



E N A P
ESCUELA
NACIONAL
DE ARTES
PLÁSTICAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

**RESIGNIFICACIÓN DEL ENTORNO URBANO POPULAR EN
LOS BARRIOS DE MORELIA, MICHOACÁN.**

PROPUESTA DE LIBRO ILUSTRADO PARA NIÑOS



TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

LENNY GARCIDUEÑAS HUERTA

DIRECTOR:

MTRO. EN A.V. MARCO A. SANDOVAL VALLE

México D.F. Septiembre 2011

UNAM
POSGRADO 
Coordinación de Estudios de Posgrado

"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A los habitantes de los barrios de Morelia, quienes tan amablemente me abrieron las puertas de su casa y de su corazón para dejarme conocer su pequeño y maravilloso universo personal, su confianza y su honestidad me conmovieron. En especial agradezco a la Sra. Alicia Rodríguez de la colonia Ventura Puente, propietaria de la primera casa a la que entré y que tanto me inspiró.

A las personas, a las calles y las casas, al mar, a las estrellas, a las montañas y a las luciérnagas que me mostraron el camino para descubrir un mundo maravilloso en el que he decidido quedarme a vivir.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM.

A la comunidad de la Academia de San Carlos.

Lamentablemente aquí no caben todos los nombres de quienes me inspiraron, me acompañaron y me guiaron para encontrar mi sueño.

Pido disculpas por no poder mencionarlos en este espacio tan pequeño.

A mis padres y mi hermana por regalarme tanta vida y tanta luz:

Lupita Huerta Hernández

Rogelio Garcidueñas Piña

Daphne Garcidueñas Huerta

A mi abuelita Tere

A mis queridos maestros y amigos:

Laura Castañeda García, Mauricio Juárez Servin, Marco A. Sandoval Valle, Mercedes Sierra Kehoe y Juan Diego Razo Oliva.

A mis amigos por llenar de magia mis días:

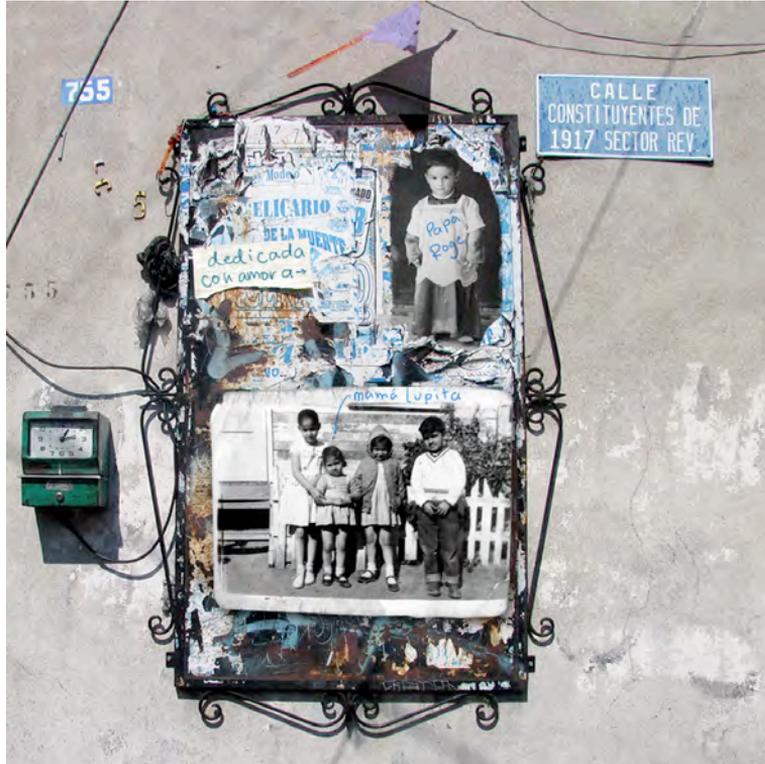
Atahualpa Espinosa, Patricia Moguel, Ana Zavala, Amed López, Edgar Omar Áviles, Mónica Pulido, Lili Flores, Paola Huerta, Carla Despot, Valeria Félix, Julieta Arriaga, Mina Romero, Alfredo Rocha, Itandehui De la Tejera, Juan Carlos Oñate, Jesús Heredia.

A los amigos de la infancia.

A los niños.



Dedicatoria



Para la niña que fue mi mamá y para el niño que fue mi papá.
A mi querida hermana y a la gran ilusión que crece en su panza.

A los habitantes de los barrios populares de Morelia.

A mis amigos y maestros por el amor,
la paciencia, la confianza y el apoyo.

A los niños porque sus miradas hacen crecer
un bosque en mi corazón.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	13
1. Las imágenes mediáticas y su relación con la identidad cultural	15
CAPÍTULO II	31
2. El entorno urbano popular, espacio simbólico de identidad y resistencia	33
2.1 Los barrios de la periferia del centro histórico de Morelia, Michoacán	43
CAPÍTULO III	53
3. Imagen, imaginario e imaginación. El espacio habitable	55
CAPÍTULO IV	71
4. Presentación del libro ilustrado	73
4.1 Experiencia personal y aspectos prácticos de la investigación de campo	73
4.2 Elaboración de la propuesta plástica	93

ÍNDICE (continuación)

5. CONCLUSIONES	101
6. FUENTES DE CONSULTA	105
6.1 Bibliográficas	105
6.2 Páginas de Internet	114
6.3 Hemerográficas	115
6.4 Material Audiovisual	116
7. ANEXO: CD - Libro Ilustrado: “Funámbulo Cienfuegos” (PDF).	

INTRODUCCIÓN

*Durante decenas de miles de años
vivimos del trueque, del intercambio
de servicios por necesidades [...].
Pero el colectivo creció más rápido
que nuestra capacidad
(y el deseo de reconocer sus
diversidades).*

*La ciudad, que se hizo capital de
estados cada vez mayores, reunió de
prisa a demasiada gente con
creencias desiguales y proyectos
distintos. Sometido a un cierto
orden, práctico e injusto, lo diverso
se ocultó para resistir. Hoy la ciudad
separa y agrupa, clasifica y nombra,
esconde e intenta no ver y olvidar.*

Fernando MARTÍN

INTRODUCCIÓN

El trazo de las ciudades proyecta materialmente las formas de organización política, socio-económica y cultural de sus habitantes, la división del territorio está asociada a sólidos valores ideológicos y prácticas sociales. En este sentido: “El espacio es actor y escenario que encarna los discursos de la identidad.”¹

La cultura occidental contemporánea, caracterizada por la globalización del modelo capitalista, el consumo y las relaciones de mercado, muestra una clara tendencia a la homogenización del espacio y a la creación de un modelo de vida único para administrar el consumo. Surgen entonces nuevos espacios urbanos, edificios funcionales que se dedican principalmente a las actividades comerciales, burocráticas y a la habitación multifamiliar en condominios que agudizan el anonimato, estableciendo un orden enajenante que pretende estandarizar gustos e ideologías y regularizar las experiencias cotidianas.

¹ Jorge Morales. (2005). *“Los espacios de la identidad y la socialización de la memoria colectiva en el ámbito urbano.”* p. 308

Sin embargo, a los diseños globales se contraponen historias locales; la enajenación no puede abarcarlo todo, los sujetos resisten y se organizan, apropian y resignifican o desincorporan los productos del sistema hegemónico, según sus necesidades e intereses. Se dice pues que “A la ética capitalista la acompaña una estética: [...] La estética deseada, acorde con los cánones de la vanguardia que convive con la estética no deseada de la urbanización espontánea”². Así el entorno urbano popular entra rompiendo los cánones de estética y funcionalidad que se imponen, es ahí donde se hacen evidentes las contradicciones del capitalismo, las barreras territoriales y el gran distanciamiento económico y cultural como uno de los principales referentes de desigualdad de la riqueza y distribución de los servicios. Estos territorios aún no conquistados por la sociedad del control, conforman un espacio simbólico de identidad y resistencia. Este es el caso de algunos de los barrios más antiguos de la ciudad de Morelia, localizados en la periferia del centro histórico, que en su haber estuvieron conformados por zonas marginales. Actualmente estos espacios se encuentran integrados por completo a la gran urbe y se caracterizan por la convivencia

² Daniel Inclán, *Espacio Urbano*. (2009). *Modernidad y Capitalismo Tardío*. En *El espacio. Presencia y representación*, Leonardo Martínez Carrizales y Teresa Quiroz Ávila, (coord.), pp. 275-276

social y un gran sentido de su territorialidad en donde se deposita una parte importante de su identidad cultural.

El trabajo que aquí se presenta está inspirado en el acto infinito de imaginación y creatividad que llevan a cabo día con día los habitantes del entorno urbano-popular al construir y reinventar los espacios públicos y privados donde se desarrollan prácticas significativas culturales y simbólicas.

En estos espacios de la memoria, del arraigo y la apropiación de vivencias sensibles, el habitante establece una dinámica de construcción, y de deconstrucción, apropiación o desincorporación de significados que, de acuerdo a Fiske, es el “proceso mediante el cual quienes no tienen poder roban elementos de la cultura dominante y los usan para sus propios intereses - en ocasiones de oposición o subversivos-“³

Este trabajo propone contribuir a la reflexión y al debate sobre la condición urbana en la ciudad actual; se plantea el objetivo de resignificar el entorno urbano popular a través de un libro ilustrado que, mediante una propuesta plástica personal, arroje una nueva luz al presente orden de estos territorios, recreando imágenes, situaciones, objetos y lugares ordinarios que a fuerza de ser vistos a diario se han

³ Citado por Carlos Lozano. (2007), en *Teoría e investigación de la comunicación de masas*, p. 180

hecho invisibles para quienes los habitan y para quienes los transitamos. Así pues, el libro resultante proyecta funcionar como un vehículo de la memoria y la imaginación que rinda homenaje al acto de creatividad colectiva e individual que llevan a cabo los habitantes de estas colonias en su vida cotidiana. El libro registra y presenta el testimonio de algunos rasgos de identidad cultural que se manifiestan en estos barrios con la intención de fortalecer el sentido de identidad, pertenencia y comunidad entre sus habitantes; al mismo tiempo espera abrir un espacio para el reconocimiento de la diversidad social y cultural que hay en nuestro país. Este libro es, además, un manifiesto de mi postura antagónica a convertir la cultura en espectáculo y no reconocerla en la vida cotidiana.

Actualmente se vive un momento histórico que se distingue por una marcada tendencia a la instantaneidad y lo efímero, promovida principalmente por el manejo de los medios de comunicación masiva⁴. En el contexto de una sociedad que lee cada vez menos y las personas se encuentran cada vez más familiarizadas y deslumbradas por las nuevas formas de comunicación digitales y los avances de la tecnología electrónica, la implantación progresiva de una

⁴ Enrique Rajchenberg. (2007). *Hablemos de los años 70. Las dicutaduras*, p.

cultura audiovisual y mediática ha dado como resultado que los mensajes que ahí se difunden sean de trascendental importancia para la creación de imaginarios colectivos que a su vez están estrechamente relacionados con procesos identitarios. De ahí la importancia de cuestionarnos: ¿quiénes tienen el poder para elaborar y difundir estos mensajes y a qué intereses corresponden?

Dada la supremacía de las imágenes mediáticas como uno de los principales referentes para interpretar y percibir la realidad, urge elaborar una reflexión seria en cuanto a la legitimidad de los fines de las obras que se producen. Hacernos responsables de las implicaciones sociales, contribuirá a una sociedad más democrática, haciendo eco de las palabras del investigador Daniel Prieto "Un comunicador tiene mucho que hacer en el seno de los procesos culturales latinoamericanos. Puede colaborar en la recuperación de la memoria histórica de una comunidad, en el fortalecimiento de las organizaciones, en el desarrollo de las formas de expresión que se integren a las relaciones cotidianas, en el trabajo de lectura crítica de mensajes."⁵ La historia y la memoria colectiva son pilares para la construcción de una sociedad más democrática y participativa. Si los mensajes que se elaboran y

⁵ Daniel Prieto. (1990). *Diagnóstico de comunicación*. p. 305

difunden a través de los medios de comunicación masiva responden principalmente a un lógica mercantil que está al servicio de intereses económicos y políticos en los que la audiencia no se ve representada y no se identifica, el resultado es el olvido y la confusión; sin memoria, la sociedad va perdiendo su identidad y por lo tanto el sentido de su existencia.

El antropólogo Néstor García Canclini, quien se ha dedicado a profundizar en el estudio de las culturas populares, en cuanto al análisis de los medios de comunicación masiva y sus efectos en la audiencia, concluye que en la actualidad existe un déficit de obras hechas a partir del contacto con la ciudadanía, que coloque en el lugar protagónico del desarrollo a las personas y sus historias particulares, no a los capitales ni a otros indicadores mercantiles. Propone para esto una distribución más justa de los recursos materiales y simbólicos, la apertura de escenarios públicos y circuitos comunicacionales para que los miembros de distintos grupos manifiesten lo que ha sido y les es significativo y así ensayen su renovación.⁶ En este sentido, para la realización del presente proyecto consideré de trascendental importancia ejecutar un trabajo de campo

⁶ Carlos Lozano, (2007). *Teoría e investigación de la comunicación de masas*, p. 189

donde pudiera involucrar en el proceso creativo a los habitantes de estas colonias. Con la finalidad de conocer y comprender el imaginario colectivo de estos barrios utilicé como medios de indagación la entrevista en profundidad, la observación etnográfica y el análisis documental.

El libro ilustrado está dirigido en primera instancia a un público infantil por ser un sector de la población vulnerable ante el bombardeo de imágenes mediáticas al que se encuentra expuesto constantemente. Estas imágenes, salvo escasas excepciones, excluyen la participación comprometida de los niños, su producción obedece principalmente a fines comerciales, la infraestructura que las promueve está basada en investigaciones y estudios acerca de la infancia donde el papel que juegan los niños es el de posibles consumidores. Pero éste es sólo otro de los muchos síntomas de la gran exclusión de los niños en la participación “ciudadana”, los niños se encuentran en un mundo adulto céntrico en el que pocas veces tienen voz y voto; existe una invisibilidad hacia ellos que se fortalece con la falta de espacios donde puedan participar como actores sociales, ciudadanos del presente y no como adultos en potencia o ciudadanos del futuro.

Según datos de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social (STPS) y el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), los resultados del Módulo de Trabajo Infantil 2007 de

la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo revelan que en México 3.6 millones de niños y adolescentes de entre 5 y 17 años trabajan. Estos niños no están esperando a que alguien les venga a resolver la vida, sino que ya contribuyen al desarrollo económico y social del país y sin embargo no participan en la toma de decisiones a otro nivel. Este proyecto pretende contribuir a los muchos esfuerzos que se han realizado por abrir espacios para los niños de México y del mundo. Es por ello que tanto la propuesta gráfica como las historias han sido creadas a partir del acercamiento y la convivencia con los niños habitantes de los barrios populares morelianos, en ellos se encontró la principal inspiración de este trabajo, son ellos los protagonistas de éste libro.

La propuesta que compone las páginas del libro es el resultado de un largo proceso de experimentación plástica que obedece en cierta manera al mismo motor que ha dado origen al orden actual del entorno urbano popular; lo que surge espontáneamente y en constante transformación, lo que se opone a lo instituido y normalizado. Así pues, la elaboración de las imágenes tiene como principal recurso a la fotografía, de ésta se seleccionan fragmentos de la realidad para que diferentes lugares, personajes y tiempos se articulen dando origen a los *collages* que tienen como principal característica la conformación de escenarios fantásticos, aparentemente sin sentido y sin lógica, que rechazan el espacio tradicional y

posibilitan la formación de una civilización con nuevas formas de organización política y social. La composición final es el resultado de una mezcla de todo lo que deambula por las calles y las casas; los sueños, los fantasmas y los recuerdos que quedan atrapados ahí. Lo irregular, lo ilegítimo que rompe los cánones de estética actual, para inventar un nuevo mundo que no obedece a “la realidad”, sino que la deforma, la resignifica y la reinterpreta. Estos escenarios imaginarios dan cuenta de la multifuncionalidad y arbitrariedad de los objetos, de lo absurdo y caótico del trazo de las ciudades. Pero la composición de los *collages* sugiere una arquitectura fantástica como fuerza de renovación y de reconstitución en la que es posible hacer evidente la capacidad que tenemos para transformar e incidir en nuestro entorno real con una imaginación más libre y crítica.

CAPITULO I

LAS IMÁGENES MEDIÁTICAS Y SU RELACIÓN CON LA IDENTIDAD CULTURAL



"La búsqueda de la identidad en un mundo cada vez más incierto es un rasgo que caracteriza a (...) las ansias individuales de significación".

Chris **BARKER**

1. LAS IMÁGENES MEDIÁTICAS Y SU RELACIÓN CON LA IDENTIDAD CULTURAL

La identidad es la descripción permanente que hace un individuo acerca de sí mismo, por ello esencialmente se encuentra en constante construcción, se va formando a partir de la manera en cómo el sujeto se relaciona con el mundo; es decir cómo percibe e interioriza los acontecimientos que suceden a su alrededor. Así pues las relaciones de clase, género, sexualidad, raza y etnicidad van trazando la idea de quién es el individuo con relación a los otros que le rodean. La conformación de la identidad también se da mediante procesos que se expresan a través del lenguaje, de la construcción de símbolos y estereotipos que el ser humano va construyendo o consumiendo a lo largo de su vida. “Si bien alguna vez la única o la principal manera de adquirir un sentido de identidad provenía de la familia o de la comunidad inmediata, hoy ese sentido se nos ofrece constantemente y en una cantidad de modos diferentes a través de los medios”⁷.

⁷ Robert Ferguson. (2007). *Los medios bajo sospecha. Ideología y poder en los medios de comunicación*, p. 204

Con la llegada del siglo XX se inició una revolución tecnológica en los sistemas de información, telecomunicaciones y transportes que desde entonces no paran de progresar y expandirse. Para finales del siglo XX y principios del siglo XXI se logra consolidar un planeta articulado por un sistema tecnológico que crea una red de flujos en los que confluyen las funciones y unidades estratégicamente dominantes de todos los ámbitos de la actividad humana. El nuevo sistema global que se constituye a partir de redes de intercambio y flujos de comunicación es incluyente de todo lo que tiene valor según los códigos dominantes en los flujos, y excluyente de todo aquello que, según dichos códigos, no tiene valor o deja de tenerlo.

A mediados del siglo XX se plantean distintos debates y discusiones respecto a la aparición de las multitudes en la vida social; cobra importancia la sociedad del ocio y consumo y surgen conceptos como *cultura de masas* e *industrias culturales*, estas últimas representadas por la televisión, la radio, los diarios y revistas, industrias cinematográficas, discográficas, las editoriales, compañías de teatro o danza, las distribuidoras, entre otras. Las *industrias culturales* se caracterizan por una producción de contenidos que responde principalmente a una lógica industrializada, en un “sistema que condiciona totalmente la forma y el papel del proceso de fruición y la calidad del consumo, así como la autonomía del

consumidor”⁸. Las industrias culturales se podrían definir como el conjunto de empresas e instituciones cuya principal actividad económica es la producción de cultura con fines lucrativos, sus mensajes están destinados a una clase de tipo homogénea, tienden a neutralizar las diferencias particulares de cada grupo étnico con lo que busca a la vez aumentar el consumo de sus productos, modificar los hábitos sociales, educar e informar. Los efectos de estos medios producen distracciones que estimulan una perspectiva pasiva y poco crítica en la audiencia conformando así la denominada *cultura de masas*.

Aunque la familia, las organizaciones religiosas y los sistemas educativos siguen siendo proveedores de identidad, las *industrias culturales* a través de la televisión y el Internet, principalmente, arrojan una serie de mensajes que parecen ser omnipresentes y sus efectos dignos de ser analizados ya que para la cultura occidental la imagen visual se ha configurado como el principal referente de la realidad. De acuerdo con Fernando Zamora, “pareciera ser que los acontecimientos se han convertido en productos artificiales donde la experiencia de ésta se reduce al consumo de

⁸ Mauro Wolf. (1987). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*, p. 35

imágenes⁹. Así pues, el papel de las instituciones que regulan la producción y difusión de los mensajes visuales es determinante para la elaboración y conservación de discursos de identidad.

El presente trabajo tiene su fundamentación teórica en los *Estudios Culturales*¹⁰, los cuales conforman un campo de investigación interdisciplinario, en el que se entrecruzan distintas disciplinas sociales y humanas. Los *Estudios Culturales* se interesan por conocer la manera como llegamos a ser los tipos de personas que somos, se pueden entender como el estudio de la cultura en cuanto a prácticas significativas de representación. Así pues, estos estudios han puesto especial atención a la producción y difusión de los mensajes provenientes de las *industrias culturales*; se preocupan por comprender las reacciones del público; buscan explicar el

⁹ Fernando Zamora. (2008), *Hermenéutica de la imagen y teoría de la imagen: Herramientas de la investigación artística*. Texto no publicado, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM.

¹⁰ Los *Estudios culturales* constituyen una teoría crítica de la comunicación: exploran las formas de producción y circulación de los significados en nuestras sociedades; consideran a los mensajes de los medios como discursos que responden a códigos culturales y que representan recursos principales para la construcción de identidades. Esta perspectiva surge en la década de los setenta, en el *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCS) de la Universidad de Birmingham (Reino Unido). Basados en las teorías de Louis Althusser y Antonio Gramsci, Roland Barthes y Umberto Eco. Los *Estudios Culturales* se interesan por examinar las relaciones entre cultura y poder.

cómo es que estos mensajes influyen en cuestiones de ideología, nacionalidad, etnia, género y clase social. En el caso de la investigación acerca de los medios de comunicación consideran la relativa autonomía de la audiencia respecto a los poderes políticos y económicos.

De acuerdo con autores representativos de las teorías contemporáneas de los *Estudios Culturales* como Stuart Hall, García Canclini y Martín Barbero, la conformación de la identidad cultural está determinada en gran medida por el contenido simbólico de las construcciones sociales imaginarias, así como por la forma en que éstas son percibidas e interiorizadas por los individuos en su contexto. En lo referente al estudio de lo popular en ámbitos urbanos- donde la exposición a los *mass media*¹¹ tiene un predominio mayor-, Martín Barbero afirma que lo importante está en “...ver en lo urbano-popular no sólo la homogenización de los consumos o la transnacionalización de los patrones culturales efectuada por la televisión, sino los modos en que las masas populares reciclan su incierta relación con el Estado, su distancia al

¹¹ A lo largo del siglo XX se ha empleado el término "*mass media*" para denominar a aquellos medios de comunicación e información que, utilizando dispositivos tecnológicos, difunden información de manera simultánea e indiscriminada a muchos destinatarios, generalmente desconocidos por los emisores. Prensa, radio, televisión, cine y campañas publicitarias.

desarrollo tecnológico, la persistencia de elementos que vienen de las culturas campesinas y el mantenimiento del aparato popular de transmisión del saber”.¹²

Este conjunto de dispositivos culturales les ha provisto de herramientas para responder a situaciones concretas en su entorno histórico, social y geográfico, situación antagónica con respecto a la tendencia a la homogeneización cultural, promovida por los medios de comunicación masiva. Según Daniel Prieto especialista en educación y comunicación social, “en América Latina la mayor parte de esta población tienen una vida cotidiana disfuncional, está plagada de catástrofes, de penurias, de carencias.”¹³ Por lo tanto los discursos dominantes de los medios de comunicación masiva no se refuerzan en esta realidad, aunque tienen una gran influencia para su configuración. “Ningún mensaje puede ocultar la muerte de un hijo por falta de medicamentos o por hambre; ningún mensaje puede borrar las frustraciones cotidianas; ningún mensaje puede solucionar las catástrofes que destruyen familias enteras.

¹² Martín Barbero. (1987). *Comunicación, pueblos y cultura en el tiempo de las transnacionales en Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, p. 14.

¹³ Daniel Prieto, (1997). *Diseño y Comunicación*, p. 75

La conciencia no se entreteje desde afuera, es el producto de las diarias experiencias y no de los mensajes o de una manipulación total”.¹⁴

Las imágenes mediáticas según Fernando Zamora son “un objeto de consumo inmediato, desechable casi, y que como mercancía individual tiene un valor muy bajo, si bien su gran capacidad de reproducción la convierte en un buen negocio”.¹⁵ La incorporación de estas imágenes a la cotidianidad de los sujetos, se logra cuando éstos les adjudican un significado y una posición axiológica relevantes en su vida íntima. En la tesis de García Ochoa, se explica la cotidianidad como el medio donde los individuos se vuelven “responsables de dotarse de una historia de vida que proporcione continuidad con la experiencia a lo largo del tiempo, estableciendo una relación significativa entre las distintas etapas de la vida, dotándolas de coherencia”.¹⁶ En este sentido las imágenes mediáticas adquieren una plena

¹⁴ *Idém.*

¹⁵ Fernando Zamora. (2008), *Hermenéutica de la imagen y teoría de la imagen: Herramientas de la investigación artística*. Texto no publicado, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM.

¹⁶ Rodolfo García Ochoa. (2005). *Las imágenes visuales y su relación con la identidad cultural*, Tesis de maestría. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM/ENAP, p. 29.

significación a partir de un proceso dialéctico entre las codificaciones culturales y las elecciones individuales, las cuales son los constituyentes del universo simbólico que da forma a la subjetividad; puede decirse entonces que estas imágenes funcionan como símbolos que representan, redefinen y encarnan identidades colectivas.

El sociólogo Adolfo B. Narváez, al referirse a las clases populares y su relación en la cotidianidad con los productos de las *industrias culturales*, dice que muestran un mundo que para las clases subordinadas es francamente inaccesible o les costaría mucho esfuerzo llegar a él. Asegura entonces que la gente en tales condiciones “suele sustituir la trágica carencia de los medios materiales con imágenes que imitan [...]. Incluso estas comunidades actúan, además, atemperando su conducta para asemejarse a las maneras vistas, entretejiendo en su vida intrigas semejantes, imaginando para ellos mismos situaciones no vividas y diálogos nunca dichos”¹⁷.

Por su parte, Daniel Prieto, señala la distorsión de la realidad que presentan los *mass media*, ya que estos se limitan a describir las problemáticas socioeconómicas y culturales de las clases subordinadas, -la mayoría de las veces-

¹⁷ Adolfo B. Narváez. (2006). *Ciudades difíciles. El futuro de la vida urbana frente a la globalización*, p. 30

mediante la reducción de conductas, experiencias y objetos a elementos anecdóticos, a folklorismo, a “conductas inocentes” dignas de ser descritas y hasta gozadas en la contemplación.¹⁸

Una muestra de ello lo podemos ver como observa José Joaquín Blanco en esta imagen de la calle: “Siempre la misma vendimia callejera. Con puestos de tablas, trapos y papel de china picado, adornos de yerba y flores, en un tiempo; con puestos de colorido plástico y alambres, electrificados, gasificados, sonorizados, ya sin folklore voluntario -qué desencanto del folklore, en nuestra pobreza urbana actual; o qué ilusión por un nuevo folklore moderno, televisivo, en otro”¹⁹. Cuantas veces no hemos visto a través del cine o la televisión comercial, el espectáculo de una comedia donde el protagonista, el indígena o el indigente es representado como el personaje chusco, divertido por ignorante o incompetente. O la otra postura que consiste en una actitud paternalista en la que se monta un melodrama que cuenta parcialmente los infortunios de las “victimas inocentes” y sus sufrimientos. Sin embargo cabe destacar, como apunta el antropólogo Néstor García Canclini, que “lo popular” es algo construido, en donde

¹⁸ Daniel Prieto. (1997). *Diseño y Comunicación*, p. 70

¹⁹ José J. Blanco. (2006). *Ciudad de Espejos del siglo XX*, p. 8

no sólo las industrias culturales son protagonistas de esta teatralización, sino, también, el folklore y el populismo político.

Para García Ochoa, “Las imágenes visuales, en tanto formas simbólicas, expresan, contienen o significan la identidad cultural de un grupo social específico, [...] no son sólo el resultado de un contexto, también en el momento en que se adoptan como portadoras de sentidos comunitarios cuando su significado se hace convencional, se transforman en elementos activos dentro de una identidad cultural determinada”.²⁰

Dada la naturaleza de las imágenes que son producidas y consumidas como símbolos en el plano social, económico y político; se ha alimentado una situación en la que la experiencia que los individuos tienen de su entorno inmediato está caracterizada por el alejamiento, la distorsión y la enajenación. Según Robert Ferguson “podría sostenerse que las identidades han llegado a ser mercancías que pueden comprarse y venderse y que dependen substancialmente de

²⁰ Rodolfo García Ochoa. (2005). *Las imágenes visuales y su relación con la identidad cultural*, Tesis de maestría. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM/ENAP, p. 29.

otras mercancías que puedan comprarse y venderse.”²¹ ¿Hasta qué punto es verdad que las identidades desprendidas de los contenidos que difunden los *mass media* determinan los rasgos específicos, o inclusive, la identidad cultural del público? ¿Cómo se da la incorporación, el rechazo o la negociación de los mensajes de las industrias culturales en la vida cotidiana de las culturas populares?

Juan Acha, uno de los más importantes teóricos latinoamericanos del arte, decía que los grandes conflictos en México y América Latina, (por lo menos desde el siglo XIX), son producto de la necesidad de establecer un proyecto que le dé identidad a las naciones frente al mundo europeo del que recién se habían independizado.²² Para él estaba claro que las problemáticas sociales son producto de la falta de creatividad artística, la cual está completamente ligada al desequilibrio de la identidad.

México muestra una gran diversidad de íconos y un enorme repertorio de artistas que han contribuido a crear y a fortalecer su identidad. Según el sociólogo Roger Bartra, el perfil moderno post-revolucionario del alma mexicana fue formado en la primera mitad del siglo XX, por los muralistas,

²¹ Robert Ferguson. (2007). *Los medios bajo sospecha*, p. 206

²² Juan Acha. (1994). *Aproximaciones a la identidad Latinoamericana*, p. 144

David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera²³. Cabe señalar el arte pictórico y arquitectónico de Juan O’Gorman que se afirma en la intercalación del arte prehispánico con un semblante nacionalista. A lo que apunta Juan Acha: “Salvo el muralismo mexicano, no hemos creado nuevas tendencias y una situación así nos comprueba que nuestras artes se hallan aún inconclusas en su calidad de fenómenos socioculturales”²⁴. Estos artistas realizaron una contribución esencial en la exaltación del alma popular, aunque es preciso decir que a su manera la tarea nacionalista ya había iniciado con la pintura del Dr. Atl y José María Velasco, además de los grabados de José Guadalupe Posadas. Otras imágenes que fueron colocadas en el centro del nacionalismo como su auténtica expresión popular abarcan la pintura de Frida Kalho y Nahui Ollin.

En el ámbito de la fotografía destacan Manuel y Lola Álvarez Bravo, Tina Modotti, Edward Weston, Hugo Brehme y Sergei Eisenstein entre otros. Años más tarde en el ámbito del reportaje gráfico, el fotoperiodismo y el fotodocumental; Nacho López, Héctor García, Mariana Yampolsky, y para finales del siglo XX y en la entrada del XXI, los fotógrafos

²³ Roger Bartra. (2006). *La jaula de la melancolía*, p.43

²⁴ Juan Acha. (1994). *Aproximaciones a la identidad Latinoamericana*, p. 144

Pedro Meyer, Lázaro Blanco, Christa Cowrie y Frida Hartz, por mencionar sólo algunos con ánimo de denunciar, testimoniar, y documentar las contradicciones culturales de la vida rural y urbana del siglo XX.

No es aquí la intención, hacer una crítica de estas producciones artísticas en función de cómo afectaron a la sociedad en su contexto histórico; cada una de estas obras tuvo como propósito dar repuesta a los conflictos sociales a partir de una técnica y un discurso concreto. Este acervo documental de imágenes visuales es el testimonio de distintas miradas que se arrojaron a la realidad de esos tiempos. ¿Pero qué ha pasado con estas imágenes en la actualidad, el legado y la vigencia del pasado, la producción artística y sus medios de difusión?

En una sociedad organizada bajo el dominio de las *industrias culturales* las imágenes mediáticas que consumimos diariamente marcan un hito en la forma de representarnos, han logrado incorporar también muchas de las imágenes nacionalistas que se mencionaron anteriormente, y que junto con sus creadores, son integradas al mercado; absorbidas por los *mass media* y devueltas junto con otros símbolos de “lo mexicano” como objetos de consumo, anulando así su valor o significado original. Ningún mensaje es inocente asegura Daniel Prieto: siempre existe “un cálculo previo, un diseño

previo destinado a cumplir con los requerimientos de la distribución y el consumo de la mercancía”.²⁵ De ahí que muchos estudiosos del tema califiquen a la imagen mediática como instrumento de control. El crítico de arte Half Foster, denuncia una sociedad que vive bajo la inflación del diseño (“todo imagen, nada de interioridad”) y señala a la disciplina como cómplice y herramienta de control en la sociedad capitalista globalizada y espectacular.

Cabe preguntarse entonces, ¿a qué rasgos son a los que se les otorgan significado o valor cultural?, en el ámbito popular: ¿qué les permite manifestarse y perdurar, de acuerdo a la dinámica propia entre tradición e innovación?, ¿cuál y cómo sería el medio que a través de su técnica y discurso le de valor y difusión a sus prácticas culturales?

²⁵ Daniel Prieto. (1990). *Diseño y Comunicación*, p. 11



1. Lenny Garcidueñas, *Había una vez*. Fotografía digital. 2010

CAPITULO II

2. EL ENTORNO URBANO POPULAR, ESPACIO SIMBÓLICO DE IDENTIDAD Y RESISTENCIA

"Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos."

Italo **CALVINO**

La ciudad es la realización del sueño antiguo de la humanidad, el laberinto.

Walter **BENJAMIN**



2. EL ENTORNO URBANO POPULAR, ESPACIO SIMBÓLICO DE IDENTIDAD Y RESISTENCIA

El hombre occidental en su más profunda esencia es un constructor de ciudades, es tal la imperiosa necesidad de transformar su entorno que el sociólogo Roger Bartra habla de un orden artificial que el hombre impone al espacio físico en que transcurre su cotidianidad: “es necesario un teatro vegetal para enmarcar el drama de unos seres que carecen de nicho natural y que viven dislocados. Los humanos tienen que crear artificiosamente un espacio natural para sentirse parte de mundo de las bestias”²⁶.



2. Lenny Garcidueñas, *Silla*. Fotografía digital.
Col. Vasco de Quiroga. 2009

²⁶ Roger Bartra. (2000). *El doble salvaje*, en Luna Córnea. *Zoografías*, Núm. 20, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, p.5.

Las ciudades son el resultado de los primeros asentamientos humanos permanentes basados en actividades económicas no rurales. Esta página temprana de la historia del hombre se escribió durante la revolución agrícola neolítica, iniciada alrededor de diez mil años, y que estableció las bases históricas fundamentales para el advenimiento de la urbanización. Para el ser humano es un rasgo esencial la necesidad de estar siempre vinculado a un territorio, algo que se concreta con el arraigo.

Es frecuente caer en el error de considerar que la ciudad comienza y termina en el entorno físico: calles, edificios, plazas, etc., cuando en realidad, nos dice la sociología urbana, es también parte esencial de ella el entramado compuesto por las comunidades de los hombres que viven y conviven en estos espacios. Así pues, aquí se plantea a la ciudad como un hecho social concreto, espacio de la memoria y la identidad, el lugar en que se escribe la historia de la humanidad. En ese sentido la ciudad ofrece un entorno visual que es singularmente complejo, algo que se debe, entre otros muchos factores, al hecho de que su composición no obedece a una intencionalidad clara o uniforme, sino al encuentro del resultado material de una cantidad innumerable de intencionalidades distintas, de las cuales no siempre puede decirse que sean claras, al menos en lo que se refiere a su expresión.

Siguiendo a Castoriadis, teórico que ha profundizado en el tema de lo social como entorno de creación permanente y escenario para la búsqueda de la autonomía, podemos afirmar que esta reconfiguración consistente, que le da el carácter de efímero al entorno, se da mediante la intervención y modificación del espacio, el cual funciona como lienzo para la expresión de creatividad. Cabe destacar que en el espacio que habitamos está también el universo de los objetos con los que interactuamos y creamos lazos afectivos. Elena Poniatowska nos dice que quizás muchos se “identifiquen con las rejas de Chapultepec o con los dos leones de la entrada, quizá con el Ángel o con el agresivo Monumento a la Revolución, quizá tengan otros tótems, pero la mayoría de los mexicanos nos reconocemos en aquello que es tan fácil perder: la estampita, el listón, el escapulario, las representaciones visuales del pasado, las que nos conectan con nosotros mismos y por eso son capaces de dar rienda suelta a la imaginación y al acto libertario.”²⁷ En este sentido las cosas que acompañan nuestra vida cotidiana, están cargadas de recuerdos, emociones y memoria, Fernando Martín Juez señala: “El objeto de cualquier modo entrañable o ajeno, adoptado o impuesto, siempre es singularizado: en su manipulación y significados se ejercen un modo personal, una

²⁷ Elena Poniatowska.(2009). (Prólogo), *Locales*, p. 7-8

experiencia, una historia particular de vida; en él (en cada uno de los objetos) nuestra percepción reconoce el reflejo de las creencias compartidas dentro de algunas comunidades a las que pertenecemos, y también nuestra biografía.”²⁸

En cuanto a la distribución de los espacios en las ciudades en lo que corresponde a sectores sociales, desde la Revolución Industrial hasta la actualidad, las ciudades se caracterizan por un gran crecimiento demográfico, producto en gran parte de la migración rural. Esto trae consigo un problema de abastecimiento de viviendas y servicios, con lo que se crean, en las periferias urbanas, zonas marginadas: distritos hacinados e insalubres. El avance del capitalismo no ha hecho más que agravar esta dinámica, a medida que el campo se va despoblando y la ciudad deja de ser capaz de responder a las necesidades de sus nuevos habitantes. En la actualidad, esta exclusión parece haber llegado a un punto crítico; el sociólogo Adolfo B. Narváez quien se ha dedicado a investigar a profundidad el tema, afirma que: “el espacio urbano que se fragmenta responde muy bien a las nuevas condiciones de la economía y de los mercados globales, que establecen nuevas reglas para tratar a los trabajadores, quienes por la precariedad laboral generan masas enormes

²⁸ Fernando Martín. (2002). *Contribución para una antropología del diseño*, p.15

desintegradas al sistema, desplazándoles a una extensa periferia anónima, hogar de los invisibles, los que parecen no importar en absoluto.”²⁹ México puede ser un ejemplo inmejorable de esta situación. La población rural del país, que a inicios del siglo pasado representaba el setenta por ciento, comenzó a partir de entonces a migrar hacia las ciudades, ante la promesa del desarrollo industrial que se anunciaba como inminente. Masas de campesinos empobrecidos llegaban por oleadas a los focos de lo que se pretendería debía llegar a ser el nuevo desarrollo económico. La urbe, incapaz de integrarlos y asimilarlos a su entorno, vio crecer en ella apéndices, barrios que tardarían en tomar forma, zonas perdidas que, aun cuando se hallaban próximas al centro neurálgico de la población, estaban separadas de él por barreras infranqueables, casi como si el espacio de cada una estuviera enunciado de una forma distinta. El proceso de asimilación de estos nuevos entornos se encuentra frente a resistencias distintas, más allá de las planteadas por los factores económicos o demográficos.

Aunque al asunto formal de las ciudades, la sociedad capitalista contemporánea tiende a homogenizar el espacio y a crear un modelo de vida único para administrar el consumo.

²⁹ Adolfo B. Narváez. (2006). *Ciudades difíciles. El futuro de la vida urbana frente a la globalización*, p.12

Para Adolfo B. Narváez el modo de sobrellevar los lugares difíciles en los que se ha transformado el entorno cotidiano es evitando un compromiso con él, estableciendo una relación de no identificación, creando espacios del anonimato. Según Narváez estos espacios son producto de la supermodernidad globalizada, “las referencias se abaratan hasta convertirse en pastiches que, lejos de identificarse con el territorio en el que se encuentran varados, imitan como pegotes de propaganda lo más superficial de su expresión”.³⁰ Así, se refiere a como los grandes moles, aeropuertos, cadenas de multicines, paraísos vacacionales, etc., que ya de por sí son lugares accesibles sólo para cierto sector privilegiado de la población, ejercen un cierto control sobre nuestras vidas, sometiéndolo a un orden enajenante, que va muy relacionado con la incapacidad de que en ellos se constituyan lazos sociales.

Hacia los años cincuenta, Luis Buñuel, a través del cine, planteaba hacer una reflexión acerca de las ciudades en pleno auge del desarrollo económico e industrial. Una fuerte crítica a la imagen que se quería dar del México civilizado y moderno. En su película “Los olvidados”, Ernesto Alonso en tono serio, declama el recitativo con que da inició la cinta: “Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que

³⁰ *Ibidem*, p. 30

albergan niños mal nutridos, sin higiene, sin escuela; semilleros de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad. México, la gran ciudad moderna, no es la excepción de esta regla universal. Por eso esta película, basada en hechos de la vida real, no es hostil y deja a las fuerzas progresivas de la sociedad su solución.”



3. *Lenny Garcidueñas, Niña. Col. Vasco de Quiroga. Fotografía digital. 2009*

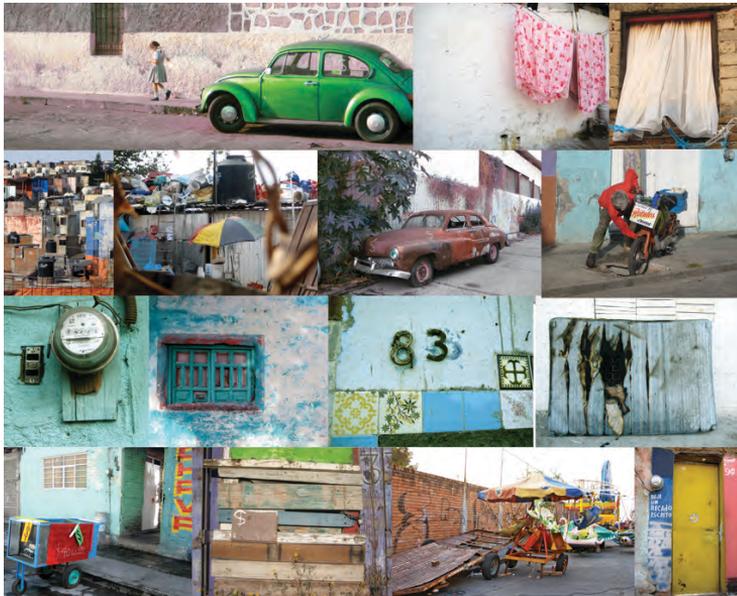
Entre los distintos estratos sociales que hay en México, en cuanto niveles de pobreza se refiere existe una basta diversidad. Hablar acerca de la autonomía y la brecha que irrumpe el orden de las ciudades comprende a las manifestaciones culturales tangibles e intangibles que presentan todos

ellos. Así pues comprende tanto las zonas marginadas, hacinamientos irregulares e insalubres en donde se vive en extrema pobreza -y que pesar de su condición de rechazados, generan espacios culturales que les son propios-, como la vivienda popular. Esta investigación se centra en esta última por ser culturalmente la más cercana a la realidad de la autora, y porque en gran medida es también uno de los principales referentes de desigualdad de la riqueza y distribución de los servicios, que entra rompiendo y penetrando las barreras territoriales de la homogeneidad. Estas porciones de la ciudad, a pesar de parecer desligadas de la cultura dominante, no escapan de la influencia de sus discurso, (de hecho los reproducen ampliamente) y estrategias para ejercer el poder. Estos barrios, nacidos en el proceso de vertiginosa expansión de las ciudades, con el paso del tiempo terminan siendo integrados y absorbidos por nuevos distritos urbanísticos sociales, aun cuando en el interior de la ciudad permanezcan como territorios marginales; aquí el termino no alude a la definición de marginalidad en el contexto socioestadístico que se mencionó anteriormente, sino a su colocación respecto a las estructuras que detentan el poder en las industrias culturales. Esta exclusión se da no sólo en el suministro de los servicios básicos para la vivienda sino en torno a la disminución de sus derechos y oportunidades en el sentido de que siendo parte de una sociedad los beneficios

económicos, sociales, y culturales de la vida moderna les son inaccesibles y que en muchos casos no se encuentran los medios para ponerle fin a esta situación. Es el caso de los antiguos barrios de Morelia que se analizarán a continuación.

2.1 Los barrios de la periferia del centro histórico de Morelia Michoacán.

Existe una basta información acerca de la ciudad colonial de Morelia; la Catedral y el Centro Histórico, éste último, cabe destacar, declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad en 1991 por la UNESCO. Así pues ambos son tema de una gran cantidad de publicaciones; sin embargo hay una escasa investigación acerca del desarrollo urbano y social de los barrios y colonias populares en el Estado de Michoacán.



4. Lenny Garcidueñas, *Barrios de la periferia del centro histórico de Morelia. Fotografía digital. 2008-2010*

La siguiente información ha sido obtenida a través de distintas publicaciones del Colegio de Michoacán, del Centro de Información INEGI Michoacán y la Secretaría de Urbanismo y Medio Ambiente del H. Ayuntamiento de Morelia, en éste último se realizaron varias entrevistas con el historiador Martín Santiago quien labora desde hace 10 años en el departamento de Nomenclaturas y Epigrafía como auxiliar y quien además de información y datos proporcionó los planos que fueron de vital importancia para comprender el desarrollo urbano de esta ciudad. Cabe destacar que también se recabo información a partir de las conversaciones con los propios habitantes de las colonias.

Se han seleccionado algunas de las colonias populares ubicadas en la periferia del centro histórico de Morelia, en virtud de su antigüedad, su historia y sus tradiciones y costumbres. Para entender la construcción y evolución de esta sociedad urbana y su distribución actual, es necesario un enfoque histórico que se abordará aquí brevemente.

En términos generales se sabe que no existieron asentamientos prehispánicos en lo que hoy es la ciudad de Morelia, sus antecedentes provienen desde la época colonial

con la fundación de la villa en 1537³¹. La antigua ciudad de Valladolid hoy Morelia, según la investigación que llevo a cabo el historiador Xavier Tavera Alfaro³², debe su nombre al Virrey Antonio de Mendoza su fundador, quien inicia las labores para su construcción en el año de 1541, con la mano de obra indígena. Según la tesis de Teresa Miranda,³³ que formó parte de una investigación cooperativa para la realización y edición de un estudio comparado de la evolución histórica de varias ciudades hispanoamericanas, la ciudad de Valladolid estaba rodeada de diferentes asentamientos indígenas y comenzó, a partir de su fundación en 1541, como un caserío de paja y adobe, con un bajo índice de población que parecía ir disminuyendo. Hacia 1575 se trasladan las autoridades eclesiásticas que antes residían en Pátzcuaro, con lo que comienza el auge y el desarrollo, ya que Valladolid se tenía planeada como una ciudad de avanzada, tanto de la conquista militar como de la espiritual.

³¹ Patricia Ávila. (1991) *Estudio preliminar sobre el deterioro socio ambiental de la ciudad de Morelia: El caso del agua, en Urbanización y Desarrollo en Michoacán*. Gustavo López, (coord.), p. 234

³² Xavier Tavera,. (1991) *Morelia la nunca bien ponderada, en Urbanización y Desarrollo en Michoacán*. Gustavo López, (coord.), p. 214

³³ Teresa Miranda. (1988). *Desarrollo Urbano de la Ciudad de Morelia*. Tesis de maestría. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, UNAM, p. 257

Para el siglo XVII Morelia se había ido configurando como una ciudad con una gran devoción católica que se hacía evidente a través de la imposición de la arquitectura religiosa sobre la civil con sus múltiples construcciones como iglesias y conventos, a la que habría que sumarle el ambicioso proyecto de la Catedral iniciado en el año de 1660.

Es en el siglo XVIII cuando la ciudad comienza a crecer y a organizarse con una gran actividad urbanística, aunque la población indígena había disminuido considerablemente a causa de las epidemias y los esfuerzos físicos a los que eran sometidos por parte de los españoles con lo que la población hispánica, criolla y mestiza se apoderaba cada vez más de distintas propiedades. El desarrollo económico descansaba en las haciendas que circundan la urbe.

El siglo XIX inicia con la independencia de México en el año de 1810, y la entonces Valladolid juega un papel importante; para 1828 cambia su nombre a Morelia, que deriva del apellido de José Ma. Morelos, oriundo de la ciudad, y quien fuera una de las figuras destacadas en esta lucha de independencia. En esta época ya estaban establecidos varios barrios en el centro de Morelia, y a los alrededores habitaba una población compuesta en su mayoría por servidumbre y campesinos.



5. Plano de Valladolid, (hoy Morelia). Archivo General de la nación

Es a finales de este siglo XIX, hacia el año de 1886, que se funda la primera “colonia” que existe como tal en la ciudad de Morelia, nombrada “Vasco de Quiroga” en honor al primer Arzobispo de Michoacán, y su principal fundador fue el arzobispo Atenógenes Segale. Es así que Morelia hace evidente el fuerte arraigo religioso que la seguirá rigiendo por muchos años más. No resulta extraño pues que a mediados de la segunda década del siglo XX, Michoacán haya sido uno de los estados con mayor actividad en la Guerra Cristera.

A comienzos del siglo XX empiezan a surgir nuevas colonias que invaden asentamientos rurales, aunque ostentando un gran espíritu nacionalista, ejemplo de esto es la colonia “Emiliano Zapata” ahora denominada “Colonia Obrera”, establecida en lo que era una loma de huisaches y nopales, al norte del ahora centro histórico de la ciudad. También se funda la colonia “Socialista”, ahora “Independencia” teniendo por cimientos enormes montículos de cantera rosada, en la zona sur.



6. *Lenny Garcidueñas. Barrios de la periferia del centro histórico de Morelia. Fotografía digital. 2008-2010*

Para 1940 Morelia contaba con alrededor de 8 colonias y en la década de los 50 la ciudad empieza a mostrar indicios de industrialización y crece notablemente en la zona periférica. Hacia 1970 la población rural se reduce notablemente debido al desarrollo capitalista que tiende a concentrar

a los habitantes en la ciudad a costa del campo,³⁴ tan es así que en 1980 había más de 100 colonias, y para 1990 ya eran 200.

En la actualidad Morelia tiene aproximadamente 600 colonias, el tamaño varía en manzanas pero las más antiguas son las más grandes, estas que ahora se encuentran aglutinadas en la periferia del centro original de la ciudad. Hoy en día estas colonias se caracterizan por el apiñamiento, el deterioro de la vivienda y la convivencia social, que tiene un gran sentido de territorialidad y en dónde se deposita gran parte de su identidad.

Para entender esos barrios, a los que conceptualmente se les denomina “colonias”, es necesario contextualizarlos inmersos en una ciudad cada vez más globalizada; aunque Morelia no alberga grandes industrias, las empresas transnacionales han ido prosperando paulatinamente sobre todo en los últimos años. Cabe destacar que Michoacán es el tercer estado de la República Mexicana con mayor número de migrantes, lo cual se hace evidente en la cantidad de rasgos importados de los Estados Unidos, principal país donde ilegalmente habitan millones de latinoamericanos. Según

³⁴ Rogelio Hernández. (1991) *El desarrollo del capitalismo y la urbanización de Morelia, 1940-1980*, en *Urbanización y Desarrollo en Michoacán*, Gustavo López, (coor.), p. 282

datos del INEGI, en el censo XII, poco más del 90% de la población de estas colonias cuenta con todos los servicios de vivienda y alrededor del 40% de sus habitantes es económicamente activo, trabajando como obrero o empleado, principalmente.



7. Lenny Garcidueñas, *Mi abuela era una estufa vieja.*
Fotografía digital. 2010

Estos barrios son ahora territorios que sufren la desintegración de tradiciones y lugares tradicionales para crear nuevas geografías, mismas que están dadas por un cúmulo inagotable de experiencias propias que no podrían subsistir en la gran ciudad.

El entorno físico, tangible y visual, el entorno auditivo y olfativo crea un lugar sensible: el sonido de la campana del camión de la basura, el silbido del carrito de los camotes, las bocinas con el anuncio grabado del camión del gas, los anuncios propagandísticos através de los altoparlantes, el olor a comida recién preparada que provienen de las casas o de los puestos ambulantes o afianzados, el olor que despiden los talleres mecánicos o de carpintería, son rasgos identitarios en constante diálogo con el transeúnte cotidiano, quien lleva a cabo una inagotable producción e interpretación simbólica. Todo esto tiene relevancia si además le agregamos al espacio otro valor fundamental, de acuerdo con Fidel Herrera: “En nuestra sociedad, la vivienda trasciende con mucho su carácter de mero satisfactor de las necesidades de protección y de refugio que el hombre necesita ante las condiciones del medio, se ha convertido a lo largo del tiempo en un factor de arraigo, de identidad social y cultural...”³⁵

³⁵ Fidel Herrera Beltrán, (1991). *La vivienda popular en México*, p. 7



8. Lenny Garcidueñas. *Barrios de la periferia del centro histórico de Morelia. Fotografía digital. 2008-2010*

La ciudad como organismo viviente ejerce una dinámica en la que todo está articulado, aquello que ocurre en el espacio local es a su manera una cámara de resonancia de procesos más amplios que ocurren en el resto de la ciudad.³⁶ La compleja trama urbana buscaba su propia reafirmación a fuerza de distinguirse de los otros, y por lo general a costa de los otros. Centro, barrio, elite y nueva burguesía, clase media y sectores populares, van configurando sus espacios y sus códigos. En la medida en que sepamos reconocer esta diversidad social y cultural habremos de contribuir a un país más democrático, ya que una sociedad no está constituida tan sólo por una masa de individuos en un territorio común, si no sabemos quiénes somos difícilmente se podrá aspirar a la organización de prácticas políticas más complejas que lleven al desarrollo de una mejor sociedad.

³⁶ Patricia Ramírez y Miguel A. Aguilar (coord.), (2006). *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*, p. 10

CAPITULO III

IMAGEN, IMAGINARIO E IMAGINACIÓN. EL ESPACIO HABITABLE

*"La imaginación no es un estado de la conciencia,
es la propia existencia humana."*

William **BLAKE**



3. IMAGEN, IMAGINARIO E IMAGINACIÓN. EL ESPACIO HABITABLE

La utilización del término imaginación en múltiples contextos y desde distintas ciencias humanas hace casi imposible ubicar una definición precisa, o unívoca, de su significación. Para este trabajo, se tratará de recurrir a autores con una noción compartida, o al menos similar, en lo que se refiere al uso de este término y los conceptos que lo acompañan.

En el debate histórico acerca de la función de la imaginación, y de su importancia para acceder al conocimiento, el pensamiento crítico contemporáneo le otorga un papel importante, afirmando su libertad creadora como medio inherente de la conciencia humana. Para William Blake quien incursionó en el ámbito de la poesía y las artes visuales ejerciendo gran influencia sobre los demás creadores y a partir del cual puede afirmarse que Occidente adquirió una sensibilidad distinta en sus consideraciones sobre la interioridad, la imaginación no sólo es la principal facultad del hombre sino que el hombre entero es pura imaginación; no es un estado de la conciencia, sino la existencia misma. Después de Blake, o al menos después del momento histórico-cultural del cual formó parte, los duros esquemas del racionalismo

occidental se matizaron, para llegar a planteamientos en los que se incorporaron muchas de las dimensiones de lo humano que habían sido dejadas de lado, y de lo cual es un ejemplo inmejorable la obra de Nietzsche (de quien puede afirmarse que Blake es antecedente).

Esta destacada importancia que se le ha concedido a la imaginación es, entonces, un fenómeno relativamente reciente. Como se comenzaba a apuntar, en la tradición filosófica occidental la imaginación desempeñaba un papel menor, o incluso, frecuentemente, repleto de connotaciones negativas. Platón, sin ir más lejos, concebía a la imaginación como el grado más bajo del proceso de conocimiento, debido a su carácter ilusorio, de mera apariencia de una realidad sensible que a su vez, también es apariencia de una auténtica realidad, de una esencia o de una idea, que él llamó “idea madre”.³⁷ Aristóteles no compartía esta valoración y, en cambio, concedió un carácter más relevante a la imaginación, que él denominaba *phantasia*. En el pensamiento aristotélico, la imaginación se encuentra estrechamente vinculada al conocimiento, como precursora de él, en tanto consideraba que el alma no era capaz de pensar jamás sin recurrir a fantasmas, es decir, a representaciones de la imaginación.

³⁷ Ardèvol, Elisenda (coord.) et. al, (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, p.130

Pero ésta no dejó de desempeñar un papel meramente subsidiario en su obra, en donde se le consideraba como poco más que un germen, o bosquejo, de la reflexión y el conocimiento. Aristóteles contemplaba a la imaginación como una función que debía someterse siempre al control de la inteligencia, en tanto sus caminos conducían, las más de las veces, a nuevas ilusiones, o a francos errores. No se reconocía aquí a la imaginación como energía creativa.

En virtud de que no se pretende hacer aquí una historización rigurosa de la cuestión de la imaginación en el pensamiento occidental, se continuará este recorrido de forma un tanto fragmentaria, con breves paradas en algunos puntos representativos, que ayuden a comprender la naturaleza de su presencia en el pensamiento y el curso de los cambios que ésta ha sufrido. En este tenor, sería imposible soslayar el punto de inflexión que representó la obra de Descartes. Con la filosofía cartesiana, el problema del conocimiento se desplaza al ámbito de la subjetividad y a la investigación de sus procedimientos, entre los cuales cobra una nueva relevancia el papel de la imaginación (y posteriormente con el empirismo de Hume esta tendencia se acentuaría). Sin embargo, vinculada al cuerpo y a la sensación, para Descartes la imaginación es fuente de errores y de falsedades. Más tarde, con el empirismo, desaparece gran parte esta desconfianza ante la experiencia sensible y

ésta se vuelve el inicio ineludible de todo razonamiento. En gran parte de los empiristas se abre espacio la noción de la imaginación como la facultad que permite establecer relaciones entre nuestras ideas. Sin embargo, en tanto que actúa independientemente de la certeza de la experiencia, no funda el conocimiento verdadero, se dice.

De esta forma, puede apreciarse que el ninguneo o el rechazo ante la fuerza de la imaginación había permanecido como herencia casi intocada del pensamiento helénico. Es imposible dejar de notar que las razones esgrimidas por Descartes para desconfiar de la imaginación, esto es, su vinculación con la experiencia sensible, es el polo opuesto de la reflexión que lleva a los empiristas al mismo resultado (su independencia de la misma índole de la experiencia).

Con la filosofía crítica de Kant la imaginación comenzará a tener una función relevante en los procesos del conocimiento, como facultad trascendental que asegura el paso necesario de las intuiciones a los conceptos, y obtendrá una nueva determinación como elemento indispensable de la experiencia estética, en que pueden armonizarse la libertad y la necesidad. Con el romanticismo alemán (Fichte y Shelling) se acentuará esta vinculación de la potencia creadora de la imaginación y la libertad. La imaginación aparecerá como un

poder creador definitivamente desvinculado de la sensación y ya de ninguna forma subordinada a ésta.

Esta concepción es el antecedente de lo expresado por muchos de los autores más relevantes del pasado reciente y de nuestra contemporaneidad. Entre éstos es necesario mencionar a Sartre, quien, inspirándose en la *fenomenología* de Husserl, considera a la imaginación como un estadio necesariamente intermedio entre la percepción y el pensamiento. Con esto, formula una crítica definitiva de la desconfianza tradicional respecto a la imaginación. Para Sartre las representaciones son la forma que tiene la conciencia de relacionarse con el objeto.

En la filosofía contemporánea algunos estudiosos del tema hacen una diferencia entre *la imaginación reproductora* y *la imaginación creadora*. En esta dicotomía la primera forma de la imaginación es concebida como percepción o memoria y la segunda es aquella capaz de producir imágenes nuevas, y no sólo como representaciones ilusorias que parten de la experiencia perceptiva.

¿De qué está hecha la imaginación, entonces? Aquí convendría revisar la postura de un representante mayor de la imaginación creadora, un autor que decidió hacer ficción, no para evadir la realidad sino para profundizar en ella y cuya

obra, además de ser uno de los más elevados ejemplos de la capacidad expresiva de la imaginación, reflexionó sobre ésta en varias ocasiones: Jorge Luis Borges. Este escritor responde a la pregunta de la consistencia de la imaginación zanjando la dicotomía de las líneas anteriores: somos memoria y cada recuerdo es también una creación, una obra de imaginación. La inconstancia de las representaciones de nuestra memoria, su fragilidad y su tendencia a deformar suponen un acto de creación constante. Tal vez igual de importante para Borges en este aspecto es la facultad de olvidar, en la cual se funda la posibilidad de invención. Ireneo Funes, uno de sus personajes más memorables, es incapaz de olvidar y vive este hecho como una condición enfermiza, como la mayor de las condenas. Inmóvil, convertida su mente en un museo privado de representaciones fieles e incesantes de cada lugar e instante en que ha estado presente, pasa los días enteros contemplando el techo blanco de su habitación, tendido de espaldas en su cama, para evadir la formación de nuevos recuerdos que habrían de atormentarle. Así pasa todos los años que transcurren desde su juventud hasta su muerte.

Para Gaston Bachelard, de una manera muy similar a la de Borges en “Funes, el memorioso”, imaginar y percibir son antitéticos. El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación, nos dice, no es “imagen”, sino “imaginario”: imaginar es cambiar las imágenes suministradas por la percep-

ción³⁸. No es representar un objeto ausente como presente sino poder deformarlo e incluso crear objetos irreales, algo muy similar a lo que para Cornelius Castoriadis es la imaginación radical, que se discutirá más adelante. Así, hay que dejar de estar para crear. Alejarnos del objeto para recrearlo, y también, para conocerlo más profundamente a través de las representaciones que nos hacemos de él.

Se propone aquí seguir la noción de la imaginación como el *poder que gobierna el espíritu humano*³⁹, compartida en lo general por Castoriadis y Bachelard, dos de las figuras más importantes que se ocuparon del tema a profundidad durante el siglo pasado. Para ambos, la fuerza que reside en la imaginación es el motor que hace funcionar el entorno social y más aún, representa la única posibilidad de los cambios que se materializan en éste. De igual forma, es la energía que configura en gran medida la subjetividad. Bachelard, en una de sus aportaciones más lúcidas y relevantes, sostenía: “...la manera como nos escapamos de realidad descubre netamente nuestra realidad íntima”⁴⁰. Es decir, aquello que aparenta ser un escape, es en realidad una

³⁸ Gaston Bachelard. (1993). *El aire y los sueños*, p.12

³⁹ *Ídem*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 16.

inmersión. Esta noción la llevó, con resultados admirables (y que a la postre resultarían ser tremendamente influyentes), al terreno de la creación artística, que en su concepción nacía siempre del ejercicio de esta facultad de imaginar.

Cobraba sentido entonces la imaginación como fuente de conocimiento y como punto de partida de los procesos de construcción de la realidad social, por la intermediación del arte. La imaginación creadora y uno de sus resultados más relevantes, que es la obra de los artistas, ha implicado siempre la posibilidad de autoconocimiento para el mundo humano, una especie de espejo que arroja nueva luz sobre nuestra propia interioridad y la vida común.

Aunque se trataba de una postura muy distinta en el planteamiento de fondo, esta noción ya se hallaba presente en la obra de Freud, desde la fundación del psicoanálisis. De hecho, se trata de una de los rasgos clave de su teoría, que terminaría gestando la que fue tal vez la mayor revolución en la reflexión acerca de nuestra interioridad durante el siglo XX: el descubrimiento de que lo que conocemos como imaginación, el echar a andar el flujo de nuestras representaciones de la manera más libre posible, revela en gran parte la naturaleza y matices de nuestra personalidad. También, que aquello que en primera instancia se aparece como evasión (un término asociado frecuentemente a la imaginación), es en

realidad una inmersión en nuestra psique profunda: nuestra mente revela mucho de sí en la forma que tiene de “ocultarse”.

El psicoanálisis representó un cambio en la concepción de nosotros mismos, el cual ha sido tan profundo, que sus consecuencias no han terminado de sentirse. Entre otras cosas, a partir del surgimiento de esta teoría, todo aquello que parecía azaroso, incoherente y desprovisto de sentido en nuestra psique, reclamó su voz y reveló no solamente su sentido, sino también, con ello, gran parte del sentido de nuestra vida consciente. En otras palabras, todo aquello que fue ninguneado por el pensamiento racionalista, que frecuentemente irritó a los filósofos como un subproducto molesto de nuestra actividad mental, como algo ante cuya presencia en nuestra vida había que resignarse: los sueños, la divagación, en fin, todo lo relacionado con el ejercicio de la imaginación, se convertía entonces en lo que fundaba el resto de lo que somos.

Si ya desde Freud la imaginación (aunque pocas veces el fundador del psicoanálisis recurría a este término) se volvía un entorno de representaciones que eran un retrato de nuestra vida más íntima, así como un espacio que habitábamos todo el tiempo, en el sentido de que era ahí donde se fundaba nuestra experiencia del mundo, en los

trabajos posteriores de Bachelard y Castoriadis esta postura se vuelve más radical. Ahí, la imaginación desempeña un papel total: todo el entorno humano está fundado en la imaginación y ésta es el soporte de nuestra existencia en común. Para Castoriadis, cada tramo que es transitable en nuestro mundo, y cada nueva vía que se inventa para transitar lo que antes nos estaba vedado, es producto de la imaginación, así como es imaginario, en su esencia, el mundo humano en su conjunto.

Esta esencia imaginaria del entorno social se funda en la noción castoridiana de imaginario colectivo: un entramado de representaciones compartidas, gracias al cual existen certezas y consenso acerca de todo lo que escapa a nuestra experiencia física pura del mundo. Es el edificio que hemos levantado los seres sociales, para habitarlo. El imaginario es el mundo de la imaginación, constituido por objetos creados por la *conciencia imaginante*, que no sólo tiene la capacidad de representar un objeto ausente como presente, sino que también se vincula a las diferentes manifestaciones de la libertad humana, entendida como creación, invención y descubrimiento.

La conciencia imaginante actúa en el proceso de simbolización que permite al ser humano estructurar su personalidad y sus vínculos con el mundo: no es un simple registro de la conciencia, sino que es la propia conciencia⁴¹.

El estudio del imaginario aporta un conocimiento de nuestra identidad, de la elaboración cultural de nuestra subjetividad y de las formas de organizar socialmente los procesos cognitivos individuales. Para Castoriadis, todo aquello que se encuentra instituido⁴² (en la trama de representaciones que es el imaginario social), surgió alguna vez, necesariamente, de la conciencia subjetiva. Es decir, todo cuanto conocemos del mundo humano formó parte, en su origen, de la imaginación creadora de individuos, como formas aún no manifiestas, pertenecientes sólo al entorno privado de la subjetividad de una persona. “Toda sociedad (como todo ser vivo o toda especie viva) instaaura, crea su propio mundo en el que evidentemente está ella incluida [...] es la institución de las sociedad lo que determina aquello que es

⁴¹ Elisenda Ardèvol (coord.) et. Al, (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, p.150

⁴² Para Castoriadis (1975), el termino institución se refiere al conjunto de normas, valores, lenguaje, procedimientos y métodos de hacer frente a las cosas y de hacer cosas. Es la institución la que convierte a la materia prima humana en individuos sociales: todos somos fragmentos ambulantes de la institución de nuestra sociedad.

real y aquello que no lo es, lo que tiene un sentido y lo que carece de sentido [...]. Toda sociedad es una construcción, una constitución, la creación de un mundo, de su propio mundo. Su propia identidad no es otra cosa que ese sistema de interpretación, ese mundo que ella crea.”⁴³

La capacidad de crear, como el mayor acto de libertad, es algo que Castoriadis nombró como la *imaginación radical*, aquella capaz de romper con lo establecido para generar la posibilidad de reinventar porciones de nuestro mundo, que adquiere un poder instituyente en la sociedad y que cabe contraponer a lo ya creado, a lo ya instituido, al sentido que los seres humanos encuentran dado en una sociedad dada. Cada cambio de nuestro entorno es, entonces, el resultado del ejercicio de esta facultad.

El imaginario es el conjunto de imágenes (en su sentido de representaciones) que constituyen el proceso de simbolización. Para Castoriadis, estas representaciones están extraídas, o mejor dicho, son porciones emergentes, de un tejido “magnético”, hecho de los significados que subyacen a todo cuanto nos es conocido. Este entorno, en primera instancia confuso, donde se funden todas las formas, es la materia primigenia de nuestras representaciones. Las

⁴³ Cornelius Castoriadis, (1998). *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*, p. 69

imágenes que construimos no sólo responden a patrones culturales específicos, sino que nuestra mirada también es educada, teniendo en cuenta prácticas muy concretas que parten de la manera subjetiva con la que interpretamos nuestro contexto. Las imágenes han sido una de las formas más incisivas en la configuración del imaginario social de cada cultura: “La imagen como símbolo que representa, redefine y encarna identidades colectivas”.⁴⁴ El imaginario interviene en el conjunto de actividades de la conciencia configurando su autonomía en los procesos de constitución del sujeto y de la cultura, por ello su estudio tiene una particular relevancia en la comprensión de cualquier actividad humana y en la interpretación de sus productos. Ya los primeros antropólogos trataron las representaciones como producto humano, como hecho social o artefacto cultural que había que estudiar teniendo en cuenta la perspectiva de los mismos autores.

⁴⁴ Elisenda Ardèvol (coord.) et. Al, (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, p. 285



9. Lenny Garcidueñas, *Personajes*. Foto-collage digital. 2009-2010

Tanto para Bachelard como para Castoriadis, las representaciones revelan el significado que tienen para nosotros los objetos que nos rodean. Pero también entrañan la posibilidad de recrearlos. La forma en que se tejen las distintas tramas del imaginario colectivo es la que adopta el mundo, de hecho, para nosotros. Todo cambio en esta trama es un cambio, de hecho, en el mundo, o al menos del mundo que conocemos y habitamos, que es el único que tenemos. Para Castoriadis, el mayor acto de libertad individual residía en el ejercicio de la *imaginación radical*. Su capacidad de situar en la imaginación la fuente de todos los cambios y de recolocarla en el ámbito del pensamiento, en un lugar central, fue reconocida a través de la utilización de su célebre frase (“la imaginación al poder”) como lema del movimiento estudiantil parisino de mayo de 1968. Para Castoriadis la crisis

actual de la humanidad “es la crisis de la política en el gran sentido del término, crisis a la vez de la creatividad y de la imaginación política.”⁴⁵

Las aportaciones de Castoriadis no debe despreciarse en lo más mínimo: en cierto modo, se trató de recuperar el sentido mágico de la existencia, que había estado desvinculado del pensamiento occidental, arrojando una poderosa luz sobre él y contemplando el resultado con un decidido rigor. A partir del reconocimiento de la naturaleza imaginaria de nuestro mundo (todo aquello en lo que fundamos nuestra vida en común no es, al fin y al cabo, otra cosa que imaginaciones), se asume el papel de la imaginación creadora como el agente necesario que construye en forma permanente nuestro entorno. Se reconoce entonces, en toda plenitud, el poder de la imaginación.

Se trata, pues, de reivindicar el papel jugado por la verdadera subversión, aquella que implica la reinención constante de la realidad, y que no es posible concebir sin el riesgo existente en la desvinculación respecto de las convenciones, sin ese acto de arrojarse al territorio donde suponemos que no hay otra cosa que el espacio vacío (aquel

⁴⁵ Castoriadis citado por Francis Guibal y Alfonso Ibáñez, (2006). *Conerlius Castoriadis: lo imaginario y la creación de la autonomía*, p. 81

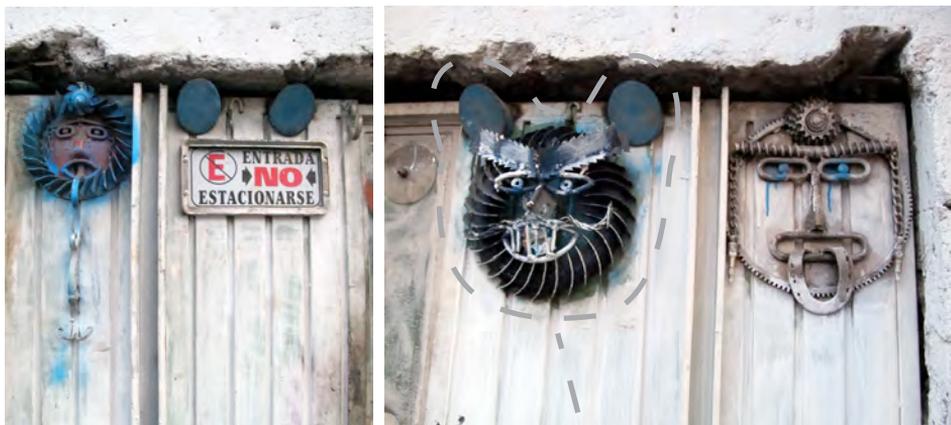
“magma”), pero que en realidad se encuentra repleto de significado y está ahí, llamándonos desde lo más profundo, y reclamando la posibilidad de irrumpir en nuestro mundo para transformarlo.



10. Lenny Garcidueñas, *El pájaro transparente*.
Foto-collage digital. 2009-2010

CAPITULO IV

4. PRESENTACIÓN DEL LIBRO ILUSTRADO



- Dicen que los sueños son dragones del cielo, que duermen durante el día y por la noche, cuando cerramos los ojos, despiertan en nuestra imaginación.



Algunos sueños
tienen pelos,
patas y dientes.

4. PRESENTACIÓN DEL LIBRO ILUSTRADO

4.1 experiencia personal y aspectos prácticos de la investigación de campo.

“Al llegar a cada nueva ciudad el viajero encuentra un pasado suyo que ya no sabía que tenía: la extrañeza de lo que no eres o no posees más, te espera al paso en los lugares extraños y no poseídos.”

“El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos esperando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es arriesgada y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure y dejarle espacio”.

Italo **CALVINO**

La ciudad es el escenario donde se llevan a cabo todas las historias imaginables y también las inimaginables. Desde la infancia comencé a desarrollar una mirada entrelazada de asombro y deleite, por el paisaje urbano, la forma en que los habitantes de las casas dibujan sus fachadas y la parte de su hogar que es visible desde la calle. Me he sentido atraída por la forma en que estas fachadas se van entrelazando y crean una especie de mosaico colectivo que es siempre público y se completa con nosotros, los paseantes. Aunque este disfrute estético no puede ser siempre igual, en tanto el paisaje urbano varía enormemente dependiendo de dónde se encuentre uno, en los momentos que resulta posible entrever, o recordar, la naturaleza del tejido de significaciones que se expresa en las viviendas de la gente, se vuelve patente para el observador la infinita complejidad y belleza del entorno en que transcurre la cotidianidad.

De alguna forma, también, se trata de una página en la que se escriben muchos de los rasgos propios de la subjetividad de sus habitantes. Si nos colocáramos, solamente por un momento, en la perspectiva del psicoanálisis, podríamos permitirnos la lectura de los espacios habitados y la fachada de las casas como la materialización, la expresión a partir de la plasticidad, del contexto psíquico de sus habitantes.

Caminar y explorar las calles es un hábito que comencé a adquirir en la niñez y se ha vuelto inherente a mí, una necesidad que debo satisfacer cada tanto. En estos paseos se encuentra siempre presente la idea de la relación que establecemos con el espacio que habitamos y cómo lo transformamos. Pero donde he encontrado mayor ocasión de demorarme en la riqueza del entorno, desde siempre, ha sido en las colonias llamadas populares. Esos colores vivos que se encuentran siempre en la lista negra de los decoradores de interiores para las casas de la clase alta; esos balcones llenos de macetas y ropa de niño secándose al sol, como tantos otros rasgos que suelen incluirse entre los clichés para referirse al gusto mal desarrollado de los habitantes de estas colonias, son precisamente el centro de mi interés y disfrute, en tanto constituyen un trabajo, ya sea voluntario o no, enteramente personal, pleno de matices, laberíntico.

Veo la casa de los hombres como la representación física de la intimidad, del espacio interior, la casa como el primer universo al que accedemos. Dice Gastón Bachelard, que la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre, es el espacio de consuelo y de intimidad; que nuestro apego a un lugar de elección esta relacionado en “cómo habitamos nuestro espacio vital, cómo nos enraizamos, de día en día, en

nuestro rincón del mundo”⁴⁶ Considero que la casa vivida no es un espacio inerte, el espacio habitado cobra vida por sí mismo.



11. Lenny Garcidueñas. *Un lugar para el corazón,*
Fotografía digital. 2010

Considero que los barrios antiguos de todas las ciudades comparten una serie de características, a pesar de tener cada uno su idiosincrasia propia, y que estar al tanto de ambas partes sirve para conocer y entender los lugares que hemos habitado. Creo que las historias que se desarrollan

⁴⁶ Gaston Bachelard, (2009). *La poética del espacio*, p.34

pueden compartir, a la vez, semejanzas y diferencias asombrosas, sin embargo la manera en cómo las vive cada quien en su experiencia personal será siempre un misterio en su núcleo.

He querido construir un libro que funcione como una casa-refugio, un portal al que el lector pueda acceder, ir y volver cuando lo desee, caminar en sus calles y asomarse por las puertas y ventanas a espacios que resulten profundamente familiares y al mismo tiempo ajenos.

Para la realización del trabajo de campo recurrí a los conocimientos y herramientas de la etnografía urbana y las sociología visual. Parto de una aproximación fenomenológica que establece como principales medios de indagación a la entrevista en profundidad, la observación etnográfica y el análisis documental.

Durante más de un año me limite únicamente a contemplar y extraer algunas imágenes de las fachadas de las casas, principalmente puertas y ventanas. Mi relación con este espacio nunca se dio en un sentido de apropiación, término que se limitaría a la incorporación selectiva de lo observado a mi propia subjetividad. Elegiría en lugar de lo anterior, la noción de comunión, referida a la capacidad estética de contemplación, el desarrollo de una complicidad entre el

observador y lo observado. Esta comunión hizo nacer una correspondencia entre el paisaje urbano popular de las colonias que visitaba y mi vida interna.



12. Lenny Garcidueñas. *Morada*. Fotografía digital. 2009

Realicé fotografías de los exteriores hasta que reuní un acervo de más 800 imágenes con las que empecé a trabajar. En cierto momento, al sentirme atraída por las casas cuyos dueños han construido habitaciones, unas encima de otras, hasta que llegan al límite de la resistencia de los materiales, y por las vistas panorámicas en las que las fachadas parecían apilarse hasta formar un solo cuadro, una sola e intrincada fachada con innumerables puertas y ventanas, llegué a

experimentar lo que es la creación de escenarios ficticios que emulan este campo de posibilidades. Encontré en el fotocollage y el fotomontaje las herramientas más apropiadas para realizar estas exploraciones ya que me permiten elaborar las imágenes a partir de fragmentos de la realidad.

Parte de mi proyecto está inspirado en la vida y obra del mexicano Nacho López, cronista gráfico de la ciudad de México. Aunque mis objetivos y los medios para alcanzarlos son muy distintos a los de éste artista discípulo de Manuel Álvarez Bravo, su ética profesional y su compromiso social han sido una gran motivación para llevar a cabo mi trabajo.

La producción más importante de Nacho López (1923-1948) se enmarca en la década de los años cincuenta. Su trabajo refleja éste pensamiento al que un día le dio voz: “(me propuse) aportar con mi fotografía, la honestidad de mis gustos o disgustos y sustentarme en un ámbito de libertad aunque ello signifique morirme de hambre o sobrevivir de acuerdo a mis ideas.”⁴⁷

Nacho López afirmaba que entre las armas ideológicas para defendernos como nación débil, así como para volver evidente la miseria y las injusticias sociales, destaca el arte.

⁴⁷ Luna Córnea. 2000. *Nacho López*, núm. 31. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. p.1

Hace más de medio siglo este artista ya había sido capaz de ver que el gran reto consistía en no hacer una fotografía colonialista, que la mirada del artista no debería prestarse al juego de los espejos que aniquilan al hombre. Así pues, lo que López buscó siempre era captar y denunciar aquellos fenómenos sutiles que el imperialismo maneja agresivamente para hacernos sentir pueblo supeditado e inferior. Resaltar la importancia de lo aparentemente insignificante, la dignidad de lo evidentemente despreciado y la búsqueda de una estética para rendir sus testimonios, eran sus principales preocupaciones.

Investigando la producción fotográfica de Nacho López comprendí cómo es que uno puede robarle el alma a lo que fotografía, o dejar que el alma propia entre a formar parte de lo observado y viceversa. López argumentaba que quien tiene el poder de llevarse en una imagen un fragmento de realidad tiene también el deber de establecer una relación con lo fotografiado: “Sentarse a comer tacos con el obrero y el parroquiano de la pulquería, conversar, convivir durante meses y días en las montañas, viajar en autobuses de segunda, son conductas para tratar de entender al hombre.”⁴⁸

⁴⁸ Jonh Marz, *Nacho López y la Mexicanidad*, ibídem, p. 172

Siguiendo esta línea comprendí que aunque el entorno popular del que es objeto mi trabajo en los barrios de Morelia no es ajeno a mi propio estatus social, para poder lograr un verdadero acercamiento a esta realidad me era indispensable interactuar e involucrarme en la vida cotidiana de sus habitantes. Sólo así mi proyecto llegaría ser capaz de llamarse, con toda legitimidad, una intervención y resultaría así una producción más cercana a la realidad social de estas colonias.

Al tiempo que comenzaba a elaborar estas imágenes, hice un ejercicio de interacción con algunos de sus habitantes. Diseñé un taller de dibujo y cuento dirigido a niños, con el objetivo principal de establecer un diálogo con ellos tomando como elemento de acercamiento la realización de dibujos y cuentos. Esto me permitió conocerlos, familiarizarme con sus historias, la experiencia de su cotidianeidad, su discurso fantástico.

A medida que se sucedían estos encuentros, me fue posible brindarles más fluidez y definir mejor la intencionalidad de las herramientas a las que recurría. Se trató siempre de talleres con carácter esencialmente lúdico, al margen de instituciones y sin ningún tinte académico, o siquiera didáctico. Por esto, elegí realizarlo sobre calles y banquetas, durante los momentos que los niños dedicaban al

ocio. Lo principal: me pareció necesario evitar que estos encuentros se realizaran en las iglesias, escuelas o en colaboración de personal de alguna institución que llegara a tener intereses distintos.



13. Lenny Garcidueñas. *Niñas en la ventana. Fotografía digital.*
2009

Los niños que participaron en el taller se encontraban jugando en la calle o afuera de sus casas. Participaron aproximadamente cincuenta niños pertenecientes a los distintos barrios seleccionados. Trabajé con pequeños grupos de

tres a ocho integrantes y que oscilaban entre los cuatro y doce años de edad.

El taller consistió en contar cuentos de un acervo que reuní en el cual los temas giran en torno a niños habitantes de casas, moradas y ciudades. Cabe destacar que los cuentos fueron elegidos en virtud de su tratamiento imaginativo. En ellos, los personajes retratados eran conejos o patos, niños azules, verdes o morados, de cualquier parte del mundo y en cualquier momento histórico; es decir, los personajes de estos cuentos no se identifican con ninguna raza, ni religión, ni creencias políticas. Al finalizar la lectura los niños trabajaban con el material que les proporcionaba: colores, crayones, plumones, diamantina, botones, etc. El objetivo era que ellos realizaran una historia que hablara de sí mismos y de las personas que conocen, así como de los espacios que habitan.

Este ejercicio fue de trascendental importancia. Gracias a él se reunió gran parte del material que después pasaría a nutrir las páginas del libro, además de que trazó algunas de las líneas y rasgos del trabajo. Los niños y yo realizamos a la par varias ilustraciones. Más que el producto final me interesaba el momento de la producción. Muchas veces estaba con los niños por largos ratos y nadie venía a preguntar quién era yo o que quería. Pero algunas veces los padres venían a mí, o si estaban cerca yo iba y les explicaba

que era estudiante de la UNAM y que estaba realizando un libro para niños, que estaba inspirado en niños como ellos y en el entorno visual y cultural de su comunidad.

También les explicaba que el libro resultante sería gratuito para ellos y que con mucho gusto cuando estuviera listo, (eso sí, les pedía paciencia) yo regresaría a entregarlos, pues la finalidad era justamente eso: devolverles a ellos la experiencia que me habían regalado en la forma de un libro de cuentos.

Para invitarlos a dibujar y a leer cuentos les mostraba algunas de las imágenes en las que ya me encontraba trabajado, otras que se encontraban completamente elaboradas, o simplemente las fotografías impresas. Me gustaba mostrarles las imágenes y ver su reacción cuando les explicaba: “esta casa que aparece aquí está a dos cuadras de donde estamos, bien cerquita”. A veces reconocían lugares o personas, también parecían gustarles mucho las imágenes en las que los lugares que veían a diario quedaban casi irreconocibles después de la intervención digital.

Mientras dibujábamos, ellos me iban contando que su mamá dormía en esa cama con su hermanito, o que su perro era muy grande. En cierto momento uno de ellos gritó: “mamá, ¿de qué marca es el Tyson?” Otra dijo: “me gustaría

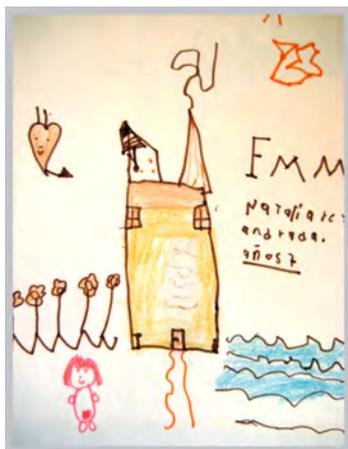
quemar una pata de hipopótamo, ésas si han de tronar bien duro”, haciendo referencia a unos juegos pirotécnicos que se llaman pata de elefante.



14. Lenny Garcidueñas. *Trabajo de campo. Fotografía digital.*
2008-2010.

Cuando trabajaba con grupos más grandes me interesé en constatar y explicar la forma distinta en que se establecían las relaciones entre ellos durante el taller. “Que Jenny ya se va a cambiar de casa. Ayer vino su mamá a pedir dinero prestado a mi casa, no tienen ni para pagar la puerta de su casa que se está cayendo y no cierra” le contaba Citlali a Ulises. Eran como las 6 de la tarde y ese día el grupo fue creciendo, entre los niños curiosos que se acercaban a descubrir qué estábamos haciendo. Poco después llegó Jenny con un pequeño conejo entre sus manos. Había llegado para despedirse de sus amigos. Ellos le pidieron que viera las fotos que yo les había llevado, porque en unas salía su hermana Carla barriendo la calle. Le mostré a Jenny algunas de las fotos y los *collages* que había hecho. Esa tarde en especial quedó grabada en mí por que Jenny se quedó largo rato mirándonos dibujar, callada con su conejo y su mirada triste. Esa escena me conmovió profundamente.

Sucedió también que en el proceso muchos de los niños se negaban a dibujar su casa y preferían dibujar la escuela. Tal vez representa ésta última un lugar más seguro y más tranquilo.



16. Emma Natalia Andrade, 7 años. Col. Obrera. 2009

Pasado un tiempo, regresaba con los niños participantes, así como con sus familias, para entregarles en persona una copia impresa de algunos de los trabajos realizados, así como de las fotografías que había tomado de ellos. Para los niños llevaba también ilustraciones donde aparecían ellos y sus dibujos y para los adultos elaboré algunos calendarios con sus imágenes. Con ello intenté superar la actitud distante del observador sociológico y contemplativo o del fotógrafo periodístico. Sobre todo, esto representó una oportunidad para observar la forma en que los protagonistas y autores de estos dibujos y fotografías reaccionaban al verlos impresos, al contemplarse como protagonistas al otro lado de la página impresa.

En la parte que corresponde al interior de las viviendas y los negocios, fue hasta finales del primer año de haber iniciado la investigación que empecé a fotografiar y conocer a los adultos más de cerca.



17. Lenny Garcidueñas. Fiesta tradicional del Torito de Petate. Barrios populares de Morelia. Fotografía digital. 2010

La manera de intervenir fue la siguiente; primero les explicaba el objetivo del proyecto, a la mayoría de la gente le entusiasma la idea de participar en un libro que sirviera para guardar el testimonio y la memoria de su entorno cotidiano y algunos rasgos de la identidad cultural de sus habitantes. Luego platican acerca de cómo habían visto cambiar el barrio, y de algunas cosas significativas para ellos en tanto integrantes de esa comunidad, como por ejemplo de los días festivos del barrio.

Lo primero que empecé a fotografiar fueron algunos de los negocios más antiguos de estas colonias. De ahí poco a poco fui pasando a sus casas. La gente se portó siempre muy amable y fueron raros los casos en que no me permitieron fotografiar sus espacios, aunque cabe destacar que muchos de ellos prefirieron no ser incluidos en las imágenes. Pero, en general, les gustó bastante ser retratados, y se mostraron casi siempre con dignidad y orgullo ante la cámara.



*18. Lenny Garcidueñas. **Mi vida, mi trabajo.**
Barrios populares de Morelia. Fotografía digital. 2009-2010*

De acuerdo con Martha Rosler son tres los momentos en que un fotógrafo documental ha de resolver cuestiones éticas. “El primero es el momento en que decide qué tema tratar o qué foto hacer y piensa en la resultante traducción fotográfica de su objeto u objetos. El segundo se encuentra en la propia imagen, cuando se debe sopesar y valorar el significado social, la responsabilidad respecto a su objeto y los

criterios estéticos, El tercer momento tiene que ver con el modo y el contexto de la distribución”.⁴⁹



19. Lenny Garcidueñas. *La casa del mecánico Don Toño*. Col. Melchor Ocampo. Fotografía digital. 2010

Estas imágenes pretenden contribuir a fomentar el respeto y a expresar las necesidades, y, a veces, la frustración, de quienes habitan en las zonas menos privilegiadas de nuestra sociedad, los habitantes de los barrios; quienes, por cierto, no consideran que su vida sea una tragedia por este sólo hecho.

⁴⁹ Martha Rosler, (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, p.251

Con el libro como soporte se pretende abarcar públicos más amplios para que funcione como un vehículo capaz de establecer otro tipo de relación con el proceso de formación de identidades. Lejos de querer trazar una identidad única, estas imágenes declaran autonomía para configurar la realidad, apartándose de crear estereotipos, que para Daniel Prieto son una caricatura de el ser, ante la cual uno reacciona de manera muy distinta cuando lo hace frente a la comprensión de un ser en toda su riqueza⁵⁰.



20. Lenny Garcidueñas. *El botón de Alicia*. Fotografía digital. 2010

⁵⁰ Daniel Prieto, (1997). *Diseño y Comunicación*, p. 88

“En el arte no hay definiciones, hay resultados.

Si el artista se empeña en ajustar su labor al concepto, el arte se vuelve demagógico, y si el artista toma sus propios resultados artísticos, de ello se obtendrán conceptos”.

Nacho **LÓPEZ**

“El mundo es bello antes de ser verdadero”.

Gaston **BACHELARD**

Si bien la mayoría de la gente piensa que el retoque fotográfico pertenece a la segunda mitad del siglo XX, y que se debe principalmente a la llegada de las computadoras, la manipulación de imágenes es un proceso que nació con la fotografía misma, desde que Niépce realizara la primera instantánea en 1814. Desde entonces la mente humana ha intentado distorsionar la realidad captada por las cámaras

fotográficas, aunque es a principios de 1900 que esta práctica se extendió en el nivel de las distintas reproducciones.

Aunque la fotografía surgió con el atributo de la veracidad y en un momento en que la ciencia privilegió los datos aportados como un testimonio visual, hoy en día su valor de “verdadero” está dado no sólo por la capacidad tecnológica, sino por la intención del autor.



21. Lenny Garcidueñas. *La casita azul*. Foto-collage. 2010

Para García Canclini, “El arte verdaderamente revolucionario es el que, por estar al servicio de las luchas populares, trasciende el realismo. Más que reproducir la realidad le interesa imaginar los actos que la superen.”⁵¹ Esta es una de las principales premisas en las que se sustenta este proyecto.



22. Lenny Garcidueñas. *Hechos de polvo de estrellas*. Foto-collage. 2010

⁵¹ Néstor García Canclini, (1999). *Arte popular y sociedad en América Latina*, pp. 49-51

La experimentación plástica consistió en manipular las fotografías a través del fotomontaje y el *foto-collage*, la imaginación como forma estética para dar testimonio de la realidad. Contrario a lo que podría pensarse, no tiene la intención de evadir la realidad sino de reflexionar y profundizar en ella, ya que los fragmentos que conforman las imágenes corresponde a un mundo de referencias locales que reflejan el orden social de la vida de la gente.

La creación de las imágenes es un acto de autoexpresión que no apunta a buscar una tendencia que se inscriba dentro de las vanguardias artísticas, tampoco en la fotografía de lugares comunes del nacionalismo. Me satisface más estar de acuerdo con Carlos Monsiváis en el sentido de que “En la tarea cultural y artística de estos años, a la fotografía le corresponde también el abandono y la crítica del “exotismo” y la pobreza “romántica”, el rechazo de toda pretensión de “neutralizar” el mundo, la negativa a asumir, con gozo estetizante, la parte por el todo.”⁵²

⁵² Monsiváis, Carlos. (2006). Comentario a la ponencia de Lourdes Grobet: ‘*Imágenes de miseria: folclor o denuncia*’ (1981) en: *Fotografía y activismo*. Jorge L. Manzo (coord.). p.57



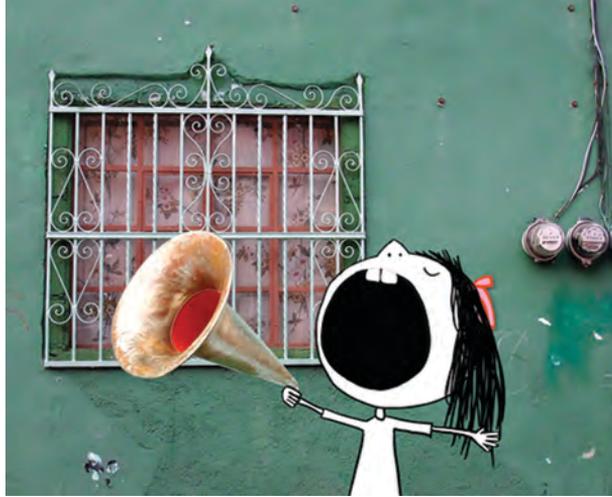
23. Lenny Garcidueñas. *Despierta*. Foto-collage. 2010

En la presente propuesta plástica decidí emplear la fotografía como la materia prima para crear las ilustraciones; a través de ella registré distintas manifestaciones de la forma de vida en estas comunidades y, en algunas de ellas utilicé los objetos para metamorfosear la realidad y descontextualizar y subvertir el espacio a fin de que las imágenes elaboradas adquiriesen otro significado.



24. Lenny Garcidueñas. *La Sra. Lola*. Foto-collage. 2010

La cámara sigue siendo un medio para crear la realidad, y en este sentido refleja la realidad cultural de quien toma la imagen, es decir existe una manipulación de la realidad desde el momento en que el fotógrafo decide qué fragmento de realidad ha de seleccionar y cómo será el encuadre. En este caso la manipulación deliberada de la composición, mediante el *collage*, interviene la realidad y la transfigura con la intención de convertir un objeto revelador y subversivo capaz de perturbar nuestros prejuicios y percepciones primarias.



25. Lenny Garcidueñas. *Perdí un sueño*. Foto-collage. 2010.

Este libro y sus imágenes tienen como objetivo encontrar nuevas formas de expresión en el sentido artístico y visual, a través de la recreación de elementos cotidianos de identidad cultural, que den testimonio de la forma de vida en los barrios de la ciudad de Morelia, y que al mismo tiempo resignifiquen esta realidad.

5. CONCLUSIONES

Ante la hegemonía de las *industrias culturales* en donde la globalización funciona como una máquina a la vez homogeneizadora y segregante, y la producción y difusión de imágenes supone una elaboración artificiosa que contribuye a la enajenación y a la confusión; es importante indagar ¿en qué se ha transformado la existencia de los seres humanos y su modo de representación y percepción?, En este sentido ¿qué significados tienen hoy el arte, el museo, el artista y su obra? ¿cuál sería entonces el medio de producción artística que lleve a la recuperación o a la construcción de una conciencia? El sentido de esta pregunta no se refiere aquí a una conciencia social o política, sino a algo más básico y esencial, a la conciencia de habitar en la imaginación, en la reflexión que se lleva a cabo sobre la propia existencia.

Ya los primeros estudios antropológicos trataron las imágenes como producto humano, como hecho social o artefacto cultural que había que analizar teniendo en cuenta la perspectiva del contexto histórico-social y el universo personal del autor. El estudio de la imagen estuvo asociado, en primer término, a las manifestaciones religiosas y a la identidad personal, de modo que era importante señalar las diferencias y similitudes culturales en la percepción de las

imágenes y su papel en la configuración del sujeto individual. En este sentido la imagen puede ser tratada como signo o representación de algo; como portadora de una fuerza viva, independiente y activa. Sin dejar de lado que “La imagen no es un signo interpretable mediante un código, sino una relación, un vínculo, una mediación. Su sentido y significación no dependen de una relación entre signo y significado, sino entre modelo y original, de tal manera que su significación no puede desvincularse de la experiencia vivida”.⁵³

Dada la supremacía de las imágenes mediáticas como uno de los principales referentes para interpretar y percibir la realidad, urge elaborar una reflexión seria en cuanto a la legitimidad de los fines de las obras que se producen. Estudiar y difundir diferentes realidades en nuestro contexto social, es de suma importancia porque propone alternativas al actual orden de las cosas y contribuye al reconocimiento de la pluriculturalidad mexicana, base fundamental para lograr transformaciones sociales concretas, en donde la formación del yo y la supervivencia del sujeto autónomo son cuestiones imprescindibles.

⁵³ Elisenda Ardèvol (coord.) et. al (2007). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, p. 31

En una época en la que la fotografía como documento de denuncia social ha perdido credibilidad, es el deber de todos los involucrados en la producción y difusión de imágenes plantear nuevas formas de revelar las realidades del mundo, así como de generar belleza, redescubrir y recrear algo que permanece invisible a los demás: la memoria de otras vidas y otros deseos.

La imaginación auténtica en este trabajo, se plantea como lenguaje espontáneo del mundo para dar la posibilidad de que cada cultura construya su propia imagen y respete la de los otros.



26. Lenny Garcidueñas. *La Sra. Lola II*. Foto-collage. 2010

6. FUENTES DE CONSULTA

6.1 Bibliográficas

Acha, Juan. *Aproximaciones a la identidad Latinoamericana*. UAEM/UNAM. México. 1994.

Acha, Theda y Acha, Martín. *Un libro para divertirse. Imagen y voz de los niños y niñas de México*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 2001.

Ardèvol Elisenda (coord.) et. al. *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Edit. UOC. Barcelona, España. 2004.

Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Edit. Alianza. México 1979.

Ávila, Patricia. *Estudio preliminar sobre el deterioro socio ambiental de la ciudad de Morelia: El caso del agua, en Urbanización y Desarrollo en Michoacán*. Gustavo López, (coor.). 1991

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Brevarios del Fondo de Cultura Económica. México. 2009.

Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*. Brevarios del Fondo de Cultura Económica. México 1993.

Barbero, Martín. *Comunicación, pueblos y cultura en el tiempo de las transnacionales en Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*. Felafacs- Gustavo Gili. México 1987.

Barker, Chris. *Televisión, globalización e identidades culturales*. Edit. Paidós. Buenos Aires, Argentina. 2003.

Bartra, Roger. *La Jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Edit. Debolsillo. México. 2006.

Blanco, José Joaquín. *Ciudad de México. Espejos del siglo XX*. Ediciones ERA, CONACULTA, INAH. México. 2006

Bonfil, Batalla, Guillermo (coord.), *Nuevas identidades culturales en México*. CONACULTA. México, 1991.

Braqué, Dominique. *La fotografía plástica*. Gustavo Gili. España. 2003.

Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Edit. Siruela. Madrid, España. 1972.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Edit. Tuquest. España, 1983.

Castoriadis, Cornelius, *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Edit. Gedisa. Barcelona, España. 1998.

Costa, Joan. *Diseño Comunicación y Cultura*. Edit. Fundesco. España. 1994.

Crisoffani, Pablo R. (comp.). *Identidad y otredad en el mundo de habla hispánica*. Universidad de Aalborg/UNAM. México. 1999.

Dondis D. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona, España. 1990.

Echeverría, Bolivar. *Definición de la cultura*. UNAM-Itaca. México. 2001.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Edit. Lumen. México. 1995.

Ferguson, Robert. *Los Medios bajo sosecha. Ideología y poder en los medios de comunicación*. Edit. Gedisa. Barcelona, España. 2007.

Foster, Hal. *Diseño y Delito: y otras diatribas*. Ediciones Akal. España. 2004.

García Canclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*. Edit. Grijalbo. México. 1999.

García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 1990.

García Canclini, Néstor. *Culturas Populares en el Capitalismo*. Edit. Grijalbo. México. 2007.

García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Edit. Paidós. Buenos Aires, Argentina. 1999.

García Fernández Emilio, Sánchez S., Marcos M. y Urrero G. *La cultura de la imagen*. Edit. Fragua. Madrid, España. 2006.

García Ochoa, Rodolfo. *Las imágenes visuales y su relación con la identidad cultural*. Tesis de maestría. Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM/ENAP México. 2005.

Garza, Gustavo. *La urbanización de México en el siglo XX*. El Colegio de México, Centro de Estudios Demográficos y de Desarrollo Urbano, México, 2003.

Giménez, Guillermo. *Materiales para una teoría de las identidades sociales*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 1997.

Guibal Francis, y Ibáñez Alfonso. *Conerlius Castoriadis: lo imaginario y la creación de la autonomía*. Universidad de Guadalajara, México. 2006.

Giraud, Pierre. *La semiología*. Edit. Siglo XXI. 24ª e. México. 1999.

Hernández Ingrid. *Irregular*. Tierra Adentro, CONACULTA. México. 2008.

Hernández, Rogelio. *El desarrollo del capitalismo y la urbanización de Morelia, 1940-1980, en Urbanización y Desarrollo en Michoacán*, Gustavo López, (coord.), 1991.

Herrera, Fidel. *La vivienda popular en México*. Edit. Gernika. México. 1991.

Horrocks, Crhistopher. *Baudrillard y el milenio*. Edit. Gedisa. Barcelona, España. 2004.

Inclán, Daniel. *Espacio Urbano, Modernidad y Capitalismo Tardío*. En *El espacio. Presencia y representación*, Leonardo Martínez Carrizales y Teresa Quiroz Ávila, Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Azcapotzalco. México, 2009.

Iglesias, Severo. *Principios del método de la investigación científica*. Tiempo y obra. México. 1981.

Joseph, Isaac. *El Transeúnte y el Espacio Urbano: Ensayo Sobre la Dispersión del Espacio Público*. Edit. Gedisa. Argentina. 1988.

Krieger, Peter. *Paisajes Urbanos: Imagen y Memoria*. UNAM. México. 2006.

Lezama, José Luis. *Teoría social, espacio y ciudad*. El Colegio de México. México. 2002.

Liendivit, Zenda. *Territorios en tránsito. Ensayos sobre la ciudad moderna*. Contratiempo ediciones. Argentina. 2008

López, Gustavo (coord.). *Urbanización y Desarrollo en Michoacán*. El Colegio de Michoacán. México. 1991.

Lozano, Carlos. *Teoría e investigación de la comunicación de masas*. Edit. Prentice Hall. Mexico. 2007.

Martín, Fernando. *Contribución para una antropología del diseño*. Edit. Gedisa. Barcelona, España. 2002.

Marzo, Jorge Luis. *Fotografía y activismo*. Edit. Gustavo Gili. España. 2006.

Miranda, Teresa. *Desarrollo Urbano de la ciudad de Morelia, Michoacán desde XVI al XIX*. Tesis UNAM. Facultad de Arquitectura. 1988.

Moles, Abraham. *La imagen. Comunicación funcional*. Edit. Espasa. México. 2002.

Monsivais, Carlos. Comentario a la ponencia de Lourdes Grobet: 'Imágenes de miseria: folclor o denuncia' (1981) en: *Fotografía y activismo*. Jorge L. Manzo (coord.). Editorial Gustavo Gili, S.L. Barcelona, España. 2006

Morales, Jorge. *Los espacios de la identidad y la socialización de la memoria colectiva en el ámbito urbano*, Anuario de Espacios Urbanos. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. Núm 2. México, 2005.

Munari, Bruno. *Diseño y comunicación visual*. Edit. Gustavo Gili. España. 1985.

Narezo, Gala y Poniatowska, Elena. *Locales*. Artes de México. México. 2009.

Prieto Castillo, Daniel. *Diseño y comunicación*. Ediciones Coyoacán. México. 1997.

Prieto Castillo, Daniel. *Diagnóstico de comunicación*. CIESPAL. Quito, Ecuador. 1990.

Narváez, Adolfo. *Ciudades difíciles. El futuro de la vida urbana frente a la globalización*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Plaza y Valdés. México. 2006.

Ràfols, Rafael y Colomer, Antoni. *Diseño Audiovisual*. Edit. Gustavo Gili. Barcelona, España. 2003.

Rajchenberg, Enrique. *Hablemos de los años 70, las dictaduras*. Edit. Ríos de Tinta. México, 2007.

Ramírez, Patricia y Aguilar, Miguel (coords.). *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*. Edit. Anthropos. UAM. España. 2006.

Ribalta, Jorge (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Edit. Gustavo Gili. España. 2004.

Rosler, Martha. *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Edit. Gustavo Gili. España. 2007.

Sartori, Giovanni. *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Edit. Taurus. Madrid, España. 1998.

Sabato, Ernesto. *La Resistencia. Una reflexión contra la globalización, la clonación, la masificación*. Edit. Seix Barral. México. 2000.

Sessarego, Myrta. *Borges y el laberinto*, México. Conaculta, Tercer Milenio. México. 1998.

Sloterdijk, Peter. *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. Pre- textos. España. 2005.

Sontag, Susan. *Sobre la Fotografía*. Edit. Edhasa. España. 1981.

Subirats, Eduardo. *Los malos días pasaran*. Edit. Angria. Caracas, Venezuela. 1992.

Tavera, Xavier. (1991) *Morelia la nunca bien ponderada*, en *Urbanización y Desarrollo en Michoacán*. Gustavo López (coord.). 1991

Tagg, John. *El peso de la representación*. Edit. Gustavo Gili. España. 1988.

Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna*. UAM. México. 1993.

Vilchis, Luz del Carmen. *Diseño, Universo de comunicación*. UNAM. México. 1999.

Wolf, Mauro. *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Edit. Paidós. Barcelona. 1987.

Zamora, Fernando. *Hermenéutica de la imagen y teoría de la imagen: Herramientas de la investigación artística*. Texto no

publicado. Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM. México. 2008.

6.2 Páginas de internet

García Canclini Néstor. (1997, 18 de mayo). Ciudad invisible, ciudad vigilada. La Jornada Semanal. Recuperada el 4 de mayo de 2008. <http://www.jornada.unam.mx/1997/05/18/sem-nestor.html>

Santos, B. (2002). The processes of globalisation. Recuperada el 28 de abril de 2008 de <http://www.eurozine.com/articles/2002-08-22-santos-en.html>

Azevedo Salomao, Eugenia María. (2003). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. La vivienda en la morfología urbana del centro histórico de Morelia. Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Recuperada el 15 de enero de 2009 de <http://www.ub.es/geocrit/nova.htm>

Castro Martínez, Pedro V. (2003). Universidad Autónoma de Barcelona. Trinidad Escoriza Mateu, Universidad de Almería

et. Al. (2003). ¿Qué es una ciudad? Aportaciones para su definición desde la prehistoria. Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Recuperada el 2 de marzo de 2010. de [http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(010\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(010).htm)

6.3 Hemerografía

Mraz John. *Nacho López y la mexicanidad*, en Luna Córnea. Nacho López, núm. 31., Consejo Nacional para la Cultura y las artes, México. 2007.

Bartra, Roger. *El doble salvaje*, en Luna Córnea. *Zoografías*, núm. 20, Consejo Nacional para la Cultura y las artes, México. 2000.

González, A. *Ex votos y retablitos: Religión popular y comunicación social en México*, en Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas, vol. 1, núm 1. México, 1986.

6.4 Material audiovisual

Documental *Nacidos en el Burdel. (Born into Brothels: Calcutta's Red Light Kids)*. Directoras: Ross Kauffman y Zana Briski. Estados Unidos. 2004.

Película: *Los olvidados*. Director: Luis Buñuel. México. 1950.