsi la nécessité de s'intégrer de façon paramétrique à un environnement BIM.

MOTS-CLÉS: *diagnostic pathologique, mécanismes de dégradation, pathologie de la construction, humidités.*

RESUMO (POR)

A patologia da construção opera com metodologias universais com três etapas claramente diferenciadas para o diagnóstico que leva à intervenção. Ao definir as deteriorações presentes na edificação e coletar as informações correspondentes, o percurso ao diagnóstico, partindo do trabalho de campo até a formulação da intervenção, depende do critério e dos procedimentos utilizados, o que muitas vezes não permite a realização de um diagnóstico integrado e que ele, efetivamente, seja utilizado no processo. Isto dificulta sua integração em

projetos e os distancia de ambientes estruturados e sistemáticos como o BIM (Building Information Modelling). Com base no desenvolvimento e na otimização de uma metodologia de diagnóstico desenvolvida em estudos patológicos nos edifícios da Universidad Nacional de Colombia, foi estruturado um processo através da unidade mínima, que são os mecanismos de dano, coletando e gerenciando as informações e os insumos que permitirão, desde o início, que o processo seja levado às fases mais avançadas do projeto. O método apresentado, aplicado na construção de zonas úmidas, cuja complexidade é bem conhecida, permite orientar o diagnóstico em sua execução ou aprendizado, bem como fazer frente à necessidade de ser incorporado parametricamente em um entorno BIM.

PALAVRAS-CHAVE: *diagnóstico patológico, mecanismo de dano, patologia da edificação, zonas úmidas.*

humedades con los daños, pero queda en ello un amplio número de variables sin considerar y esto depende solamente de la experticia de quien realiza el diagnóstico. Las variables son precisamente las que pueden aportar la información sobre dónde buscar efectivamente la causa de la entrada de agua a la edificación. Esto genera que no siempre se llegue a una solución adecuada y que se dejen de lado aspectos fundamentales en el control efectivo de la humedad.

A través del estudio de diversos casos sobre cómo se genera la humedad y cómo se han intervenido las edificaciones afectadas, se complementó el método tradicional, incluyendo fases de seguimiento y control que aportan una herramienta efectiva, desde la fase de reconocimiento hasta la del planteamiento de una intervención. En el proyecto se pusieron en práctica los métodos tradicionales, tales como la observación, el registro y el análisis de la información general en campo, que por sí mismos no conducen a un diagnóstico (Monjo y Maldonado, 2001). A ello se le sumaron protocolos de estudio y seguimiento específicos para las humedades, basados en el método de identificación de mecanismos de daño aquí propuesto; así se enriqueció la metodología, haciéndola más comprensible para quienes empiezan a trabajar en el tema y más eficiente para quienes trabajan en patología de la edificación, de manera que se conduzca la puesta en práctica del proceso hacia un diagnóstico integral.

ESTUDIAR LAS HUMEDADES EN LA EDIFICACIÓN

El método usualmente aplicado para el estudio de las humedades en la edificación, que conduce a una propuesta de intervención en la patología de la edificación, se construye a partir de tres fases: el reconocimiento, el diagnóstico y la propuesta. Son múltiples las variables y componentes que se deben involucrar en el proceso, razón por la cual se requiere disponer de un método que sistemáticamente permita aproximarse al problema, recolectar información y finalmente llegar a proponer alguna alternativa en la que se atienda la situación identificada (Straube, 2002). El caso de las humedades no se aleja de este método, por lo cual es posible implementarlo de manera general, sin embargo, la particularidad de estas amerita un tratamiento específico y en ello se basa la propuesta metodológica.

A continuación, se describen los aspectos más relevantes para tener en cuenta a la hora de realizar un diagnóstico de humedades en las edificaciones. En primer lugar, es necesario reconocer cuando la presencia de humedad se trata efectivamente de un problema,

INTRODUCCIÓN

La intervención de las humedades en las edificaciones se convierte en una dificultad importante cuando no se hallan correctamente diagnosticadas. Un análisis adecuado y el tener en cuenta el mayor número de variables presentes es la garantía de un proceso de estudio exitoso en estos casos. Aunque existe una amplia divulgación acerca de los métodos que pueden ser aplicados a la hora de hacer un seguimiento de las humedades, la experiencia muestra que se requiere profundizar en un método que garantice una conclusión contundente, que permita solucionarlas efectivamente. Lo anterior se deduce de un sinnúmero de casos fallidos, en los cuales solamente se ha logrado intervenir los deterioros asociados a las humedades, por ejemplo, cuando se reparan los desprendimientos o las manchas, pero la humedad vuelve a aparecer por no intervenir la causa; así mismo, cuando se aplican productos sellantes para evitar que la humedad se transfiera a la superficie, lo cual exacerba la humedad en el interior de los elementos.

De esta manera, surge la necesidad de precisar el estudio de los métodos y definir un procedimiento que permita orientar la forma como se acometen este tipo de investigaciones, de modo que no solo se reconozca cómo se genera la humedad, sino cómo se puede estudiar el problema de forma más sistemática, fomentando además la enseñanza de esta práctica de manera integral y clara. Para ello se tomaron los casos de los siguientes edificios de la Universidad Nacional de Colombia: el Estadio Alfonso López, el edificio de Ingeniería, el edificio de Ciencias Económicas, el edificio IEI (Chica, 2015); a través de los cuales se formuló la metodología y se optimizó su aplicación, llegando las conclusiones que se presentan aquí.

El método tradicionalmente aplicado, y con el que empezaron los estudios (Monjo, 1997), al que le siguieron nuevas aproximaciones en el mismo sentido (Broto, 2006; Pipiraite, 2017), se basa en la relación directa de las



Figura 1. Síntesis del mecanismo de daño patológico (2009).

pues el agua que la ocasiona se encuentra en todos los contextos de la edificación, sin embargo, para considerar si en realidad está afectando el lugar, se requieren condiciones adicionales a su sola presencia. La primera es cuando el agua genera la aparición de daños tales como eflorescencias, abombamientos, suciedad, entre otros; la segunda, si está en lugares donde es indeseable, casos como la superficie de un muro, al interior de una habitación o en la madera del piso; la tercera evidencia es si se presenta en cantidades superiores a las esperadas para el lugar o elemento específico, un ejemplo es cuando aparecen organismos al interior de un armario. Es entonces cuando se considera el agua como un agente patógeno y la presencia de la humedad como una manifestación patológica.

De esta manera, para concluir que la presencia de humedad es causante de daño, se requiere reconocer las tres condiciones mencionadas previamente, lo cual se puede lograr a partir de identificar los perjuicios asociados a la presencia de agua en exceso, la posición de estos en el espacio o en los elementos constructivos de la edificación y, por último, el nivel de daño definido por la gravedad e intensidad con que se presentan.

En segundo lugar, como cualquier otro tipo de detimento en las edificaciones, lo que se busca es elaborar el diagnóstico que conduzca a definir cuál es la causa para poder intervenirla, lo cual suele generar la dispersión en la recolección de información, dependiendo del criterio de quien realiza el estudio, con diferentes interpretaciones. En este caso, la metodología propone un protocolo para la determinación y caracterización de los deterioros –en este caso la humedad– a través del concepto de mecanismo de daño (figura 1).

Este no se aleja de los métodos existentes, sin embargo, puntualiza la forma en que se relacionan y estructuran los elementos de diagnóstico para realizar una adecuada calificación de los deterioros. Así mismo, el mecanismo se encuentra compuesto por:

- a. La deducción del **agente patógeno** que origina el daño y que está estrechamente relacionado con la causa, por ejemplo, en las humedades es el agua, en un graffiti es el humano que lo hace, en la oxidación será el oxígeno, en la erosión física será el viento con la lluvia, y en la pudrición de la madera será el hongo que la genera.
- b. La identificación de los **daños** como efectos de la humedad, organizados secuencialmente en **niveles de daño** cada vez más intensos (leve, moderado, grave, severo) y que pueden alcanzar la trascendencia o estado más grave posible, lo cual define el nivel de daño de manera clara.
- c. Los **aggravantes** que pueden exacerbar el nivel de daño –tales como los cambios de temperatura, el nivel de exposición, la presencia de agentes agresivos, la intensidad de uso, entre otros– hacen que la acción de un agente patógeno pueda ser más intensa respecto a como ocurre normalmente.
- d. Los **condicionantes** que pueden limitar las posibilidades de intervención, tales como accesibilidad al inmueble o declaratorias existentes, las cuales obligan a seleccionar, entre muchas, unas pocas alternativas de intervención con el ánimo de no afectar la edificación, sus usuarios, el ambiente, su uso, entre otros. Por ejemplo, cuando se elimina la posibilidad de intervenir con métodos que impliquen demoler superficies de muro al encontrarse pintura mural allí.

Lo descrito se ha denominado *mecanismo de daño*, que es la secuencia mediante la cual ocurre el proceso de deterioro en cualquier tipo de lesión. A través de este



Figura 2. Ejemplo del mecanismo de daño de la humedad (2019).

mecanismo, se propone esta metodología, se deduce la causa, la gravedad y cómo puede intervenirse. La base para elaborar un diagnóstico acertado a partir del método por mecanismos de daño es la organización secuencial de los deterioros encontrados y, para ello, se requiere conocer cuáles son, de qué forma se presentan y en qué orden están asociados a la aparición de la humedad.

Las humedades, sin importar la fuente que las ocasione, se harán visibles inicialmente con la presencia de una mancha y empezarán a desarrollar diversos mecanismos de daño que, con el tiempo, se incrementarán. Por ejemplo, la presencia de una filtración intermitente en una cubierta desarrollará una mancha

en un muro en tierra pañetado con cal y arena, que luego pasará a generar eflorescencias por el ciclo húmedo-seco al que está sometido; estas pueden favorecer la erosión del material y, si no se corrige, empezará a generar daños estructurales en su fase más severa, como se muestra en la figura 2.

De esta manera, es posible asociar la aparición de los diferentes daños al nivel de deterioro, como se muestra en la tabla 1, organizados de menor a mayor.

Hay que tener en cuenta que no necesariamente aparecen todos los daños al tiempo ni en ese estricto orden, aunque en términos de la evolución de la humedad,

Tabla 1. Daños asociados a la aparición de humedades y su secuencia

Daño	Descripción
1. Mancha de agua	Mancha más o menos intermitente de agua.
2. Suciedad	Fijación de partículas de diverso origen en superficie (polvo, aerosol, organismos, otros).
3. Abombamientos	Hinchamiento de las capas superficiales del material, generalmente los acabados por efecto del vapor de agua y el cambio dimensional.
4. Eflorescencia y criptoeflorescencia	Recristalización superficial o en el interior del elemento constructivo, de sales disueltas desde el interior de los materiales.
5. Biodeterioro	Aparición de organismos propiciados por el agua.
6. Desprendimiento	Separación de los acabados o superficies con respecto a su soporte.
7. Erosión	Desgaste superficial del material por el roce.
Otras (pueden estar aisladas)	Pudrición, oxidación, corrosión, fisuración en mapa.

Tabla 2. Tipos de humedades en las edificaciones según las fuentes que las ocasionan

Tipo de humedad	Causas-fuentes	Ubicación-elemento afectado
Fuentes imprevistas o fortuitas (accidental)	Rotura de tubos, inundaciones, escapes. (Mec.: presión)	Redes hidrosanitarias, cursos de agua
Residual de actividades que usan agua	Lavado, limpieza, ejecución de obras. (Mec.: empozamiento)	Zonas de lavado, aparatos sanitarios
Capilaridad y microcapilaridad (1)	Ascenso capilar desde el suelo o desde superficies de empozamiento (Mec.: capilaridad)	Zonas en contacto con el suelo, zonas de empozamiento
Filtración a través de las envolventes	Carpinterías, detalles defectuosos, deterioro de barreras impermeables, juntas, grietas. (Mec.: gravedad, absorción)	Carpinterías de vanos, cubiertas, muros de fachada
Condensación (2)	Puentes térmicos, gradientes de temperatura, zonas húmedas. (Mec.: condensación)	Zonas elevadas de muros y cielorrasos, zonas mal aireadas

pueden tomarse como un indicador de gravedad, ya que algunos de ellos se relacionan entre sí, como los siguientes mecanismos de daño: mancha de humedad y abombamiento; mancha de humedad, suciedad; mancha de humedad, suciedad, biodeterioro, desprendimiento, erosión; mancha de humedad, eflorescencia, erosión; mancha de humedad, criptoeflorescencia, desprendimiento, erosión; mancha de humedad, pudrición, oxidación, corrosión, fisuración en mapa. Así, conociendo estos daños y las secuencias posibles, e identificándolas en el sitio, es posible determinar no solo la presencia de humedad, sino además entender el grado de avance que se le ha permitido, incluso pronosticar la evolución que tendrá.

En tercer lugar, teniendo identificados los deterioros y clara la secuencia de los daños, el diagnóstico arrojará la relación causa-efecto que, si se identifican con

precisión, conducirán a la propuesta de intervención. Esta debe basarse en la eliminación de la causa de manera obligatoria y la reparación de los efectos como algo deseable, mas no imprescindible, dado que, si se elimina el agente patógeno, el mecanismo de daño se estabilizará y cesará. Para el caso de las humedades, el agente patógeno que da lugar a la causa del daño siempre será el agua, el punto crítico del diagnóstico será entonces lograr identificar su punto de entrada y proveniencia, a partir de los daños identificados en la etapa anterior. La fuente de la humedad se relacionará, además, con su ubicación y el elemento afectado, y es así como se tipifican según la fuente (tabla 2 y figura 3).

De esta manera, el método propuesto se basa en el reconocimiento de los daños presentes en la edificación, su organización secuencial –con el fin de poder determinar el nivel de daño– y su ubicación,

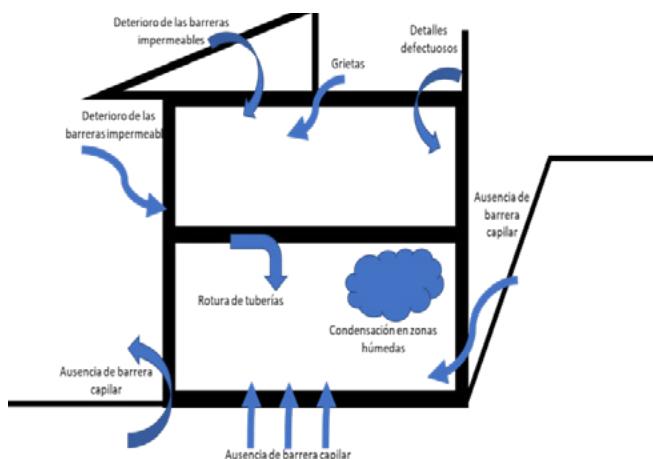


Figura 3. Síntesis de los mecanismos de daño de las humedades (2020).

Humedades y deterioros asociados a ellas					
Humedad de fuentes imprevistas o fortuitas	HO	Mancha de Humedad	MH	Suciedad	SU
Humedad residual de actividades que usan agua	HR			Efflorescencias	ES
Humedad capilar	HC			Bio deterioro	BI
Humedad por filtración a través de envolventes	HF			Desprendimiento	DP
Humedad de condensación	HN			Erosión	ER

Ejemplo de causas de las humedades

1 LLSC	USO - Infiltración de agua lluvia de empotramiento
2 MEC	USO - Mal Estado de la cubierta
3 FDM	USO - Falta de mantenimiento

Figura 4. Nomenclatura alfanumérica del registro y la calificación (2015).

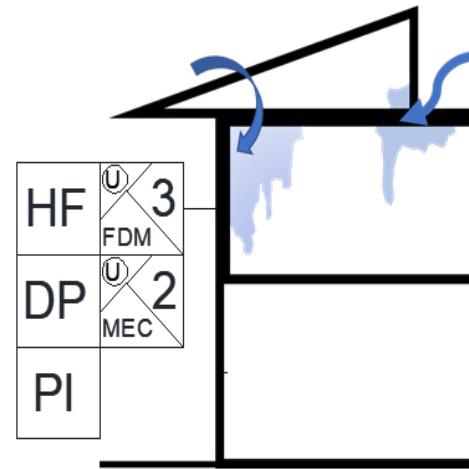


Figura 5. Síntesis de las convenciones en el mecanismo de daño patológico.

relacionándolos con la posible fuente de humedad, donde lo que agrega la propuesta es la estructuración de la información de manera sistemática, de forma que se conduzca más eficientemente al diagnóstico.

MÉTODO DE DIAGNÓSTICO DE LAS HUMEDADES

REGISTRO Y TIPIFICACIÓN DE LOS DAÑOS ASOCIADOS A LAS HUMEDADES. ¿CÓMO ES?

La primera fase para el diagnóstico será el reconocimiento de la edificación y de los daños presentes que se pueden asociar a las humedades, para ello se utilizan planos de registro y calificación convencionales, en los cuales se localizan y tridimensionalizan los deterioros. Como ejemplo se puede ver la figura 4, en donde se presentan convenciones que pueden utilizarse para las humedades y los deterioros causados por ellas. En la metodología propuesta se agrega el uso del sistema alfanumérico, sumado al de achurados, y se da un código a cada deterioro, estructurando los mecanismos de daño en el dibujo mismo, no solamente de manera gráfica como suele aplicarse.

Con su uso, pueden construirse los planos de registro y calificación que, a diferencia del método tradicional, involucran los mecanismos de daño, lo cual se logra relacionando en estos planos los deterioros encontrados, con la humedad que los causa, como puede verse en el ejemplo de la figura 5. En este caso, se identifica una mancha de humedad de filtración (HF), acompañada por un desprendimiento (DP) y biodeterioro (BI), como

lesiones secundarias a la mancha de humedad. Sus posibles causas son la falta de mantenimiento (FDM) y el mal estado de la cubierta (MEC); las causas indirectas son el uso específicamente, así se indica en la clasificación propuesta por Monjo (1997). Es la lectura general de estas situaciones en la edificación la que permite elaborar una hipótesis más contundente frente a su condición.

Los planos resultantes en planta y en alzado permitirán tener el panorama general de los lugares donde se presenta la humedad, así como agrupar por tipos los deterioros, asociándolos a las condiciones de la edificación. Por ejemplo, en el caso de la figura 6, se observa cómo en la fachada se presentan múltiples manchas de humedad y sus daños asociados en el muro de ático y su unión con la cubierta, lo cual permite deducir que la fuente debe buscarse en el lagrimal, en la unión de muro y cubierta, en la canal de aguas lluvias y en el estado de la cubierta. De este modo se relacionan los mecanismos de daño específicos, las áreas y cantidad de material afectado, con el fin de generar, desde el inicio, los insumos necesarios para proponer una intervención cuantificable. Lo anterior implica dibujar todas las superficies del edificio, de acuerdo con las nuevas tecnologías de levantamiento y gestión de información, como indica el *building information modeling (BIM)* que, a su vez, permitiría parametrizar cada uno de los deterioros integralmente.

HIPÓTESIS DE LAS POSIBLES CAUSAS

Aunque, durante la recolección de la información en campo es posible formular una hipótesis puntual, como en el ejemplo del apartado anterior, es la lectura integral de



Figura 6. Plano de registro y calificación edificio IEI (2015) (Dana García, Nicol Santamaría y Carlos García).

los daños lo que permite determinar preliminarmente una posible causa, asociándolas a los lugares donde aparece la humedad. Así, una vez se han identificado y localizado los daños, se realiza el análisis de cada uno de ellos, involucrando los pasos que se indican a continuación.

IDENTIFICACIÓN DE LOS DETALLES DEFECTUOSOS

A partir del reconocimiento de las características de la edificación y de los detalles constructivos de los elementos afectados, se verifica cómo se está produciendo el ingreso del agua con los diferentes mecanismos: presión, empozamiento, capilaridad, gravedad, absorción, condensación, entre otros (tabla 2 y figura 7).

Con ello pueden identificarse fácilmente las fuentes de las humedades, sin embargo, hay casos en los cuales los detalles no se encuentran a la vista, como es el caso

de la capilaridad o la condensación. Para ello se requieren métodos adicionales de comprobación.

MEDICIÓN DIRECTA DE LA HUMEDAD

Este método se basa en la medición de la resistividad eléctrica directamente en el material mediante el uso de un hidrómetro de contacto. Permite identificar la presencia de humedad en las superficies, indicando el nivel encontrado en una escala que depende del equipo utilizado (Mollá, 2016). En el ejemplo de la figura 8 se observa la medición del 100 % de humedad, con lo cual es posible establecer rangos: leve 0-25 %, moderada 26-50 %, grave 51-75 % y severa 75-100 %.

El porcentaje por sí mismo no es indicador de la gravedad del deterioro, como se mencionaba antes para los mecanismos de daño, sino simplemente indicador de



Figura 7. Ejemplo de humedad con varios mecanismos de daño al tiempo (2017).



Figura 8. Medición de la humedad por resistividad (2017)

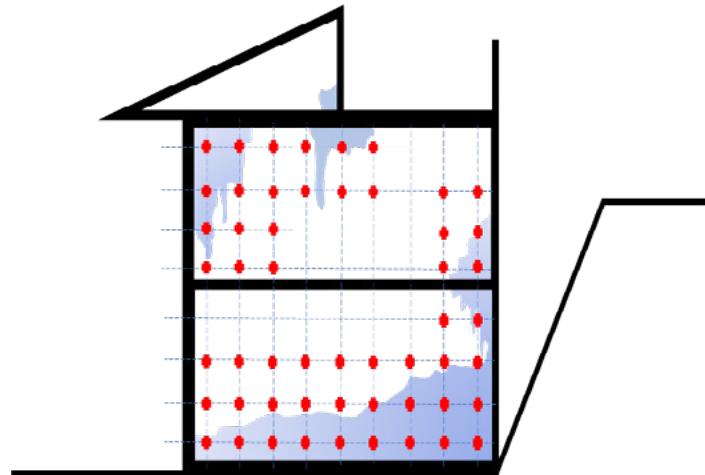


Figura 9. Ejemplo de registro de humedad por hidrómetro de contacto.

la presencia de humedad en una determinada cantidad. Por eso no tiene sentido determinar el nivel de gravedad de la humedad solamente a partir del porcentaje obtenido. Para hacer útiles estos datos, se requiere estudiarlos integralmente en cada elemento afectado, en toda la edificación y también en el tiempo, de lo contrario no serán significativos. Para ello se puede realizar una medición en puntos marcados en la zona que presenta los daños o con potencial de humedad, lo cual generalmente será en la base de los muros, en las uniones entre planos verticales y horizontales, o en las conexiones entre los muros y de estos con otros componentes, que es donde suele encontrarse la humedad. El número de puntos dependerá de la extensión de la zona a estudiar; el ideal será mantenerlos máximo a una distancia entre 0,50 y 1,00 m entre sí, vertical y horizontalmente, tratando de abarcar toda la zona potencialmente afectada (figura 9). En todo caso, nunca debe ser demasiado denso el grupo de puntos, pues no es necesario medir cada fragmento del edificio, sino los puntos que resulten indicativos, recordando que debe medirse en repetidas ocasiones y que, si son demasiados puntos, podría resultar dispendioso e inviable. Además, es importante lograr hacer la medición en un solo día y en la menor cantidad de tiempo, de manera que se minimice la influencia de factores, como el cambio del clima a lo largo del día o de los factores ambientales.

Los registros de las mediciones se integrarán en una tabla que permitirá identificar las variaciones de la humedad en el tiempo con la siguiente información:

- El espacio donde se toma el dato.
- La temperatura y la humedad relativa medida con higrómetro en el espacio registrado.
- El estado del clima durante la medición.

- Observaciones adicionales que puedan incidir en la ocurrencia de la humedad o situaciones identificadas durante la medición, tales como procedimientos de mantenimiento, usos específicos, otros agentes no contemplados, entre otros.
- Los resultados de la medición de cada uno de los puntos marcados.

La periodicidad de la medición se establecerá prioritariamente basados en los momentos de lluvia y sequía, o según el uso de los espacios. Si esto no es posible o suficiente, se pueden establecer en lapsos de semanas o meses, según sea el caso, para identificar cómo varía la humedad. Por lo tanto, es necesario realizar las mediciones en períodos prolongados y consecutivos para tener una lectura real de la situación. Siempre deberá consignarse el clima y la temperatura durante la medición, e iniciar siempre a la misma hora, realizando el recorrido de forma igual o similar todas las veces en que se haga la medición, de manera que no se presenten variaciones atribuibles a los cambios climáticos en el transcurso del día (figura 10).

Para facilitar la tabulación y el análisis de los resultados, se consignan los datos en diagramas de barras que permitan verificar cómo varía el nivel de humedad en el tiempo y en cada punto registrado de la edificación (figura 11). Según los resultados, correlacionando las variables mencionadas de la tabla 3, la interpretación que se realiza de los resultados es la siguiente:

- La humedad está presente en todo lugar, por lo cual la medición positiva no indica necesariamente un problema, se trata entonces de verificar el nivel de humedad obtenido en relación con el contexto y los demás puntos de medición.

TIPO (S) DE HUMEDAD(S)	NIVEL DE DAÑO	CAUSAS DE LA HUMEDAD	ESTUDIO DE HUMEDAD EN PARETE TÉCNICA Y AVANZADA (ACT) 2015-16			QUIEN REALIZA: AN				
			PROBLEMA: UN VERSO DIAZONAL DE COLOMBIA- MONOGRAFIA- INVESTIGACIÓN DE HUMEDADES	INDIRECTA(S)	LESIONES SECUNDARIAS Y TRAGACONDILIA					
EVOLUCIÓN										
						HUMEDAD INTERIOR FACHADA				
			101	102	103	104				
			MEDIDA 1	MEDIDA 2	MEDIDA 3	MEDIDA 1	MEDIDA 2	MEDIDA 3	MEDIDA 1	MEDIDA 2
FECHA	02/07/2018	0.2	0	0.2	0.3	0	0.3	0.6	0	0.2
HORA	0	0	0	1.4	2	0	2	0	0.8	0
T°	2	0	2	2	0	2	2	0	0.8	1.2
HR%										
FECHA	25/07/2018	2	2	0.8	0.8	0.8	0.7	0.8	0.3	0.8
HORA	11:30 a. m.	1	1.1	1	1.8	2	2	0.2	0.8	2
T°	21°	2	2	2	2	2	2	0.8	0.9	1.2
HR%										
FECHA	13/08/2018	0.3	0.3	0.3	0.3	0.32	0.7	0.7	0.7	0.2
HORA	10:03 a. m.	0.2	0.2	0.2	2	2	0.5	0.5	2	2
T°	18.8	2	2	2	2	2	2	2	1	1.8
HR%										
FECHA	02/09/2018	0.3	0.3	0.2	0.6	0	0.8	0.8	0	1.5
HORA	12:32 p. m.	0.3	0.3	0.2	0.7	0	1.1	1.8	0	2
T°	-	1.8	1.2	1	1.3	0	0.8	2	0	0.8
HR%										
FECHA	14/10/2018	0.2	0	0.4	0.6	0	0.8	0.8	0	0.8
HORA	10:44 a. m.	1.1	0	0.7	0.7	0	1.1	2	0	1.4
T°	19.8	1.8	0	0.5	1.3	0	0.5	2	0.5	1.5
HR%										
FECHA	16/11/2018	0.7	0	0.6	0.7	0	1	0.7	0	2
HORA	11:41 a. m.	1	0	0.8	1.2	0	1.1	2	0	1.2
T°	22.5°	1.3	0	1.4	1.2	0	0.8	2	0	1.1
HR%										
FECHA	19/12/2018	0.5	0	0.2	0.6	0	0.7	0.8	0	1.5
HORA	11:29 a. m.	0.7	0	0.7	1.2	0	1.3	0.8	0	1.8
T°	18°	1.2	0	0.8	1	0	0.5	1.1	0	0.8
HR%										
FECHA	23/01/2019	0.2	0	0.2	0.6	0	0.8	0.5	0	1.8
HORA	11:02 a. m.	0.9	0	0.2	1	0	2	0.5	1.1	1.8
T°	15.7°	0.7	0	1.1	0.9	0	0.8	2	0	1.2

Figura 10. Planilla de registro de evolución de humedades (2015).

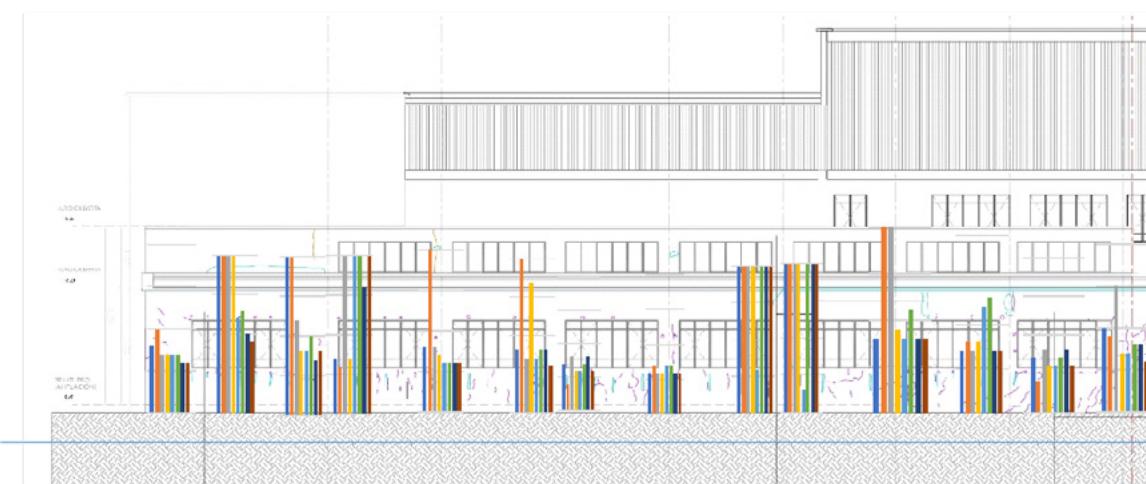


Figura 11. Diagrama de barras para la síntesis de registro de evolución de humedades (2015).

Tabla 3. Interpretación de la medición directa de la humedad

Niveles obtenidos	Condiciones externas	Interpretación
Constantes: cuando se registran datos iguales o muy similares en los mismos puntos en diferentes días.	Seco	No hay humedad o se encuentra controlada o estable.
	Lluvioso, llaves abiertas	
Poco variables: cuando la diferencia entre una medición y otra no supera los rangos entre 1 y 50 %.	Seco	Las condiciones climáticas afectan el nivel de humedad, pero no hay deterioro.
	Lluvioso, llaves abiertas	
Muy variables: cuando la diferencia entre las mediciones es superior al 20 %.	Seco	La fuente no es la lluvia ni el nivel freático
	Lluvioso Llaves abiertas	La fuente puede ser la lluvia, el nivel freático o las redes.

- La variación de los niveles de humedad en un punto determinado puede indicar que la humedad está activa, si se trata de cambios importantes correspondientes a niveles obtenidos muy variables.
- Los cambios pequeños o mediciones poco variables pueden indicar simplemente modificaciones en el equilibrio higrotérmico del espacio y no necesariamente la presencia de humedad como deterioro, por eso las variaciones en los niveles deben ser siempre contrastados con las condiciones climáticas en el momento de la medición, pues justamente allí puede identificarse la incidencia de la lluvia o del sol, por ejemplo.
- La no variación puede mostrar que la humedad ya está controlada, sin embargo, en un periodo de sequía puede indicar que proviene de la lluvia ausente en ese momento.
- Por el contrario, cuando los datos tienen cambios muy importantes, correspondientes a mediciones muy variables, significa que si hay humedad. Entonces, para identificar la fuente, se debe tener en cuenta que:
 - Si la humedad aumenta aun estando en periodos de sequía, la fuente no es la lluvia ni el nivel freático, y se debe estudiar el estado de las redes hidrosanitarias, incluso el uso de agua en procesos limpieza o similares, que puedan aumentar el aporte en momentos cuando no llueve. En este caso, las mediciones pueden empezar a asociarse a la apertura de llaves o a la verificación de aplicación de procesos con uso de agua. De igual manera, si la humedad decrece en periodos de lluvia, deben explorarse las condiciones mencionadas, incluso

condiciones propicias para la condensación, de ahí que deba siempre tomarse el dato de la temperatura y la humedad relativa.

- Si la humedad aumenta en periodos de lluvia y decrece en periodos de sequía, significa que la fuente está asociada a la lluvia e incluso al agua subsuperficial, y deberá estudiarse el detalle constructivo que está permitiendo el ingreso.

No siempre resulta fácil asociar estas lecturas con las fuentes, por eso se requiere de una medición prolongada y cuidadosa, en la que se registren todas las condiciones que podrían estar incidiendo.

IDENTIFICACIÓN DEL POTENCIAL DE CONDENSACIÓN- PSICROMETRÍA

Por otro lado, los datos resultantes de la medición de la temperatura y la humedad relativa pueden interpretarse mediante psicrometría para determinar el potencial de condensación del espacio. Pueden utilizarse equipos tipo data logger con el fin de tener medidas prolongadas y constantes. La determinación de la presencia de condensación servirá para asociar la persistencia de la humedad, a pesar de no tener fuentes como la lluvia, las instalaciones o el uso de agua en el espacio.

OTROS MÉTODOS DE COMPROBACIÓN

Esta medición puede estar acompañada de ensayos de cierre y apertura de llaves para contrastar el incremento momentáneo del nivel de humedad o la inundación



Figura 12. Ejemplo de mecanismo de daño completo con sus diferentes fases (2017).

selectiva, con el fin de establecer exactamente el lugar o elemento a través del cual se está filtrando el agua, por ejemplo, la rotura de la membrana impermeable o la fisura de un muro o una losa. Así mismo, la coloración del agua puede ayudar a determinar la proveniencia y el camino que sigue el flujo, en especial cuando ingresa por un lugar, pero su manifestación se produce varios metros más adelante, como es el caso de las filtraciones. Esta puede realizarse desde los tanques de agua para verificar la instalación hidráulica y directamente en los aparatos sanitarios para verificar la tubería de la red de aguas servidas.

Otro de los métodos que servirán para verificar la fuente serán las exploraciones directas, tales como calas donde se mida en campo el contenido de humedad, para lo cual hay varios métodos patentados. Así mismo, en laboratorio es posible verificarlo, pero en este caso se requiere tomar una muestra del material, lo cual no siempre es posible. También puede contarse con la realización de apiques que permitan observar directamente los elementos afectados, por ejemplo, la inexistencia de una barrera impermeable en los contrapisos, la rotura de las membranas impermeables en cubiertas, la ausencia de sobrecimientos, entre otros detalles que favorecen el ingreso del agua a la edificación.

Otro medio es la exploración directa del suelo que determinará el nivel del agua subsuperficial y su relación con los lugares donde se presenta la humedad, aunque esta se trata de una medición muy puntual e instantánea que puede ser fragmentada y no totalmente precisa, por lo cual no debe usarse nunca como único método; aun así, conocer este dato permite relacionar los puntos donde se han hallado evidencias de humedad y usarse

como método de comprobación y no solamente de exploración. Con estos métodos, lo que se busca es delimitar las posibles fuentes y conducir el análisis hacia el diagnóstico que busca determinar la causa de la humedad, delimitando las posibilidades y comprobando las hipótesis.

DIAGNÓSTICO. ¿CÓMO ESTÁ?

Con la información obtenida a través de los métodos mencionados es posible elaborar el diagnóstico. Se debe identificar cuáles son las causas y los efectos de la humedad, teniendo en cuenta los mecanismos de daño. A manera de ejemplo, se muestra el siguiente caso: la edificación se encuentra construida con muros de adobe, cimiento ciclópeo, entrepisos y cubiertas con estructura de madera y tablero de esterilla de chusque, torta de barro y teja de barro cocido. La evidencia del daño es el colapso de la cubierta, del entrepiso y parte de los muros (figura 12).

Las piezas de madera exponen la pudrición, los muros muestran manchas de suciedad con chorreados y salpicaduras, así mismo, desprendimientos de pañetes y erosión en los adobes. El mecanismo de daño que se estructura a partir del registro de los daños es el siguiente: el tablero de cubierta permitió el ingreso del agua lluvia, lo cual generó manchas en los muros; con el tiempo, la madera inicia un proceso de pudrición afectando su capacidad de carga, esto favorece la deformación de la cubierta y un ingreso más intenso del agua. Los muros y los entrepisos se afectan generando manchas de humedad y, en el caso del adobe, la erosión de la tierra. Los pañetes se desprenden por el deterioro del soporte generado

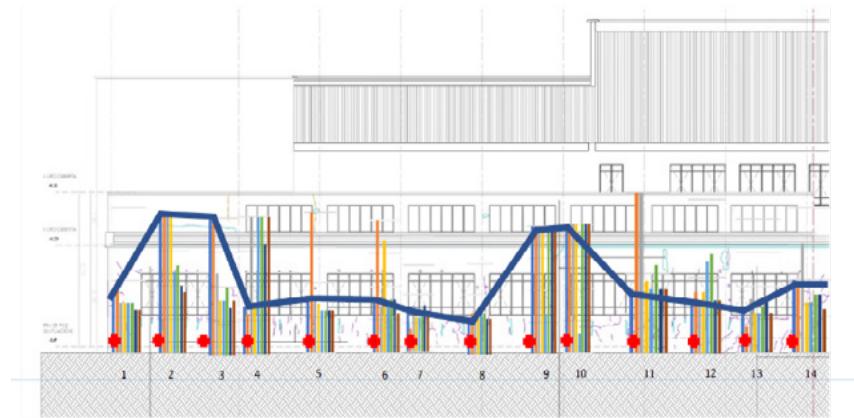


Figura 13. Análisis del diagrama de barras para la síntesis de registro de evolución de humedades (2015).

por el agua lluvia y, finalmente, la cubierta se desploma deteriorando el entresiso ya afectado con signos de pudrición, dejando expuestos al agua lluvia los elementos que protegían.

En este caso de humedad de filtración por la cubierta, la causa original es una falta de mantenimiento al estado de la cubierta, es allí de donde se deriva todo el proceso, lo demás es solo una secuencia de deterioros causados por ello. Lo anterior se deduce al organizar secuencialmente todos los daños registrados individualmente en la etapa de registro; esta aclaración es fundamental para lograr un verdadero diagnóstico, pues sin esto es imposible atender correctamente la humedad. Por otra parte, en este caso se hace evidente la situación, no así cuando se trata de humedades por capilaridad o condensación en las que debe estudiarse más la situación desde el punto de vista de su evolución, como se mostraba en los métodos complementarios para comprobar las hipótesis, como en el caso que se expone a continuación (figura 13).

En la gráfica se expone la lectura de un solo día en los puntos bajos de la edificación, los puntos altos representan los mayores contenidos de humedad y, si se superpone a la fachada, se identifican las posibles fuentes. Por ejemplo, el de la izquierda está relacionado con la ausencia de alero que aleja el agua lluvia de la base del muro; el pico de la derecha se asocia con un daño en el tablero de la cubierta causado por el cambio en la unión de los faldones.

PROUESTA DE INTERVENCIÓN. ¿QUÉ SE VA A HACER?

Solo es posible pasar a definir un proceso de intervención una vez se ha logrado identificar con claridad la fuente de la humedad y cómo llegó hasta la

edificación (Othman et al., 2014), separándola de los que son específicamente efectos de la presencia de agua. Como se mencionaba, si se intenta solucionar el efecto, la causa seguirá actuando y los daños volverán a aparecer, de allí la importancia de determinar el mecanismo de daño claramente, con el fin de establecer la diferencia entre el agente patógeno y los deterioros causados por este. En ese sentido, se debe separar la causa del efecto, de manera que en la intervención se trata de eliminar la primera y reparar el segundo, solamente cuando la causa ya no esté activa. De manera general, las posibilidades de intervención de las humedades se basan en:

- Recolectar y conducir el agua antes de que llegue al elemento que se busca proteger.
- Si ya ingresó al elemento, se puede ventilar para favorecer que el agua se evapore.
- Aislarse interponiendo una barrera entre la humedad y el elemento que se quiere proteger.
- Reparar o sustituir el elemento que permite el ingreso del agua, si ya cumplió su ciclo de vida.
- Tener en cuenta los agravantes que deben ser igualmente controlados.

A partir de allí, las posibilidades son múltiples, dependiendo de la situación encontrada y del tipo de humedad del que se trate (tabla 4).

La última fase será reparar los efectos de las humedades, lo cual dependerá del elemento, del material, de la función que cumple, de su localización, entre otros. Sin embargo, de manera general, las posibles reparaciones se mencionan en la tabla 5.

La decisión sobre el método aplicable tanto en la eliminación de la causa como en la reparación del efecto será tomada a partir de los condicionantes identificados

Tabla 4. Posibles intervenciones a las causas de las humedades

Tipo de humedad	Intervenciones
Fuentes imprevistas o fortuitas	<ul style="list-style-type: none"> – Reparación de las tuberías afectadas. – Favorecer secado luego del control de la inundación.
Residual de actividades que usan agua	<ul style="list-style-type: none"> – Control de actividades de lavado y limpieza. – Favorecer el secado en procesos de obra.
Capilaridad y microcapilaridad	<ul style="list-style-type: none"> – Recolección de agua circundante, abatimiento del nivel freático, recolección mediante filtros y conducción fuera de la edificación, o antes de que llegue a la edificación. – Favorecer pendientes en zonas de empozamiento.
Filtración a través de las envolventes	<ul style="list-style-type: none"> – Corrección de detalles constructivos defectuosos como carpinterías, instalaciones, juntas. – Reemplazo de barreras impermeables. – Reparación de elementos afectados por grietas, perforaciones o juntas naturales.
Condensación	<ul style="list-style-type: none"> – Corrección de puentes térmicos y gradientes de temperatura. – Protección de superficies en zonas húmedas. – Control de humedad relativa y temperatura en zonas con potencial de condensación.

Tabla 5. Posibles reparaciones de los daños asociados a las humedades

Daño	Descripción
1. Mancha de agua	Limpieza y recubrimiento
2. Suciedad	Limpieza dependiendo del tipo de suciedad
3. Eflorescencia	Desalinización dependiendo del tipo de sal
4. Biodeterioro	Eliminación del organismo, acciones preventivas y de protección
5. Desprendimiento	Restitución del elemento o fragmento desprendido mediante prótesis o llenado, asegurando adherencia y compatibilidad
6. Erosión	Recuperación de la superficie mediante prótesis y consolidación.
Otras (pueden estar aisladas)	<p>Pudrición: control de biodeterioro y restitución de la sección</p> <p>Oxidación y corrosión: recuperación de la sección afectada y protección</p> <p>Fisuración en mapa: sellado de fisuras.</p>

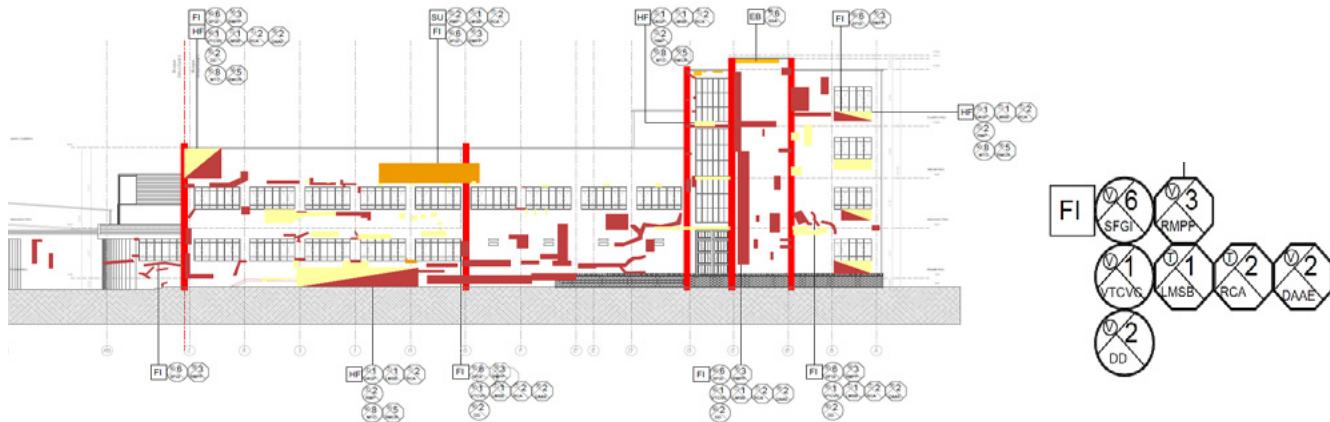


Figura 14. Plano de intervención del IEI (2015).

en el diagnóstico, es decir que estos determinarán cuáles métodos serán los menos agresivos, invasivos o nocivos para la edificación, sus ocupantes, el medio ambiente, entre otros, y cuáles resultarán más eficientes en términos de la recuperación de la estabilidad, la habitabilidad, la funcionalidad y la seguridad en el edificio, que son los objetivos de la intervención. Adicionalmente, todas las reparaciones deberán complementarse con la formulación de sesiones de mantenimiento periódico que garanticen el buen estado no solo de los elementos reparados, sino de toda la edificación. Determinar los mecanismos de daño asociados a los planos de calificación permite asociar la lesión (cuadrado) con la eliminación de la causa (círculo) y la reparación del efecto (octágono), así se puede establecer las áreas de intervención concernientes a las acciones específicas, como se observa en la figura 14. Todo lo anterior se relaciona con las especificaciones de obra y con los ítems del presupuesto. A su vez, como se dibujó o modeló (BIM) todo el edificio, se tendrá la parametrización en el modelo y los insumos necesarios para complementar el proyecto. Por último, al aplicar de manera precisa la metodología propuesta, será sencillo integrarla al estudio general de la edificación y a un proyecto de intervención completo; se tendrán los insumos suficientes para fases posteriores, como las de mantenimiento preventivo o correctivo.

Como se mostraba en la figura 6, el registro de las humedades en el muro del ático de la fachada en color azul representa las manchas y los deterioros asociados, tales como suciedad, abombamientos y eflorescencias, ocasionados por la ausencia de un lagrimal adecuado hacia el interior del ático, mantenimiento deficiente de las fachadas y de los canales de agua lluvia. Por su

parte, en la fachada de la figura 14, pueden verse en color amarillo las zonas a intervenir, según el plano de registro, con el ítem de obra: saneamiento de pañetes y restitución de acabados. A partir de allí puede elaborarse la especificación de obra para este ítem, obtener las cantidades a través de la medición del área de achurado amarillo y definir el presupuesto con un análisis de precios unitarios obtenido con lo mencionado. De esta manera, la tarea sistemática del diagnóstico redonda en un resultado aplicable y factible que facilita la ejecución del proyecto y su paso a la obra, así como su parametrización en un entorno BIM.

DISCUSIÓN

Aunque el estudio de las humedades es bastante antiguo, así como la práctica de la patología cuyas metodologías han sido bastante exploradas, sin duda el aspecto que más requiere profundización es la estructuración del criterio que permite tomar decisiones y que lleve el estudio hasta la fase de proyecto y obra. La formulación de diferentes investigaciones en torno a la ocurrencia de los daños aclara las causas y sus manifestaciones, pero metodológicamente se requiere de una metodología que estructure las variables que inciden. La propuesta metodológica acá presentada ofrece los elementos conceptuales, gráficos y de análisis necesarios para diagnosticar las humedades u otro daño con los ajustes específicos, y para obtener los insumos que permiten pasar de forma directa del trabajo de campo al análisis y de este al proyecto y la obra. Estos insumos son necesarios para hacer frente a las nuevas tecnologías que exigen la incorporación en entornos como el BIM, con una parametrización de la información, lo que implica pasar

de la fase analógica a la digital, garantizando una adecuada y completa recolección de la información, sumado a la posibilidad de obtener una cuantificación de los daños así como de lo requerido para su reparación, siendo un insumo para cantidades de obra. Esto es lo que ofrece la metodología propuesta.

CONCLUSIONES

Las humedades son un problema común y frecuente, sin embargo, su diagnóstico no siempre es acertado, por lo cual un método como el propuesto permite tener claridad sobre la condición de la edificación y, por ello, facilita la formulación de una intervención adecuada y efectiva. El uso de los métodos creados para la medición de la humedad solamente es útil si se cuenta con un protocolo de correlación de datos, de lo contrario los resultados serán subutilizados y no necesariamente llevarán a un diagnóstico adecuado. Los casos en los cuales fue aplicado el método propuesto han arrojado resultados acertados y han sido de utilidad para plantear la intervención con buenos pronósticos, además de la ventaja de generar los datos necesarios para su parametrización en un entorno BIM. Ocasionalmente será necesario llevar el seguimiento hasta la obra, pues no en todos los casos el análisis arroja datos taxativos; en este caso se recomienda mantener el control iniciado y corroborar en obra la eficiencia de lo propuesto, lo cual no solo ocurre con las humedades, sino con cualquier proceso de diagnóstico patológico.

AGRADECIMIENTOS

Se extienden agradecimientos a los estudiantes que conformaron los grupos de trabajo de los estudios patológicos de los edificios Estadio Alfonso López, Facultad de Ciencias Económicas, Facultad de Ingeniería de IEI.

REFERENCIAS

- BROTO, C. (2006). *Enciclopedia de Broto de patologías de la construcción*. Links International.
- CHICA Segovia, A. (2015). *Estudio patológico edificio de ensayos e investigaciones -IEI facultad de ingeniería universidad nacional de Colombia sede Bogotá* (documento inédito). Universidad Nacional de Colombia.
- MOLLÁ, J. B. (2016). *El diagnóstico de las humedades de capilaridad en muros y suelos. Determinación de sus causas y origen mediante una metodología basada en la representación y análisis de curvas isohídricas* [tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia].
- MONJO, C. J. (1997). *Patología de cerramientos y acabados arquitectónicos*. Munilla-Lería.
- MONJO, C. J. y Maldonado, L. R. (2001). *Patología y técnicas de intervención en estructuras arquitectónicas*. Munilla-Lería.
- OTHMAN, N., Jaafar, M., Harun, W. y Ibrahim, F. (2015). A Case Study on Moisture Problems and Building Defects. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 170. doi: 10.1016/j.sbspro.2015.01.011
- PIPIRAITE, T. (2017). *Humedades en edificación. Estudio desde su origen hasta la actualidad, y aplicaciones contemporáneas* [tesis de pregrado, Universidad de Valencia].
- STRAUBE, J. F. (2002). *Moisture in Buildings*. *Ashrae Journal*, 44(1), 15-19.

Reseña

Congreso Internacional IDEA '19
Julio César Goyes Narváez

A6
2022-01
ACTIO

Journal Of Technology
in Design, Film Arts &
Visual Communication



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

- ES Reseña: Congreso Internacional
IDEA'19
- EN Review: International Congress
IDEA'19
- ITA Recensione: Congresso Internaziona-
le IDEA'19
- FRA Critique: Congrès International
IDEA'19
- POR Resenha: Congresso Internacional
IDEA'19

Julio César Goyes Narváez

Reseña: Congreso Internacional IDEA'19

Recibido: 23/05/2022; Aceptado: 23/05/2022; Publicado en línea: 11/06/2022.

<https://doi.org/10.15446/actio.v6n1.103136>



**JULIO CÉSAR
GOYES NARVÁEZ**

Profesor e investigador de Teoría y Estética de la Imagen y Análisis Textual del Audiovisual, en el Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO) de la Universidad Nacional de Colombia. Correo electrónico: jcgoyesn@unal.edu.co



Estudios sobre Arte Actual. Año 2019, Número 7. Dedicado a: Congreso Internacional Idea'19. Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca (Ecuador). Dialnet, 2019.

experiencias creativas que amplían las fronteras entre arte, ciencia y tecnología para estimular la generación, co-construcción y debate del conocimiento asociado a estos ámbitos que están alterando la vida, la visión del mundo y a nosotros mismos. En el siguiente enlace se puede consultar la ponencia mencionada y otros artículos sobre fiestas populares, rediseño y creación gráfica, imagen, narración testimonial, representación audiovisual, pedagogía musical, moda infantil, creación artística, metanarrativa, diseño y marca, el barroco en el arte, las prácticas y producciones artísticas, los métodos de teatro, el cuerpo y la deixis, la práctica de la mirada y otros temas que hacen parte de las memorias del congreso IDEA'19: <https://dialnet.unirioja.es/revista/23299/A/2019>

ID 0000-0002-3926-2089

E L CONGRESO INTERNACIONAL IDEA'19 TUVO lugar entre el 2 y 4 de octubre de 2019, en la

Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, Ecuador. La convocatoria buscaba comunicar, intercambiar experiencias, proponer y/o ilustrar diversos aspectos sobre la investigación de los procesos creativos, métodos, técnicas y herramientas para la experimentación productiva e interpretativa en diseño, educación y artes en general. Julio César Goyes, Karen Lange, Gabriel Alba y Javier Olarte, coeditores de la revista Actio, presentaron la ponencia «El proyecto Actio: una revista que se lee, se oye y se ve». El documento reflexiona sobre la propuesta y experiencia académica e investigativa de Actio (2017-2019). Es una revista inter y transdisciplinar que gira entorno a la tecnología en diseño, las artes filmicas y la comunicación visual. Publica artículos en cinco idiomas, no solo de carácter científico, sino también informes de investigación, estudios de caso, sistematizaciones de

PORADA REALIZADA POR CÓDIGO JAVASCRIPT

```
//importamos la librería para animaciones de letras
import Letterize from "https://cdn.skypack.dev/letterizejs@2.0.0";
//declaramos el número de renglones, palabras, caracteres
let nRenglones = 45;
let nPalabras = 7;
let nCaracteres = 90;
//declaramos retrasos de acuerdo al número de elementos
let nDelay = nRenglones * nCaracteres;
let nAllDelay = nRenglones * nCaracteres * 7;
//declaramos un contenedor para los renglones
for (var i = 0; i < nRenglones; i++) {
  $("#contenedor").append('<div class="animate-me"></div>');
}
//declaramos una variable global y una función para crear un color RGB aleatorio
var colorRGB = "";
function createRGB() {
  var colorR = Math.floor(Math.random() * 255) + 40;
  var colorG = Math.floor(Math.random() * 255) + 40;
  var colorB = Math.floor(Math.random() * 255) + 40;
  colorRGB = "rgb(" + colorR + "," + colorG + "," + colorB + ")";
  return colorRGB;
}
//creamos un array de palabras aleatorias
function getRandomWord() {
  var words = [
    "Actio 6",
    "Revista",
    "Tecnología",
    "Comunicación visual",
    "Diseño",
    "Artes filmicas",
    "Jurnal",
    "Diseño participativo",
    "Cambio paradigmático",
    "Bases de datos",
    "Design thinking",
    "Canales de televisión",
    "Televisión comunitaria",
    "prácticas sociales",
    "patrimonio cultural",
    "Experiencias pedagógicas",
    "experimental",
    "análisis textual",
    "psicoanálisis",
    "inconsciente fílmico",
    "teoría del arte",
    "caricatura",
    "experiencia de lo real",
    "diseño de mobiliario",
    "naturaleza muerta",
    "software libre",
    "epistemología",
    "Medialidad",
    "regeneración urbana",
    "máquinas autopoéticas",
    "semiótica de consumo",
    "multigeneracional",
    "gerencia a través de procesos",
    "bioinspiración",
    "ergonomía",
    "Narrativas",
    "hipermedia",
    "servicios de salud",
    "kotaiiki",
    "cero desperdicios",
    "cultura material",
    "escritura audiovisual",
    "biopic",
    "Economía circular",
    "Protothinking"
  ];
  return words[Math.floor(Math.random() * words.length)];
}
//animamos los renglones incluyendo palabras del array aleatoriamente
```

```

$(“.animate-me”).each(function () {
var paragraph = [];
for (var i = 0; i < nPalabras; i++) {
paragraph.push(getRandomWord());
}
$(this).text(paragraph.join(" "));
});
const test = new Letterize({
targets: “.animate-me”
});
//eliminamos el exceso de caracteres
$(“.animate-me span”).each(function () {
if ($(this).index() > nCaracteres) {
$(this).remove();
}
});
//creamos un flujo de animación que se repita
const lettering = anime.timeline({
targets: test.listAll,
delay: anime.stagger(100, {
grid: [nCaracteres, nRenglones],
from: “center”,
}),
loop: true
});
//declaramos los pasos en el flujo de animación
lettering
.add({
scale: 0.5,
color: createRGB()
})
.add({
letterSpacing: “10px”,
color: createRGB()
})
.add({
scale: 1,
color: createRGB()
})
.add({
letterSpacing: “6px”,
color: createRGB()
})
.add({
scale: 0.5,
color: createRGB()
})
.add({
letterSpacing: “10px”,
color: createRGB()
})
.add({
scale: 1,
color: createRGB()
})
.add({
letterSpacing: “6px”,
color: createRGB()
});
let y = sin(this.contorno[j]) * this.r + this.posY;
vertex(x, y);
}
endShape(CLOSE);
}

```

A6
2022-01
ACTIO

Journal Of Technology
in Design, Film Arts &
Visual Communication

ural inconsciente trámico prototíking cambio paradigmático análisis
omía caricatura artes fílmicas multigeneracional medialidad diseño par
vista prácticas sociales cultura material biopic escritura audiovisu
eño de mobiliario patrimonio cultural design thinking comunicación
ra audiovisual kotaiiki cultura material caricatura ergonomía cam
ario design thinking diseño de mobiliario análisis textual epistem
ico caricatura máquinas autopoéticas psicoanálisis hipermédia expe