

# *sintacto*

acciones comunicativas de facto. No. 4. Año 5

**INTER Y TRANS DISCIPLINARIEDAD  
INTERCULTURALIDAD • MARCARIO  
UPCYCLING • DISEÑO INTERIOR  
KITSCH • REPRODUCCIONES  
ÉTICA Y ESTÉTICA • AUTOMÓVIL  
DEPORTE • ARTESANÍA • MODA  
"POBREZA INSTAGRAMEABLE"  
OCIO • ORIGEN Y COPIA • CREATIVIDAD  
VIOLENCIA EXPUESTA • JUGUETES  
MÚSICA POP • EMPRENDEDURISMO  
TEJIDA EN PENSAMIENTOS.**

## **Estudiantes**

Samuel Barragán Gasca  
Jorge Castro Cuervo  
Natalia Mariam Castro Martínez  
Tania Coba Tumay  
María Camila Cordero Pardo  
Flor Cruz Garzón  
María Camila Fuentes Niño  
José Gaitán Guzmán  
Jenny González Salamanca  
Sergio Hurtado  
David Ibáñez Ardila  
Joan López Moreno  
Ana Malaver Rodríguez  
Santiago Manrique Ávila  
Alejandra Martínez Huertas  
Nicolas Páez Matta  
Camilo Patiño Poveda  
Ana María Reyes Ochoa  
Esteban Rivera Mosquera  
Melany Rodríguez Mora  
Juan David Rodríguez Nempeque  
Paula Sepúlveda Carrero  
Joseph Torres Muñoz  
Sofía Vargas Jiménez

*Primer semestre de 2025*  
*Universidad Nacional de Colombia*  
*Programa de Diseño Industrial*  
**Comunicación 4**

## Editorial

Una segunda, una tercera y hasta una enésima oportunidad. Este es el resultado de uno de esos múltiples intentos por retomar a la publicación Sintacto. Se quedó en una última versión *requiescat in pace* (RIP). [En línea](#)

Ha cambiado el abordaje y la orientación de la asignatura Comunicación IV, en lo que respecta al tema general “datos e información para el proyecto”. La principal variante tiene que ver con la relación entre los datos y la información aplicados no solo al proyecto de diseño, sino también al proyecto de vida. El diseño no está cambiando tan rápidamente como la vida; o, por el contrario, está cambiando más rápido que la vida. Lo cierto es que las velocidades no se encuentran ajustadas para que los ritmos sean sincrónicos con los de la existencia.

Este número es el resultado de varias sesiones de discusión, atención, escucha y desvelamientos. “Mucho pensar, poco hacer”, dirían algunas personas. Otras califican la oportunidad como un espacio para preguntarse: ¿por qué a mí?, ¿para qué?, ¿por qué en este programa de Diseño Industrial?, ¿en qué estoy siendo en esta formación y entrenamiento profesional?, ¿a dónde voy?, o al

menos ¿a dónde quiero ir?

Por supuesto, no hemos dejado atrás el contenido programático de la asignatura, aunque el énfasis se sitúa en la temática central. Hace aproximadamente nueve años, el listado de posibles temas que utilicé en un sondeo incluía los diseños del sur, las identidades y la cultura latina. Esta vez, ese conjunto ocupó el primer lugar de interés, seguido por las competencias disciplinares del Diseño Industrial, la competitividad industrial del país, la oferta laboral para profesionales del área y las capacidades de autogestión laboral del diseñador industrial. No en vano, los temas respecto a los cuales escribir permanecen presentes. Tampoco descartamos abordar conceptos transversales como disciplina, profesión, ocupación y salario, discutidos ampliamente en las sesiones.

El ejercicio central se estructuró en torno a una temática con tres ejes: primero, los diseños del sur, identidades y cultura latina; segundo, el estudio del Diseño Industrial; y tercero, un tema de interés particular. Resultó enriquecedor que el grupo estuviera en paridad de género. La mayoría de los participantes eran estudiantes de tercera

matrícula, con edades entre 19 y 30 años. Esta diversidad favoreció las discusiones, combinando ingenuidades con experiencias más sólidas. No todas las personas estaban dispuestas a pensar ni a dejarse interpelar por las discusiones. Rara vez se reconoce la importancia de preguntarse por qué y para qué pensar.

El agobiante y tedioso día a día —la cotidianidad, como solemos llamarla— abruma y sumerge en el entretenimiento, elegido de manera consciente o inconsciente. Sin embargo, la mayoría coincidimos en que la pantalla de un aparato altamente diseñado, con interfaces meticulosas, orienta nuestro ser y, como señalan varios autores, produce un “aplanamiento” de nuestros mundos.

Resultó llamativo que uno de los elementos recurrentes fuese la didáctica y la pedagogía en diseño, vinculadas a lo ontológico y lo epistemológico, o, según otras perspectivas, a las ontologías y epistemologías del diseño, en particular del Diseño Industrial. Aunque no resolvimos completamente la discusión, avanzamos en su comprensión. Hicimos un gran esfuerzo por relacionar los contenidos de las sesiones con estas dimensiones, reconociendo su relevancia para la formación de ciudadanos que han decidido construir su identidad y su acción profesional desde el diseño.

De este proceso surgió el temario que aquí presentamos: interdisciplinariedad,

transdisciplinariedad e interculturalidad; lo marcario; el emprendedurismo; el diseño visto de manera no tan circular; el diseño interior; lo kitsch; músicas y reproducciones; el aprendizaje; ética y estética; la incertidumbre; cultura del automóvil; el deporte; el valor de lo artesanal; la moda, la música y la identidad; el juguete; la “pobreza instagrameable”; el ocio; el origen y la copia; la violencia y lo expositivo; la música pop y la instrumentación; la creatividad; el tejido y los pensamientos.

Respecto al contenido, debo advertir varias cosas en mi calidad de responsable de su exposición pública. Inicialmente, aclaro que los escritos no han sido objeto de corrección ortotipográfica ni de estilo. Algunos incorporaron las lógicas del escrito académico, como la citación y la autoría, pero no fue un requisito. La razón es sencilla: la mayoría manifestó dificultades de comprensión lectora, hábitos de lectura poco consolidados y limitaciones en la escritura. Frente a ello, los insté a escribir con confianza, pese a las carencias mencionadas. Entre todos asumimos la tarea de revisar colectivamente, mejorar versiones y acompañar los avances.

Otra invitación fue evitar el uso de inteligencia artificial para redactar o corregir los textos. Solo algunos, en una penúltima revisión, decidieron utilizarla para identificar errores y contrastar su comprensión del escrito. Aunque persisten

errores que muchos académicos considerarían inaceptables, el resultado es legítimo: está hecho con esfuerzo, dedicación, tolerancia a la frustración, resiliencia frente a la dificultad de hilar ideas de manera clara y ordenada, y con la conciencia de la redundancia, la extensión, la comparación y la competitividad. Pido, entonces, el mayor respeto al leer, incluso si surge la sensación de cansancio o rechazo. Lo que aquí se ofrece es evidencia de las capacidades conjuntas y colectivas de quienes acceden a la universidad pública, aun con las carencias heredadas de un sistema educativo básico que limita el acceso al conocimiento real, al pensamiento crítico, a la lectura comprensiva, a la escritura consciente y al crecimiento social y personal.

Aunque podría extenderme más —pues las anécdotas, aprendizajes y desvelamientos son muchos—, dejo que quien lea lo haga pensando en nuestra juventud: aquella que busca ser, aquí y ahora.

Diseñador Industrial César Galán  
Maestro en Comunicación  
Profesor Asociado Escuela de Diseño Industrial  
cgalanz@unal.edu.co

**Samuel  
Barragán Gasca**



Figura 1. Entre disciplinas y definiciones;  
Ilustración digital por Brayan. Samuel  
Barragan Gasca; (2025), estudiante de quinta  
matricula del programa de Diseño industrial,  
UNAL.

# **Entre disciplinas y definiciones: ¿Qué aprendemos cuando estudiamos diseño industrial?**

El motivo de este ensayo es manifestar las inquietudes que se han ido intensificando a lo largo de mi recorrido por el pensum del programa de diseño industrial desde la perspectiva de un joven de 19 años, gran parte del contenido de este escrito parte desde mi opinión personal por lo cual se pueden ver reflejados ciertos tipos de sesgos.

Durante la asignatura de Comunicación IV sentí un gran interés por los conceptos relacionados con las disciplinas relacionadas al diseño industrial. Pensé que este podría ser uno de los caminos para responder a mis inquietudes sobre la forma en que aprendemos sobre el diseño en nuestra universidad. Sin embargo, antes de abordar estas cuestiones, es necesario detenernos en una pregunta: ¿qué es el diseño industrial?

Desde los primeros semestres de la carrera, el concepto que tenía sobre este era bastante difuso. Al consultar con mis docentes, las respuestas que obtenía solían ser ambiguas o, desde mi perspectiva, demasiado superficiales. Con el tiempo, a medida que avanzaba en el programa, pude evidenciar que se nos enseñaban contenidos propios de otras áreas del conocimiento, es decir, de otras disciplinas. Esto me llevó a inferir que el diseño, tal como lo entendemos hoy, es el resultado de un conocimiento de carácter interdisciplinar. Sin embargo, antes de desarrollar en profundidad este concepto, es importante definir el marco desde el cual se va a

abordar. En ese sentido, la revista de la UNESCO *World Social Science Report 2009* señala que “ Una disciplina puede entenderse como una estructura de conocimiento caracterizada por objetos de estudio específicos, teorías, métodos de análisis y lenguajes técnicos compartidos por una comunidad académica”.

Al comprender esta definición me surgieron aún más preguntas. Se da por sentado que ya existe un conocimiento delimitado como objeto de estudio, pero en el caso del diseño, ¿cuáles son las barreras que nos separan de otras disciplinas? ¿Cuál es ese conocimiento que realmente nos pertenece como diseñadores? Plantearse este tipo de preguntas no es sencillo, sobre todo si consideramos la juventud relativa del campo del diseño y la falta de madurez epistemológica que aún presenta. Podría decirse que el diseño atraviesa una etapa similar a la adolescencia: se tiñe el cabello, se pinta las uñas en un intento por definirse a sí mismo. Si a esto le sumamos la velocidad con la que avanza el mundo actual, el panorama se vuelve aún más complejo y difuso.

Y si a esto le sumamos que el diseño toma forma como profesión —en tanto que socialmente existe una idea clara sobre los conocimientos necesarios para capacitar a un diseñador. Esto se debe a que, en sus orígenes, el diseño industrial surgió como una práctica altamente resolutiva, enfocada en dar respuesta a problemas concretos.

Por esta misma razón, se percibe cierta debilidad en su campo de investigación. Claro, para poder hacer este tipo de aseveraciones es necesario establecer un paralelismo entre dos polos, dado que no podemos cuestionar el presente con una definición de hace sesenta años, ya que los panoramas actuales son distintos. Para esto, me basé en dos definiciones: la de Tomás Maldonado el cual fue un personaje bastante influyente en la educación del diseño en latinoamérica sobre lo que es el diseño industrial y la que manejamos actualmente en nuestra universidad, con la finalidad de evidenciar cuánto han cambiado las cosas desde entonces.

Thomas nos menciona que “Un diseñador industrial es aquel que está calificado por su entrenamiento, conocimiento técnico, experiencia y sensibilidad visual, para determinar los materiales, mecanismos, figura, color, acabados en la superficie y decoración de objetos que son reproducidos en cantidad por los procesos industriales. El diseñador industrial puede, en distintas ocasiones, ocuparse de todos o tan sólo algunos de estos aspectos de un producto industrialmente producido”.

Al analizar esta definición, funciona bastante bien en el contexto de la fabricación y reproducción de la cultura material, pero hasta ahí llega su alcance. Además, está ligada a la resolución de necesidades específicas. Pero, ¿qué pasa cuando los problemas se vuelven mucho más complejos? ¿Qué pasa cuando las soluciones no abarcan a todos los grupos de personas? ¿Qué pasa cuando las minorías alzan su voz y exigen respuestas a sus circunstancias particulares? ¿Y qué pasa cuando las soluciones que se proponen repercuten

directamente en la construcción de la sociedad que habitamos? Ahí es cuando esta definición empieza a quedarse corta.

Por otro lado la definición que tenemos actualmente en el programa es la siguiente: “el Diseñador Industrial de la Universidad Nacional de Colombia adquiere una formación integral que le permite entender el diseño como actividad inherente a la esencia de lo humano, responsable de la calidad de vida, el embellecimiento del entorno vital del hombre y responsable como coartífice de la materialización y conceptualización de la cultura contemporánea. De igual manera, la actividad creativa del diseño, está íntimamente ligada al desarrollo social y el crecimiento económico a través del fortalecimiento del aparato productivo, mediante la concepción de productos, servicios y sistemas que hagan uso del desarrollo científico, tecnológico y cultural, buscando mejorar la competitividad del país y sus organizaciones”.

En esta definición podemos evidenciar claramente que las soluciones del diseño giran alrededor del ser humano entendiendo los diversos planos que significan este planteamiento, por lo cual se abre un abanico de posibilidades. Este enfoque reconoce que diseñar no es solamente resolver problemas técnicos, sino también interpretar necesidades, valores, contextos y formas de vida diversas. En ese sentido, el diseño deja de ser una mera herramienta de producción para convertirse en un medio de reflexión sobre el mundo que habitamos y el que queremos construir.

Ya teniendo mucho más clara la disciplina como tal, podemos empezar a cuestionarnos la profesión y cómo la universidad nos capacita.

A partir de mis experiencias en el taller, al enfrentarnos a un encargo de diseño, surge una pregunta clave: ¿qué herramientas tenemos para afrontar la ambigüedad del hacer?. Por ejemplo, en los talleres una de las analogías utilizada por uno de mis profesores era: “el enfrentarse a un encargo de diseño es como ser arrojado al mar sin saber nadar”. Me gusta bastante, porque enfrentarse a este tipo de situaciones recién ingresado al programa se siente totalmente así: uno llega perdido, sin la menor idea de por dónde empezar.

Desde mi perspectiva, la metodología que más prima en los talleres de diseño es la práctica. Pero entonces ¿cómo se diseña sin saber cómo?. Esto se logra por medio de empezar a conocer ciertos referentes y familiarizarse con nociones como la investigación, la cual se realiza sin hacer mayor reflexión, claro hablo desde mi experiencia dado que en su momento fue una de las herramientas que más me ayudó a luchar contra la incertidumbre ya que me proporcionaba un piso desde donde trabajar. Sin embargo, ¿qué es investigar? ¿Y cómo se investiga en diseño? Si nos apoyamos en autores como Archer quien fue una de las figuras más importantes en el desarrollo del pensamiento sobre el diseño en el siglo XX, quien menciona que: “Es una búsqueda sistemática de información cuyo objetivo es el conocimiento y significado de las cosas hechas por el hombre”

Personalmente, siento que esta definición es demasiado amplia, porque los diseñadores tenemos una forma muy particular de investigar, mucho más ligada al hacer. Buscando un enfoque que se acercara más a esa manera de trabajar, me encontré con un tipo de investigación que plantea Buchanan y que, en mi opinión, va mucho

más de la mano con lo que hacemos. Él habla de la casuística, la cual define como: “Un tipo de investigación especialmente útil para analizar problemas que se refieren a dilemas relacionados con la toma de decisiones u orientación de trabajos, y se basa en el análisis de casos”. Sin embargo, acá entra en juego una cuestión: el hecho de que existen ciertas prácticas en común entre el estudiantado que reflejan que sí hay una capacidad para hacer las cosas, pero no necesariamente que haya un entrenamiento que nos permita obtener los mejores resultados. A mí me pasó, en cada proyecto investigaba por mi cuenta y llegué a pensar con el tiempo, que era bueno en eso. Pero al participar en un taller sobre búsqueda de recursos bibliográficos me di cuenta de que no tenía ni la menor idea de cómo usar bases de datos o motores de búsqueda. Eso, claramente, empobrece —o al menos retrasaba bastante— los resultados que obtenía en los proyectos. Y si a eso le sumamos la poca capacidad crítica de los estudiantes para cuestionar las prácticas que realizamos en los talleres, terminamos reproduciendo este tipo de conductas sin darnos cuenta.

#### Bibliografía:

Archer, B. (1981). A view of the Nature of Design Research. En Jacques, R. (ed). Design: Science: Method. Westbury House. Londres.

Buchanan, R. (2001). Design Research and the New Learning. En Design Issues. Vol. 17. No. 4. pp. 3-23.

UNESCO, World Social Science Report 2009.  
Thomas, R. (1970). El diseño: su forma, su función y su significado. Editorial Blume.

**Jorge  
Castro Cuervo**

# ¿Y si nos tomamos un tinto, hablamos paja y nos desintoxicamos?

## Diario de Campo

Soy partidario de no hacer las cosas por nota o por posibles retribuciones, sino para matar arañas de duda en mi cabeza y entender en dónde estoy parado. Qué rico que algún día me paguen por eso, pero por ahora me conformo con caminar y respirar. Este documento es un diálogo conmigo mismo a través de entender el entramado de lo que soy y en dónde estoy. Hoy es el Diseño Industrial, mañana no sé. Si bien tengo alguna formación en Publicidad y mercadeo y me he acercado epistemológicamente a conceptos propios de las psicologías del consumo, construcción de marca y branding, mi intención es deconstruir nociones occidentales y enfrentar la pregunta desde una perspectiva metodológica de acá, desde todas las variantes que pueda descubrir en el pluriverso, apropiando algunas opciones que me ayuden a dar a lo que sea que esté por ahí a punto de ser descubierto.

Creo que la pregunta inicial parte de las preguntas ¿para qué sirve el diseño industrial?, ¿para qué nos sirve el diseño industrial? y ¿cómo construimos nuestra identidad disciplinar y entendemos las de los grupos humanos a los que nos acercamos?, entendiendo que estamos en Colombia, en la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá. Entonces, ¿para qué estudiar Diseño Industrial y cómo resuena en nosotros lo relacionado con las epistemologías y ontologías de los diseños del sur?.

Propongo revisar estas relaciones que, si bien ya están complejas, podemos complementar la triada con un tema que me hace rascar la cabeza desde hace años, la identidad; tal vez trayendo el concepto desde el mundo del branding con la intención de desintoxicarlo, decolonizarlo y entender qué es construir identidades en nuestros contextos pluriversales.

A partir de una conversación con un emprendimiento de café de especialidad y cuyo foco se centra en el hecho de que siendo colombianos, no sabemos tomar café. – véndame un tinto por favor-. Acá no servimos tinto, acá tomamos ‘buen café’. ¿Qué es tomar un buen café?, ¿por qué el ‘tinto’, café negro endulzado, tiene una connotación negativa y hasta despectiva?, ¿qué valores le atribuimos a la identidad de un aspecto tan importante para los colombianos como lo es el café?, ¿esos valores determinantes son propios de nuestra idiosincrasia o los importamos someramente de contextos ajenos, como lo pueden ser el europeo o el estadounidense?

Dado que esto será un diálogo conmigo mismo en mi proceso de tratar de entender algo de las epistemologías y las ontologías del sur a través de Arturo Escobar, iré organizando en orden cronológico mis descubrimientos y reflexiones. Empezando por el texto con el que inicié: *Autonomía del diseño.*

En este punto es importante tener en cuenta la distinción entre epistemología (que se refiere a las reglas y procedimientos que se aplican a la producción de conocimiento, incluyendo lo que cuenta como conocimiento y el carácter de ese conocimiento), episteme (la configuración amplia, y en gran medida implícita, del conocimiento que caracteriza a una sociedad particular y a un período histórico y que determina, significativamente, el conocimiento producido sin la conciencia de quienes lo producen) y ontología. (Escobar, 2017)

Estamos inmersos en una ‘estructura colonial moderna y global’ (Mignolo, 2012) en donde habitamos en la maquinaria de un sistema de dependencia, denominada ‘colonialidad’ (Grosfoguel, 2002), que además es global, por lo que existen unos grupos de personas con el poder de imponer deseos y necesidades, dictando las dinámicas de relacionamiento entre las partes que beneficia unilateralmente a Estados Unidos y a los países eurocéntricos. Necesitamos entender el lugar en el que estamos situados, ‘la forma del mundo’, es explorar algunas alternativas que tiene el diseño entendido como una herramienta que bien puede generar cambios dentro de las estructuras de las relaciones de poder (Decolonialidad, Freire, 1970), también puede reforzar las dinámicas coloniales.

Debemos hablar de la necesidad de establecer una postura en el diseño, cuyo enfoque principal es derribar las organizaciones jerárquicas opresivas heredadas de la visión colonial a estructuras de colaboración horizontales (Ostrom, 2009; Schumacher, 1973; Grinspoon, 2016). Para ello cito tres acercamientos en torno a la perspectiva

decolonial, perdón la mala traducción: ‘Diseño activista’, ‘Diseño humilde’ y ‘Escucha radical’ (Torretta et al., n.d.). Cómo el diseño debe reconfigurar las ‘Ontologías de la opresión’ (Freire, 1970), incitando a que los diseñadores e investigadores asuman una postura de reflexión constante, flexible y adaptable, a través de proyectos y procesos decolonialistas.

Sin embargo, en todos los casos, el éxito depende de una práctica reflexiva constante y de la capacidad de los diseñadores para adaptarse y cuestionar su propia posición en las estructuras de poder (Torretta et al., n.d.). También debemos saber que estas alternativas pueden ser aplicadas de manera distorsionada, logrando el efecto contrario: desequilibrar la balanza de poder en favor de unos pocos a costa de las comunidades.

Sé que en este momento mi responsabilidad es entender profundamente nuestro lugar de enunciación, en dónde estamos situados, cómo funciona la estructura del mundo, de tal manera que cada dirección que tome esté alineada disciplinar y éticamente con las visiones de las personas. Aprendí que el diseño industrial no sólo es ‘diseñar artefactos’, bienes de consumo y servicios. No sólo es intervenir desde el ego e intereses comerciales. Es reflexionar el mundo y descubrir la forma de éste, entendiendo que hay tantos factores involucrados que difícilmente una solución resuelva las necesidades de todos y todas.

En clases anteriores hablamos de que estamos envenenados con ‘antivalores’, que seguimos motivaciones que nos instalaron las redes sociales y los ‘coaches de desarrollo personal’, poniendo como fin último de nuestros proyectos de vida tener plata, casa, carro, ser altamente productivos,

fitness, inversionistas independientes, expertos en trading y ser influencers de comunidades digitales. Aprendí que una marca no siempre refleja los valores adecuados, que pueden estar viciados por sesgos e imposiciones violentas, llevándonos a comportarnos y a consumir sugestionados por otros. Estamos adoptando formas de pensamiento impuestas por aquellos que nos tienen colonizados, que nos desconectan con la memoria y con nuestras identidades ancestrales y originarias. Formas que más que construir criterios integrales y enfocados en el desarrollo social, espiritual y colectivo, nos empujan en dinámicas de competitividad y valores que no nos pertenecen.

Al final lo que quiero saber es ¿cómo estamos construyendo identidad?, ¿cómo es eso invisible que tenemos dentro, que dicta nuestras motivaciones y nuestras construcciones de identidad, que no corresponden a valores importados y que pasamos por alto? Tal vez entendiendo lo anterior, logre identificar valores más cercanos a nuestras formas de construir mundo y nos pongan en un camino de relaciones de poder equilibradas.

Relaciones de poder equilibradas, ¿cómo es eso? ¿Como sistemas en equilibrio estático y dinámico o cómo? Volviendo a Torretta me gustaría entrar en las aguas de los poderes. Desde las tres formas de llegar a una decolonización del diseño, se definen distintos relacionamientos de poder en los cuales el objetivo es que el diseñador se baje de su nube, en la que prima el control, la metodología occidental, los procesos unidireccionales y la manía de prescribir “soluciones” innovadoras y “rompedoras”. Esta

prescripción, como si de médicos recetando analgésicos y antiinflamatorios se tratara, a mi forma de ver es la forma más volátil que tenemos de imponer diseño.

Paulo Freire define la prescripción como un comportamiento opresivo en el que se imponen una visión y unos valores del mundo sobre los oprimidos, negándoles el derecho a establecer sus propias versiones y perspectivas (Freire, 1970). Entonces, es nuestra responsabilidad ética disciplinar desde los Diseños del Sur entender cómo imponemos este tipo de comportamientos opresivos, que usualmente son inconscientes pero que están profundamente instalados en el hacer, permeados por los valores occidentalizados y globalizados que hemos apropiado superficialmente y descontextualizado.

Para lograrlo entonces tenemos tres posibilidades para desintoxicarnos. El Activismo del Diseño nos indica que, para reajustar el poder, debemos enfocarnos en acciones colectivas, lideradas por las comunidades alrededor de un problema específico (de abajo hacia arriba) (Fuad-Luke, 2009); el Diseño Humilde, en donde se reconocen las distintas perspectivas de los actores, en donde no todos son diseñadores sino integrantes de las comunidades, y se fomenta la colaboración horizontal (de Jong et al., 2016); finalmente tenemos la Escucha Radical, personalmente mi preferida, en donde se prioriza la escucha activa de las comunidades, reconociendo que son quienes conocen profundamente los problemas y las soluciones que requieren (Health in Harmony, n.d.).

## Bibliografía

- Costa, J. (2010). La Marca: Creación, Diseño y Gestión (Trillas, Ed.).
- de Jong, A. Ö. E. R. L. W. S. (n.d.). Challenging the Role of Design(ing) in the Sustainability Field: Towards a 'Humble' Design Approach.
- Escobar, A. (2017). Autonomía y diseño: la realización de lo comunal.  
<https://cesaraugustogalan.blogspot.com/2017/01/autonomia-y-diseno.html>
- Escobar, A., Aparicio, E. M., & Thies, S. (2024). Designs for the pluriverse: Radical interdependence, the communal and liveable proximities. Taylorfrancis.Com, 130- 145. <https://doi.org/10.4324/9781003495857-12/DESIGNS-PLURIVERSE-ARTURO-ESCOBAR-ESTEBAN-MORERA-APARICIO-SEBASTIAN-THIES>
- Freire, P. (1970). Pedagogy of the Oppressed (30th Anniversary). Herder and Herder.
- Grinspoon, D. H. (2016). Earth in Human Hands: Shaping Our Planet's Future (Grand Central Publishing, Ed.).
- Grosfoguel, R. (2002). Colonial Difference, Geopolitics of Knowledge, and Global Coloniality in the Modern/Colonial Capitalist World-System. Review (Fernand Braudel Center), 25, 203-224.
- Health in Harmony. (2019, January 2). Radical Listening. <https://Healthinharmony.Org/Radicallistening/>.
- Mignolo, W. D. (2012). Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking (Princeton University Press, Ed.).
- Ostrom, E. (2009). Prize Lecture by Elinor Ostrom.
- Schumacher, E. F. (Ernst F. (1973). Small Is Beautiful: Economics As If People Mattered (Harper & Row, Ed.).
- Torretta, N., innovation, L. R.-A. for design, & 2019, undefined. (n.d.). Design, power and colonisation: decolonial and antioppressive explorations on three approaches for Design for Sustainability. Diva-Portal.OrgNB Torretta, L ReitsmaAcademy for Design Innovation Management Conference 2019, 2019•diva-Portal.Org. Retrieved June 22, 2025, from <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:1340145>



**Natalia  
Castro Martínez**

# **Emprender como mujer: una posibilidad siempre viva**

En los últimos años, el emprendimiento femenino ha sido promovido como una estrategia de empoderamiento, libertad, autonomía y éxito personal. Este discurso ha estado presente en políticas públicas, medios y programas de desarrollo económico y presentan a la mujer emprendedora como una figura resiliente y autorrealizada. Sin embargo, emprender como mujer en Latinoamérica implica una realidad mucho más compleja, donde las decisiones individuales están profundamente atravesadas por desigualdades estructurales, tensiones de género, y condiciones de vida marcadas por la exclusión y la precariedad.

Este artículo nace de una inquietud personal: como mujer latinoamericana interesada en emprender, me pregunté inicialmente por qué no siempre es viable emprender siendo mujer en esta región. La revisión de experiencias, lecturas críticas y el análisis de contextos concretos me llevó a ampliar esa pregunta inicial hacia una más profunda y estructural: ¿qué caminos son posibles más allá de los discursos idealizados que exaltan el emprendimiento como un acto libre, real y universal?

A través del análisis de conceptos clave, relatos de experiencias femeninas y marcos teóricos como los Diseños del Sur, se pretende mostrar que el emprendimiento no siempre nace desde la libertad, sino que muchas veces surge desde

la necesidad, la resistencia o la búsqueda de sostenibilidad vital. Así, este trabajo propone una lectura alternativa del emprendimiento femenino: no como un destino individual y heroico, sino como un proceso lleno de tensiones, posibilidades y sentidos múltiples, que merece ser comprendido en su relación con el territorio, la comunidad y las condiciones históricas que lo moldean.

Hablar de emprendimiento hoy exige revisar críticamente sus fundamentos y sentidos. Según la Real Academia Española, emprender es “acometer y comenzar una obra, un negocio o un empeño, especialmente si encierran dificultad o peligro”. Esta definición técnica, aunque útil, resulta insuficiente para dar cuenta de lo que significa emprender en contextos de desigualdad estructural. Como lo indican Carbajo y Santamaría (2021), el emprendimiento se ha transformado en un mandato normativo para las juventudes y sectores precarizados, donde no emprender equivale al fracaso personal dentro de los nuevos regímenes.

En este escenario, se vuelve imprescindible distinguir entre el concepto general de emprendimiento y otras nociones relacionadas, como emprendimiento femenino,

emprendimiento masculino, tener una empresa o espíritu emprendedor. Mientras que el emprendimiento puede entenderse como un proceso de identificación de oportunidades y

organización de recursos para crear valor, tener una empresa implica un estadio formalizado, regulado y administrativamente consolidado de ese proceso. No todo emprendimiento culmina en una empresa, y no toda empresa es el resultado de un emprendimiento en sentido estricto.

Cuando se agrega la dimensión de género, emergen desigualdades significativas. El emprendimiento femenino, lejos de ser una simple categoría descriptiva, se configura como un fenómeno condicionado por las responsabilidades de cuidado, la escasa redistribución del tiempo, las dificultades de acceso al crédito y la menor percepción de autoeficacia frente al riesgo (ONU Mujeres, 2023). Estas condiciones no solo restringen el desarrollo de los emprendimientos liderados por mujeres, sino que también moldean la forma en que estos son percibidos y valorados en el entorno económico. Por el contrario, el emprendimiento masculino tiende a asociarse con liderazgo, expansión económica y racionalidad productiva, reafirmando estructuras patriarcales que han definido históricamente la figura del empresario como autónomo, racional y competitivo.

La comparación entre ambas categorías no solo evidencia una distribución desigual de recursos y oportunidades, sino también una diferencia en las expectativas y valoraciones sociales. Mientras el emprendimiento masculino suele ser interpretado como una apuesta de crecimiento y éxito, el emprendimiento femenino continúa siendo visto, en muchos casos, como una estrategia de subsistencia o complemento a las labores domésticas. Esto genera una brecha simbólica que se suma a las barreras materiales, afectando

el reconocimiento, la financiación y la proyección de los negocios liderados por mujeres. Por tanto, más que hablar de dos tipos de emprendimiento en términos paralelos, es necesario reconocer que el emprendimiento se configura de forma desigual según el género, reproduciendo relaciones de poder que limitan las posibilidades de muchas mujeres de emprender en condiciones justas y sostenibles.

Por otro lado, la idea del espíritu emprendedor se ha consolidado como una virtud casi obligatoria en el mundo contemporáneo. Se espera que todas las personas sean creativas, resilientes, autosuficientes y capaces de “salir adelante” por sus propios medios. Esta figura ideal del emprendedor, presente en discursos políticos, programas educativos y medios de comunicación, ha sido promovida como una solución universal frente a la crisis del empleo y la inestabilidad económica (Santamaría y Carbajo, 2021). Sin embargo, este discurso también funciona como una forma de presión: emprender deja de ser una opción y se convierte en una exigencia moral. No hacerlo, o no lograrlo, parece señalar una falta de esfuerzo o voluntad individual.

El sociólogo Diego Carbajo (2021) denomina a este fenómeno emprendizaje, entendido como el proceso por el cual las personas adoptan de forma internalizada una subjetividad empresarial. Bajo esta lógica, se espera que cada quien gestione su vida como si fuera una empresa: tomando riesgos, innovando, compitiendo, y responsabilizándose por su éxito o fracaso. Esta narrativa invisibiliza los condicionantes estructurales —como el desempleo juvenil, la precariedad laboral, las desigualdades de género o la falta de redes de

apoyo— y desplaza el foco del problema desde lo colectivo hacia lo individual.

Así, comenzar por nombrar y clarificar estos conceptos no es un ejercicio teórico aislado, sino una necesidad política. Nombrar con precisión permite desmontar los supuestos universales que rodean al emprendimiento, y al mismo tiempo, abre caminos para imaginar otras formas de crear valor más allá del capital. Es desde esta claridad conceptual que este artículo se propone avanzar: para pensar el emprendimiento femenino no como destino idealizado, sino como una práctica situada, compleja y profundamente ligada a las condiciones de vida de las mujeres en América Latina.

Una de estas propuestas es la que ofrecen los Diseños del Sur, planteados por el antropólogo colombiano Arturo Escobar. Esta perspectiva surge como una crítica al modelo de desarrollo dominante, que ha impuesto una visión única del progreso económico basada en la acumulación de capital, la competencia individual y la expansión empresarial, especialmente desde el Norte Global. En esta lógica, emprender suele entenderse como fundar una empresa formal, escalar en el mercado y alcanzar el éxito personal, sin considerar las múltiples realidades sociales, culturales y territoriales que existen, especialmente en América Latina.

Los Diseños del Sur proponen romper con esa visión única. En lugar de pensar que todas las personas deben seguir el mismo camino económico, Escobar sugiere que existen muchos modos de vivir, organizarse y crear valor. Esta propuesta parte del reconocimiento del pluriverso: un mundo donde caben muchos mundos, es decir, muchas formas válidas de existencia y

producción. En este marco, emprender puede tomar otras formas que no necesariamente buscan lucro individual, sino que priorizan el bienestar colectivo, el cuidado del territorio, la sostenibilidad de la vida y la autonomía comunitaria.

Desde esta mirada, el emprendimiento femenino también puede repensarse. Las mujeres en América Latina han creado formas de trabajo y organización que no encajan del todo con el modelo empresarial clásico, pero que sí responden a necesidades concretas de sus comunidades. Iniciativas como redes de apoyo, huertas comunitarias, talleres colectivos o el rescate de saberes tradicionales son ejemplos de prácticas económicas que generan valor, aunque no siempre sean reconocidas como “emprendimientos” en el sentido convencional.

Este enfoque ayuda a cuestionar la idea de que todo emprendimiento deba responder a las reglas del mercado. En cambio, propone mirar hacia experiencias que surgen desde el territorio, los vínculos afectivos, las resistencias cotidianas y las formas relacionales de habitar el mundo. Así, los Diseños del Sur no solo ofrecen un marco para pensar otras economías posibles, sino también para valorar el emprendimiento femenino como una práctica política y comunitaria, más allá de los discursos que lo presentan como un acto individual de superación.

Con esta información puesta sobre la mesa y frente a las múltiples tensiones que atraviesan el emprendimiento femenino, no se trata únicamente de cuestionar los discursos idealizados, sino también de preguntarnos qué caminos sí son posibles. ¿Cómo se puede emprender desde

lugares más reales, sostenibles y colectivos? ¿Qué prácticas, formas de organización o modos de vida están ya abriendo otras rutas para las mujeres que deciden emprender en América Latina?

Esta pregunta no busca negar el deseo de autonomía, sino desplazar la mirada hacia experiencias que, sin ajustarse al modelo tradicional de éxito, logran generar bienestar, transformación y arraigo. En lugar de ver el emprendimiento como una carrera individual hacia el logro, lo que aparece es la posibilidad de construirlo desde lo común, desde lo situado, y desde otros vínculos con el trabajo, la economía y la vida.

Frente a los discursos dominantes que exaltan el emprendimiento como un acto libre y autosuficiente, distintas experiencias de mujeres latinoamericanas muestran que sí existen caminos posibles para emprender, pero estos se construyen desde la colectividad, la sostenibilidad vital y el arraigo territorial, y no desde el ideal de éxito individual promovido por discursos políticos. Reconocer estos caminos implica abrir el campo a formas diversas de hacer economía, muchas veces invisibilizadas, pero profundamente transformadoras.

Uno de los caminos más significativos es emprender desde redes de apoyo, especialmente entre mujeres. Estas redes no solo cumplen una función material (como intercambiar recursos, productos o saberes), sino también emocional y política. En entornos donde el Estado está ausente o las políticas públicas son fragmentadas, estas redes funcionan como espacios de cuidado mutuo y resistencia. Según ONU Mujeres (2023), las redes sociales sólidas entre mujeres emprendedoras

pueden incidir directamente en la sostenibilidad de los negocios, particularmente en contextos donde el acceso a servicios financieros y a formación empresarial es limitado. Estas redes, al operar desde la colaboración y no desde la competencia, generan vínculos horizontales que desafían la lógica individualista del emprendimiento tradicional.

Otro camino posible se encuentra en emprender desde la sostenibilidad vital, es decir, con una lógica que prioriza la vida digna antes que el crecimiento económico. Muchas mujeres

emprenden para garantizar su sustento, el de sus familias y comunidades, sin aspirar necesariamente a expandirse o formalizarse bajo lógicas empresariales convencionales. Carbajo y Santamaría (2021) advierten que buena parte de los emprendimientos femeninos surgen de la necesidad más que de la oportunidad, y se ubican en sectores informales con bajo margen de rentabilidad. Aun así, estas iniciativas generan formas de autogestión que permiten sostener la vida en contextos de exclusión. Según Escobar (2016), este tipo de prácticas encarnan alternativas al desarrollo, pues no se subordinan a las exigencias del capital, sino que responden a las condiciones territoriales y relacionales de cada comunidad.

También es posible emprender como forma de resistencia cultural. En diversos territorios de América Latina, mujeres indígenas, afrodescendientes, migrantes o rurales han iniciado emprendimientos no solo como estrategia económica, sino como medio para sostener su identidad, su lengua, sus prácticas y cosmovisiones. Estos emprendimientos, que

a menudo se desarrollan en los márgenes del sistema formal, aportan valor político, cultural y simbólico. Como plantea Ruth Buendía (2020), el ejercicio económico de muchas mujeres indígenas está íntimamente ligado a la defensa del territorio y la reproducción de los saberes ancestrales, lo cual amplía el significado de “emprender” más allá del marco empresarial tradicional. Estas formas de hacer economía local evidencian una diversidad epistémica que desafía las nociones hegemónicas de productividad y éxito.

Por lo tanto, emprender como mujer en Latinoamérica no solo es viable, sino profundamente necesario y transformador. A pesar de los obstáculos estructurales, las mujeres han demostrado tener una enorme capacidad para crear redes de apoyo, sostener comunidades y generar alternativas económicas que van más allá de la lógica del mercado. Su visión colectiva, su arraigo territorial y su compromiso con la vida cotidiana hacen del emprendimiento femenino una práctica política y social que merece ser reconocida y fortalecida.

Sin embargo, para que esta viabilidad se vuelva real y accesible, es urgente cambiar la forma en que entendemos el acto de emprender. No se trata únicamente de fundar empresas ni de encajar en modelos empresariales impuestos, sino de recuperar el sentido relacional, situado y comunitario del emprendimiento. Tal como lo plantean los Diseños del Sur, existen múltiples caminos para crear valor y sostener la vida, que no siempre pasan por el éxito individual, sino por la construcción colectiva de futuros dignos.

Desde mi experiencia personal, deseo emprender no como un fin en sí mismo, sino como

un primer paso en un proceso de aprendizaje, crecimiento y transformación. Aspiro a que ese camino me permita en un futuro consolidar una empresa, pero sin perder de vista que el verdadero sentido del emprendimiento no está solo en el negocio, sino en su capacidad de aportar a otros, de cuidar, de conectar, y de imaginar otros mundos posibles.

#### Referencias

Carbajo Padilla, D. (2021). Emprendizaje y régimen de autoexplotación neoliberal. En E. Santamaría López & D. Carbajo Padilla, *Juventud precaria: Legados del emprendimiento y la precarización* (pp. 47-72). Editorial Bellaterra.

Escobar, A. (2016). *Autonomía y diseño: La realización de lo comunal*. Editorial Tinta Limón Capítulo 3: “Diseño para el pluriverso”, Conclusiones generales

Escobar, A. (2020). Entrevista en Lobo Suelto. Diseñar como si la vida importara. Recuperado de: <https://lobosuelto.com/entrevista-a-arturo-escobar-tinta-limon/>

ONU Mujeres. (2023). *Emprendimiento femenino en América Latina y el Caribe: Avances, barreras y oportunidades*. Recuperado de: <https://www.unwomen.org/es>

Real Academia Española. (s.f.). *Emprender*. En *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Recuperado de: <https://dle.rae.es/emprender>

Santamaría López, E., & Carbajo Padilla, D. (2021). *Juventud precaria: Legados del emprendimiento y la precarización*. Editorial Bellaterra.

**Tania**  
**Coba Tumay**

Vivo rodeada de cosas. Todos los días usamos, compramos y desechamos objetos sin detenernos a pensar de dónde vienen ni a dónde van

Durante mucho tiempo yo también lo hacía sin cuestionarlo, hasta que empecé a observar con más atención lo que sucedía a mi alrededor: los tarros que mi abuela usaba como materas, los retazos de tela convertidos en bolsas para las herramientas de las máquinas de mi papa, los juguetes hechos con tapas. En esos gestos sencillos, cotidianos, descubrí una pregunta: ¿lo que ya no usamos puede volver a tener valor?.

Así fue como llegué al tema de la reutilización, y más adelante, al concepto del suprarreciclaje (*upcycling*). Ese fue mi punto de partida, una especie de puerta de entrada para mirar el diseño y la creación desde otro lugar, más consciente y más humano. Este texto es un recorrido por esa travesía. Primero, voy a explicar qué es exactamente un producto reutilizado, y qué lo diferencia de otros como los reciclados o los que han sido “suprarreciclados”. Sí, puede sonar complicado, pero en realidad se trata de algo muy cercano: transformar algo viejo o en desuso en algo nuevo, útil y con estilo. Luego, quiero mostrar cómo esa transformación no es solo práctica, sino también creativa y simbólica. Finalmente, voy a hablar de cómo el suprarreciclaje tiene mucho que ver con formas de diseñar que se dan en nuestros contextos como comunidades campesinas donde

hay muchos recursos y mucha imaginación. Más que una técnica, el suprarreciclaje es una forma de ver el mundo, de cuidar lo que tenemos y de darle una segunda vida a lo que otros ya no ven.

La reutilización consiste, básicamente, en darle una nueva función a un objeto sin modificarlo profundamente. A diferencia del reciclaje, que implica descomponer materiales y reconfigurarlos como derretir (fundir) plástico para hacer nuevos envases, en la reutilización el objeto mantiene su forma original o cambia muy poco. Es una práctica muy común y cotidiana, muchas veces nacida de la necesidad, la creatividad o el simple deseo de no desperdiciar.

Lo que me parece interesante de estos objetos es que, aunque su transformación es mínima, el gesto que los resignifica es muy poderoso. En mi casa, por ejemplo, siempre guardamos los frascos de compotas que se usan para guardar condimentos o las cajas de metal de galletas navideñas que mi abuela usa para guardar hilos. No importa tanto si son bonitos o modernos, lo importante es que sirven, se cuidan, y no se botan.

La reutilización tiene muchas ventajas: es una práctica sostenible, porque alarga la vida útil de los objetos y reduce el consumo; es económica, porque evita comprar cosas nuevas; y es accesible, porque cualquiera puede hacerlo con lo que tiene a la mano. No hace falta ser diseñador ni tener herramientas especiales. Es una práctica que

muchas personas hacen sin siquiera saber que tiene un nombre técnico.

Sin embargo, también tiene sus límites. A veces, los productos reutilizados no cambian mucho su aspecto, y no generan un valor estético o simbólico agregado. Por eso, aunque la reutilización es un primer paso muy valioso, es el suprarreciclaje el que lleva la transformación un poco más allá, convirtiendo lo descartado en algo completamente nuevo.

Cuando escuché por primera vez la palabra suprarreciclaje también llamado *upcycling*, confieso que me pareció sofisticada, incluso lejana. Pero al leer más, me di cuenta de que esa palabra es algo que muchas personas hacen desde hace generaciones, especialmente en contextos como el mío, campesino. Y ahí entendí que no se trataba solo de un término de moda, sino de una práctica con un profundo sentido ético, cultural y estético.

A diferencia de la reutilización, que suele ser más práctica y directa, el suprarreciclaje implica un proceso de diseño o rediseño. Por ejemplo, no es lo mismo usar una camisa vieja como trapo (reutilización) que convertirla en una bolsa, pensada y cosida con intención (suprarreciclaje). Para entenderlo mejor, me gusta pensar en ejemplos cercanos como ocurre con el cuero de vaca en los Llanos cuando se usa crudo para cubrir carne o para poner los huesos para partir, se está reutilizando. Pero cuando ese cuero se somete a todo un proceso artesanal para crear un rejoy, ahí ya estamos hablando de suprarreciclaje.

Ese proceso incluye secar el cuero estacado al sol durante varios días, ablandarlo en agua especialmente de estero, cortarlo, trenzarlo entre dos personas, dejarlo estirado y luego pelarlo

usando la fuerza de un caballo. Lo que antes era solo un pedazo de cuero pasa a convertirse en un objeto completamente nuevo, duradero, útil y cargado de saber local. El valor no está solo en el resultado, sino en todo el conocimiento, tiempo y esfuerzo, es un diseño hecho con conciencia, con ingenio, con respeto por el material. Es, en muchos sentidos, una forma de resistencia al sistema de producción y descarte masivo que domina el mundo.

El suprarreciclaje no es solo una técnica o un estilo: es una posición frente al mundo. Es decir “no” a la lógica del usar y tirar, y decir “sí” a la imaginación, al cuidado, a la segunda oportunidad. Y desde ahí, empieza a conectarse con el diseño industrial y, especialmente, con lo que se ha venido llamando los Diseños del Sur.

Estudiar diseño industrial me ha llevado a pensar constantemente en cómo se crean los objetos desde sus materiales y funciones hasta su forma final, muchas veces se parte desde el “diseñar desde cero”: materiales nuevos, procesos estandarizados, producción en masa. Pero cuando uno trabaja con restos, con lo que ya fue usado por otros, todo cambia. Se vuelve un ejercicio de observación y adaptación. Y eso, para mí, tiene que ver con algo más profundo que simplemente rediseñar: tiene que ver con darle valor a lo que ya fue descartado, con leer las huellas de lo que fue, y componer con ellas nuevas formas.

Pero donde esta práctica cobra aún más sentido es en los Diseños del Sur: esas formas de crear que nacen de contextos populares, campesinos, indígenas o rurales, donde el diseño no es un programa, sino una forma de vida. En estos entornos, el suprarreciclaje muchas veces

no se llama así, pero se vive todos los días. Como en los Llanos, donde el cuero de vaca no solo se aprovecha en el momento de la matanza, sino que se transforma en un rejo o en otros objetos útiles y duraderos, a través de procesos manuales que pasan de generación en generación.

Pero además de esta mirada situada, también me interesa pensar el suprarreciclaje desde lo que Catalina Ramírez Díaz llama “Diseño Mestizo”. Esta autora propone que en América Latina no podemos hablar de diseño como si existiera una sola forma de hacerlo. En cambio, vivimos en una mezcla de tradiciones, saberes, prácticas, materiales y estéticamente eso es una forma de hacer diseño que reconoce la hibridez, que no niega lo tradicional ni lo contemporáneo, sino que los articula con creatividad y conciencia.

Desde este enfoque, el suprarreciclaje también puede entenderse como una práctica mestiza ya que mezcla lo artesanal y lo industrial, lo rural y lo urbano, lo técnico y lo empírico. Muchas de las personas que practican el suprarreciclaje aunque no lo nombren así están empleando este mestizaje en sus saberes. No siguen un manual europeo de diseño sostenible; lo hacen desde la intuición, la experiencia y la necesidad, y eso también es diseño.

Este tipo de diseño rompe con la idea de la estética “limpia” y perfecta del diseño industrial del Norte global, y propone una estética afectiva, con memoria, donde los materiales hablan de otros tiempos. Es una estética que abraza la imperfección, lo visible, lo local. Y eso no solo lo hace más accesible, sino más significativo. Catalina Ramírez, de hecho, insiste en que en nuestras realidades “mestizas”, el diseño tiene que dejar de

copiar modelos externos y aprender a nombrar y valorar nuestras propias formas de crear.

El suprarreciclaje también es una oportunidad productiva y económica. Muchos emprendimientos en Latinoamérica se basan en transformar residuos textiles, muebles viejos o chatarra en objetos útiles, bonitos y vendibles. Pero más allá del negocio, hay una ética del cuidado, una pedagogía del hacer con lo que hay, y una potencia creativa que no puede ser ignorada.

Este recorrido me permitió ver que el camino que va de la reutilización al suprarreciclaje no es solo técnico, sino también ético, simbólico y profundamente humano. Descubrí que el suprarreciclaje no se limita a una moda o a una tendencia sostenible. En nuestro contexto especialmente en comunidades rurales, como en la que crecí, es una práctica cotidiana que lleva años en marcha, aunque no siempre se le haya llamado así. Y justo allí radica su valor: en darle nombre a lo que ya hacemos, en reconocer que en lo popular, en lo campesino, en lo cotidiano, hay saberes de diseño que merecen ser escuchados, respetados y visibilizados.

**María Camila  
Cordero Pardo**

## **Diseño de interiores Colombiano desde la ciudad**

Para Pablo Fernández Christlieb el lugar común es una forma de conocimiento colectivo que nace de la raíz griega (tópos) o (locus communis) lugar compartido. Es un lugar donde se piensa, se debate y se construye lo colectivo a partir de argumentos y contra argumentos para nutrir el pensamiento. Para abarcar el tema central desde el que es un hogar he optado por pedir opiniones y definiciones de personas de diferentes edades, donde podemos concluir que el hogar es un espacio simbólico, donde se encuentra paz, tranquilidad, es una extensión de uno mismo, que va más allá de lo físico de lo tangible, puede ser una persona, un espacio entre algo o alguien, un objeto simbólico es donde y cuando el fuego se aviva, al contrario de la casa siendo un espacio físico, un territorio compartido, un terreno que no es de uno mismo, quizás podamos encontrarnos en una casa y aun así no tener un hogar, que nuestro hogar este al miles de kilómetros, de horas y de días de uno mismo, así como para muchos para Pablo el lugar común es una forma compartida del estar y sentir

como podría ser nuestro hogar. (Pablo Fernández Christlieb, 2004)

En este texto podremos cuestionarnos por si nuestro hogar es nuestra propia casa, ¿Se siente tan distante el uno del otro?, ¿Podrá nuestra casa u hogar enfermarnos?, ¿Vivimos en un terreno donde los géneros son equitativos o habrá algún beneficio para alguno de ellos?, ¿Influye lo social en esos espacios que llamamos hogar o casa?, son preguntas que abarcaremos en el siguiente texto, donde presentaremos situaciones y opiniones sobre diversos temas de los cuales no estamos acostumbrados a hablar.

Nuestro hogar es el espacio común entre todos los que convivimos allí nos permite comunicarnos y socializar o eso creemos, en algún momento nos hemos detenido a pensar sobre si tenemos limites en el lugar donde vivimos, si realmente la distribución del permite una sana convivencia, quizás hay una jerarquización clara como cuando el hermano mayor tiene la pieza más grande de la casa, pero probablemente no nos habíamos

planteado la idea de cómo las paredes o puertas nos distancian entre sí, tanto así que estando quizás a centímetros del otro, estamos en soledad absoluta encerrados en esas cuatro paredes que nos acobijan, que tal vez nuestro lugar seguro no es el mismo lugar social, que en las reuniones familiares donde se reúnen en el lugar más abierto es el lugar en el que nunca estamos ubicados para sentirnos más cerca del otro.

Si seguimos el concepto de lugar común apropiado de los griegos por Pablo, nuestro hogar no sigue esos ideales por completo, no es un lugar donde la comunicación sea clave, donde el escuchar al otro sea importante, que la comunicación no sea lo clave en nuestra vida.

Y aunque Pablo Fernández Christlieb lo retoma en su libro la psicología política de la cultura cotidiana, hablando de los límites que nos impusieron desde hace miles de años y que el ser humano no fue consiente hasta la actualidad donde nos afecta, podemos notar que la privatización no solo recayó en los espacios físicos si no también en las personas y sus convivencias. Las casas están encerradas y eso mismo nos hace estar lejos de todo el mundo, la plaza central de nuestra ciudad o pueblo que es un lugar público o eso creemos, ahí mismo no somos capaces de conversar con las personas que comparten ese mismo espacio, no conocemos a las personas que conviven con nosotros en el lugar que habitamos, si tomamos por hecho que no solo una casa es

donde habitamos si no todos los lugares en donde estamos.

Empezaremos a hablar de una de las edades menos escuchadas y quizás donde menos se piensa ese impacto del hogar, los niños. Este llamado hogar genera un papel crucial en la socialización de ellos, influyendo en su desarrollo y en la construcción de su comprensión del mundo. En este entorno los niños aprenden a negociar el poder en situaciones cotidianas, lo que es fundamental para su desarrollo de un pensamiento crítico, esto se fomenta a partir de la expresión de sus desacuerdos con figuras de autoridad o escuchando distintos puntos de vista y no es dejar a un lado esa figura de autoridad, solo no imponerla, permitiendo que ellos debatan y creen un pensamiento crítico de acuerdo con sus creencias y vivencias. Aquí es donde los niños adquieren nociones políticas y competencias ciudadanas al observar e imitar la participación política de sus padres, tanto en jornadas convencionales como lo son las jornadas electorales o los consejos de padres, como en formas no tan convencionales como las actividades comunitarias y manifestaciones populares, el complementar todo esto con explicaciones y conversaciones familiares, les permite construir significados sobre la paz, la alteridad, la participación y la inequidad social, este proceso de aprender haciendo y participando junto a los padres, inscribe en los niños maneras de proceder

y habitar el espacio público, enriqueciendo su desarrollo político y social. Esto es un lugar común, un lugar de debate donde se enriquece el pensamiento de los más pequeños. (Garavito-López & Molina-Valencia, 2021)

Claro que la parentalidad es muy importante en este lugar, pero para entender un poco sobre ella debemos entender primero los géneros separados. Empezaremos por las mujeres, donde en ellas se juega un papel crucial, los cambios de ciclo afectan directamente a sus estados de ánimo y un hogar que sea acogedor y respetuoso con esos cambios ayudaran de manera positiva esa convivencia. En este caso hablaremos de 4 etapas de cambios hormonales, el ciclo menstrual, el embarazo, la menopausia y por último el síndrome del ovario poliquístico que aunque no es una etapa de un ciclo hormonal afecta directamente en él.

Según (From Menstruation to Menopause: How Hormonal Shifts Shape Women's Brain Health, n.d.) Las diversas etapas fisiológicas que atraviesa el cuerpo de la mujer, desde la pubertad y menstruación hasta el embarazo y la menopausia, así como condiciones como el Síndrome de Ovario Poliquístico (SOP), tiene un impacto directo en la vida cotidiana dentro del hogar. Las fluctuaciones hormonales que caracterizan el ciclo menstrual pueden influir en el estado de ánimo y la cognición, manifestándose en cambios de humor, irritabilidad o dificultades de concentración que, aunque a menudo son invisibles, pueden afectar

en la dinámica familiar y la capacidad para llevar a cabo tareas domésticas, a tal punto que en etapa lútea los tiempos de reacción llegan a ser mas lentos, lo que puede generar una sensación de torpeza en el entorno que habitan.

Durante el embarazo, los cambios físicos y hormonales pueden llegar a ser mas notables, como el aumento de peso o las alteraciones metabólicas, se acompañan de cambios neurológicos significativos, como la reducción en volumen de materia gris que persiste hasta dos años después del embarazo, estos cambios pueden influir en la memoria, el procesamiento emocional y en la salud mental, aumentando el riesgo en condiciones como la depresión posparto que afecta directamente en la capacidad de cuidar de sí misma, del recién nacido y de la familia, impactando así mismo en las interacciones y el bienestar general del hogar.

A medida que avanza la vida, la menopausia y la perimenopausia conllevan una disminución drástica de estrógeno, provocando sofocos y aumento de peso, pero también cambios de humor, depresión y las dificultades cognitivas comúnmente denominadas "niebla cerebral". Estos síntomas impactan su bienestar, energía y capacidad de gestionar el hogar, afectando potencialmente las relaciones familiares y la organización diaria. Incluso el síndrome de ovario poliquístico (SOP) puede disminuir la memoria, la atención las habilidades verbales. En conjunto,

estos procesos biológicos que pasa el cuerpo de la mujer resaltan como la salud cerebral y su bienestar son generalmente moldeados por sus sistemas biológicos, con repercusiones directas en su participación, energía y calidad de vida dentro del hogar.

En los hombres, aunque no hay ciclos tan marcados también existen estos cambios debido a transformaciones físicas, biológicas y socio psicológicas. Los estereotipos de masculinidad hegemónica tradicional, puede ser un factor de riesgo en su salud, manifestándose en el descuido del cuerpo, adicciones y enfermedades psicosomáticas, lo cual afecta su presencia y capacidad de interacción dentro del hogar, Esta construcción de la identidad masculina, que promueve la invulnerabilidad y la búsqueda de riesgo, junto con la presión social para no mostrar emociones consideradas “impropias” como el miedo o la tristeza, puede generar “torpeza afectiva”. Esta limitación en la expresión emocional tiene un impacto negativo directo en las relaciones y la economía familiar, al dificultar la comunicación y la intimidad. Estas dificultades comprometen directamente la capacidad del hombre para desenvolverse de manera autónoma y llevar una vida de pareja estable, afectando la calidad de las interacciones cotidianas y la armonía general en el hogar. (Zamora Delgado & Diseño Sobrevuelo Ltda, n.d.)

Entender el cuerpo de cada miembro del

hogar, siendo niño, joven o adulto, nos permite conocer características de cada uno que podremos abordar en un contexto de diseño del espacio del hogar. Los hogares Colombianos se diferencian de otros países por ser acogedores o eso creemos, especialmente en la ciudad de Bogotá, las casas o apartamentos cuentan cada vez con menos espacio, donde se dividen por estratos sociales, los más adinerados cuentan con propiedades grandes, quizás para familias grandes o pequeñas, los de clase obrera depende de sus ingresos se determina su vivienda. ¿Realmente estas viviendas contribuyen al estado de ánimo y físico de las familias?, ¿Puede una vivienda influir directamente en la paternidad de los niños?

Las viviendas influyen positiva o negativamente en cada persona, un estudio de países escandinavos nos permite resaltar el uso de espacios verdes en la fase premenstrual de las mujeres y como este puede reducir ciertos síntomas. El síndrome premenstrual (SPM) afecta hasta al 20% de las mujeres en edad reproductiva, se manifiesta a través de molestias físicas (como dolor, hinchazón abdominal, problemas para dormir, sensibilidad en los senos y dolores de cabeza) y síntomas psicológicos (como ira, irritabilidad, ansiedad, tensión, llanto, o depresión). Estos síntomas no solo afectan la calidad de vida de las mujeres e impiden la función cognitiva, la capacidad de atención y la autoestima, sino que también pueden influir en

las interacciones cotidianas y la armonía dentro del hogar, como la irritabilidad en las relaciones o las dificultades para dormir que impactan a toda la familia. El espacio residencial puede jugar un papel mitigador, específicamente, una mayor exposición a los espacios verdes residenciales se asocia con menos síntomas de SPM. Se observó una reducción en la probabilidad de experimentar ansiedad, tensión, depresión y hasta dificultad para dormir”. Estos beneficios se atribuyen a procesos emocionales y fisiológicos relacionados con la capacidad de los espacios verdes para reducir el estrés y mejorar la salud mental. (Triebner et al., 2022)

En las ciudades y mas en la capital, podemos encontrar viviendas ubicadas en edificios de pisos y pisos, encerrados por una reja, cada vez mas lejos de lo natural y justamente no hablamos de vivir entre las montañas, entre la selva, hablamos de vivir sanos, tener un pequeño jardín al cual podemos acercarnos cada día, un parque natural donde podamos caminar, respirar, tener momentos al día cerca de lo natural acercándonos cada vez a nosotros mismos. Claramente el diseño arquitectónico de una ciudad que no pensaba crecer tan rápido no puede ser muy cercano a tener espacios gigantes de recreación a dos pasos de la puerta, pero si los pensamos podemos optar por tener un pequeño espacio en ellos, un espacio digno, aprovechar lo que la naturaleza nos brinda sin generar más costos de vida.

El Síndrome del Edificio Enfermo (SEE) o en inglés Sick Building Syndrome (SBS), se refiere a aquellos edificios donde sus residentes expresan incomodidad o reclamos relacionados con su salud en un porcentaje superior al (>20%), debido a que son construcciones con condiciones herméticas, con poca ventilación natural o incluso por reciente remodelación. (Instituto Nacional de Seguridad e Higiene en el Trabajo, 2013). Este síndrome genera ciertos síntomas consecuentes de mala ventilación, la iluminación, temperatura, etc. Tener en cuenta estos factores ayudara a una mejor salud en sus habitantes. (Rocío et al., 2025)

El diseño de las viviendas puede influir notoriamente en las personas. En mi casa, un apartamento en un quinto piso localizado en la ciudad de Bogotá en estrato 3, que cuenta con poca ventilación debido a la ubicación, teniendo torres que lo rodean, nos obliga a poner mallas en la noche para no sufrir de calor, ya que durante el día el sol calienta fuertemente calentando las paredes de la vivienda, lo que hace que el aire no se sienta fresco. Mi madre, quien vive y trabaja en el hogar, se esmera cada día por hacer del un espacio donde se pueda sentir cómoda, adornándolo con velas, aromatizadores y flores naturales. En mi hogar conviven tres personas, aunque muchas veces cuatro cuando alguna de nuestras parejas nos visita; intentamos que sea un lugar ameno, un lugar común de todos. Cada día la mesa del comedor es ese espacio donde todos conversamos,

contamos nuestras anécdotas u opinamos sobre distintos temas.

Muchas veces, cuando llego a casa, me siento en el suelo frente a la cocina mientras mi madre prepara la cena. Ese momento se ha vuelto nuestro espacio común. Aunque intentamos que cada uno tenga su privacidad, buscamos que esto no limite nuestra convivencia. Aun así, sería ideal contar con un espacio más amplio donde poder compartir cómodamente estos momentos.

Si pensamos en convertir nuestras viviendas en verdaderos hogares, ¿cómo sería ese hogar soñado? Tal vez un lugar con espacios pensados para conversar, decidir en comunidad, respirar naturaleza y sentir el aire fresco. ¿Qué pasaría si cada casa tuviera un lugar así? Así como el comedor tiene la función de reunirnos para comer, o la cama nos permite descansar, ¿por qué no pensar en un espacio diseñado para ser el corazón del hogar? Un rincón donde sembrar, sentarse a hablar, sin necesidad de construir mansiones, sino con algo pequeño pero significativo: un espacio común, propio de cada familia.

La modernidad, con todos sus cambios, ha traído consigo una tendencia hacia la privatización. Las puertas cerradas se han vuelto parte natural de nuestra rutina diaria: llegamos a casa y nos encerramos en nuestros cuartos. Pero ¿y si comenzamos a habitar también a los otros? ¿Y si hacemos de nosotros mismos nuestro hogar?

Un hogar que, aun siendo compartido en familia, también sea reflejo de lo que somos.

Y aunque hablar de si realmente podemos cambiar lo social desde nuestro hogar, siendo esto algo tan difuso, para mi no esta completamente claro, no se realmente si el educar a personas desde un hogar pueda cambiar estereotipos que se generan en la calle, por el momento será bueno situarme en un espacio común de todos los que habitan una vivienda, siendo así mi argumento anterior y después podremos contar a la pregunta de si realmente podremos cambiar la sociedad desde algo tan pequeño como un hogar.

#### Referencias

From Menstruation to Menopause: How Hormonal Shifts Shape Women's Brain Health. (n.d.).

Garavito-López, J., & Molina-Valencia, N. (2021). La parentalidad como escenario de socialización en lo político: experiencias de familias colombianas. *Forum. Revista Departamento de Ciencia Política*, 19, 167-188. <https://doi.org/10.15446/frdcp.n19.85502>

Pablo Fernández Christlieb. (2004). El espíritu de la calle, *Psicología Política de la cultura cotidiana* (Anthropos Editorial, Ed.).

Rocío, Á., Moreno, B., Sebastián, A., Diaz, T., & Ambiental, I. (2025). Análisis del Síndrome del

Edificio Enfermo: Relación entre la calidad del aire y la sintomatología asociada en los bloques 14, 15 y 16 de la Universidad Cooperativa de Colombia, sede Bogotá.

Triebner, K., Markevych, I., Bertelsen, R. J., Sved Skottvoll, B., Hustad, S., Forsberg, B., Franklin, K. A., Holm, M., Lindberg, E., Heinrich, J., Gómez Real, F., & Dadvand, P. (2022). Lifelong exposure to residential greenspace and the premenstrual syndrome: A population-based study of Northern European women. *Environment International*, 158. <https://doi.org/10.1016/j.envint.2021.106975>

Zamora Delgado, S., & Diseño Sobrevuelo Ltda, P. (n.d.). Diseño y diagramación COMODIDAD ECONOMÍA EXACTITUD 4-7.

**Flor  
Cruz Garzón**

# El Kitsch como Resistencia Estética:

## Una Reflexión Estudiantil sobre Experimentación y Descolonización del Diseño Latinoamericano

Si quieres ser “alguien” no puedes ser tú, o bueno eso es lo que se ha ido instaurado en mi mente durante mi recorrido por el programa curricular de Diseño industrial en la universidad nacional de Colombia, ya en este punto (cuarto semestre de Diseño), me encuentro constantemente navegando en la coyuntura de dos mundos a mi parecer un poco (mucho) distintos, por un lado el rigor que exige mi formación académica más en este punto donde comenzamos a realizar las practicas proyectuales, donde dejamos de lado la experimentación y a mi parecer nos preparamos es para ser trabajadores, no creadores, solo ejecutores, solo una herramienta que por como nos cuentan nuestros profesores un tanto dispensables y por el otro lado una postura que todavía valora lo experimental, de lo que opino, de lo que siento, de lo valioso de seguir experimentando, a través del cuerpo, del sonido, de la voz, forma y figura que me empuja hacia territorios alejados a lo convencional dictado por un canon occidental que ya nos ha hecho demasiado daño al considerar el que se sale de estas normas como estilos “inapropiados” para el diseño serio, el diseño que tiene un mercado global, el que todos pensamos en poner algún día en el IKEA.

Esta tensión, lejos de ser un mero conflicto personal, siento que nos lleva a descubrir una problemática sobre la estética que rige disciplina y

la necesidad urgente de tener un pensamiento de diseño desde nuestras propias estéticas y con un sentido crítico.

En contraposición a los modelos estéticos dominantes, encuentro en manifestaciones culturales contemporáneas como el trabajo de Ca7riel y Paco Amoroso en su disco PAPOTA, o en las intervenciones del artista Manchado, ya que ambos sacan a relucir una propuesta visual y sonora que emplea la saturación, el exceso y la mezcla de referencias como estrategias críticas. Esta saturación, más allá de ser una elección de estilo de tipo aleatoria (aunque lo parezca), funciona como una forma de crítica frente a lo típicamente institucionalizado; como plantea Nicolas Bourriaud (2002) en Postproducción, se menciona que el arte contemporáneo se apropia de signos ya existentes para reconfigurar significados, y en esa lógica el exceso se vuelve subversivo una herramienta crítica para dar un mensaje.

En PAPOTA, por ejemplo, los artistas utilizan prótesis musculares para simular cuerpos hipermasculinizados en referencia al “lookmaxxing”, corriente que abarca una amplia gama de prácticas destinadas a optimizar los rasgos faciales, la estética corporal, los hábitos de cuidado personal y el estilo, que aunque suenan a definición genial es una corriente que promueve estándares extremos de belleza masculina. Al

llevar este ideal al absurdo, lo satirizan, ya que en su video de presentación de papota aparece un manager imponiendo este requisito para alcanzar éxito junto con otras paraticas para hacerse un nombre y ser exitosos en la industria musical, en el cortometraje simbolizado por un premio ficticio llamado Latin Chaddys, clara parodia de los Latin Grammys, criticados por su falta de representación y transparencia en la industria musical latina.

De modo similar, Manchado combina estéticas llaneras con elementos del anime, como camisetas de fútbol con elementos anime, en el caso concreto de el equipo de futbol atletico Nacional (la ciudad de la eterna primavera) y como este puso en su parte central a Sakura Cardcaptors, porque su nombre significaba “flor”, creando una metáfora cargada de ironía, aunque siento que su intención vas mas que del uso del significado de Sakura con el fin de desafiar las convenciones visuales del futbol, las normas de género y la masculinidad frágil de los hinchas tradicionales, que probablemente rechazarían lo kawaii o lo rosa.

En ambos casos, estas propuestas artísticas critican con humor y agudeza los moldes impuestos por la industria cultural. Ca7riel y Paco Amoroso lo expresan de forma directa al cantar que “si querés ser alguien no podés ser tú”, una frase que resume la idea de que la autenticidad no tiene cabida en un sistema que premia la reproducción de estereotipos. Su crítica cobra más fuerza si se tiene en cuenta su trayectoria como músicos instrumentistas, contrastada con el auge masivo que alcanzaron tras su participación en el segmento Tiny Desk de NPR Music. Por otro lado, la estética del cortometraje actúa como un espejo de la era digital, marcada por el hiperconsumo, la

velocidad y la saturación de estímulos visuales por medio del uso de la sátira característica del kitsch potenciada con elementos de los 2000, uso de prótesis, etc.

Manchado, por su parte, propone una escena alternativa que en algún momento logre popularizarse y ser socialmente aceptados así como paso en el caso de los corridos tumbados en México, los cuales se consolidaron desde un híbrido entre lo popular y lo regional. Estas apelan a un público joven que habita en la lógica del remix y del meme, mientras que impactan al público adulto generando opiniones mayoritariamente de rechazo romper con sus estándares generacionales más arraigados, ya sea en torno al llanero, al fútbol o a la noción de “buena música”. En este sentido, la mezcla de referencias –formas, objetos, símbolos y valores culturales– se convierte en un acto de relectura, reapropiación y, sobre todo, de subversión cultural.

### ***Redefinir la Estética desde el Sur***

Percibo la incomodidad de algunos compañeros, que en su afán de tener buenos resultados, intentan ajustarse a estéticas dominantes que dentro de la formación en diseño no es casual, apelar al minimalismo, a la pérdida de ornamento, esto no más es sino un síntoma de una concepción del diseño fundamentada profundamente en ideales modernos, industriales y de consumo. Bajo estas lógicas, siento que hay un sesgo que en cierto modo le da una ventaja hacia quien sigue lo normativo, lo estandarizado, lo que se puede producir en masa, mientras se dejan de lado o se excluyen aquellas formas que desbordan lo emocional o lo artesanal. La estética

queda subordinada a una idea de eficiencia que, lejos de nutrir la creatividad, termina estrechando sus posibilidades.

Replantear esta visión implica reconocer que el diseño no opera en el vacío, sino que responde a contextos culturales que están en constante evolución. En lugar de pensarlo como una actividad universal, neutral o fija, por eso es necesario situarlo dentro de marcos más amplios que consideren la memoria y los afectos. La estética debe convertirse en un campo de producción simbólica, donde se negocien identidades, valores y formas de habitar el mundo. Es aquí donde se abre la posibilidad de pensar en una estética desde el Sur: una que no busca imitar modelos globales, sino articular sensibilidades propias, en tensión con lo dominante.

#### ***Descolonización Estética y Relacionalidad***

Cuestionar los cánones estéticos impuestos por la modernidad implica también desmontar sus estructuras de poder. La descolonización estética no se limita a incorporar símbolos locales o referencias populares, sino que apuesta por desestabilizar las jerarquías que dictan qué se considera valioso, legítimo o “correcto” en el diseño. En este sentido, lo kitsch, lo recargado o lo híbrido no son errores que deban corregirse, sino estrategias que revelan otras formas de ver, sentir y crear.

Como señala Ana Carolina Luz, los sistemas de clasificación estética heredados del proyecto moderno han funcionado como dispositivos de exclusión, invisibilizando prácticas y lenguajes que no encajan en el gusto hegemónico. Recuperar estas expresiones subalternizadas no es una

nostalgia por lo local, sino una manera de resistir la homogeneización visual impuesta por la industria global.

Desde la mirada de Arturo Escobar, en su libro *Autonomía y diseño*, plantea que no radica en el mero hecho de crear objetos, sino de reconocer y habitar las relaciones que le dan sentido a esos objetos.

Ahora, cuando diseño, pienso en adoptar una visión que me permita conocer, aplicar y conectar con los vínculos, saberes y sensibilidades que cada comunidad, subcultura o parche trae consigo. Escuchar más y asumir esa relacionalidad fuerte implica aceptar que el conflicto, la contradicción y la mezcla no son errores, sino parte esencial del proceso creativo. Diseñar, desde esta perspectiva, es también una forma de cuestionarse a uno mismo, de volver sobre mis propias experiencias, mi contexto y lo que puedo reinterpretar o transformar. Es un camino en el que aprendo a escuchar, a dejarme afectar por otras formas de mundo y a construir, con otros, sentidos compartidos.

#### ***Mi Experiencia como Bricoleur Cultural***

Una de las estrategias que más me ha resultado en la práctica es lo que denomino “bricolaje cultural”: la mezcla consciente y crítica de referencias estéticas provenientes de distintos contextos culturales y temporales. Esta metodología, inspirada en el concepto del bricolage, implica trabajar con los materiales simbólicos disponibles en nuestro contexto para crear nuevas propuestas formales.

En mi casa siempre ha sido costumbre arreglar, alargar la vida útil de un objeto lo mayormente

posible, hacer arreglos decorativos a cosas que parecen haber nacido sin ornamento, regalar artesanías o detalles hechos a mano. Aunque no siempre son bien vistos por todos, varios familiares nos repiten que deberíamos ya botar objetos intervenidos o borrar nuestros murales, básicamente dejar de lado este pequeño rasgo de personalidad propia que le damos a las cosas, en mi casa resistimos, hacemos propias las cosas, “ya hay muchas iguales”, me repetía mi mamá cuando bordaba sus camisas o tejía sobre las revistas, este acercamiento me ha enseñado que algunos de los proyectos más interesantes surgen precisamente en esos cruces “impropios”: cuando materiales industriales se combinan con técnicas artesanales para darle un toque más propio el “porque me gusta, porque me representa” el vernos reflejados en los objetos que intervenimos es cuando las formas tradicionales asumen funciones contemporáneas.

En mis visitas a las ferias de *upcycling* y espacios de performance clandestinos de la ciudad, he encontrado inspiración en esa capacidad del kitsch para demandar atención y comprensión afectiva. Los objetos kitsch interpelan directamente la corporalidad, en un entorno más afectivo, un tantomás cercano. Su propósito no es la discreción, sino por el contrario una provocación dar una mirada crítica a problemas epistemológicos.

### ***Desafíos y Tensiones en la Implementación***

Soy consciente de que la incorporación del kitsch en el diseño industrial enfrenta desafíos significativos que no pueden ser ignorados. Existe una línea muy fina entre apropiación crítica y exotización de los elementos populares, entre

experimentación estética situada y reproducción acrítica de estereotipos como es lo que suele suceder con la iconografía colombiana reciente, poporos, sombreros vueltiaos, el café, las marimondas y mil ejemplos más.

He observado casos donde la incorporación de elementos “populares” en el diseño deriva en una especie de “turismo estético” que reproduce las mismas lógicas extractivistas que pretende combatir el kitsch. Por ejemplo, cuando diseñadores de clase media urbana colocan un nombre de raíz indígena cuando su propuesta de diseño tiene poco o nada de entendimiento o intención de comprender a esas comunidades, como diseñadores podemos llegar a apropiarnos superficialmente de códigos visuales de sectores populares -algunas veces también populares- sin comprender sus lógicas culturales internas o sin involucrar a esas comunidades en el proceso de la creación de concepto, de diseño, de proyecto. Para mí, debe surgir un pleno entendimiento de la cultura popular, haberla vivido en carne propia, interiorizarla, comprenderla para ahí si utilizarla dentro de nuestro proceso de diseño o creación de concepto, el mejor diseño en mi opinión es el que aparte de ser funcional conecta genuinamente con la comunidad o el mal llamado usuario.

### ***Hacia una Pedagogía Expandida del Diseño***

Mi experiencia como estudiante me ha llevado a pensar que la transformación del diseño industrial requiere cambios profundos en los enfoques pedagógicos. Me resulta sumamente importante cuestionar los enfoques que han predominado en la enseñanza del diseño, ya que han moldeado un pensamiento proyectual mas

cercano a lo que ocurre en el occidente, lo que contribuye a una pérdida de interés en el potencial de explorar estéticas populares, cotidianas, a la construcción de la identidad como diseñadores colombianos ¿Qué nos diferencia de occidente?

Imagino aulas donde se estudie tanto a Dieter Rams como a Pedro Friedeberg, donde se analicen productos de Apple junto con objetos de la cultura material popular, donde los estudiantes se sientan interés, amor y se animen a proponer soluciones que conecten con el sur, sus dinámicas, sus pensares, sus saberes para también así poder responder a sus necesidades y deseos situados.

Sería de gran valor que los docentes demuestren apertura para estudiar y comprender la estética kitsch, o popular, podrían salir propuestas más interesantes si tan solo se tratara de fortalecer más ese vínculo entre el estudiante y su realidad como alguien cuya cotidianidad es el sur, que estas propuestas nazcan de problemáticas que no sean meramente de occidente, diseño para la comunidad, pero no desde el punto de un observador ocasional sino el de un habitante del sur.

#### ***La Experimentación como Práctica Política***

Para mí, la experimentación artística en el diseño industrial no constituye a una etapa juvenil que se supera al ejercer profesionalmente. Es una práctica política que cuestiona constantemente los límites de lo posible y lo deseable en nuestra disciplina, por medio del kitsch encuentro una herramienta especialmente potente porque opera desde la provocación y la desnaturalización. El objeto kitsch nunca pasa desapercibido; siempre está interpelando, siempre está pidiendo una toma de posición. Esta capacidad de provocación en lo

personal me encanta y se me hace super valiosa en un contexto donde el diseño tiende a ser más un acompañamiento, algo neutro que solo sale a relucir cuando esta involucrado en un contexto de uso

Como afirma Abraham Moles, el kitsch es “el resultado de una estetización de segunda mano”, que si bien imita formas artísticas sin conservar su intención original, adquiere nuevos significados afectivos en contextos populares, que al ser compendidos y usados de forma critica ser convierten casi que inmediatamente en objetos que se llegan a relacionar mas con el usuario, este comienza a sentirse identificado, comienza a tener un valor relacional.

#### ***Reflexiones Finales: Hacia un Diseño más Honesto***

Mi reflexión sobre el kitsch como herramienta de resistencia estética apunta, en última instancia, hacia la construcción de una práctica del diseño más honesta con las realidades culturales que habitamos. La neutralidad estética es una ficción: siempre estamos eligiendo ciertos códigos visuales sobre otros, y esa elección nunca es inocente políticamente.

La apuesta por integrar críticamente el kitsch en el diseño industrial es, en el fondo, una apuesta por la honestidad epistemológica: reconocer que habitamos realidades híbridas, contradictorias, excesivas, y que nuestros diseños pueden reflejar esa complejidad en lugar de negarla. No se trata de botar todo lo que viene de otras latitudes, sino de crear diálogos más equilibrados donde nuestras propias tradiciones visuales y conceptuales tengan voz legítima.

El kitsch, entendido como estética relacional

y afectiva, constituye una herramienta válida para construir un diseño industrial situado que dialogue con las sensibilidades populares latinoamericanas, siempre que se aborde desde una perspectiva crítica y metodológicamente rigurosa. Su incorporación permite cuestionar las lógicas estéticas hegemónicas y habilitar formas de conceptualización más inclusivas, más cercanas a las vivencias del territorio.

Esta búsqueda de equilibrio es, quizás, el desafío más apasionante que enfrente como estudiante de diseño: aprender a navegar entre el rigor técnico necesario y la experimentación estética situada, entre la funcionalidad universal y la significación cultural específica, entre la profesionalización disciplinar y la honestidad vivencial. En esa navegación, el kitsch se revela no como destino final, sino como brújula que apunta hacia posibilidades de diseño más plurales, más conectadas con las realidades que efectivamente habitamos.

Es fundamental dejar de temerle a lo nuestro, reconocer en ello una potencia creativa y simbólica, y abrir espacio a una práctica proyectual que no solo incorpore estas estéticas y saberes, sino que las reivindique como parte central de un diseño verdaderamente situado. Porque en lo que suele calificarse como “cursi”, en lo saturado, en lo entrañable y excesivo, reside una potencia transformadora que nos invita a reconciliarnos con lo propio y a imaginar un diseño más plural, más honesto y más conectado con las realidades que habitamos.

Al final, se trata de construir una soberanía simbólica. Una estética decolonial que no busca validar lo propio frente a lo ajeno, sino

desmantelar la noción misma de jerarquía estética impuesta. Como bien han demostrado artistas como Manchado, Ca7riel y Paco Amoroso, o espacios como las ferias de upcycling, es posible crear desde la contradicción, desde la mezcla, desde esos híbridos culturales que emergen cuando dejamos de temer a nuestras propias expresiones y las asumimos como material legítimo para el diseño contemporáneo.

#### Referencias

- Calvera, A. (Ed.). (2007). De lo bello de las cosas: Materiales para una estética del diseño. Editorial Gustavo Gili.
- Campi, I. (2015). El diseño de producto en el siglo XX: Un experimento narrativo occidental [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona].
- Cruz Garzón, F. G. (2025). Estética Kitsch y Descolonización del Diseño Latinoamericano: Hacia una Práctica Proyectual Situada. Universidad Nacional de Colombia.
- Echeverría, B. (2011). La modernidad múltiple. En *Crítica de la modernidad capitalista* (pp. 177-187). Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Escobar, A. (2017). *Autonomía y diseño: La realización de lo comunal*. Editorial Tinta Limón.
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal: Economías barrocas y pragmatismo popular*. Tinta Limón.
- Huyssen, A. (1986). *After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism*. Indiana University Press.
- Luz, A. C. (2021). *La descolonización del arte: Reflexiones críticas desde el Sur Global*. Editorial Crítica.

Maldonado, T. (1961). International Council of Societies of Industrial Design (ICSID). Moles, A. (s.f.). El kitsch y el objeto.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Tinta Limón.

Santos, B. de S. (2009). Una epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social. Siglo XXI / CLACSO.“

**María Camila  
Fuentes Niño**

# Yo y mi Sur

Hablar de diseño, de los Diseños del Sur, implica cuestionar y reformular la mirada funcional occidental; implica buscarme, sembrarme y escucharme. Este texto nace del cuerpo, de mi cuerpo: soy una mujer de 19 años, estudiante de Diseño Industrial en la Universidad Nacional de Colombia en el año 2025. Por ello, he decidido desarrollarlo en primera persona, aludiendo a mis experiencias personales y a mi proceso de reconocimiento.

La pregunta que me impulsa en medio de este todo puede redactarse así: “¿Desde qué lugar, con qué implicaciones y bajo qué condiciones es legítimo o problemático que una artista o diseñadora externa a una cultura originaria use su lengua, símbolos o expresiones musicales en sus obras?”; “¿Se considera este acto una forma de reivindicación afectiva o una apropiación cultural disfrazada de homenaje, tomando como ejemplo el caso de Mafiandina?”

Mi punto de partida es la figura de Mafiandina, conocida como Taki Amarú. Esta artista urbana, originaria de Bogotá, elige cantar y componer en quichua, una lengua que, aunque no heredó, afirma contener y acoger. Taki toma la decisión de abandonar su nombre cristiano en un acto de reposicionamiento ontológico por sí misma. Relaciono esta decisión con el diseño: en *Autonomía y diseño* (2019), Escobar propone una ruptura con el diseño moderno. Invita a

entenderlo no como solución, sino como una práctica de creación de mundos, intervenciones y reformulaciones. Decidir crear implica siempre abandonar una posibilidad para encarnar otra; una que crea, más no diferencia ni se rige por la lógica de encontrar soluciones funcionales o racionalidades modernas.

—

El nombre cristiano, como construcción occidental y moderna que representa una asignación identitaria, también implica una decisión. Renunciar a él y reconocerse desde una reconciliación con el cuerpo y con el ser mestizo es, a mi parecer, un acto profundamente simbólico. Me causa cuidado el caso de Taki, pues su tránsito del nombre cristiano a uno en quichua reconstruido —que significa “canto serpiente” (no como traducción literal, pero sí como aproximación al castellano)— expresa el afán de recuperar significaciones que el idioma dominante, en este caso el castellano, no le ofrecía. Significaciones que la identidad ligada a su nombre por sí mismo no abarcaba. Es en este punto donde surge en mí la pregunta:

“¿Cómo construyo —o cómo se construye— una identidad cuando los lenguajes que podrían definirla están ausentes de mi idioma cotidiano?”

Percibo que, en el caso de Mafiandina, alejarse del nombre cristiano constituye un gesto de desobediencia epistémica. Renunciar a esa

identidad impuesta le permite, según mi lectura, abrir un espacio o una nueva configuración de sí misma, a partir del reconocimiento de su propio deseo. Esta situación la relaciono con mi propia sensación de que el idioma cotidiano, que a menudo me encierra, limita mi capacidad de expresión profunda, de comprensión, de reconocimiento y de reconfiguración identitaria.

Así como en el tránsito de Mafiandina, reconozco que existen palabras, sonidos y silencios que pueden ser esenciales para la construcción del ser y de la identidad. Muchos de ellos no existen en el castellano aprendido o carecen de una significación directa que capture plenamente su profundidad. Considero que la ausencia lingüística en mi repertorio cotidiano revela una carencia semántica que afecta mi capacidad de pensarme, contemplarme y construirme en registros más allá del castellano o de los idiomas occidentales aprendidos.

Construir una identidad requiere una búsqueda activa de lenguajes que no me han sido enseñados, pero que intuyo como resonantes. Implica reconocer la existencia de palabras, sonidos, gestos o silencios que me nombran y me acogen mejor que las estructuras heredadas. Para quienes, como yo, no manejamos lenguas originarias ni provenimos de comunidades indígenas, construir una identidad desde el sur implica escuchar y entender los vacíos del lenguaje heredado. De este modo, puedo buscar, apropiarme y acoger términos, ritmos, silencios o símbolos que me permitan resignificar mi existencia. En este sentido, el acto de nombrarme —o más bien de renombrarme— es una forma de diseñarme. La ausencia de ciertas palabras no significa ausencia de identidad, sino

que revela la necesidad de imaginarla y construirla con los recursos simbólicos que resisten, existen, y que quizá he ignorado o a los que he renunciado de forma inconsciente.

Retomando la concepción de identidad desde la academia, y afirmando que cuando se visualiza desde el sur no constituye un entorno estático ni una categoría esencialista, recuerdo a Silvia Rivera Cusicanqui (2010), quien habla del ch'ixi: una tensión no resuelta —y sin necesidad de resolverse— entre opuestos que coexisten. Descendientes indígenas con marcas o caracteres indígenas que, a su vez, portan marcas occidentales. Ser de los Andes no responde exclusivamente a una condición geográfica, sino a una sensibilidad que se comparte y se practica. En el caso de Mafiandina, dicha pertenencia no se define por herencia directa, sino por un gesto de afiliación simbólica y espiritual. Su uso de la lengua quichua y su relación con símbolos ancestrales constituyen una forma de enunciación identitaria que interpela los límites convencionales de la autenticidad. Desde los Diseños del Sur, esta forma de identidad expandida puede validarse siempre que se articule desde la reciprocidad y el reconocimiento, y no desde la apropiación.

Comprendo que el concepto de identidad, en su acepción moderna, ha sido históricamente utilizado como un dispositivo de diferenciación y exclusión. En contraposición, los Diseños del Sur proponen entender la identidad como una red de relaciones y resonancias. Dentro de la práctica artística de Mafiandina —que entrelaza lo urbano con lo ancestral— encuentro un gesto de unión simbólica. La música, en su caso, funciona como mediación entre temporalidades y culturas,

proponiendo un modelo de diseño que, en lugar de segmentar, entrelaza.

Me llegó a conflictuar la posibilidad de apropiación cultural que implica el uso de una lengua ajena a la heredada. Sin embargo, Ziff y Rao (1997), en *Borrowed Power*, argumentan que la apropiación cultural ocurre cuando se utilizan elementos culturales de comunidades oprimidas sin su consentimiento ni participación. No obstante, reconocen la posibilidad de generar formas de reapropiación afectiva. En el caso de Mafiandina, esta diferenciación me parece clave, ya que su uso de la lengua quichua y de símbolos andinos está ligado a su compromiso con las comunidades y al respeto por los contextos culturales que invoca. Esta tensión es fundamental para quienes, desde el diseño, enfrentamos el desafío de crear sin despojar.

Como estudiante de Diseño Industrial, joven, artista y mujer formada en una universidad pública en Colombia, esta reflexión es profundamente personal. No se trata solo de analizar lo que hace Mafiandina desde fuera, sino de reconocer que yo también estoy en búsqueda de mi lugar dentro de un campo históricamente marcado por referencias eurocentradas, soluciones industriales y lógicas de mercado.

En cada proyecto —académico o autónomo— performo una identidad que aún está en construcción y que, incluso sin la certeza de que en algún momento se concrete, atraviesa una tensión constante entre lo aprendido y lo sentido, entre lo funcional y lo simbólico, entre lo occidental y lo local. Mi identidad, al igual que mis procesos creativos, se encuentra en permanente negociación, sin garantías de cristalizarse por

completo y sin el afán de que ello suceda.

**José  
Gaitán Guzmán**

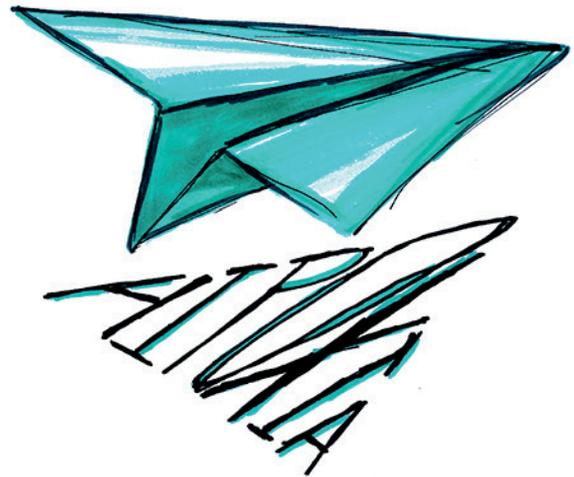


Figura 2. hipoxia; Ilustración digital por José Gaitán Guzmán (2025), estudiante UNAL.

# **Pedagogía en el programa de Diseño Industrial de la UNAL:**

## **Reflexiones de lo que ha sido estudiar Diseño Industrial**

### *1. Introducción*

En este ensayo quiero analizar a grandes rasgos, cómo es el estudiar Diseño Industrial en la UNAL, enfocándome en su didáctica y formas de enseñanza, guiándome inicialmente por la perspectiva de la pedagogía que propone el filósofo Jacques Rancière en su libro “El maestro ignorante”, para evaluar mi papel como estudiante, cuestionando los procesos pedagógicos a los que me he estado sometiendo, desde la mirada de un estudiante de 24 años, que ha estado transitando el programa desde el periodo 2023-2 hasta el actual 2025-1.

Y en vista del reciente proceso de acreditación del programa, con la visita de los pares académicos, me surgen unas reflexiones de la reunión con los pares, y en este ensayo pienso ver de otra manera una analogía a la que llegan los pares al concluir su vista, orientando la mirada en la que analizaré el proceso pedagógico del programa de Diseño Industrial de la UNAL, introduciendo a esta analogía una metáfora donde hablaré de unas problemáticas que propongo a partir de la comparación de mis vivencias con lo que propone Rancière en su libro.

Además, teniendo en cuenta que Rancière también plantea un cambio al modelo pedagógico actual, al cuestionar las jerarquía de la relación

docente-estudiante, busco mostrar, cómo relaciono lo que plantea, con el concepto de “Los Diseños del Sur” del antropólogo Arturo Escobar, presentado cómo estos dos planteamientos, me llevan a ampliar el panorama de lo que podría ser mi papel como estudiante.

Culminando este escrito con una reflexión acerca de la autonomía y el auto aprendizaje, planteando la posibilidad de ver la autonomía más haya de “la emancipación intelectual”, sugiriendo la posibilidad de empezar a construir espacios de aprendizaje que propicien la construcción de conocimiento en Diseño de manera colectiva.

### *2. Cómo ha sido estudiar Diseño Industrial*

Durante estos dos años en el programa de Diseño Industrial de la UNAL, he atravesado experiencias que han sido tan intensas como fugaces. En medio de todo lo aprendido, lo vivido y lo transitado, empiezo a notar que no solo estoy acumulando proyectos y entregas, sino también un creciente desgaste físico y mental; sintiendo en momentos que este peso me supera o que por lo menos tengo que reevaluar los esfuerzos que he estado haciendo, y precisamente, es este proceso de evaluación lo que me ha llevado a abordar el tema de la pedagogía en este ensayo, preguntándome en este proceso:

*¿Por qué estudiar Diseño Industrial me está produciendo este malestar?, ¿Qué parte de este proceso formativo me está superando?*

En primer lugar, creí que debía orientar mi análisis desde la pregunta de ¿para que se estudia Diseño Industrial?, sin embargo durante este proceso comprendí que, por un lado, el Diseño Industrial al ser una disciplina tan joven en estos momentos es difícil afirmar para que es que se estudia y más bien encontré que como estudiante estoy siendo parte de la construcción del “¿Para qué?”. Por otro lado, cuando inicié a estudiar Diseño Industrial, estaba dispuesto a ver de manera “objetiva” o por lo menos, a tener una postura flexible ante las estrategias pedagógicas que plantean mis docentes semestre a semestre. Esto, claro, al tener una perspectiva muy afín a la que tiene Donald Schön sobre lo “paradójico” de aprender una competencia nueva: “Un estudiante no puede, al principio, comprender lo que necesita aprender; solo puede aprenderlo formándose a sí mismo y solo puede formarse a sí mismo comenzando por hacer lo que aún no comprende” (Schön, 1992, p. XX).

Y en un principio creí hasta cierto punto qué estudiar Diseño Industrial era eso, pues, en su didáctica, los procesos de enseñanza, para mí han sido de:

- o Estar en disposición para intentar comprender, lo que los docentes plantean que es

necesario aprender, para la práctica del Diseño.

- o Luego someterse a la incertidumbre de salir de mi zona de confort y aventurarme a intentar hacer el ejercicio que plantean los docentes orientado a lo que ven necesario aprender.

- o Y después de aventurarme hacer los que no comprendía, con los docentes identificar que se logró aprender y que no. Retroalimentando lo que se hizo en el proceso.

Básicamente creía que la naturaleza de la enseñanza era, como diríamos coloquialmente “le digo el milagro, pero no el santo”, pero algo que siento es que en momentos no encuentro muy claro, si quiera, lo que se supone que “necesito aprender” o en este caso “el milagro”, ocasionando que en el momento de hacer “lo que no comprendo” “el santo”, encuentre que se está difuminado el sentido de los esfuerzos que estoy haciendo por aprender algo.

Por lo tanto, partiendo de los indicios que me da esta premisa, me surge el cuestionamiento del papel que juego yo como estudiante en esta premisa y del papel que juegan mis docentes, en la búsqueda para que se efectúe la comprensión de lo que se plantea enseñar.

*¿Qué papel juegan los estudiantes y docentes en un proceso pedagógico?*

Para intentar dilucidar que me compete a mí como estudiante y a mis docentes, a la hora de

estar en un escenario donde se me quiere enseñar algo, decidí empezar por “¿qué esperan mis docentes de mí?” y yo “¿qué espero de ellos?”. Es en este punto, donde encontré útil el pensamiento de Jacques Rancière y su libro *El maestro ignorante*, no porque me ofrezca respuestas cerradas, sino porque me propone un marco potente para pensar esa relación pedagógica que vengo cuestionando.

En un primer momento Rancière desarrolla su libro a partir de un acontecimiento que le sucedió a Joseph Jacotot, un maestro francés del siglo XIX, que enseña y explica su propia lengua, se encuentra en una situación, donde se le presentan unos estudiantes de Países Bajos que hablan holandés, queriendo aprender francés, y el por su parte no sabe holandés, lo que lo lleva a desarrollar un método inesperado para enseñarles francés. Al tener el idioma como una barrera para comunicarse, él se ve imposibilitado para siquiera, explicarles características o particularidades del francés; Jacotot se le ocurre simplemente darles una novela bilingüe y les pide que la lean, comparen, reflexionen y escriban sobre ella. El resultado lo sorprende: sus estudiantes aprendieron, sin que él haya tenido que explicarles nada. Este hecho lo lleva a preguntarse: “Entonces las explicaciones del maestro están de más? O, si no lo están ¿Para qué o para quien eran útiles?”

Con ese suceso busca desmentir el mito de la explicación, que durante siglos nos han metido en la cabeza, que, para aprender, alguien tiene que explicarnos las cosas. Que el que “sabe”, le transmite su conocimiento al que no sabe. Y la explicación, lejos de ser un acto neutral, establece una jerarquía: el que sabe se sitúa por encima del que no sabe, y el que aprende se acostumbra a depender del que enseña. Así se reproduce una relación de dependencia que perpetúa la desigualdad.

Pero Jacotot demostró lo contrario: cuando las personas confían en su propia inteligencia, pueden aprender por sí solas. Solo necesitan una cosa: voluntad. Para Rancière, en cambio, todos somos igual de inteligentes, lo que cambia es el uso que hacemos de esa inteligencia y las condiciones en las que se nos permite usarla. Y por eso propone la figura del “maestro ignorante”: aquel que no explica, sino que estimula la atención, desafía, acompaña y exige un esfuerzo, pero sin imponer su saber.

Ahora bien, Rancière aquí me da unos puntos importantes para empezar a deducir mi papel como estudiante y el de mis docentes. Por un lado, como estudiante veo necesaria la voluntad por aprender, confiar en mi propia inteligencia, evaluando cómo y cuándo usarla de la mejor manera, que en palabras de profe Cesar Galán en Comunicación 3 “pensar mucho, para hacer

poco”. Y con esto ir retirando la dependencia por una explicación que me imponga una verdad, estando dispuesto a aventurarse en lo paradójico de aprender una competencia nueva de Schön, en búsqueda de construir una relación propia con los conocimientos que adquirimos de manera crítica y no estar recitando un conocimiento impuesto en un aula de clase.

Por otro lado, tomando lo que sugiere Rancière sobre cómo debería ser una adecuada participación de un docente o en este caso Maestro, haciendo énfasis en las competencias de: estimula la atención, desafía, acompaña y exige un esfuerzo, pero sin imponer su saber.

Estos puntos los encuentro importantes ya que al compararlos con las tesis que proponen Yedaide, María Marta y Porta. (2016). Siete tesis en el horizonte. Nuevos mitos y viejas utopías para la enseñanza. Porque si mencionan la importancia de que un docente tiene un rol de estimular la atención de sus estudiantes haciendo atractivos los conocimientos que propone en la aplicación de la didáctica, que a su vez, proponer un conocimiento nuevo a alguien, es una práctica que desafía a los estudiantes a aventurarse en la búsqueda del conocimiento, y claro al no imponer sus saberes su rol es más de acompañar a sus estudiantes, viendo si la estrategia pedagógica que propone les está llevando a encontrarse con algunos de los aprendizajes que ve necesarios, o si se desvían de

los objetivos formativos conducirlos a la una ruta más adecuada, ayudando a superar frustraciones en el proceso, y por lo que yo interpreto hasta evaluar en momentos donde el ejercicio que se propuso no esta funcionando y ver la posibilidad de reconducir o al menos bajar la exigencia, para concentrarse en conducir a los estudiantes a lo realmente necesario por aprender, concentrándose en el proceso y no tanto en el resultado.

### *3. Respirar, o asfixiarse: una metáfora crítica del proceso formativo en diseño*

Con estos insumos, encontré la posibilidad de transmitirlos de mejor manera a partir de una analogía que surge durante el reciente proceso de acreditación del programa, donde comparan el transitar el programa en sus diferentes momentos (Laboratorios, Prácticas Proyectuales y Observatorios) con un ciclo respiratorio: al inicio se aspira profundamente (oxigenando el cerebro), en medio se contiene el aire (representando un esfuerzo, por difícil que sea) y al final, se exhala (se liberan las presiones), proponiendo un ejercicio más libre de lo aprendido.

A partir de la analogía que propusieron los pares académicos, esa idea de que el tránsito por el programa de Diseño Industrial se parece al ciclo de la respiración: “aspirar, contener y exhalar”, comencé a pensar en el proceso pedagógico desde otro lugar. Aunque esta analogía sugiere

una experiencia fluida, incluso meditativa; al escucharla, algo en mí no resonaba del todo. Lo que yo sentía era otra cosa. Lo que experimento no es respiración tranquila. O al menos en vez de tener una experiencia meditativa creería que en lo que llevo del programa, quizás puede haber un sistema de hipoxia, que me hace pensar que este “ciclo respiratorio” no se siente tan así.

Y precisamente cuando escuché esta analogía recordé a mi padre, que fue piloto, solía hablarme de ese fenómeno. En la aviación, la hipoxia ocurre cuando no llega suficiente oxígeno al cerebro. Lo alarmante es que uno no se da cuenta de que sus capacidades cognitivas están decayendo. Los errores se acumulan y, a veces, el desenlace es fatal. En la formación en diseño, algo similar puede estar ocurriendo. En lugar de fortalecernos, el proceso nos asfixia.

Continuara...

#### Referencias:

Escobar, A. (2016). *Autonomía y diseño: La realización de lo comunal*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

Rancière, J. (2003). *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (2ª ed., trad. de Cristina Penchaszadeh). Barcelona: Laertes.

Schön, D. A. (1987). *Educating the reflective*

*practitioner: Toward a new design for teaching and learning in the professions*. San Francisco: Jossey-Bass.

Yedaide, María Marta y Porta, Luis. (2016). Siete tesis en el horizonte. Nuevos mitos y viejas utopías para la enseñanza. *Actualidades Investigativas en Educación*, 16 (1), 484-501. <https://dx.doi.org/10.15517/aie.v16i1.22384>

***anónimo***

# Entropía, incertidumbre y diseño(?)

¿Qué nos lleva a preguntarnos sobre esas cosas que aún son inciertas ante nuestros ojos? ¿Qué nos lleva a decidir? ¿Qué afecta nuestra forma de hacer?

Como estudiante de Diseño industrial de la UNAL, ya habiendo visto algunas matriculas y teniendo dicho avance, me preguntaba sobre cómo es que el transcurso constante de la vida nos va poniendo retos inevitables que debemos asumir todos los días, y que son enfrentados de diferentes maneras, de acuerdo con las realidades particulares.

El concepto de entropía es usado en diversos campos del conocimiento para explicar un comportamiento aleatorio de algún sistema, en la física se relaciona con el estado de orden y desorden, dependiendo de la probabilidad. Como yo la entiendo es como se ve reflejada la manera en que la energía que dispone nuestro universo, se va disipando, se va moviendo en múltiples direcciones esperando y buscando un receptor a medida que la realidad atraviesa los espacios medidos por los tiempos, como resultado del ordenamiento o la reducción de la entropía queda un rastro material y memorial que construye las diferentes maneras de ser, y que a su vez proporciona infinitas formas de crear la realidad.

Para la teoría de la información, la entropía

es una medida para la incertidumbre de una fuente de información, midiendo la pérdida o la concreta organización de los datos, a medida que aumenta la entropía la información se pierde y aumenta su demanda, lo que conlleva a un estado de aleatoriedad, una falta de sentido y pérdida de los recursos, la toma de decisiones que dependen de esa información, que como la definen Kolmogorov, V.M. Glushkov y W.R. Ashby, no es energía ni materia sino más bien característica de la organización interior del sistema material, conforme a los numerosos estados que la misma puede adquirir, están basadas en la cantidad de información cambiante que un sistema adquiere de otros sistemas, y de las construcciones propias de cada sistema que a su vez está sesgado por los entornos más próximos y las diferentes circunstancias, a veces indeseables o fuera del control, lo que no permiten la exactitud o un estado de extrema concretización.

Las incertidumbres que se presentan, teniendo en cuenta la entropía, permiten direccionar la manera en que el observador puede o no organizar la información que consume y que proporciona el entorno, con el fin de generar acciones que modifiquen las materialidades de su realidad, convirtiéndose en herramientas para fomentar la creación de nuevos rastros que

comunique intenciones. Estas posibilidades colocan al individuo en una posición en la que su existencia y el relacionamiento con los demás sistemas exige una autonomía y un criterio que le permita proponer y contribuir con el desarrollo de un todo conformado por diferencias que se retroalimentan constantemente. En la actualidad los medios brindan exceso de información saturando a las personas de contenido poco útil afectando el criterio y la empatía, llevando a las personas a zonas de confort generando la necesidad de “facilidades” que limitan la actividad y el desarrollarse socialmente, individualizando y generando fronteras de comparación y de estatus.

El proyectar las posibles incertidumbres permite predecir un margen de error, lo que contribuye a libertad creativa para desligarnos de las maneras convencionales dogmáticas y de costumbre que nos propone la modernidad con el fin de pensarnos desde los bordes, viendo hacia afuera de lo que ya está conformado. El diseñador es un actor en la configuración de

nuestros contextos, en la medida en que define diferentes certezas que facilitan la vida práctica, ordenando la energía por medio de la convergencia de conocimientos y procesos, según AYD, en pro de proponer esa autonomía individual y colectiva, la postura a asumir es de agitador más que de gestor, desafiando y cuestionando las normas, con el fin de adecuarlas o cambiarlas de acuerdo a las necesidades cambiantes, valorar y re- conocer la experiencia y saberes de su entorno y de las comunidades que existen y que existieron, entendiendo que cada mundo conforma y contiene otros mundos, por medio de ir cuestionando la manera en que se ha vivido y si tomado decisiones consiente, o más bien decisiones conforme a las dinámicas sociales actuales.

El conocimiento y descubrimiento de los entornos, los objetos, las personas y sus diferentes contextos históricos, permite al diseñador tener elementos que den una línea base, una mirada a los mundos que otros ya han construido, con el fin de situar la problemática en una mirada integra que tenga en cuenta los procesos que estuvieron

antes. En el camino de estudiar Diseño Industrial, desde mi experiencia y la de algunos compañeros, la incertidumbre se presenta en mayor medida en las etapas iniciales del proyecto (dependiendo de la metodología pueden ser, contextualización, ideación comprobación, implementación) aunque no deja de estar presente nunca, generando malestares ansiedades; esta se reduce por medio de lanzarse al mar de las posibilidades y atrapar las preguntas que encaminen mejor el proyecto, con el fin de encontrar métodos que nos ayuden a solucionar preguntas, y que nos generen más, reduciendo la entropía de acuerdo a la calidad y la cantidad de información, y aumentando la creatividad de romper, intervenir o cambiar lo que ha sido establecido, por medio de la problematización de los conocimientos adquiridos, ya que esto aporta y forja el aprendizaje del estudiante con actitudes que cuestionan y critican, para redefinir constructos técnicos sociales que establecen soluciones.

En conclusión, la entropía nos lleva inevitablemente a que la energía se pierda, si

no se actúa para ordenarla, las incertidumbres actúan como posibilidades encapsuladas que se usan para direccionar decisiones y re-acciones de las circunstancias que se nos presenta en el presente en lo que nos rodea, cada cual con su particularidad, por eso nos cuestionamos sobre las cosas desconocidas, sobre los posibles caminos que podemos tomar frente a esas situaciones que son aleatorias, que nos obligan a decidir constantemente sobre esas posibilidades de actuar para reducir la entropía, para evitar que el entorno siga influyendo sin permiso en mis decisiones. También se refleja en el proceso de diseño al momento de enfrentarnos nuevos proyectos de una manera curiosa, crítica y sistemática con el fin de ordenar la información y generar soluciones que aporten a la creación, modificación o preservación de pluriversos y una comunión entre estos. Veo la incertidumbre como una herramienta de auto-descubrirse por medio de preguntas y respuestas que voy encontrando en los rastros de personas que estuvieron antes, esa utopía que vamos dibujando por medio de la curiosidad.

**David  
Ibáñez Ardila**

En una sociedad donde los objetos no sólo cumplen funciones prácticas, sino que también organizan jerarquías simbólicas, resulta crucial preguntarse cómo el automóvil ha llegado a representar algo más que un simple medio de transporte. En el contexto colombiano, este fenómeno se entrelaza con una cultura del estatus profundamente arraigada, en la que el carro se percibe como símbolo de éxito, estabilidad y pertenencia social. Esta percepción ha sido reforzada de manera generacional, a través de relatos familiares, medios de comunicación y publicidad, que han construido una visualización del éxito vinculada al consumo y la posesión material.

En este contexto, el diseño juega un papel clave, no solo como herramienta técnica, sino como creador de futuros y formas de vida. Según Escobar, el diseño moderno ha sido históricamente funcional al capitalismo y al proyecto civilizatorio occidental, consolidando objetos, estructuras y deseos que influyen en la desigualdad y la homogeneización cultural. Por lo tanto, el automóvil puede entenderse como un “objeto-signo” que “vehiculiza” por decirlo así, un modelo de vida aspiracional e individualista, propio de una lógica global dominante.

No obstante, frente a este panorama, surgen alternativas como los diseños del Sur, que plantean una transformación ontológica: diseñar

desde los territorios, las relaciones y el cuidado de la vida (Escobar, 2018). Estos enfoques pretenden repolitizar el diseño, abriendo el camino hacia un pluriverso, es decir, un espacio de múltiples mundos posibles donde lo central no es el tener, sino el vivir bien.

Por ello, decidí escribir este texto partiendo de la pregunta: ¿cómo se ha globalizado la idea del automóvil como símbolo de éxito y qué rol juega el diseño en esa construcción?, con el objetivo de explorar cómo se produce, transmite y normaliza esta relación entre vehículo, estatus y modernidad, y de igual manera cómo se pueden plantear alternativas desde una perspectiva crítica y situada del diseño.

La comprensión del automóvil como símbolo de éxito no puede separarse del papel que juega el diseño en la creación de imaginarios sociales. Desde una mirada crítica, el diseño no solo resuelve problemas funcionales, sino que también produce significados, deseos e identidades. Como sostiene Escobar, el diseño moderno ha sido históricamente una herramienta funcional al capitalismo, encargada de materializar futuros homogéneos, centrados en el crecimiento económico, el consumo individual y la estandarización cultural.

En contraposición, los diseños del Sur proponen una visión distinta: no se trata de diseñar desde la lógica del mercado, sino desde los

territorios, las relaciones y el cuidado de la vida. Este enfoque se inserta en lo que Escobar llama transiciones civilizatorias, que buscan superar la crisis del modelo moderno, abriendo paso a un pluriverso de mundos mucho más sostenibles y posibles.

Complementariamente, la cultura automovilística en Colombia refleja una transmisión generacional de ideales, en los cuales tener un carro no solo es una solución de movilidad, sino un marcador de estatus, pertenencia y progreso. Esta idea ha sido reforzada por la publicidad, los medios y los discursos institucionales, construyendo una visualidad del éxito profundamente arraigada en el imaginario social colombiano.

En Colombia, tener carro puede ser visto como sinónimo de haber “llegado a algún lado”. En las narrativas familiares, en los comerciales de televisión y en las conversaciones cotidianas, el vehículo propio aparece como símbolo de adultez, estabilidad económica y progreso familiar. Esta percepción responde a una lógica social profundamente instaurada en nosotros: la asociación entre propiedad y estatus, donde el automóvil juega un rol fundamental.

La cultura automovilística en Colombia ha reproducido un modelo de vida en el que el carro representa no solo movilidad, sino también éxito, autoestima y pertenencia social. Incluso cuando su adquisición implique endeudamiento o supere las necesidades reales de la persona, el carro sigue siendo percibido como un “ascenso” simbólico. Aquí surge lo que podría llamarse una

ilusión de progreso, alimentada por la publicidad y la transmisión de valores aspiracionales de generación en generación.

El diseño, en este contexto, no es neutral. Como señala Escobar, el diseño dominante está al servicio de una ontología del tener, donde los objetos refuerzan modos de vida centrados en el individuo, el consumo y la distinción. Así, el carro no es solo un medio de transporte, sino un objeto cargado de significados que refuerza y reproduce estructuras sociales desiguales, marcando quién tiene y quién no, quién ha “progresado” y quién no.

El rol del diseño en la consolidación del automóvil como símbolo de éxito no es casual. Como plantea Escobar, el diseño moderno ha estado históricamente al servicio del tener, en el cual los objetos no solo resuelven necesidades, sino que también materializan formas de vida deseables, impulsadas por el modelo capitalista. Este tipo de diseño refuerza ideales de individualismo, movilidad privada, consumo aspiracional y jerarquía social. Así, el automóvil no solo es un producto de la industria, sino una herramienta para la construcción de imaginarios globales, que promueven un ideal de éxito replicado en ciudades, anuncios, medios y estilos de vida.

La globalización del deseo ha uniformado las aspiraciones de millones de personas en todo el mundo. El acceso a un automóvil propio no solo representa movilidad, sino el cumplimiento de una promesa de pertenencia, validación social y libertad individual. Estas estructuras simbólicas

y culturales están conectadas con la forma en que el diseño actúa como puente entre el objeto físico y el valor simbólico que adquiere en contextos sociales concretos. La publicidad, el crédito de consumo y el diseño se combinan para construir una visualidad del éxito que margina otras formas de vivir, moverse o habitar el mundo.

En contraposición, los diseños del Sur invitan a imaginar alternativas que no reproduzcan esta lógica de exclusión. En lugar de producir más objetos que refuercen una sola forma de vida, se propone diseñar desde el territorio, la relacionalidad, el cuidado y la sostenibilidad. Este enfoque ontológico no busca sustituir un objeto por otro, sino reconfigurar la relación que existe entre el diseño y la vida. Se trata de reimaginar lo que entendemos por progreso, movilidad y bienestar, no desde el centro, sino desde las orillas: desde los saberes locales, la sostenibilidad ecológica y la autonomía colectiva.

Los diseños del Sur no ofrecen soluciones inmediatas, sino posibilidades para habitar el mundo de otra manera. Frente a una cultura del automóvil basada en la ilusión del tener, se abren caminos que priorizan el vivir bien en colectivo, el fortalecimiento de redes comunitarias de movilidad y la creación de espacios urbanos que no giren exclusivamente en torno al vehículo privado. Diseñar para las transiciones, como señala Escobar, implica abandonar la lógica de la novedad y el consumo, y empezar a imaginar futuros donde quepan muchos mundos.

### *De la fascinación al cuestionamiento*

Prácticamente desde que tengo memoria, he tenido algún tipo de relación con el mundo automotor. Probablemente mi primer acercamiento fue a través de películas como Cars o Meteor, que debí ver más de treinta veces a día de hoy. Aquellas historias no solo capturaron mi atención, sino que marcaron el inicio de una afición que, acompañada por mi padre, quien también comparte este gusto, se fortaleció con el tiempo. En ese entonces, no me interesaban ni las marcas, ni las características técnicas, ni el diseño en sí, me bastaba con que el carro se viera “chévere”.

A medida que crecí, empecé a interesarme más profundamente en el funcionamiento, el desempeño, las marcas, los autos clásicos y deportivos. Este gusto se alimentó con programas de televisión sobre modificación de autos, carreras callejeras y restauraciones. Mis juguetes pasaron de ser modelos fantasiosos a escalas de autos reales, reconocibles y deseados comercialmente. Así, yo también fui influenciado por películas, series y discursos que me enseñaban cómo debía lucir una vida exitosa: mucho dinero, una gran casa, un carro soñado. Lo aceptaba sin cuestionarlo, pues era la fórmula que se repetía en todos los espacios culturales a mi alrededor.

Más adelante, al enfrentar la decisión sobre qué estudiar, me encontraba indeciso. Fue entonces cuando comenzó mi interés por la Fórmula 1, un deporte que lleva el automovilismo al límite y por escuderías icónicas como Ferrari, Mercedes, McLaren y Aston Martin. Esto me

llevó a descubrir el Diseño Industrial, una carrera que parecía combinar creatividad, eficiencia y desarrollo, justo lo que más me entusiasmaba en ese momento.

En una de mis primeras presentaciones mencioné el automovilismo como la razón central para elegir esta carrera, sin imaginar que, con el tiempo, mi forma de pensar cambiaría profundamente. A lo largo del programa comprendí que el diseño industrial no se limita a la estética o la innovación. Aprendí que esta disciplina, tal como se ha desarrollado, está profundamente vinculada a procesos capitalistas de crecimiento acelerado que han contribuido a la crisis de sostenibilidad actual.

Esa comprensión transformó mis motivaciones iniciales. Ya no quiero diseñar solo autos de alto desempeño, lujosos o únicamente atractivos a la vista. Tampoco deseo alimentar sin cuestionamientos los imaginarios que perpetúan desigualdades. Aunque mi afición por los autos permanece, hoy quiero abordarla desde una mirada más crítica, reflexiva y abierta a otras formas de movilidad, relación y vida.

Sé que este proceso de cambio aún está en desarrollo. Seguirán surgiendo preguntas, tensiones y nuevas perspectivas. Pero por eso mismo, este ensayo me ha permitido confrontar mis propias creencias, desmontar ideales heredados y abrirme a otras formas posibles

de intervenir desde el diseño en el mundo que habitamos.

#### Referencias Bibliográficas

Escobar, A. (2018). Autonomía y diseño. La realización de lo comunal.

Gorz, A. (2016, August 24). La ideología social del automóvil. Letras Libres. <https://letraslibres.com/revista-espana/la-ideologia-social-del-automovil/>

Yáñez, C., Badia-Miró, M., Yáñez, C., & Badia-Miró, M. (n.d.). El consumo de automóviles en la América Latina y el Caribe (1902-1930). [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2448-718X2011000200317](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-718X2011000200317)

Admin. (2019, November 27). La pérdida de identidad y tradiciones en el automóvil. AutoveloX Magazine. <https://autoveloXmagazine.com/noticias/la-perdida-de-identidad-y-tradiciones-en-el-automovil/>

Villalba, L., & Villalba, L. (2024, July 8). La industria automovilística europea. Revista NUVE. <https://revistanuve.com/la-industria-automovilistica-europea/>

Zhou, M., & Wang, D. (2019). Generational differences in attitudes towards car, car ownership and car use in Beijing. *Transportation Research Part D Transport and Environment*, 72, 261-278.

<https://doi.org/10.1016/j.trd.2019.05.008>

Gutierrez, A. (2025, May 13). El secreto de los autos éxito en el mundo automotriz. C3 Care Car Center. <https://www.c3carecarcenter.com/blog/el-secreto-de-los-autos-exito-en-el-mundo-automotriz/>

Mouratidis, K. (2025). Transport and quality of life: The car and its link to subjective well-being, health, and life domains. *Transport Policy*, 168, 101–111. <https://doi.org/10.1016/j.tranpol.2025.04.014>

**Joan  
López Moreno**

## Deporte

# ¿Cómo lo vemos y asumimos en la actualidad?

Soy un estudiante de Diseño Industrial en la Universidad Nacional de Colombia, tengo 19 años y el deporte siempre ha sido un pilar fundamental en mi vida: desde temprana edad descubrí en él no solo una vía de expresión física, sino también un espacio de aprendizaje constante y superación personal. Lejos de reducirse a una mera actividad física o a un espectáculo aislado, el deporte constituye un entramado complejo donde convergen dimensiones de entretenimiento, poder, competitividad, estética y salud. Al combinar la emoción de lo lúdico con la disciplina biopolítica, la rivalidad economicista con la búsqueda de belleza cinética, y la promoción de la salud integral con narrativas de impacto global, el deporte moldea no solo nuestros cuerpos y mentes, sino también las estructuras sociales, culturales y económicas que le dan sentido. En este ensayo, daré un vistazo a cada una de estas facetas, profundizando en sus características, tensiones y repercusiones, y ofreciendo ejemplos concretos que amplíen la visión que tenemos de este fenómeno tan presente en mi vida y en la sociedad contemporánea.

Desde sus orígenes grecolatinos hasta las mega plataformas mediáticas contemporáneas, el deporte ha evolucionado de ritual comunitario a una materia prima global. En sus estadios y escenarios audiovisuales se tejen relatos que

trascienden la pura competición: son historias de superación, fraternidad y conflicto, diseñadas para conmover y fidelizar audiencias. Tal como señalan Zillmann y Bryant, el “entretenimiento mediático” busca “deleitar y, en menor medida, ilustrar a través de la exhibición de las fortunas o desgracias ajenas, o de la demostración de habilidades especiales” (1994, pp. 45-47). Esta lógica narrativa impone una estructura dramática: presentación de héroes y villanos, clímax en el momento de máxima tensión —el gol decisivo, la marca olímpica, el punto ganador— y resolución emocional, ya sea euforia o empatía con el perdedor.

“El espectáculo deportivo no se distingue de la gran narrativa épica: ambos apelan a la emoción colectiva, al anhelo de trascender límites y al placer de compartir un momento de suspenso masivo” (Zillmann & Bryant, 1994, p. 46).

La industria del “*sports entertainment*” —claramente ejemplificada por la World Wrestling Entertainment (WWE)— altera la noción de competencia pura al incorporar guiones preestablecidos y una escenografía teatral que busca maximizar el impacto emocional. Vince McMahon, artífice de este modelo, demostró que la coreografía y la dramaturgia pueden convertir a luchadores en personajes de telenovela, extendiendo el alcance del deporte

hacia segmentos de público más amplios y menos interesados en las estadísticas o la táctica deportiva

Pero este énfasis en la dimensión lúdica y narrativa no agota la complejidad del fenómeno. El deporte es también un instrumento de biopoder, en palabras de Michel Foucault, que disciplina cuerpos y regula comportamientos con el fin de producir “sujetos dóciles y útiles” para los sistemas económicos y estatales. Foucault describe cómo, desde fines del siglo XVIII, la “política anatómica” aplicó técnicas de fragmentación del cuerpo –por ejemplo, divisiones en gestos y posiciones– para optimizar su rendimiento y favorecer la obediencia institucional (1975, pp. 136–137). En el contexto deportivo, esta disciplina se materializa en cronogramas estrictos de entrenamiento, control médico constante, programas de nutrición y políticas antidopaje.

“La exigencia de precisión en cada movimiento, la medición científica de cada parámetro corporal y el control del rendimiento convierten al atleta en un proyecto regulable” (Foucault, 1975, p. 137).

Los Estados y las organizaciones internacionales han sabido explotar esta dimensión para proyectar su imagen y ganar legitimidad. La organización de mega eventos como los Juegos Olímpicos o la Copa Mundial de la FIFA no solo celebra el desempeño atlético, sino que se convierte en una plataforma de soft power, donde el país anfitrión exhibe modernidad, capacidad organizativa y fortaleza cultural. Beijing 2008 y 2022, así como el Mundial de Catar 2022, son ejemplos de cómo las inversiones

multimillonarias en infraestructuras deportivas se diseñan como mensajes geopolíticos: una nación “fuerte” es aquella capaz de movilizar recursos y talentos en nombre del “espíritu olímpico” o de la “unidad global” (Zhang et al., 2025, pp. 120–123).

En paralelo, el deporte es el campo donde se despliega una intensa competitividad, entendida no solo como rivalidad individual, sino como disputa de capitales en sentido bourdieusiano: económico, cultural y social. Pierre Bourdieu describe el “campo deportivo” como un espacio de lucha por prestigio y recursos, donde los rankings, medalleros y ligas funcionan como mecanismos de jerarquización (1984, pp. 468–470). Aquellos en la cima del podio no solo obtienen medallas, sino contratos lucrativos, patrocinios millonarios y acceso a instalaciones de élite.

Sin embargo, esta meritocracia aparentemente justa se ve matizada por barreras estructurales: el acceso desigual a entrenadores cualificados, equipamiento moderno y redes de apoyo social condiciona el rendimiento. Jóvenes de contextos desfavorecidos pueden ver truncado su potencial no por falta de talento, sino por la carencia de recursos. De ahí que la meritocracia deportiva sea tenida como un ideal aspiracional más que como una realidad plena.

La tensión entre cooperación y competencia es otro rasgo definitorio, especialmente en deportes de equipo. Mientras cada atleta compite por un rol y defiende su posición, debe simultáneamente coordinarse con sus compañeros para lograr objetivos comunes. Esta “cooperación competitiva” entrena no solo habilidades físicas,

sino también inteligencia social, confianza mutua y estrategias colectivas.

“La rivalidad reglada en contingentes grupales muestra que el deporte es, a la vez, un laboratorio de individualismo y un catalizador de solidaridad” (Bourdieu, 1984, p. 469).

Aun cuando la objetividad de los resultados –goles, tiempos, puntajes– domina el discurso mediático, el deporte alberga una potente dimensión estética. Disciplinas como la gimnasia artística, el patinaje sobre hielo o la natación sincronizada valoran la belleza del gesto, la armonía de las formas y la composición escénica. Hans Ulrich Gumbrecht acuñó el concepto de “belleza cinética” para describir aquel momento en que el atleta, inmerso en una intensidad concentrada, trasciende la técnica y crea pura forma en movimiento (2006, pp. 60– 62).

“En la ‘belleza cinética’ el observador no solo evalúa la ejecución, sino que se conmueve ante el desvanecimiento del deportista en la pureza del gesto” (Gumbrecht, 2006, p. 61).

Esta dimensión estética nutre, a su vez, estrategias de marketing deportivo: los uniformes, los logos de clubes y selecciones, el diseño de estadios y la escenografía de eventos internacionales se piensan como instalaciones artísticas que refuerzan la identidad de marca y generan experiencias multisensoriales. No es accidental que marcas globales inviertan millones en campañas que muestran el cuerpo del atleta como lienzo perfecto, modulando texturas, cortes y colores para enfatizar la elegancia y el dinamismo del movimiento.

Finalmente, no puede obviarse la función del deporte como vehículo de salud física y mental, un aspecto crucial para colectivos como los estudiantes universitarios. La vida académica impone cargas cognitivas y temporales muy elevadas, a menudo incompatibles con la recomendación de 150 minutos semanales de ejercicio moderado y 7–9 horas diarias de sueño. Estudios recientes han demostrado que la práctica regular de actividad física reduce significativamente los síntomas de depresión y de ansiedad en estudiantes, actuando además como catalizador de la autoestima y de redes de apoyo social (Li et al., 2025, pp. 499–505).

Sin embargo, la falta de planificación de horarios puede llevar al déficit de sueño, al estrés crónico y al temido “burnout universitario”. La presión por rendir académicamente y físicamente sin pausas adecuadas convierte al deporte en otra fuente de frustración, en lugar de un refugio de bienestar. Por ello, se hace imprescindible diseñar rutinas flexibles que integren breves sesiones de alta intensidad (HIIT), desplazamientos activos (bicicleta, caminatas) y pausas activas que fomenten la recuperación corporal y mental.

El deporte revela su verdadera riqueza al demostrar que lo aparentemente opuesto encuentra un terreno común: el juego y la disciplina se abrazan para moldear cuerpos y voluntades, mientras la lógica del mercado convive con la búsqueda de belleza en cada movimiento. Cuando observamos a un atleta, no solo vemos músculos en tensión, sino un cruce de fuerzas económicas, culturales y biopolíticas que definen

nuestro presente. Esa misma pista o cancha donde se libra la competencia también funciona como un espacio de creación estética y de salud compartida, recordándonos que el bienestar personal y colectivo puede surgir en los lugares más inesperados. Aunque a veces detectemos contradicciones, como el afán por récords infinitos frente a la necesidad de cuidar al deportista, ese choque de intereses es precisamente lo que anima al deporte a reinventarse constantemente. Así, al contemplar un partido o participar de una rutina, interactuamos con un ecosistema global que entreteje poder, consumo y cuidado de la vida, ofreciéndonos una mirada privilegiada de nuestras paradojas y, al mismo tiempo, una invitación permanente a construir puentes entre ellas.

#### Referencias bibliográficas

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (pp. 468–470). Harvard University Press.

Foucault, M. (1975). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (pp. 136–137). Vintage Books.

Gumbrecht, H. U. (2006). *In Praise of Athletic Beauty* (pp. 60–62). Harvard University Press.

Li, X., Zhang, Y., & González, A. (2025). Connection between college students' sports activities, depression, and anxiety. *BMC Psychology*, 13, 499–505.

McMahon, V. (2018). *The Business of Sports Entertainment*. Sports Media Press.

Zillmann, D., & Bryant, J. (1994). *Media Entertainment Theory* (pp. 45–47). Routledge.

Zhang, Y., Li, X., & Esperanza, M. (2025). How does physical education influence university students' psychological health? *Frontiers in Psychology*, 16, 120–130.



**Ana  
Malaver Rodríguez**



Figura 2. Sin título. Fotografía por Ana Malaver Rodríguez (2025), estudiante UNAL.

En un mundo dominado por el mercado la artesanía ha vivido transformaciones, empezando por su definición que puede ser problemática y ha tenido cambios con el pasar del tiempo. Concordamos cuando consideramos cualquier objeto elaborado manualmente, de manera tradicional y con fines utilitarios y/o utilitarios-decorativos como artesanías (Freitag, 2014), también desde la reflexión de Antonio Mosquera que la define como las manifestaciones de habilidad e ingenio del pueblo.

Es importante señalar que cada objeto artesanal es diferente de los demás, incluso cuando se reproduce en grandes cantidades, ya que cada uno depende de la composición de su materia prima. Son piezas únicas que no pueden igualarse la una con la otra, aunque se haya hecho muy parecida. Esto le da un valor muy alto, ya que su creación manual y única, permite al artesano poner toda su creatividad e imaginación en su obra. (Rivas, 2018)

A partir de esto, me hago una idea, aún remota, de lo que es artesanía. Si lo tomo desde lo cultural como expresiones de identidad de un territorio o comunidad, habría que hacer una reflexión sobre cómo ha sido impactada y los desafíos que enfrenta por las dinámicas capitalistas. De acuerdo con lo anterior, me surgen las siguientes preguntas: ¿La artesanía se está reduciendo a

solo mercancía decorativa? ¿Dónde queda su valor cultural?

En muchas comunidades, la producción artesanal es también una forma de organización social. Las prácticas compartidas de generación en generación, los talleres familiares y los circuitos de intercambio dan cuenta de una economía que no se basa exclusivamente en el lucro, sino en la reciprocidad y el cuidado mutuo. Por tanto, considerar la artesanía únicamente desde su dimensión económica reduce su potencia simbólica y social.

Tras esto también nace un cuestionamiento sobre qué es lo verdaderamente tradicional, por ejemplo, las llamadas habilidades tradicionales —la transmisión generación tras generación de costumbres e ideas en torno a las técnicas de producción, los usos y significados del objeto—, además de existir también en la industria, se han transformado continuamente entre el artesano: éste ha ido incorporando (aun eventualmente) nuevas tecnologías, otros materiales y símbolos renovados a sus productos, de manera que el término “tradicional” tiene que ser fechado para saber de qué tiempo estamos hablando y establecer un criterio de valoración al respecto. (Martín Juez, n.d.)

Ahora en *El Capital* (1867), Karl Marx, distingue entre dos formas fundamentales de valorar un objeto: el valor de uso hace referencia

a la utilidad concreta de un objeto, mientras que el valor de cambio remite a su capacidad de ser intercambiado por otros bienes o dinero. En el caso de la artesanía, históricamente predominaba su valor de uso dentro de las comunidades que la producían: objetos para cocinar, vestir, sembrar y como estos eran intercambiados entre sí. Sin embargo, con la expansión del capitalismo, este valor de uso ha sido progresivamente desplazado por el valor de cambio.

En las últimas décadas, la producción artesanal ha ido perdiendo progresivamente su carácter funcional y cultural para insertarse en lógicas de mercado dominadas por el valor de cambio.

Muchos productos antes utilizados cotidianamente en contextos campesinos se han transformado en objetos ornamentales dirigidos a consumidores urbanos, tanto nacionales como extranjeros. La finalidad ya no es diferenciar o preservar lo propio, sino vender (Contreras, s.f.).

De acuerdo con Serrano (2004) la realidad histórica de América Latina y su crisis de identidad en sus expresiones culturales se generan por un cambio que se ha dado en paralelo con la mundialización de la economía. La adaptación de la artesanía al mercado ha generado una estandarización simbólica visible en la incorporación generalizada de motivos precoloniales que muchas veces están desligados de su significado original. Esto ha supuesto una pérdida de creatividad local y de particularidades estéticas y técnicas propias de cada territorio (Contreras, s.f.). Las artesanías utilitarias tienden a desaparecer, mientras sobreviven aquellas

consideradas “artísticas”, destinadas al consumo de lujo o decoración.

En este contexto, es clave cuestionar las ideas reduccionistas sobre la artesanía como simple mercancía o souvenir. Como advierte Rivas (2018), la artesanía no debe ser elaborada únicamente como producto nostálgico para compatriotas en el extranjero o como recuerdo para turistas. Esta visión despoja al objeto artesanal de su significado cultural y lo reduce a un recurso económico más. Nada más falsa esa concepción de artesanía como mero bien de consumo.

A esta pérdida del valor de uso se suman las dinámicas de consumo actuales, que se basan en la adquisición de productos fabricados industrialmente con una vida útil reducida. Esto lleva a que los objetos sean desechados rápidamente y sustituidos con frecuencia, fomentando un consumo acelerado. Esta progresiva monetización de la economía ha permitido optar por productos industriales más baratos en lugar de artesanías (Degregori y Urrutia, 1976), facilitando así su desplazamiento por mercancías en serie. Este fenómeno ha sido indirectamente fomentado por la globalización, que ha erosionado el aprecio estético y cultural por la producción artesanal local, imponiendo modelos industriales más accesibles y despersonalizados (Acosta Márquez et al., 2021).

La cultura del regateo, muy presente en América Latina, también es un factor relevante en la desvalorización simbólica y económica del trabajo artesanal. En muchas ferias y plazas de mercado, se asume que el precio de la artesanía

es negociable, lo que puede traducirse en una presión constante para reducir el valor del trabajo invertido, se ignora el tiempo, el conocimiento y la dedicación que implica cada pieza.

Además, el regateo refleja una relación desigual entre quien produce y quien compra, especialmente cuando los compradores no pertenecen a la cultura que da origen a la artesanía. En esos casos, como se mencionó antes, el objeto se valora más como *sou-venir* que como expresión viva de un saber colectivo.

En conversación con una artesana en Fúquene, que trabaja con junco y enea en la elaboración de canastas propias de la cultura muisca, ella comentó que, si cobrara el tiempo, esfuerzo y el conocimiento real que le toma obtener el material y armar las canastas, la gente no se las compraría. Por eso prefiere poner precios que se acomoden más a lo que los compradores están dispuestos a pagar. Este testimonio evidencia cómo el regateo y la presión del mercado afectan directamente la posibilidad de valorar adecuadamente el trabajo artesanal, llevando a los propios artesanos a subestimar su esfuerzo para poder subsistir.

Ese modelo de consumo acelerado nos ha moldeado nuestros deseos, ritmos y formas de vida. Una lógica donde lo nuevo es más importante que lo significativo, donde el precio parece más relevante que el proceso. En este modelo se interesan más por vender productos que por la historia que puede haber detrás de estos. Cuestionar esta lógica es resistir también a un modo de vida único y abrirnos a otras formas de existencia. Como respuesta Arturo

Escobar propone el concepto de pluriverso, entendido como un modo de sostener la vida en su diversidad, y no a imponer modelos únicos de desarrollo o consumo. Lo pluriversal se construye desde los territorios, los vínculos y los saberes propios de cada comunidad. La artesanía, en este sentido, puede leerse como una expresión viva de esto ya que no busca universalizarse, sino responder a contextos culturales específicos, desde la memoria, el cuidado y la autonomía. Reconocer el trabajo artesanal como pluriversos existentes implica también valorar las formas en que las comunidades resisten la homogeneización global y siguen creando mundos posibles.

Como estudiante de diseño industrial, soy consciente de que esta profesión está profundamente conectada con la producción en masa, considero que estas tendencias deben llevarnos a una profunda reevaluación. ¿Qué papel debe jugar el diseño industrial frente a estas problemáticas? ¿Cómo podemos contribuir a modelos que valoren la durabilidad, la identidad y el conocimiento local, en lugar de perpetuar dinámicas de obsolescencia y sobreproducción?

Además, como diseñadores, solemos problematizar todo: buscamos resolver, optimizar o rediseñar en función de una lógica muchas veces externa al contexto. Sin embargo, muchas artesanías son soluciones locales completas, hechas desde la experiencia, la necesidad y el saber compartido, sin que medie lo que académicamente conocemos como “pensamiento de diseño”. Esta constatación nos interpela directamente: tal vez debamos dejar de vernos como portadores únicos

de soluciones y aprender de esos otros modos de hacer que emergen desde lo comunal y lo cotidiano.

En el libro *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal*, su autor, Arturo Escobar, se pregunta si las comunidades indígenas diseñan. Partiendo de lo anterior, también podría preguntarme si ¿la artesanía puede entenderse como una forma de diseño?, en tanto nace de saberes colectivos, tradiciones locales y memorias encarnadas. Reconocer este carácter de diseño situado permite valorar la artesanía no como simple mercancía, sino como una expresión de autonomía cultural y relacional.

No obstante, han surgido propuestas de diseño colaborativo donde el diseñador actúa como mediador entre saberes técnicos y saberes ancestrales. Este diálogo entre lo industrial y lo artesanal puede abrir caminos hacia una economía más justa, en la medida en que respete la autonomía cultural de las comunidades.

En un futuro, la forma de producción podría convertirse como la apreciación que hace Martín Juez, en donde sólo serán producidos masivamente los componentes mecánicos y electrónicos de los objetos; y el utensilio final, según la comunidad, será construido en series reducidas que incorporarán el azar en las variantes formales, así como la adaptación de la función y los usos para los usuarios específicos de esa

comunidad; es decir, las partes y accesorios serán “industriales” y el objeto final será “artesanal”. Diseñar será entonces el resultado de nuevas síntesis de las más modernas y las anti-guas tecnologías, de las más avanzadas ideas y las más entrañables sabidurías. Los objetos, su apariencia, la manipulación y el uso serán tan singulares como usuarios singulares haya dispuestos a requerir un diseño.

Frente a este panorama, se hace urgente proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales, como plantea la UNESCO (2005), de manera que la cultura no sea tratada como un simple objeto comercial, sino como un recurso social y económico capaz de sostener formas de vida diversas (Salazar Maestri, 2019).

La artesanía está atravesada hoy por una profunda tensión entre sus raíces culturales y las exigencias del mercado. Como forma de expresión ancestral, merece ser valorada no solo por su belleza o su potencial económico, sino por los mundos que representa. En este sentido, defender el trabajo artesanal es también defender la posibilidad de otras formas de vida, más conectadas con la memoria, el territorio y la creatividad colectiva.

Replantear nuestra relación con la artesanía supone preguntarnos qué tipo de consumo queremos fomentar, qué formas de economía queremos apoyar y qué saberes estamos

dispuestos a preservar. Al hacerlo, reconocemos que no se trata solo de objetos, sino de vidas, historias y futuros posibles. Aunque muchos cuestionamientos que-daron sin respuesta definitiva, este ejercicio permitió abrir una reflexión crítica sobre los modos de valorar, diseñar y sostener la vida desde lo artesanal.

#### Referencias

Acosta Márquez, M. P., Morales Owseykoff, T., & Ruíz Galván, M. (2021). Trabajo Artesanal. Valor cultural e influencia globalizada. *Neumann Business Review*, 7(1). <https://doi.org/10.22451/3006.nbr2021.vol7.1.10056>

Caldera, A. S. (n.d.). La ética: entre la flundialización y la identidad.

Contreras, J. (n.d.). la producción artesanal campesina en los andes peruanos: del valor de uso al valor de cambio.

Freitag, V (2014), El artista. pp. 129-143. Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad. Redalyc.Org. Retrieved June 16, 2025, from <https://www.redalyc.org/pdf/874/87432695007.pdf>

Martín Juez, F. (n.d.). Contribuciones para una antropología del diseño. Mosquera Aguilar', A. (n.d.). Una reflexión sobre el concepto de artesanía.

Rivas, R. D. (2018). La artesanía: patrimonio e identidad cultural. *Revista de Museología "Kóot,"*

9, 80-96. <https://doi.org/10.5377/koot.v0i9.5908>  
Salazar Maestri, T. (2019). La circulación de la artesanía desde la perspectiva de la programación cultural. *RChD: Creación y Pensamiento*, 4(7). <https://doi.org/10.5354/0719-837x.2019.55290>

**Santiago  
Manrique Ávila**

Mi nombre es Santiago Manrique, tengo 19 años, me gusta que me digan SantiaYo, no me gusta estar solo, sentirme solo, no controlo mi mente...

Tengo casi todos mis zapatos desgastados, rotos, aún sí no llevan mucho tiempo conmigo, me gusta pensar me como un caminante, muchas veces sin rumbo ni propósito solo con el interés de liberarme de la rutina que me carcome cuando vuelvo a mi casa, al cielo gris, la tarde inerte, silenciosa, a las paredes que sin personas carecen de significado, contradictoriamente siempre voy atado a mi maleta donde cargo lo que en algún momento creí que trabajaría, fotos, papeles, pinturas en aerosol, libretas, reglas y siempre agua para mi boca reseca, otras veces no llevo nada haciendo espacio para nuevas cosas. Me siento el sur del sur sin embargo para algunas personas mi sur ni siquiera existe.

En mi barrio las paredes tienen escrito HDS, “Hijos Del Sur” ... Pero ¿A cuál sur pertenezco? La 85 para los de la 200, al de México para Estados Unidos o ¿Al de Colombia para el mundo?

Este ejercicio traspasa la barrera de lo académico, en este momento de mi vida se han recalcado preguntas que me asechaban a lo lejos, mi tema de interés sobre la identidad, mi identidad ha impulsado estas conversaciones conmigo y mis pares, sin embargo, cada vez siento que el

estambre se enreda más como cuando por el afán de intentar recordar algo simplemente tu mente lo olvida

La identidad de mi territorio es inseparable de la mía propia como señaló Molano L. (2007), pero me gustaría ir más allá y entender a mi territorio para entenderme a mí.

“El día a día es una lucha por la libertad”

Desde la forma como me visto puede tener una intención o no, sin pinto mis uñas o cambio de color mi cabello es un acto en el busco expresar una de mis posibles representaciones que al exponerse frente a otras, dialogan, se ven validadas u oprimidas por las concepciones mentales de los demás que desde el consciente o inconsciente deciden hablar, opinar, señalar, estableciendo juicios de valor que se gestan en todos lados incluso en mi propio “hogar”. Reconocerse a partir del otro es un ejercicio tal vez nato de identificar los aspectos “positivos y negativos” que construyen en uno/una el imaginario del ejemplo y el anti-ejemplo gracias a esto la otra o el otro conforman el yo “porque también soy lo que no soy” (Camila Fuentes, conversación personal, 2025.) Parfraseando a una gran amiga, bajo esta lógica de pensamiento la versión que en este momento escribe se debe también al contexto, a las personas.

El texto como herramienta para la articulación

de ideas y pensamientos me parece valioso pero no crecí con eso, lo mío eran la manualidades, ver art-attack y querer el mismo resultado, replicar muchas veces un avión de papel hasta que volara chevere, no sé, los libros no eran lo mío o al menos de niño nadie me enseñó que podían serlo. Como muchos en el colegio tuve lecturas obligatorias que (el principito, el lazarillo de tormes, entre otros) pero no me apropiaba de estas lecturas prefería leer resúmenes en el rincón del vago y seguir.

“Jugué mi corazón al azar y me lo gano la guerra” (Rivera, 2007)

De los pocos libros que leí con un compromiso marcado, *La Voragine*, la anterior cita es una de las más reconocidas del texto, muy poderosa, un ejemplo de cómo sería el vivir, la primera parte de esta obra la aventura mediada por el ser pasional. Fuera de la obsesión de Arturo, el actuar desde el corazón me parece admirable, pero, ¿Cómo vivir por lo que uno anhela?, ¿certidumbre por el futuro aniquila el momento presente.

Las dudas que surgen, que se crean o renacen para mí son esas cosas que llevo en la maleta aquellas que no he terminado, algunas que no sé porque siguen ahí, otras muchas que ahora mismo no entiendo pero talvez más adelante tengan algún sentido. Camino porque es la manera en que rompo la barreras de mi territorio, subiendo, bajando, observando, admirando, curioseando así hago más grandemimundo. A veces de casa a la 45, de la 45 a la 80, de la 80 a Venecia, de Venecia al Tunal.

De un café en parkway al tinto en el sillón de mi casa.

De comer pizza al sudado que quedó del almuerzo

De la vaca pal trago de 20 a la gaseosa con pan.

Del agua enbotellada a la de la llave (muy superior la de llave)



**Alejandra  
Martínez Huertas**

# El significado de la fabricación artesanal de juguetes

En un mundo donde los juguetes industriales dominan los escaparates, existe una práctica silenciosa pero poderosa que resiste, la creación artesanal de juguetes. Detrás de cada muñeca de trapo, cada carrito de madera o cada trompo hecho a mano, hay más que un simple objeto; hay historias de resistencia, creatividad y memoria. Estos juguetes, nacidos de las manos de abuelos, padres y niños, no solo desafían la lógica del consumo masivo, sino que encarnan otras formas de entender el juego, el diseño y la vida misma.

A través de relatos cotidianos, con este texto quiero explorar cómo estos objetos hechos a mano se convierten en puentes entre generaciones, en actos de autonomía y en ejercicios de imaginación que transforman lo simple en extraordinario. No se trata solo de nostalgia, sino de un legado vivo que cuestiona qué valoramos en los objetos que nos acompañan y qué mundos somos capaces de crear cuando diseñamos con lo que tenemos y desde quienes somos.

El tema me llamo la atención ya que mis padres, en su niñez, no tenían los recursos para comprar un juguete, lo que los llevo a que ellos mismos los fabricaran, mi padre me contaba que le gustaba tallar en madera lo que resultaba en una coca o un trompo, que le daba horas de juego con sus hermanos, y me pareció interesante que ese ingenio que el tiene para hacer, al crecer, se

proyectara en la fabricación de escopetas con tubos de sombrillas y pólvora, por parte de mi madre, ella creaba sombrillas con hojas de una planta llamada sombrilla de pobre, muñecas con telas y escobas hechas de trigo. En contraste conmigo, yo no tuve la necesidad de hacer mis juguetes, desde que nací tenía un cuarto lleno de juguetes, solamente cuando viajaba al pueblo de mis padres, hacia mi propio restaurante con barro, hojas, y algún recipiente que me encontrara. Esto refleja que la fabricación artesanal de juguetes es una práctica profundamente arraigada en las dinámicas culturales y territoriales. En un contexto como el colombiano, donde las memorias, el ingenio cotidiano y las tradiciones familiares se juntan, hacer un juguete no es un simple acto de manufactura, es un ejercicio de creación situada, una forma de resistencia cultural y un gesto de autonomía.

Desde que estoy en el programa de Diseño Industrial en la Universidad Nacional, he observado una marcada inclinación hacia una visión industrializada del diseño de objetos. La mayoría de las asignaturas orientan el proceso hacia la creación de productos pensados para la fabricación en masa y su posterior comercialización. Sin embargo, a medida que he avanzado en la carrera, me he encontrado con personas que adoptan una postura crítica frente

a este enfoque, proponiendo en su lugar una comprensión más situada y humana del diseño, una mirada que reconoce y valora lo emocional, lo afectivo, lo territorial y lo contextual por encima de la eficiencia productiva. Este enfoque busca rescatar el sentido profundo de los objetos en la vida cotidiana y su capacidad para construir vínculos, narrativas y memorias, más allá de su función como mercancía. Al escuchar estas personas pude ver otro mundo aparte de el hacer para vender, uno que la emocionalidad estaba presente, y el contexto puede cambiar completamente un significado o formas de actuar, sentir y pensar.

Los juguetes desempeñan un papel fundamental en la infancia, ya que no solo acompañan el juego, sino que también facilitan procesos clave de desarrollo cognitivo, emocional y social. A través de ellos, las niñas y niños exploran el mundo, imitan situaciones de la vida cotidiana, construyen vínculos afectivos y desarrollan habilidades como la creatividad, la resolución de problemas y la empatía. Más allá de su función lúdica, los juguetes son herramientas simbólicas que permiten representar y comprender la realidad, construir identidad y fortalecer el sentido de pertenencia. En muchas culturas, especialmente en contextos populares y rurales, el juguete también actúa como medio de transmisión de valores, memorias colectivas y saberes, que se podrían ir perdiendo con el paso de las generaciones debido a la homogeneización cultural impuesta por la globalización, el avance de la tecnología y la pérdida de vínculos con las prácticas tradicionales.

La fabricación de estos juguetes se puede entender como un ejercicio de reexistencia una forma de resistencia cultural frente al consumo industrial que impone formas globalizadas de infancia y entretenimiento. En contraste con la estandarización de los juguetes comerciales, los juguetes hechos a mano reivindican lo artesanal, lo local y lo relacional. Estos objetos suelen fabricarse con materiales reciclados, naturales o reutilizados, lo que no solo reduce el impacto ambiental, sino que también ressignifica el valor de lo cotidiano. Según Escobar, estas prácticas se alejan del diseño capitalista dominante, acercándose a “formas de hacer que no están determinadas por la lógica del capital, sino por lógicas del cuidado, el territorio y la vida”

En algunas entrevistas que realice a personas que en su infancia construyeron sus propios juguetes, se describe la transformación de elementos tan cotidianos como tapas de botella, hojas de plantas, telas desechadas y cuerdas en juguetes cargados de significado. Estas historias revelan un proceso donde el aprendizaje transcurre por imitación directa, experimentación y diálogo intergeneracional. Un entrevistado comenta que, al no tener acceso a juguetes de fábrica, debió ingeniarse a partir de lo disponible: “usábamos tapas de botellas para ruedas, palos para sostenerlas, y un pedazo de madera que tallábamos para la carrocería, cada carro era diferente porque cada uno le gustaba un tipo de carro diferente”. Esta construcción de objetos en contextos de limitación demuestra cómo la escasez puede convertirse en un potente catalizador de la innovación y el diseño creativo.

Más allá de la dimensión técnica, los juguetes artesanales poseen un profundo valor afectivo y simbólico. Actúan como cápsulas de memoria, ligando al creador con su entorno familiar y cultural. Una entrevistada me conto sobre la muñeca de trapo que confeccionó junto a su abuela, hecho con retazos de vestidos antiguos: “Era muy especial para mí porque me recordaba mi abuela y siempre estaba conmigo esa muñeca. Era mi compañera de aventuras”. Este vínculo afectivo resuena con la perspectiva de Tonucci, quien plantea al juguete como un mediador emocional y narrativo, capaz de construir puentes entre la imaginación infantil y la memoria.

La dimensión relacional de estos procesos artesanales se manifiesta en la colaboración comunitaria. La construcción de un trompo de madera no solo implica habilidades manuales, sino la transmisión de prácticas de madres, padres, abuelos y vecinos, que participan en la selección de la madera, la enseñanza del torneado rudimentario, y la decoración final con los materiales a mano. Para Arturo Escobar, esta red de relaciones configura lo que denomina ontologías relacionales, donde los objetos no son entidades autónomas, sino nudos de una trama que entrelaza aspectos, sociales y simbólicos. Así, el trompo no solo refleja el ingenio del fabricante, sino también la historia de aquella comunidad rural marcada por temporadas de cosecha, talleres improvisados en patios y saberes pasados de mano en mano.

La elaboración de juguetes artesanales se concibe como un acto de autonomía comunal. Cuando un niño o una niña decide su propio

proceso de creación (seleccionando materiales, definiendo formas y pintando detalles) está configurando un mundo propio, legítimo en su singularidad. Este proceso de empoderamiento, según las entrevistas, favorece el desarrollo de una mentalidad proactiva y crítica: quienes crecieron haciendo sus juguetes recuerdan que “cada error era una oportunidad de aprendizaje y cada modificación un descubrimiento de nuevas posibilidades”. Esta experiencia temprana de agencia se traduce en habilidades fundamentales para el ejercicio profesional del diseño: la capacidad de iterar, reflexionar y adaptar soluciones a contextos específicos.

La fabricación artesanal de juguetes es mucho más que una técnica, es un lenguaje de resistencia y cariño. Cada juguete hecho a mano guarda en sus costuras, tallados o ensambles rudimentarios una lección profunda, que lo verdaderamente valioso no se compra, sino que se crea; que la belleza está en la imperfección de lo único y que los objetos más significativos son aquellos que llevan consigo pedazos de nuestra historia.

Frente a la normalización de lo industrial, estos juguetes nos recuerdan que hay otras formas de hacer, de jugar y de relacionarnos con el mundo. Son prueba de que la creatividad no depende de recursos abundantes, sino de miradas capaces de ver posibilidades donde otros ven limitaciones. En ellos persiste un mensaje urgente, en un mundo que empuja a consumir, la verdadera rebeldía está en crear. Y quizás, en ese acto sencillo de atar un trapo o tallar un palo, esté la semilla de otros futuros posibles.

# Nicolas Páez Matta



Figura 3. Sin título. El reflejo de mis pobreza... “Este texto no solo busca hablar de la pobreza, sino que también es un reflejo de mis propias pobreza. Es el resultado de haber estado cara a cara con ellas, y creo que ahí radica el valor de cada palabra”. Nicolas Páez Matta (2025), estudiante UNAL.

# Pobreza y Diseño

**¿La pobreza es la falta de recursos? ¿La solución es regalar dinero? ¿Todo vale mientras esté ayudando?**

Estas preguntas nacen después de observar el uso actual de la necesidad y la pobreza como contenido en redes sociales. Esta tendencia que se ha visto replicada en Colombia, sobre todo en la plataforma Tik Tok, en donde existen cientos de videos con millones de visitas y comentarios generando tanto opiniones positivas como negativas. El objetivo de este escrito no es la búsqueda de una respuesta o un juicio moral absoluto, sino sembrar una discusión, reflexión o diálogo sobre este tema por medio de un análisis crítico. Esto parte de la intención y creencia, del cambio por medio del diálogo y el hacerse preguntas.

**¿Qué estamos haciendo? ¿Por qué lo estamos haciendo? ¿Qué tiene que ver el diseño industrial? ¿Tiene algo que ver con estudiar diseño industrial?**

Mi interés por estos temas surge principalmente por dos situaciones:

La primera comienza a construirse desde mi familia, los entornos que me rodean y lugares donde he estado, estos me han permitido ver la necesidad y la vulnerabilidad desde cerca, incluso para algunos, se podría decir que en ciertos momentos desde adentro. Esto a su vez me ha

llevado a ver algunos proyectos o ayudas dirigidas a personas o comunidades en situación de escasez y pobreza. Para mi sorpresa cuando conocí esto se formaron en mí algunas incomodidades y dudas como: ¿De verdad haciendo esto estamos ayudando? ¿Cuáles son los problemas y necesidades de estas personas? ¿Qué otras maneras hay?

La segunda surge al comenzar a estudiar diseño industrial, donde nacen preguntas como: ¿El diseño industrial puede dar un mensaje o ayudar a realizar un cambio? ¿El diseñador industrial tiene una responsabilidad social?

Estas situaciones crean una base para este escrito, el cual apoyado en los diseños del sur crea una discusión alrededor de estos temas.

**¿Qué es la pobreza?**

“No es una solución darles educación a los pobres si les das una pobre educación” - Cancerbero, ¿Aceptas?

Cuando comencé mi búsqueda me di cuenta que mi concepto de pobreza era bastante limitado, ya que, a pesar de que entendía que las carencias no solo dependían del dinero o la capacidad adquisitiva, siempre lo encasillaba en estos dos aspectos. Esta limitación me llevó a conocer un poco más sobre este concepto y aunque solo es un inicio fueron las bases para escribir o hablar sobre este tema.

Veo necesario mostrar este proceso, principalmente para crear un campo en común en lo que al menos para mí va significar pobreza en este texto.

Todo inicia remitiéndome al artículo “La dimensión moral en la configuración y la evolución histórica del concepto de pobreza” de Pedro Talavera Fernández. En este artículo Talavera nos comenta cómo ha evolucionado lo que entendemos por pobreza dirigiéndonos hasta su origen, el término “paupertas” para el poeta romano Horacio que significaba un ideal de vida en el que se deja de lado todos los lujos y se vive solamente con lo indispensable, con el fin de dar todo a las personas que viven en “egestas”, que se refería a las personas que tienen menos de lo indispensable para vivir.

Este ideal cambia a lo largo del tiempo, el cristianismo instala la idea de misericordia lo que hace que se vea “al pobre como el salvador del rico”, por lo que por medio de la beneficencia el rico ayuda al pobre viviendo él con lo indispensable y salvándose ante los ojos de Dios.

Con la época moderna, las personas consideradas como pobres comienzan a aprovecharse de la misericordia y como resultado reciben connotaciones negativas, son clasificados con adjetivos como vagos o inútiles siendo excluidos de la sociedad. En este punto la misericordia ya no es vista como un ideal sino como una causa para que la pobreza aumente, perdiendo la connotación sacra y convirtiéndose en una especie de castigo divino.

Cuando el mercado se vuelve la institución

hegemónica en la sociedad la concepción de pobreza cambia totalmente, gracias a que se deja de ver el objetivo del mercado como la satisfacción de las necesidades básicas para verlo como la posibilidad de enriquecimiento, surgiendo el paradigma “homo oeconomicus” en el cual el hombre se define por su capacidad de tener y no por su condición humana. Como consecuencia el ideal de riqueza se convierte en tener una mayor capacidad adquisitiva lo que te hace estar bendecido por Dios, y en contraparte el pobre castigado con poco.

Aunque esto es una visión muy general de la evolución del concepto de pobreza que comenta Talavera, nos permite tener pistas de las herencias que tenemos al entender lo que es la pobreza, una idea construida a lo largo del tiempo a partir de los cambios e intereses de una sociedad, ya sean estos políticos, sociales y religiosos.

Pero en realidad estas son solo algunas visiones de pobreza. Talavera nos pone en una posición donde solo existe una pobreza, construida únicamente en occidente, presentándonos conceptos y opiniones dicotómicas: bien o mal, rico o pobre, pobreza o miseria. Pero ¿realmente esto es así? Desde los pensamientos del sur que son la base principal para este escrito, nos situamos en un pluriverso de significados, no hay una pobreza sino existen pobrezas, según esto: ¿Qué otras pobrezas hay?

En la búsqueda de qué otras pobrezas existían, me topé con algo que proviene de las comunidades originarias de América Latina que me resultó muy importante para esta búsqueda, el “Buen vivir”.

Aunque este puede tener varias definiciones dependiendo de la comunidad indígena, y aunque considero que su esencia no es tan pura porque en un afán de entenderlo lo racionalizamos, usaré para este texto el significado que nos brinda Iberoamérica en un artículo de su página web llamado “Hacia un desarrollo con identidad para el “Buen vivir”, el cual nos dice:

“El “Buen Vivir o Vivir Bien” significa armonía, equilibrio, interdependencia de todas las formas de vida, relaciones comunitarias y saludables, la tierra como “madre” y no como mercancía, el uso y distribución racional de los recursos son algunas características de la visión indígena de “una vida plena”.”

El “buen vivir” viene acompañado de un “Mal vivir” o también llamado “La vida en desgracia”, el cual para los pueblos originarios de Latinoamérica se llama “LLaki Kawsay”. La “Vida en desgracia” se ve representada como: la falta de educación y salud; la colonización de saberes, acciones individualistas y egoístas; mal uso de recursos que impida satisfacer las necesidades como comunidad; y entre otras.

El “mal vivir” es otra manera de ver las carencias, el entender que hay otras realidades y significados, no solo es el principio para comprender qué es pobreza, sino a su vez para descubrir cuáles son mis pobreza, que se reflejan en limitaciones como lo es la dificultad de escribir sobre pobreza desde fuera de lo económico.

Para crear el campo en común mencionado en este escrito voy a definir pobreza como: la carencia de lo indispensable para un buen vivir, desde

lo económico, cultural, emocional, espiritual y comunitario.

### **¿Importa el para qué y cómo ayudar, o solo importa ayudar?**

Con campo un común ya establecido puedo iniciar con el tema de interés: el uso de la pobreza como producto. Para ello voy a utilizar el término pornomiseria.

El término pornomiseria fue creado por los colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo como crítica al cine colombiano durante los años 70 que explotaba la miseria como acto netamente comercial para generar lástima sin ninguna crítica o reflexión.

La pornomiseria se puede trasladar hasta la actualidad para criticar el contenido que cada vez es más constante que consiste en realizar caridad en la calle. En estos videos se muestra a una persona en una situación de vulnerabilidad mientras se le entrega, por lo general, una ayuda económica. Todo parece bien, pero ¿realmente se está ayudando a esta persona?

La ayuda en estos videos en muchos casos es superficial e ignora la raíz del problema dando una solución temporal. Idealizar que la solución de la pobreza es una caridad económica significa simplificarla, para ejemplificar esto utilizaré un video de este tipo:

En este video el creador de contenido graba a un joven de 15 años que trabaja como vendedor ambulante, le realiza una compra absurdamente grande. El joven se lo agradece, cuenta cómo está pasando por muchas dificultades económicas,

y además su madre necesita medicamentos de manera urgente por lo que el dinero será de ayuda.

Con ánimo de explicar este punto voy a usar una situación hipotética:

Este joven pertenece a una familia sin estudios que siempre ha estado en situación de pobreza económica, lo que hace que esté en la necesidad de trabajar en la calle y estudiar por las mañanas. Con el dinero dado logra pagar los medicamentos de su madre, comprar alimentos y mantenerse a lo largo de una semana, mientras vende su mercancía en la calle. Cuando este dinero se acaba vuelve a su rutina diaria que consiste en buscar cómo sobrevivir al día.

En el anterior enunciado ejemplifica el por qué es una solución temporal que no va a cambiar las causas por las que se presenta, factores como la falta de educación adecuada en condiciones óptimas o la carencia de un sistema de salud de calidad son algunas de las problemáticas que crean estas situaciones.

Pero, ¿estas ayudas están mal?, cuando comenté esta situación a otras personas tenía una visión cerrada respecto a que estos videos no eran buenos, centrándome en buscar argumentos para validar mi hipótesis. Sin embargo, en estas conversaciones surgió una postura que cambió el objetivo de mi búsqueda, esta refutaba mi idea inicial y argumentaba que estas acciones, aunque sean mínimas, están cambiando algo, lo cual puede ayudar a una persona que se encuentra en una

situación difícil. Retomando el ejemplo utilizado anteriormente, el joven probablemente no hubiera podido comprar los medicamentos para su madre sin ese dinero.

Este argumento iba acompañado de la premisa de que estas personas no tienen la obligación de solucionar las causas por las que suceden estas problemáticas especialmente al ser tan complejas, pero es necesario preguntarse si esto es cierto. Estas ayudas, son enmarcadas en un video el cual repercutirá en las personas lo consumen, afectando en mayor o menor medida su forma de percibir el mundo. Adicionalmente, los creadores de contenido ciertamente son recompensados con estos videos, ya sea económicamente (directa o indirectamente), mediáticamente o socialmente, y en la mayoría de los casos la recompensa es mayor a la de la persona a la que se ayuda. ¿Es justo ser recompensado y ni siquiera asumir la responsabilidad por las consecuencias de tus actos? ¿No implica acaso responsabilidad cuando tus acciones afectan a la comunidad?

Cuando me enfrenté a estas preguntas sentí que estaba ondeando por dos extremos, entre lo que está bien hecho y lo que está mal hecho, para hacer evidente esto recurriré a usar dos corrientes de pensamientos filosóficos que siento que encajan perfecto con esta dualidad: el imperativo categórico de Kant y el utilitarismo.

El imperativo categórico de Kant nos dice que debemos actuar según los deberes morales

universales, y que nuestras acciones no estén subordinadas a deseos o inclinaciones particulares, esto en palabras más simples nos dice que debemos hacer lo que toca hacer, y esto no puede estar influenciado por beneficios o porque nos haga sentir bien. En el tema a discusión entra perfecto con la idea de que los creadores de contenido no deberían moralmente hacer estos videos, porque estarían siendo recompensados. La única manera correcta sería de manera prácticamente obligada, casi odiando tener que ayudar, porque al fin y al cabo si nos sentimos bien ayudando no estamos haciendo un deber moral.

En el utilitarismo una acción es correcta si se promueve el bien común, entonces en esta no importa porque lo hagamos o como lo hagamos, lo que importa son que las consecuencias afecten positivamente al mayor número de personas. En este caso sería perfecto lo que hacen los creadores de contenido están ayudando a alguien y ellos también reciben una recompensa, todos ganan.

La verdadera pregunta no es si estos videos están bien o mal; radica en nuestra capacidad de generar un diálogo que nos permita ir más allá y entender por qué existen. Esto implica comprender que no somos héroes ni villanos: una acción como grabar un video ayudando a alguien no te convierte en el salvador, ni el hecho de ayudar, aun obteniendo una recompensa, implica tener malas intenciones.

Más bien, como sociedad, debemos reconocer

que existe una responsabilidad que trasciende lo individual. Es fundamental entender que temas como las pobrezas no tienen un solo significado ni una sola razón. La búsqueda de soluciones no es una responsabilidad individual que dependa de recibir una recompensa; es una responsabilidad de todos como comunidad, al dejar de vernos como individuos aislados.

#### **¿Y todo esto con el diseño qué?**

Reorientar fue la palabra que se me grabó al leer 'Autonomía y diseño: la realización de lo comunal' de Arturo Escobar. Lo que más me marcó y me llevó a escribir así mi texto fue la posibilidad de redireccionar lo que estamos haciendo: no olvidar, no crear algo nuevo de la nada, sino crear como comunidad siendo conscientes de que hubo, hay y habrá; no hay solo una verdad, hay verdades.

Como estudiante de diseño industrial, Cuando comencé a estudiar el programa me nació la pregunta ¿Cómo puedo por medio del diseño dar un mensaje o ayudar a realizar un cambio?, la cual hasta ahora puedo comenzar a intentar responderla. En los diseños del sur no hay un diseño, hay diseños, es un acto de todos, todos modificamos la sociedad con cada decisión que tomamos, pero el diseñador puede diseñar cotidianidades, puede hacer cosas evidentes o no.

El diseño es un acto social, diseñamos algo que afectará la vida de una persona, sus rutinas, sus formas de pensar o de interactuar con su entorno.

Pero, ¿realmente nos preocupamos por el impacto que tendrá lo que hacemos? Diseñamos para crear la mejor solución, la más grandiosa o la que más triunfe, buscando el reconocimiento social, económico y, en algunos casos, mediático. Pero, ¿estamos realmente diseñando para las personas? ¿Sabemos cuáles son sus necesidades?

¿Nos preguntamos si lo que diseñamos es una necesidad real? Nos jactamos de frases como: “el diseñador crea las necesidades”. Si nosotros afectamos la vida de una persona, ¿tenemos la responsabilidad de detenernos a pensar en lo que hacemos o buscamos la solución más exitosa, o sea la que más venda?

Convertimos las personas en usuarios, siendo este otro componente más en nuestro diseño. Pero, ¿cuáles son las verdaderas necesidades de nuestros usuarios? ¿Qué desean realmente? Tomamos temas como la pobreza como recurso, pero ¿sabemos qué son las pobreza?

La respuesta no está en nosotros, está en las personas y lo que nos rodea. Radica en cómo podemos ser parte de algo, en lugar de ser quienes imponen una solución.



## **Esteban Patiño Poveda**

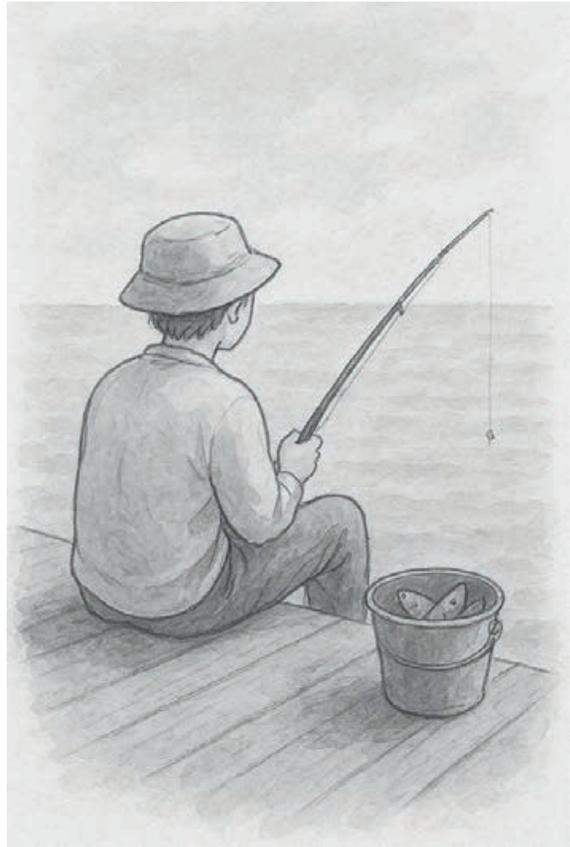


Figura 4. Sin título. Ilustración. Esteban Patiño Poveda (2025), estudiante UNAL.

## Breve manifiesto sobre el ocio

-Tengo la plena certeza de que un día moriré, que un día dejaré este plano físico que tanto he disfrutado, que un día no despertaré para ver a mi Madre, hijos o parejas, tengo la certeza de que un día las personas que me aman dejarán de verme... Sí, tengo la certeza que llegará ese día, pero también, soy consciente que ese día no es ni será hoy, porque hoy, el día es mío. -

El ocio nunca es neutro; expresa cómo cada sociedad concibe el tiempo, el mérito y la pertenencia a una comunidad. Cuando se contrasta el Norte global (hablo de Europa occidental, Norteamérica, Japón, Australia, etc) con el Sur global (América Latina, África, gran parte de Asia e incluso el Sur de Italia), emergen (al menos) tres ejes de diferencia que ayudan a entender por qué unas culturas celebran el ocio sin culpa y otras lo recubren de obligaciones morales.

En el Norte global, el protestantismo es la religión o creencia dominante, en su texto “La ética protestante y el espíritu del capitalismo”, Max Weber sostiene que, el tiempo “vacío” debe justificarse; surge la ética del trabajo como prueba de salvación. Esto hace que las personas que habitan geográficamente estos espacios, hayan sido educados de tal manera que durante su vida experimenten culpa si se “pierde el tiempo” y, a la postre, se asienta la necesidad de compensar con productividad o automejora, esto último, porque se considera al ocio como algo negativo que hace decaer el espíritu y de alguna manera, se considera indigno.

Por otra parte, para el Sur global, el catolicismo popular, religiones sincréticas y espiritualidades comunitarias, son la manera de entender la religión y la manera de desarrollar la espiritualidad, para estas comunidades, el tiempo festivo es un don colectivo; el trabajo se integra con celebraciones y ciclos agrícolas, esto, se evidencia en que el ocio se ritualiza a través de fiestas patronales, carnavales sin necesidad del sentido de culpa hacia el tiempo invertido o tener que “pagarlo” o “reponerlo” después.

En el ejercicio de recopilar información para este fragmento sobre el ocio, se le pidió a una audiencia expresar sus sentires hacia este, y se evidencia que, se tiene la creencia generalizada que, el ocio se mercantiliza y que éste sólo es válido si se invierte en *streaming*, videojuegos, consumo o visita a grandes superficies de comercio, turismo que nos enajena del otro y convierte a la cultura en una experiencia de consumo, entre otras muchas y en algunos casos, el deporte como medio para buscar además del bienestar, la manera de satisfacer necesidades de salud básica, pero también con algunas nociones

de belleza impuesta y generalizada. La lógica de consumo reintroduce la métrica de rendimiento: hay que “aprovechar” por ejemplo, el fin de semana con planes “productivos” como cursos, retos deportivos, incluso, adelantar trabajo.

Esto último, me conecta con el concepto italiano de “*Il dolce far niente*”, que se traduce literalmente como “la dulzura de no hacer nada” y se refiere al placer consciente de la ociosidad sin objetivos productivos. Aunque se conoce en toda Italia, la expresión suele asociarse con el Sur, esto comprende las regiones de Campania, Apulia y Sicilia donde la vida cotidiana todavía transcurre lentamente en “*la piazza*”, se practica la siesta y las comidas prolongadas. Para los italianos no significa pereza, sino saborear el momento presente con serenidad y sin culpa, que es, bajo mi opinión personal, la manera en que estas comunidades expresan su posición política ante las nociones de capital y occidentalismo colonial.

Existen puntos clave que he identificado alrededor de esta forma de entender la vida:

La atención plena y disfrutar del presente (Estar, Pertener): tomar un café mirando el mar, sentir la brisa en la piel, disfrutar de una caminata, dejar que la conversación divague sin mirar el reloj. El cuerpo sirve de metrónomo, no la agenda.

Tiempo circular: no hay prisa por “terminar” una actividad; el día se organiza alrededor de pausas placenteras.

Dimensión comunitaria: la escena típica es colectiva porque involucra familia, vecinos en la plaza, el que me importe el otro y ayudar simplemente porque existe. esto último, resuena

intensamente dentro de la manera en la que entiendo la “vida plena” y me conecta con la expresión campesina Colombiana de “a mano vuelta”, que alude a la práctica de ayuda mutua recíproca en el trabajo rural. Su lógica es sencilla y esencialmente colectiva y se refiere al, hoy te ayudo yo; mañana me devuelves la mano. Con esta práctica no hay salario; la retribución es la misma cantidad de trabajo cuando el vecino lo necesite y no se comprende como “deuda” sino que está más ligado al apoyar, co-laborar ó co-crear.

La figura aparece documentada desde mediados del siglo XX en normas y programas de desarrollo rural junto con la minga andina y el convite antillano como antecedente de la Acción Comunal descrita por Escobar.

Para el campesino colombiano, la pausa bajo el árbol de mango o la tertulia al final de la jornada tiene el mismo carácter de “saborear el presente”; son lapsos en los que se reencuentra la comunidad y se reafirma la confianza que hará posible la ayuda recíproca del mañana.

---

Comencé este texto diciendo que: “tengo la plena certeza de que un día moriré, que un día dejaré este plano físico que tanto he disfrutado, que un día no despertaré para ver a mi Madre, hijos o parejas, tengo la certeza de que un día las personas que me aman dejarán de verme... Sí, tengo la certeza que llegará ese día, pero también, soy consciente que ese día no es ni será hoy, porque hoy, el día es mío.”, por esto, y en consecuencia de mi propia cosmovisión, desde hace ya bastantes años he elegido darme

conscientemente a la gente, permitiéndome compartir, aprender, ayudar, construir lazos y entretejer redes de apoyo mientras invierto el tiempo que me resta haciendo las cosas que más amo, entre ellas: aprender, hablar, hacer, disfrutar, reír, chismear, (pausa para sentir el respirar)... estar presente y también permitirme estar ausente, todo esto, cuando de manera genuina mi vida necesite una pausa, - ..., ... - es mi manera muy propia de oponerme a ideas impuestas y hegemónicas como “a Colombia la está matando la pereza” o el “hay que trabajar, trabajar y trabajar”, ambas frases, acuñadas en las mentes de los Colombianos por el mismo ser infame que tanto daño le ha hecho a este pueblo a manera de violencia simbólica y psicológica para instaurar culpa y angustia, y así, de alguna manera reivindicar conceptos absolutamente absurdos como el “sálvese quien pueda”, instaurados en la sociedad con el objetivo de separar y diluir luchas sociales y profundamente colectivas, esto, apelando al alimento de sesgos y prejuicios previamente y meticulosamente instalados por elites “zarrapastrosas” que un día eligieron la corbata y los tacones por encima del carriel, la tierra en las manos, el tinto y el cuidado por el otro.

**Ana María  
Reyes Ochoa**

# Piraterías del sur

La normatividad entendida como una herramienta moderna para determinar criterios ético-morales en la sociedad, genera dualismos que -en un afán por entender- fracturan la complejidad de los sistemas en, bueno-malo, legalidad-ilegalidad, original-copia, formal-informal (Mendoza-Collazos, 2024), entre otras categorías que luego se transforman en leyes que buscan regir y organizar.

De este modo las piraterías surgen como un desafío a dichas normas, lo que da lugar a posturas generalmente distantes. Asimismo, genera una estética que responde a condiciones e intereses geopolíticos particulares y a una percepción que depende del lugar de pensamiento y habitación. Entonces, a través de esta indagación, quiero pensar y re-pensar este fenómeno desde mi punto de partida; los diseños del sur. Este ensayo, más que generar certezas sobre los resultados de mi indagación, tiene como objetivo generar preguntas que puedan ayudar en los procesos deconstructivos, principalmente colectivos. Como cuerpo femenino, estudiante de cuarta matrícula de Diseño Industrial en la Universidad Nacional de Colombia, todo lo anterior surge de unos intereses personales impulsados por mi situacionalidad, que está siendo actualmente atravesada por la pregunta sobre qué es lo que sabemos y cómo lo estamos aprendiendo.

## **Circuitos de la piratería: producción, distribución y consumo**

El concepto de piratería suele percibirse y/o emplearse con respecto a la materia de propiedad intelectual, un ejemplo de esto es la definición adoptada por el Instituto Nacional de Propiedad Intelectual de Chile (INAPI) que enmarca la piratería directamente dentro de una lógica ilegal, inadmisible y, sobre todo, punitiva.

*“Cualesquiera copias hechas sin el consentimiento del titular del derecho o de una persona debidamente autorizada por él en el país de producción y que se realicen directa o indirectamente a partir de un artículo cuando la realización de esa copia habría constituido infracción del derecho de autor o de un derecho conexo en virtud de la legislación del país de importación.” (Inapi, s/f)*

Sin embargo, Arturo Escobar nos habla de un mundo en el que todo interexiste, y todo emerge netamente de las relaciones con el entorno. En ese sentido, las cosas no son entidades aisladas, sino que se constituyen a partir de vínculos entre materialidades/materias (Escobar, 2017). Desde ese punto de partida, podemos comenzar a pensar las piraterías, no como un fenómeno aislado ni un simple “fallo” dentro del sistema, sino como algo que emerge como una fuerza y consecuencia

de estas relaciones de poder entabladas entre dos o más países. Una forma de resistencia que surge desde un lugar subordinado, frente a una estructura impositiva, que presenta leyes y visiones ético-morales que son directamente excluyentes, pues protegen un tipo de intereses discriminantes. Las nociones de legitimidad y legalidad que actualmente presentan las leyes no son neutras: están definidas desde un lugar muy específico, por instituciones y personas que creen poder decidir lo que es el buen actuar y cómo castigar a todo aquel que se aleje de sus imposiciones. Por ejemplo, la RAE define las réplicas a partir de una distinción encuadrada en lo que es legal y lo que no. Entonces, ¿quién traza esas líneas?

Molina menciona que las piraterías cumplen ciertos roles fluctuantes y posiblemente simultáneos, algunos de estos como “estrategia de acceso cultural, lugar de resistencia y respuesta, vía rápida de enriquecimiento bajo la lógica neoliberal, canal de alta velocidad y disseminación, etc.”(Molina, 2021, p. 3). Esto evidencia el grave problema que resulta de homogeneizar un fenómeno de tales características, y más, de reducirlo a una clase social, a su práctica, a una condición geopolítica o a cualquiera de sus subsistemas.

Se darán cuenta que, a lo largo del escrito, iré construyendo mi noción acerca de las piraterías. Y, para que puedan estar en sintonía con los conceptos que abordaré, es importante aclarar brevemente algunos de ellos. Hablo de las piraterías no solo como un conjunto de

prácticas, sino como un sistema que produce, activa y pone en circulación objetos comúnmente definidos como copias o réplicas. Estas no pueden entenderse únicamente desde la ilegalidad, pues son el resultado y, a la vez el síntoma, de un entramado mucho más complejo de relaciones económicas, culturales y sociales. Es decir, es un sistema complejo, compuesto de subsistemas que hacen parte de un gran sistema interrelacionado. El objeto pirateado, la imitación o la copia, se inserta en un sistema que abarca desde la producción, su distribución y venta, hasta su circulación en el mercado. Son flujos del sistema que generan más fenómenos, como la venta informal. Y es que, aunque muchos países producen copias en masa, en Colombia y el sur Latinoamericano, hay características muy particulares.

Una aclaración muy importante en este punto es la diferencia entre industria y fábrica. En países como China, con su despliegue tecnológico, existen verdaderas industrias piratas de producción masiva: sistemas organizados y potentes, con infraestructura avanzada, cadenas logísticas propias y escalas de exportación global. En Colombia, en cambio, lo que predomina son los talleres aislados, muchas veces informales, con recursos limitados pero sostenidos por saberes técnicos y lógicas de adaptación al contexto. Es una distinción tanto técnica como política si entendemos la industria como un sistema más poderoso e hiperproductivo, y la fábrica como el espacio donde dicha producción ocurre, sin que eso determine necesariamente su escala ni su formalidad. A partir de esto, ¿Colombia realmente

tiene industria? ¿Y una industria pirata? Las condiciones y narrativas de los territorios cambian, aunque sea dentro de un mismo sistema global informal.

Esa diversidad también se refleja en el circuito de distribución. Las réplicas suelen circular por redes informales: ventas callejeras, mercados populares, tiendas de barrio. Por otro lado, también pueden mezclarse con productos originales, llegar a tiendas establecidas, venderse por internet como si fueran auténticas. Así, lo que empieza como una estrategia informal termina siendo absorbido por la misma lógica de mercado que lo condena.

Por último, en el circuito del consumo, estos objetos no solo se compran por necesidad: se consumen como forma de construir identidad, sea cual sea la intención. En el siguiente apartado desarrollaré esta idea.

### ***Percepciones sociales***

Las piraterías tienen distintas formas de percibirse, siempre enmarcadas en una ética-moral que se polariza, incluso dentro de los contextos sociales donde funciona para oprimir y controlar. Entre estas, destaco la piratería percibida como “buena”, en la que se interviene el diseño del objeto copiado de manera creativa, y la piratería “mala”, cuando la copia es, al menos en apariencia, exacta al del supuesto original.

Así que, relacionándolo con mi planteamiento inicial, toda copia (ya sea percibida como buena o mala), es algo que se engloba a un circuito distinto. Aunque se esté fabricando el mismo objeto, el

producto final siempre va a transitar un proceso que se engrana en otro contexto. Responde a las mismas cosas, pero no a las mismas necesidades, los mismos recursos ni las mismas intenciones. Así que, por más exacta que aparente ser una copia/réplica, su valor estético se transforma: la estética no es solo una cuestión de forma, sino también de circuitos, intenciones y percepciones que la atraviesan.

Aquí entra en juego el neocolonialismo simbólico que vivimos en el sur global. Uno que no solo impone modelos económicos, sino también modelos de éxito, de belleza/estéticos, de consumo, de felicidad, de pertenencia. Desde pequeñas nos enseñan a apropiarse el papel de querer parecer, de esperar ser algo que nos hará válidas y valoradas, como si nuestra única opción fuera imitar. No por nada somos llamados los países de “tercer mundo”, aspirantes al primer mundismo.

Este deseo, tan marcado por lo simbólico, se materializa en los distintos tipos de réplica que circulan en el país, los cuales no pueden entenderse únicamente como niveles de calidad o de fidelidad al “original”. Eso es, al menos, como la academia los ha clasificado para identificar las “actividades ilegales” en torno a la réplica. Son definidas como: tipo A, AA, AAA, y 4A. (Revés & 2017, s/f) Sin embargo, estas delimitaciones no han considerado la posibilidad de que, detrás de cada una, hay una intención y una forma de habitar el consumo.

La réplica tipo A se produce en contextos informales, con materiales accesibles y sin

intención de imitar fielmente al original: busca ser una solución funcional y asequible. La tipo AA comienza a jugar con la apariencia: engaña parcialmente, imitando algunos rasgos sin alcanzar la fidelidad total. La tipo AAA exige mayor pericia técnica, conocimiento de materiales y procesos sofisticados. Aquí, la intención ya no es solo funcional, sino también simbólica: borrar la distancia entre lo original y lo posible. Las 4A, por su parte, alcanzan tal nivel de detalle que llegan a ser exactos, con una voluntad de reproducir el valor estético de una marca hegemónica y su prestigio.

Las clasificaciones permiten entender cómo se negocia la relación entre apariencia, precio, calidad y pertenencia. Porque consumir piratería, al menos en Colombia, es algo que en algunos sectores se ha vuelto casi que inevitable y puede hacerse de forma inconsciente; revela una negociación distinta entre deseo, acceso y legitimidad.

Por ejemplo, en Colombia, somos muy mañosas. Ser mañosa no es simplemente “ser astuta” o “buscarle la trampa a algo”, sino que habla de una forma de adaptarnos a nuestras condiciones, de movernos en un entorno que muchas veces es precario, que no está hecho para nosotras, o que directamente nos excluye. La maña es una manera de sortear las limitaciones, de inventarnos caminos donde no los hay, de hacer posible lo que en principio parece imposible. Y creo que la piratería, al menos como se da en

Colombia, nace justamente desde esa lógica: desde una necesidad adquirida y su respuesta creativa.

Porque la maña no es solo escasez: también es recursividad, es ingenio, es una forma de conocimiento práctico que se hereda, se improvisa, se vive en la calle y en las economías populares. Es esa capacidad de responder rápidamente al contexto, de usar lo que hay a mano, de ser hábil para detectar oportunidades. Y creo que, en ese sentido, las piraterías en el sur no pueden ser entendidas solamente como ilegalidad o como copias sin valor, sino como una forma de producción cultural y económica profundamente situada. No estamos hablando solo de reproducir algo que ya existe, sino de adaptarlo, de hacerlo circular de otra forma, de traducirlo a nuestras propias condiciones en la lógica de moverse por fuera de los márgenes oficiales. Aun así, existen, circulan, funcionan. Y en muchos casos, resuelven mejor que las respuestas “legítimas”. Tomando la mirada de Escobar, es una práctica relacional que se construye en interacción con el entorno, a partir del saber-hacer de otras cuerpos. Si hay maña en la piratería y piratería en la maña, ¿Las piraterías son una forma de maña? ¿Son estas epistemologías del sur?z

Al menos, en el campo del diseño gráfico, el reconocimiento de la influencia directa de los referentes es evidente y reconocido desde el sur. Más en una disciplina que, desde su llegada a Latinoamérica, surgió mientras imitaba



Figura No. 5. Serie de carteles expuestos en los pasillos del edificio de Diseño Gráfico, Universidad Nacional de Colombia.

compulsivamente a las escuelas europeas que suponían ser las más prestigiosas y modernas (Bustos et al., 2008). No hay diferencia alguna con la historia del Diseño Industrial y la forma en

la que se insertó en Colombia, buscando imitar escuelas como la Bauhaus. Incluso en la actualidad, podemos hacer el ejercicio de preguntarnos, ¿Cuántos referentes de diseños del sur podemos nombrar? ¿Y colombianos? Ahora, comparemos esas cifras con la de referentes europeos, occidentales y/o modernos que conocemos o que nos presentan los y las docentes de diseño.

El diseño que aprendemos es, en sí mismo, una copia de modelos importados, aunque lo disfracemos de novedad, tal como se suscita en el concepto de innovación al que nos exponen en el programa, donde hay una idea de algo original, novedoso y que no reconoce la predominante influencia de otros procesos. Las soluciones que apropiamos vienen de un saber-hacer colectivo, de experiencias y relaciones con el mundo conocido y por conocer.

Esta reflexión se vuelve incómoda en un campo que celebra la “autoría” pero desprecia la piratería. No reconocemos que estamos apropiándonos de conocimientos, ideas, técnicas, que oficialmente le “pertenecen” a alguien más, como si el conocimiento pudiera tener dueño. Quizá no nos conviene, teniendo en cuenta que solemos trabajar con objetos y/o materias físicas que se pueden registrar, patentar, producir en masa. Se exige una originalidad que tenga valor mercantil. No obstante, la misma forma más rápida de aprender y apropiarse el diseño es a través de la imitación en su fase inicial.

La piratería se manifiesta en nuestro campo no solo en el software pirata que instalamos digitalmente de una fuente dudosa. ¿Por qué le tenemos miedo a decir que nos basamos en otros, que copiamos, que reconstruimos? ¿Por qué excluimos la etapa de referenciación del pensamiento de diseño y lo marginamos a una etapa previa? ¿Por qué no podemos reconocer que la creación también nace de la repetición, de la variación, de la iteración y de ya construido?

Hablando en términos de construcción y reconstrucción, de repensamiento, de imitación, ¿no es justamente eso lo que hacemos todo el tiempo? ¿No es eso lo que hace el mundo también? La misma “naturaleza” se imita a sí misma: se adapta, se reproduce, se transforma, y nosotras a partir de ella. Siempre estamos imitando para poder aprender, para apropiarnos de algo y hacerlo nuestro. En diseño, en cultura, en la vida cotidiana.

Si la reconstrucción del mundo es constante y activa, ¿Qué es lo realmente original? ¿Y si la creación no es otra cosa que una cadena infinita de apropiaciones, de ajustes, de traducciones? Y si apropiar un conocimiento es pirata, ¿Todo es piratería?

### **Referencias académicas (que reconozco)**

de León, G. A. V. (2008). Latinoamérica en la trama del Diseño. Entre la utopía y la realidad. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos, (26), 53-61.

Escobar, A. (2019). Autonomía y diseño. Autonomía y diseño. <https://doi.org/10.2307/J.CTVPV50JD>

Galán Zambrano, C. A. (2025). Comunicación IV UNAL. <https://dementeterritorial.com/comunifacto/>

Inapi. (s/f). Recuperado de <https://www.inapi.cl/acerca-de/inapi>

Mendoza-Collazos, J. C. (2024). Agencia Colectiva: Una capacidad aumentada de acción conjunta. [https://www.researchgate.net/publication/386455398\\_Agencia\\_Colectiva\\_Una\\_capacidad\\_aumentada\\_de\\_accion\\_conjunta](https://www.researchgate.net/publication/386455398_Agencia_Colectiva_Una_capacidad_aumentada_de_accion_conjunta)

Molina, F. R. (2021). Acontecer de la copia: apuntes para el estudio de las máquinas piratas. *Hipertextos*, 9(16), 35-54. <https://doi.org/10.24215/23143924E039>

Revés, L. T.-R. al D. & al, & 2017, undefined. (s/f). RÉPLICAS A, AA, TRIPLE AY CUATRO A: DEFINICIÓN ACADÉMICA. *revistas.unisangil.edu.co*. Recuperado el 25 de junio de 2025, de <http://revistas.unisangil.edu.co/index.php/revistaalderechoyalreves/article/view/334>

Y las que faltan.



## **Esteban Rivera Mosquera**



Figura 6. El autor no nombro esta imagen, pero en la publicación de Instagram tiene un fragmento de “Hamlet” de Shakespeare. Sam bee. En instagram como @sambeeart.

[https://www.instagram.com/p/CSSlu-eBCv\\_/?igsh=ZmV1OGFvaHMwYzI3](https://www.instagram.com/p/CSSlu-eBCv_/?igsh=ZmV1OGFvaHMwYzI3)

## **¿Qué es moda?**

## **¿Cuál es la moda colombiana?**

## **¿Por qué la moda colombiana es de tal manera? del sur**

Podríamos argumentar que en nuestro país es complicado pensar en algo como esto. Sin embargo, lo sorprendente es que se trata de una preocupación cada vez mayor. Yo no me lo esperaba, porque, en mi percepción, la mayoría de las personas ignoramos este tópico. Lo importante para nosotros, muchas veces, no es comprender qué hacemos y por qué lo hacemos, sino simplemente hacerlo porque nos genera una satisfacción o beneficio.

Puedo, por ejemplo, ir a un centro comercial, mirar cientos de prendas, observarme mil veces frente a un espejo, debatir con otras personas qué comprar o qué no, e irme a casa sin haberme preguntado: ¿por qué quiero verme así? En cambio, se me hace más natural y cercano preguntarme: ¿qué se me ve mejor? ¿Qué se me ve chimba? ¿Qué va con mi flow?

A partir de este pequeño interés por un tema tan vasto y complejo como lo es la “moda”, están escritas las siguientes páginas. Este texto no pretende ser un estudio exhaustivo sobre el tema, sino un abre bocas que invite al lector a formularse preguntas poco comunes cuando se mire al espejo.

### ***Influencias y definiciones de moda***

Tal vez no es tan trivial preguntarse por qué nos vestimos como lo hacemos. Si pienso en por qué visto como visto, concluiría que es porque he visto a otros hacerlo así. Las tendencias que uso y que vemos a diario suelen venir de grandes exportadores de moda como Estados Unidos, Europa o el occidente de Asia. Me atrevo a decir que los colombianos queremos lucir como las personas que seguimos en redes sociales. Quizás la palabra clave sea “querer”. Queremos vernos y actuar como las figuras públicas, cantantes, h, o personas que admiramos en internet. Esto, sumado a la influencia histórica del norte global sobre países como el nuestro, podría explicar muchas de nuestras elecciones estéticas.

Edward Salazar Celis define la moda como “un fenómeno moderno y globalizado del vestir y del cuerpo estetizado, particularmente heredado de Europa y, posteriormente, de Estados Unidos; es decir, del norte global”. (Edward Salazar Celis, 2022) Esta es solo una de las muchas definiciones posibles, pero será la que adopte para los fines de este texto.

### ***Moda colombiana: una pregunta en construcción***

Hasta el momento, solo encontré un autor que aborde a fondo la moda colombiana desde una perspectiva crítica. Me refiero a Edward Salazar Celis, quien va más allá del análisis de la industria textil y las implicaciones económicas, y se enfoca en las determinantes sociales e históricas que afectan lo que él define como moda en Colombia. En su trabajo Estudios de la Moda en Colombia. Recorridos de una pregunta en construcción, se exploran temas como los epicentros del estudio de la moda en el país, estereotipos incrustados en nuestra cultura, la participación internacional de Colombia en la moda, entre otros.

Concreté una conversación con Edward Salazar para discutir la relación entre la moda y la identidad cultural en Colombia. Hablamos sobre conceptos como “la moda colombiana”, “el cuerpo al desnudo” y “la apariencia”. Él destacó la escasez de estudios académicos sobre moda en Colombia, más allá de su dimensión económica, aunque también reconoció que la producción académica sobre el tema ha ido en aumento.

### ***¿Existe el cuerpo al desnudo?***

El cuerpo estetizado es una noción muy interesante. Antes, yo entendía la moda solo como la vestimenta, la materia sobre el cuerpo. Pero quizás es más preciso e inclusivo pensar que elementos como el peinado, el color de piel, los rasgos faciales y otras características del cuerpo también forman parte del concepto de moda. Me parece evidente que este término no puede reducirse a lo que nos ponemos encima; debe

incorporar todo lo que influye en la percepción del cuerpo.

Entonces, si todo el cuerpo forma parte de la moda, ¿hasta qué punto se involucra realmente el cuerpo en ella? Desde mi percepción, el tipo de cabello y su peinado, la coloración de la piel, la contextura, los gestos, la altura, la expresión facial... todo influye en cómo se involucra un cuerpo con los estereotipos y dinámicas del vestir. Por eso quise preguntarle a Edward su opinión sobre el “cuerpo colombiano”, si él creía que existía tal cosa, y cómo este se entrelaza con nuestra definición de moda.

Su respuesta comenzó con una contra-pregunta que me descolocó: “¿Cómo definimos qué es un cuerpo al desnudo? Más aún, ¿cómo definimos qué es cuerpo y qué no?”. Sin tratar de resolver esas preguntas, Edward me compartió su visión: probablemente nunca ha existido ni existirá un cuerpo verdaderamente “al desnudo”. Todos los cuerpos están mediados por construcciones sociales o intervenciones artificiales. Desde quien hace ejercicio hasta quien se afeita o cambia el color de su cabello: todos estamos atravesados por la mirada del otro. No existe un cuerpo neutral, puro o sin intervención. Si existiera, sería el de Adán y Eva en el Edén, donde ni ellos mismos eran conscientes de su desnudez. Pero ese escenario, evidentemente, no es el nuestro.

Personalmente, cuando era más pequeño, yo no era consciente de que mi madre tenía el pelo crespo, ya que se lo planchó casi toda su vida. Desde la primera vez que la vi, ella tenía el pelo liso. Fue extraño cuestionarme por qué yo era

crespo si ni mi madre ni mi padre lo eran. Mi papá era calvo, así que era difícil saber si el era el, responsable. Me costaba asociar a mi madre con el pelo crespo porque nunca la vi así. Cuando supe la verdad, solo pude preguntarme por qué ella no mantenía su cabello al natural, y sentía la necesidad de cambiarlo constantemente.

Este es un caso puntual, pero me sirve para hablar de los estereotipos y prejuicios que persisten en nuestra sociedad, muchos de los cuales tienen raíces históricas profundas. Las configuraciones estéticas en sintonía con el cuerpo dan pie a tendencias y estándares en cualquier sociedad. Se percibe al hombre de negocios de cierta manera: con respeto, admiración, temor o desprecio, según el contexto. Mientras tanto, al joven con una estética distinta se le puede estigmatizar como amenaza. Todo recae en la percepción. Es normal: formamos opiniones según lo que hemos vivido.

Desde una perspectiva de los “diseño del sur”, podríamos dejar de hablar de “el empresario” o “el joven” y comenzar a referirnos a los múltiples empresarios, jóvenes y personas que existen. Así, comprenderíamos que no todo puede catalogarse bajo concepciones fijas. Lo problemático es cuando esas percepciones se vuelven dañinas. Desde cuando mi madre sentía la necesidad de alisarse el pelo para parecer más “organizada” o “moderna”; o cuando el costeño es visto como ladrón y perezoso; o el bogotano como frío y excluyente; hasta el colombiano —o ciudadano del mundo— que es rechazado por su condición. Idolatramos lo extranjero, muchas veces sin pensar. Pero si siento

atracción por alguien, es por ese alguien específico, no por su nacionalidad ni por pertenecer a un colectivo.

### ***Las muchas modas y sus impactos***

La moda popular también fue parte de nuestra conversación. Llegamos a la conclusión de que cada persona vive la moda de maneras distintas y bajo necesidades diferentes. Una persona de clase trabajadora probablemente no tendrá las mismas prioridades al cambiar su apariencia que alguien de mayores recursos. Hay quienes pueden elegir y quienes no. No existe una moda única o hegemónica. Existen muchas modas, cada una con distintos efectos sociales, culturales y políticos.

Estas modas convocan a las personas más allá de simplemente verse bien o encajar. A veces, vestirse también puede ser una forma de resistir o subvertir las normas establecidas. Por eso, es crucial no reducir la moda a lo superficial. La moda puede ser política, estética y cultural a la vez.

### ***Percepciones, símbolos y búsqueda de lo propio***

Una construcción social importante es la percepción hacia los distintos estilos de vestir, peinarse o cambiar la apariencia. Edward me recomendó revisar una litografía llamada Un provinciano conduciendo a su hijo al colegio<sup>1</sup>, donde se observa a un hombre con ruana llevando

(1) Torres, M. (1850). Un provinciano conduciendo a su hijo al colegio. [Acuarela]. en Educación en la independencia de la Nueva Granada. Colección Bicentenario hoy. Recuperado de: [https://colombiaaprende.edu.co/sites/default/files/files\\_public/2022-10/Educacion en la independencia.pdf](https://colombiaaprende.edu.co/sites/default/files/files_public/2022-10/Educacion%20en%20la%20independencia.pdf)

a su hijo, vestido de traje entero, al colegio. Desde una mirada crítica, la imagen sugiere que el hijo dejará de ser provinciano y analfabeta cuando deje de vestirse como su padre. Ascenderá socialmente cuando la educación le quite la ruana y le imponga formas más “civilizadas”. Este menosprecio por la ruana —una prenda que podríamos llamar “nuestra”— refleja un estigma que se repite en muchos otros ámbitos de la moda nacional.

Muchas personas afirman que en Colombia no tenemos una moda propia. Que simplemente copiamos lo que otros hacen. Que asimilamos y apropiamos lo extranjero. Que imitamos a las grandes potencias culturales. Pero gracias a mi conversación con Edward y a la información recabada, comprendí que eso no es del todo cierto. Nada nace por sí solo. Todo es el resultado de influencias entrelazadas.

Incluso la moda europea, considerada la “madre” de la cultura occidental, ha sido producto de influencias de todo el mundo. Por eso defiendo que la moda colombiana está en constante construcción y búsqueda de lo propio.

En palabras de Edward: “Se empieza a entender la moda nacional como una cultura folclórica —folclórica entre comillas—: las tradiciones indígenas, los aportes de los distintos grupos poblacionales negros, las tradiciones populares, campesinas, etc. Y empieza a surgir, de ese crisol de ideas, una posible moda nacional.”

Sin resolver aún qué es la colombianidad — una pregunta compleja y en constante cambio—, puedo entrever que la moda colombiana es el

registro histórico y cultural de los distintos grupos que, por diferentes razones, llegaron a nuestro territorio. Sus costumbres se entremezclaron y hoy configuran lo que podríamos llamar “lo colombiano”. Pero también debemos aceptar que buscar con tanto anhelo lo propio implica reconocer que somos parte del mundo. Como dice Salazar: “Yo soy colombiana, y me atraviesa todo esto, pero además también soy ciudadana del mundo y soy el cruce de muchas cosas”. La pregunta por lo propio, quizás, aún no se puede responder porque ni siquiera entendemos del todo quiénes somos.

Hoy, la preocupación es cómo lograr que esa moda no sea excluyente ni explotadora. Cómo evitar que diseñadores que dicen “rescatar” lo colombiano a través de comunidades indígenas o sus tejidos terminen explotando esos conceptos y personas. Cómo convertir ese rescate en un proceso digno y con miras al progreso, y no simplemente en una búsqueda económica o de reconocimiento.

Y, más importante aún: si cambiamos nuestra apariencia como lo hacemos, ¿por qué lo hacemos así y no de otra forma? Siento que mientras más preguntas nos hagamos, y mientras más tiempo destinemos a pensar en estas cuestiones, con más claridad podremos encontrar lo propio y acercarnos a una identidad. Una identidad que, para mí, todavía es difusa. Pero al menos ahora, cuando entre a una tienda de ropa y me mire al espejo, podré preguntarme algo más allá de “¿qué se me ve bien?”.

### **Referencias**

Aspers, P., & Godart, F. (2013). Sociology of Fashion: Order and Change. In Source: Annual Review of Sociology (Vol. 39).

Edward Salazar Celis. (2022). Estudios de la Moda En Colombia.

Escobar, A. (2019). Autonomía y diseño: la realización de lo comunal. Editorial Universidad del Cauca.

Quiñones Urióstegui, Z. (2022). Análisis visual de la representación de violencia y el poder de una fotografía de moda. MAGOTZI Boletín Científico de Artes Del IA, 10(19). <https://doi.org/10.29057/ia.v10i19.7911>

**Melany  
Rodríguez Mora**

# La moda y género

La moda no es solo una cuestión de estilo o apariencia: es una construcción llena de significados sociales, culturales y políticos. Nos vestimos cada día, muchas veces sin pensar mucho en eso, pero nuestras elecciones están atravesadas por ideales, mandatos e imaginarios colectivos que influyen –a veces sin darnos cuenta– en cómo nos vemos y cómo queremos ser vistas. ¿Qué cuerpos aparecen en las revistas? ¿Qué estética premian los algoritmos? ¿Qué significa verse “bien”? Este texto quiere explorar esas capas de sentido que tiene la moda, sobre todo cuando se cruza con el género, el poder y la identidad en contextos latinoamericanos. Desde teorías clásicas hasta tendencias actuales como el “*clean girl aesthetic*” o el “*old money*”, se busca mostrar cómo la moda puede ser una herramienta de opresión, pero también un medio poderoso de resistencia. Porque en cada forma, en cada color, también se escribe una historia de lucha, control o libertad.

Cuando hablamos de moda, hay que tener en cuenta la gran variedad de definiciones que han intentado comprenderla desde diferentes perspectivas. Una de ellas es la de Georg Simmel

(1905), quien desde la sociología dice: “La moda es una forma de imitación que busca al mismo tiempo la distinción. Es un proceso social en el que los individuos buscan pertenecer al grupo, pero también diferenciarse dentro de él”. Por su parte, Gilles Lipovetsky señala: “La moda es la institución que organiza la seducción a través del cambio continuo; es un dispositivo moderno de individualización y estetización de la vida cotidiana”. Elizabeth Wilson (1985), desde la teoría de la moda, afirma: “La moda es un sistema simbólico en el que se cruzan el deseo, la fantasía, la clase y el género. Es tan seria como cualquier forma de arte o política”.

Estas ideas ayudan a ver lo compleja que es la moda, y nos abren la puerta para pensarla también desde realidades más específicas, como las de América Latina. Allí, las dinámicas de género, clase y herencias coloniales han moldeado la forma de vestir de manera muy particular. Aunque cada teoría tenga su enfoque, todas coinciden en que la moda no es solo ropa: es un medio para construir y expresar quiénes somos, tanto como personas como parte de un grupo.

Desde los estudios de género y voces latinoamericanas, se suman perspectivas fundamentales. La diseñadora y activista mexicana Carla Fernández propone que “la moda puede ser una herramienta para descolonizar el cuerpo. Cuando recuperamos las técnicas textiles ancestrales, también estamos recuperando memoria, autonomía y otras formas de habitar el género”. La moda ha estado ligada históricamente a cómo se construye –y también controla– el cuerpo femenino.

Las prendas consideradas “femeninas” están muchas veces llenas de expectativas sobre cómo debe actuar o lucir una mujer. Desde los colores hasta las tallas pequeñas, se impone la idea de que una mujer debe ser delgada, delicada y atractiva para los demás. El cuerpo femenino termina siendo un lienzo sobre el que se proyectan esas ideas sociales. Esto no es casual: viene de una historia larga que ha tratado de hacer que el cuerpo de la mujer se adapte a ideales patriarcales de belleza. Así, la moda ha sido una herramienta para moldear –literalmente– esos cuerpos, metiéndolos en moldes estéticos muchas veces imposibles o poco saludables. En América Latina, este control toma formas particulares.

La influencia europea y del llamado “primer mundo” nos ha impuesto una idea de belleza que muchas veces no tiene nada que ver con la diversidad real de nuestros países. A pesar de nuestra variedad étnica, cultural y corporal, la moda sigue mostrando un ideal blanco, delgado y de clase alta. Eso genera una brecha entre los cuerpos reales y los que se consideran válidos,

haciendo que muchas personas sientan que deben cambiar su apariencia para parecerse a un modelo que no los representa. Y todo esto se cruza con el consumo. Con el crecimiento del capitalismo, la moda se volvió parte de un sistema que no solo vende ropa, sino también ideas, roles y estilos de vida. Las mujeres han sido un blanco constante de este sistema, aprendiendo a consumir moda de manera rápida y cambiante. Esto genera una sensación de no estar nunca al día, de nunca ser suficiente. Hay una forma de violencia simbólica en esa exigencia constante de seguir nuevas tendencias, aunque no se sientan propias o cómodas.

En Colombia, hay ejemplos claros de esto, como la revista *Cromos* (1916-1929), que promovía ideales de belleza europeos muy alejados de la realidad nacional. Aunque esos modelos no se ajustaban a las condiciones sociales o económicas del país, terminaron instalándose en el imaginario colectivo de las mujeres colombianas. El trabajo de grado “Belleza, moda y elegancia en Colombia vista a través de la revista *Cromos*, 1916-1929” (2019), analiza estos estereotipos comparándolos con otras revistas locales e internacionales, y concluye que todas repetían las mismas ideas de belleza y estrategias publicitarias. Esto muestra cómo América Latina ha sido profundamente influenciada por lógicas globales en la creación de sus propios ideales estéticos. Estas representaciones ayudaron a consolidar la moda como un campo de control simbólico sobre los cuerpos.

A partir de los años 70, la moda en la región

se volvió un espacio de expresión juvenil. Aunque parecía promover la libertad, también trajo nuevas formas de presión sobre el cuerpo femenino. Las jóvenes empezaron a seguir estilos que querían romper con lo tradicional, pero estos también venían con exigencias, como estar delgada o parecerse a modelos de belleza de Europa o EE.UU

Así que, aunque parecía que había más libertad, muchas veces se trataba solo de cambiar un molde por otro. Esta contradicción muestra cómo la moda puede ser una forma de resistencia, pero también de mantener el control. Es un lenguaje que permite expresar deseos de libertad, pero al mismo tiempo puede imponer nuevos ideales que siguen siendo limitantes.

En los últimos años, estas tensiones se han visto en tendencias como el “*clean girl aesthetic*”, que apareció con fuerza después de la pandemia. Esta estética promueve una imagen de mujer limpia, minimalista, organizada, con piel perfecta y vida saludable. Aunque parece inofensiva, esta imagen ha sido criticada por esconder valores conservadores: privilegia la contención, lo sobrio, lo discreto. No hay colores fuertes, no hay imperfecciones, no hay diversidad. Y casi siempre la representan mujeres blancas, delgadas, con dinero. Algo similar pasa con la tendencia “*old money*”, que idealiza un estilo clásico y elegante asociado a la riqueza heredada. Ambas estéticas comparten la idea de que estar bien es sinónimo de parecer rica, delgada y sobria. Frente a esto, surge la idea de que el color incomoda: por eso en las luchas se viste de verde (por el aborto), morado (por el feminismo), negro (por el duelo). El sistema

prefiere lo neutro, porque así las mujeres no destacan, no incomodan, no protestan.

Estas modas actuales muestran cómo la ropa puede parecer inocente, pero en realidad está llena de ideas sobre lo que está bien y lo que no. Nos hablan de clase, de raza, de género. Y cuando todas las chicas se visten igual –beige, blanco, con maquillaje que parece que no hay– también se borra la posibilidad de expresarse desde lo propio, desde lo diferente.

En este contexto, la relación que muchas mujeres latinoamericanas tienen con marcas como Zara, Bershka o Stradivarius es clave. Según Alexandra Gómez Prieto en su trabajo de grado *Moda, consumo e identidad de las mujeres jóvenes colombianas* (2018), nos explica como estas marcas no solo venden ropa: venden una idea de belleza y de pertenencia. Aunque permiten cierta expresión personal, también imponen estereotipos. El *fast fashion* genera ansiedad por seguir el ritmo, por estar siempre actualizada. Y lo que parece empoderamiento, muchas veces es solo una forma más sutil de control.

Desde una perspectiva feminista, es crucial cuestionar cómo estas formas de consumo afectan la autonomía de las mujeres. La industria de la moda, disfrazada de modernidad y empoderamiento, muchas veces perpetúa mandatos que reducen a las mujeres a su apariencia. El culto al cuerpo perfecto, al rostro sin imperfecciones, a la juventud eterna, no es más que una continuación de prácticas patriarcales adaptadas al marketing contemporáneo.

Creer identificada como mujer y con el género

femenino ha sido una experiencia profundamente contradictoria y, muchas veces, dolorosa. Desde pequeña sentí que debía ser femenina, delicada, complaciente. Más tarde, cambié a un estilo más fuerte, más rudo, porque en ese momento a los hombres les gustaban las chicas con las que podían bromear, ser más bruscos, más “cómplices”. Pero ese cambio no me liberó, solo me adaptó a otra expectativa. Es agotador vivir intentando encajar en lo que otros —especialmente el patriarcado— quieren de ti. Porque para este nunca vas a ser suficiente: muy flaca, muy gorda, mucho busto, poco busto, muy alta, muy baja. Siempre hay algo que sobra o que falta. Y lo más cruel es que esas reglas cambian todo el tiempo. Son imposibles de seguir, y por eso están hechas: para que nunca llegues, para que siempre te sientas en deuda contigo misma. Pero cuando logras romper con eso —cuando entiendes que no tienes que gustarle a nadie más que a ti misma— es cuando comienza la verdadera libertad.

Independizarte de esos juicios es un acto feminista profundo.

Aprender a gustarte, a verte con cariño, a decidir qué ponerte por placer y no por aprobación: eso es revolucionario. Experimenta, cambia, equivócate. Pero hazlo para descubrirte, no para encajar. Encuentra tu estilo no como disfraz, sino como afirmación de tu identidad. Por eso, el feminismo invita a rebelarse también desde el vestuario. No se trata solo de rechazar

un estilo u otro, sino de preguntarse: ¿esto que uso me representa? ¿Me siento libre o estoy cumpliendo una expectativa? Esa reflexión puede ser incómoda, pero también liberadora. La moda feminista no tiene una forma única: es la que permite a cada mujer habitar su cuerpo desde el deseo propio, no desde la mirada ajena. Es la que permite abrazar los colores, las texturas, los tamaños y las historias que cada una quiera contar.

En resumen, la moda no es neutra ni superficial. Es un reflejo de los poderes que nos rodean, pero también puede ser una herramienta para resistir. Preguntarnos por qué usamos lo que usamos es un acto político. Desde América Latina y desde una mirada feminista, es urgente crear nuevas formas de vestir que no nos encierren, sino que nos liberen. Porque mientras haya cuerpos silenciados por la moda, vestir seguirá siendo también una forma de lucha.

### ***Referencias bibliográficas***

Belleza, moda y elegancia en Colombia vista a través de la revista *Cromos*, 1916-1929. (2019).

Britto Ruiz, D., & Valverde, J. O. (2005). Las prácticas de distinción social. Un estudio de caso entre jóvenes de la ciudad de Cali, Colombia.

Gómez, A., Director, P., & Pereira, J. M. (2018). *Moda, consumo e identidad de las mujeres jóvenes colombianas*. Trabajo de grado para optar por el título de Comunicadora Social Campo organizacional Realizado por.

Lipovetsky, G. (1990). El imperio de lo efímero.  
Velandia, L. (2022). Sociología de la moda: Un estado del arte de América Latina del 2000 al 2020.  
Squicciarino, Nicola., & Aja, J. Luis. (1998). El vestido habla : consideraciones psico sociológicas sobre la indumentaria. Cátedra.

## **Juan David Rodríguez Nempeque**



Figura 7. 10 años del Salón del Nunca Más en Granada, Antioquia. Fotografía: ASOVIDA, Publicado: 22 de julio de 2019

# **Diseñar para recordar: lo expositivo como acto político y reparador de memoria**

“Recordar es fácil para quien tiene memoria, olvidar es difícil para quien tiene corazón.”  
Gabriel García Márquez

En Colombia, la violencia no solo deja muertos: deja huellas. No se trata solo de episodios aislados, sino de una historia larga y compleja de conflictos armados, desplazamientos forzados, exclusión y silenciamiento. Como señala el Centro Nacional de Memoria Histórica (2013), la violencia es una manifestación profunda de problemas estructurales en la configuración del orden político y social del país (p. 15). Esta violencia, que no se extingue con los acuerdos ni se diluye con el tiempo, permanece inscrita en los cuerpos y en los paisajes. Es por esto que hablar de memoria implica también reconocer las capas superpuestas de olvido y la necesidad de escarbarlas. Ese recuerdo, como capas de un pasado aún latente, se imprime en las fachadas, en las voces, en las manos que tiemblan; permanece como un murmullo que se resiste a ser silenciado. En los intentos de narrar el pasado de manera ordenada, permanecen hechos que no encajan del todo, relatos que incomodan y resisten el silencio. Como si el suelo, cargado de memoria, empezara a hablar por sí mismo. Escarbar en esa tierra no es solo un gesto arqueológico, es una urgencia ética. Porque bajo

cada capa de olvido hay una historia inconclusa, una escena sin cerrar, un cuerpo que aún espera ser encontrado.

La memoria no es un archivo frío. Es un ejercicio de reconocimiento de las víctimas, un patrimonio público cuya impronta en la sociedad colombiana aporta a la consolidación del compromiso con la no repetición (CNMH, 2013, p. 331). Pero ¿cómo narrar aquello que ha sido arrancado, negado, borrado? ¿Cómo evitar que el dolor, al ser mostrado, no se convierta en espectáculo? Las formas importan. Lo que se pone ante los ojos también es lo que se elige cuidar. Y allí, en ese acto de exponer, puede surgir una posibilidad: que lo visible no sea solo lo que está, sino lo que aún falta. Que el diseño no se limite a proyectar lo nuevo, sino que escarbe en lo que sigue doliendo.

Hay quienes diseñan para producir objetos, y hay quienes lo hacen para sostener memorias. No siempre se llaman diseñadores. A veces son madres, vecinos, comunidades enteras que inventan formas de recordar porque olvidar sería otra forma de muerte. Allí, en el gesto de poner

una foto en una pared, de marcar un territorio, de organizar el silencio, hay una práctica: un hacer que interrumpe el tiempo y lo obliga a mirar atrás. Eso también es diseño. Un diseño que no busca resolver, sino sostener. Un diseño que no representa el pasado, sino que lo activa. Un diseño que, al abrir espacio para lo no dicho, se vuelve parte del relato.

Hablar de memoria en Colombia es enfrentarse a una violencia que no solo ha sido prolongada, sino que se ha filtrado en el tejido más íntimo de lo cotidiano. No se trata únicamente del conflicto armado, sino de la forma en que el país ha interiorizado la exclusión, el miedo y la desigualdad como parte de su normalidad. Como señala el Centro Nacional de Memoria Histórica en el informe ¡Basta ya!, “la violencia no es un fenómeno irracional o anárquico, sino una forma de dominación que ha buscado imponer un orden social excluyente” (CNMH, 2013, p. 16), afectando no solo cuerpos, sino también la posibilidad misma de nombrar el dolor. El informe describe este fenómeno como una manifestación profunda de una estructura social rota, donde el Estado y la ciudadanía han habitado lados opuestos de la historia (CNMH, 2013, p. 15). Desde esa mirada, lo que llamamos memoria no puede desligarse del territorio ni del cuerpo: es allí donde se sedimenta el daño, donde se abren las capas de un duelo inconcluso. Esta arqueología de la violencia no busca reconstruir un pasado idealizado, sino identificar sus huellas persistentes, sus silencios, y las formas en que sigue afectando la experiencia presente. Es desde ese terreno inestable que

otras prácticas, como el diseño, pueden comenzar a operar como forma de lectura, escucha y reparación.

Diseñar no es simplemente resolver problemas técnicos o proyectar formas funcionales; es actuar desde un lugar específico, con una historia y unas tensiones particulares. En el contexto colombiano, donde la violencia ha configurado territorios, relaciones y memorias, el diseño no puede asumirse como una práctica neutra. Toda decisión desde qué se muestra, hasta cómo se muestra implica una toma de posición. Incluso cuando no se lo propone explícitamente, el diseño participa en la construcción simbólica de los relatos: selecciona, encuadra, jerarquiza o silencia. En este sentido, diseñar es también intervenir en lo visible, en lo que se recuerda o se borra, en lo que se dignifica o se omite. Asumir esta dimensión situada del diseño exige reconocer que todo acto comunicativo es, también, un acto de interpretación del presente. Es desde esta conciencia que el diseño puede abandonar la ilusión de universalidad y entenderse como una práctica anclada en contextos concretos, donde lo que está en juego no es solo la forma, sino el sentido de lo que se decide representar. Desde ahí, cobra especial importancia cómo y dónde se muestran las cosas. Lo expositivo, más que una vitrina, se convierte entonces en una herramienta crítica para abrir preguntas, activar memorias y confrontar el olvido.

Según Pam Locker (2012), una exposición es un medio que permite narrar historias en un espacio tridimensional, ya sea en ferias, museos,

intervenciones urbanas o instalaciones efímeras. Más allá de su escala o función, toda exposición tiene en común el propósito de explicar y activar un relato que pueda ser recorrido, sentido, interpretado. Esta cualidad espacial transforma lo expositivo en una herramienta comunicativa que va más allá de la simple muestra y permite construir vínculos entre el objeto, el espacio y quien lo recorre. En contextos marcados por la violencia y el olvido, lo expositivo se convierte en un medio sensible de narración y memoria, capaz de visibilizar lo que ha sido silenciado.

Exponer, entonces, no es solo mostrar. Es encuadrar, seleccionar, narrar; es crear una experiencia que conmueva y active preguntas. Como señala el CNMH, recordar también es una forma de resistir (2013, p. 335), y en esa tarea lo expositivo puede ofrecer dispositivos que dignifican el recuerdo, evitando convertir el dolor en espectáculo. Diseñar una exposición es, en este sentido, crear un lugar desde donde lo visible no sea lo obvio, sino lo necesario: una invitación a escuchar lo que la historia ha callado.

En ese mismo gesto de resistencia, las iniciativas por la memoria en Colombia han surgido como respuestas activas frente al olvido, la impunidad y la fragmentación del tejido social. Estas prácticas, impulsadas en su mayoría por víctimas, organizaciones sociales y comunidades, asumen múltiples formas: desde murales, esculturas, obras de teatro o fotografías, hasta ceremonias, versos, marchas y celebraciones públicas. De acuerdo con el CNMH, estas expresiones cumplen funciones clave en el

proceso de reconstrucción social: la memoria como reclamo, para exigir justicia frente a la impunidad; como pedagogía social, para sensibilizar y educar a quienes no vivieron directamente el conflicto; y como acto reparador, para dignificar el dolor vivido y resignificar la ausencia (2013, p. 22). Aunque muchas de estas iniciativas han sido silenciadas o interrumpidas por la misma violencia que denuncian, persiste en ellas un esfuerzo por preservar los relatos y resignificar el pasado desde prácticas que fortalecen el vínculo comunitario y resisten a la desaparición simbólica. En un país con más de 9 millones de víctimas registradas en la RUV, estos ejercicios no son simples conmemoraciones: son acciones de cuidado y afirmación de la dignidad humana frente al daño estructural.

Estos ejercicios no solo nacen de grandes instituciones o artistas reconocidos, sino de personas que, desde sus oficios, dolores y afectos, han hecho del recordar una forma de crear y de resistir: madres que marchan con los rostros de sus hijos impresos en pancartas, colectivos que reconstruyen en murales las escenas de una masacre, comunidades que transforman objetos cotidianos en altares, o fotografías familiares en archivos colectivos. Por ejemplo, las Madres de La Candelaria, en Medellín, transforman el atrio de una iglesia en un espacio de denuncia y memoria cada miércoles al mediodía, al exigir justicia por sus familiares desaparecidos. En Granada, Antioquia, el “Salón del Nunca Más” recopila fotografías de víctimas del conflicto armado, convirtiendo ese espacio en un archivo vivo que

confronta el olvido y permite la apropiación comunitaria del recuerdo. Y en la Comuna 13 de Medellín, tras la operación Orión, distintas intervenciones artísticas como grafitis, murales y recorridos de memoria han resignificado el territorio como un lugar de denuncia, expresión y resistencia. Estas acciones no solo dignifican el recuerdo, también demuestran que la memoria puede surgir del gesto más simple: bordar un nombre, sembrar una planta, contar una historia. Son prácticas que, sin necesidad de formación profesional, construyen dispositivos expositivos cargados de significado. En ellas, el hacer es también una forma de narrar y de resistir, y por tanto, un lenguaje político y sensible que amplía el campo del diseño.

En un país marcado por más de medio siglo de conflicto armado, donde las heridas del pasado aún están abiertas en el cuerpo social, el diseño no puede permanecer al margen. A lo largo del texto se ha mostrado cómo lo expositivo tiene la capacidad de construir narrativas sensibles que revelan lo silenciado, activando la memoria más allá de museos e instituciones. Mediante prácticas formales e informales, individuales y colectivas, las comunidades han demostrado que recordar también es crear. En ese contexto, el diseño, entendido como una práctica situada, puede integrarse a estas luchas por la dignidad no como un simple acto técnico o estético, sino como un lenguaje que repara, comunica y resiste. Diseñar

para la memoria, entonces, es diseñar contra el olvido: una forma de construir sentido, reclamar justicia y afirmar la vida allí donde antes solo hubo ausencia. Así, el diseño encuentra en lo expositivo un medio para construir memoria histórica no desde la representación pasiva, sino como un acto reparador, sensible y políticamente activo que reclama una respuesta.

#### *Referencias bibliográficas*

- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2010). *Memorias del dolor y dignidad: Informes del Grupo de Memoria Histórica*. Imprenta Nacional.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Imprenta Nacional. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/basta-ya/basta-ya-colombia.pdf>
- Locker, P. (2012). *Diseño de exposiciones*. Editorial Gustavo Gili.



## **Paula Sepúlveda Carrero**

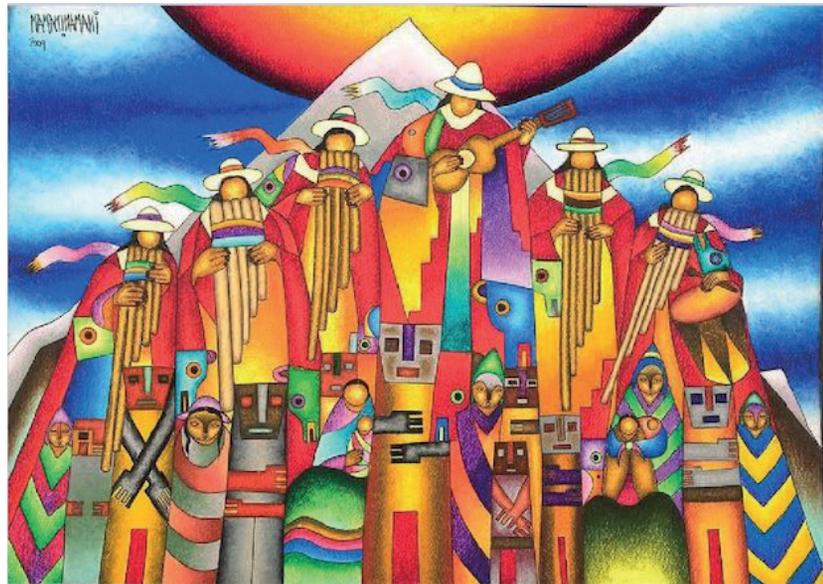


Figura 8. Los Awatiñas (s.f.). Atribuida al pintor boliviano Roberto Mamani Mamani, según <https://estrategia.la/2022/09/15/mamani-mamani-el-achachila-aimara/>

# Raíces sonoras

Muchos de nosotros encontramos en la música una fuente de entretenimiento o un simple pasatiempo, escuchamos canciones mientras trabajamos, estudiamos o nos desplazamos, sin detenernos a pensar mucho en su origen o en su significado, y es que en la actualidad, el universo musical es extremadamente amplio, y gracias a las plataformas digitales tenemos acceso inmediato a una enorme variedad de ritmos, géneros y estilos. Basta con una búsqueda rápida para escuchar lo que queramos, cuando queramos.

Sin embargo, la música es mucho más que solo ocio o consumo rápido. A lo largo de la historia, ha sido un lenguaje profundo mediante el cual las comunidades expresan aquello que no siempre puede decirse con palabras: sentimientos, luchas, formas de ver el mundo y maneras de habitar la vida. En América Latina, desde tiempos ancestrales, la música ha sido una práctica colectiva que acompaña los rituales, las labores cotidianas y los ciclos de la naturaleza. Ha servido para construir comunidad, fortalecer vínculos con el territorio y resistir frente a las amenazas externas.

En este escrito, tengo la intención de comenzar a responder un interrogante que aunque ya lleva tiempo conmigo: ¿De qué manera la música tradicional autóctona latinoamericana ha servido como medio de expresión, resistencia y mensaje a lo largo de la historia? Para ello, he estructurado este trabajo en tres apartados clave que guiarán mi reflexión.

En primer lugar, parto de un análisis de la música tradicional como una forma de vida relacional, donde el territorio, la comunidad y las personas están profundamente conectados a través del sonido y la expresión colectiva.

En segundo lugar, abordo la música como una herramienta de resistencia cultural y de re-existencia, una manera en la que los pueblos latinoamericanos enfrentan los efectos de la globalización y la modernidad manteniendo sus formas propias de vida y pensamiento.

Finalmente, me acerco al campo del diseño industrial, para reflexionar sobre cómo el diseño puede aprender de estas prácticas autónomas y relacionales, y así contribuir a construir formas de vida más justas, diversas y sostenibles.

## ***La música tradicional como forma de vida relacional y expresión cultural***

La música tradicional andina está profundamente enraizada en el territorio, los sonidos, ritmos e instrumentos surgen desde la vida cotidiana en los Andes, y están vinculados a los ciclos de la naturaleza y la cosmovisión indígena. De esta manera, la música andina es una manifestación viva del entorno y la espiritualidad de las comunidades. Cada instrumento y melodía responde a su vida, a los paisajes, a los ciclos de siembra y cosecha, a las celebraciones rituales, pero también, a sus luchas y a sus dificultades, convirtiéndose también en un fuerte instrumento de resistencia y una voz que se alza para

manifestar aquello que de otra forma duele contarse, pero de esto hablaré más adelante. Esta música no se construye como un arte separado de la vida, sino como parte de un sistema cultural donde todo está en relación con todo: los sonidos imitan el viento, el agua y la montaña, los instrumentos nacen y viven desde y para la tierra. De esta manera, la música andina configura una ontología relacional, como diría Escobar, donde el ser está en constante diálogo con su territorio.

Precisamente desde esta perspectiva, puedo ver que en la música latinoamericana se vive el diseño desde la autonomía de formas muy diversas. La construcción de los instrumentos, que desde un inicio vienen haciéndose con lo que nos ofrece la naturaleza, y la creación de identidades colectivas donde surgen cantos desde la comunalidad y en donde no existen autores, sino comunidades que se expresan mediante la música, la danza o el canto, hacen evidente que la música forma una parte esencial de su desarrollo cotidiano y un proceso colectivo encaminado a sostener la vida en pluralidad. Esta creación musical puedo entenderla como un ejemplo de diseño autónomo, colectivo y situado en donde, del mismo modo, el uso de materiales naturales y la ausencia de propiedad intelectual refuerzan ese carácter comunal. Se trata de prácticas que, más que producir objetos o sellos individuales, sostienen modos de vida relacionales. Esta visión dialoga con el “diseño autónomo” de Escobar, donde lo que se crea no es solo un objeto, sino un mundo visible desde las propias condiciones de existencia.

Esta lógica de diseño autónomo y creatividad

colectiva se manifiesta en la recursividad que caracteriza a la cultura latinoamericana, que puedo observar en prácticas ancestrales como la construcción de instrumentos con materiales naturales, esto me hace recordar una charla que sostuve con un músico del huila, quien me contaba de una marimba fabricada por esclavos africanos e indígenas de la época colonial con la quijada del burro para acompañar sus coplas. Esta habilidad para transformar lo disponible en herramientas culturales y musicales, aprovechando los recursos a mano, demuestra cómo las soluciones surgen del ingenio frente a las oportunidades del entorno. Así, la música se convierte en una forma de habitar el mundo desde la resiliencia y el ingenio colectivo. Lejos de depender de insumos industriales, los pueblos latinoamericanos crean con lo que encuentran, mostrando una lógica de diseño situada y sostenible. Esto me lleva a reflexionar que por lo menos desde mi posición como estudiante de diseño industrial debería repensar la dependencia de materiales importados o tecnologías complejas, recuperando el valor de lo simple y local.

En consonancia con lo anterior, otro ejemplo vivo de esta creatividad y recursividad es la Zambumbia, comúnmente conocida como puerca o marrana, un instrumento que da cuenta de la cotidianidad de quienes habitaron esta tierra antes que nosotros. Hace eco del sonido de los marranos presentes en las reuniones nocturnas de los esclavos coloniales para quejarse de sus patrones. Cantaban coplas mientras rajaban leña (coplas que hoy en día conocemos como rajaleñas, expresión

autóctona del Tolima Grande, hoy en día Huila), y al son de la música y los cantos, la marrana (el animal) respondía y se integraba a la música. La Zambumbia da cuenta de cómo la creatividad popular transforma elementos del entorno inmediato en medios de expresión, con profunda carga simbólica y social, encarnando una memoria colectiva de resistencia y cotidianidad. Sería bueno que como futura diseñadora industrial, comience a empaparme de esta capacidad de resignificar lo cotidiano para reconocer el potencial simbólico de los objetos más allá de su función material.

Algo que me gustaría destacar es que para muchas comunidades latinas, los instrumentos son sagrados, vienen de la tierra y hacen parte de la tradición de los pueblos. Su creación, se encuentra cargada de la energía de las manos y el amor humano, y la procedencia de los materiales de la naturaleza, los conecta profundamente con nosotros, ya que de la misma forma somos parte de esa misma naturaleza. La importancia de los instrumentos es tal, que existen aquellos que solo se usan en ocasiones específicas, como es el caso del pechiche, un tambor que se usa en la celebración del lumbalú, un ritual fúnebre tradicional de la comunidad afrocolombiana de San Basilio de Palenque, donde se celebra un fallecimiento con cantos y oraciones. Por lo tanto, los instrumentos musicales trascienden de ser simples objetos: son portadores de memoria, energía espiritual y vínculos comunitarios. La sacralidad de instrumentos como el pechiche muestra cómo el diseño tradicional está profundamente ligado a prácticas rituales y ciclos

vitales. La música, en este sentido, no es un espectáculo, sino un acto de comunión entre los que aún estamos y los que se van. Esto me lleva a pensar que, desde mi experiencia como estudiante de diseño industrial, al principio difícilmente llegaba a pensar en objetos que no solo cumplan funciones utilitarias, sino que tengan significados profundos dentro de los contextos culturales

Como he venido contándoles, la música acompaña la vida, la muerte, el nacimiento, el trabajo, la siembra, la cosecha, el amor, la guerra y muchos otros momentos vitales. No se restringe a lo festivo o lo lúdico, sino que es parte esencial de los ciclos vitales, acompañando momentos de alegría y tristeza, rituales de paso, labores cotidianas y eventos comunitarios.

Otro aspecto del que me gustaría hablar, es que la música en las comunidades latinas no solo se escucha, también se siente con el cuerpo y se baila. La danza, como forma de expresión, permite compartir historias, sentimientos y memorias, conectando cuerpo, emoción y memoria colectiva a través de la comunicación no verbal. Bailar no es solo moverse: es narrar historias, expresar afectos y mantener vivas las tradiciones. En este sentido, la música y la danza conforman un diseño integral del ser comunitario.

En el Huila, tierra que me acogió y donde tuve la fortuna de crecer, existe un baile típico y tradicional que más que una danza, consiste en una historia. El sanjuanero huilense nos cuenta un cortejo entre campesinos, en donde a través de diversas figuras, hombre y mujer se encuentran en un vaivén de coqueteo, miradas, risas y mucha

pasión. Es una danza que le eriza el vello a todos los opitas de corazón y que cada que suena la tambora, sentimos que estamos en casa.

Como el sanjuanero, existen muchos bailes, tal como la cueca chapaca, que al igual que el sanjuanero, cuenta la historia de dos amantes campesinos y pone en evidencia la pasión y la picardía del amor.

Es importante mencionar que estos saberes musicales se heredan a los niños, quienes van aprendiendo desde la imitación, la curiosidad y el deseo por descubrir el mundo sonoro. La familia es el primer espacio donde se transmiten las tradiciones musicales. Las abuelas, los padres y los mayores son quienes enseñan cantos, danzas y la construcción de instrumentos, convirtiendo el núcleo familiar en ese primer acercamiento a la música. Allí, los niños descubren el valor emocional y cultural de la música a través de las prácticas cotidianas compartidas. Esta transmisión afectiva demuestra que el aprendizaje musical tradicional es también una forma de cuidado y continuidad generacional.

En este contexto, tuve la oportunidad de sentarme a tomar un tinto y a compartir una charla con el señor Jesús Hernández (Chucho, como lo conoce su comunidad), un compositor, músico y bailarín del municipio de Pitalito, Huila. Él me contaba acerca de cómo a sus 6 años su padre comenzó a introducirlo a lo que se convertiría en su mayor pasión en la vida: las tradiciones del

pueblo huilense y el orgullo de ser opita (gentilicio de la gente de Pitalito). Me relataba cómo se vivía en comunidad cuando él era un niño, y de cómo la música y el baile se construían con cada situación de su cotidianidad. Las llegadas a caballo a las fincas, los asados comunales en donde cada quien compartía lo que tenía, y hasta el grito de su padre desde los cultivos hasta la cocina para hablar con su madre, son relatos de los que habla en sus composiciones y de los que siempre se ha hablado en la música tradicional huilense.

La experiencia de Don Chucho ilustra perfectamente cómo la música en las comunidades no es solo un acto individual, sino fundamentalmente un acto colectivo. Hacer música juntos es la clave para construir el “nosotros”. Esta dimensión colectiva de la música tradicional refuerza el sentido de comunidad; al tocar, cantar o bailar unidos, las personas forjan vínculos que sostienen la vida social. La música, entonces, no es solo una expresión artística, sino una práctica social que produce el tejido comunitario.

#### ***La música como resistencia y re-existencia***

Hasta ahora, me he centrado en explorar cómo la música tradicional latinoamericana se entrelaza con la vida cotidiana, la cosmovisión y la identidad comunitaria, sirviendo como una expresión profunda de arraigo cultural y diseño autónomo. Ahora bien, daré un giro en el análisis para enfocarme en una dimensión igualmente

importante: la música como instrumento de resistencia cultural y re-existencia. En esta próxima sección, profundizaremos en cómo los sonidos, ritmos e instrumentos se han transformado en una potente voz para enfrentar la adversidad, denunciar injusticias y construir caminos de resiliencia frente a la exclusión, la violencia y el olvido histórico.

En este contexto de visibilización y denuncia, por ejemplo, en el Pacífico colombiano se visibilizan estas expresiones como formas de denuncia y resiliencia. Los ritmos del sur pacífico no solo celebran la vida, sino que reclaman justicia social. Hay una canción, “Cali, Capital Pacífico”, de Alicia Castillo, una compositora del Cauca Grande, que presenta precisamente una denuncia frente a la explotación laboral, el monocultivo y el desempleo. A través de la música se canta a la vida, al dolor y a la naturaleza, expresando la multiculturalidad y la tradición como actos de resistencia y encuentro.

Cabe destacar que a lo largo de la historia del Abya Yala, desde las luchas por la independencia hasta los movimientos sociales contemporáneos, la música ha permitido a los pueblos enfrentar problemas y dificultades, alzando su voz con fuerza. La alegría con que se canta y se baila no niega el dolor, sino que lo transforma en energía de re-existencia de las tradiciones.

La música también ha sido un medio de comunicación política y cultural que permite a las

comunidades expresar sus inconformidades con inconformidades producidas por cosas como los modelos extractivistas, el racismo estructural y la marginalización económica. A través de sus cantos no sólo se denuncia la realidad injusta, sino que se proponen alternativas basadas en el cuidado del territorio, la comunalidad y el respeto por la naturaleza. En este sentido, la música es la voz del pueblo, quien a través de sus cantos dice lo que el poder no quiere escuchar, narrando historias de opresión con una voz llena de esperanza.

De esta forma, la música tradicional no busca imponer una única visión del mundo, sino que expresa el “buen vivir”: una forma de existencia que prioriza la armonía entre las personas, la naturaleza y los espíritus. Desde este punto de vista, esta música reconfigura la realidad cotidiana no desde el consumo, sino desde el cuidado mutuo, mostrando un camino de autonomía cultural y convivencia relacional, y como ya mencioné anteriormente, esta música no pertenece a una persona ni a un solo grupo; es una construcción social, colectiva, que desde la comunalidad crea sonidos, melodías y letras que luego son interpretadas y reinterpretadas por todos.

La creatividad popular también se expresa en formas humorísticas de protesta, como los rajaleñas, un género musical que integra la corporalidad y el canto para expresar, de manera sarcástica, las injusticias cotidianas. A través de

la burla y la sátira, se expresan sentimientos de inconformidad frente a las autoridades locales, las dificultades económicas o los conflictos sociales, construyendo conciencia crítica.

Por otra parte, la música del Caribe colombiano es otro ejemplo del mestizaje como resistencia cultural. Se ha mezclado con influencias africanas, indígenas y europeas, adaptando instrumentos y ritmos a los contextos coloniales y sociales. Esta mezcla no es solo imposición colonial, sino también adaptación y una manera de transformación de lo tradicional.

Es crucial señalar que muchas de las letras de la música tradicional y popular son testimonios directos de las injusticias sociales que viven las comunidades. Documentan las luchas cotidianas contra las violencias estructurales del Estado y el mercado. A través de sus letras, la música se convierte en una herramienta que denuncia y sensibiliza, fortaleciendo la resistencia colectiva.

Sin embargo, esta fuerza cultural enfrenta hoy en día grandes desafíos. La globalización y el desarrollo industrial han transformado el sentido original de estas músicas. La música andina, por ejemplo, poco a poco ha sido relegada a espacios turísticos o folclóricos, sufriendo una desvinculación de su función cotidiana y espiritual. En la actualidad muchas músicas tradicionales corren el riesgo de ser transformadas en productos comerciales vacíos, desconectados de su territorio y su función vital. Las plataformas digitales y

la industria musical priorizan los géneros que dejan más ganancias económicas, invisibilizando otros saberes musicales y limitando la diversidad sonora.

En esta misma línea, el consumo cultural latinoamericano prioriza músicas extranjeras por encima de las tradicionales, evidenciando un proceso de alienación cultural que amenaza la continuidad de las expresiones locales, y por si fuera poco, a esto se suma el ritmo acelerado de la vida contemporánea, que ha desplazado las prácticas musicales cotidianas, y factores internos como la corrupción política, que impide el apoyo a proyectos culturales comunitarios.

Frente a todo esto, resistir implica revitalizar el sentido original de la música: devolverle su rol de práctica viva, comunitaria y espiritual. La re-existencia musical pasa por crear nuevos espacios comunitarios de transmisión y difusión, utilizar las herramientas del hoy para visibilizar lo propio y recuperar el tiempo para el encuentro y la creación colectiva.

### ***Reflexiones sobre autonomía, diseño y vida***

Las comunidades del Abya Yala construyen sus mundos desde sus propias lógicas, prácticas y saberes. No replican modelos externos, sino que crean formas de vida autónomas basadas en su contexto cultural. Esta autonomía cultural se expresa en prácticas cotidianas como la música, la agricultura o la artesanía, donde el saber local se

convierte en guía para construir mundos propios. Tal como lo plantea Escobar, estos mundos se sostienen desde dentro, desde el territorio y las relaciones comunitarias.

Desde el Sur Global, el diseño también busca crear formas de vida, no solo objetos, y puede llegar a inspirarse en prácticas como la música tradicional. El diseño relacional construye vínculos entre lo humano y lo no humano, buscando equilibrio con la naturaleza y fortalecimiento comunitario. Tejer la realidad desde la identidad latinoamericana significa construir formas de vida coherentes con nuestra historia, cultura y territorio, entrelazando lo propio con nuevas maneras de habitar el mundo sin perder nuestra esencia cultural.

En el contexto de la música tradicional de la que venimos hablando, la identidad latinoamericana no concibe un “yo” aislado, sino un “nosotros” que se construye en el encuentro con otros. Esto me lleva a pensar que el diseño puede aplicar esta visión relacional al proponer objetos y espacios que favorezcan el encuentro y la cooperación. Esta pluralidad cultural implica una diversidad de estéticas, cuerpos e identidades que no buscan homogeneizarse, sino convivir en sus diferencias. En este sentido, el diseño que propongo, debería abandonar las soluciones universales y centrarse en la búsqueda de respuestas situadas que respeten y potencien la diversidad cultural.

Compartir nuestras costumbres no significa imponerlas a otros; se trata de establecer espacios de encuentro donde cada cultura pueda expresarse sin ser absorbida por otra, fomentando el diálogo intercultural.

La cultura no es solo de dónde venimos, sino también hacia dónde vamos. No basta solo con preservar lo tradicional; es necesario actualizarlo sin perder su raíz, que construyamos futuros desde el Sur.

Pensar la autonomía cultural implica reconocer que las prácticas ancestrales contienen saberes valiosos para la vida contemporánea. Desde el diseño industrial, esto implica valorar dichos saberes como referentes para crear herramientas, sistemas y prácticas situadas.

Muchas expresiones culturales tradicionales han sido descontextualizadas por las élites económicas y culturales, convirtiéndose en productos de consumo turístico o en símbolos vacíos para eventos comerciales lo que invisibiliza a las comunidades que las crearon y rompe el vínculo original con el territorio y la vida comunitaria, por lo que, desde nuestra disciplina, deberíamos evitar estas apropiaciones, respetando los contextos y reconociendo a las comunidades como autoras legítimas de sus saberes.

En este sentido, el diseño desde el Sur también me lleva a preguntarme cuáles son los valores que guían mis creaciones: ¿Diseño para el mercado o para sostener la vida? ¿Para la competencia o para

el cuidado? El diseño, y en especial el industrial debería orientarse a sostener comunidades, cuidar el entorno y promover el bienestar colectivo. La pregunta no es solo qué hago, sino para quién, con quién y desde dónde lo hago.

El diseño tiene el poder de transformar nuestra percepción de la realidad, creando experiencias que nos conecten más profundamente con el territorio y con los otros. El diseño no es solo función y estética; es también sensibilidad y sentido cultural.

Así, el estudio del diseño industrial desde esta óptica me invita a repensar su papel más allá de producir objetos estandarizados para un mercado global. El diseño podría inspirarse en las prácticas tradicionales para crear desde la vida relacional, desde el territorio y desde las necesidades colectivas reales. Un diseño que escuche a las comunidades, que valore los saberes ancestrales y que sea capaz de sostener la vida y la diversidad cultural.

En un contexto global donde las culturas locales enfrentan amenazas por la industrialización cultural y la globalización del consumo, es posible crear desde la autonomía, resistir desde la alegría y tejer comunidad a través de prácticas cotidianas. Así, el diseño y la vida se entrelazan en un mismo tejido relacional, plural y esperanzador.

### **Bibliografía.**

Astillero, J. (s.f.). La música como forma de resistencia y expresión en América Latina. Recuperado de <https://julioastillero.com/la-musica-como-forma-de-resistencia-y-expresion-en-america-latina/>

Campos Fonseca, S. (2017). Ontología de las músicas iberoamericanas: Hacia una epistemología situada del sonido. Costa Rica: Universidad Nacional

Civallero, E. (s.f.). Introducción a la música tradicional de América del Sur. Recuperado de <https://1library.co/document/zk7mw0eq-introduccion-musica-tradicional-america-sur-unidad.html>

Escobar, A. (2016). Autonomía y diseño: La realización de lo comunal. Buenos Aires: Tinta Limón.

Iglesias Rossi, A. (2018). Descolonizando la música. En Música, política y memoria en América Latina. Buenos Aires: CLACSO.

Proyecto Músicas del Río – Pontificia Universidad Javeriana Cali. (s.f.). Músicas del río: patrimonio musical del suroccidente colombiano. Recuperado de <https://musicasdelrio.com/>

Raíces Indígenas. (s.f.). Arte y música en resistencia indígena. Recuperado de <https://raicesindigenas.net/historia-y-origenes/papel->

musica-arte-resistencia- indigena/

Solís, J. E. (s.f.). Testimonio sobre la Jugu como música con democracia. Entrevista en Raíces sonoras.

UNESCO. (2003). Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/convención>

**Joseph  
Torres Muñoz**

# **“Diseñar desde el Sur: creatividad relacional, escasez y descolonización del mundo de las ideas”**

En este lado del mundo, donde los días arrancan entre café caliente y noticias difíciles, hablar de “creatividad” suena bonito, incluso prometedor. Pero, siendo sinceros, ¿realmente nos hemos detenido a pensar qué significa eso de ser creativos desde un país del sur como Colombia? ¿De dónde viene esa idea de creatividad que nos enseñan en el colegio, en la universidad, en los talleres de diseño? ¿Quién define qué cuenta como creatividad y qué no?

A veces pareciera que la creatividad fuera como un tiquete de avión que solo se valida si lo sellan en París, Nueva York o Helsinki. En muchos espacios —sobre todo en aulas de diseño— nos han enseñado a creer que ser creativo es saber aplicar tal método, resolver tal problema, llenar tal brief. Pero poco se conversa sobre lo que significa crear desde la escasez, desde el territorio, desde nuestras raíces culturales, o desde la experiencia comunitaria que tantos de nosotros llevamos encima sin ponerle ese nombre.

Y es que el problema no es solo pedagógico, sino más profundo: tiene que ver con cómo hemos dejado que la manera de pensar, de hacer y hasta de imaginar nuestras propias ideas esté colonizada por referentes ajenos. Seguimos esperando que nos aplaudan desde afuera para convencernos de que lo que hacemos vale. Como si no fuera

suficiente haber inventado cosas para sobrevivir en medio de la falta, o haber tejido mundos con muy poquito.

Este ensayo no quiere caer en el lugar común de “revalorar lo nuestro” como quien enmarca un sombrero vueltiao y ya. La intención es otra: poner sobre la mesa la necesidad urgente de descolonizar el concepto de creatividad, de repensarlo desde nuestros contextos, desde nuestras luchas, desde nuestras formas de vida. Porque, ¿qué pasa si resulta que lo más creativo que hemos hecho no cabe en los libros de diseño europeos, ni en las mediciones de innovación de Silicon Valley, pero sí en una práctica indígena de cuidado del territorio o en una solución popular para cocinar sin gas?

Así que aquí vamos a preguntarnos: ¿qué es la creatividad cuando dejamos de verla con lentes del norte? ¿Cómo se manifiesta cuando parte del entretejido relacional y comunal, y no solo de la mente individual? ¿Qué rol juega la escasez, el territorio, la autonomía y, claro, la educación? sobre todo, ¿cómo hacemos para que nuestras ideas dejen de pedir permiso y empiecen a caminar con dignidad?

Desde chiquitos nos han dicho que ser creativo es algo así como tener una chispa especial, una “imaginación viva”, o saber hacer cosas “diferentes”. Y aunque eso suena chévere, cuando

uno empieza a meterse en serio en el mundo del diseño, la publicidad, el arte o la innovación, se da cuenta de algo curioso: la creatividad no es solo lo que uno hace, sino lo que otros dicen que vale.

Eso lo explicó muy bien el psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi (sí, el apellido es enredado, pero el tipo fue clave). Él decía que para que algo se considere creativo, no basta con que uno lo invente —también tiene que haber un “campo” de expertos, críticos, instituciones, o gente con poder que diga “esto sí es creativo” y lo aplauda. Y ahí es donde la cosa se pone espinosa para los países del Sur.

Porque ese “campo” que valida ideas —esos jurados, revistas, concursos, universidades, plataformas— casi siempre está en el Norte global. Ellos deciden qué es arte, qué es innovación, qué es diseño bueno. Y muchas veces, si no hablamos su idioma, si no usamos sus herramientas, si no citamos a sus autores, nuestras ideas ni siquiera entran en la conversación.

En Colombia, y en América Latina en general, nos hemos acostumbrado a buscar esa palmadita en la espalda que venga de París, Londres o Nueva York. Como si nuestras ideas no pudieran nacer completas, sino que necesitaran ser traducidas, adaptadas o maquilladas para “gustar”. Eso hace que, sin darnos cuenta, muchos proyectos terminen disfrazando lo local para parecer “globales”, o diluyendo lo propio para encajar en convocatorias internacionales. Nos volvemos expertos en camuflaje cultural.

Y el problema no es que lo de afuera sea malo —ni más faltaba—, sino que si siempre jugamos en cancha ajena, con reglas ajenas, nuestras formas de crear terminan perdiendo su potencia. Es como si estuviéramos diseñando con guantes prestados:

sí, podemos hacer algo, pero no sentimos lo que tocamos.

Entonces, ¿cómo salimos de esa trampa? Quizás el primer paso sea darnos cuenta de que esa búsqueda de validación externa tiene un costo: nos aleja de lo que realmente somos y necesitamos. Y nos impide construir un campo propio, con nuestros referentes, nuestras formas de pensar y nuestras maneras de valorar la creatividad. Porque el problema no es que nuestras ideas no valgan; es que a veces no sabemos cuánto valen porque seguimos midiéndolas con la regla de otro.

Ahora bien, no es solo afuera donde buscamos esa validación. Lo más bravo es que desde adentro también la replicamos, muchas veces sin darnos cuenta. Basta con asomarse a una facultad de diseño —de esas que abundan en Bogotá, Medellín, Cali o Barranquilla— para ver cómo se sigue enseñando la creatividad con un libreto que viene en su mayoría de Europa o Estados Unidos.

En muchas universidades, el taller de diseño todavía es el corazón del currículo. Allí se hacen productos, campañas, objetos, marcas, incluso experiencias. Y todo eso suena bien, pero hay un pequeño detalle: el taller suele estar desconectado del territorio, del contexto y de las realidades que nos atraviesan. Se trabaja desde briefs abstractos, problemas prefabricados, y métodos que vienen empacados desde afuera, sin preguntarse si hacen sentido aquí.

Los referentes son casi siempre los mismos: Bauhaus, Dieter Rams, IDEO, Apple, HCD, Stanford, y más recientemente el Design Thinking. Todos valiosos, sí, pero rara vez se da lugar a lo que ha sido creado desde el Sur. Poco se estudian los saberes ancestrales, los sistemas de pensamiento indígenas, las formas de hacer de

las comunidades negras, los proyectos populares urbanos. Y cuando se nombran, es casi como una curiosidad exótica, no como fuentes válidas de creatividad.

Entonces, ¿qué termina pasando? Que los estudiantes aprenden a ser “creativos” dentro de un molde que no nació aquí. Empiezan a pensar que lo profesional es diseñar como se diseña en el Norte, y que lo que hacen en sus barrios, en sus comunidades o en sus casas “no es diseño”, o al menos no del que cuenta. En otras palabras, se enseña la creatividad como si fuera una exportación de alta gama, y no algo que también se puede cultivar en la esquina, en el taller del abuelo o en una minga indígena.

Y ojo, esto no es solo culpa de los profes. Muchos de ellos también fueron formados así, y el sistema los empuja a seguir replicándolo. Pero si seguimos educando diseñadores que saben mucho de tendencias globales y poco de su territorio, vamos a seguir formando creativos desarraigados, con muchas herramientas técnicas pero poca conexión con la vida que los rodea.

Por eso, uno de los grandes retos que tenemos en las aulas de diseño es desaprender esa visión única de la creatividad y abrir espacio a formas múltiples de crear. Formar diseñadores que no solo resuelvan problemas con estética y eficiencia, sino que se pregunten: ¿par a quién estoy creando?, ¿desde dónde?, ¿con quiénes?, ¿y para qué mundos?

Aquí en Colombia estamos acostumbrados a hacer mucho con poco. Desde la cocina hasta el arte, pasando por la mecánica, la moda y la educación, lo nuestro ha sido el rebusque creativo. Y no lo digo con resignación, sino con admiración. Porque la escasez, cuando no hay de

otra, activa una chispa distinta: esa que te obliga a imaginar soluciones nuevas porque las de siempre simplemente no están al alcance.

Autores como Clayton Christensen y Navi Radjou han hablado de esto con nombres como innovación frugal o jugaad, una palabra del hindi que significa “arreglárselas con lo que hay a mano”. Es decir: creatividad no como lujo, sino como necesidad vital. Y aunque suene a concepto extranjero, eso aquí lo hemos hecho toda la vida.

Piénsalo: ¿cuántas veces no hemos visto sillas arregladas con cordones, juguetes armados con tapas, carros arreglados con alambre, lámparas hechas con tarros? O en la educación: profes que diseñan recursos didácticos con cartulina, cajas y marcadores porque no hay laboratorios ni tablets. En los barrios, en el campo, en los pueblos: la creatividad brota donde escasea el presupuesto, pero sobra la imaginación.

El problema es que esas formas de creatividad rara vez se reconocen como tal. No se premian en los concursos de diseño, no salen en revistas, no ganan becas. ¿Por qué? Porque no responden a la estética ni al lenguaje del Norte, ni a sus métricas de innovación. Son “ingeniosas” a lo mucho, pero no “diseño serio”. Y entonces, otra vez, nos toca maquillar lo que hacemos para que parezca “más internacional”.

Pero tal vez lo que deberíamos hacer es justo lo contrario: reivindicar la escasez como un lugar legítimo desde donde se crea, y no como una limitación que hay que esconder. Porque allí hay una creatividad que no solo resuelve, sino que transforma: es colectiva, es viva, es adaptativa. Y además está cargada de saberes populares, de intuición, de memoria y de afecto.

Así que la próxima vez que pensemos en

“innovar”, tal vez no necesitemos importar métodos ni esperar recursos infinitos. Quizá lo primero sea mirar lo que ya tenemos, lo que ya hacemos, y —como dicen por ahí— dejar de buscarle cinco patas al gato cuando con tres se ha defendido toda la vida.

Si hasta aquí hemos venido cuestionando las formas en que el Norte nos enseñó a pensar la creatividad —como algo individual, validado desde afuera, y muchas veces desconectado del contexto—, es hora de dar un giro más profundo: preguntarnos si acaso la idea misma de “tener ideas” no necesita ser repensada desde otra forma de habitar el mundo.

Y ahí es donde entran con toda su fuerza los pueblos indígenas. Para muchas culturas originarias del Sur, la creatividad no es algo que “uno tiene” o “se le ocurre”. No es un talento especial, ni un don, ni una habilidad que se mide con tests. Es, más bien, una forma de estar en relación, un ejercicio de cuidado, de escucha y de reciprocidad con todo lo que nos rodea: personas, plantas, animales, espíritus, montañas, ríos, territorios.

Arturo Escobar, en su libro *Autonomía y diseño*, retoma la idea del ayllu desde el mundo andino. Ahí, crear no es inventar algo de la nada, sino participar en un entramado vivo, donde cada ser —humano o no humano— forma parte de un diseño mayor que está en constante transformación. Como dice un maestro quechua citado por Escobar: “el ayllu es como un tejido, y todos los seres del mundo somos como los hilos”. Nadie crea solo. Nadie crea desde la nada. Se crea con, entre, y para.

En esta forma de ver el mundo, las ideas no

“se tienen”, las ideas llegan, si uno está atento, si está conectado, si vive en relación. Es el territorio el que habla, es la comunidad la que inspira, es la historia la que guía. Por eso, en vez de “crear cosas nuevas” como objetivo, muchas comunidades indígenas hablan de criar la vida, de cultivar la armonía, de sostener el mundo. Ahí, la creatividad no es novedad, es continuidad con sentido.

Y aquí es donde nuestra noción clásica de creatividad —tan obsesionada con la originalidad, la ruptura, la genialidad individual— se queda corta. Porque hay otros mundos donde crear no significa destacar, sino nutrir, donde lo importante no es que te premien, sino que lo que haces ayude a vivir mejor, sin romper el equilibrio de las relaciones que nos sostienen.

Entonces, ¿por qué en nuestras escuelas de diseño y en nuestras políticas de innovación seguimos ignorando esta forma de creatividad? ¿Por qué insistimos en pensar que solo lo que produce, lo que impacta o lo que innova es valioso? Tal vez sea hora de aceptar que hay una sabiduría creativa en los pueblos originarios que no cabe en nuestras definiciones, pero sí puede transformarlas desde adentro.

Después de escuchar a las comunidades indígenas, cuesta volver al taller de diseño sin sentir que algo se nos está quedando por fuera. Porque si en esos mundos la creatividad está tejida a la vida misma, en nuestra forma occidental de enseñar diseño parece que crear fuera algo que se hace “aparte”, como si la creatividad ocurriera en un laboratorio mental, lejos del cuerpo, del barrio, del río, de la comunidad.

Eso es justamente lo que cuestiona Arturo Escobar cuando propone el concepto

de diseño autónomo. No se trata de diseñar sin jefes ni clientes, sino de pensar el diseño como una práctica relacional, situada, política y territorializada, que nace de los pueblos y comunidades que buscan sostener sus formas de vida en dignidad.

El diseño autónomo no comienza con un brief, sino con una pregunta colectiva: ¿cómo queremos vivir? Y desde ahí se diseña todo: la economía, la educación, la alimentación, la relación con el agua, con el bosque, con los cuerpos, con las memorias. Se diseña no para innovar, sino para reexistir. No para ganar concursos, sino para fortalecer lo común.

En muchas comunidades indígenas y afrodescendientes de Colombia, esto ya se hace desde hace rato, aunque no se le haya llamado así. Los Planes de Vida que formulan pueblos como los Misak, los Nasa o los Embera son ejercicios de diseño autónomo en toda regla: ahí se decide cómo crecer, cómo sanar, cómo educar, cómo sembrar, cómo defender el territorio. Son proyectos colectivos de creatividad viviente, sin logo ni pitch, pero con una claridad ética y espiritual profunda.

¿Y en las ciudades? También hay diseño autónomo, aunque lo veamos menos. Está en las huertas barriales, en las redes de trueque, en los colectivos de arte comunitario, en las escuelas populares que no siguen currículo oficial pero enseñan a vivir. Todo eso también es creación, aunque no siempre pase por un aula de diseño.

El punto es que hay otras formas de diseñar —por tanto de crear— que no responden a la lógica del mercado ni del reconocimiento institucional, sino a la necesidad de sostener la vida en contextos difíciles, con dignidad y afecto. Y si eso

no es creatividad, entonces ¿qué es?

Tal vez ya es hora de dejar de buscar inspiración en laboratorios de Silicon Valley y empezar a mirar más a fondo las experiencias que brotan aquí, al lado nuestro. Porque en vez de importar modelos, podríamos estar escuchando los diseños que ya existen en nuestros territorios, y que desde hace siglos vienen tejiendo mundos otros.

Después de todo lo dicho, uno podría pensar: “bueno, todo esto está muy bonito en teoría, pero ¿cómo lo aterrizamos en el aula?”. Porque la verdad es que gran parte de la forma en que entendemos y enseñamos la creatividad se cocina, se aprende (y se reproduce) en los salones de clase. Ahí es donde se siembra la idea de qué significa ser “creativo”. Y si queremos cambiar la cosa, pues toca meterle mano a esa cocina.

Lo primero que habría que hacer es sacar la creatividad del pedestal y volverla a poner en la tierra. Dejar de tratarla como una habilidad casi mágica que tienen solo los talentosos, y más bien asumirla como una forma de relación con el mundo. Una capacidad compartida, cotidiana, situada. Algo que no se mide por premios, sino por el impacto que tiene en la vida de las personas.

En vez de enseñar a los estudiantes a “resolver problemas” que vienen en inglés, con metodologías listas para aplicar, podríamos empezar por preguntarnos qué preguntas se están haciendo sus comunidades, sus barrios, sus territorios. Qué les duele, qué los moviliza, qué los anima a crear. Y desde ahí construir proyectos que no solo respondan, sino que transformen.

También habría que ensuciarse más las manos: salir del aula, caminar, escuchar, sembrar,

conversar. Llevar el diseño a la plaza, al mercado, a la minga, al andén. Que los referentes no sean solo diseñadores famosos o estudios europeos, sino también las tejedoras del Cauca, los sabedores del Amazonas, los carpinteros del Chocó, los grafiteros de Medellín.

Y claro, esto implica incomodar estructuras. Porque muchos currículos están hechos para preparar diseñadores “competitivos” a nivel internacional. Pero tal vez lo que necesitamos hoy no es tanto competir, sino cocrear; no solo destacar, sino conectar. Y para eso, hay que formar creativos que sepan sentipensar, como dicen los pueblos del Caribe colombiano: que sepan pensar con el corazón y sentir con la razón.

Eso no significa dejar de enseñar técnicas, historia del diseño, herramientas digitales o metodologías globales. Significa no ponerlas por encima de las realidades locales, ni asumir que solo eso es lo válido. Porque cuando un estudiante empieza a entender que su abuela también era diseñadora —aunque nunca haya pisado una universidad— algo cambia. Se rompe el hechizo. Y ahí empieza una creatividad nueva, una que no busca parecerse a nadie, sino que brota desde lo propio con orgullo y con raíz.

Llegados a este punto, queda claro que la creatividad no es neutra, ni universal, ni pura genialidad individual. Es una construcción cultural, histórica, situada. Y, en nuestro caso, también una herida. Porque durante mucho tiempo —y todavía hoy— hemos aprendido a crear mirando hacia afuera, esperando que nos digan si lo que hacemos “sí vale”, si está bien hecho, si es “de nivel”.

Eso nos ha llevado a ignorar o subvalorar nuestras propias formas de creatividad: las que nacen en la escasez, las que brotan del territorio,

las que se tejen en comunidad, las que cuidan la vida más que impresionar al jurado. Y lo más preocupante es que muchas veces esa mirada se perpetúa en las aulas, en la forma en que enseñamos diseño, arte o innovación. Repetimos marcos, modelos y métodos que no fueron pensados para nosotros, ni con nosotros, ni desde nosotros.

Pero también hemos visto que hay otra posibilidad: una creatividad que no le pide permiso al Norte, que no necesita disfrazarse para parecer seria, ni adaptarse para ser reconocida. Una creatividad que se reconoce en el fogón de la abuela, en la cosecha colectiva, en la palabra tejida en círculo, en la rampa hecha con guacales, en el mural de la esquina. Que no busca “resolver problemas” ajenos, sino sostener mundos posibles desde lo propio.

Descolonizar la creatividad no es dejar de mirar afuera, sino mirar adentro con respeto, y al costado con cariño. Es aprender a crear con otros, sin imponer ni imitar. Es recuperar el valor de lo común, lo simbólico, lo sensible. Es aceptar que la vida también diseña, y que nosotros, como humanos del Sur, tenemos la capacidad —y la responsabilidad— de crear formas de vida más dignas, más cuidadosas, más nuestras.

Así que este ensayo no cierra con una fórmula, sino con una invitación: a dejar de pedir permiso para crear, a dejar de seguir fórmulas que no nos calzan, y a sembrar una creatividad que hable nuestro idioma, que camine nuestros territorios, y que sueñe desde lo que somos, no desde lo que otros esperan que seamos.

Porque sí: desde el Sur también se piensa, también se diseña, también se sueña. Y lo hacemos con raíz, con memoria y con ganas de reencauchar

el mundo.

Llegados a este punto, queda claro que la creatividad no es neutra, ni universal, ni pura chispa individual que aparece como por arte de magia. Es una construcción cultural, una forma de habitar el mundo, una expresión de lo que valoramos. Y aquí, desde el Sur, esa construcción ha estado atravesada por siglos de dependencia, por la constante necesidad de que nuestras ideas pasen por el filtro ajeno para ser tomadas en serio.

Durante mucho tiempo —y todavía hoy— se nos ha enseñado a crear mirando hacia afuera. A pensar que la innovación viene del Norte, que las ideas buenas tienen acento extranjero, que la creatividad se mide con metodologías que no nacieron aquí. Eso nos ha hecho dudar de lo propio. Nos enseñaron a admirar la creatividad como algo que otros hacen, mientras la nuestra se quedaba escondida, sin marco ni vitrina.

Pero como hemos visto, hay muchas formas de crear que ya están vivas entre nosotros: en las comunidades que diseñan para sostener la vida, en los saberes indígenas que entretienen lo visible y lo invisible, en los barrios que se rebuscan la forma de salir adelante con dignidad, en los talleres donde se enseña a pensar con las manos y con el corazón.

Descolonizar la creatividad no es una moda ni un eslogan bonito. Es un gesto político, ético y pedagógico. Es decir: no vamos a seguir midiendo nuestras ideas con la regla de otros. No vamos a seguir formando diseñadores que solo miran afuera. No vamos a seguir esperando validación de instituciones que no entienden nuestros contextos.

La creatividad del Sur no necesita traducirse. Lo que necesita es espacio, dignidad y escucha.

Necesita aulas abiertas al territorio. Profes que pregunten antes de imponer. Estudiantes que se reconozcan en su historia. Necesita menos receta y más raíz.

Y sobre todo, necesita dejar de pedir permiso para existir. Porque ya existe. Porque lleva existiendo siglos. Porque es poderosa, bella, compleja, diversa. Y porque tiene algo que decirle al mundo —no desde la copia ni desde la carencia, sino desde la posibilidad de imaginar otras formas de vida más justas, más cuidadosas, más nuestras.

Así cerramos este recorrido. No con respuestas cerradas, sino con el deseo de seguir creando desde aquí. Desde el Sur. Con los pies en la tierra, las manos en la masa, y el corazón en la tarea de reencauchar el mundo.

### **Bibliografía**

Amabile, T. M. (1983). The social psychology of creativity: A componential conceptualization. *Journal of Personality and Social Psychology*, 45(2), 357-376. <https://doi.org/10.1037/00223514.45.2.357>

Brown, T. (2009). *Change by design: How design thinking creates new alternatives for business and society*. Harvard Business Press.

Buitrago Restrepo, F., & Duque, I. (2013). *La economía naranja: Una oportunidad infinita*. Banco Interamericano de Desarrollo. <https://publications.iadb.org>

Christensen, C. M. (1997). *The innovator's dilemma: When new technologies cause great firms to fail*. Harvard Business School Press.

Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. HarperCollins.

Escobar, A. (2016). Autonomía y diseño: La realización de lo comunal. Universidad del Cauca.

Guilford, J. P. (1950). Creativity. *American Psychologist*, 5(9), 444-454. <https://doi.org/10.1037/h0063487>

Radjou, N., Prabhu, J., & Ahuja, S. (2012). Jugaad innovation: Think frugal, be flexible, generate breakthrough growth. JosseyBass.

Schwartz, B. (2004). *The paradox of choice: Why more is less*. HarperCollins.

Sutz, J. (2002). Innovación desde el Sur: Hacia una teoría latinoamericana del desarrollo tecnológico. Universidad de la República.

Vygotsky, L. S. (2004). *Imagination and creativity in childhood* (M. E. Sharpe, Trans.). MIT Press. (Obra original escrita en 1930)

Zuluaga, J. (2005). Creatividad y aprendizaje en el aula. Editorial Magisterio.

## **Glosario**

### **Ayllu**

Forma de organización social ancestral andina basada en la reciprocidad, el parentesco y el cuidado mutuo entre humanos y no humanos. En contextos indígenas, el ayllu no es solo una comunidad humana, sino un tejido vivo entre personas, animales, plantas, espíritus y territorio.

### **Campo (de validación)**

Concepto propuesto por Mihaly Csikszentmihalyi. Se refiere al conjunto de actores (expertos, instituciones, críticos) que decide si una idea, obra o solución es creativa o no dentro de un dominio cultural determinado.

### **Colonialidad del saber**

Término usado en estudios decoloniales para señalar cómo los conocimientos producidos en el

Norte global han sido impuestos como universales, invisibilizando saberes y formas de conocimiento del Sur global.

### **Creatividad frugal (Jugaad)**

Capacidad para desarrollar soluciones efectivas, prácticas e innovadoras con recursos limitados. Típica de contextos del Sur, donde la escasez impulsa la invención y la adaptabilidad. son ideas de poder humano ubicadas

### **Creatividad relacional**

Forma de entender la creatividad no como una acción individual, sino como una práctica que surge en interacción con otros seres, entornos y saberes. Propia de cosmovisiones indígenas y comunitarias.

### **De(s)colonización (de la creatividad)**

Proceso de cuestionar y desmontar las formas dominantes, eurocéntricas e (individuales) tas de entender la creatividad, proponiendo en su lugar marcos epistémicos y ontológicos situados en el Sur global. que? – como? – occidentalismo – centros. periferias

### **Diseño autónomo**

Propuesta de Arturo Escobar para pensar el diseño no como una técnica occidental, sino como una práctica relacional y política que permite a comunidades construir formas propias de vida, conocimiento y creación desde la autonomía territorial y cultural.

### **Epistemología del Sur**

Conjunto de saberes, prácticas y formas de conocimiento producidas desde los contextos del Sur global. Defiende la legitimidad de otras formas de pensar, sentir, crear y enseñar más allá del canon occidental.

**Escasez**

Condición estructural de falta de recursos (materiales, económicos o institucionales) que, lejos de ser un obstáculo, en muchos contextos del Sur se convierte en un detonante de creatividad e innovación práctica.

**Ontología**

Forma de entender la naturaleza del ser y del mundo. En el ensayo, se utiliza para contrastar la ontología individualista y racionalista del Norte con la ontología relacional de pueblos indígenas, donde todo está interconectado.

**Planes de Vida**

Instrumentos comunitarios usados por pueblos indígenas en Colombia para definir su propio desarrollo, educación, salud y gobierno. Son expresiones vivas de diseño autónomo desde el territorio.

**Reexistencia**

Término usado por movimientos indígenas y afros para referirse a formas de resistencia que no solo sobreviven, sino que crean y sostienen mundos propios frente a la imposición colonial o capitalista.

**Sentipensar**

Concepto originado en el Caribe colombiano que combina el sentir y el pensar como un solo acto. Es clave para pedagogías y procesos creativos situados en el Sur. sentir para pensar - actuar post

**Validación externa**

Necesidad de que una idea, proyecto o creación sea reconocida por instituciones, estándares o actores externos al contexto de origen. En el ensayo, se critica esta dependencia en países del Sur respecto al Norte global.

**Sofia**  
**Vargas Jiménez**

## Mi texto

Inicié mi lectura de *Gestos Textiles* con la expectativa de saber lo que contenía. A medida que leía, me iba conectando con el libro e interesando en los temas que tocaba: cuestionarme, reconocer y reconocirme. Tania Pérez inicia hablando desde una perspectiva muy propia de su proceso en su investigación y cómo ella se va integrando, lo cual me parece muy hermoso. Ella cuenta cómo a lo largo de su vida teje y tiene hilos guardados, cosas que se quedan ahí esperando a un momento de su vida, decidir dedicarles un tiempo o un espacio en sus quehaceres. Cuando leí esto, yo pensaba en todas las cosas que inicié con la ilusión de algo específico. Sin embargo, en el proceso de hacerlas llegaron muchas otras cosas y las hice a un lado, esperándome a que hiciera tiempo para ellas. Sin embargo, a medida que leía y me daba cuenta del olvido en el que dejé mis cosas empezadas y mis hilos, decidí dedicarles tiempo y ver cómo terminar todo eso que en algún momento empecé.

Continuando con mi lectura, mi incógnita de eso simbólico específicamente claro en los gestos textiles aún seguía muy presente. Empecé a ver cómo ella habla de historias de mujeres costureras, donde decían haber remendado su dolor por la muerte violenta de sus familiares, como esposos o hijos, a punta de la “Psicología de la aguja”. En este

punto yo ya estaba muy atrapada con el libro, pues yo entendía lo que era tejer, bordar y un poquito de todos estos gestos, aunque no los sabía todos, sí tenía un gran amor hacia ellos. Empezamos a hablar de señoras que realizaban estos gestos y a mi parecer, era algo demasiado trascendental, porque ellas terminan plasmando su dolor a través de sus manos. Estos temas son esenciales en Colombia, pues se debe tener presente el dolor de nuestras madres colombianas por los conflictos armados y que muchas de las cosas que ocurrieron y ocurren en nuestro país, sin memoria, aún nos afectan. Estas mujeres dejan plasmado en sus gestos sus dolores, como lo hacen los movimientos *Tejedoras de Sonsón*, grupo de mujeres que desde 2010 documentaron el conflicto armado en el nororiente antioqueño usando narrativas textiles.

En mis adentros pensaba en estas mujeres luchadoras que expresan momentos y pérdidas a través de estos gestos, para dejar marca de lo que ocurrió y ocurre en muchas zonas de nuestro país. Además, hay que resaltar lo importante que es dejar memoria en un país que se caracteriza por el olvido. Aquí ya estaba encontrando mis respuestas, su significado.

“Explorar la relación entre cuerpo, memoria y sanación.” Esta frase la guardé porque me hizo reflexionar en todo lo que conlleva tejer o realizar

cualquiera de los gestos. Me dije a mí misma: realmente esto es algo que te tiene completamente envuelta. Tu cuerpo está trabajando al mismo tiempo que tu mente vuela, sobrelleva recuerdos, tu realidad en sí misma, y tú vas trazando caminos en tu mente. *“Los gestos textiles son una manera de decir, hacer, de pensar y de estar en el mundo, más que una simple figura de lenguaje. Son movimientos que nos pasan por el cuerpo y nos transforman. Los gestos textiles como tejer, coser, hacen que la materialidad se transforme, se componga, resista, se deshaga y vuelva a hacer.”*

Nos transforma. A medida que vamos tejiendo o bordando, nos vamos envolviendo y nuestro ser va encontrando calma y tomando cambios. Descubrí que tejer se convierte en un espacio para mí misma, un momento donde mi cuerpo y mis pensamientos se encontraban. A medida que tejía, mis pensamientos se ordenaban e iba encontrando tranquilidad.

Reflexioné sobre lo bien que me hizo tejer en un momento difícil de mi vida, cuando vivía sola en un lugar que no me gustaba. Mis emociones estaban desordenadas, yo no me hallaba, y mi único lugar tranquilo era ese instante en el que tejía y todo volvía a su sitio. Ahí identifiqué que su significado era esa intención que nosotros mismos le damos: algo específico, la intención con la que fue creada una pieza de un gesto textil, el proceso de hacerla, quién la hizo, cuándo lo hizo. Tania Pérez menciona en el libro a una mujer joven que tiene una pieza de un gesto textil que su abuela le heredó a su mamá y su mamá a ella. Mencionaba lo simbólico que era para ella tenerla: el hecho de que lo hizo su abuelita, que se la haya dejado a su madre y se haya pasado a ella. Era claro su significado y simbolismo de familia.

Conectar, olvidar diferencias, ser un solo mundo. Cuando vivía sola hice una amiga y recuerdo que, a pesar de que no nos conocimos bien, nuestro punto de conexión fue a través de nuestro gusto por los hilos y por tejer. Nos reuníamos en las tardes, y a medida que avanzaba nuestra amistad, ella decidía quedarse en mi casa para poder compartir. Ambas foráneas, éramos felices en esos momentos porque hablábamos, compartíamos hilos, agujas y ganchitos. Además, aprendíamos cosas nuevas una de la otra. *“A la hora de aprender con otros, los cuerpos entran en contacto directo, pues es un ir y venir de materiales y enseñanzas y cómo se percibe el entorno.”*

Este proceso de conectar era nuestro momento para conocernos, era nuestro lenguaje. Yo le hice un muñeco a ella y ella me hizo un gorrito, el cual tiene un significado claro para mí, pues vi su proceso de creación y en el mismo veo los recuerdos cuando lo veo o lo uso. Las mujeres tejedoras que pasaban por todo el conflicto colombiano y sobrellevaban sus pérdidas, un dolor tan grande que no

podían dialogar con palabras, pero que a la hora de enseñar o reunirse con otras tejedoras, a medida que bordaban o tejían, los hilos, las agujas, las enseñanzas las iban entrelazando y ellas se iban comunicando. *“Remendar, al tiempo que se entrelazan tiempos pasados, presentes, futuros. Los volvieron invisibles, al volver invisible el agujero que se marca con el tiempo.”*

Ellas, al conectar en ese momento, se volvían un solo mundo, su mundo. Además de que conectaban, dejaban lazos muy fuertes entre ellas, cada una guardando a través de los hilos una parte de sí. *“Los seres humanos deberíamos aprender a crear vínculos como se crearon aquí: vínculos tranquilos,*

*seguros, sin condiciones, con la distancia, vernos o no, vínculos.”*

Cuando pienso en diseño industrial y mi tema, pienso también en mis compañeros y el proceso que hemos atravesado todos. Cómo dejan plasmados en sus trabajos sus pensamientos y sus dudas, y cómo la unión entre nosotros a la hora de trabajar crea lazos a través del ir y venir de materiales y saberes. Entiendo ahora que el diseño, al igual que los gestos textiles, es un acto de conexión: con nosotros mismos, con otros, y con nuestra historia. Cada hilo, cada trazo, cada forma que creamos está lleno de memoria, de intención y de afecto.

Mencionar el olvido y los nudos de la vida