

# EdUCEM

Instituto Universitario del Centro de México



**EXPERIENCIA PROFESIONAL  
COMO PROYECTO PARA LA  
MEJORA DE APRENDIZAJES**

**APRENDIZAJE POR PROYECTOS  
BASADO EN LAS TECNOLOGÍAS  
DE LA INFORMACIÓN Y  
COMUNICACIÓN (TIC)**

## CARTA EDITORIAL



El Instituto Universitario del Centro de México apoya con gran constancia la iniciativa en el desarrollo de la investigación, con esa intención, presentamos con orgullo el siguiente número con una serie de análisis a la realidad, que si bien, estas realidades nos parecen un tanto ocultas en la cotidianidad, el hecho de que existan obliga al investigador a estudiarlas.

Preocupados por promover la creación y recreación del conocimiento, exaltamos sin duda las diversas ópticas con las cuales el análisis y crítica surge para proponer nuevas formas de abordar el saber.

Es necesario seguir innovando dentro de la producción de la información y el conocimiento, pues esto denota un mayor incremento en la construcción de saberes que se comparten al interior de nuestra institución y hacia fuera de esta, donde es importante manejar un interés por el otro, al comprenderlo y empatizar.

A partir de los sucesos que han ocurrido en nuestro país, es importante jamás olvidar que la unión, la colectividad, el grupo con esfuerzos unidos es lo que ayuda y levanta a una población empapada de decepciones y mentiras; siendo importante tener presente que esto se logra a partir de saber quién se encuentra a nuestro lado y confiar.

Cordialmente:

*Ing. Patricia Mena Hernández.*

Rectora

## Directorio

# ÍNDICE

### Comisión Permanente:

#### Rectoría

#### DIRECCIÓN ACADÉMICA

Dra. Esther Álvarez Montero

#### DIRECCIÓN DE EDUCACIÓN SUPERIOR

Lic. Mercedes Mena Hernández

#### DIRECCIÓN DE EDUCACIÓN MEDIA SUPERIOR

Ing. Arturo Mena Hernández

#### DIRECCIÓN DE SERVICIOS ESCOLARES

Lic. Carlos Alberto López Martínez

#### DIRECCIÓN DE INNOVACIÓN

Lic. Karla Patricia Barrios Mena

#### DIRECCIÓN DE IMAGEN Y COMUNICACIÓN

Lic. Eduardo Guerrero Rodríguez

#### DIRECCIÓN DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Lic. Juan Santiago Silva Grimaldo

### Comisión Editorial:

#### CUERPO EVALUADOR

#### CONSEJEROS EDITORIALES

#### EDICIÓN Y CORRECCIÓN DE ESTILO

Lic. Alejandra Escamilla Rodríguez

Lic. Plácido Alfredo Lozano Escobar

#### DISEÑADOR EDITORIAL

Lic. Manuel Martínez Carabes

#### DISEÑADOR GRÁFICO

Lic. Manuel Martínez Carabes

Construcción de la identidad colectiva en el reggae latinoamericano, el caso de la banda leonesa Dubjan y su impacto en la cotidianidad. *Alejandra Escamilla Rodríguez*

04

Propuesta de aprendizaje basado en proyectos para el desarrollo del conocimiento con alumnos de la licenciatura en criminología. *Ana Karen Camarena Trujillo*

12

Uso de la tecnología con fines educativos en estudiantes universitarios del Instituto Universitario del Centro de México. *Anabel Escobedo Chávez y Guillermo Ramírez Nuñez*

17

Interdisciplinariedad desde la comunicación para generar profesionistas de excelencia. *Raúl Arredáriz Mendoza, Fátima Lizbeth Gómez Cobián y Susana Ortiz Rivera*

22

Aprendizaje por proyectos basado en las tecnologías de la información y comunicación (TIC). *Belia Jannet Toledo Ramírez y Beatriz Zucel Zavala Cabrera*

34

Sólo hay que bajar una escalera en espiral. El bucle nocional, subcultura(s) - música(s) - underground - espacio(s). *Luis Eduardo Delgado Aguiñaga*

42

La radical experiencia audiovisual y su radical sobreexposición en redes sociales digitales: un análisis del impacto de facebook a la escena rave de León, Guanajuato. *Josué Gamaliel Reyes Ramírez*

62

El docente universitario actual: el hoplita de la educación en la modernidad líquida. *Luisa Magaly Gutiérrez Martínez, Héctor Eduardo Cano Bustamante, María del Socorro Robles Torres y Claudia Citlali Sánchez Murillo*

74

Introducción crítica al modelo educativo por competencias desde el pensamiento gramsciano. *Mtro. Héctor Mauricio Carranza Haro*

80

Experiencia profesional como proyecto para la mejora de aprendizajes. *Juan Andrés Gutiérrez Cortés*

88

La metodología de aprendizaje basado en proyectos aplicada en ambientes de aprendizaje de modalidad virtual. *Jaqueline Adriana López Torres, Ma. Santos Hernández Gómez y Carlos Alejandro Aranda*

95

La tipología de los docentes, mediante el discurso de los alumnos durante su primer año en la universidad. *Miguel Alfonso López Alonso*

102

De la resignificación de la poesía en el rap, a su reivindicación actual en el contexto de la ciudad de León Guanajuato. *Plácido Alfredo Lozano Escobar*

107

EDUCEM, INSTITUTO UNIVERSITARIO DEL CENTRO DE MÉXICO, Año II, No. XI, es una publicación bimestral, del 1 de Noviembre 2017 al 31 de Diciembre 2017, editada por el Instituto Preuniversitario Motolinía de León A.C. Domicilio Blvd. Adolfo Lopez Mateos 303, Centro, León Guanajuato, C.P. 37000, teléfono (01800) 890-8236 Exts. 155 y 121, página web <http://educem.digital> y <http://www.sistemaucem.edu.mx>, Editor Responsable: Lic. Karla Patricia Barrios Mena, rectoría@sistemaucem.edu.mx. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2016-012013502600-102, ISSN No. 2448-6477, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Rectoría, Ing. Patricia Mena Hernandez, Blvd. Adolfo Lopez Mateos 303, Centro, Leon Guanajuato, C.P. 37000, fecha de última modificación, 1 de Noviembre de 2017.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Universitario del Centro de México.



# CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD COLECTIVA EN EL REGGAE LATINOAMERICANO, EL CASO DE LA BANDA LEONESA DUBJAN Y SU IMPACTO EN LA COTIDIANIDAD

Alejandra Escamilla Rodríguez<sup>1</sup>

**Resumen:** en el presente artículo se encontrará el resultado de explorar el mundo del reggae en la ciudad de León, Gto. por medio de la banda Dubjan; se ahondo en lo que implica ésta música, es decir, el cómo detona una identidad colectiva que a su vez funge como un medio por el cual la ideología conlleva una práctica de los principios difundidos: la libertad.

*“La música es social, cultural e histórica. No existe música fuera de la sociedad”  
(Ramírez Paredes, 2006).*

<sup>1</sup>Licenciada en Sociología. Coordinadora de Investigación en el Instituto Universitario del Centro de México.

A partir de la cercanía de los países latinoamericanos (la costa oeste) con la isla de Jamaica e islas aledañas, se ha construido una configuración especial en la identidad de un grupo, ésta se basa principalmente en la música reggae, desplegando a su vez una serie de ideas, palabras, ropa, indumentaria y creencias que ayudan a distinguirse del otro, del consumista industrial de la cultura.

Es importante distinguir cómo por medio de la música en su cotidianidad se construye, adapta, cambia y resignifican códigos y signos en la construcción de una identidad colectiva, en el presente artículo nos centraremos en el reggae. Desde un proceso histórico ha surgido una cultura reggae, que si bien no es homogenizada en países como México, Venezuela, Colombia o Guatemala, se transmite en un sentido global con un mensaje importante, la libertad de producir y compartir.

Ésta música en su base rítmica simple surge desde África, la resignificación abre paso en Jamaica, pues por medio del contexto político, económico y cultural se dio paso a un ritmo singular que permitía expresar el sentimiento de la población esclava y oprimida por el otro, el blanco, que ahora puede reflejarse como el capitalista.

De la música mento al ska y después al rocksteady, permitió expresar los sentimientos de opresión en dicha población, lo que dio pauta a el reggae, que conocido en Inglaterra y Latinoamérica configuró una identidad colectiva particular; en la última parte del siglo XX y principios del siglo XXI se ha esparcido a nivel global con sus propias configuraciones pertenecientes al espacio territorial donde se desarrolla.

Desde la convivencia que hay en el interior del grupo Dubjan se puede observar la construcción de una identidad colectiva, que es reforzada al compartir su música al público, pues es ahí donde se evidencia el reconocimiento de pertenencia en el sentir y plasmar del reggae.

### RECORRIDO EN EL CONTEXTO HISTÓRICO DEL SURGIMIENTO DEL REGGAE

Se debe tomar en cuenta que la narración del recorrido histórico que exponemos no se basa en libros académicos sobre dicho fenómeno, sino que se recoge a partir de la vivencia de los miembros de la banda

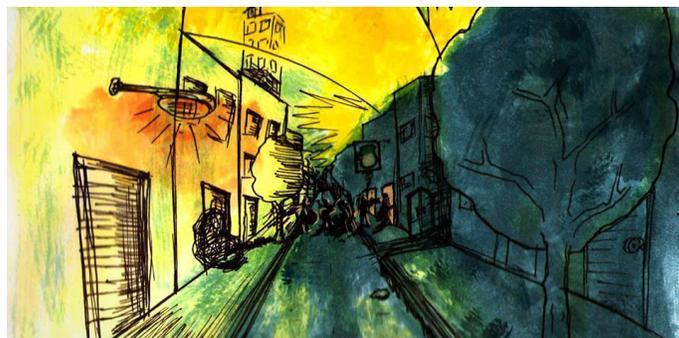
Dubjan y sitios de internet, que al contrastar la información, los datos que presentamos muestran coincidencias aceptadas por la comunidad que se identifica con dicha expresión musical y cultural.

El contexto en el que surge la música reggae data desde la colonización al nuevo mundo, con la llegada en 1494 de Cristóbal Colón donde se dio un auge en el mercado de esclavos, primeramente por los españoles; fue en 1523 con la llegada de 300 esclavos de África que la isla conoció instrumentos musicales como el Gumbé y el Anbeg (Holland, C. L., 2011).

Debemos tomar en cuenta que durante la colonización, los viajes para el intercambio de las diversas mercancías eran el escenario perfecto para compartir las diferentes músicas que se encontraban en los barcos, éstas músicas del primer encuentro dieron paso a una sincretización de las mismas, específicamente en la música de los esclavos donde se denotaba una melancolía por su condición social.

Para 1655 Inglaterra invade Jamaica (colonizada por la corona española), algunos esclavos que lograron escapar a las montañas ofrecieron resistencia a la invasión, estos se conocieron como Cimarrones. En 1739 estos últimos lograron su autonomía (Holland, C. L., 2011). Durante 1834-1838 se logró la abolición de la esclavitud a partir de la rebelión en Montego Bay dirigida por Sam Sharpe, dando paso a la exportación de mano de obra de diversas partes del mundo.

En 1929 el Partido Político del Pueblo (con principios tomados de la rebelión, dirigido por Marcus M. Garvey) perdió las elecciones ante los dueños de tierras y empresarios, creando un descontento en el pueblo; en 1930 Ras Tafari Makonnen<sup>2</sup> recibe el título de Rey de Reyes, León Conquistador de la tribu de Juda, siendo este el tema principal que abordaría la música reggae unas décadas después (Holland, C. L., 2011).



<sup>2</sup> Profetizado por Marcus Mosiah Garvey, quien se comportó como el portavoz de los derechos civiles de los negros en Jamaica, otras partes del Caribe y el Norte de América.

Durante la década de 1920 surge las primeras grabaciones de música Mento, que se distinguen por el uso de instrumentos acústicos como el banjo, marimbula, guitarra y tambores hechos de forma artesanal, igualmente surge como parte ambientadora de los bailes de cuadrilla, pues las sincretizaciones explotaron al mezclar la música de los amos blancos<sup>3</sup> con la música que ellos habían establecido de las tradiciones africanas (ritmos de nayabingui<sup>4</sup>).

Para la década de los 1940 inicia el curso dirigido por Mary Ignatius en la Alpha Boys School (que ejerció una influencia en el desarrollo del ska y reggae), y en 1945 nace Robert N. Marley. En 1953 se grabó en el primer estudio de Jamaica llamado 'Stanley Motta', ahora conocido como Motta's Recording Studio, con especialidad en mento y calypso.

Para la segunda mitad de la década de 1950 con éxito demarcado en el género bluebeat, dio paso a la creación del ska que se desarrolló durante 1960. Para 1963 se presentó el primer éxito grabado simmer down, de la banda The Wailers, producido por Clement 'Coxsone' Dodd. Así también durante ésta década surge el rocksteady, que siguiendo en su evolución da paso a la creación del reggae, donde la música se distingue por tener un ritmo más lento y su contenido enfocado a las cuestiones políticas en torno a los sucesos de la independencia de Jamaica.

Ya en el año 1968 surgen las primeras grabaciones de reggae con representantes que tuvieron experiencia en el recorrido musical desde el rocksteady y ska, por lo que las canciones se muestran con una solides más lenta que invita a una comprensión de la música más allá de sus sonidos.

Hasta aquí podemos ver el recorrido histórico de dónde surge la música reggae en la isla de Jamaica, más adelante se mostrará cómo es que llega a nuestro país para influenciar tanto la construcción de la música como la exposición de las ideas de libertad e interacción dentro de los grupos sociales en la formación de una colectividad.

## EL REGGAE EN MÉXICO

La frontera sur mexicana se encuentra en compañía de Belice y Guatemala, este encuentro de divisiones

territoriales ayudo en la comunicación de la música que surgía en dichos contextos geográficos. Se conoce en la historia el hecho de que los colonos al conquistar gran parte del territorio de América fueron acompañados por africanos o descendientes de africanos, dando pie a imaginar que ese encuentro pudo dar pauta a la construcción de una herencia (musical), que en su resurgimiento actual por medio del reggae se ve una intervención del imaginario colectivo pasado.

Históricamente el territorio correspondiente a la península de Yucatán se ha encontrado marginado, desde la conquista española hasta el gobierno de México actual. Entre los años 1847-1901 ocurrió la guerra de Castas que convergió en la conjunción de la región a la federación mexicana por medio del trazo de la frontera México-Belice en 1893; es así que en territorio de Quintana Roo fue habitado por descendientes de la guerra que anteriormente se había instalado en Belice (Cunin, 2012).

Durante esos años, el intercambio cultural fue inevitable, la migración hacía el territorio de Quintana Roo abrió la puerta a nuevas posibilidades de creación de sonidos, y entre estos, fue una gran influencia de ritmos africanos.

*(...) los músicos, al igual que su público, no tienen características fenotípicas negras, no exhiben signos culturales o códigos indumentarios 'afro', ni cantan textos comprometidos contra el racismo, (...) ¿A qué se debe este éxito de la música afrocaribeña (...)? ¿Cómo se define y expresa la dimensión 'afro' de una música cuyos actores no se asocian con una diáspora negra? (Cunin, 2012, p. 80).*

Una de las primeras referencias musicales que surgen en este territorio son el brukdown y el sambay, relacionados con el origen caribeño y una danza en concreto (chicleros). En la consolidación del territorio anteriormente mencionado, los ritmos ya dichos fueron parte del folclore local, lo que dio pauta a una identidad con el territorio (mexicano); por lo que se fue mexicanizando (por medio de políticas migratorias) los ritmos afrocaribeños (Cunin, 2012). Los ritmos antes mencionados pueden encontrar similitudes rítmicas con el reggae.

<sup>3</sup>Quienes obligaban a los esclavos a interpretar su música para los bailes de cuadrilla.

<sup>4</sup>Este tipo de ritmos se consideró ilegal por estar relacionados con la tradición rastafari y el uso de marihuana, siendo el Estado el principal opresor al destruir los instrumentos usados en los mismos.

En la ciudad de Chetumal (ubicada en Quintana Roo) se originaron dos grupos que se consideran precursores del reggae en México, Ely Combo y Benny y su grupo, estos grupos destacaron por la mezcla que hacían entre los géneros de reggae, ska, soca y calypso.

Para el año 1972 la banda Ely Combo se dio a conocer por medio del programa 'Siempre en domingo' que tenía un alcance nacional, lo que permitió ampliar el auditorio y un reconocimiento legítimo (Cunin, 2012).

Los grupos que se han presentado a lo largo de los años no han enmarcado su expresión con la necesidad de situarse dentro de una herencia jamaicana, sino que la música surge como una forma de capital simbólico que a su vez es evidente en las prácticas cotidianas (en la construcción de la música), que si bien existe una memoria histórica no es parte crucial para posicionarse dentro del grupo que se identifica con ésta música. "Estas relaciones, intercambios y continuidades no suelen presentarse de modo expreso, porque aparecen a la vez como muy evidentes y carentes de relevancia, aunque en realidad están estructuradas y desempeñan un papel clave" (Cunin, 2012, p. 91).

Contextualizando nuestro entorno, la conjunción de los elementos musicales obtenidos por la migración de Belice a México y la transmisión de la música jamaicana, encontramos que la expresión del reggae se encuentra en una gran diversificación dentro de lo que se delimita como expresión cultural, debemos considerar que la cultura ya no puede delimitarse a pensar que se expone exclusivamente en libros y bellas artes, sino que existe el deber de ampliar la visión incrustada de la misma desde su práctica; la cultura ya se manifiesta por todas partes, desde la cotidianidad cara a cara hasta en los espacios cibernéticos.

### LA CONSTRUCCIÓN DEL REGGAE EN LEÓN CON LA BANDA DUBJAN

El contexto en que surge la construcción del reggae es desde:

*(...) el proyecto moderno que se consolidó en América Latina no fue justamente negro o mulato en su construcción cultural, sino que sus claves europeas provienen de un proyecto 'civilizador' que más bien arrasó, literalmente en algunos casos las especificades culturales de nuestros indios o de los negros traídos por la trata de esclavos desde África (Larrique P., 2008, p. 342).*



Sabemos de la necesidad de reconocimiento de los elementos originales que conforman a Latinoamérica (indígenas y negros), siendo así el reggae una clave para comprenderlos,“(...) éstas producciones culturales, gestadas desde la resistencia cultural y la seducción, por los descendientes del mocambo, se insertan en los proyectos de construcción de nación (...)” (Contreras Hernández, 2002, en Larrique P., 2008, p. 343).

El reggae en su construcción se muestra subversivo, pues desafía la sistematización de la música en su construcción y expresión<sup>5</sup>, lo que da pauta en el grupo a construir una identidad colectiva que comprende en principio un sentimiento unitario que se multiplica por medio del mensaje en las canciones.

La música reggae durante la década de 1960 fue un medio por el cual se dio pauta a la protesta por parte de los sectores más pobres de Jamaica, pues es también en ésta década que la isla obtiene su independencia de Gran Bretaña; una figura importante dentro de la independencia fue Marcus Garvey (1887-1940), quien trajo consigo dos ideas principales: una mejora dentro de la gente negra y el regreso a África, y dichas ideas fueron un motor para la exposición de la música reggae y la conformación de una identidad grupal.

En la conformación de la identidad colectiva de un grupo, puede destacar las preferencias musicales como base de ésta, siendo así que desde un sentido social la identidad se muestra como un proceso por el cual el reconocimiento desde las diversas prácticas y discursos se constituye una red de significados que en su compartición genera un interés común.

*Estas identidades diaspóricas, producto de ‘una experiencia colectiva de discriminación, subordinación y estigmatización (...)’ significa plenamente la identidad mulata de la música reggae y del movimiento Rasta que, desde mediados de la década de los años 70, se ha internacionalizado gracias al impacto (...) en el imaginario sonoro moderno (...)’ (Larrique P., 2008, p. 349).*

También podemos verla como identidad de resistencia, pues desde su marginación resignifica símbolos y códigos del propio imaginario jamaicano que dan

empuje a la reafirmación de la colectividad que se generó ahí en un inicio. Si bien no permaneció el discurso en tanto las raíces negras, la construcción de ésta identidad por medio del reggae dio pauta a una resignificación en el mensaje principal que se concentraba en la identidad de la gente negra, surgiendo una híbrides donde la identidad se vuelve una reconstrucción de lo original, es decir, la identidad colectiva no se basa exclusivamente en las ideas de dicho grupo, sino que se transforma al entrar en contacto con otros contextos, lo que da pauta a una nueva visión dentro del mismo discurso.

En el caso de la banda Dubjan (en el contexto de la ciudad de León, Gto.), de las composiciones que ha lanzado se encuentra una canción en particular titulada Dubfriends, donde afirman que ya no es sólo una canción entre la banda, sino que ya el público se identifica con ella al bailarla o pedirla, pues más allá del contenido lírico que tenga cualquier pieza (en este caso la canción no lo tiene), es el sonido lo que envuelve y transmite el sentir, pues como plantean ‘¿qué dices con la música sin la letra?’ Dubjan se ha esforzado por dar música que genere sentimientos o referencia a una paz y tranquilidad.

La construcción de la identidad parte en un sentido individual para desarrollar el sentido social, es así que la identidad del yo permite crear una conciencia y percepción del mundo, que por medio de una práctica determinada se define lo que se es, pues en el grupo del que se forma parte, se apela a un sentido de compromiso que a su vez reafirma las prácticas a realizar.

En el proceso de la construcción de la identidad colectiva, pensando en el marco musical, se enfatiza la similitud que existe entre los individuos que conforman un grupo, pues cada uno se construye a partir de las dimensiones que ocurren en su contexto cultural y su propia historia, puesto que la identidad en la formación de las relaciones se denota un límite para reconocerse a sí mismo y diferenciarse del otro.

Con su propia música, Dubjan pretende transmitir un todo desde la resignificación de sus propios símbolos, como es el logo o el nombre de sus canciones, el reconstruir la música de antaño es lo que da valor a sus composiciones; construir su música significa repre-

<sup>5</sup>Como ejemplo, anteriormente se narraba sobre los bailes de cuadrilla, la música reggae propone que se baile flexionando las rodillas siguiendo el ritmo cardíaco, en contraste con los bailes rectos de los ‘blancos’.

sentar las ideas, pues afirman todos, se involucran en comprender lo que quieren transmitir cada uno por su instrumento e integrante.

Es así que el sentido social de la colectividad surge desde el reconocimiento (por el otro) de las prácticas y discursos, por lo que se logra una red de significados donde vemos que el uso del lenguaje y los espacios en que se interaccionan da cuenta de un nosotros al acercarse al sentido de pertenencia. Lo anterior es evidente en situaciones sociales que se configuran de forma no estructurada como puede ser en los movimientos sociales o en las modas<sup>6</sup>.

La perspectiva dentro de la construcción de una identidad colectiva ayuda a cimentar las actitudes y valores del grupo, pues al estar en una situación similar pueden construir la percepción de lo que se tiene en frente y de lo que hay más allá de eso; es así que la perspectiva que afecta a la colectividad crea en la misma un sentimiento de pertenencia o bien al tener una necesidad específica el grupo puede generar cambios en el mismo (Herd y Negri, 1999 en Gutiérrez Martínez, 2010).

Este sentido de compromiso lo entendemos a su vez como un sentido de pertenencia, lo que da sentido a la identidad colectiva “El sentido de pertenencia conduce, además, a distinguirse de los otros que no se reconocen en ese discurso” (Ramírez Paredes, 2006, p. 250).



La proyección musical que transmite Dubjan demuestra la conexión entre los miembros de la banda, pues al menos por más de quince años han convivido en constancia en torno a la creación de la música, por lo que afirman existe una comprensión de lo que son ante ellos mismos, en sus palabras: han aprendido su propio idioma por medio de la música. La comunicación se creó con base en la interacción diaria, aprendiendo a saber cómo es el otro, comprender el sentimiento del otro. Afirma un integrante: “Nuestra comunicación si es musical pero no es sólo por estar en un cuarto de ensayo, sino de años de convivencia (...)”

La interacción que muestra la banda tanto en su interior como en las presentaciones que hacen, es transmitida desde un sentido de inclusión y pertenencia al grupo. Ésta convivencia se ve en dos momentos: 1) durante el ensayo que provoca una creación y reafirmación de la identidad, y 2) el concierto, que es compartido e interactúan otros actores que se suman a la idea propagada por el reggae. La banda Dubjan en su proceso de creación interactúa con más personajes que no pertenecen formalmente al conjunto musical, pues para ellos es importante la colaboración de muchas ideas, o el simple apoyo para pasar un cable o cerrar la puerta.

En las presentaciones puede verse el deseo de inclusión con la música, pues hay una constante interacción en la que los mismos miembros invitan a conversar y participar de los chistes e ideas que comparten.

“(...) ocasionalmente pueden seguir existiendo ciertos espacios físicos que devienen en espacios simbólicos y, por ende, espacios sociales propios del colectivo” (Ramírez Paredes, 2006, p. 250), aunado a que en la formación de la identidad de una persona se sujeta al discurso que otorga un significado simbólico a las prácticas colectivas ya establecidas. “(...) las prácticas (...) son expresiones de argumento visuales que se dirigen a la reconstrucción constante de la propia identidad” (Ramírez Paredes, 2006, p. 251).

Aunque debe aclararse que la conformación de la identidad individual no queda supeditada a un sólo grupo, sino que esta puede ir variando acorde a las actividades del individuo.

<sup>6</sup>No restringiendo la idea a la cuestión de la vestimenta, sino en las cosas, usos, costumbres que permanecen en constante novedad.

(...) *la música funda una identidad colectiva que se refleja en una imagen, un consumo de tiempo y de dinero en la escucha de tal música, una expresión propia (...). Todo ello es posible porque la música es una experiencia subjetiva que genera sentidos, y por lo tanto, identidades. (...) se trata de identidades colectivas que se extienden –históricamente- sobre la base de la desterritorialización, es decir, de la emigración de un fenómeno (social, cultural) de un lugar a otro de la de apropiación (Ramírez Paredes, 2006, p. 251).*

Esto es visible principalmente en la ejecución de los conciertos, o en los recursos invertidos para la creación y consumo musical, pues de este surgen posturas ideológicas que plantean la posibilidad de concretar una identidad colectiva.

Es por medio de la imagen que se distinguen los símbolos que construye una identidad colectiva, pues se exhibe los bienes culturales por medio de la indumentaria que ayuda a expresar y conservar el compromiso del grupo. En la acepción de estos símbolos se conforman las redes simbólicas que comprendemos como un proceso de inter-reconocimiento entre las personas que conforman el grupo.

Dubjan en la construcción de sus símbolos han destacado el logo de la estrella fugaz, dándole una carga representativa de sueños, objetivos y deseos, el arco implica la representación de pasar a otro lado, un lado universal e incluyente. Una característica importante a resaltar es que la banda no se representa

por medio de la indumentaria, pues ellos cada quien en su estilo es para dentro y fuera de escenario, intentan transmitir su naturalidad en su forma de ser, sin embargo el lugar donde desarrollan su creatividad está rodeado de los colores verde, amarillo y rojo, posicionados dentro de una casa que funge como un refugio al cual asistir para crear música.

“La etiquetación colectiviza el proceso de propiedad y hace feliz al oyente de poseer, mediante el reconocimiento, lo que todos tienen” (Ramírez Paredes, 2006, p. 259). La música se presenta como un medio de expresión que a su vez produce una identidad específica, la música a su vez se puede presentar como el discurso social que surge desde el forje de la identidad colectiva, lo que da pauta a la emotividad desde el discurso.

La música permite comprender que en la construcción de la identidad, también se puede visualizar una diferenciación social en tanto las distinciones simbólicas que se construyen en ella; pues desde una presentación visual pública hasta la construcción de la memoria del grupo se notan dichas diferenciaciones.

Se afirma que dentro del reggae, al lanzar un mensaje de resistencia, los miembros de la banda lo han interiorizado, hay un gusto por la música de protesta, ya que en ella se demuestra una melancolía y sentimiento que hacen marcarse en la memoria histórica de la clase esclava, que hoy pueden interpretarlo como un sentimiento de los obreros y trabajadores en la actualidad.



El concierto se presenta como una gran práctica colectiva pues hay un vínculo afirmado por el espacio físico en que se desenvuelve junto a la constitución simbólica del discurso de su propia identidad. Dentro de las Rustic Reggae Nights, desarrolladas en el gastro-bar Viento Libre (en la ciudad de León, Gto.), la banda se ha encargado de dar un recorrido histórico por la música reggae, invitando a participar músicos externos, que en la especialización de su instrumento representa su sentir. Ellos expresan que con ésta práctica hacen una arqueología musical, pues tratan de hacer evidente las raíces del reggae trayéndolas al presente.

El reggae se ha ido adaptando a las diversas expresiones musicales que se han industrializado más allá de mantener el discurso principal dentro de su música original, a esto se suma que las prácticas que rodean dicho género suelen estar cargadas de estigmas, sin embargo desde la perspectiva de la banda los clichés y prejuicios no deben formar parte de la esencia del reggae, y ellos sienten la obligación de romper el tabú.

La tensión entre la libertad y determinación que sufre cualquier identidad sociomusical se resuelve en la capacidad de la resistencia para persistir (como colectivo) auto-realizándose, pero también en la luchas de arte. Finalmente, estas son luchas por legitimar y deslegitimar estilos de vida, son conflictos viscerales de intolerancia estética que están en relación con el poder y con la posibilidad de una convincente auto-certeza (Ramírez Paredes, 2006, p. 265).

Dubjan marca su auto-realización al seguir creciendo en su producción musical, la invitación a músicos externos, y la composición desde su propio sentir y vivencia; su construcción surge desde la interacción que tiene cada uno de sus miembros en tanto la composición musical y su capacidad para interpretarla, demuestran una memoria colectiva en torno al reggae, pues cada uno comparte como es que su medio les dio a conocer este género, lo que los ha llevado a explorar en lo individual y grupal sus influencias en los diversos estilos al tocar.

La música que transmiten tiene un principal objetivo de relajar y mantener una paz, pues el ritmo (sincronizados con el ritmo del corazón) y las notas llevan a un estado de tranquilidad y de conciencia. Se piensa proyectar el estilo dub dentro de la música reggae, que esto no sólo sea en la ciudad de León, pues el fin

es lanzar una educación por medio del reggae, una educación de paz y tranquilidad, superar las barreras del idioma, que sea la música que comunique, una de las metas es generar comunidad y avanzar juntos.

## BIBLIOGRAFÍA

Asociación Cultural Reggae. (2010). Historia de la música Reggae. Cronología (1494-2003). Recuperado de: <http://www.reggae.es/2010/03/15/historia-de-la-musica-reggae-cronologia-1494-2003/>

Berman, S. (2006). Una cultura diversa y libre. *Revista Letras Libres*. 91 (VIII), p. 56-57

Broom, L. y Selznick, P. (1973). *Sociología. Un texto con lecturas adaptadas*. México: Compañía Editorial Continental.

Cunin, E. (2012). En Chetumal, no somos rasta pero nos gusta el reggae: música afrocaribeña en la frontera de México-Belice. *Revista Alteridades* 22 (43), p. 79-94. Recuperado de: [www.redalyc.org/articulo.oa?id=74728321012](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74728321012)

Holland, C. L. (2011). Enciclopedia de grupos religiosos en América Latina y el Caribe: religión en Jamaica. Recuperado de: [http://www.prolades.com/cra/regions/cam/spanish/rel\\_panama09spn.pdf](http://www.prolades.com/cra/regions/cam/spanish/rel_panama09spn.pdf)

Larrique P, D. (2008). Reggae e identidades en Caracas: una introducción a los mulatos márgenes de la modernidad. *Revista Venezolana de Análisis de Coyuntura* (2) XIV, p. 341-361. Recuperado de: [www.redalyc.org/articulo.oa?id=36414219](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36414219)

Martucelli, D. (2010). Los tres ejes de la identidad. En Gutierrez Martinez, D. (coord.). *Epistemología de las identidades. Reflexiones en torno a la pluralidad*, p. 61-76. México: UNAM.

Ramírez Paredes, J. R. (2006). Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social.

*Revista Sociológica* 21 (60), p. 243-270. Recuperado de: [www.redalyc.org/articulo.oa?id=305024678009](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305024678009)

# PROPUESTA DE APRENDIZAJE BASADO EN PROYECTOS PARA EL DESARROLLO DEL CONOCIMIENTO CON ALUMNOS DE LA LICENCIATURA EN CRIMINOLOGIA

Ana Karen Camarena Trujillo<sup>1</sup>

**RESUMEN:** como docente y en compañía de los alumnos de 7° cuatrimestre de la Licenciatura en Criminología dentro del Instituto Universitario del Centro de México, se propuso crear un proyecto que tiene la intención de lograr que los alumnos busquen, se informen y desarrollen de una manera informada y consiente, las causas, prevalencias, comunes denominadores y demás datos que puedan recabarse en relación a la comisión de cierto tipo de delitos del fuero común que han incrementado en los últimos años y que, en muchos casos la misma víctima ha creado ciertas condiciones que han favorecido la comisión de los mismos. El proyecto al que se hace mención anteriormente va encaminado a lograr una “educación preventiva” con relación a ciertos delitos que han mostrado un incremento durante los últimos años. Dichos delitos son denominados “delitos sexuales”, como los de trata de personas o la prostitución, que han derivado en sus casos más graves en los llamados feminicidios.

<sup>1</sup>Licenciada en Nutrición. Docente en el Instituto Universitario del Centro de México.

El cambio de paradigma que se vive en los diversos ámbitos sociales es también importante como punto de inflexión para el mundo de la educación, pues forma parte de la realidad que se construye en el día a día, por lo que comprendemos que los alumnos en el contexto que vivimos no necesitan una infinidad de información en su memoria, sino que lo realmente valioso y que les hará ser competentes es la capacidad de resolver problemas, la creatividad, innovar, la toma de decisiones, el trabajar en equipo, y un largo etcétera que poco se relaciona con saber datos, fechas y otros contenidos vacíos de significado para ellos.

Evidentemente este tipo de habilidades no se desarrollan con los métodos que hasta ahora se han venido utilizando, y por ello es necesario un cambio en las aulas, un cambio en el que el alumno sea el protagonista de su aprendizaje, y donde el maestro haga de guía ya que no es lo mismo que el docente se preocupe de cómo aprende el alumno, en vez de como enseñar mejor.

## EL APRENDIZAJE BASADO EN PROYECTOS

Este método de aprendizaje ha existido desde hace mucho tiempo, si bien, no se le daba este nombre si se ha trabajado de ésta forma en otras ocasiones, sin embargo, la estructura y delimitación de ciertos lineamientos o formatos nos facilita a los docentes la aplicación del mismo, toda vez que nos proporciona las herramientas necesarias para poder trasladar dicho conocimiento al alumnado con lo cual se logra una uniformidad tanto en los procedimientos como en los resultados.

*El Aprendizaje Basado en Proyectos implica el formar equipos integrados por personas con perfiles diferentes, áreas disciplinares, profesiones, idiomas y culturas que trabajan juntos para realizar proyectos para solucionar problemas reales. Estas diferencias ofrecen grandes oportunidades para el aprendizaje y prepararan a los estudiantes para trabajar en un ambiente y en una economía diversa y global. Para que los resultados de trabajo de un equipo de trabajo, bajo el Aprendizaje Basado en Proyectos sean exitosos, se requiere de un diseño instruccional definido, definición de roles y fundamentos de diseño de proyectos (Galeana de la O, s.f.).*

Comprendemos que cualquier aprendizaje siempre es mucho más profundo y duradero cuando la teoría es aplicada a la vida cotidiana, a las situaciones y circunstancias que en la vida real son afrontadas por los alumnos en sus comunidades o grupos sociales.

Ahora bien, es de suma importancia que para los alumnos que intervienen en este tipo de proyecto se vean realmente motivados, el tema a desarrollar debe ser elegido por ellos mismos mediante votaciones dentro del salón, pues muchas veces la imposición de los proyectos suelen crear falta de interés y con ello los resultados pueden no ser del todo aceptables.

Se comenzó a estructurar un proyecto a efecto de que con los alumnos se apliquen los conocimientos adquiridos en la materia de criminología, para lo cual a través de una consulta que se realizó en clase con los integrantes del grupo se sugirió un tema y los subtemas que se abordaron en el mismo.

Dicho proyecto tuvo la intención por un lado, de lograr que los alumnos busquen, se informen y desarrollen de una manera informada y consiente las causas, prevalencias, comunes denominadores y demás datos que puedan recabarse con relación a la comisión de cierto tipo de delitos del fuero común que han incrementado en los últimos años, y que en muchos casos la misma víctima ha creado ciertas condiciones que han favorecido la comisión de los mismos.

Así mismo, una vez logrado el objetivo antes mencionado, se pretende que los alumnos elaboren un manual de prevención a efecto de que pueda ser presentado en las escuelas de nivel básico con el fin



de compartir los análisis reflexionados y así poder lograr una mayor conciencia y preparación para la prevención de los mencionados delitos.

El referido proyecto tiene la visión de lograr una “educación preventiva” con relación a ciertos delitos que han mostrado un incremento durante los últimos años. Dichos delitos son básicamente los denominados “delitos sexuales”, así como es la trata de personas, la prostitución, que han derivado en sus casos más graves en los llamados feminicidios.

*De forma general y apriorística podemos afirmar que el bien jurídico tutelado en el tipo básico de las agresiones sexuales es la libertad sexual, la libre disposición carnal, entendida ésta como la “capacidad de hacer o no uso del propio cuerpo a efectos sexuales, así como de ejercer los medios de defensa o protección personal pertinentes frente a actuaciones ajenas de esa naturaleza (Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2012).*

La metodología en la realización de este proyecto es a partir del análisis y comprensión de los trabajos que sobre el tema desarrollado en clase los alumnos mismos fueron acumulando una serie de artículos, estudios psicológicos y documentos oficiales de las autoridades competentes en los que era muy notorio

el hecho de que, en muchos casos la víctima realizó determinadas acciones que facilitaron y desencadenaron la comisión del delito.

## DESARROLLO DEL PROYECTO

### Integración de información en relación a los Delitos sexuales

Para el efecto de la aplicación de los conocimientos aprendidos en este curso, en el proyecto señalado comenzó con determinar las tareas que serán asignadas a los alumnos dentro de los siguientes temas.

1.-Definición y marco legal de los siguientes delitos sexuales

- Acoso sexual
- Abuso sexual
- Atentados al pudor
- Corrupción de menores
- Lenocinio
- Estupro
- Violación
- Infanticidio
- Feminicidio



2.- Investigación de la mayor cantidad de datos relacionados con los delitos antes señalados respondiendo las siguientes preguntas

- ¿Cuáles son los delitos que han incrementado en los últimos 2 años?
- ¿Cuáles son las edades y el sexo más recurrente de las víctimas de estos delitos?
- ¿Cuáles son las causas que según los analistas han sido las detonantes en el incremento de esta clase de delitos?
- ¿Qué acciones u omisiones han sido más predominantes en las víctimas cuyas características pudieran ser la causa de la inducción a la comisión de un delito sexual?
- ¿Cuál puede ser la relación que exista entre redes sociales, víctima, victimario y delito?
- ¿Cuáles han sido las acciones Gubernamentales que buscan inhibir la comisión de los delitos?

3.- En función de las investigaciones anteriores, los alumnos realizarán propuestas que según su criterio sean convenientes a efecto de disminuir la incidencia de los delitos señalados.

4- Una vez hecha la recopilación de todas y cada una de las propuestas de cada alumno, todas serán presentadas al grupo a efecto de que sean aprobadas y en su caso se permitirá que sean ampliadas y/o mejoradas por todo el grupo en sesión.

5- Al lograr obtener un cumulo de propuestas viables y en una cantidad aceptable para el fin que se busca, se procederá a dar forma escrita a todas ellas y así compilar un manual de prevención del delito sexual.



Es importante hacer notar que el trabajo de investigación que realizado por los alumnos tendrá siempre como finalidad la búsqueda de propuestas reales y practicas a efecto de que dicho trabajo pueda ser estructurado a manera de trípticos de fácil lectura y comprensión para que pueda ser presentados en las escuelas de nivel básico de la localidad.

La intención del proyecto es recabar el mayor cumulo de información en lo que se refiere al delincuente con un enfoque principalmente de las víctimas, demarcando que la idea principal del estudio es determinar si ciertas actitudes y costumbres de las víctimas pueden ser realmente una causa determinante en el aumento en la comisión de los delitos anteriormente mencionados.

Así mismo, una vez realizado el análisis y en caso de que se pueda dar un dictamen definitivo de cuales conductas pueden detonar o provocar de cierta forma la comisión de un delito, se pretende llevar dicha información a las escuelas primarias y secundarias con el fin de informar y educar lo más sencillamente posible a las niñas y niños para que eviten conscientemente la realización de esos actos o actividades que elevan el riesgo de ser víctimas de uno de los delitos sexuales.

Finalmente denotamos que el Aprendizaje Basado en Proyectos es un método de aprendizaje sumamente valioso, ya que como se señala la practica en cualquier materia o disciplina, es indispensable y además logra la integración de los miembros de un grupo al formar equipos que realizan las investigaciones que serán presentadas en clase para su análisis y critica dando paso a un trabajo de calidad.



## CONCLUSIÓN

Esta visión en la aplicación metodológica de un aprendizaje por medio de la construcción de un proyecto es motivante y reconfortante, ya que podemos observar los múltiples beneficios obtenidos y el interés despertado en nuestros alumnos. Cabe destacar como positivo todo aquello que nos ha permitido aprender, en diferentes niveles, las interacciones continuas con cada uno de los alumnos en clase, las dudas que nos han surgido ante sus cuestiones y cómo las hemos resuelto.

Desde la perspectiva de la docencia debemos exponer contenidos que abarquen, motiven y guíen en la construcción de su conocimiento, con el fin de lograr que los estudiantes hagan conexiones con anteriores aprendizajes y sobretodo relacionados con situaciones de la vida cotidiana.

Sabemos que la educación requiere de nuevas estrategias, los retos de la vida laboral ahora ya no son los mismos que antes, necesitamos formar estudiantes que cuando egresen sean profesionistas competentes, capaces de competir por un puesto o crear una empresa, capaces de proponer o ser la solución de los problemas que nos aquejan como sociedad.

## BIBLIOGRAFÍA

Gamboa Montejano, C. y Gutiérrez Sánchez, M. (2010). Los delitos sexuales contra los menores de edad, Marco Jurídico Federal Vigente, Derecho Comparado de las Entidades Estatales. (Primera Parte). Recuperado de; <http://www.diputados.gob.mx/sedia/sia/spi/SPI-ISS-32-10.pdf>

Galeana de la O, L. (s.f.). Aprendizaje Basado en Proyectos. Recuperado de: <http://ceupromed.ucol.mx/revista/PdfArt/1/27.pdf>

Instituto de Investigaciones Jurídicas. (2012). Los 'delitos sexuales' y otros delitos frente a la sustracción de menores. Recuperado de: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3139/6.pdf>

# USO DE LA TECNOLOGIA CON FINES EDUCATIVOS EN ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DEL CENTRO DE MEXICO

Anabel Escobedo Chávez<sup>1</sup>  
Guillermo Ramirez Nuñez<sup>2</sup>



**Resumen:** la realidad que se vive en el contexto educativo de nuestro país conforme al contexto social, económico, político y cultural se refleja con inestabilidad o sin la oportunidad de lograr facilitar las plataformas o soporte necesario para la implementación de procesos virtuales eficientes que apoye el que hacer pedagógico, por lo tanto se deben generar estrategias eficaces que permitan el acceso, el uso eficaz, y en lo posible continuo, de las TIC (Tecnologías de la información y la comunicación) en los procesos educativos, brindando a los estudiantes una valiosa oportunidad de adquirir competencias significativas en y a través de su uso.

<sup>1</sup>Médico Cirujano. Docente en el Instituto Universitario del Centro de México.

<sup>2</sup>Médico Cirujano. Docente en el Instituto Universitario del Centro de México.

En el contexto social que nos encontramos podemos ver que es necesario una rica formación en el conocimiento y su comprensión por parte de alumnos y docentes, principalmente cuando esta formación puede obtener herramientas desde el uso de la tecnología digital con eficacia.

También es evidente que la realidad que se vive en el contexto educativo de nuestro país conforme al contexto social, económico, político y cultural se refleja con inestabilidad o sin la oportunidad de lograr facilitar las plataformas o soporte necesario para la implementación de procesos virtuales eficientes que apoye el que hacer pedagógico, por lo tanto se deben generar estrategias eficaces que permitan el acceso, el uso eficaz, y en lo posible continuo, de las TIC (Tecnologías de la información y la comunicación) en los procesos educativos, brindando a los estudiantes una valiosa oportunidad de adquirir competencias significativas en y a través de su uso.

En el documento 'Estándares de competencias en TIC para docentes', la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2008), desarrolla toda una propuesta que lleva en sí misma uno de los retos del mundo actual al afirmar que los estudiantes y los docentes deben utilizar la tecnología digital con eficacia. Esto en un contexto educativo sólido, puede ayudar a los estudiantes a adquirir diversas capacidades que en un futuro les permitirán para llegar a ser, según este documento:

- *Competentes para utilizar tecnologías de la información.*
- *Buscadores, analizadores y evaluadores de información.*
- *Solucionadores de problemas y tomadores de decisiones.*
- *Usuarios creativos y eficaces de herramientas de productividad.*
- *Comunicadores, colaboradores, publicadores y productores.*
- *Ciudadanos informados, responsables y capaces de contribuir a la sociedad.*

El papel más importante en la tarea de ayudar a los estudiantes a adquirir las capacidades y competen-

cias en el manejo de las TIC es desempeñado por el docente, siendo además el directo responsable de generar estrategias, establecer actividades, generar oportunidades y un entorno propicio que permita el aprendizaje y facilite el uso de dichas tecnologías por parte de los estudiantes para aprender y comunicar, tanto en el aula como por fuera de ella.

Es primordial entonces conforme a lo expuesto la preparación eficaz y continua del docente para que pueda ofrecer de manera debida e innovadora a sus estudiantes éstas oportunidades a las que se hace referencia anteriormente.

En correlación, los programas de formación docente, ya sea en ejercicio, o en pregrado, deben comprender los elementos necesarios para abrir espacios que generen experiencias enriquecidas con TIC, acordes a su contexto. Entre estas experiencias cabe destacar el uso de la multimedia y de los ambientes virtuales de aprendizaje (AVA), cuya implementación hace parte del objeto central del presente trabajo, razón por la cual se abordará su definición, junto con las diversas herramientas básicas y necesarias para el logro de este fin, con lo que se aproxima para propósitos de la discusión final algunos aspectos relacionados con los métodos de la enseñanza virtual, sus ventajas y desventajas, finalizando con la presentación del contexto de desarrollo de la propuesta, en relación a los resultados obtenidos, conclusiones y recomendaciones generadas.

*Gracias a la utilización continua y eficaz de las TIC en procesos educativos, los estudiantes tienen la oportunidad de adquirir capacidades importantes en el uso de estas. El docente es la persona que desempeña el papel más importante en la tarea de ayudar a los estudiantes a adquirir esas capacidades. Además, es el responsable de diseñar tanto oportunidades de aprendizaje como el entorno propicio en el aula que faciliten el uso de las TIC por parte de los estudiantes para aprender y comunicar. Por esto, es fundamental que todos los docentes estén preparados para ofrecer esas oportunidades a sus estudiantes (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2008).*

El contexto que nos encontramos dentro del Instituto Universitario del Centro de México es de alumnos que en su gran mayoría son trabajadores que pasan fuera de su casa en promedio 12 horas diarias, por lo

que se puede implementar alternativas para optimizar este tiempo.

En la actualidad los dispositivos móviles son más accesibles y multifuncionales, presentándose como una opción para optimizar las horas de estudio fuera de las aulas de clase. Múltiples universidades nacionales y extranjeras han creado este tipo de aulas para el máximo aprovechamiento de las tecnologías enfocándose en la educación.

*El uso y las aplicaciones formativas de todos los medios que facilita Internet: Chat, páginas Web, foros, aplicaciones, etc., se deben dar en un aula virtual con un fin común: permitir que los materiales se distribuyan en línea y que al mismo tiempo puedan estar al alcance de los alumnos en formatos estándar que permitan su impresión, edición o grabación, para su posterior uso (Rosario, 2007).*

La integración de las TIC en el proceso educativo, abre una amplia gama de posibilidades que permiten a estudiantes y profesores el acceso a cualquier información necesaria en cualquier momento. Apareciendo un nuevo paradigma de la enseñanza mucho más personalizado, centrado en el estudiante y basado en el socio constructivismo pedagógico que, sin olvidar los demás contenidos del currículo, aseguran a los estudiantes ejercitarse en las competencias en TIC que la sociedad demanda y otras tan importantes como la curiosidad y el aprender a aprender, la iniciativa y responsabilidad, el trabajo en equipo.

Razón y fundamento del presente trabajo que busca mostrar los alcances en el uso e implementación de estas nuevas tecnologías por medio de la implementación de cursos virtuales, para estudiantes de educación superior del turno sabatino del Instituto Universitario del Centro De Mexico , utilizando ambientes virtuales de aprendizaje.



*En México se continúa dando prioridad a la reparación de equipos y software, pero no se documentan cambios profundos en las formas de enseñanza, los cambios continúan siendo superficiales; se modifican los procedimientos con la finalidad de incorporar las TIC a las rutinas de aula pero esto no ocasiona variaciones en los procesos de aprendizaje (Kalman, 2006 en Guerrero y Kalman, 2010).*

Una aproximación constructiva basada en el constructivismo social de la educación, enfatizado en el hecho de que los estudiantes (y no sólo los profesores) pueden contribuir a la experiencia educativa en muchas formas, es el centro de la filosofía a través de la cual se plantea y diseña el sistema operativo Moodle. Reflejando esto en varios aspectos, al hacer posible que los estudiantes puedan comentar en entradas de bases de datos (o inclusive contribuir con entradas ellos mismos), o trabajar colaborativamente en un wiki.

Moodle es un completo sistema de administración de cursos. Su nombre es el acrónimo de Modular Object – Oriented Dynamic Learning Environment (Entorno de Aprendizaje Dinámico Orientado a Objetos y Modular). Es un Ambiente Educativo Virtual, sistema de gestión de cursos, de distribución libre, que ayuda a los educadores a crear comunidades de aprendizaje en línea. Este tipo de plataformas tecnológicas también se conoce como LMS (Learning Management System) (Moodle, s.f.).

Conforme a esto, puede considerarse a Moodle lo suficientemente flexible para permitir una amplia gama de modos de enseñanza, puede ser utilizado para generar contenido de manera básica o avanzada (por ejemplo páginas web) o evaluación, y lo más importante no hace del constructivismo una camisa de fuerza, pues no requiere un enfoque constructivista de enseñanza, todo el tiempo para su aplicación y/o uso.

Lo que convierte a Moodle en una herramienta de soporte útil también en ambientes orientados al salón de clase por su flexibilidad. Igualmente promueve el uso de la pedagogía constructivista social (colaboración, actividades, reflexión crítica, etc.), por su arquitectura y herramientas, apropiadas para clases en línea, así como también para complementar el aprendizaje presencial, lo cual se muestra en el manejo dado al aula implementada, por su capacidad de apoyo virtual y presencial.



Es por ellos que planteamos ¿cómo implementar el manejo de las TIC con los estudiantes del turno sabatino como una herramienta de apoyo para el aprendizaje a través del uso de Sistemas Administradores de Contenidos de Aprendizaje (LCMS)?

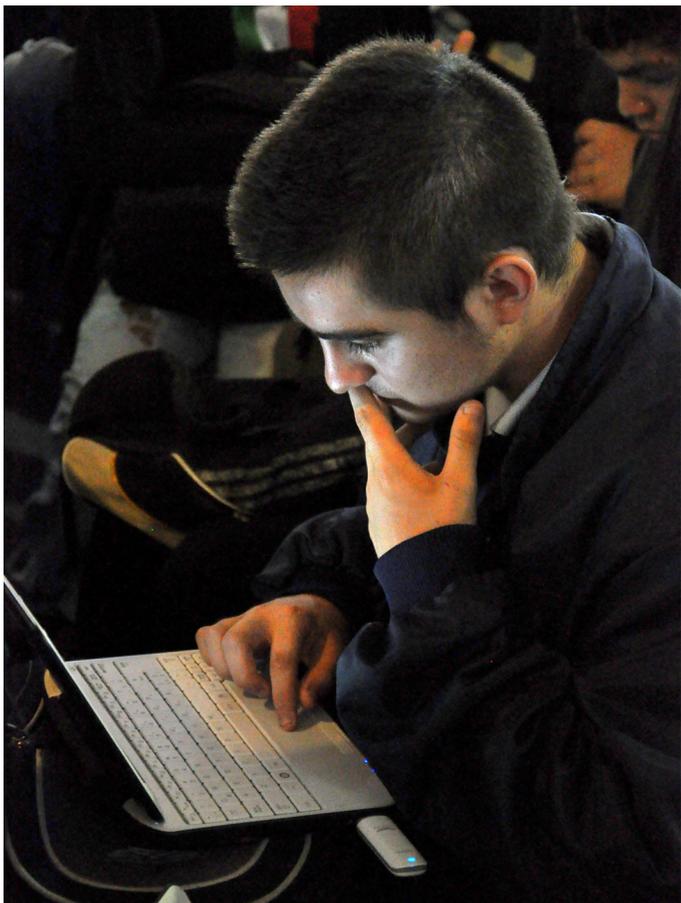
El uso de un aula virtual en un dispositivo móvil, puede mejorar el aprovechamiento académico de los estudiantes universitarios, puesto que las practicas educativas que se basan en una formación tradicional ya no colaboran con el desarrollo de las capacidades necesarias en los estudiantes, siendo que el camino a seguir es el de implementar la eficacia del uso de las TIC.

Sin duda la tecnología nos da la posibilidad de conseguir cambios, esto puede ser viable por medio de la colaboración entre el docente y sus actualizaciones con las Tecnologías de la Información y Comunicación, donde se construya un formato de colaboración en el cual los profesores aprenden uno del otro y modelan una relación profesional diferente para los alumnos.

Es así que el docente se aproxima a una modificación en su percepción del proceso enseñanza-aprendizaje

al tener un continuo acercamiento con las tecnologías electrónicas, por lo que la estabilidad en las rutinas pedagógicas es evidente la presencia de aspectos normativos y prescriptivos en los trabajos de los estudiantes ya que la inserción de nuevas tecnologías producen un cambio en las practicas pedagógicas, visto en los formatos de presentación, también visible en la mezcla de estos con los estilos pedagógicos tradicionales, lo que da como resultado un ajuste forzado de las nuevas tecnologías y las mismas rutinas educativas empaquetadas en opciones de presentación de más reciente creación (Guerrero y Kalman, 2010).

*Estos cambios de posicionamiento en estudiantes y profesores en las maneras de construir significado (especialmente significativas y poderosas en el ámbito escolar) parecen estar más relacionadas con leves modificaciones en las prácticas de enseñanza (la consigna de la actividad, el uso de materiales, el producto imaginado y el proceso de producción) las cuales se asemejan a las sugeridas en la Reforma del 2006 (actividades significativas para los estudiantes) que por la sola introducción y demanda de uso de tecnologías digitales (Guerrero y Kalman, 2010).*



Los medios tecnológicos como es la computadora, el teléfono celular, la Tablet, puede subvencionar una modificación en los rituales escolares en la medida en que se comprendan sus potencialidades, igualmente la asistencia de un mediador con un uso fluido o experto en el uso de dichos medios tecnológicos para fines educativos que comparta la significación de su uso como herramienta para la adquisición y reflexión de conocimientos, diseño de significados y espacio de exploración de conjeturas ,esto con una visión constructivista de la enseñanza-aprendizaje, pues es imprescindible para superar las prácticas recurrentes en el aula.

Las Tecnologías de la Información y Comunicación se pueden visionar como herramientas poderosas para la construcción de situaciones educativas igualitarias y para la construcción de una equidad sustentable, también pueden apreciarse como nuevas opciones educativas por el potencial que ofrecen para construir significado.

Para lograr lo anterior expuesto se necesita un conocimiento profundo de las prácticas escolares estables y profundamente arraigadas que se pretenden

modificar, así como las condiciones que permitirán su transformación, es por ello que los profesores deberán conocer y comprender con la misma profundidad la relevancia, límites y capacidades de las herramientas digitales, de ésta manera estaremos en condiciones de aspirar a una enseñanza-aprendizaje orientado en lograr aprendizajes llenos de significado.

## BIBLIOGRAFÍA

Gewerc Barujel, A. (2005). El uso de weblogs en la docencia universitaria. *Revista Latinoamericana de Tecnología Educativa*, (4)1, p. 9-24.

Guerrero, I. y Kalman, J. (2010). La inserción de la tecnología en el aula: estabilidad y procesos instituyentes en la práctica docente. *Revista Brasileira de Educação*. Recuperado de: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v15n44/v15n44a02.pdf>

Herrera Batista , M. A. (2009). Disponibilidad, uso y apropiación de las tecnologías por estudiantes universitarios en México perspectivas para una incorporación innovadora. *Revista Iberoamericana de Educación*, (48)6.

Moodle. (s.f.). Recuperado de: <https://moodle.org/>

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2008). Estándares de competencias en TIC para docentes. Recuperado de: <http://eduteka.icesi.edu.co/pdfdir/UNESCOEstandaresDocentes.pdf>

Rosario, J. (2007). Las aulas virtuales como modelo de gestión del conocimiento. Recuperado de: <http://www.cibersociedad.net/archivo/articulo.php?art=231>

Salinas Ibáñez, J. (2004). Innovación docente y uso de las TIC en la enseñanza universitaria. *RUSC. Universities and Knowledge Society Journal*.

# INTERDISCIPLINARIEDAD DESDE LA COMUNICACIÓN PARA GENERAR PROFESIONISTAS DE EXCELENCIA

Raúl Armedáriz Mendoza<sup>1</sup>  
Fátima Lizbethe Gómez Cobián<sup>2</sup>  
Susana Ortiz Rivera<sup>3</sup>

**Resumen: el Aprendizaje Basado en Proyectos es una herramienta fundamental implementada en la actualidad para el aprendizaje significativo de los estudiantes en cualquier nivel académico. Aplicar ésta estrategia pedagógica en un caso práctico de manera interdisciplinaria resulta una idea atractiva al buscar obtener resultados profesionales, involucrando a los estudiantes en tareas que puedan ejercer adecuadamente debido a sus fortalezas y aptitudes individuales y grupales. La elaboración de un cortometraje, explotando conocimientos y habilidades en producción audiovisual resulta ser conveniente al momento de aplicar la interdisciplinarietà con el objetivo de implementar profesionalismo y calidad en todas y cada una de las tareas que involucran los perfiles de las licenciaturas en Ciencias de la Comunicación y Diseño Gráfico.**

<sup>1</sup> Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Docente en el Instituto Universitario del Centro de México.

<sup>2</sup> Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Docente en el Instituto Universitario del Centro de México.

<sup>3</sup> Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Docente en el Instituto Universitario del Centro de México.

La educación de calidad es la clave para el desarrollo adecuado de todo ser humano en sociedad, y es que sin ésta no podríamos evolucionar y por ende careceríamos de innovación en las prácticas de la vida diaria.

Hoy en día, llevar a cabo la labor de docencia se torna cada vez más difícil debido al paso de las nuevas tecnologías en las generaciones actuales de estudiantes, pues dichas tecnologías, provocan que la atención de éstos se desvíe, logrando un nulo desarrollo a nivel académico. Ciertamente se pierde interés al resultar poco atractivos los métodos tradicionales de aprendizaje y se presentan los casos en los que dichos estudiantes comienzan a estudiar sólo con el objetivo de aprobar las materias y por tanto no obtienen un aprendizaje analítico y reflexivo de provecho.

El objetivo de este artículo es encontrar la forma adecuada de implementar el Aprendizaje Basado en Proyectos, buscando generar una motivación en los estudiantes para que puedan lograr un aprendizaje óptimo en la labor que, en un futuro no muy lejano, enfrentarán.

En materias propias de las producciones audiovisuales, los alumnos tienden a presentar un grado de interés por aprender con base en prácticas y proyectos. Los cuales consistirían en tres grandes áreas: pre producción, producción y post producción.

Implementar el Aprendizaje Basado en Proyectos dentro de nuestra labor docente permite involucrar a los estudiantes en los conocimientos de su área a través de casos prácticos, en los cuales son conscientes de su progreso académico, logrando así resolver situaciones a las que se enfrentarán en su labor profesional, durante y/o una vez que concluyan los estudios de su licenciatura.

Llevar a la práctica los conocimientos profesionales, involucrarse con proyectos que sean de su total interés, así como la motivación por parte de los docentes, son factores clave para que los estudiantes sepan enfrentarse a situaciones reales de su área académica. La atención que cada docente implemente en todos y cada uno de los proyectos presentados por los estudiantes, es indispensable puesto que es responsabilidad compartida la resolución de dudas y/o problemas que puedan surgir y que lograrán su correcto desarrollo.

La interdisciplinariedad aplicada en el Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP) es una pieza clave en la implementación de conocimientos a nivel práctico puesto que involucra perfiles diferentes, por lo que logrará obtenerse productos realmente profesionales al explotar las capacidades de cada uno de los estudiantes pertenecientes a distintas licenciaturas, quienes cuentan con conocimientos complementarios entre sí.

La metodología implementada dentro del presente artículo es de tipo inductiva y analítica ya que mediante el correcto análisis de unidades específicas, podremos involucrarlas entre sí y de esta manera generalizarlas, obteniendo productos profesionales llevados a la práctica de manera interdisciplinaria.

Por su profundidad, se llevó a cabo una investigación explicativa y correctiva, ya que se estableció las relaciones de causa-efecto en la implementación del ABP y de ésta manera se pudo corregir posibles problemáticas que se presenten al momento de aplicar este tipo de aprendizaje.

Por su fuente de datos, el presente artículo se elaboró a través de una investigación mixta al obtener información de tipo documental por parte de autores reconocidos, quienes brindan conocimientos prácticos en la implementación del Aprendizaje Basado en Proyectos e igualmente llevado a la práctica al ejercerlo en nuestra labor docente a través de proyectos interdisciplinarios que permitieron lograr mejores resultados en la formación académica y profesional de nuestros estudiantes.

#### ELABORACIÓN DE CORTOMETRAJE (PROPUESTA PRÁCTICA)

¿Cómo implementar el Aprendizaje Basado en Proyectos de una forma interdisciplinaria, a través de las materias de Técnicas de Realización VI (Producción Audiovisual), fotografía y producción de audio, involucrando a las licenciaturas en Comunicación y Diseño Gráfico?

La propuesta que se hace es la elaboración de un cortometraje en el que los estudiantes de las licenciaturas en Comunicación y Diseño Gráfico puedan desarrollar sus conocimientos en un plano práctico y de esta manera se enfrenten, en la realidad a situaciones y/o problemáticas que enfrentarán a nivel profesional,

una vez que concluyan sus estudios universitarios.

Algunas de las ventajas del Aprendizaje por Proyectos<sup>4</sup> en las que buscamos centrarnos, son (Long, 2016):

- *Impulsar la confianza en uno mismo.*
- *Fomentar las habilidades de pensamiento crítico.*
- *Mejorar la creatividad.*
- *Fortalecer las relaciones / asociaciones.*
- *Establecer la confianza en el trabajo propio y en las habilidades de trabajo en equipo.*
- *Ayudar a tener compromiso en la resolución de problemas y en el trabajo.*
- *Desatar debates productivos.*
- *Abrir la mente a otras opiniones.*
- *Enseñar a aprender de los errores.*
- *Proporcionar experiencias de aprendizaje en el mundo real.*

Elaborar adecuadamente cualquier trabajo de producción audiovisual requiere atravesar por tres etapas fundamentales en las que se busca aprovechar y desarrollar las habilidades individuales y grupales de los alumnos, involucrando cada una de las áreas que son de su interés y conocimiento.

### **Especificaciones del proyecto:**

Género, duración, temática, contenido, etc.

### **División de los roles y responsabilidades:**

Es responsabilidad de cada docente guiar correctamente a sus estudiantes para la realización del proyecto, logrando un aprovechamiento óptimo de cada uno de estos, de acuerdo a sus habilidades y aptitudes. Será entonces el docente quien determinará quién será director, productor, editor, etc.

### **Calendarización:**

Especificar las distintas actividades parciales que conformarán el proyecto, así como las fechas de entrega.

## PREPRODUCCIÓN: TAREAS DE LA PREPRODUCCIÓN

La Preproducción es una etapa clave ya que es en ésta cuando se plantea y organiza el trabajo a realizar, partiendo de una idea con la cual podremos desarrollar nuestro argumento y por tanto podremos elaborar nuestros guiones literarios y técnicos (Narváez, 2013).

*La idea es el motor que genera la necesidad de contar una historia. Es la que nos anima, nos provoca y nos incita a compartir con las y los demás algo que da vueltas alrededor de nuestra cabeza. Sobre esta idea empezaremos a trabajar para hacerla visible a través de nuestro vídeo (CiberCorresponsales, s.f.).*

La idea específica de este proyecto propuesto se plantea de manera libre puesto que se busca que los estudiantes se involucren siempre motivados y por tanto son ellos quienes deciden el género, duración, temática, contenido, etc.



<sup>4</sup>Long, Mireia. "20 ventajas reales del Aprendizaje por proyectos". (2016). Disponible en: <http://www.pedagogiablanca.net/20-ventajas-reales-del-aprendizaje-por-proyectos/>



## Elaboración del Guion

Es aquí en donde los estudiantes presentan la elaboración de sinopsis, guion literario, guion técnico y storyboard.

Idea: los estudiantes describirán brevemente el tema central del proyecto.

Sinopsis: ésta descripción se realiza de manera un poco más detallada. En ella se describen personajes, escenarios de acción, conflicto(s) central(es), etc.

Guion Literario:

*El guion literario es aquel que describe aquello que se mostrará y escuchará en nuestro vídeo. Involucra división por escenas, acciones de personajes o eventos, diálogo entre personajes, así como breves descripciones del entorno. Un buen guion literario tiene que transmitir la información suficiente para que, quien lo lea, visualice la película: cómo transcurre el diálogo, cómo actúan los personajes y con qué objetos interactúan, aunque sin especificar todavía los pormenores [sic.] de la producción. Una vez finalizado se pasa al guion técnico, que descri-*

*birá con detalle cómo la cámara va a captar toda esa información (CiberCorresponsales, s.f.)*

Guion Técnico: los estudiantes presentan la propuesta técnica de su producción audiovisual integrando todas y cada una de las escenas con tiempos, encuadres y movimientos de cámara bien definidos.

Storyboard: los estudiantes muestran su propuesta gráfica a partir de la culminación del guion técnico, en donde visualizan, a partir de gráficos, los encuadres y movimientos de cámara a utilizar.

Se planean aspectos generales para la elaboración del cortometraje, entre los que se encuentran: locaciones, escenografías, utilería, vestuario, maquillaje, transportación, tiempos (cronograma de actividades), presupuesto para actores, difusión del material cinematográfico, etc.

## Estructura Dramática

Dichas tareas se desarrollan a partir del Paradigma de la Estructura Dramática propuesta por el escritor cinematográfico Syd Field<sup>5</sup>, en el que se establece que toda historia, perteneciente a la producción audiovisual, se divide en tres actos identificados como: planteamiento, confrontación (desarrollo) y resolución (desenlace), entre los cuales deben de presentarse

<sup>5</sup>Escritor cinematográfico.

dos “giros” conocido como “Plot Points”, que son los momentos claves en donde se presentan cambios significativos en la historia dando paso a cada uno de estos actos.

Todas y cada una de estas tareas representan una intervención interdisciplinaria ya que pueden ser trabajadas por las licenciaturas de Diseño Gráfico y Comunicación, puesto que ambos perfiles cubren con las habilidades necesarias para lograrlo.

En el área de Comunicación se desarrollan ideas en cuanto a la generación de ideas, argumento, construcción de personajes, estructura dramática, etc., mientras que el área de Diseño Gráfico logra materializar lo antes planteado, obteniendo un producto mejor organizado y por ende desarrollado de forma efectiva.

Cabe mencionar que la correcta planeación, por parte de los estudiantes, logra facilitar considerablemente la labor de cada uno de los integrantes del equipo de trabajo al momento de la filmación. Para esto es preciso considerar la asignación de responsabilidades, tomando en cuenta las habilidades de cada uno de los integrantes del equipo de producción.

## Producción

Filmación: llevar a cabo la filmación es la parte más importante pues es aquí donde los estudiantes desarrollan la planeación antes elaborada. De la mano de una bien realizada planeación, se consideran aspectos que son primordiales en la ejecución del proyecto, entre los que se encuentran los encuadres, pues son parte fundamental en el desarrollo adecuado del cortometraje, se basa en el correcto uso del conocimiento fotográfico, aquí el estudiante logra desarrollar al máximo sus capacidades creativas pero con el correcto dominio del lenguaje fotográfico.

Los planos y encuadres son determinantes para el mejor entendimiento del mensaje en el filme; derivado de las necesidades del mismo, se utiliza cada opción de encuadre y/o plano. Existen varios encuadres y/o planos fotográficos en adaptación al cine que el alumno podrá utilizar y manifestar de mejor manera según las necesidades de su producto.

Pero para comenzar a entender detalladamente requerimos, inicialmente, definir el encuadre; se trata

de la porción de escena que el fotógrafo decide va a entrar en una fotografía (Freeman, 2012).

Como observadores percibimos con nuestros ojos una escena en su totalidad, pero en el desempeño fotográfico, el alumno deberá seleccionar el área a capturar y de acuerdo al tipo de escena y al tipo de mensaje a transmitir, se podrá encontrar con diferentes vías para realizar el encuadre.

Existen tres tipos de encuadres fotográficos base:

- **Encuadre Horizontal:** es el más común y popular de todos, este encuadre es el básico del objeto fotográfico, ya que desde la lente se percibe con naturalidad. Es utilizado para paisajes o retratos, sugiere tranquilidad y armonía, no es nada complejo y sólo reduce el campo fotográfico a un espacio horizontal delimitado por la lente.
- **Encuadre Vertical:** se realiza cambiando la visión periférica al movimiento vertical, colocando así mayor aire en el objeto a fotografiar. Este encuadre básico se utiliza en retratos, ya que simboliza fuerza, entereza y firmeza; es muy común observarlo en portadas de revista o dentro del campo cinematográfico, ya que logra la captura del cuerpo completo.
- **Encuadre Inclinado:** el estudiante utiliza dicho encuadre en la necesidad de exponer imágenes con mayor dinamismo, ya que éste se realiza inclinando ligeramente la cámara hacia uno de los costados, logrando con mayor fuerza la ley de los tercios dentro de la composición. No es un encuadre muy popular puesto que se utiliza específicamente para ciertos movimientos y mensajes dinámicos.

Estos sólo son los tres encuadres iniciales que el estudiante debe comprender para una mejor experiencia fotográfica. Además de la generalidad de estos, existen otros más que se derivan justamente de la base mencionada.

Dentro de la elaboración del ABP, el alumno es autónomo al identificar qué encuadre le favorece más a las necesidades de su cortometraje y así explotar mejor la idea creativa para transmitir con mayor fortaleza el mensaje.

## Planos Fotográficos.

*En fotografía, igual que en cine, se habla del plano cuando se quiere expresar la proporción que tiene el tema dentro del encuadre, los cuales en gran medida nos indican que porción de la imagen debe aparecer en la toma y cuáles son los mejores cortes que se pueden realizar sin que se descuide la proporción adecuada y que la misma conserve la estética de la imagen (Freeman, 2012).*

Existen diversidad de planos, todos ellos con el objetivo de cubrir las diferentes necesidades de la expresión visual.

- **Plano General.** Los planos largos o generales ofrecen una mayor cobertura de escena, tienen la capacidad de capturar un todo, con el sentido de darle mayor dimensión a la imagen transmitida, el plano largo o general se utiliza en paisajes o tomas abiertas en búsqueda de expresar amplitud.

- **Plano Americano.** Suele ser un plano común en el área cinematográfica, apareció al requerir un tipo de plano medio que lograra capturar con mayor profundidad de campo, pero permitiendo ver el desenfunde del revolver en la escena, su principal característica es que la toma es de las rodillas hacia la cabeza, dejando aire en la parte superior.

- **Plano General Corto.** El Plano General Corto se centra en los individuos, con lo que se puede intuir la situación en la que están los sujetos, aunque este aspecto es ya más secundario.

- **Plano Entero.** Los pies y la cabeza de la figura humana limitan prácticamente con los bordes inferior y superior del cuadro de la imagen, es muy recurrente en el mundo del cine, ya que permite la presencia del cuerpo entero en pantalla.

- **Plano Medio.** Con el plano medio cedemos más importancia todavía a los aspectos emocionales, en esta ocasión el cuadro queda por encima de la cintura, durante este plano influirá el hecho de hacer la fotografía en formato vertical u horizontal.

Estos son sólo algunos de los encuadres y planos que el estudiante logra dominar en su totalidad gracias a la experiencia del ABP, la autonomía que refiere el alumno ante la decisión de su mejor opción visual, conlleva responsabilidades importantes en el hacer del cortometraje, durante dicha decisión, el docente orienta la actividad del alumno, hasta lograr el mejor aspecto de manifestación visual para el mensaje que se desea transmitir.

## Movimientos Fílmicos.

Los movimientos son de suma importancia en las producciones audiovisuales puesto que estos son los que generan determinado ritmo en la interpretación de los receptores. Gracias a estos se puede disfrutar de producciones fílmicas de una manera mucho más amena. Existen dos tipos de movimientos que deben integrarse, de tal forma que logren una unidad de movimiento más estética y natural; se trata del movimiento dentro del encuadre y el movimiento de la cámara.

- **Movimiento de la cámara.** Es aquí donde la cámara se desplaza variando el encuadre de las figuras. Existen diversos movimientos, entre los que se encuentran:

- o **Panning (paneo):** la cámara permanece fija pero puede realizar giros sobre su eje para lograr un dinamismo importante y básico dentro de las producciones fílmicas. Dicho panning puede suscitarse de modo horizontal, vertical y de balanceo. Los usos de estos paneos pueden ser descriptivos, dramáticos y subjetivos.

- o **Horizontal:** la cámara realiza un movimiento similar al de la cabeza de un hombre, que se mueve de derecha a izquierda o viceversa.

- o **Vertical:** el movimiento es similar al de la cabeza en sentido ascendente o descendente.

- o **De balanceo:** la cámara se mueve a izquierda y/o derecha como una cuna. No es de empleo muy frecuente.

- o **Travelling:** la cámara se encuentra sobre un soporte móvil que facilita el desplazamiento de la misma. Los movimientos varían entre:

- Dolly in: la cámara es desplazada de un plano a otro más cercano.
- Dolly Back: la cámara es trasladada del plano inicial a uno más general (lejano).
- Travelling vertical: la cámara sube o baja como lo hace un ascensor en funcionamiento.
- Travelling lateral: se logra al acompañar al personaje u objeto a cuadro, como si se le siguiera, tal vez desde algún automóvil.
- Travelling de grúa: la cámara es montada sobre un brazo móvil y es en éste donde se pueden lograr movimientos y combinaciones en numerosos sentidos.

## Iluminación

La imagen se manifiesta siempre por la vía de la luz, la iluminación es una herramienta fundamental que el estudiante debe manipular de forma adecuada; es en términos generales la vida de la ambientación tanto fotográfica como cinematográfica, ya que la luz a utilizarse en diferentes necesidades de la imagen manifiesta, directamente proporcional la expresión del mensaje.

Existen diferentes tipos de iluminación:

- Las luces se dividen en cálidas y frías, las primeras parten desde una gama de tonalidades amarillas hasta rojizas, suelen expresar emociones bajas, como horror, miedo, desesperación, angustia, tristeza entre otras, son recurrentes en espacios interiores y explotados en diversos géneros cinematográficos.
- Las luces frías están en una gama de tonalidades blancas a azules, suelen ser utilizadas para la expresión de emociones altas, tales como la alegría, la belleza, el placer, la ternura entre otros, suelen ser denominadas así por el rango de temperatura que manifiestan, puesto que las luces frías están por debajo de los 3200 grados Kelvin, mientras que las cálidas logran hasta los 5600 grados kelvin.

Una vez que el estudiante comprenda la división básica de la iluminación fotográfica, es necesario comenzar el viaje en las diferentes fuentes de luz para su proyecto, comprendiendo que en todo momento, al igual que en los encuadres, se tiene como principal reto la capacidad de discernir entre las diferentes opciones de iluminación, manifestando así su capacidad de trabajo en equipo, y su independencia en el proyecto al trabajar por la vía del ABP.

## Sonido: producción de audio

La mayoría de los seres humanos percibimos los mensajes de nuestro entorno gracias a los cinco sentidos, por lo cual, el tener una imagen acompañada de sonidos, ya sean incidentales, musicales o de efectos especiales reforzarán y dirigirán el mensaje que estamos dando.

El audio, en su formato digital, es una de las piezas claves para la producción de videos o alguna otra producción audiovisual. Y para realizar un audio de calidad se necesita tomar en cuenta los siguientes aspectos (Hausman, 2011):

- *Origen del audio: si el audio será grabado, priorizar estudio profesional a algún otro lugar de grabación. En caso de no contar con estudio se puede adecuar algún rincón de la oficina aislado de ruido para la grabación.*
- *Priorizar utilización de audios en formato “.WAV” a “.MP3” ya que su calidad será diez veces mejor.*
- *Uso de los audios en primer y segundo plano, de tal forma que resalte, en primer plano, lo que se desea.*

Hablando propiamente de la producción de audio para un cortometraje se toman en cuenta, además, los tipos de escenas y de los sonidos o diálogos que las acompañarán; para grabarlos, lo ideal será contar con el equipo adecuado. De inicio, se trabaja con el audio que, de manera automática y original, graban las cámaras de video. Sin embargo, siempre es bueno contar con un registro de sonido aparte.

Hausman (2011) nos propone en su libro de Producción Moderna de Radio usar el micrófono adecuado para cada una de nuestras diferentes producciones y

para elegir un micrófono, nos pide tomar en cuenta cinco factores:

- Tipo
- Patrón de registro
- Elemento
- Respuesta en frecuencia
- Personalidad

Utilizando “lavaliers”<sup>7</sup> en los actores que participan en el corto, se envía el audio a una consola de audio para que se puedan regular los registros y queden en una carpeta de audios digitales que serán pasados a los de Post Producción para el proceso propio de la edición y luego integración con las imágenes de video. Se utilizan, además, micrófonos mega direccionales, con una zona de grabación de 50 cm. Éste sirve para grabar a una sola persona o fuente desde distancias mayores.

También existen micrófonos llamados Booms o de escopeta muy sensibles con los que se graban todos los sonidos incidentales propios de la escena, los cuales pueden ser complementados con algunos sonidos que se trabajen en la etapa de la Post Producción.

Teniendo en cuenta que se está hablando de un cortometraje, se deben considerar los siguientes tipos de audios: Voces (diálogos), sonidos ambientales como viento, lluvia, pájaros, etc. Además de (montañez 2009):

- **Sonido contextual:** *el sonido contextual emana y duplica una fuente de sonido tal como es, esto también se llama sonido diegético, el sonido está siendo creado por una fuente en el lugar de la historia, (sonido no diegético, viene de un lugar fuera de la historia) estos sonidos están en sincronía con los objetos u acciones que aparecen en la imagen.*
- **Sonido narrativo:** *los sonidos narrativos añaden más información a la escena. Pueden ser sonidos descriptivos o comentativos.*
- **Sonido descriptivo:** *como su nombre lo indica, describe aspectos sonoros de una escena, usualmente no es conectado directamente con la acción principal. Una conversación en una habitación caliente con un ventilador de techo en cuanto a sonido es considerado contextual. Entre algunos*

*ejemplos se encuentran los zumbidos de los insectos o bien el barullo indistinguible de la actividad humana.*

- **Sonido comentativo:** *también describe, pero hace una declaración adicional, que suele tener algo que ver con la línea de la historia. Por ejemplo, un atleta que se retira del equipo al que perteneció toda su vida, mientras camina a través del campo de juego por última vez, empieza a escucharse el sonido del viento. Mezclado con el sonido del viento se escucha el sonido débil del público haciendo porras, proporcionándole a la escena una calidad nostálgica mientras que el atleta reflexiona sobre las multitudes que no volverán a animarlo.*

- **Funciones de los efectos de sonido:** *tienen tres propósitos fundamentales, simular realidad, crear ilusión y contribuir con la atmósfera o estado de ánimo.*

- **Crear ilusión:** *por medio de la incorporación de sonidos que no aparecen en la imagen, se genera la sensación de existencia de objetos que no se ven. La imagen está limitada a lo que aparece en la pantalla; el sonido, por el contrario, tiene una cantidad infinita de posibilidades con las cuales se pueden crear situaciones y espacios que no necesariamente aparecen en pantalla.*

## Musicalización

La música es uno de los factores que ha ido tomando un papel fundamental en las producciones audiovisuales, principalmente en las dramáticas o simplemente narrativas; se vuelve un punto clave con el que se puede llegar a identificar la producción.

Lo ideal es trabajar una producción original, crear una melodía, una pista, toda una canción, pensando en la esencia de la película (cortometraje), o en alguna de las escenas para reforzar el mensaje. Entre los estudiantes, es posible encontrar a algunos con habilidades y talentos musicales que pueden contribuir al proyecto. Abonando, de esta forma, a que parta de un planteamiento real, les gusta la música o son músicos y, tal como se propone en la lectura de Servicio e Innovación Educativa de la Universidad de Madrid, abona a que los integrantes se motiven más y al mismo tiempo sientan mucho más propio el proyecto

<sup>7</sup>Tipo de micrófono utilizado en producciones audiovisuales debido a las características que ofrece, las cuales permiten que éste se pueda ocultar por debajo del vestuario.

(Servicio de Innovación Educativa, 2008).

La posibilidad de aumentar su experiencia curricular, el ser autores de la música original para un cortometraje y otras ventajas con las que se cuenta al realizar este tipo de trabajos, son grandes motivadores para fortalecer los conocimientos adquiridos. Además, existe la posibilidad de motivarlos aún más con la inscripción del cortometraje a algún concurso local o nacional (Servicio de Innovación Educativa, 2008).

Sin embargo, no en todos los equipos de trabajo se llega a contar con este tipo de integrantes, por lo que se recomienda utilizar canciones no comerciales (o lo menos posible). Además que las canciones que elijan cumplan con la expresividad y mensaje que se pretende en la escena en la que se utilizará.

## POSTPRODUCCIÓN: EDICIÓN

### Edición de Audio

Una vez que se tienen todos los audios recabados, llega el proceso de edición. A los estudiantes, durante el curso, se les da a conocer dos Softwares con los que puede hacer las ediciones de audio para su pro-

yecto. El primero de ellos es Audacity de fácil descarga e interfaz amigable, el segundo es de la familia de la suite de Adobe; Audition.

En cualquiera de los programas se realiza la limpieza de los audios, la equalización según la intención que se pretenda lograr con cada uno de los audios. Deben quedar con una ganancia óptima que permita ser percibido y entendido según los productores, que en este caso son los alumnos que están realizando el proyecto.

### Edición de Video

La edición audiovisual es pieza clave en la realización de todo el producto final ya que de nada sirve haber realizado una producción de calidad si, al momento de editar el material cinematográfico, podemos arruinar el producto final. De igual manera, durante la edición de cualquier material, es posible lograr un buen producto final, corrigiendo tomas que pudieron no haber sido realizadas con la calidad necesaria. Es importante resaltar que, a pesar de que el proceso de la edición ayuda a reparar errores tanto visuales como auditivos, tampoco es posible corregir en su totalidad un trabajo mal realizado, con encuadres, secuencias y/o iluminación inapropiada.



Durante la implementación del ABP en la presente propuesta, se busca integrar ambas áreas (Comunicación y Diseño Gráfico) para lograr un producto mejor elaborado ya que, los estudiantes, podrán explotar al máximo su creatividad y habilidades profesionales.<sup>8</sup>

## PUBLICIDAD

Parte primordial de un proyecto es su difusión o publicidad, es necesario en el caso particular del cortometraje pensar en el público al que va dirigido; el estudiante, a través de diversas vías de estudio de mercado, definirá con claridad su mercado objetivo y la forma en la que se podrá atacar al mismo, en búsqueda de una audiencia crítica y enriquecedora ante su proyecto.

Existen diferentes campañas publicitarias, todas adaptadas a necesidades distintas. El estudiante, al trabajar por el método ABP, logrará discernir entre cada una de ellas, y así elegir la más adecuada a sus necesidades. En el caso particular del cortometraje, la campaña recomendada por el docente y comprendida así por el alumnado, es la campaña de lanzamiento, dicha campaña está diseñada con el objetivo de dar a conocer un producto o servicio a una sociedad o mercado en específico. “Su objetivo es informar sobre la salida de un nuevo producto o servicio e introducirse por lo menos en concepto, como el posicionamiento futuro despegando con ella, es vital que brinde el impulso inicial correcto” (González, 2002).

El estudiante (emisor) desarrolla su campaña pensando siempre en el público meta (receptor), mismo que se define por la vía de la investigación cuantitativa; el método más utilizado dentro de este rubro es la encuesta. Realizando una encuesta, el estudiante obtiene la media de su público y define las necesidades del mismo a cubrir, así desarrolla la campaña que mejor se adecue a su proyecto. La campaña publicitaria medirá su impacto poco a poco, derivado de la manifestación social o bien, de la participación en la audiencia.<sup>9</sup>

## CRITERIOS DE EVALUACIÓN ABP

Es fundamental que durante la realización del proyecto, desde la planificación hasta la ejecución, se dé seguimiento por parte de los docentes para así obtener evaluaciones exitosas que puedan generar una motivación mayor en los estudiantes y de esta manera desarrollen el deseo de trabajar en más proyectos que los ayuden a crecer profesionalmente dentro de su área.

Además de los criterios de evaluación tradicionales se propone aplicar de igual manera una evaluación interdisciplinaria en la que se puedan evaluar aspectos desarrollados de manera individual, y que sean expertos en el tema a nivel profesional quienes puedan aportar observaciones que ayuden a los docentes a evaluar de manera objetiva.

Es claro que lo aprendido durante el curso del Aprendizaje Basado en Proyectos nos indica que cada docente dejará sus actividades parciales para darles asesorías a los equipos de trabajo. Se propone una manera alternativa de evaluar en la cual los estudiantes sean partícipes de su evaluación y puedan explotar todos los conocimientos adquiridos. Se trata de la organización de un evento en el cual puedan mostrar su trabajo terminado, no sólo a los docentes responsables de las materias, sino a personas ajenas a la elaboración del producto final. Organizar este evento permite a los alumnos compartir con familiares, amigos, etc. su producto final para que puedan disfrutar del trabajo realizado y, de esta manera, la motivación es aún mayor.

## CONCLUSIONES

Ser partícipes en la implementación del Aprendizaje Basado en Proyectos, resulta generar grandes experiencias y conocimientos, tanto en los estudiantes como en los docentes. La elaboración de este proyecto, tiene un sistema bien estructurado que permite enfrentar a los alumnos con situaciones reales en las que se desarrollarán en un futuro, no muy lejano, como profesionistas.

<sup>8</sup> Para referencia de un trabajo bien editado se puede consultar la siguiente liga, disponible en internet: <https://youtu.be/J1j2WBoUtyI> en donde se muestra el proyecto antes citado de donde se parte para proponer el presente proyecto.

<sup>9</sup> Dicho cortometraje es actualmente realizado por parte de los estudiantes de Diseño Gráfico, como parte del proyecto cuatrimestral solicitado para la materia de Técnicas de Realización VI, que implementa aspectos propios de la Producción Audiovisual.



El ABP es un método que busca la generación de preguntas y la búsqueda de respuestas a través de la investigación, basándose en el trabajo en equipo; situación que logra una alta autonomía y responsabilidad para lograr la elaboración de un servicio y/o producto que aumenta el interés del estudiante al ser admirado y respetado por su trabajo.

El ABP genera la oportunidad de manifestar habilidades y conocimientos del estudiante en un objetivo definitivo, ya que el proyecto final que será presentado a una audiencia crítica, lo que lo acerca a una realidad social y profesional. El ABP es considerada, en términos generales, una incubadora de grandes emprendedores, si el método se manifiesta de manera óptima y positiva.

## BIBLIOGRAFÍA

Ciber Corresponsales. (s.f.). Preproducción y Planificación. De la Idea al Guion. Recuperado de: <https://www.cibercorresponsales.org/pages/preproduccion-y-planificacion-de-la-idea-al-guion>

Field, S. (1996). El manual del guionista. Recuperado de: <https://manualesdecine.files.wordpress.com/2010/03/syd-field-el-manual-del-guionista.pdf>

Field, S. (2017). The Art of Visual Storytelling. Recuperado de: <http://sydfield.com/>

Freeman, M. (2012). El Ojo del Fotógrafo. Madrid, España: Editorial Blume.

González, M. Á. (2002). Manual de Publicidad. Madrid, España: BESIC.

Hausman, C. (2011). Producción de Radio Moderna. EE.UU.: CENGAGE Learning.

H&R Studio Design Mx. (2016). Trailer cortometraje Desaparecidos Oficial. Instituto Universitario del Centro de México. Recuperado de: <https://youtu.be/Jlj2WBoUtyl>

Long, M. (2016). 20 Ventajas Reales del Aprendizaje por Proyectos. Recuperado de: <http://www.pedagogiablanca.net/20-ventajas-reales-del-aprendizaje-por-proyectos/>

Martínez-Salanova Sánchez, E. (s.f.). El color y la luz como elementos de lenguaje. Recuperado de: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/colorcine.htm> ].

Montañez Carrillo, L. (2009). Diseño Sonoro. Universidad Abierta y a Distancia, Escuela de Ciencias Básicas Tecnología e Ingeniería ECBTI. Recuperado de: [http://datateca.unad.edu.co/contenidos/208036/Modulo\\_EXE/index.html](http://datateca.unad.edu.co/contenidos/208036/Modulo_EXE/index.html)

Narváez, G. (2013). Producción Audiovisual. Recuperado de: <http://apreciacionproduccioncinematografica.blogspot.mx/2013/02/produccion-audiovisual.html>

Reverte, J. R., Gallego, A. J., Molina, R., y Satorre, R. (2006). El Aprendizaje Basado en Proyectos Como Modelo Docente: Experiencia Interdisciplinaria y Herramientas Groupware. Universidad de Alicante.

Servicio de Innovación Educativa. (2008). Aprendizaje orientado a proyectos. Guías rápidas sobre nuevas metodologías. Recuperado de: [http://innovacioneducativa.upm.es/guias/AP\\_PROYECTOS.pdf](http://innovacioneducativa.upm.es/guias/AP_PROYECTOS.pdf)



# APRENDIZAJE POR PROYECTOS BASADO EN LAS TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN (TIC)

Belia Jannet Toledo Ramírez<sup>1</sup>  
Beatriz Zucel Zavala Cabrera<sup>2</sup>



**Resumen: la metodología del aprendizaje por proyectos nos permite desarrollar habilidades en los alumnos y maestros, por eso su gran importancia en la aplicación de éste a nivel medio superior acompañado con las tecnologías de la información y comunicación.**

Los sistemas educativos de hoy en día tienen de frente uno de los retos más frecuentemente experimentados en diferentes ámbitos, no solo el de la enseñanza: hacer uso de las herramientas tecnológicas de información y comunicación para proveer a sus alumnos los conocimientos necesarios que se requieren actualmente. Transformando el proceso de enseñanza-aprendizaje con el fin de buscar una educación con calidad en las aulas. “Las TICs favorecen a las escuelas que no cuentan con una biblioteca ni con material didáctico. Esta tecnología permite la obtención de una infinidad de información de fácil acceso,

facilitando el aprendizaje, entendimiento, lógica, habilidades de búsqueda, interdisciplinario, etc.” (Gómez Gallardo, 2010).

El profesor a cargo también es beneficiado en la aplicación de las TIC, permitiendo el desarrollo profesional, como obtención de fuentes educativas para la docencia, actualización de su área, facilitando la evaluación y control de grupos y mayor contacto con su alumnado. Además que el uso de las tecnologías es una necesidad eminente en todos los niveles de educación (De la Concha, 2008).

<sup>1</sup> Licenciada en Derecho. Docente en el Instituto Universitario del Centro de México.

<sup>2</sup> Licenciada en Administración. Docente en el Instituto Universitario del Centro de México.

En la actualidad se necesitan cambios en la metodología de la educación, deben de evitarse los modelos arcaicos memorísticos y mecánicos, buscando impulsar el uso y aplicación de las TIC dentro de las aulas educativas, con la finalidad de obtener una educación más personalizada y centrada en las actividades diarias de los alumnos.

Las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) contribuyen al ejercicio de la enseñanza y el aprendizaje de calidad además ayudando al desarrollo profesional de los docentes.

De acuerdo a la SEP la educación básica debe ser enfocada al desarrollo de competencias, éstas contribuyen al aprendizaje significativo además de enseñarlos a trabajar en equipo para una vida laboral, consideramos que este método de educación se puede complementar con la metodología constructivista de Jean Piaget, Vigostky, Dewey y Bruner, apoyándose en el Aprendizaje Basado en Proyectos.

Se enfoca el aprendizaje como resultado de las construcciones mentales, aprendiendo a construir nuevas ideas o conceptos, con base en los conocimientos actuales o previos (Karlin & Vianni, 2001, citados en Galeana de la O, s.f.).

El aprendizaje basado en proyectos, es un modelo formativo cuyos fundamentos son los mismos que el aprendizaje basado en problemas pero tiene la finalidad de fabricar un producto final (proyecto), esté tiene que estar enfocado o encaminado al aprendizaje.

El aprendizaje basado en proyectos tiene varios beneficios en los alumnos, algunos de ellos, es la adquisición de conocimientos, de habilidades para la solución de problemas y les ayuda a saber actuar ante ciertas situaciones de estrés, los prepara para el campo laboral, les permite tener una educación interdisciplinaria, además les ayuda a pensar y en la obtención de independencia.

En el ámbito de del trabajo en equipo los alumnos aprenden a especificar tareas, repartirse el trabajo además de adquirir independencia en tiempos y la toma de decisiones, les permite tener una mayor apertura al trabajo colaborativo y tolerancia al enfrentarse con diferentes puntos de vista.

Un aspecto de suma importancia es la correcta y frecuente utilización de las tecnologías. A los estudiantes se les debe de proporcionar proyectos o problemas abiertos, con el afán de simular situaciones reales y profesionales, deben ser guiados en todo momento por su profesor (Arias-Gundin, Fidalgo, Robledo y Álvarez, 2009).

Los profesores tienen una gran responsabilidad para desarrollar de forma adecuada las actividades, planeación de los proyectos, rúbricas y la finalidad que se busca. Un importante punto a destacar, es que los profesores deben de tener capacitaciones continuas sobre el uso de las TICs y las materias que imparten, para así tener una mejor integración de conocimientos y se pueda encaminar los proyectos a un adecuado uso y con ello contribuir al éxito.

#### LA IMPORTANCIA DE LAS TIC EN EL APRENDIZAJE BASADO EN PROYECTOS

El aprendizaje basado en proyectos da posibilidad a los discentes de hacerse de conocimientos por medio de la elaboración de proyectos que dan respuesta a problemas de la realidad cotidiana. De esta forma se convierte a los alumnos en personajes principales de su propio aprendizaje con lo que desarrollan su autonomía y responsabilidad, ya que son ellos los encargados de planificar, estructurar el trabajo y elaborar el producto para resolver la cuestión planteada. La labor del docente es guiarlos y apoyarlos a lo largo del proceso.

*El aprendizaje basado en Proyectos fomenta el aprendizaje profundo y la autonomía mediante el uso de tecnología para ayudar a los estudiantes que se involucran en las cuestiones y preguntas relevantes para sus vidas. Este recurso se dirigirá a una serie de variables de distinto enfoque, la investigación detrás de él y como puede usarlo en su clase para transformar a sus estudiantes en pensadores independientes y autónomos (Pinos Medrano, 2015).*

EL ABP (Aprendizaje basado en proyectos) exige al docente el diseño de una gran cantidad de ayudas educativas, y una alta dedicación al tener que tomar decisiones con respecto al tipo de recursos educativos que son más adecuados para cada uno de los grupos de estudiantes, con respecto al momento en que es más conveniente proporcionar dichas ayudas,



## LA APLICACIÓN DE LAS TIC EN ABP

Cada vez más el uso de las TIC contribuye al desarrollo de la creatividad y las habilidades que son particularmente valoradas en el mercado laboral. El uso de las TIC es un factor clave para el cambio social. La disponibilidad de computadoras más baratas, dispositivos electrónicos portátiles y teléfonos celulares más modernos ha llevado a una revolución en las comunicaciones entre los jóvenes. Ellos usan habitualmente sitios de interacción social como Facebook para interactuar con sus amigos y rápidamente adaptan y personalizan el uso de estas herramientas.

*Vivir en una sociedad de la información y en una economía basada en el conocimiento requiere que sus jóvenes posean una amplia gama de competencias TIC para que puedan participar plenamente. Las TIC se perciben en la actualidad como un componente esencial de la educación moderna, sin embargo el mundo educativo debe enfrentar dos fuertes desafíos interdependientes, si se pretende que las escuelas se transformen en entornos de enseñanza mediada por TIC, que exploten su vasto potencial para enriquecer el aprendizaje. El primero de éstos es el de demostrar clara y exitosamente el valor educativo de las TIC en el aula. El segundo desafío, relacionado con el anterior, es que los sistemas de educación apuesten por altos niveles de inversión necesarios para lograr un cambio real en la educación a través de las TIC (Morrissey, s.f.).*

Las TIC juegan un papel decisivo en el proceso de enseñanza-aprendizaje de las escuelas a la hora de alcanzar los retos planteados en el ABP, así como los referidos a la innovación en las formas de generación y transmisión del conocimiento y a la apuesta por una formación continuada a lo largo de toda la vida.

*Las perspectivas de las TIC como instrumento de formación, vienen marcadas tanto por los avances de las telecomunicaciones y las tecnologías de la información, como por las transformaciones que en el campo de la enseñanza se dan por efecto de integración y/o adaptación de dichas tecnologías en los distintos contextos formativos (Salinas, s. f.).*

La importancia de las TIC en el aprendizaje basado en proyectos, se deriva en tanto que la metodología didáctica, se ha aplicado en diferentes disciplinas de

educación básica, media superior y superior. La introducción de las TIC en la metodología didáctica del ABP, aunque no afecta a los principios didácticos que orientan la elaboración del proyecto, transforma en profundidad la realización del mismo en dos aspectos: el acceso y la gestión de la información de contenido, y la comunicación del estudiante con el profesor, y entre los alumnos.

Existe cantidad de aportaciones que se han dedicado a sugerir sistemas tecnológicos para la enseñanza basada en la realización de proyectos.

En general, estas contribuciones hacen referencia a seis tipos de herramientas tecnológicas que dan soporte:

- a) al docente,
- b) a los estudiantes,
- c) al contenido,
- d) el docente y el contenido,
- e) el docente y los estudiantes,
- f) los estudiantes y el contenido

## LAS TIC Y EL DOCENTE

*La tecnología puede ayudar al docente en el diseño, en la implementación y en el seguimiento de la elaboración de una actividad de ABP. Blumenfeld et al. (1991) denominan «entorno de apoyo al docente» a un sistema de información hipermedia que proporciona al profesor información sobre diferentes cuestiones relacionadas con el diseño y el desarrollo de metodologías docentes basadas en el trabajo por proyectos. Un entorno hipermedia de este tipo permite a los docentes el acceso a información sobre los fundamentos teóricos del aprendizaje mediante proyectos y sus características didácticas básicas (citado en Badia y García, 2006).*

El apoyo de estas herramientas tecnológicas facilita en gran medida la labor docente; fomentando el conocimiento práctico, ya que puede presentar al grupo vídeo de cómo él y otros profesores diseñan y aplican esta metodología en sus clases.

Cuando las TIC sirven de apoyo a procesos de formación básicamente presenciales, estas tecnologías permiten, entre otros aspectos, un mayor protagonismo de los estudiantes, una mayor cantidad y calidad de

las interacciones entre profesores y estudiantes, un mejor acceso a los contenidos y una mayor personalización de la formación.

*Cuando la formación es de tipo virtual, con actividades presenciales escasas o inexistentes, son necesarios cambios profundos en la organización de la docencia. En estos casos resultan elementos clave un diseño adecuado del entorno virtual en el que se va a desarrollar el curso, un cambio drástico en el enfoque de las actividades docentes y en la definición de los distintos roles que puede desarrollar el profesorado, y la creación de equipos interdisciplinarios que lleven a cabo integradamente el conjunto de tareas que conlleva el diseño y desarrollo de cursos virtuales de calidad (Sigalés, 2004).*

### LAS TIC Y LA INTERACCIÓN EDUCATIVA DOCENTE-ESTUDIANTES.

Para el diseño y el desarrollo del aprendizaje mediante proyectos el docente podrá necesitar la ayuda de las TIC para posibilitar la interacción educativa con sus estudiantes. Estos elementos darán una serie de herramientas por demás prácticas para fomentar la relación entre docente-alumno.

Los estudiantes que aprenden mediante proyectos desarrollan formas de conocimiento más flexibles y son capaces de utilizar ese conocimiento en un rango amplio de contextos y con una mayor capacidad de transferencia.

En el uso de las TIC ha traído consigo diversos cambios, como el logro de aprendizajes significativos, resolución de problemas, trabajo con base en los Planes y Programas de estudio y algo que considero muy importante, el trabajo colaborativo entre profesores y alumnos.

### PRINCIPIOS DE LOS PROYECTOS

Para que el aprendizaje por proyectos logre cumplir su objetivo, los alumnos deben de estar conscientes de que dichos proyectos deben de reunir ciertas características y especificaciones que hagan de su trabajo un proyecto exitoso.

Además, dicha técnica debe ser una experiencia que

involucre al estudiante en un proyecto complejo y significativo donde logre desarrollar sus capacidades, habilidades, actitudes y valores.

Los principios de los Proyectos serán los siguientes:

- El proyecto debe de tener autenticidad y ser novedoso. Ya que parte del logro de nuevos conocimientos, implica que debemos salir de nuestra zona de confort y adentrarnos a nuevos conceptos y formas de implementar y explicar temas.
- Cumplir con los temas y subtemas que fueron solicitados en clase, pues es muy importante adentrarse y enfocarse en los temas especificados para no perder de vista el objetivo del proyecto.
- Dicho proyecto debe relacionarse con casos prácticos y reales, que ayuden a que el alumno pueda interactuar con el entorno.
- Cumplir con una relación profesionalista, es decir, que el alumno vaya más allá de la investigación bibliográfica, tomar en cuenta e incluir el punto de vista de un profesionalista o experto en el tema, acerca a los alumnos a comprender directamente dicha problemática o causa y poder buscar una solución más rápidamente.
- El aprendizaje basado en proyectos debe contar con criterios de evaluación internos. Los Criterios de Evaluación son un elemento importante en los proyectos, ya que mide el desempeño de cada uno de los integrantes al realizar cada una de las actividades, así como a determinar la calidad del proyecto.
- Realizar un Proyecto Sistemático es uno de los principios importantes, ya que el alumno desarrolla un proceso o sistema de cómo realizar diferentes actividades en dicho proyecto, el cual en proyectos futuros, logran una influencia en otros compañeros, lo cual genera que el aprendizaje y formas de trabajar sean transmitidos.



## VENTAJAS DEL APRENDIZAJE BASADO EN PROYECTOS

La principal, es que el alumno se encuentra directamente relacionado con el problema del cual se estará hablando, el cual es real, esto genera un aprendizaje estrecho con el entorno social en el cual están inmersos. De esta manera, existen otras múltiples ventajas de dicha metodología, entre las cuales podemos ubicar las siguientes:

- Promueve el pensamiento estratégico y lógico de los alumnos, al realizar una metodología para trabajar el proyecto y sobretodo lograr los objetivos propuestos.
- Permite que el alumno logre trabajar en equipo, estableciendo roles y actividades en el grupo de trabajo.
- Estimula el crecimiento personal al conocer experiencias directas con personas que son diferentes a su entorno, lo cual los adentra a realidad de las diferentes personas.
- Estimula el valor del compañerismo al ser considerados con cada uno de los integrantes, ante diversas adversidades que pudieran retrasar el logro del objetivo del proyecto.
- Logra establecer diversas alternativas e solución de problemas, lo cual permite que en

situaciones complicadas, logren desarrollar estrategias para el cumplimiento de objetivos.

- Establecen criterios de evaluación para determinar la calidad del trabajo de cada uno de los integrantes, así como valorar el trabajo y las actividades realizadas durante el proyecto.
- El aprendizaje adquirido por este método tiene más posibilidades de resistir al olvido, pues es un conocimiento que se adquirió por medio de la experiencia, lo que hace que el alumno lo valore.

Además de las ventajas ya mencionadas, el aprendizaje basado en proyectos ofrece un importante acercamiento de los alumnos al trabajo en equipo que se realiza en la vida real al tener un oficio, profesión o trabajo, ya que finalmente, para poder desempeñarnos de forma correcta y eficiente en un puesto laboral, es importante saber resolver problemas antes situaciones desconocidas, en donde nuestro jefe, funge el papel del docente, el cual nos orienta en situaciones desconocidas para nosotros y nos ayuda a la correcta toma de decisiones.

Es por ello, que es importante mencionar el papel que juega el docente en el aprendizaje basado en proyectos, pues desde que el docente plantea la metodología de trabajo es desde donde parte el aprendizaje, pues el docente debe explicar concretamente y detalladamente cada uno de los puntos a cumplir por el

proyecto, así como los temas a abarcar y las aplicaciones o resolución de hipótesis dentro del proyecto.

Además, el docente es el encargado de organizar grupos, ya sea de tres o cuatro alumnos, para que haya diversidad de perfiles y cada uno desempeñe un rol. También, es recomendable asignar alumnos que no sean parte de su círculo social, ya que, en muchas ocasiones, cuando trabajan con un mismo equipo cada integrante juega un papel estático, lo cual no permite que los alumnos no salgan de su zona de confort y permanezcan encasillados. Ya que el estudiante se dedica a realizar actividades de solución de dificultad y se esfuerza en perfeccionar sus actividades.

También, la orientación del docente es primordial en este tipo de actividades, ya que, al no tener la apertura con los estudiantes, se corre el riesgo de que el proyecto inicie erróneamente, lo cual construirá un mal aprendizaje en el alumno y por ende, un mal objetivo de dicho proyecto. Facilitar los medios y los recursos a los alumnos también es una forma en que el docente colabore al aprendizaje.

Además, el docente sirve como ejemplo para lograr un correcto desempeño del proyecto, ya que no sólo orienta las actividades de los alumnos, sino también motiva e impulsa su desempeño para alcanzar dichos conocimientos.

Otro aspecto importante, es que el docente es quien sigue a cargo de la clase ante, durante y después de la realización del proyecto, la autoridad debe ser respetada por los alumnos y finalmente es él quien determina las calificaciones o puntuaciones al final de la presentación del proyecto, al establecer criterios de evaluación en el grupo de trabajo, no se devalúa la autoridad del maestro, ya que dichos criterios, únicamente son para evaluar el desempeño de los integrantes. Incluso, el docente implementa herramientas de evaluación y debe enfrentar y superar el reto que impone que cada alumno construya un nuevo conocimiento.

Recordemos que la principal característica del aprendizaje basado en proyectos en cuanto a las TICS es dar solución a los problemas que nos podemos enfrentar, ya sea en la vida diaria, en la escuela, en la oficina, etc.

Sobretudo que aplicado a esta asignatura, deja conocimientos muy provechosos, ya que en cuestiones de tecnología, las TICS están presentes en todo momento, pues utilizar un computadora, una conexión a Internet y los diferentes dispositivos móviles, es un aspecto que todas las personas de todas las edades debemos de conocer, pues cada día es más parte de nosotros y parte de nuestras actividades.

Encontrar diferentes alternativas en TIC'S es una forma conveniente de adquirir nuevos conocimientos hacia diferentes situaciones de dicha índole que pudieran presentarse en la vida diaria.

Es importante mencionar que al concluir el proyecto el alumno logra aplicar el conocimiento adquirido en un producto dirigido a satisfacer una necesidad o resolver una problemática, lo cual forma al alumno a engrandecer sus valores académicos y establecer un compromiso con el entorno al que pertenecen, así como a construir un conocimiento por ellos mismos que sea valorado.

## CONCLUSIÓN

La utilización de proyectos dentro del currículo no es un tema nuevo; sin embargo es importante la metodología del Aprendizaje por proyectos ya que este método es diferente a otros, puesto que se centra en el trabajo entre profesores y alumnos como un conjunto, lo cual desarrolla en ambos las habilidades interpersonales, habilidades intelectuales y porque no el uso de las tecnologías y de un aprendizaje cooperativo y colaborativo.

Una de las principales características de la Reforma para la educación media superior es la formación de competencias, actitudes y aptitudes para el mejor desarrollo y desenvolvimiento de los jóvenes; lo cual pretende que los individuos se formen de una manera eficiente bajo su contexto; lo que permite generar aprendizajes más significativos que formen parte de los conocimientos que preparen a los alumnos para una vida laboral integra.

Una opción para fortalecer, enriquecer y desarrollar un proceso de enseñanza-aprendizaje por competencias es la metodología del aprendizaje por proyectos; la cual es una estrategia que ayuda a los profesores

a lograr de una manera más didáctica y practica los objetivos planteados en los planes y programas de estudio. Esta estrategia apoya a los estudiantes para que adquieran conocimientos, mediante la planeación, el desarrollo de estrategias y la solución de problemas; estas actividades son presentadas mediante proyectos que son elaborados con colaboración y participación de ambas partes, generando así habilidades en alumnos y docentes.

El aprendizaje basado en proyectos es un trabajo mutuo entre docentes y alumnos en donde el aprendizaje es retroalimentados por ambas partes ya que se comparte, experiencias, información y comunicación asertiva entre los participantes además de obtener un aprendizaje significativo para todos.

## BIBLIOGRAFÍA

Arias-Gundín O., Fidalgo R., Robledo P. & Álvarez L. (2009). Análisis de la efectividad del aprendizaje basado en problemas en el desarrollo de competencias. Dpto. Psicología, Sociología y Filosofía. Facultad: Educación, Universidad de León Recuperado de: <http://www.educacion.udc.es/grupos/gipdae/documentos/congreso/xcongreso/pdfs/t7/t7c195.pdf>

Badia, A., García, C. (2006). Incorporación de las TIC en la enseñanza y el aprendizaje basados en la elaboración colaborativa de proyectos. Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento (3)2. Recuperado de: [file:///E:/Descargas/Dialnet-IncorporacionDeLasTICEnLaEnsenanzaYEIAprendizajeBa-2126328%20\(1\).pdf](file:///E:/Descargas/Dialnet-IncorporacionDeLasTICEnLaEnsenanzaYEIAprendizajeBa-2126328%20(1).pdf)

Barberá E., Badia A. (2004). Educar con aulas virtuales. Orientaciones para la innovación en el proceso de enseñanza aprendizaje. Madrid: Antonio Machado

Barriga Arceo, F. D. (2006). En Enseñanza situada. Vínculo entre la escuela y la vida. México. Mc Graw Hill. Recuperado de: <https://www.uv.mx/rmipe/files/2016/08/Ensenanza-situada-vinculo-entre-la-escuela-y-la-vida.pdf>

De la Concha, E. (2008). Ventajas y desventajas de las tics del uso de las tics en la educación superior. La importancia de las tics en la educación superior. Re-

cuperado de [www.ermelindaconcha.wordpress.com](http://www.ermelindaconcha.wordpress.com).

Gómez Gallardo, J. C. (2010). Importancia de las TIC en la educación básica regular. Investigación educativa, p. 210-225. Recuperado de: <http://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/educa/article/view/4776>

Galeana de la O, L. (s. f.) Aprendizaje basado en proyectos. Universidad de Colima. Recuperado de: <http://ceupromed.ucol.mx/revista/PdfArt/1/27.pdf>

Lillo Zúñiga, F. G. (2012). Aprendizaje Colaborativo en la Formación Universitaria de Pregrado. Revista de Psicología UVM (Universidad de Viña del Mar). Recuperado de: <http://sitios.uvm.cl/revistapsicologia/revista-detalle.php/4/25/contenido/aprendizaje-colaborativo-en-la-formacion-universitaria-de-pregrado>

Márquez Lepe, E., Jiménez Rodrigo, M. L. (2014) El aprendizaje por proyectos en espacios virtuales: Estudio de caso de una experiencia docente universitaria. Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento. Recuperado de: [https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/17428/file\\_1.pdf;sequence=1](https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/17428/file_1.pdf;sequence=1)

Morrissey, J. (s. f.). El uso de TIC en la enseñanza y el aprendizaje. Cuestiones y desafíos. Recuperado de: [http://www.sanjuan.edu.ar/mesj/ConectarIgualdades/suite\\_alumnos/coleccion\\_educar/coleccion/CD30/contenido/pdf/morrissey.pdf](http://www.sanjuan.edu.ar/mesj/ConectarIgualdades/suite_alumnos/coleccion_educar/coleccion/CD30/contenido/pdf/morrissey.pdf)

Pinos Medrano, H. A. (2015). Uso del método de aprendizaje basado en proyectos (Abp), para la carrera de arquitectura. Recuperado de: [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2218-36202015000200016](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2218-36202015000200016)

Salinas, J. (s. f.). Cambios metodológicos con las TIC. Estrategias didácticas y entornos virtuales de enseñanza-aprendizaje. Recuperado de: [http://gte.uib.es/pape/gte/sites/gte.uib.es/pape.gte/files/DB4\\_bordon56.pdf](http://gte.uib.es/pape/gte/sites/gte.uib.es/pape.gte/files/DB4_bordon56.pdf)

Sigalés, C. (2004). Formación universitaria y TIC: nuevos usos y nuevos roles. Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento. Recuperado de: <http://www.uoc.edu/rusc/dt/esp/sigales0704.html>

# SÓLO HAY QUE BAJAR UNA ESCALERA EN ESPIRAL. EL BUCLE NOCIONAL

SUBCULTURA(S) ↔ MÚSICA(S) ↔ UNDERGROUND ↔ ESPACIO(S)

Luis Eduardo Delgado Aguiñaga<sup>1</sup>

**Resumen:** el concepto de cultura underground permite homogeneizar la pluralidad de específicas formas expresivas en las subculturas del under. La ideología y la manufactura en la producción y reproducción de artefactos, símbolos, prácticas culturales y espacios desde la marginalidad, construyen un tejido y mundo alternativo que se antepone a la unidireccionalidad de lo hegemónico. El underground, como elemento espacial, no sólo se caracteriza por su levedad y efimeridad: baldíos, inmuebles okupados [sic] o bodegas abandonadas, además de todo aquel uso físico/simbólico dado de modo espontáneo, clandestino e informal; sino que sí puede ampliar su posibilidad de emergencia en otra tipología de lugares e inclusive consolidarse en la formalidad. Se trata de geografías complejas incógnitas e invisibles, lugares liminoides de ocio, sociabilidad y entretenimiento, definidos por la apropiación y el ambiente creado en ellos por la subterrneidad –estimulada por la música y la convivencia. Son sitios reciclados, minimalistas, que configuran realidades temporales que mitifican al territorio y altamente significan al lugar.

<sup>1</sup> Licenciado en Arquitectura, Maestro en Ciencias en Arquitectura y Urbanismo. Alumno del doctorado en urbanismo de la UNAM. Es coeditor de El Fanzine del Cerdo Violeta. e-mail: arq.eduardo-de-aginaga@hotmail.com. Docente en el instituto Universitario del Centro de México.

El presente artículo parte de la búsqueda de la subjetividad y la heterogeneidad en un complexus cultural operante en la relación sociedad(es)→ciudad(es). En el entendido de que las interacciones entre individuos forman sociedades y las sociedades: cultura. La cultura no es sino la sociedad como representación, como semiosis. Las sociedades son sistemas de símbolos y singularidades cuyo escenario es siempre el espacio. Debiéndose hablar, entonces, de culturas e inclusive de subculturas –y espacios. Bajo este panorama emerge el concepto de lo underground, emparentado erróneamente con lo etario, lo efímero y otras ambiguas connotaciones.

Se requiere una revisión del estado del arte, un abordaje a la aproximación teórica y, finalmente, lanzar una definición operativa que represente mejor a esas microsociedades consolidadas, conformadas por pequeños grupos de sujetos guiados por el habitus, y reproductoras de estilos cargados de significación que va contra natura al proceso de normalización que buscan las instituciones y las industrias culturales: como la(s) música(s) y otros tantos elementos que placenteramente les definen. Una vez planteado esto, la cuestión es ¿cómo se articulan las nociones subcultura(s), música(s) y underground ante la posibilidad de emergencia del espacio, como lugar(es) propio(s) y de distinción? Y ¿cómo se caracterizan dichos espacios? Las respuestas se presentan en los siguientes apartados: Culturas subalternas y culturas parciales, La gran tradición underground, Posible aproximación genealógica a las filosofías irracionalizables y Espacios liminoides como geografías invisibles.

### CULTURAS SUBALTERNAS Y CULTURAS PARCIALES

Si la cultura existe como organización de las formas simbólicas representadas en productos y disposiciones social e históricamente construidas, entonces la cultura atiende a distintas coyunturas, geografías y diferentes sociedades. Las sociedades siempre han

estado divididas en clases, la concepción gramsciana habla al menos de dos: la hegemónica y la subalterna.

Enlazadas a la par. Unas intentando dominar, las otras resistiendo, no obstante, hay una absorción de códigos que circulan entre ambas partes, donde sus formas simbólicas dejan de ser particulares –o al menos eso parece. Por lo que, si se habla de sociedades, de formas, de clases, Edgar Morin explica que tanto se dice justamente La Cultura como justamente las culturas –enfoque también relacionado con las sub-semiosferas de Iuri Lotman<sup>2</sup> (1999, p. 26)– pues:

*La cultura está constituida por el conjunto de los saberes, saber-hacer, reglas, normas, interdicciones, estrategias, creencias, ideas, valores, mitos que se transmite de generación, se reproduce complejidad psicológica y social. No hay sociedad humana, arcaica o moderna que no tenga cultura, pero cada cultura es singular. Así, siempre hay la cultura en las culturas, pero la cultura no existe sino a través de las culturas.*

Dentro de esta búsqueda de singularidad, es que se pone en frente la seducción hacia el malinterpretado concepto de Subcultura. Noción que permite distinguir en el bucle ciudad de los resistentes (cuerpos enfermos) → ciudad de los diferentes (García Vázquez, 2004) una inter-retroactividad considerable para plantear el fenómeno urbano underground.

La cultura en la tradición marxista, según Gilberto Giménez (2006, p. 64), “es siempre un campo de batalla y a la vez el objetivo estratégico de esa batalla”. Es decir, es el producto de una lucha de clases entre la burguesía y el proletariado. Lo que es, como se ha mencionado, para Antonio Gramsci: la hegemonía y las clases subalternas. La primera como clase dominante y la segunda perteneciente al pueblo (los dominados).

<sup>2</sup>“La semiosfera es definida, por analogía con el concepto de biosfera (introducido por y. I. Vernadski), como el dominio en el que todo sistema signico puede funcionar, el espacio en el que se realizan los procesos comunicativos y se producen nuevas informaciones, el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis... un sistema es concebido como algo que cambia y que, por tanto, no puede ser definido y analizado de forma abstracta, fuera del tiempo y del espacio culturales. Uno de los rasgos distintivos de la semiosfera es su carácter delimitado, lo que lleva al concepto de frontera o límite. El espacio entero de la semiosfera está ocupado por fronteras de niveles diferentes, por límites de lenguajes diferentes. A su vez, cada una de estas sub-semiosferas tiene su propia identidad semiótica (su propio «yo» semiótico) que se construye en relación a las demás. Por otro lado, la semiosfera, como espacio organizado, «necesita de un entorno exterior “no organizado” y se lo construye en caso de ausencia de éste».” (Cáceres, 1996: 171).

*La posición de clase subalterna y/o dominante determina [...] una gradación de niveles jerarquizados en el ámbito de la cultura, que van desde las formas más elaboradas, sistemáticas y políticamente organizadas, como las “filosofías” hegemónicas y, en menor grado, la religión, a las menos elaboradas y refinadas, como el sentido común y el folklore, que corresponden grosso modo a lo que suele denominarse “cultura popular” (Giménez, 2006, p. 60-61).*

Dentro de la relación entre las culturas hegemónicas y subalternas surgen desniveles que distancian las situaciones de las diferencias culturales, es decir, hay desniveles al ámbito más general de la cultura cuando evidenciamos prácticas y productos culturales populares en lo culto (y viceversa). Así, los desniveles internos de la cultura se refieren a cuando:

*...las concepciones y comportamientos surgidos en cierto grupo o estrato social se expanden [...] (‘circulación sociocultural’) [...] hacia otros grupos y estratos que los adoptan transformándolos en mayor o menor medida, y a veces los conservan, incluso cuando ya fueron abandonados en el estrato o grupo de origen... Pero interesan más los desplazamientos entre estratos... con diferente poder y prestigio social y cultural: grupos dominantes, por un lado, y grupos dominados, por el otro (Cirese, 1976 en Giménez, 2006, p. 273).*

Sobre la formación de estos desniveles internos de la cultura, Mario Alberto Cirese (1976 en Giménez, 2006, p. 266-267) explica que están estrechamente relacionados con los siguientes hechos:

I. Las *dificultades materiales de las comunicaciones* que hasta tiempos muy recientes provocaban fuertes aislamientos de las zonas periféricas respecto de las zonas centrales [...] con la consiguiente disparidad de ritmos y diversidad [...] de las respectivas formas económicas;

II. La *discriminación cultural* de que son objeto los grupos subalternos por parte de los grupos hegemónicos, de modo que aquellos quedan excluidos, tanto de la producción como del goce de ciertos bienes culturales;

III. La *resistencia* de los grupos periféricos y subalternos a las imposiciones “civilizadoras” de los grupos hegemónicos.

De este modo, por la fuerza que proveen las resistencias subalternas por establecer prácticas y concepciones que la hegemonía tacha de erróneas, ingenuas o de fanatismo, es que nace “El folklore [que] ha sido planteado como la cultura de las clases subalternas, es decir, como una subcultura en el ámbito más general de la cultura de un determinado país” (Lombardi Satriani, 1974, p. 57).

Luigi M. Lombardi Satriani, en 1974, realiza un riquísimo trabajo sobre Antropología Cultural: *Análisis de la Cultura Subalterna*, es decir, en relación con Antonio Gramsci, sobre el *folklore* como sentido común y sistema de creencias, supersticiones, opiniones, maneras de ver y obrar dentro de los estratos subalternos. Sistema que tiende a *popularizarse/folklorizarse*. Para fortalecer lo anterior, Lombardi Satriani cita al mismo Gramsci (1948, en 1974 p. 23), quien toma como ejemplo los cantos, y aclara con “toda nitidez que la ‘popularidad’ de los cantos consiste no en su género ni en su origen antiguo (es decir, por ser obra de un poeta culto o bien del pueblo) sino en su adopción ‘porque se conforma a la manera de pensar y de sentir’ del pueblo”. Por lo que el folklore es entendido como el reflejo de las condiciones (urbanas o extra urbanas) de vida cultural de un pueblo —es la cultura popular de las clases sociales, económica y culturalmente, desposeídas— y su diversidad se traduce en una contraposición con las ideologías dominantes (Lombardi Satriani, 1974, p. 116).

Entonces, si el folklore es la cultura popular, como medio de resistencia e impugnación, de las clases subalternas ¿Por qué se convierte, cómo se dijo antes, en subcultura de un país? Lombardi Satriani (1974, p. 51) afirma que “en una sociedad organizada en clases [...], resulta genérico hablar de una cultura nacional, mientras que será más fecundo científicamente distinguir preliminarmente una cultura hegemónica (es decir, de las clases dominantes) y una cultura subalterna (es decir de las clases dominadas)”. Razón que conlleva a que se deba decir que:

*No podemos hablar... de una cultura única para [...] determinada [...] sociedad, porque esto sobrentendería una sustancial homogeneidad..., sino que debemos distinguir más culturas y subculturas. La antropología cultural..., ha definido... los grupos culturales... Un grupo puede ser subdividido en subgrupos [...] para así concluir que [...] todos subgrupo social o territorial suficientemente*

definido tiene una subcultura o cultura parcial; existen en efecto, las subculturas religiosas, profesionales, juveniles, femeninas, masculinas, eclesiásticas, etc., o las diferentes culturas parciales... regionales, étnicas (minorías anexadas, castas, grupos nómadas, grupos parásitos), territoriales diferenciales (rurales y urbanas), etcétera.” (Lombardi Satriani, 1974, p. 52 y 54).

Por su parte, Pietro Rossi (1970 en Giménez, 2006, p. 45), explica que los sistemas de valores que son compartidos en un grupo social como “premisas no declaradas”, “categorías fundamentales” o “cultura implícita” —a diferencia de los comportamientos observables—, son “la base metodológica para reconocer la eventual existencia, en una determinada sociedad, de culturas diferentes y, a veces, en conflicto; o también la articulación de una cultura en subculturas con características distintivas propias”.

De esa manera, se entiende que las subculturas o culturas parciales no son más que una articulación de la propia cultura (hegemónica o subalterna), son pequeñas sociedades de subgrupos que buscan (consciente o inconscientemente) diferenciarse —por falta de adaptabilidad— del resto de la sociedad. Las subculturas pueden ser, sírvase para ejemplificar, un grupo de amigos gays, un conjunto de inmigrantes nigerianos en Mallorca o una pandilla de punks. En sentido del último ejemplo, Carles Feixa (1998, p. 60) en *El reloj de arena: culturas juveniles en México* describe que estas subculturas:

*(...) refieren a la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintos localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional. En un sentido más restringido definen la aparición de “microsociedades juveniles”, con grados significativos de autonomía respecto a las “instituciones adultas”, que optan por espacios y tiempos específicos, y que se configuran históricamente en los países occidentales tras la II Guerra Mundial, coincidiendo con grandes procesos de cambio social en el terreno económico, educativo, laboral e ideológico.*

El mismo autor explicita que el término subculturas juveniles sería técnicamente el más correcto para este abordaje, sin embargo, él habla de culturas —en plural, por la heterogeneidad de estas microsociedades— “para esquivar los usos desviacionistas predominantes en este... término” de subcultura (Feixa, 1998, p. 60), resultado de la pedantería terminológica que le han llevado a una rotunda malinterpretación e incluso a la banalidad.

Para Rosana Reguillo (2010, p. 9-10), las subculturas juveniles en México aparecen a partir del hacerse notar por su apropiación del espacio público, distinguiendo la posibilidad de encontrarse con:

*...tres momentos “fundacionales” en la emergencia del actor juvenil en el país, en la segunda mitad del siglo XX:*

*a) La emergencia de un actor político juvenil, a través de la categoría “estudiantil”, que parte del movimiento del 68.*

*b) La emergencia del joven popular urbano, a través principalmente de las “bandas juveniles”, espejo invertido del llamado milagro mexicano, y su molesta intromisión en la declaración de nuestra modernidad capitalista, hacia principios de los años ochenta.*

*c) La emergencia de las “culturas juveniles” que, a través de modos diferenciados de autorreconocimiento y heterorreconocimiento, dieron cuenta de la globalización de las identidades, la cual ponía en evidencia que el mundo ya no se agotaba en las adscripciones o fidelidades locales; este “momento” arranca a finales de la década de los años ochenta, pero es en los noventa cuando alcanza su punto más alto, tanto en el plano de la discusión académica como en el ámbito del discurso mediático.*

Los tres momentos, pero en especial el tercero, relatan el proceso urbano de subculturización (del que habla Fischer, 1975), pues es donde todos los contextos influyen en la emergencia y arraigamiento a cierta subcultura, donde los jóvenes:

<sup>3</sup> Dice C. S. Fischer (1975) que: mientras más urbanizada esté una comunidad, mayor será su tendencia a la subculturización. El underground se presenta en todos los estratos sociales, sin embargo, los jóvenes (entonces nace la inquietud) de las culturas subalternas parecen identificarse mejor con estos subgrupos y, a su vez, donde esta corriente refleja de mejor manera sus características: a) cuasi-rompimiento con el sistema, b) insatisfacción con el mainstream, c) un estilo distinto al de los esquemas preestablecidos, d) la música que se escucha y se hace ahí —productos culturales— y e) los roles o actividades.

*Debido a las múltiples actividades especializadas propias de la organización económica, de la institución de las relaciones laborales y de las interacciones sociales propias de las urbes contemporáneas... se enfrentan ante la dificultad de incorporarse a una mayoría adulta y responsable, reconocida socialmente como legítima. Algunos de ellos no cumplen con los requisitos para ser admitidos en ella y otros no le encuentran sentido, por lo cual pasan a formar parte de alguna corriente minoritaria (...)* (Villareal, 2007, p. 3).

Esta perspectiva actual, experimentada en las metrópolis y grandes ciudades, sitúa a los jóvenes en un estado de “prolongación de la adolescencia”, pues los efectos que revelan el establishment<sup>4</sup> y el mainstream<sup>5</sup>, en principio, para algunos, no son de interés para su integración inmediata. La otra cara, la alternativa, en su papel de subcultura juvenil permite alargar esa integración y algunas veces nulificarle. Durante esa estadía, la determinada subcultura juvenil, con sus rasgos identitarios, exige la presencia de símbolos y lugares, la puesta en marcha de prácticas socioculturales y la creación de productos culturales. Muchas de ellas se relacionan con el underground, las otras se quedan en otros campos como, por ejemplo, los fanáticos al anime o manga japonés, los devotos a San Juditas o los bailarines no profesionales de salsa. ¿Qué sucede con las que sí estrechan relación?

## LA GRAN TRADICIÓN UNDERGROUND

Desde 1988, en *Le temps des tribus*, Michel Maffesoli introdujo la noción de “(neo) tribus (urbanas)”, se trata de una visión sociológica que, a lo largo de dos décadas en boga, ha sido adoptada unívoca, acrítica e indiscriminadamente en otras disciplinas implantando paulatinamente polémica en su uso. A propósito, José Magnani (Cfr. 2007, p. 17) se cuestiona ¿las tribus urbanas son metáfora o una categoría? Respondiéndose: como categoría es criticable por sus limitaciones, por ejemplo, en etnología, el término “tribu” apunta a alianzas amplias entre clases, segmentos, grupos locales bien delimitados, con reglas y costumbres parti-

culares, etc. Evocando completamente a la contradicción y los malentendidos, pues la noción de Maffesoli encara comunidades emocionales efímeras, locales, desorganizadas, posmodernas, con comportamientos relacionados con el nomadismo, la fragmentación y el consumo: “el neotribalismo es caracterizado por la fluidez, por las reuniones puntuales y por la dispersión” (Magnani, 2007, p. 16).

La adaptación al empleo actual en otras disciplinas como la antropología social y/o la urbana y el urbanismo sociocultural, por ejemplo, también sufren el riesgo de caer en cegueras del conocimiento cuando, a diferencia, el objetivo de estudio son grupos sociales y lugares de sociabilización que se contraponen a estilos y modos de vida, en las grandes ciudades, relacionados con la hegemonía e individualismos de carácter masificado y eventual, y no a identidades bien marcadas que circulan con regularidad y se apropian, con sus comportamientos, de lugares, ampliando sus posibilidades y entablando patrones de uso.

Estos defectos interpretativos han incitado a la proposición de otras categorías, tales son los casos de Carles Feixa (2004) con el concepto de “culturas juveniles” o José Magnani (2007) con “circuitos de jóvenes”. El primero hace un registro de diferentes subculturas juveniles, con estilos distintivos, desde los años sesenta, encarando el fenómeno de otro modo pues transfiere la marginalidad, asociada con estos grupos, a la identidad, las apariencias a las estrategias, lo espectacular a la vida cotidiana, la delincuencia al tiempo libre y las imágenes (de lejos y por fuera) a los actores (de cerca y por dentro). La denominación del segundo está basada en etnografías que abordan el comportamiento de los jóvenes en las urbes, encontrando espacios donde éstos circulan, sus puntos de encuentro-conflicto y los socios con los que se establecen relaciones de intercambio. De este modo, dentro del marco que ofrecen estas dos posturas —una por encarar el fenómeno acentuando en la distinción (pero sólo a nivel juvenil) y la otra en la consolidación (pero únicamente por la búsqueda de redes espaciales)—, se plantea el uso de la metáfora-categoría: underground, que surge como crítica a

<sup>4</sup> “el término establishment se traduce como un conjunto de personas unidas por un propósito u objetivo común. Más explícitamente, con la expresión Eastern Establishment se designa al entramado plutocrático del Big Banking y del Big Business que domina la vida económica, política y social de los Estados Unidos” (Lozano, 1996: 36); y por ende, también, de una mayoritaria parte del resto de los países que ahora son globalmente interdependientes los unos de los otros.

<sup>5</sup> El mainstream, en sentido de la comunicación, se refiere a aquello que es común a la vista de la gente, todo lo que se conoce y aparece en los medios masivos de comunicación (mass media), por lo que es fácil encontrarlo siendo el tema de moda en la boca de la gente (Cfr. González Manet, 1984: 23).

la perspectiva de las “tribus urbanas”, pues su cometido es analizar comportamientos y espacios donde llamen la atención la sociabilidad, las permanencias y significaciones, así como las singularidades de estos tipos de subculturas con sus lugares.

El underground, como categoría, está asociado con las contracorrientes formuladas por Morin (1999, p. 38-39), las cuales motivan y regeneran múltiples principios de transformación respecto a las corrientes dominantes. Entablando diálogos con la “contracorriente cualitativa”, apegándose a la calidad de la vida; con la “contracorriente de resistencia a la vida prosaica puramente utilitaria”, dedicada a la vida poética, la pasión, el festejo; con la “contracorriente de resistencia a la primacía del consumo estandarizado”; y, por último, con la “contracorriente de emancipación con respecto de la tiranía omnipresente del dinero”.

Como metáfora, el underground designa lo “que se desarrolla al margen de la actividad pública cultural”<sup>6</sup>, ese margen es mimetizado con la traducción literal que infiere a lo subterráneo, no obstante, no necesariamente subterráneo físicamente.

Las metáforas pueden formar categorías, al menos eso afirma Victor Turner en “Dramas sociales y metáforas rituales” (1974, p. 37), a través de transformaciones semánticas pues:

*(...) es sencillamente una forma de avanzar de lo conocido a lo desconocido. Es una forma de conocimiento en la que las características de identificación de una cosa se transfieren, en un destello intuitivo, instantáneo y casi inconsciente, a otra cosa que, por su lejanía o complejidad, nos es desconocida.*

Por lo tanto se trata de analogías básicas como raíces polisémicas que surgen de la doxa, sin embargo, “se requiere un gran desarrollo y refinamiento del conjunto de categorías para que sean adecuadas a una hipótesis de alcance ilimitado” (Turner, 1974, p. 38), porque se presenta la idea de dos cosas distintas pero unidas por un nombre en común, asociándose e interactuando conforme a las posibilidades de su significado, variando según los contextos culturales y los momentos temporales.

El propio Turner, basándose en Robert Nisbet, confirma que mucha sustancia de los sistemas filosóficos complejos, por ejemplo, el freudianismo o el marxismo, “proceden de premisas metafóricas”, el primero con “el complejo de Edipo, los modelos topográficos y económicos, los mecanismos de defensa, Eros y Tanatos”, etc., el segundo con “los órdenes sociales como ‘formaciones embrionarias’ en los ‘senos’ de los órdenes precedentes, donde cada transición está emparentada con el ‘nacimiento’ y requiere de la asistencia de una ‘partera’, una fuerza” (1974, p. 39).

Inclusive, el modelo de drama social de Turner, que surge para nombrar a las tensiones entre distintos grupos en episodios públicos, es una metáfora relacionada con el teatro, proviniendo de “una forma humana estética, un producto de la cultura, no de la naturaleza” (Turner, 1974, p. 44). No obstante, plantas, animales, humanos, el cosmos, son empleados como metáforas para referirse a cambios o procesos, crecimientos, decadencias, ciclos de vida. También se usan en las ciencias naturales, tal es el caso de “fuerza” en la física, como energía que pone en movimiento un objeto, y que deriva “de la experiencia interna humana de actuar vigorosamente y eficazmente, de controlar, persuadir o influir en otros” (Turner, 1974, p. 136).

Es posible elaborar un extenso listado de categorías que provienen de formas metafóricas, por ejemplo, la misma semiosfera de Lotman como analogía de la biosfera pero como conjunto de medios de carácter semiótico, o las categorías de análisis urbano de Magnani para detectar las continuidades y discontinuidades espaciales: mancha, pedazo, punto, circuito, trayecto, quebrada, escena, pórtico, etcétera. En lo que respecta a la noción propuesta, Ángel Rodríguez (2009) relata, en “Underground: se busca”, el proceso de transformación que le traslada desde un supuesto quimérico hasta una entidad metafórica relacionada con escenarios, actores, reglas y temporalidades.

Representa “templos”, “invocaciones”, músicas, fanzines, películas, libros, “románticos seguidores”, se aleja de charlatanerías y falsas propagandas; es “una convulsión, mezcla entre euforia y calma” (Rodríguez,

<sup>6</sup>“La palabra se utilizó por primera vez... para referirse a algunos movimientos de resistencia contra regímenes represivos. Así, el ferrocarril subterráneo [Underground Railroad] fue una red de rutas clandestinas por la que los esclavos africanos intentaban huir de los Estados Unidos en el siglo XIX. La expresión “ferrocarril subterráneo” volvió a utilizarse en los años 60 para referirse a la red de grupos que ayudaban a los objetores de conciencia estadounidenses a escapar a Canadá para no luchar en la Guerra de Vietnam y se aplicó también en los años 70 al movimiento clandestino de gente y bienes desarrollado por el movimiento amerindio [...], o, también, [...] Desde los años 60... se ha utilizado para designar varias subculturas”. En [http://www.es.wikipedia.org/wiki/Cultura\\_underground](http://www.es.wikipedia.org/wiki/Cultura_underground).

2009, p. 48). Afronta su identidad esencial: “clandestino, caótico, oculto, ilegal, juvenil, transgresor, viejo, sabio, revolucionario callejero... que debe verse siempre distinto” Vs. un nombre que “podría haberse vuelto una metáfora desgastada, distante de su núcleo narcótico (Rodríguez, 2009, p. 49). Finalizando:

*Al Underground no debes buscarlo (...). Nunca lo encontrarás de esa manera; es más, nunca lo harás... Él es un loco solitario, él sabe a dónde va, recorre el camino más árido, y lo hace solo, casi siempre inadvertido, alejado de ti y de mí (...) es un virus, del cual tú y yo estamos infectados, sólo tienes que seguir andando tu propio camino sin buscar a dónde ir, es mucho más divertido. Él llega y te infecta y luego se marcha de las multitudes y de sus propios cultos: le molestan... Por intuición, debes imaginar lo que él haría, pretende ser él por un instante (...) (Rodríguez, 2009, p. 50).*

Por lo tanto, es correcto utilizar el concepto de underground en conjunto con el de subcultura basándose en estudios y publicaciones de algunos autores como: Dick Hebdige (1979) en *Subculture* —usa en buena manera el concepto subcultura, pero menciona “valores subterráneos”—, José Agustín Ramírez (1996) en *La contracultura en México* —emplea el término contracultura, sin embargo, llama a uno de sus capítulos “burbujeando bajo la superficie”, haciendo referencia a un mundo debajo de..., entonces subterráneo—, y algunos artículos de: Héctor Castillo Berthier (2003) —que a pesar de manejar a estos grupos como tribus urbanas, habla de “espacios subterráneos y alternos”—, Edgar Morín Martínez (2001) —quien los estudia como “culturas juveniles ciudadanas”, pero parafraseando a Hebdige habla de “sonido underground” como “música secreta” y, por su parte, toca el tema del “mercado subterráneo” y las “tradiciones juveniles subterráneas”.

De esta manera, las subculturas (juveniles) con afinidad al underground, es decir, entonces, las “subculturas del under<sup>7</sup>”, como definición operativa, conjuntan el mundo de la cultura subterránea. La categoría de subculturas de under no se refiere, para nada, a un pleonismo pues así como es necesario distinguir la heterogeneidad de las subculturas respecto a una cultura general de determinada ciudad (o país), también

es necesario especificar de qué tipo de subcultura (y juventud) se está hablando. En ella, ninguno de los dos polos es exclusivo del otro, se trata de una inter-recursividad en una especie de bucle denominado subcultura —underground.

Dick Hebdige (1979, p. 34), respecto al estilo de este tipo de subculturas, dice que:

*(...) viene, pues, cargado de significación. Sus transformaciones van ‘contra natura’, interrumpiendo el proceso de ‘normalización’. Como tales, son gestos, movimientos hacia un discurso que ofenda a la ‘mayoría silenciosa’, que ponga en jaque el principio de unidad y cohesión, que contradiga el mito del consenso.*



Se refiere a subculturas engendradas por las clases subalternas (como se ha estado tratando aquí), de la sociedad dividida en clases, que tienen como esencia, —respecto a sus productos culturales— un “mercado subterráneo” (Morín M., 2001, p. 104). Las subculturas del under, con sus características de diferenciación, requieren de una fuerte presencia simbólica a través de sus diversas prácticas socioculturales, el uso espacial y la creación de distintos productos culturales, es decir, la indumentaria, el cabello, los puntos de encuentro, el ocio, el tiempo libre, la forma de hablar, la rebeldía, la resistencia, el comportamiento, los lugares de convivencia, las tocadas, los discos, etc., toman una importancia tal que sugieren la necesidad espacial y, también —¿por qué no?—, de pasión —como

<sup>7</sup> A propósito, es otro el trabajo en el que se abarca un listado, descripción, surgimiento y desarrollo de éstas. Confróntese Aguiñaga, Luis Eduardo Delgado (2009). Tesis de licenciatura en arquitectura: Centro de intercambio cultural para la ciudad de León, Guanajuato. Tianguis y foros de expresión para arte subterráneo, México, Universidad de La Salle Bajío.

apetito o afición vehemente (RAE)—, pues las experiencias en su interior:

*(...) son vistas como rituales de resistencia a la dominación de una cultura hegemónica; de ahí el carácter 'chocante' y desafiador de presencia, de la visual y de los actos de los skinheads, por ejemplo, manifestación tomada como paradigmática de una subcultura juvenil típica (Magnani, 2007, p. 18-19).*

Estas subculturas del under, por otra parte, también han sido tratado a partir de la asignación del término “rock” —que es una abreviatura del de la música rock and roll— que aparece como ambiguo cuando se utiliza tanto como sinónimo de los estilos de las “culturas juveniles”, “tribus”, “contraculturas” o (aquí) subculturas —que serían, entonces, exclusivamente rockeros— y/o calificativo englobante de sus respectivas músicas (siempre en plural). Pues el rock, como producto no de las masas, es tan sólo un género más dentro del underground y no es la raíz de otros tantos géneros como el jazz, el rap o el reggae. Y, en definitiva, con este término lo que se busca, de alguna

manera, es “homogeneizar” (sin respetar la pluralidad) en un concepto a más cantidad de géneros subculturales y musicales urbanos de “esencia juvenil”. Al contrario:

*La cultura subterránea o underground, es un término que se adjudica de una infinidad de subculturas... con raíces, gestos, gustos, carencias, abundancias, influencias, valores, [...] reglas [...], ideologías [...] que no van con la cultura oficial y tradicionalmente aceptada [...], etc. Es la unificación de todas las subculturas juveniles-undergrounds nacidas... desde... poco antes de la [...] primera [...] mitad del siglo pasado y hasta el día de hoy, algunas con aspectos extremadamente contraculturales y otras (la mayoría), sólo con algunas características de la llamada contracultura (Aguñaga, 2008, p. 38).*

Sobre esta misma línea de unificación en torno el concepto underground, el ensayista y novelista mexicano Guillermo Fadanelli (2007) también expresa la relación que tienen estas microsociedades con ele-



mentos especiales, como la ideología o la manufactura, conformando la elaboración de diversos productos culturales:

*Aprecio más esta actitud que consiste en ser un esclavo de tus propias pasiones, de tus obsesiones, de tus deseos. Que no necesariamente debes convertirte en un soldado de la verdad que lucha contra occidente, contra la globalización, contra los políticos rastreros. Puedes simplemente concentrarte en tus propias obsesiones y a partir de allí, crear símbolos que formarán parte de lo que conocemos como cultura underground. Hay algo de farsante en aquel que tiene éxito, decía Cioran. [...] Los creadores de fanzines, de revistas de baja producción, de distribución precaria que se ubican en la marginalidad, tiene[n] mucho sentido porque construyen un tejido, un mundo alternativo, un ser otro [...], que se opone al concepto de mundo unidireccional o hegemónico. Es mucho más cercano a la realidad [...], este grupo de ‘perdedores’, en el mejor sentido de la palabra, de hacedores de arte underground que se inmolan a sí mismos.<sup>8</sup>*

Poniendo como ejemplo el del fanzine, Fadanelli enfatiza en la producción de sentido —que es distinto a la que trata de imponer la hegemonía—, que bien, puede adaptarse a cualquier otro producto cultural, o imaginario, artístico urbano propio del underground, como es la música o el graffiti. Es importante, en la definición de este autor, resaltar la usencia de ciertos conceptos, como juventud, probablemente por el rebasamiento que el underground a manera de compromiso solicita en sus miembros, es decir, la adolescencia posibilita el integrarse a una subcultura juvenil pero sólo el compromiso y la pasión que da el activismo —como modo de vida— permiten acceder, movilizarse y producir lo que es propio de la cultura subterránea o underground y las subculturas del under.

Sobre cultura subterránea, Aida Analco, en 2003, realiza una investigación (también) en torno al fanzine en México donde, en primera instancia, se distancia de la concepción, mencionada anteriormente, expandiendo y situando a la cultura subterránea como sinónimo general de las culturas subalternas pues, fundamentándose en Castoriadis, las trata como instituyentes Vs. Lo instituido —que es la cultura estable-

cida (o que busca establecer)—, es decir, a través de la cultura hegemónica. También se refiere a los desniveles internos de Cirese, diciendo que:

*Esta relación entre cultura establecida y subterránea se vuelve un proceso siempre inacabado donde algunas expresiones de la cultura subterránea son retomados por la cultura establecida para nutrirse y conservar su dinamismo, para poder seguir explicando y organizando la realidad de una manera que satisfaga a las grandes masas (Analco, 2003, p. 79).*

Sin embargo, lo subterráneo o underground no puede tomar el papel exclusivo de la subalternidad ni de ninguna otra generalidad, pues se trata, precisamente, sólo de una de sus partes. No obstante, la propuesta de esta antropóloga, de cierta manera, tiene fundamentos y plena concordancia con la disputa que Heath y Potter (2004, p. 173-174) establecen:

*Cada vez que el sistema “asimila” un símbolo de rebeldía, los muchachos (...) se ven obligados a avanzar un paso más para establecer esa pureza de su credo alternativo que les permite diferenciarse de las odiadas masas (...) los punks se agujeraban las orejas (...) las colegialas empezaron a imitarles (...) ellos (...) se pasaron a los estilos llamados “primitivos” (...) Todo lo que sea “alternativo” o tenga un “toque especial” se “popularizará” inmediatamente.*

En la misma línea, Analco se aproxima a la concepción de cultura subterránea como conjunto (de subculturas underground), al congeniar con Luis Racionero (1977, p. 10) respecto al desencanto por la racionalización, con sus filosofías e ideologías, y la búsqueda de alternativas, la cual se:

*(...) cristalizó, en las condiciones objetivas favorables de la década de los sesenta, en un movimiento de amplia repercusión cultural que se ha dado en llamar el underground (...) Utilizo el término underground por ser más amplio que el de contracultura (...) ya que, este último, (...) denota la manifestación formal de una encarnación pasajera del underground en la década de los sesenta. El underground (...) es la tradición del pensamiento*

<sup>8</sup>(Entrevista) en <http://www.youtube.com/watch?v=NxylFdY3nrk&feature=related>.

*heterodoxo que corre paralela y subterránea a lo largo de toda la historia de occidente (...) considera todas las culturas y estilos de vida que en el mundo han sido como un archivo donde puedan escogerse aquellos elementos culturales y personales que más se adapten a los temperamentos y objetivos vitales de individuos y grupos.*

La cita antepuesta otorga respaldo conceptual a la noción de underground, pues Racionero, en Filosofías del underground, hace un exhaustivo énfasis en el manejo de este término que —por motivos de interpretaciones, que son diversas, de los autores o estudiosos de los movimientos culturales de esencia juvenil, alterna o rebelde, se ha tornado complicado definirlo concretamente como concepto para abordar a estos subgrupos urbanos, y no quedar en desacuerdo con otros— “trata de analizar las corrientes de pensamiento y actitudes vitales que inspiran el movimiento... y que siguen vigentes todavía en el nivel filosófico... aún difundándose inasimilablemente, materializándose (Racionero, 1977, p. 16). Este autor se da a la tarea de dividirlo en “tres corrientes principales de pensamiento que nutren el caudal ideológico del underground. Estas son la filosofía individualista antiautoritaria de los románticos y anarquistas, la filosofía oriental, y la filosofía psicodélica” (Racionero, 1977, p. 18).

El párrafo anterior es sustento de lo que Racionero define como La gran tradición underground, cuya genealogía, como punto de partida, poco ↔ mucho tiene que ver con la generación Beat y Kerouac, en el sentido de que la novela de este último, de nombre, Los subterráneos, es traducción del inglés The Subterraneans y no de The Undergrounds, hecho que desvincula a la novela como génesis conceptual del underground. Sin embargo, ahí mismo, Kerouac trata a una subcultura del under que bautiza como los subterráneos:

*Son hipsters sin ser insoportables, son inteligentes sin ser convencionales, son intelectuales como el demonio y saben lo que se puede saber sobre Pound sin ser pretenciosos ni hablar demasiado de lo que saben, son muy tranquilos, son unos Cristos (Kerouac, 1958, p. 14).*

Es decir, se refiere a blancos queriendo tener una vida de negros, en el sentido de Norman Mailer (1957),

seducidos por su música y comportamientos en la década de los cincuenta.

La gran tradición underground de Racionero está enmarcada por las filosofías irracionales, que “constituyen una alternativa radical y coherente al estilo de vida de la sociedad del consumo, y al sistema de relaciones sociales y de producción impuestas... para mantener las mentes controladas” —incluido el conocimiento— (Racionero, Op. Cit.: 17), siendo no otra cosa más que la misma crítica de Morin (1999) hacia la ortodoxia y el monopolio del positivismo. La diferencia es semántica, Morin le llama a esto racionalización y Racionero racionalidad, no obstante, la respuesta alternativa del primero hacia la racionalización es a través de lo que el autor llama racionalidad, diferenciada de la racionalidad de Racionero y, más bien, semejante a la irracionalidad propuesta por éste último. Por lo tanto, es correcto llamar a las filosofías irracionales de Racionero, en sentido de Morin, filosofías irracionales e incluso racionales, subjetivas y objetivas, que no provienen de meros argumentos sino que se evidencian por experiencias, pues “El underground propone y practica, contra este autoritarismo mental, unas filosofías... que son otros métodos de conocimiento e hipótesis sobre la realidad, marginadas... por el método de conocimiento dominante” (Racionero, 1977: 18). ¿Cuáles son entonces esas filosofías irracionales? ¿Cuál es su origen, desarrollo y presente (ahora-ya-pasado)?

#### POSIBLE APROXIMACIÓN GENEALÓGICA A LAS FILOSOFÍAS IRRACIONALIZABLES

La mejor manera de describir la genealogía del underground está descrita, si acaso, por dos teóricos que le dan tratamiento en libros como La cultura underground y Filosofías del underground. La primera corresponde al italiano Mario Maffi (1972) y la segunda es del español, y ya mencionado, Luis Racionero (1977). Retomaremos la línea propuesta por Racionero quien coloca, compartiendo con Allen Ginsberg, su inicio en el romanticismo para terminar en los punks y demás subculturas del under, esta aproximación genealógica se puede observar en las siguientes tres filosofías: individualistas (la imaginación, la rebelión personal del marginado, la ética “amoral” individualista y el anarquismo), orientales (zen, yoga, taoísmo, sufismo, tantrismo y las similitudes entre el misticismo oriental y física moderna) y psicodélicas

(experiencias, cambios y cesación temporal, filosofía del animismo y de la tradición shamánica, la búsqueda del gozo y no de la verdad absoluta, la rebelión contra la perpetuación del poder y la mente como energía).

### Filosofías individualistas<sup>9</sup>

a) William Blake —y el poder de la imaginación— fue el primero en denunciar el esclavizamiento físico y mental causado por la maquinización del hombre producto del capitalismo y la revolución industrial. Ideológicamente afirmaba: Debo crear mi sistema o ser esclavo de otro hombre. No quiero razonar ni comparar, lo mío es crear.

b) Lord Byron —y el mito del rebelde marginado— fue el primer gran viajero del siglo XIX que aprovechó de su popularidad para chocarla, fue un rebelde ante la sociedad y el estilo de vida burgués. Con su título de Lord se pronunció en contra de la pena de muerte para los obreros que destruían las máquinas para recuperar su condición humana. Los románticos ingleses son los auténticos revolucionarios culturales, anarquistas morales y no asimilables por el sistema.

c) Herman Hesse —y la ética amoral— fue el único literato alemán que alzó la voz contra el patriotismo belicista de 1914 y al año siguiente, con la llegada de los nazis al poder, fue declarado traidor a la patria. Se erige como enemigo mortal de la burguesía porque el discreto encanto de la burguesía consiste precisamente en banalizar, en su novela *El lobo estepario* da una estrategia para la lucha vital contra ella: la marginación, la vida solitaria y libre del que ha renunciado a acumular, explotar y escalar.

d) Individualismo y anarquismo. Lo que llamamos civilización es producto de la ciudad y la guerra que, a su vez, son causadas por el derecho de propiedad. Con el surgimiento de esta autoridad surge la contraparte. “La forma que encarna con mayor fidelidad la proyección política y moderna del underground es el anarquismo. Si el underground es autoritario, individualista, descentralizante y comunitario, sus afinidades políticas se darán con mayor aproximación en la rama del socialismo llamado utópico y del comunismo libertario” (Racionero, 1977: 65). Es decir, el underground tiene una afinidad natural con las tendencias postuladas por Kropotkin: 1) integrar el trabajo para

producir riqueza en común y 2) toda libertad individual para perseguir los objetivos vitales, donde cualquier forma de gobierno es una perpetuación de la autoridad de una clase y por tanto un obstáculo en la evolución del individuo hacia mayores potencialidades de consciencia y plenitud vital.

### Filosofías individualistas

a) Haiku: La inmediatez del zen. Gary Snyder y los primeros poetas de la generación beat buscaron y exploraron las vías alternativas que los llevaron al zen, al taoísmo y al hinduismo. El zen es una actividad vital de cultivo de un estado mental que se relaciona con lo exterior con total inmediatez, sin tiempo —creado por el pensamiento, es la sombra que cae entre percepción y acción— ni espacio —creado por el ego, que es la distancia entre observador y observado— de por medio. Por otra parte, el haiku es la forma poética —ideal para expresar impersonalmente la percepción inmediata— de tres versos de siete y cinco sílabas que no busca belleza sino significación.

b) Razón y yoga: Diálogo entre Platón y Patanjali. El primero estableció un estándar de realidad fijo: las ideas eternas e inmutables. Las palabras son su representación física pues sólo existe una realidad cambiando perpetuamente sus formas. El segundo concuerda en que todo conocimiento es autoconocimiento, reconocimiento, una percepción percibiéndose a sí misma a través de sus cambiantes estados y sus formas efímeras innumerables. El yoga pretende la acomodación de los sentidos al modo de ser o naturaleza de la mente, cerrándolos a las impresiones directas de los objetos con los que se pierden de vista las apariencias, los pesos y las medidas.

c) Taoísmo: Los ritos vitales de la naturaleza. Tiene una relevancia enorme basada en dos motivos: en el nivel social, porque puede resolver la crisis ecológica creada por la visión judeocristiana de antagonismo a la naturaleza; y el nivel individual, porque puede poner a la persona en contacto con los ritmos de la naturaleza y con el fluir de las energías en su cuerpo.

d) Los Sufis: Eros y conocimiento. Les interesa básicamente el amor; lo conciben como una energía vital que sale del cuerpo en forma de irradiación y es cap-

<sup>9</sup> Con base en Racionero, 1977, p. 25-75.

<sup>10</sup> Con base en Racionero, 1977: 79-131.

tada por los cuerpos que los rodean, vivos o inanimados. En la cosmología sufí el universo es un inmenso océano de amor que se reproduce en una ceremonia fundamentada en la danza; y después en la poesía. El sufismo tiene un sabor islámico con la posibilidad de darse en otros países con cualquiera que esté libre de ambición, codicia, orgullo intelectual, obediencia ciega a la costumbre o sumisión a la autoridad.

e) Tantra: El yoga del sexo. Es la ciencia de las posturas yóguicas que llevan al perfecto control de todos los recursos físicos y psíquicos del cuerpo humano, restituyendo al cuerpo su papel de catalizador de las energías que sostienen y animan el universo. Aquí, la cópula sexual es el arbotante que hace de puente entre el cuerpo individual y la energía cósmica. También refleja su filosofía en pinturas y esculturas a través de 'yantras'; es decir, como imágenes visuales destinadas a enviar al receptor una vibración electromagnética que influirá en su estado de ánimo provocando las emociones del disfrute erótico y de la energía vital.

f) Misticismo oriental y física moderna. La idea es que la ciencia no necesita al misticismo ni el misticismo a la ciencia, pero que el hombre necesita a las dos. La experiencia mística es necesaria para comprender la naturaleza más profunda de las cosas, la ciencia es esencial para la vida moderna. Lo que se necesita, por consiguiente, no es una síntesis, sino una interacción dinámica entre intuición mística y análisis científico.

### Filosofías psicodélicas<sup>11</sup>

a) La invitación al viaje. Hay tres vivencias en el viaje de ácido que corresponden a otros tantos conceptos aceptados en la filosofía oriental: las experiencias de unidad, de cambio y de cesación del tiempo. La primera es una noción básica en el hinduismo, la segunda en el taoísmo y la tercera en el zen.

b) El Shamanismo. Castañeda y Don Juan. Sus libros presentan una forma de conocimiento alternativa; es irracionalizable, pero perfectamente coherente y estructurada; es alógica, pero de una sabiduría a menudo impresionante. Es la filosofía del animismo, de la tradición shamánica ancestral, el conocimiento y manipulación de las fuerzas elementales de los seres vivos e inanimados.

c) El dogma de la inmaculada percepción. El fracaso de la filosofía racionalizable para dar un propósito a la sociedad con unos valores que coordinen los medios tecnológicos a los fines humanos, han llevado a la generación actual a la búsqueda de otros métodos de utilización de la mente: a las filosofías irracionalizables. Marginadas por el monopolio de la razón, estas filosofías heterodoxas alimentan el pensamiento underground que podría ser la verdadera reserva cultural del Occidente. Las filosofías irracionalizables no buscan la verdad sino el gozo. La actual generación se está percatando de que la búsqueda inútil de la verdad ha producido ya demasiadas vidas lúcidas y desesperadas.

d) Racionalización y poder. El underground considera necesario rebelarse del dogma anterior porque la racionalización se ha convertido en un medio para la perpetuación del poder. La racionalización sería en filosofía lo que el monoteísmo fue antes en religión y el clasicismo en arte: un método subliminal para apoyar el poder. Lo que requiere, entre sensación y pensamiento, es que se abran las puertas del conocimiento.

e) La mente como energía. La mente humana tiene tres niveles complementarios de funcionamiento: la instintiva, la racional y la energética. La tercera refiere a alcanzar ámbitos inesperados como la dimensión política. Por ello el underground ha reivindicado viejas corrientes esotéricas marginadas por las autoridades y el poder; la hipótesis del underground es que con estas filosofías que expanden la mente se puedan mirar las raíces subconscientes y simbólicas del autoritarismo y la explotación.

En estos quince puntos, descritos en 1977, muy a pesar de la condición ibérica del autor, se encuentra una estrecha relación con el underground americano, específicamente el estadounidense, de la época. Razón muy notoria en las dos últimas filosofías –Orientales y Psicodélicas– identificadas con los movimientos beatnik y, principalmente, hippie de los cincuenta y sesenta, y su absorción y/o mundialización en los setenta. Sin embargo, hoy día no se puede negar el legado que rescata Racionero, siempre y cuando se particularice, esto es, relacionando los puntos de las filosofías sólo con las subculturas del under con las que éstas se llegan a identificar. Situación que se vuelve complicada, en la mayor de las veces, pues Racionero omite –qui-

<sup>11</sup> Con base en Racionero, 1977: 135-183.

zás por el año de publicación, quizás porque no estaba entre sus intereses— el aspecto musical que desde los sesenta se convirtió en el simbolismo más característico de las diversas subculturas del under. Sobre la reconfiguración que el paso del tiempo provoca en el underground, pero omitiendo de nueva cuenta las músicas, el mismo autor en un epílogo a la edición de 1982 (p. 189-190), dice:

*Desde que apareció este libro (...) el underground ha cambiado considerablemente de aspecto formal: las cabelleras de los hippies han sido rapadas al cepillo, las túnicas orientales se han trocado en chaquetas de cuero negro, las guirnaldas en cadenas, el aire candoroso, franciscano y apacible de los hippies se ha transformado (...) en la agresiva frialdad resentida del punk, uniformado de riguroso imperdible. El entusiasmo proselitista del hippy ha dejado su lugar a la infinita e inmovible indiferencia del pasota. Nada de esto puede tomarse en un sentido crítico negativo contra punks y pasotas, sino contra el sistema cultural decadente y recalcitrante que los ha engendrado. ¿Acaso podía ser de otra manera? ¿Qué otra salida le quedaba a la juventud de la generación siguiente a los hippies, si se considera lo que el sistema había hecho con sus aspiraciones? Si ya no se entiende... que el movimiento hippy es una propuesta cultural a todos los niveles para salir de la crisis de Occidente, tampoco se puede entender que los pasotas y los punks son el desencanto y resabido amargor de los que les siguen, al constatar la imposibilidad de abrir una brecha de cambio en el asfalto impenetrable del terror en el supermercado.*

Es necesario, por lo visto, añadir un punto más que se da con la caída del imperio Británico. La llegada de infinidad de migrantes a diferentes barrios, como Brixton por ejemplo, donde los antillanos más jóvenes comenzaron a convivir con sus pares, blancos de clase baja, en las calles de los barrios pobres de Inglaterra: “las culturas se mezclaron y surgió una etapa de diversidad étnica pero sobre todo cultural, y empezaron a generarse nuevos grupos juveniles, la música se vio transformada” (Analcó, 2003: 16).

A diferencia del hippiesmo, el surgimiento de las subculturas juveniles en Inglaterra estuvo condicionado por la severa industrialización en las ciudades y su consiguiente crisis, esto configuró a estos grupos a extremar relación con la working class que los dis-

tanciaba mucho de la mayoría burguesa que consolidaba al hippiesmo. Las miradas que entrecruzaban las diversas razas —fue de negros y blancos, los pakistanís no entraron en este círculo— ya no se daban sólo en las calles sino, también, en los centros de trabajo y en las pistas de baile. La música se volcó como un referente para los jóvenes, el principal. Así, por ejemplo, como el soul negro americano era afín a los mods, y luego se convirtió en soul blue-eyed de manufactura meramente blanca; surgió el reggae (1969) para los primeros skinheads y rudeboys, consolidándose pandillas y bandas musicales que incluían a integrantes negros. Luego surgió el punk y los punks y su mundialización y revivificación hasta donde la conocemos. Entonces la conformación del bucle subcultura → música ↔ underground.

A propósito, ha sido por la globalización que surgen las “hibridaciones culturales”, en sentido de García Canclini (1990), y la difusión mundial de imaginarios y productos culturales “desterritorializados” —se produce ska jamaicano en Japón y se encuentran punks con su parafernalia (de origen inglés) con base en seguros (alfileres de seguridad) en Argentina— que, sin embargo, van:

*Más allá de [...] ser [...] una mera ‘copia transculturizada’, la apropiación de referentes simbólicos no habla de construcciones culturales en las que lo ‘pertinente’, lo ‘original’ y lo ‘propio’ no tienen cabida. Lo global y lo local se entrelazan y producen algo mucho más complejo que permite al actor social comprender su realidad y actuar coherentemente sobre ella (Marcial, 2010, p. 218).*

Entonces, los valores, aptitudes y símbolos del underground pueden ir —o no— desde tener una opinión clara sobre algún asunto político, una postura antirracista, el gusto por la música garage, el respeto hacia los animales, asistir al estadio con un puñado de amigos a alentar al equipo local, hasta utilizar una cresta o unas botas Dr. Martens. Lo importante, parafraseando a Gilberto Giménez (2005, p. 489-490), es analizar estos productos o imágenes no sólo desde su forma objetivada-subjetivada-práctica de origen, las más de las veces extranjera, sino desde el significado y apropiación que les confieren sus productores o consumidores en un determinado contexto de recepción.

Las formas simbólicas relacionadas con el under-

ground siempre han entablado relación con la resistencia, el gusto, la expresión, lo subversivo y lo pasional. Sin embargo, y fuera de esta categoría, en las sociedades siempre han existido estas características de lo anti a través de distintos personajes/colectividades. Unos culpan a los jóvenes, otros a los comunistas y algunas veces a los rockeros, pero a estos últimos (¡recordar!) ya los ha devorado el sistema, incluso los ha digerido. Como dice tragicómicamente Camille De Toledo (2008, p. 38-39):

*Las causas que hubieran podido darnos una razón de ser parecían —bastaba tachar con una X— pasadas o superadas. Las independencias: pasadas. La alienación: superada. El Punk: pasado. El rocanrol: superado. El sindicalismo: superado. El comunismo: pasado. La modernidad: superada.*

Mejor referirse al underground, como mundo alternativo, por sus características de cuasi paralelidad, y no tanto por lo anti, respecto al mainstream. Así el bucle subcultura—música—underground... ¿Qué hay de los espacios en los cuales todo esto ocurre?

#### ESPACIOS LIMINOIDES COMO GEOGRAFÍAS INVISIBLES Y SUBTERRÁNEAS

Existe una triada que conforma al underground: personajes, productos/expresiones y escenarios. Los últimos hacen referencia al punto de encuentro y al lugar de sociabilidad de los primeros y a la reproducción/representación de los segundos. Los escenarios son espacios fundamentales porque su configuración es resultado de una serie de condicionantes que precisamente constituyen su subterrneidad.

En un primer momento, los espacios underground no deben pertenecer a la gran industria, son más bien “paisajes incógnitos e invisibles o, mejor dicho, no visibles para algunas miradas... pasan desapercibidos y no son considerados habitualmente [...] forman parte de [...] Las geografías de invisibilidad —aquellas geografías que están sin estar” (Nogué, 2007: 13-14). Se trata de la emergencia de lugares de difícil visibilidad, legibilidad y representación, como resultantes de las dinámicas dispersas de urbanización y metropolización impulsados por la hegemonía y/o el entretenimiento masivo, interesados en el deseo de ver paisajes que no peligran la idea social que constituye propiamente la higienización, estilización, formalidad

y/o el consumismo. Sin embargo, afirma Joan Nogué (2007, p. 19), “La realidad está constituida, a la vez, por presencias y ausencias, por elementos que se manifiestan y otros que se esconden pero que siguen estando ahí”, incógnitos, ocultos.

Por lo tanto, se refieren a territorios con trazos opacos pero latentes, que marcan “coordenadas espacio-temporales, ... espacios existenciales, tanto o más que las geografías cartesianas, visibles y cartografiadas propias de las lógicas territoriales hegemónicas” (Nogué, 2007, p. 14). Tales son los autoconstruidos por ciertas subculturas (por ejemplo, las del under) que, al no tener cabida en la ortodoxia hegemónica y del entretenimiento masivo, constituyen sus propias geografías de exclusión, apartados, “descartografiados”: territorios y frecuentadores desconectados y marginados de un sistema que segmenta espacialmente. Lo cual afronta al menos tres posibilidades: a) son tolerables mientras se invisibilicen y no entablen problemáticas con las pautas de un entorno mayoritariamente ajeno (contraste en el uso de suelo), o no; b) de lo contrario, si se visibilizan, son identificados como hongos públicos, sufriendo críticas vecinales, acoso policial y el perpetuo aislamiento, nomadismo y clandestinidad; o c) cuando participan directamente, en el grado de sus posibilidades, en la promoción económica y cultural de la zona, garantizando el funcionamiento comercial y de entretenimiento local, permaneciendo, aún, invisibles para unos tantos del resto (Nogué, 2007, p. 17).

Se sitúan siempre en arquitecturas del reciclaje, porosas —que “están ahí sin estar; no son lo que fueron, pero permanecen” (Nogué, 2007: 15)—, presentando grados de descodificación simbólica enlazados a la cultura que los produce, no siempre de fácil acceso, misteriosas, aparentemente lúgubres, no obstante, configuran circuitos (espaciales) culturales, con dinámicas poco observables: geografías de la noche, de la música, de las subculturas del under, en todos los casos, “... ‘otras’ geografías... con cierto carácter disidente y alternativo... heterodoxas, desconocidas y vistas con recelo, por su carácter transgresor... de muy difícil localización y delimitación geográficas” para quien les ignora y no comprende sus códigos (Nogué, 2007, p. 16).

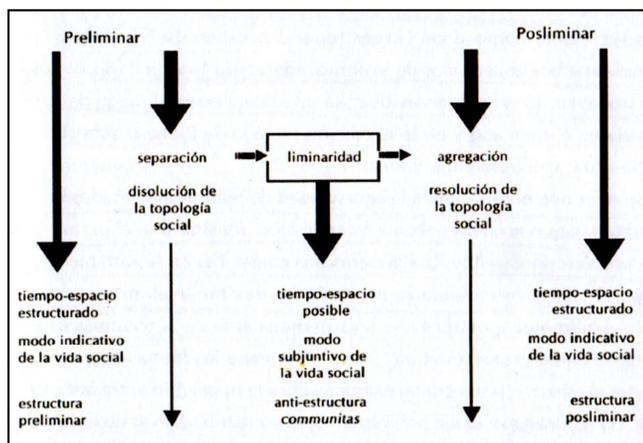
En un segundo momento, se perciben a través un cambio físico y simbólico a través de la apropiación

del espacio liminoide y del tiempo, en pos de la recreación bajo un contexto y ambiente determinado por lo underground. Es decir, surge la característica de liminaridad en estos lugares, la cual es definida como aquella donde:

*(...) los sujetos abandonan su condición social rutinaria, son parte de una unidad, una colectividad de “neófitos” (...) melómanos (...), sujeta a las reglas. En ese “inter” o “ausencia”, los sujetos viven otra realidad temporal, evocada por la música y la convivencia, se abstraen del entorno territorial y convierten al espacio ocupado en un territorio mítico (Heredia, 2011, p. 3).*

En este sentido, los individuos pasan por tres fases a partir de la apropiación espacial: la preliminar (condición social rutinaria), la fase liminar (ver figura 1) como modelo alternativo en un tiempo-espacio distinto engendrador de prácticas puntuales –bajo cierta coyuntura y lógica espacial– y fortalecimiento de identidades (transformando la condición) y, por último, la posliminar que es el reingreso a la condición social rutinaria pero con una fuerte carga de la experiencia vivida.

Figura 1. Estructura temporal del rito



Fuente: Geist, 2002, p. 9.

Las principales distinciones entre lo liminar y lo liminoide, según Ingrid Geist (2002, p. 10-11) son que, la primera, refiere a sociedades tradicionales<sup>12</sup>, a lo obligatorio, colectivo-anónimo, a la tradición; se ubica en la antiestructura, entre y en medio de la vida social ordinaria, es una categoría temporal, de transición significativa y transformación; y, la segunda, es parte de las sociedades modernas, voluntaria, surge en la protoestructura y el tiempo de ocio, con experien-

cias que “hacen soportable al sistema”, es una categoría espacial (al margen de la estructura), ofreciendo espacios de entretenimiento y produciendo “una red espacial de estados alternativos” (Geist, 2002, p. 173), “de éxtasis y unión” (Turner, 1986, p. 101), para luego reingresar a la rutina idéntica antes y después del acto performativo. “Se trata de un lugar y un momento dentro y fuera del tiempo” (Geist, 2002, p. 150). El tercer momento, como último y el principal. Los espacios underground están determinados por la subterrneidad, conformada, además, por los dos anteriores momentos, corre de buena manera de la dicotomía ocio-negocio, de la diferenciación de una sobre otra y viceversa: de los medios de producción y circulación alternativos de los discursos del underground –y de sus espacios– (ocio) y, por otro lado, de las compañías de entretenimiento masivo (negocio), así como de sus circuitos culturales y espacios, que esencialmente están motivados por lucrar con el ocio, ofreciendo actividades para el uso del tiempo libre.

Esto último plantea una limitante que necesita ser superada, para ello es necesario desplegar al underground, como práctica del ocio, en distintos niveles operativos que abarcan, de manera simple, mínimo tres: en dos polos, uno donde está colocado el 1) underground recalcitrante y otro para el 3) cuasi underground, entre estos dos se encuentra un 2) nivel



<sup>12</sup> Como lo muestran los trabajos de Víctor Turner (1985: 21), por ejemplo, con el ritual de los Makunda, circuncisión de muchachos, donde “El apego prolongado a la madre y a la esfera femenina se simboliza comparando el prepucio con el labio mayor. Al retirar el prepucio mediante la circuncisión, se elimina simbólicamente la femineidad del niño. La propia operación física es un símbolo de cambio de status social”.

intermedio mucho más flexible que el primero pero completamente comprometido a diferencia del tercero.

El nivel recalcitrante es duro y utópico, implica una vida de ermitaño al conformar una secuencia de pautas culturales inhibitorias en un campo social, donde a pesar de extenderse una vasta red de relaciones no se tendría cabida en ninguna y con nadie. El nivel cuasi, implica, en el mejor de los casos, a aquellos divididos, en su estilo de vida, por una brecha que los convierte en de fines de semana, de un día, etcétera y que por distintas razones –por ejemplo: el paso a la edad adulta, el trabajo, la paternidad o maternidad– vagan en el conformismo, lo falso, lo pasajero o en el bando contrario.

El nivel más flexible está contorneado por un habitus (Bourdieu, 1988) consolidado y es donde el gusto y el compromiso por la búsqueda de esa satisfacción, encuentra en él lo más parecido al underground verídico: redes de sociabilidad, ideologías, adscripción a un grupo, arquetipos, eruditos, espacios liminoides como geografías invisibles y subterráneas, circuitos culturales, microempresarios (under), literatura, compromiso, estética, melómanos, coleccionistas, artistas y productos, activismo, visibilidad en la semiosfera y, entre otros, producción de sentido.

Todos estos elementos (escenarios [características físicas], actores y reglas) conforman a los espacios li-

minoides como geografías invisibles y subterráneas, es decir, configuran su subterrneidad, la cual, para Guillermo Fadanelli:

*(...) ésta representa no una estrategia ni un movimiento, sino una geografía compleja y en gran medida impenetrable. Allí donde un infinito número de obras circula estimulando la creatividad de pequeños grupos locales, apareciendo y desapareciendo sin que los ojos del historiador reparen en ellas, allí en ese espacio sin cohesión evidente, abigarrado, sinuoso, se reproducen los signos de una cultura subterránea ajena a las ambiciones de la llamada contracultura (La Jornada, 2006, p. 4).*

Lo underground no necesariamente tiene que ver con lo clandestino ni sólo con la estabilidad en el giro de un lugar (100% [utópica y recalcitrantemente] underground). Mejor dicho, está estrechamente ligado a la conformación de semiosferas a manera de escenas bajo determinada coyuntura que permiten que, por ejemplo, un bachillerato, un centro cultural institucional o un bar en el centro histórico de alguna ciudad, se conviertan temporal y simbólicamente en lugares underground, constitución relacionada con las prácticas culturales y la presencia de subculturas del Under (por ejemplo en una tocada). Normalizándose posteriormente.

Conceptualizar al underground, pese a todo, no es como apunta literalmente su traducción, esa que habla del “subterráneo” de una ciudad (ejemplos: el



Metro o el alcantarillado), sino de un espacio, en inicio, concretamente desterritorializado que se vive en la cotidianeidad, de tal manera que se puede ubicar como una corriente del pensamiento, como una visión del mundo y una actitud ante el sistema. Un desfase en la cultura establecida, una decantación de esa cultura engendradora que permite reproducir puntuales prácticas socioculturales. Una vez esto, es cuando surge la posibilidad de emergencia y su proyección en el espacio urbano. Se territorializa satisfaciendo las necesidades físicas requeridas para la puesta en práctica de infinidad de actividades.

Siendo resultantes espacios como: multiforos, centros de arte y cultura, foros, bibliotecas, antros; o, temporalmente, tianguis, bodegas abandonadas, terrenos baldíos, esquinas, callejones, casas, azoteas, etc. (Castillo Berthier, 2003: 223 y 225). Brotan evidenciando ciertas características, tratándose de espacios radicales, reciclados, no institucionalizados, marginales, oscuros; no obstante, esa no-notabilidad, casi “clandestinidad” y el intento de control tácito por parte del Estado o la gran industria, provocan una inestabilidad en la presencia de éstos. Siguen brotando, no obstante, como geografías invisibles, como lugares altamente significativos pero metafóricamente underground, pues aunque el espacio existe físicamente, las prácticas, los símbolos y las reglas permanecen “ocultas” a la vista de una mayoría sometida por el mundo tradicional, dominante o hegemónico.

## CONCLUSIONES

La utilidad de haberse introducido en la teoría gramsciana de la subalternidad y las culturas parciales y subculturas de Lombardi Satriani, como un preámbulo, ha permitido despejarse de la hegemonía y de lo general que habría podido ser el uso único de la simplicidad del concepto cultura, y aún culturas, cuando la motivación se ha centrado en la búsqueda de la subjetividad y la heterogeneidad. No obstante, la parcialidad del concepto subcultura, en solitario, lo presentaba como ambiguo, por lo tanto, se ha sugerido la definición operativa de subculturas del under para designar a las microsociedades consolidadas conformadas por pequeños grupos de sujetos, que se diferencian de aquellos de las llamadas tribus urbanas y culturas juveniles donde los factores efímero, en los primeros, y edad, en los segundos, les impiden, la mayor de las veces, dicha consolidación. Se revelan/rebe-

lan por un habitus, —dice Bourdieu— un esquema sociocultural internalizado de percepción, pensamiento y acción, motivado por el gusto: el underground.

En efecto, fue necesario abordar la aproximación teórica de Racionero respecto a lo que él llama la gran tradición underground, basada en tres filosofías que no congenian e inclusive llegan a urdir ante la racionalización: individualistas, orientales y psicodélicas. La siguiente tabla muestra la conceptualización del underground partiendo de la postura de las filosofías analizadas por este autor (ver tabla 1).

Fue necesario también hacer una revisión exhaustiva sobre el uso que se ha tenido con este concepto en el campo de las ciencias sociales y en diversas obras literarias. El resultado fue vislumbrar que se conduce bajo las tres formas expresivas de la cultura urbana: como espacios, como habitus e imaginarios y como prácticas simbólicas puntuales. La reciprocidad entre las tres formas brinda coherencia a un estilo cargado de significación, que va contra natura al proceso de normalización que buscan las instituciones y las industrias culturales. El concepto de cultura underground permite homogeneizar la pluralidad de estas específicas formas expresivas de/para las subculturas del under, caracterizándose por la ideología y la manufactura guiada por pasiones, obsesiones, deseos, raíces, gestos, gustos, carencias, abundancias, influencias, valores, para producir y reproducir objetos y crear símbolos que circulan de forma precaria, desde la marginalidad, construyendo un tejido y/o un mundo alternativo que se antepone a la unidireccionalidad de lo hegemónico.

La aparente inmolación de estos sujetos provoca discursos marcados por el propio underground: espacios, estilos, imaginarios y productos culturales (músicas, graffitis, fanzines, etc.). Estos sujetos, objetos y prácticas semiótico-discursivos se manifiestan produciendo sentido paralelo al de las filosofías e ideologías establecidas, que no pocas veces buscan tomarlos y normalizarlos, se trata de un desencanto que surge bajo condiciones favorables-actuales que permiten la emergencia.

El underground no tiene encarnaciones pasajeras, la terminología con la que se le asocia —contracultura(s), tribus urbanas, culturas juveniles, subculturas (en solitario), circuito de jóvenes, etc.— dista de su

Tabla 1. Conceptualización del *underground* según las filosofías de Racionero (1977)

Filosofías individualistas	Filosofías orientales	Filosofías psicodélicas	Posteriores
a) A favor: <i>imaginación, creación de sistemas, denuncia</i> ; en contra: <i>capitalismo</i>	e) A favor: <i>vías alternativas, percepción inmediata, formas poéticas breves, significación</i> ; en contra: <i>tiempo, espacio, belleza</i>	k) A favor: <i>experiencias de unidad, de cambio y de cesación del tiempo</i>	p) A favor: <i>cambio de aspecto formal, transformación, agresiva frialdad</i>
b) A favor: <i>rebeldía, marginación, clase obrera</i> ; en contra: <i>burguesía, sistema</i>	f) A favor: <i>las palabras, autoconocimiento, reconocimiento, percepción de formas efímeras y cambiables, acomodación de los sentidos, el ser, la naturaleza, la mente</i> ; en contra: <i>objetos, apariencias, pesos, medidas</i>	m) A favor: <i>literatura, conocimiento alternativo, sabiduría, animismo</i>	
c) A favor: <i>marginación, vida solitaria, libertad</i> ; en contra: <i>patriotismo, burguesía, banalización, explotación,</i>		g) A favor: <i>nivel social, nivel individual, naturaleza, energías del cuerpo</i> ; en contra: <i>crisis ecológica, visión judeocristiana</i>	n) A favor: <i>marginación, gozo</i> ; en contra: <i>racionalización, medios tecnológicos, monopolio, occidente, verdad, desesperación, lucidez</i>
<i>acumulación, escalamiento</i>	h) A favor: <i>amor, danza, poesía</i> ; en contra: <i>ambición, codicia, orgullo intelectual, obediencia ciega a las costumbres, sumisión a la autoridad</i>	l) En contra: <i>filosofías (ir)racionales, rebelarse, sensaciones, pensamientos, conocimiento</i> ; a favor: <i>racionalización, el poder, monoteísmo, clasicismo</i>	<i>resentida, estilo, indiferencia, pasotismo, desencanto</i> ; en contra: <i>sistema decadente y recalitrante</i>
d) A favor: <i>anarquismo, autoritarismo, individualismo, comunitarismo, riquezas en común, consciencia, plenitud vital</i> ; en contra: <i>gobierno, derecho de propiedad, autoridad, guerra, ciudad centralizada</i>	i) A favor: <i>cuerpo humano, disfrute erótico, universo, pintura, escultura</i>	o) A favor: <i>mente humana, lo instintivo, lo racional, lo energético, corrientes esotéricas</i> ; en contra: <i>autoritarismo, explotación, el poder</i>	
	j) A favor: <i>análisis científico, intuición mística</i>		

\*a) Blake, b) Byron, c) Hesse, d) Kropotkin, e) Haiku y Zen, f) Razón y Yoga, g) Taoísmo, h) Sufis, i) Tantra, j) misticismo oriental y física moderna, k) Viaje con ácido, m) Shamanismo, n) (Ir)Racionalidad, l) Racionalización, o) Mente como energía y p) Racionero (1982).

Fuente: Elaboración propia, 2012, con base en Racionero (1977).

realidad abarcativa en la lógica del análisis sociocultural e inclusive urbano. El error no radica en la semántica metafórica del término sino en el uso que se les ha dado a cada categoría, más de las veces en sentido equívoco a la designación otorgada por quien les ha propuesto. Es el caso del paradigma juventud o jóvenes, rebasado por el discurso *underground*, pues éste no trata necesariamente de grupos de edad sino del análisis de sus formas simbólicas/expresivas.

La incorporación a la cultura *underground* puede, o no, darse en la adolescencia/juventud, pero la consolidación, el activismo simbólico y la conjugación (escuela, profesión, trabajo, familia, etc.), amerita posicionarse en un estado de consciencia guiado por el

habitus: se puede ser –afirma Kerouac– inteligente sin ser convencional, intelectual sin ser pretencioso, tranquilo y ser seducido por la cultura de otros, que ya no son otros sino, al formar parte del *underground*, se hibrida un nosotros multicultural. Adoptar-adaptar-apropiar-simbolizar. El *underground* carece de efimeridad, no se puede tirar por la borda, en ese caso todo el tiempo se habría tratado de algo más, una tribu urbana, quizá. El *underground* no encuentra obstáculos en los sujetos para pasar de la adolescencia a la vida adulta, no se perpetúa a la juventud.

Los acercamientos teóricos al *underground* como elemento espacial son muy breves, fue posible ratificarlo en la revisión del estado de la cuestión, sin

embargo, existen trabajos que, aunque se caracterizan por su levedad, definen a estos escenarios como (recalcitrantemente) subterráneos: apropiación callejera, baldíos, okupación [sic] de casas y bodegas abandonadas y todo el uso físico/simbólico dado de modo espontáneo, clandestino e informal, por ende lugares demasiado efímeros. Por lo tanto, fue necesario adoptar una serie de categorías que ampliaran su posibilidad de emergencia, consolidación y, también, delimiten el ámbito de la confusión (cuasi-underground): invisibilidad, liminoide y subterrneidad.

Se propusieron adaptaciones a estas nociones para definir a los espacios undergrounds como geografías complejas incógnitas e invisibles ante algunas miradas ignorantes. Son productos culturales propiamente urbanos ajenos a las ambiciones de la gran industria y, más bien, resultantes de una mercadotecnia empírica de los nosotros undergrounds: microempresarios que ofrecen lugares liminoides de ocio, sociabilidad y entretenimiento, caracterizados por la apropiación y el ambiente creado en ellos por la (flexible) subterrneidad —estimulada por la música (y/u otras creaciones) y la convivencia. Son sitios reciclados, nunca hechos de modo ex profeso, minimalistas que se adaptan para satisfacer las necesidades requeridas.

Aparecen y desaparecen por su propia eventualidad, no por ser fugacidad, configurando realidades temporales que mitifican al territorio y altamente significan al lugar.

## BIBLIOGRAFÍA

Analco Martínez, Aida (2003). Tesis de maestría en antropología social: El fanzine como representación del imaginario juvenil urbano, México, ENAH.

Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, España, Taurus.

Cáceres, M. (1996). "Iuri Mijáilovich Lotman (1922-1993): una biografía intelectual". En *Iuri Lotman La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, España: Ediciones Cátedra. p. 164-172.

Castillo Berthier, H. (2003). Espacios culturales alternos para los jóvenes de la ciudad de México. En Ramírez Kuri, P. (Coord.) *Espacio público y reconstruc-*

*ción de la ciudadanía*. México: FLACSO/Miguel Ángel Porrúa. p. 217-230.

De Toledo, C. (2008). *Punks de boutique. Confesiones de un joven a contracorriente*, México: Editorial Almadía.

Delgado Aguiñaga, L. E. (2009). *Centro de intercambio cultural para la ciudad de León, Guanajuato. Tianguis y foros de expresión para arte subterráneo*. (Tesis de licenciatura en arquitectura) Universidad de La Salle Bajío.

Fadanelli, G. (2006). *Subterrneidad y Underground*. En *La Jornada Michoacán*, México. p. 4.

Mohospy. (2008). Guillermo Fadanelli. *Moho. Cultura Subterránea*. 2/2. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=NxyIFdY3nrk&feature=related>

Feixa, C. (1998). *El reloj de arena, culturas juveniles en México*, México, Causa joven/Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud, Colección Jóvenes, 4.

Fisher, C. S. (1975). *Toward a Subcultural Theory of Urbanism*. En Charles Bidwell (ed.) *American Journal of Sociology*, (6)80. EE. UU.: University of Chicago Press. p. 1319-1341.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

García Vázquez, C. (2004). *Ciudad Hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. España: Editorial Gustavo Gili.

Geist, I. (2002). *Antropología del ritual*. Victor Turner. México: I.N.A.H-E.N.A.H.

Giménez, G. (2005). *Cultura, identidad y metropolitano global*. *Revista Mexicana de Sociología* (3)67. México: UNAM/Instituto de investigaciones sociales. p. 483-512.

González Manet, E. (1984). *Cultura y comunicación*. Cuba: Editorial letras cubanas.

Gramsci, A. (1948). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Argentina: Ediciones Nueva Visión.

- Heath, J. y Andrew, P. (2005). *Rebelarse vende: el negocio de la contracultura*. España: Taurus.
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Heredia Alba, F. (2011). De cerca y de Adentro: Reproducción simbólica del territorio y del espacio público. En Seminario departamental de la línea de Urbanismo: presentación del taller de Cultura y ciudad, Sección de Estudios de Posgrado e Investigación-Instituto Politécnico Nacional, p. 3.
- Kerouac, J. (2002). *Los subterráneos*. España: Anagrama.
- Lombardi Satriani, L. M. (1975). *Antropología cultural. Análisis de la Cultura Subalterna*. Argentina: Editorial Galerna.
- Lozano, M. (1996). *El nuevo orden mundial. Génesis y desarrollo del capitalismo moderno*. España: Alba Longa Editorial.
- Maffessoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus: el ocaso del individualismo en las sociedades postmodernas*. México: Editorial Siglo XXI.
- Maffi, M. (1975). *La cultura underground, Tomos 1 y 2*. España: Anagrama.
- Magnani, J. G. y Bruna M. (orgs.) (2007). *Jovens na metrôpole: entografías de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. Brasil: Editora Terceiro Nome.
- Mailer, N. (1967). *The white negro*. EE. UU.: City Lights Books.
- Marcial, R. (2010). Expresiones juveniles en el México contemporáneo. Una historia de las disidencias culturales juveniles. En Rosana Reguillo (coord.) *Los jóvenes en México*, México: Fondo de Cultura Económica. p. 183-224.
- Morin, E. (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, Francia, UNESCO.
- Morín Martínez, E. (2001). Los skándalos de Alicia. En Miguel Ángel Aguilar (et. al. coords.) *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli*. México: UAM-Iztapalapa/Porrúa. p. 97-130.
- Nogué, J. (2007). Introducción. El paisaje como constructo social. En Joan Nogué (ed.) *La construcción social del paisaje*. España: Biblioteca Nueva. p. 9-24.
- Racionero, L. (2010). *Filosofías del underground*. España: Anagrama.
- Ramírez, J.A. (1996). *La contracultura en México*. México: Grijalbo.
- Real Academia de la Lengua Española. (2001), *Diccionario de la Lengua Española Vigésima segunda edición*. Recuperado de: <http://www.rae.es/rae.html>
- Reguillo, R. (2000). Las culturas juveniles: un campo de estudio, breve agenda para la discusión. En Gabriel Medina Carrasco (comp.), *Aproximaciones a la diversidad juvenil*. México: El Colegio de México.
- Rodríguez, Á. (2009). *Underground: se busca*. En Generación Alternativa. (XX)80. Centro Histórico Underground, México, Generación Publicaciones Periódicas, S.C. p. 48-50.
- s.a. (2008). *De jóvenes, bandas y tribus*, España, Editorial Ariel.
- s.a. (2006). *Teoría y análisis de la cultura. Colección Interacciones, (II)*. México: CONACULTA/Instituto Coahuilense de Cultura.
- s.a. (2002). Mukanda, circuncisión de muchachos. Las políticas de un ritual no político. En Ingrid Geist (comp.) *Antropología del ritual*. Victor Turner, México, I.N.A.H-E.N.A.H, p. 13-34.
- Turner, V. (2002). Dramas sociales y metáforas rituales. En Ingrid Geist (comp.) *Antropología del ritual*. Victor Turner, México, I.N.A.H-E.N.A.H. p. 35-70.
- Villareal, H. (2007). La construcción mediática de la alternatividad. *Revista Digital Universitaria*, (8)3. Recuperada de: [http://www.revista.unam.mx/vol.8/num3/art16/mar\\_art16.pdf](http://www.revista.unam.mx/vol.8/num3/art16/mar_art16.pdf)

# LA RADICAL EXPERIENCIA AUDIOVISUAL Y SU RADICAL SOBREEXPOSICIÓN EN REDES SOCIALES DIGITALES: UN ANÁLISIS DEL IMPACTO DE FACEBOOK A LA ESCENA RAVE DE LEÓN, GUANAJUATO

Josué Gamaliel Reyes Ramírez<sup>1</sup>

**Resumen:** hablar de la democratización del internet es referirnos a las amplias posibilidades de acceso a información disponible en la red; la paulatina expansión del servicio de internet en los hogares mexicanos se traduce en iguales posibilidades de mantenerse al tanto de lo que ocurre en lugares lejanos e incluso en grupos sociales que se creían en clandestinidad. Sin embargo, han sido las redes sociales digitales las encargadas de masificar las probabilidades de enterarse (no precisamente informarse) de lo que ocurre en esas comunidades subterráneas expuestas en plataformas como Facebook. Expresiones contraculturales como la escena rave, han sido víctimas del desprestigio de terceros. Aunque por mera delimitación es enfocado en un solo evento (específicamente un rave) de la ciudad, el presente artículo busca explicar con bases teóricas, como se da la sobreexposición no solo de esta, sino de diferentes grupos contraculturales que nacieron en la clandestinidad. No es objeto de este trabajo desprestigiar el uso de las redes sociales para difundir ideas y publicitar productos o servicios. Tampoco se busca señalar a los organizadores de eventos aquí mencionados como responsables del fenómeno de sobreexposición. Es más bien, un esfuerzo por explicar cómo las redes virtuales generan receptores indirectos, muchas veces negativos.

<sup>1</sup>Licenciado en Comunicación por la Universidad de León. Socio fundador de Disonantes.mx y reportero para el noticiero estatal, Radiorama Bajío Informa.



La telaraña mundial de la información, tiene entre sus redes (sociales) armas de doble filo que mientras benefician a algunos, lastiman a otros. La contracultura no está exenta de ninguna, pues mientras las redes sociales virtuales permiten tener contacto directo e inmediato con personas afines incluso a días de distancia, también sobreexponen su contenido a actores ajenos que no necesitan desplazarse o ser bienvenidos en algún centro de reunión para tener contacto con las tribus urbanas que, en su momento, se destacaron por su naturaleza subterránea o underground. Sin mayor necesidad de sustento teórico y datos duros, podría considerarse evidente el papel de las redes sociales digitales en la difusión de ideas y prácticas globales. Si bien el uso de internet como medio para compartir información dista de ser algo nuevo, plataformas como Facebook han acelerado el proceso para masificar el conocimiento de la existencia, así como usos y costumbres, de diversas expresiones contraculturales vigentes.

*No existe consenso sobre cuál fue la primera red social, y podemos encontrar diferentes puntos de vista al respecto. Por otro lado, la existencia de mu-*

*chas plataformas se cuenta en tiempos muy cortos, bien sabido es que hay servicios de los que hablamos hoy que quizá mañana no existan, y otros nuevos aparecerán dejando obsoleto, en poco tiempo, cualquier panorama que queramos mostrar de ellos. Su historia se escribe a cada minuto en cientos de lugares del mundo. Lo que parece estar claro es que los inicios se remontan mucho más allá de lo que podríamos pensar en un primer momento, puesto que los primeros intentos de comunicación a través de Internet ya establecen redes, y son la semilla que dará lugar a lo que más tarde serán los servicios de redes sociales que conocemos actualmente, con creación de un perfil y lista de contactos (Ponce, 2012).*

La telaraña mundial de la información, tiene entre sus redes (sociales) armas de doble filo que mientras benefician a algunos, lastiman a otros. La contracultura no está exenta de ninguna, pues mientras las redes sociales virtuales permiten tener contacto directo e inmediato con personas afines incluso a días de distancia, también sobreexponen su contenido a actores ajenos que no necesitan desplazarse o ser

bienvenidos en algún centro de reunión para tener contacto con las tribus urbanas que, en su momento, se destacaron por su naturaleza subterránea o underground. Sin mayor necesidad de sustento teórico y datos duros, podría considerarse evidente el papel de las redes sociales digitales en la difusión de ideas y prácticas globales. Si bien el uso de internet como medio para compartir información dista de ser algo nuevo, plataformas como Facebook han acelerado el proceso para masificar el conocimiento de la existencia, así como usos y costumbres, de diversas expresiones contraculturales vigentes.

Es en 2004 cuando nace la red social digital que llegó a quitarle su lugar en la preferencia de los cibernautas a los sitios señalados; en menos de 10 años, Facebook ha penetrado los ordenadores y dispositivos de casi 66 millones y medio de mexicanos, según datos arrojados por el 13° Estudio sobre los Hábitos de los Usuarios de Internet en México 2017 de la Asociación de Internet.mx, que lo posicionan como el espacio de encuentro virtual preferido en el país (Asociación de Internet, 2017). Es en esta plataforma que enfocaremos el análisis sobre su repercusión en la dinámica de movimientos contraculturales que nacieron siendo clandestinos y al alcance de un público selecto que ahora se ve invadido por adoptantes efímeros, con el riesgo del surgimiento de especulaciones y prejuicios hacia lo experimentado.

#### LA ESCENA RAVE EN EL MARCO DE LA CONTRACULTURA

En la antesala del análisis que ha motivado a la redacción de este artículo, es de importancia hacer un repaso del concepto de contracultura para referirnos al conjunto de usos y costumbres contrarios a la juventud conservadora, a la sombra de la tecnocracia<sup>2</sup> como forma de imposición de los dirigentes en una sociedad, con formas de relación familiar y sexual establecidos bajo normas específicas (Roszak, 1970).

*Para mi es obvio, indiscutible, que el interés de nuestros adolescentes y estudiantes por la psicología de la alineación, el misticismo oriental, las*

*drogas psicodélicas y las experiencias comunitarias comprenden en conjunto una constelación cultural que difiere radicalmente de los valores y concepciones fundamentales de nuestra sociedad, al menos desde la Revolución Científica del siglo XVII. No obstante, soy plenamente consciente de que esa constelación tiene que madurar mucho antes de que sus prioridades constituyan una norma y antes de que se desarrolle a su alrededor una cohesión social en plenitud (Roszak, 1970).*

El movimiento de la onda<sup>3</sup>, bien podría dar cuenta de tal afirmación en un escenario meramente mexicano, tal como lo hizo uno de sus grandes exponentes en un libro que hace crónica de las expresiones contraculturales precursoras en este país: José Agustín Ramírez (1996), habla de las imposiciones religiosas, de lo que denomina moralismo fariseico, del machismo y el autoritarismo paternalista que sigue vigente en nuestros días, como detonantes de la necesidad de vías para expresar la insatisfacción, de nuevos mitos de convergencia y de puntos para descargar la energía acumulada en la juventud. Es así que define a la contracultura como aquellas expresiones que se contraponen a la cultura dominante.

Teniendo claro el concepto brevemente desarrollado en los párrafos anteriores, hemos de dar paso a escarbar hasta llegar a un consenso del significado del concepto RAVE, más allá de su concepción más inmediata que lo define como fiestas de larga duración que comenzaron en la década de los 80's, realizadas en espacios grandes adaptados para brindar a los asistentes una experiencia audiovisual; de ahí el surgimiento de las siglas que dieron nombre a toda una escena que no deja de expandirse desde su nacimiento en Inglaterra, su paso por la isla de Goa en la India y su impacto ahora mundial con presencia en México desde los noventas: Experiencia Audiovisual Radical (Martínez, 2010).

*De acuerdo con el diccionario Español-Inglés/English-Spanish Océano Compact, entre las acepciones de la palabra inglesa se encuentran: "fiesta muy*

<sup>2</sup> Aunque, de acuerdo a la Real Academia Española, la tecnocracia es el ejercicio del poder desempeñado por especialistas en sectores productivos o de conocimiento (tecnócratas). El movimiento tecnocrático, busca imponer lo que consideran bienestar social, de acuerdo exclusivamente a su criterio; como los estudios con que se justifica la prohibición de algunas plantas medicinales ancestrales en México.

<sup>3</sup> La onda, es el término utilizado para referirse a un movimiento literario surgido a mediados de los años 60's, cuyos autores retratan las conductas contraculturales de los jóvenes de aquella época, con trabajos que desafiaron la forma de hacer literatura por aquellos años. Más información: <http://www.elem.mx/estgrp/datos/39>

*animada”, “delirar”, “elogiosa crítica” y “hablar con entusiasmo”. Todas nos acercan bien al color del adjetivo transformado en sustantivo. Existen quienes desean acomodar un acrónimo dentro del vocablo: Radical audio visual experiencie (experiencia audiovisual radical), aunque la pura traducción de la palabra es transparente con la condición eufórica de esas fiestas que tuvieron como escenario, en sus mejores años, sedes en Teotihuacán, Acapulco y el Distrito Federal (Martínez, 2010).*

En la actualidad, el imaginario social externo a la escena, la relaciona con fiestas donde la música protagonista es el psychedelic trance y sus derivados. Sin embargo, de acuerdo al portal norteamericano, DjTechtools<sup>4</sup>, su nacimiento se da a partir de la necesidad de contar con un espacio para disfrutar de los sonidos generados por el sintetizador Roland TB-303 que dio vida en Chicago al Acid House, que posteriormente encontró la calndestinidad en Inglaterra. Desde su origen, al rave se le ha asociado con conductas contrarias a lo consiedrado moralmente aceptable por la cultura de masas que encuentra en este tipo de fiestas un espacio de drogadicción sin sentido. Un mundillo de perdición absurda. Un espacio donde se corrompe a la juventud. Pero la intención de este artículo dista de arrojar la visión negativa de la que se han encargado los actores externos a esta expresión. Por ello, se ha dirigido más peso al testimonio de quienes sí forman parte de ella, para ampliar su significado técnico a la visión de sus participantes.

En aras de lograr tal objetivo, fue necesario recabar la definición personal de al menos tres actores de la escena a nivel nacional y local, que respondieron desde su punto de vista cómo explicar el significado de rave, independientemente de sus posibilidades lingüísticas y su concepción como un evento de música electrónica. Sharigrama<sup>5</sup> es un productor mexicano de psytrance y opina lo siguiente:

*El templo donde se escucha la música electrónica de tipo psicodélico, donde las personas se unen, ex-*

*presan, comparten, bailan por días y llegan al estado rave (radical audiovisual experience). En donde inicia el trance y se conecta la tierra con el cielo y comienza la conciencia, la locura y la danza. Es como un templo de canalización de energía. Como una cita con el psicólogo. Como un circo mágico. Como la aldea de los Pitufos, ¿Sabes? Como una ciudad aparte del Mundo.*

Para acentuar la parte visual de la experiencia rave, es de vital importancia la decoración de acuerdo al concepto de la fiesta. En México, exponentes como Spiiral Vick<sup>6</sup> se han encargado de profesionalizar el oficio de la decoración, manteniéndose en constante capacitación y aprendizaje de nuevas técnicas y tendencias mundiales. Así es como concibe el significado de la escena.

*Para mí ha sido un andar lleno de aprendizaje que no se encuentra en libros o historietas de ciencia ficción. Rave, un mundo maravilloso donde solo tenemos amigos que nos encontramos ahí, historias que se escriben con el baile en conjunto en un energético dancefloor (pista de baile); conexión con el entorno natural o underground donde sólo se piensa en activar el compartir y aprender de otro raver, mágica esencia que se vive a más de 24 horas, donde la visión y el sentir son únicos. Así es el mundo llamado rave.*

El mundo rave ha pasado de ser un evento de larga duración para convertirse en un ecosistema efímero que durante algunas horas o días, ofrece a los participantes todas las comodidades para su estancia en las fiestas que ahora ya tienen espacios para talleres, áreas de descanso, zonas para niños. De esta manera lo planteó David Espitia, director general de la procuradora tapatía Lisérgica<sup>7</sup>:

*Ahora los festivales han rebasado el concepto rave para convertirse en prototipos de aldea donde el arte, la música, la sanación, y la ciencia conviven y*

<sup>4</sup> Disponible en: <http://djtechtools.com/2013/12/19/history-of-the-rave-scene-how-djs-built-modern-dance-music/>

<sup>5</sup> Carlos González es un baterista mexicano, originario de la Ciudad de México, que desde el año 2000 incursionó como productor de música electrónica, específicamente Psychedelic Trance. Es reconocido por piezas satíricas como “Vámonos Ricky” y “Fierro viejo”, disponibles en YouTube.

<sup>6</sup> Desde 2004, Víctor Martínez fundó la agencia decoradora Spiiral Fun Decors con presencia en festivales rave masivos de todo el país; en 2017 colaboró con algunas piezas para Burning Man en el desierto de Nevada, Estados Unidos.

<sup>7</sup> En su página de Facebook definen a Lisérgica como un colectivo de arte multidisciplinario con base en Guadalajara, Jalisco, para difundir expresiones culturales en toda su universalidad. Ellos son quienes desde hace 10 años se encargan de organizar lo que ellos definen como un ritual encabezado por Goa Gil, uno de los exponentes con mayor edad (66 años) y reconocimiento en el ámbito mundial.

*proponen una forma autosustentable y de convergencia con la naturaleza y el cosmos. Para mi es ya una forma de vida, donde mis hijos asisten y observan como los adultos gozan de la oportunidad de ser niños de nuevo y bailar sonriendo bajo la lluvia sin que nada más importe. La experiencia radical audiovisual se convirtió en la nueva forma de educar, con amplio criterio y psicodelia pura.*

En la historia de la escena rave en la ciudad de León, varias han sido las productoras y los colectivos que se han encargado de evolucionar el concepto de este tipo de eventos, logrando así una resignificación en la mente del público que, al notar cambios positivos en la escena, ya buscan eventos de mayor calidad y con mejor propuesta. Esa es la razón que ha llevado a los organizadores a replantearse el significado, para llevarlo más allá del desglose de sus siglas. Nueve Aranda<sup>8</sup>, es parte del colectivo leonés Natzin Visions y su definición es así:

*Una rave es un evento de música electrónica que suele extenderse durante toda la noche, en donde uno o varios dj's y productores se encargan de interpretar y seleccionar música para que los asistentes no dejen de bailar. Es común que existan juegos de luces y decoraciones peculiares que acompañen la fiesta y los sonidos emanados de la música para crear una atmósfera muy peculiar. Socialmente, es una cultura que se enriquece en conjunto por el simple hecho de transmitir paz, libertad y un poco de introspección y autoconciencia.*

Las versiones aquí vaciadas son prueba tangible de que al concepto rave se integran nuevos significantes de manera constante, mismos que a su vez provocan un significado que cambia de acuerdo a las necesidades de una escena que busca generar un público que tenga empatía a una música que ha sido alterada por la llegada de participantes espontáneos y temporales, que deforman la razón de ser de esos lugares adaptados para crear un espacio de encuentro.

## DE LA CLANDESTINIDAD A LA SOBREEXPOSICIÓN

Aún no se documenta formalmente el año en que se llevó a cabo la primer fiesta rave en la ciudad de León.

No obstante, de acuerdo al cálculo de varios testimonios cercanos a los colectivos que introdujeron el concepto a la ciudad, esto se dio a principios de los años 2000, tiempos en que aún no se masificaba el uso de redes sociales virtuales aunque, tal como lo vimos en la primera parte de este trabajo, ya hubiera registro de la existencia de algunas.

Cuando Daniel Moreno (29 años) asistió a su primer evento de este tipo, Facebook apenas comenzaba a ver la luz en Estados Unidos de Norteamérica; era el año 2004 y en México tomaba fuerza Myspace y Hi5. En aquella época eran pocos los canales informativos para estar enterado de lo que ocurría en la escena; solo aquellos con amistades o conocidos involucrados tenían la facilidad de saber cuándo, dónde y cómo llegar a los próximos eventos, que por aquellos años eran organizados por colectivos precursores como Tulán, Soma Collective y Kuxán, por mencionar algunos sin que el orden en el que se muestran tenga que ver forzosamente con una línea del tiempo. La otra alternativa era el único -o al menos más reconocido- portal especializado en el tema: ProyectoGdl.

Christian Falcón, "Dj Birus" (30 años), estuvo en un rave por vez primera en la misma época que el testimonio que le antecede, pero con la diferencia de que mientras Daniel Moreno se ha alejado de la escena, él sigue vigente de manera activa. A él se le pidió una descripción sobre el portal al que ya se hizo referencia, pues aunque era de acceso libre, no tenía un impacto mayor en agentes externos a las expresiones contraculturales que son materia de este documento.

*Para mí fue el primer portal que abrió las puertas a una escena musical de origen underground por excelencia, que ayudó a consolidarla como un movimiento juvenil masivo y marcó una pauta en acercar a la gente a los eventos de este tipo principalmente en el occidente del país. Si planeabas asistir a un rave, la única manera de saber el lugar exacto era ingresar a la página, buscar el evento y en la descripción poder revisar el croquis para llegar a la locación que, fiel a la costumbre en la escena, este aparecía uno o dos días antes del evento, dándole un toque clandestinidad a la fiesta. Y no solo eso, era un deleite el poder revisar la galería de fotos -de muy buena calidad, por cierto- que*

<sup>8</sup> Aunque ya comenzaba a mezclar música psytrance con antelación, Luis Aranda busca consolidarse como dj profesional desde el año 2011. Actualmente se presenta bajo el sello del colectivo del que forma parte y se especializa en el mencionado subgénero y en Progressive Trance.

*reflejaban la comunión entre la fiesta, los lives y la escena. Ya que por aquellos tiempos no todos podíamos contar con celulares con cámara y sobra decir la calidad de las fotos de estos; desde el siguiente lunes a la fiesta ya estabas ansioso de que las subieran, y a veces tardaban semanas, para poder revivir aquellos mágicos momentos vividos aquel fin de semana.*

Eran tiempos en que aún existía un esfuerzo por mantener, en sus debidas proporciones, la clandestinidad de los eventos que podían llegar a realizarse sin permisos oficiales. ProyectoGdl era la plataforma que no solo ofrecía beneficio para los asistentes, sino también para los organizadores que encontraron en ella el lugar para hacer promoción a sus fiestas, sin mayor riesgo de que el mensaje de invitación llegara al público incorrecto. Aunque antes de su existencia ya había otras productoras que lideraban la organización de raves en León, es la pructora y colectivo Natzin Visions uno de los que vivió la transición del citado portal a la era del Facebook y las comunidades virtuales, según lo comentado por quien lo encabeza, Antonio Manriquez “Dj Winny”. De la clandestinidad a la sobreexposición.

Nuestro primer evento lo realizamos en noviembre del 2009 con el nombre de Dancing with the dead. En ése entonces todavía no se usaban las redes sociales —al menos en los raves— para dar difusión a los eventos, todo era con flyers, posters y en la página de ProyectoGdl, donde solo pedían a cambio que su logotipo apareciera en nuestra publicidad impresa para darnos espacio en el calendario de eventos en provincia, pues había una sección para Guadalajara, otra para Distrito Federal y una en donde publicaban fiestas de toda la república. En ésa primer fiesta solo tuvimos la asistencia de máximo 50 personas incluyendo a los dj’s, al staff y a los amigos de ambos. Posteriormente tuvimos eventos de entre 300 y 900 personas y aunque influyó el que en un inicio éramos colectivo nuevo, creo que también tuvieron mucho que ver las redes sociales: en 2016 hicimos The Other Side con asistencia de mil 350 personas.

Para el año 2011 comenzaba el auge de Facebook como medio para publicitar eventos de todo tipo; la escena rave no se quedaba atrás y ya comenzaba a ser algo común dirigirse directamente a la página de Facebook del colectivo organizador para buscar el



enlace de la fiesta verdadera y entrar a una sección especial (eventos) con todos los datos del evento, con la oportunidad de agregar y actualizar información en cualquier momento. ProyectoGdl ya no era el único espacio en donde se publicaba el croquis para llegar a la fiesta y por lo tanto tuvo que acoplarse. En 2013, cuando Marcelo Hernández (22 años) fue a su segunda rave, la plataforma tapatía -que para entonces ya había cambiado su nombre a ProyectoMx- ya tenía una cuenta de Facebook donde tenía disponible toda la información que anteriormente solo existía en el sitio de internet.

*Cuando comencé a adentrarme a la escena, fue para mi segunda fiesta, el Atmosphere 9 (2013) allá en el Estado de México. En ese entonces, un amigo mío que ya iba a las fiestas desde antes que yo, me pasó la página de Facebook de ProyectoMx —era una de un logotipo anaranjado- y ahí revisaba la información de la fiesta y también podía ver videos. Mis amigos bajaban fotos de ProyectoMx de fiestas donde ellos salían y las publicaban en sus perfiles.*

Desde ese momento, la inmediatez de la información en redes sociales virtuales ya desplazaba el uso del portal de ProyectoMx para cambiarlo por su página de Facebook con el mismo nombre; aunque la marca seguía posicionada como el medio de comunicación predilecto de la escena, ya dependía de sus cuentas en esa red social para subsistir. No obstante los esfuerzos realizados, los nuevos esquemas de difusión terminaron con el concepto original de la plataforma: en 2015 fue vendida al portal de cine Kinofilia.org. Pavel Ibarra, uno de los fundadores del sitio de internet de cine con base administrativa en San Diego, California, reveló que la comunidad, que en Facebook sigue apareciendo con el nombre de ProyectoMx, ya es utilizada como puente para jalar visitantes a la página de internet para cinéfilos. Adiós a las galerías de fotos con el logo anaranjado, adiós a los aftermovies de la página oficial de la escena, adiós a ProyectoMx.

### UNUS FESTIVAL 2017: UN ANÁLISIS TEÓRICO

Para sustentar lo anteriormente expuesto, es indispensable conocer el modelo de comunicación F-M-C-R que plantea el flujo de comunicación entre una

fuerza y un receptor que han de transmitir un mensaje a través de un canal que podría valerle de cualquiera de los cinco sentidos humanos (Berlo, 1984).

F / M / C / R

Fuente / Mensaje / Canal / Receptor

Hemos de tomar como objeto de estudio para ello, la información vaciada en el evento de Facebook creado por el colectivo Natzin Visions para el evento Unus Festival que fue realizado los días 17 y 18 de junio en un terreno dentro de las inmediaciones de la ciudad de León, Guanajuato. Aunque para su organización participaron dos colectivos más (New Age y Deelay), es necesario enfocarnos en una sola página de Facebook con el único objetivo de delimitar el estudio al impacto en integrantes y ajenos a la comunidad rave.

Tal como se explica, este modelo está enfocado en explicar el proceso de comunicación y los elementos que lo hacen posible. Pero el mismo será la base para entender la difusión, que difiere con el primer concepto al tratarse de ideas que son totalmente nuevas para sus receptores, mientras que la comunicación se encarga transmitir de ideas ya familiarizadas (Rogers y Shoemaker, 1974). No obstante, será de importancia entender ambos términos para explicar la forma en que la estrategia de comunicación de un evento, puede convertirse en un instrumento de difusión involuntaria por parte de quienes administran las redes sociales de donde surgen los mensajes que llegan a la vista de terceros.

*A pesar de que en la comunicación de casi todas las innovaciones interviene un lapso de tiempo considerable, su difusión se reviste de cierta inevitabilidad. Casi todos los intentos por impedir que se difunda una innovación, han terminado en el fracaso, a la larga. Por ejemplo, los chinos fracasaron en su intento de ser los únicos conocedores de la pólvora (Rogers y Shoemaker, 1974).*

Así pues, Unus Festival funge como mensaje central del evento en Facebook para su difusión. Sin embargo, cabe señalar que el mismo ha de ser transmitido en diferentes formas que pueden ir desde un estado escrito, hasta un video corto con los momentos más importantes del evento que ha sido compartido en la etapa de la estrategia posterior a la realización

<sup>9</sup>Se le conoce como aftermovie a los videos que, plasman los mejores momentos de un evento en específico. Aunque hoy en día, la duración de estos no va más allá de los cinco minutos, hay algunos de fiestas rave con duración de hasta 20 minutos, incluyendo entrevistas con artistas.

del festival. Natzin Visions será, por consiguiente, la fuente de esos mensajes durante todo el análisis. En el caso de los seguidores, es necesario recalcar que para efectos de este artículo, hemos de dividirlos en directos (seguidores de la página del colectivo) e indirectos (gente que tuvo contacto con la campaña luego de ver en su línea del tiempo, la interacción de algún receptor directo), así como se muestra a continuación:

F / M / C / R

Natzin Visions / Unus Festival / Facebook / Directos e Indirectos.

Durante el desarrollo de este análisis, podremos dirigirnos a la escena rave como una innovación. Es decir, como una práctica que es nueva para un individuo sin que su novedad se determine de acuerdo al tiempo que ha pasado desde su existencia hasta el momento en que es adoptada (Rogers y Shoemaker, 1974). Una persona puede considerar que los eventos a los que hacemos referencia son nuevos, pese a que existan desde los años 80. Sin embargo, al no haber tenido un primer contacto con los mismos, se vuelve una innovación para quien pretende adentrarse en un primer intento

*Lo nuevo de la innovación no será siempre el conocimiento nuevo tan solo. El individuo puede llevar algún tiempo conociendo la innovación, pero sin desarrollarse en él una actitud favorable ni opuesta, sin adoptarla, ni rechazarla. Se puede expresar el aspecto “novedoso” de la innovación en términos de conocimiento, actitud o decisión de usarla (Rogers y Shoemaker, 1974).*

Aunque en el proceso de comunicar la realización de un nuevo evento bajo el nombre de Unus Festival incluyó la creación de una página de Facebook que registró 930 likes, la revisión del impacto de la campaña tendrá base en el evento creado en la red social, para mantener actualizados sobre el desarrollo del mismo a los asistentes confirmados y posibles. En una consulta realizada desde de las publicaciones realizadas entre el 8 de mayo y el 16 de junio, se obtuvo que de 8 mil 775 personas invitadas, solo se dijeron seguros de acudir, al hacer click en la opción “Asistiré”, 2 mil 045 receptores directos, mientras que 2 mil 709 seleccionaron la opción, “Me interesa”.

Tomando en cuenta que en ambos casos, la decisión

del receptor directo aparecerá en la línea del tiempo de sus contactos que pueden ver su actividad en Facebook, podemos determinar que las posibilidades de difusión podrían ser infinitas al no tener certeza de la cantidad amigos que tiene la persona invitada al evento y cuántos de ellos ingresaron al enlace por curiosidad, teniendo así su primer contacto que podría llevarlo o no a un cambio selectivo.

*El cambio selectivo por contacto, resulta cuando los miembros de un sistema social se ven expuestos a influencias externas y adoptan o rechazan una idea nueva procedente de ellas, basándose en sus necesidades. La exposición a las innovaciones es espontánea o accidental y sus receptores tienen libertad para elegir, interpretar y adoptar o rechazar la nueva idea (Rogers y Shoemaker, 1974).*

Para tener un planteamiento actual de tal fenómeno, es necesario hacer referencia a El impacto de internet en la sociedad: una perspectiva global, un ensayo en el que Manuel Castells (2014), explica la dinámica de los mensajes en redes sociales virtuales que, pese a ir dirigidos a un público o nicho de mercado específico, siempre llegarán a la vista u oídos de terceras personas que podrían identificarse o no con la fuente que lo emite.

*Durante las cuatro últimas décadas, con la aparición de internet y las comunicaciones inalámbricas, el proceso de comunicación para toda la sociedad se fue desplazando desde la comunicación de masas a la autocomunicación de masas. Ello significa pasar de un único mensaje enviado de uno a muchos con muy poca interactividad a un sistema basado en mensajes de muchos a muchos, multimodal, en el momento escogido y con interactividad total, en el que los emisores son receptores y los receptores, emisores. Además, ambos tienen acceso a un hipertexto multimodal en la red que constituye el núcleo siempre cambiante de los procesos de comunicación (Castells, 2014).*

Pero las posibilidades de difusión involuntaria se extienden aún más al hacer un conteo y clasificación de las publicaciones realizadas desde el primero de mayo de 2017 al 17 de junio, aunque el evento comenzó a circular en Facebook desde el 8 de enero del mismo año, lo que da un total de seis meses de circulación. De 120 publicaciones vertidas en poco más de un mes, 90 fueron imágenes y fotografías relacio-

nadas al evento y 30 videos que tenían que ver con los artistas que conformarían la alineación del festival; el número de likes a esas publicaciones osciló entre los 0 y los 120, generando así amplias probabilidades de que el mensaje haya llegado a terceros. Incluso, durante la revisión del evento se detectó la publicación de lo que parecía ser un receptor indirecto que cuestionando a lo que posiblemente se trataba de un receptor directo, algo similar a lo que se muestra enseguida:

**RECEPTOR INDIRECTO: @RECEPTOR-DIRECTO DE QUÉ SE TRATA ESTO ?**

Tener un cálculo real del impacto de las publicaciones emanadas de las redes de Natzin Visions, de donde surgió la publicidad del festival, sería un tanto complicado al tener en cuenta que no solo fueron compartidas dentro del evento de Facebook, sino que muchas de ellas se replicaron en otras fanpages así como en los eventos creados por los operadores de los tours que traían a gente de otras ciudades a Unus Festival.

Lo anterior se dio antes de que se llevara a cabo el festival, aún falta revisar el número de publicaciones con fotos y videos compartidas en el evento digital durante y después de que se desarrollara de manera física. Este tipo de contenido acerca a la escena a receptores indirectos que, sin necesidad de estar físicamente en el festival, tuvieron contacto con el mismo al ver la reacción en Facebook (Me gusta, me encanta, etc) de un receptor directo que acudió o no hacia el material compartido por quienes asistieron y documentaron parte del desarrollo de la fiesta. Tan solo al interior del evento, se contabilizaron 5 galerías de 2 a 30 fotos que obtuvieron de 3 a 75 Me Gusta; es decir, de 3 a 75 posibilidades de que las publicaciones se pusieran al alcance de receptores indirectos que notaron dicha actividad en su línea del tiempo. También fueron detectados 8 videos que alcanzaron hasta 45 Me Gusta. No obstante, queda en el aire el número de publicaciones realizadas en el muro de los asistentes que capturaron un momento del evento y lo publicaron en su propio perfil o en grupos afines a la escena que no fueron analizados para este trabajo.

*Las nuevas tecnologías permiten reducir los desplazamientos. ¿Quién tiene este tipo de problemas, si no es precisamente la gente que se desplaza? Los otros tienen las mismas obligaciones y echan de*

*menos no desplazarse más. Algunos de los servicios pueden sustituir relaciones administrativas largas y engorrosas, aunque esto no es lo esencial de la vida y, para muchas personas, estas relaciones constituyen incluso ocasiones inesperadas de contactos.*

*La revolución de la comunicación lo engloba todo a su paso, integra cada vez más servicios y abre más posibilidades de interacción por todas partes. Ayer las cosas eran sencillas; lo que se desprendía del teléfono era diferente a lo que se desprendía de la radio y la televisión, y distinto a todo lo que se refería al ordenador. Las terminales diferentes reflejaban actividades diferentes, profesiones diferentes, culturas diferentes. Mañana, por el contrario, todo estará disponible en la misma terminal (Wolton, 2000).*

Sin embargo, ello no significa que los receptores indirectos que han tenido contacto involuntario con tal innovación, estén dispuestos a adoptarla de manera temporal o de por vida. De hecho, esto genera más posibilidades de que surgan opiniones negativas que se traducen en mensajes prejuiciosos hacia la innovación con la que se tuvo un contacto a distancia e intangible.

*La función de conocer actúa cuando el individuo se ve expuesto a la existencia de la innovación y se entera un poco sobre su funcionamiento. La función de persuadirse, corresponde a la formación en el individuo de una actitud favorable o desfavorable hacia la novedad. La función de decidir consiste en realizar actividades conducentes a una elección de adoptar o rechazar la innovación. La función de confirmar se realiza cuando el individuo busca reforzar la decisión de innovar o rechazar lo que ha adoptado, aunque podrá retroceder en su juicio si recibe mensajes conflictivos sobre la idea nueva. Muchos cambios son a nivel individual; es decir, el individuo adopta o rechaza la innovación. En este nivel se ha hablado del cambio llamándolo difusión, adopción, modernización, aculturación, aprendizaje o socialización. Podríamos calificarlo como procedimiento microanalítico para analizar el cambio, pues se concentra en la conducta del cambio del individuo (Rogers y Shoemaker, 1974).*



### LÓPEZ DÓRIGA Y LAS FIESTAS SIN CONTROL: UN CASO PROBADO DE SOBREEXPOSICIÓN.

Aunque se trata de una cápsula “informativa” transmitida a nivel nacional, El rave, las fiestas sin control<sup>10</sup>, es una prueba de cómo las redes sociales exponen expresiones contraculturales y underground -como la que es objeto de estudio para este trabajo- a receptores indirectos que podrían generar mensajes negativos sin hacer un estudio completo del tema a desarrollar.

En ése sentido, hemos de retomar dos teorías de la comunicación que hablan sobre los efectos de los medios de comunicación de masas sobre la población que recibe mensajes, que podrían manipular su forma de pensar hacia ciertos temas, generando pánico en la población que toma por cierta la información transmitida en radio, televisión o la prensa.

Tal es el caso de la Aguja Hipodérmica planteada por Harold Lasswell, quien asegura que la manipulación

de los medios de comunicación de masas es posible al crear un estímulo que se inyecte directamente en la piel de los receptores que difícilmente cuestionará el mensaje emitido desde su noticiero o periódico favorito (Boni 2008). En su libro, Teorías de los Medios de Comunicación, Federico Boni (2008), retoma el ejemplo del drama radiofónico basado en la novela de H. G. Wells, La guerra de los mundos, que causó pánico en radioescuchas que tomaron por ciertos los mensajes emitidos durante dicha transmisión:

*Esta emisión se hizo famosa por desencadenar un pánico difundido entre los radioyentes, algunos de los cuales salieron a la calle aterrorizados en la convicción de que el país estuviese invadido por marcianos. En realidad, un estudio realizado por Cantril pocos años después, redimensionó notablemente el impacto de esta emisión: sin embargo, el episodio continúa siendo recordado cada vez que se quiere sostener la tesis del extremado poder que tienen los medios de comunicación para convencer a las personas, sembrando – como en este caso- el pánico entre ellos.*

<sup>10</sup> Disponible en la siguiente dirección de internet: <https://www.youtube.com/watch?v=bswWJm21104>

“5 mil 852 jóvenes recibieron la invitación virtual, 938 confirmaron su asistencia”, así comienza la cápsula que fue transmitida durante el año 2011 en el noticiero de Joaquín López Dóriga. La reportera, que hizo una serie de “investigaciones especiales” con el objeto de destacar los puntos negativos de varias expresiones contraculturales, se llama Danielle Dithurbide<sup>11</sup> y tuvo contacto con un evento rave organizado por aficionados y no precisamente por productoras profesionales través de Facebook.

Para ilustrar la cápsula presentada, la reportera no hizo trabajo de campo en ninguno de los eventos a los que hizo referencia en la mencionada entrega, sino que eligió imágenes de festivales masivos, tomadas de YouTube, como la presentación del legendario proyecto 1200 micrograms a cargo de Massive Trance en el Estado de México en 2009, pese a que estos no estuvieran directamente relacionados con la fiesta que fue base para su nota. Otro de los puntos criticables en cuanto a la cápsula que carece de un trabajo periodístico, es la elección de la única fuente a consultar como testimonio: un joven que en ése entonces tenía 20 años y decía vivir de la organización de este tipo de eventos. La autora del trabajo, no buscó a organizadores profesionales de festivales para sustentar el mensaje a transmitir a nivel nacional.

Como lo plantea la teoría de la aguja hipodérmica, Danielle Dithurbide ya contaba con un mensaje cuyo objeto fue convencer a los receptores de una idea negativa en torno al desarrollo de este tipo de eventos, pero sin una investigación que explique a profundidad la dinámica e historia de una escena que, sin duda, se ha visto alterada en los últimos años por prácticas que distan de su filosofía original de paz, amor, unidad y respeto. Pero a pesar de la existencia del trabajo realizado por la reportera, éste no hubiera logrado el impacto que tuvo de no ser presentado por Joaquín López Dóriga con estas palabras: “En los últimos años, han crecido en México las llamadas fiestas rave. Son fiestas que duran días. Cientos, miles de menores asisten a estas fiestas en donde no hay límites”.

En su libro digital, *Teorías de la comunicación* (2012), Lorena Díaz hace referencia a la teoría del Flujo de comunicación en dos pasos, desarrollada por Paul Lazarsfeld y Elihu Katz durante la segunda guerra

mundial. En ella, explican como es que los medios de comunicación hacen uso de líderes de opinión que inyectarán credibilidad al mensaje transmitido entre el público, que lo ha de recibir como verídico sin necesidad de verificarlo.

*Un ejemplo muy simple ocurre con los noticieros. Cuántos de ustedes no conocen a López Dóriga y confían en que la información que él les plantea es lo que debe ser. Es más, las personas que son sus fieles seguidores ni siquiera llegarán a cuestionar si lo que dice está bien o mal, simplemente lo dan por sentado, saben que así es y eso es lo que creen (Díaz, 2012).*

Cuando se busca generar un mensaje con impacto masivo, es difícil negar la efectividad de las redes sociales como vehículo para difundir una idea nueva. Aunque no es la única plataforma utilizada para la promocionar productos, servicios o eventos, Facebook es una de las herramientas con mayores posibilidades para llegar a un público específico de acuerdo a sus gustos, en una región determinada y otros datos sociodemográficos que permiten pautar una campaña publicitaria para hacerla más eficiente. No obstante, ello no significa que el contenido sea exclusivo para las personas a quienes va dirigido. De acuerdo a los datos consignados en este artículo, el dinamismo de la red social que sigue estando en la preferencia de los internautas mexicano, permite que gente ajena a los movimientos contraculturales y subterráneos que ya la utilizan como medio de comunicación, tengan un contacto efímero y desinformado que resulta en opiniones negativas.

El caso expuesto al final de este trabajo, es un ejemplo de lo señalado en el párrafo anterior, toda vez que se comprueba que, para generar los comentarios vertidos en el trabajo publicado por Televisa, no hubo necesidad de desplazarse al lugar de los hechos con el objetivo tener contacto con la escena. Aunque no hubo un trabajo de análisis profundo, el mensaje tuvo impacto al ser presentado por la figura a la que se hace referencia, en uno de los programas de noticias que en ese momento, tenían los mayores niveles de rating en el país. La promoción de una fiesta, cuya organización no estuvo a cargo de una productora con carrera, llegó a manos de una reportera que vio

<sup>11</sup> Ahora popular por ser la encargada de narrar el rescate de una niña que resultó no existir y respondía al nombre de Frida Sofía, durante la cobertura especial de Televisa sobre el terremoto ocurrido el 19 de septiembre de 2017.

en el evento la oportunidad de hacer una nota sin necesidad de ir a realizar un trabajo de campo durante el desarrollo de un festival como los que señala en su cápsula; la tecnología le permitió tener contacto con la escena, desde una computadora.

Este análisis no arroja por lo tanto, un culpable de la sobreexposición de la escena rave en las redes sociales digitales. Más bien se trata de una breve explicación teórica de cómo se da la difusión de una idea y el alcance que puede tener al ser publicada en este tipo de plataformas. Dar con un responsable, sería algo subjetivo y que requeriría de un trabajo de mayor profundidad, pues no solo son los organizadores, sino también los usuarios que compartimos las experiencias vividas en los raves con una galería de fotos, un video o una publicación que incluya la publicidad del evento al que estamos por asistir.

Por otro lado, las comunidades digitales también facilitan el contacto entre miembros de este tipo de grupos que algún día fueron clandestinos. Actualmente, hay diversos grupos enfocados a la escena rave; algunos para gente de León, otros a nivel nacional y también con participantes de todo el mundo. Esto permite compartir información y ampliar el conocimiento respecto de la subcultura en la que estamos interesados o de la que formamos parte, aunque siempre con el riesgo de caer en contenido falso, publicado por personas que no buscan otra cosa más que dañar a las distintas expresiones.

## BIBLIOGRAFÍA

Asociación de Internet (2017). 13° Estudio sobre los Hábitos de los Usuarios de internet en México 2017. Asociación de Internet.mx. Recuperado de: <http://www.asociaciondeinternet.org.mx/es/component/repository/Habitos-de-Internet/lang,es-es/?Itemid=>

Associated Press (AP). (2008). Esto es lo que pasó con la red social 'MySpace'. Excelsior. Recuperado de: <http://www.excelsior.com.mx/hacker/2016/02/11/1074620>

Berlo, D. (1984). El proceso de la comunicación: introducción a la teoría y la práctica. Buenos Aires, Argentina: El Ateneo.

Boni, F. (2008). Teorías de los medios de comunicación. Valencia, España: Universidad de Valencia.

Castells, M. (2014). El impacto de internet en la sociedad: una perspectiva global. C@MBIO. 137-138. Recuperado de: <https://www.bbvaopenmind.com/wp-content/uploads/2014/04/BBVA-OpenMind-libro-Cambio-19-ensayos-fundamentales-sobre-c%C3%B3mo-internet-est%C3%A1-cambiando-nuestras-vidas-Tecnolog%C3%ADa-Interent-Innovaci%C3%B3n.pdf>

Díaz, L. (2012). Teorías de la comunicación. Estado de México: Red Tercer Milenio.

Flores, S. (2014). Redes Sociales Digitales: nuevas prácticas para la construcción cultural. México: Conaculta.

Martínez, J. (2013). ¡Arde la calle!. Distrito Federal, México: Mondadori.

Ponce, I. (2012). Historia de las redes sociales. Recuperado de: <http://recursostic.educacion.es/observatorio/web/ca/internet/web-20/1043-redes-sociales?start=2>

Ramírez, J.A. (1996). La contracultura en México. Distrito Federal, México: Mondadori.

Rogers, E., Shoemaker, F. (1974). La comunicación de innovaciones: un enfoque transcultural. Distrito Federal, México: Centro Regional de Ayuda Técnica.

Roszak, T. (1970). El nacimiento de una contracultura. Barcelona, España: Kairos.

Simms, S. (2013). History of the rave scene: How djs built modern dance music. Recuperado de: <http://djtechtools.com/2013/12/19/history-of-the-rave-scene-how-djs-built-modern-dance-music/>

Vázquez, R. (2015). ¿Por qué Fracasa una red social?. Forbes. Recuperado de: <https://www.forbes.com.mx/por-que-fracasa-una-red-social/>

Wolton, D. (2000). Internet ¿Y después?. Barcelona, España: Gedisa.



# EL DOCENTE UNIVERSITARIO ACTUAL: EL HOPLITA DE LA EDUCACIÓN EN LA MODERNIDAD LÍQUIDA

**Autora: Luisa Magaly Gutiérrez Martínez**<sup>1</sup>  
**Co-autores: Héctor Eduardo Cano Bustamante**<sup>1</sup>  
**María del Socorro Robles Torres**<sup>2</sup>  
**Claudia Citlali Sánchez Murillo**<sup>3</sup>

**Resumen:** en la actualidad, las instituciones educativas son planteadas como centros sociales, en donde se atienden, no sólo situaciones académicas, sino aquello que intervenga dentro de las relaciones que en ella se viven (como una acrópolis). Las autoras Dussel y Southwell (s.f.), mencionan que “la escuela nació para resguardar y transmitir el saber en tanto este se volvió más complejo”; la presente metaforización intenta explicar una estructura de organización, en donde el buen desempeño del docente universitario no sólo está determinado por su trabajo, sino por el trabajo colaborativo de la misma institución y el alumnado. Contribuyendo juntos a impulsar la defensa y el desarrollo de una institución educativa democrática, que enseñe y que promueva valores de **convivencia.**

*En tiempos de cambio, quiénes estén abiertos al aprendizaje se adueñarán del futuro; mientras que aquellos que creen saberlo todo estarán bien equipados para un mundo que ya no existe.*

*Eric Hoffer*

<sup>1</sup> Licenciado en Psicología. Docente en el Instituto Universitario del Centro de México.

<sup>2</sup> Licenciada en Ciencias de la Comunicación.

<sup>3</sup> Licenciada en Administración y Estrategia.

El presente artículo, tiene como finalidad recapitular algunos conceptos sobre lo que representa el docente en la actualidad, visto desde una equiparación con la polis de la antigua Grecia, haciendo conexiones con la realidad, con lo externo, con aquello que se vive a diario. De esta forma se hace referencia a que, en la actualidad, el docente universitario desarrolla una serie de cambios pero, al mismo tiempo, un papel-rol social.

La lucha representa cambios a los cuales estamos expuestos como sociedad, como un engrane que al detenerse no permite el funcionamiento eficaz y colectivo. Es por ello que al docente universitario actual lo equiparo, metafóricamente, con un soldado de la Antigua Grecia: un hoplita, el cual era un soldado temporario de las polis. Su arma representativa era la lanza y peleaba organizado en falanges (Gutierrez, 2012). Por lo tanto, la labor del docente es una lucha, no para combatir cambios sino para proteger el bien común fomentando el trabajo colectivo y la adaptación a las nuevas demandas y fluctuaciones psico-sociales, culturales, económicas y políticas a las que se enfrenta día con día. Pretendiendo, lo que dice Bauman (2004): “la educación debe producir personas joviales, comunicativas, abiertas y curiosas por lo nuevo/novedoso”.

**LA POLIS: LA TRÍADA INSTITUCIÓN EDUCATIVA-DOCENTE-ALUMNO. ROMPIENDO EL CASCARÓN, LA ESTRUCTURA DE LAS POLIS, COMPARACIÓN CON LA TRÍADA EDUCATIVA.**

En este apartado, se explicará la razón por la cual se le denomina “polis” a la institución educativa con todos sus componentes (docentes y alumnos) y porque una tríada.

En la Antigua Grecia, por el siglo VIII a.C., aparecen las ciudades-estado, demostrando una organización política, social y económica que pretendía defender su libertad e ideales de aquellos que osaran modificarlos o irrumpir de forma violenta en la armonía social en que se encontraban (Gutierrez, 2012). Al momento de elaborar la metáfora para explicar la constitución de las instituciones educativas como ciudades, se pretende vincular la estructura de las polis con la triada educativa, ya mencionada.

Para empezar, una polis como toda estructura, tiene sus partes, entre ellas encontramos: la acrópolis, era una fortaleza o ciudadela, generalmente ubicado en la cima de una colina y era el lugar donde se resguardaban los ciudadanos en caso de conflictos bélicos, además se construían los edificios políticos, económicos y religiosos de la polis. También se encontraba una plaza pública llamada “ágora”, lo que actualmente conocemos como un mercado: comercial, cultural y pública. Se encontraba frente a la entrada de la acrópolis (Gutierrez, 2012).

En la actualidad, las instituciones educativas son planteadas como centros sociales, en donde se atienden, no sólo situaciones académicas, sino aquello que intervenga dentro de las relaciones que en ella se viven (como una acrópolis). Las autoras Dussel y Southwell (s. f.), mencionan que “la escuela nació para resguardar y transmitir el saber en tanto este se volvió más complejo”; la presente metaforización intenta explicar una estructura de organización, en donde el buen desempeño del docente universitario no sólo está determinado por su trabajo, sino por el trabajo colaborativo de la misma institución y el alumnado. Contribuyendo juntos a impulsar la defensa y el desarrollo de una institución educativa democrática, que enseñe y que promueva valores de convivencia.

La tríada educativa, entonces, está conformada por: la institución educativa, la acrópolis de nuestra polis (la educación), pues es el lugar donde se encuentra el conocimiento, se fortalecen las enseñanzas y se convierten en herramientas para enfrentar el contexto. La segunda parte de dicha tríada serían los alumnos, son el ágora pues son quienes manifiestan todo ese cúmulo de conocimientos, valores, aprendizajes y enseñanzas. La tercera parte de ésta estructura tripartita son – somos- los docentes, los hoplitas, quienes son los que se encargan de defender la acrópolis como el lugar idóneo para la adquisición de todo lo que se aprende, sin embargo los mismos que conforman el ágora son “hoplitas potenciales”, es decir: estudiantes, ciudadanos y profesionistas en construcción para convertirse en cualquier momento en guerreros que defiendan los que son y no lo que se necesita que sean.

<sup>4</sup>Para Giddens, la escuela es una de estas instituciones-cascarón que no saben cómo hacer frente a las transformaciones de las relaciones de autoridad, a la emergencia de nuevas subjetividades y a las nuevas formas de producción y circulación de los saberes (citado en Dussel y Southwell, s.f.).

“Dichosa la ciudad donde se admira menos la hermosura de sus edificios que las virtudes de sus habitantes”.

En el anterior epígrafe, Zenón de Citio (333-264 a.C.), invita a ver más allá de la belleza de una construcción, adentrarse a lo que forma una ciudad –polis- y lo que en realidad lo hace ser y no parecer. Actualmente, como ya lo he mencionado, la escuela no sólo es un lugar para conocer, si no para aprender a ser humano, persona, individuo (Delors, 1997).

### ¿QUÉ DEBE TENER UNA BUENA ESCUELA?

Si nos ponemos a enlistar las características que debe tener una buena escuela para ser merecedora de tal título, se pueden retomar a Dussel y Southwell (s. f.) quiénes, en un foro online, abordan la cuestión de: ¿qué es una buena escuela?; nos mencionan lo siguiente:

*(...) nos interesa, (...) poder hablar de lo que “sí funciona”, poner en evidencia lo que creemos que produce buenos resultados, colocar la lupa sobre el cotidiano escolar para superar la sensación de “sin salida” que sienten muchos docentes. Tratando de evitar el plasmar lo que ya sabemos: que el sistema político no se preocupa por el bienestar de sus ciudadanos educandos, que si las instituciones públicas no tienen apoyo aunque es una realidad, resulta cansado, demoledor y agobiante redundar en lo que no se tiene, y olvidarse de qué se puede hacer con lo que sí se tiene.*

Una buena escuela no debería de ser un ideal solamente, sino una realidad. La utopía explicada como “un horizonte” (Cánovas, 2013), nos permite disfrutar la vista; aun cuando el horizonte es infinito, lo que se tiene alrededor lo hace posible, un momento que se puede disfrutar, tomar lo que hay y convertirlo en herramienta para concretizar y exteriorizar lo que la institución educativa tiene para brindar al docente y, así labrar una buena escuela.

Pero ojo, ante la búsqueda de “una buena escuela” se puede topar con escuelas que pueden dar aspectos que no son, así como quedarse en un solo sitio evitando, a toda costa, crecer y proponer nuevos mé-

todos de enseñanza, si bien porque se abusa de los medios tecnológicos y electrónicos propiciando una carente creatividad y curiosidad, o bien, al carecer de ellos, buscar de la forma que sea estas herramientas olvidándose de lo que tienen y dejándolo de lado.

### LA LABOR DE LA TRÍADA EDUCATIVA PARA EL ROMPIMIENTO DEL CASCARÓN

Si bien ya se ha mencionado lo que es la tríada educativa, la buena escuela y las instituciones cascarón, sin embargo, ¿cómo se puede romper el cascarón para que la tríada educativa haga su labor como buena polis?

El equiparar la polis con la educación y al docente con el hoplita, es para intentar reflejar que se tiene una estructura y un trabajo colaborativo puesto que, los hoplitas no estaban preparados o sobresalían por sus estrategias para ganar las guerras-luchas, sino por la organización que tenían al momento de enfrentarse con el otro, es decir; no temían el romper el cascarón, salir de su zona de confort con tal de aprovechar lo que tenían y lo que creían.

Delors (1997), menciona que la educación a lo largo de la vida se basa en cuatro pilares: aprender a conocer, aprender a hacer, aprender a vivir juntos, aprender a ser. Para que estos cuatro pilares se lleven a cabo es necesaria la participación de la escuela (institución educativa), el docente y el alumno.

El marco prospectivo, invita a reflexionar sobre los acontecimientos históricos que han tenido impacto en el ámbito socio-económico. Aunque el avance tecnológico y científico han sido magníficos, en la cotidianidad se logra vislumbrar la ausencia de valores, el crecimiento de la riqueza en los que más dinero tienen y, en los que son pobres y cada vez más lo son. Ante esta vorágine de realidades, Delors (1997), invita a hacer conciencia por medio de la educación. Por lo tanto, la labor de ésta tríada está en situarse en lo real, en lo que se tiene y no en aquello a lo que no se tiene acceso.



**LA LUCHA Y LA FORMACIÓN FALANGE: UNA BUENA ESCUELA Y LA MODERNIDAD LÍQUIDA. LOS HOPLITAS Y LA FORMACIÓN FALANGE; EL DOCENTE Y SU ADAPTABILIDAD ANTE LOS CAMBIOS CONTEXTUALES.**

La falange era una línea o frente de batalla (que barre el campo enemigo como un rodillo) o ejército organizado en marcha. La formación falange era muy compacta y los soldados iban casi en lazos, de modo que con el escudo portado en la mano izquierda, cada soldado protegía su lado izquierdo del cuerpo y el lado derecho del cuerpo del compañero que tenían a la izquierda (Gutierrez, 2012).

Para el funcionamiento de una buena escuela son necesarios tres criterios: democracia, buena enseñanza y la convivencia sana a partir de valores. La primera hace entender que la educación es un derecho y que el docente debe velar por no asfixiar aquello que los más jóvenes tienen que decir (Dussel y Southwell, s. f.); la buena enseñanza está en propiciar las condiciones necesarias (edificios, materiales didácticos, bibliotecas, etc); y por último, la convivencia sana donde haya valores o principios compartidos, fomentar la individualidad, ser seres capaces de pensar, sentir, pro-

poner, crear y participar y, al mismo tiempo, trabajar en conjunto los demás.

Tal como una formación falange en la lucha, Dussel y Southwell (s. f.) incitan a trabajar colaborativamente como un ejército, no que erradique, pero sí que se una para encontrar un punto de fluidez y adaptación ante las demandas sociales, novedades y creaciones de nuevos escenarios, propiciados por un contexto impaciente, en el que se incrementa la velocidad de los intercambios, y la fluidez y la flexibilidad se convierten en valores, y lo duradero y estable aparece como sinónimo de pesadez y atraso.

Delors (1997), describe que todo lo que sucede en el espacio escolar tiene consecuencias en el proceso de construcción de sociedades estables, pues se educa para una ciudadanía plena mediante la edificación de comunidades educativas plurales, regidas por normas de participación democrática, en las que se da prioridad al método de la negociación entre las diversas posiciones. La clave de la propiciación de esto es, precisamente, la adaptabilidad, autoconocimiento y determinismo del docente.

## LA MODERNIDAD LÍQUIDA, PAPEL DEL DOCENTE UNIVERSITARIO.

En ocasiones el docente universitario, sobre todo el joven debido a que va abriéndose brechas profesionales en el ámbito educativo superior, se enfrenta ante las demandas sociales del alumnado, como el trabajar y estudiar; propiciando el dar clases de hasta una hora por semana con programas mayores a las 5 unidades, dejando en “el pan nuestro de cada día” trabajar con 14 sesiones, de las cuales sólo son 11 de clase y 3 de evaluaciones. El docente universitario debe arreglárselas para hacer clases de calidad y no de cantidad, fomentando en el estudiante “la duda” el pensar.

¿Cómo el docente puede efectuar un pensamiento crítico y de duda en el alumno universitario? Fariñas (2007 citado en Cánovas, 2013), menciona que el pensamiento dialéctico traído a nuestros días tras enriquecerse de los incontables aportes de la ciencia, la técnica, la literatura y el arte, tiende a convertirse en un punto de vista necesario para lo más granado del pensamiento mundial. Usualmente llamado como enfoque de la complejidad, ocupa cada vez más su trono en la investigación y la creación humana.

“Todo esto debe servir para lograr una «movilización de fuerzas» que obren en crear una auténtica comunidad global, que ayude a resolver globalmente los problemas, que existen precisamente a nivel global” (Ruiz De Santiago, J., 2013). Es decir, el docente no sólo tiene la función de guía, sino el de un ser completo capaz de conocerse y vivirse, de forma crítica y constructiva, en el aquí y en el ahora, en un mundo de constantes cambios.

## LA METÁFORA DEL DOCENTE UNIVERSITARIO CON EL HOPLITA

La doctora Cécica Cánovas (2013) menciona:

*Para asumir la educación como contradicción, el docente debe partir de que hay “dos” opciones antagónicas, de las que deberá indagar cómo se refuncionaliza el quehacer del docente, en sus funciones de orientador formativo de las nuevas generaciones. Por un lado, existe una realidad contextual producto de múltiples entrecruzamientos que estructuran una realidad exterior (primera premi-*

*sa); por otro lado, el sujeto que aprende, tiene el derecho de ser autónomo y libre (segunda premisa).*

Ahora, también debe propiciar un diálogo reflexivo como estrategia para estructurar el pensamiento complejo y combatir el pensamiento lineal, entendiéndose que se es hoplita porque es capaz de trabajar para la lucha ante las diversas situaciones contextuales, cambios en la estructura social, económica y política pero, sobre todo, en que no se es lo que se era hace 10 años. Incluso como individuos estamos expuestos a un constante cambio, es por ello que la modernidad líquida, en el presente trabajo, no se expresa o expone como la rápida fluctuación en las estructuras, creencias y necesidades, sino en la habilidad que se tiene como seres humanos para acoplarse a las situaciones que se viven a diario ante los precipitados y constantes cambios presenciales.

Al pretender comparar al docente universitario actual con el hoplita es con la finalidad de entenderlo como una persona que trabaja en equipo ante las necesidades observadas y, por qué no, llamarlas amenazas ante la calidad educativa que pueda ofrecer. Es un guerrero-luchador por ser adaptable, puesto que a pesar de los miedos al cambio, inventa, crea estrategias para que esa “calidad” no disminuya, implementa técnicas mediante las cuales incentiva al alumno a hacerse responsable de lo que aprende y cómo lo aprende. Como los hoplitas al avanzar en falanges y enfrentarse a la guerra.

## CONCLUSIÓN

Mediante el presente ensayo se ha pretendido plasmar las razones por las cuales se le llama hoplita al docente (metafóricamente) y cuáles son esas “adversidades” con las cuales se enfrenta en la educación superior.

Tal como el líquido es adaptable ante los cambios que presente, el docente actual universitario presenta características de éste tipo, buscando la forma de adaptarse a los cambios tecnológicos, sociales, culturales, económicos y políticos a los cuales se enfrenta todos los días.

Se habla de humanización, sin embargo el docente universitario es desvalorizado, tanto económicamen-

te como profesionalmente. Sin embargo ha sabido sobrellevar esta situación capacitándose. Se pudiera culpar a las tecnologías y medios informáticos y comunicación para que la desvalorización se presente, empero, el hombre se enseña a pensar a partir del contacto con el exterior, verbalizando, tocando, escuchando.

Ante los cambios constantes en los cuales nos encontramos inmersos como docentes universitarios, nos involucramos con personas, seres que sienten, piensa viven. Y ello no nos debe deshumanizar, antes bien es lograr ver lo que se tiene y autorreflexionar, vivenciarse en el aquí y en el ahora, esto como tarea del docente universitario, donde su papel se convierte en un formador crítico y diferenciador propositivo. El informe Delors permite visualizar cómo es la educación a nivel mundial, como los países desarrollados pueden mantener un nivel académico superior a aquellos países que aún se encuentran en vías de desarrollo, sin embargo y, a partir de la labor del docente actual, pueden obtener resultados donde los cuatro pilares puedan cimentarse a partir de un docente que invite a pensar, criticar, analizar y proponer. La modernidad líquida trae consigo cambios que pueden beneficiar, pero también pueden perjudicar, lo importante no es ir con la corriente si no entender la corriente que siguen los fluidos para poder unirse, empaparse y entender lo mejor posible los cambios que se van “sufriendo”. El hacer uso de las nuevas tecnologías no te hace poco pensante, pero el no saber para qué utilizarlas o bien, utilizarlas con fines no educativos, más sí lúdicos merma la fluidez “normal” o para entenderla mejor, “natural”.

El docente universitario actual tiene la tarea de ser adaptable, democrático, que enseñe y que conviva, desde mi punto de vista esto se puede conseguir siempre y cuando se sepa trabajar a partir del autoconocimiento, aceptación de los sucesos históricos –no verlos como el pasado “que pasó”, sino como lo que lo conforma: quien se olvida de su historia está condenado a repetirla-, ser realista y pensador crítico. Parece difícil, sin embargo no es imposible, de lo contrario cualquiera desertaría y los temas educativos de relación social no se estudiarían. Luchar, más que a ganar, porque aunque los hoplitas no fueron espartanos -guerreros preparados para pelear y ganar- mantuvieron a sus polis a salvo, conviviendo y fomentando la cultura en su pueblo. Estamos compuestos

de ciclos, de cambios constantes y la apertura a que ello suceda es la clave para el docente universitario actual para poder enfrentarse a lo que se presenta como retos en la educación del siglo XXI.

## BIBLIOGRAFÍA

Bauman, Z. (2004). *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de: <https://catedraepistemologia.files.wordpress.com/2009/05/modernidad-liquida.pdf>

Cánovas Marmo, C. E. (2013). *El quehacer docente universitario, hoy: Complejidad y postura crítica en la superación de algunas contradicciones de la educación*. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/447/44729878022.pdf>

Delors, J. (1997). *La educación encierra un tesoro: Informe a la UNESCO de la Comisión Internacional sobre la Educación para el siglo XXI*. Recuperado de: [http://www.unesco.org/education/pdf/DELORS\\_S.PDF](http://www.unesco.org/education/pdf/DELORS_S.PDF)

Dussel, I. y Southwell, M. (s. f.). *¿Qué es una buena escuela? El monitor*. Ministerio de Educación. Presidencia de la Nación. Recuperado de: <http://www.me.gov.ar/monitor/nro5/dossier1.htm>

Gutierrez, K. R. (2012). *El hoplita griego y la guerra en la Grecia Antigua*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas Maestría en Historia. Bogotá. Recuperado de: <http://studylib.es/doc/6560535/el-hoplita-griego-y-la-guerra-en-la-grecia-antigua>

Ruiz De Santiago, J. (2013). *Zygmunt Bauman. Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Recuperado de: <https://biblioteca.itam.mx/estudios/100-110/105/000250749.pdf>

# INTRODUCCIÓN CRÍTICA AL MODELO EDUCATIVO POR COMPETENCIAS DESDE EL PENSAMIENTO GRAMSCIANO

Mtro. Héctor Mauricio Carranza Haro<sup>1</sup>

**Resumen:** cuando el Estado confía la educación de sus ciudadanos a sistemas y estrategias que tienen a la base la racionalidad de la producción, eficacia y rentabilidad, lo que en el fondo se desea es la instrucción de los individuos y no su formación; desde luego, hay una gran diferencia entre “formar” (Paideia) e “instruir” (Tejnikieia). En efecto, en palabras de Torres y Vargas Lozano (2010), una cosa es adiestrar a los individuos para el aumento de la producción y la ganancia de los particulares y otra es educar a los ciudadanos para que, además de cumplir una función en el aparato productivo privado o público, conformen a un país en todos los demás aspectos sociales y culturales. La prioridad de integrar al individuo al sistema productivo lleva a otorgar un lugar privilegiado a los aspectos técnicos frente a los humanísticos convirtiendo a estos últimos en prescindibles.

<sup>1</sup> Licenciado en Filosofía, Maestría en Filosofía Social y de la Educación. Docente en el Instituto Universitario del Centro de México.

Es innegable que la política educativa concebida e implantada por el Estado, regularmente oculta la idea o cosmovisión de mundo que tiene la clase social dominante o como se dice en la actualidad, el “grupo en el poder”. Haciéndole caso a lo expresado por Marx, sobre que las ideas dominantes son las ideas de la clase poderosa, se sigue por tanto que la cultura, la educación y el arte son expresión sobre lo que es y debe ser una sociedad, nación o país según el punto de vista o intereses de dicha clase. El “grupo en el poder”, aquel que económicamente predomina sobre los demás sectores haciéndoles incluso seguir sus indicaciones y dirección, pone de manifiesto el lugar que se le desea adjudicar a la actividad productiva del país en la división mundial y global del trabajo. Este grupo o mejor dicho, bloque de poder, lleva a cabo las acciones que sean necesarias para poner en concomitancia con las condiciones económicas, políticas y culturales.

De tal suerte que en el proceso de dominación y control social, el grupo dominante se ‘tropieza’ con diversos problemas relacionados con las otras fuerzas sociales, en conflicto así como ideas y modelos teóricos siempre correspondiendo a las condiciones históricas que las hacen o no viables. Así que la condición del destino de un país con base en su política-educativa es multifactorial: dado que por un aspecto, conviene interrogarse si el modelo de desarrollo resulta el más coherente y, por otro lado, si el contexto histórico de la nación exige otras estrategias más adecuadas para el sostenimiento del desarrollo.

Examinar el Modelo Educativo por Competencias desde una óptica Gramsciana, supone preguntar por un lado ¿qué intereses ideológicos están de fondo?, ¿se pueden vislumbrar argumentativamente procesos hegemónicos desde la escolaridad básica hasta la Educación Superior? en nuestros días se asume que el modelo pedagógico por “competencias” es el básico en la formación de los individuos, bajo el pretexto de que es una metodología mediante la que se formarán a los hombres y mujeres que ‘sacarán a flote’ al país al mismo tiempo que lo pondrán en el mapa de las naciones más desarrolladas, informatizadas, productivas, mundializadas y globalizadas.

Conviene, pues, lógicamente, realizar otra pregunta: ¿Es el Modelo Educativo por Competencias el que verdaderamente requiere el hombre contemporá-

neo?, o de nuevo, como veremos más adelante, ¿se siguen implantando cosmovisiones educativas de Modelos educativos desde las clases de poder? ¿Los países —con un énfasis en México- han adoptado y van adoptando (en proceso) estos Modelos por imitación, por imposición o por consenso? —que esto último desde una perspectiva Gramsciana es lo menos probable- y sobre todo cabe preguntar ¿qué o cuáles, quién o quiénes, fueron las necesidades que propiciaron la introducción y el ejercicio de mencionado modelo educativo? Estas preguntas abren la perspectiva introductoria de un ejercicio crítico filosófico en tono Gramsciano.

Tales cuestionamientos se van resolviendo desde las siguientes consideraciones:

a) México, en sus distintas épocas, ha respondido —como elemento común- a una determinada ideología o también llamada cultura, así ha sido mencionado por Solana et al (1981):

*La educación ha sido una de las tareas más ingentes del Estado mexicano [...] La educación y la cultura van de la mano y se influyen recíprocamente. Durante la colonia la cultura religiosa, escolástica y tradicional se imponía en todas las instituciones docentes. Éstas eran instrumentos dóciles y eficaces para su permanencia y desarrollo. Formar un hombre piadoso, de sentimientos monárquicos, respetuoso de las tradiciones y las autoridades establecidas parecía ser el desiderátum de la educación de la Nueva España. En el periodo de la independencia todo tendía a favorecer el desarrollo de una personalidad individual, enérgica, racionalista, que no hubiese perdido la fe en los ideales universales y ecuménicos, como eran la libertad, la igualdad y el progreso, sino que por el contrario luchase por ellos [...] Después de la independencia, la lucha contra las tendencias conservadoras desgarró al país y evitó que éste pudiese organizar debidamente su sistema educativo, en consonancia con sus afanes racionalistas y de modernización. Cuando el movimiento de reforma se impuso, un nuevo concepto cultural habría de guiar a la educación mexicana: la filosofía positivista, que veía en el desarrollo científico naturalista el único camino de la educación y del progreso, concebido éste con un sentido estrictamente material.*

Pablo Latapí, en su obras “un siglo de educación en México” y “la SEP por dentro”, coincide en que cada discurso de política educativa, tiene que ver con un proyecto ideológico:

*En una síntesis apretada, a lo largo del siglo podrían distinguirse cinco proyectos superpuestos, a decir, a) el original de Vasconcelos (1921), adicionado por las experiencias de la educación rural de los años que siguieron a la revolución; b) el socialista (1934-1946); c) el tecnológico, orientado a la industrialización, puesto en Marcha desde Calles y Cárdenas por influencia de Moisés Sáenz (1928); d) el de la escuela de unidad nacional (1943-1958); y e) el modernizador, hoy dominante, cuyo despegue puede situarse a principios de los setenta (Latapí, 1998, p. 22).*

El mismo autor sentencia en otra parte advirtiendo que “es un periodo que, además de mostrar esta inusitada continuidad –lo normal en el régimen tradicional era que cada nuevo secretario lanzara su reforma educativa desechando con frecuencia elementos valiosos del sexenio anterior” (Latapí, 2004, p. 11). De ahí que cada proyecto político-educativo vaya sien-

do un factor fundamental y fundacional en la conformación sociocultural de nuestro país. No podríamos entender el desarrollo del país en este tenor, sin el señalamiento de distintos constructos ideológicos a lo largo de cada época de nuestra historia.

En este tenor, Gramsci confirma desde su concepto de ideología –definido como un determinado “sistema de ideas” o una “concepción particular del mundo” (Gramsci, 1999, p. 44),- en lo que han consistido los diversos sistemas educativos –en este caso de México-.

Pero, a diferencia de estos intelectuales de la Educación, Gramsci va más allá de la definición tradicional de ideología como un conjunto de ideas ‘sin más’ y rompe con una tradición que desvirtúa el sentido de la ideología al considerarla como «falsa conciencia», «pura apariencia», «falseamiento de la realidad», para definirla, en una de sus acepciones, como la concepción propia de un determinado grupo social acerca del mundo.

De este modo, La ideología es una determinación, una cualidad de las concepciones del mundo. Gramsci



también se separa de quienes ubican a la ideología como un fenómeno puramente superestructural. A diferencia de esto, la relaciona con el concepto de bloque histórico, el cual integra estructura y superestructura. Esto lo hace después de establecer una importante distinción entre las ideologías históricamente orgánicas, las necesarias a una cierta estructura, y las ideologías arbitrarias, racionalísticas, «voluntarias». Las primeras «organizan» las masas humanas y forman el terreno en que los hombres se mueven, adquieren conciencia de su posición, luchan, etc. Mientras que las segundas sólo crean movimientos individuales, polémica, etc. En el seno del bloque histórico (Gramsci, 1999) las fuerzas materiales son el contenido y las ideologías la forma, distinción que hace a título puramente didáctico pues las fuerzas materiales no se pueden concebir históricamente sin forma y las ideologías serían caprichos individuales sin las fuerzas materiales.

De esta manera, las ideologías no sólo existen como sistemas de ideas sino también como hechos reales y concretos, como cualificación y especificidad de las concepciones del mundo informadas por contenidos de clase. Y esto es lo que hace relevante su inclusión en una teoría de la cultura.<sup>2</sup>

*La ideología, no tomada en su sentido genérico sino en sentido estricto, define cada concepción particular que un grupo segrega a los problemas inmediatos y precisos... es ideología cada concepción propia de las fracciones de clase que se propone ayudar a la resolución de los problemas inmediatos y circunscritos” (Gramsci, 1999, pp. 110-111).*

Buzzi en Piotte (1973), comparte este punto de vista al señalar que las ideologías nacen de una práctica no universal, sino particular, es decir, de la práctica de un grupo social, pero no cualquiera, sino el encumbrado en el poder. Además, ocupan un lugar válido en la historia como instrumento de la acción política, como instrumento de organización de una sociedad. En definitiva, la ideología es una concepción crítica del mundo, de universalidad limitada porque es propia de su grupo social; cada grupo social que nace históricamente como grupo fundamental para la ac-

tividad económica, política y social, debe enfrentar la tarea de elaborar su propia concepción del mundo en correspondencia con sus condiciones materiales de existencia y sus intereses y necesidades históricos.

Bajo esta categoría de ideología Gramsciana, ¿qué hay de los orígenes de la ideología predominante y que se operativiza bajo el Modelo por Competencias tanto en la empresa y a últimos años en la Educación —y que es lo que nos convoca en última instancia? ¿Qué aproximación crítica se puede señalar?, Ruiz (2002) abona en este respecto a la dilucidación de tales cuestiones:

*La situación de la Educación a partir de la reorientación económica de tono neoliberal que han tenido en las últimas dos décadas desde los años 80, algunos países como Chile, Nueva Zelanda, Canadá, Suecia y Australia, no se diga EEUU e Inglaterra principales promotores de la reorientación de lo educativo a partir de las directrices de mercado neoliberal. El autor señala que ha sido un tema muy discutido, con suficientes argumentos para su justificación, etc. Aunque también en un apartado señala los peligros. Es menester mencionar, que este trabajo señala lineamientos generales de esta configuración de lo educativo a partir de las políticas de mercado, en donde el Estado queda progresivamente más adelgazado en su función. No analiza la situación específica de los distintos países (p. 50).*

Como ejemplo, Deupree, Johnson y Lenn (2002), indican que las rondas GATTs (Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y de Comercio)<sup>3</sup> insisten en la inclusión de la educación superior como un servicio más sometido al libre intercambio que se promueve desde la Organización Mundial de Comercio.

Realizando un viraje más atrás en esta configuración ideológica de la educación, hubo ideólogos que influyeron en esta redefinición de lo educativo con las propuestas teóricas de Milton Friedman y otros economistas neoliberales en los años 50 y 60. Los cuales definieron al mercado como:

*(...) mecanismo regulador de los servicios públicos*

<sup>2</sup>Piotte ubica la discusión gramsciana sobre la ideología en el terreno de la cultura: “una ideología, una filosofía e incluso una religión, pueden ser hechos de carácter puramente individual e históricamente arbitrarios. Su estudio correspondería entonces a la psicología individual o a la lógica. Pero también pueden ser hechos de la cultura; lo que implica que, respondiendo a problemas planteados por las estructuras sociales, son o serán vividas por uno o varios grupos sociales. Por ello, es en este segundo sentido en el que Gramsci estudia las ideologías, es decir, en tanto que son históricamente necesarias” (Piotte, 1973, pp. 109-110).

<sup>3</sup>Entidad precursora de la OMC (Organización Mundial de Comercio) creada en 1947.

*y en ellos el educativo... bajo el argumento de que el declive de lo educativo se debe a la intervención desmedida del Estado en la educación. Por tanto, el mercado se convierte en una panacea para la solución de todos los problemas de la esfera pública (Ruiz, 2002, pp. 51-52).*

Observemos a continuación, algunas consideraciones conceptuales respecto al Modelo por competencias que confirman este proceso hegemónico e ideológico desde los intereses de la clase dominante; Ancira (2005), refiere que:

*Son muchas las voces, en distintos países y contextos, que plantean la necesidad de un cambio urgente y significativo en la educación que dé respuesta a un entorno social y laboral que se transforma aceleradamente a partir de lo que se ha dado en llamar la revolución del conocimiento y el desarrollo de las tecnologías de información y comunicación. En este sentido, las instituciones formadoras de profesionales se han visto en la necesidad de revisar y, en muchos casos, cambiar su enfoque de intervención innovando e incorporando metodologías y herramientas conceptuales de otros campos de actuación: tal es el caso del concepto competencia, que emerge en los años ochenta, como una alternativa atractiva para estrechar la brecha entre la educación y el mundo del trabajo. (pp. 217-218).*

A esta sazón, como lo menciona Brunet y Belzunegui (2003), conceptos como competitividad, globalización, nuevas tecnologías, competencias, formación, pretenden fundamentar todo un conjunto de prácticas orientadas a ajustar el funcionamiento del sistema educativo al sistema productivo. Complementando esta referencia reflexiva al objeto en cuestión, Ancira (2005, p. 218), señala que:

Se trata de un concepto que tiene su origen en el campo empresarial, ante la necesidad de contar con mejores predicciones acerca del desempeño laboral que las que ofrecían los títulos o diplomas escolares y las pruebas psicológicas de personalidad e inteligencia. Su desarrollo, como punto de encuentro entre procesos de formación y empleo, tuvo lugar, paulatinamente, durante la primera mitad de los años noventa a partir de las distintas experiencias internacionales que desde este enfoque se fueron materializando tanto en países altamente desarrolla-

dos (EEUU, Canadá, Australia y Reino Unido) como en países emergentes o en vías de desarrollo, como en el caso Latinoamericano, Chile, México, Colombia y Argentina.

Sin embargo, no obstante su creciente aceptación, su conceptualización sigue siendo –para muchos– muy heterogénea y, no pocas veces, ambigua, debido a la multiplicidad de enfoques existentes, tanto en el plano conceptual como el operativo. Para demostrar lo anterior, Ancira (2005, p. 218-220), establece las siguientes definiciones que algunas entidades sociales definen en torno al problemático concepto de las competencias:

- *CONOCER (Consejo de Normalización y Certificación de Competencia Laboral, 1997, México): Capacidad productiva de un individuo que se define y mide en términos de desempeño en un determinado contexto laboral, y no solamente de conocimientos, habilidades, destrezas y actitudes; éstas son necesarias pero no suficientes por sí mismas para un desempeño efectivo.*

- *Provincia de Quebec (referido por N. Kobinger, en su obra el sistema de formación profesional y técnica por competencias desarrollado en Quebec, en competencia laboral. Normalización, certificación, educación y capacitación, antología de lecturas, CONOCER, México, Longman de México ed): es el conjunto de comportamientos socio-afectivos y habilidades cognitivas, psicológicas, sensoriales y motoras que permiten llevar a cabo adecuadamente un papel, una función, una actividad o tarea.*

- *OTI: es la idoneidad para realizar una tarea o desempeñarse en un puesto de trabajo eficazmente por poseer las calificaciones requeridas para ello.*

- *Consejo Federal de Cultura y Educación (Argentina): es un conjunto identificable y evaluable de conocimientos, actitudes, valores y habilidades relacionados entre sí que permiten desempeños satisfactorios en situaciones reales de trabajo, según estándares utilizados en el área ocupacional.*

- *AUSTRALIA: La competencia se concibe como una compleja estructura de atributos necesarios para el desempeño en situaciones específicas. Es una compleja combinación de atributos (conocimientos, actitudes, valores y habilidades) y tareas que se tie-*

nen que desempeñar en determinadas situaciones.

- **ALEMANIA:** Posee competencia profesional quien dispone de los conocimientos, destrezas y aptitudes necesarios para ejercer una profesión; puede resolver los problemas profesionales de forma autónoma y flexible; y está capacitado para colaborar en su entorno profesional y en la organización del trabajo.

- **Tuning Educational Structures in Europe:** representan una combinación dinámica de atributos (con respecto al conocimiento y su aplicación, a las actitudes y responsabilidades) que describen los resultados de aprendizaje de un determinado programa o cómo los estudiantes serán capaces de desenvolverse al finalizar el proceso educativo.

No obstante, tan evidente heterogeneidad plasmada en estas definiciones, Ancira (2005, p. 220), advierte algunos elementos conceptuales comunes que permiten una inicial sustentación:

1. Es una configuración psicológica compleja que integra diferentes tipos de atributos (cognoscitivos, afectivos y conductuales). No se trata de una simple suma de elementos, sino de atributos estructurados que se combinan entre sí para permitir un desempeño profesional determinado o esperado.

2. Esta configuración psicológica compleja es una construcción hipotética, que no es susceptible de ser observada directamente y que, por lo tanto, se deduce del desempeño de las personas.

3. La competencia no existe en sí misma, independientemente de una actividad o un problema profesional por resolver. Se puede decir que el desempeño profesional es el punto de convergencia de los distintos atributos que la componen.

4. La importancia relativa de los atributos que la componen varía en función de lo que demanda la situación específica y el contexto particular en que se concreta el desempeño profesional.

Esta conceptualización de las competencias ha tenido sus desarrollos operativos y de intencionada construcción hegemónica, desde el añejo plan Erasmus creado en Europa el año 1987, con la pretendida movilidad académica, que si bien lograron, sin embargo,

no esconde el objetivo de fondo, que es unificar los criterios de dirección educativa bajo este emplazamiento de las competencias; hoy en día, bajo esta misma directriz, se tiene el Proyecto Bolonia creado en 1999 en el viejo continente y el proyecto 6x4 UEALC en América Latina en el año 2007.



## A MODO DE CONCLUSIÓN.

Cuando el Estado confía la educación de sus ciudadanos a sistemas y estrategias que tienen a la base la racionalidad de la producción, eficacia y rentabilidad, lo que en el fondo se desea es la instrucción de los individuos y no su formación; desde luego, hay una gran diferencia entre “formar” (Paideia) e “instruir” (Tejnikieia).

*En efecto, una cosa es adiestrar a los individuos para el aumento de la producción y la ganancia de los particulares y otra es educar a los ciudadanos para que, además de cumplir una función en el aparato productivo privado o público, conformen a un país en todos los demás aspectos sociales y culturales. La prioridad de integrar al individuo al sistema productivo lleva a otorgar un lugar privilegiado a los aspectos técnicos frente a los humanísticos convirtiendo a estos últimos en prescindibles (Torres y Vargas Lozano, 2010).*

Bajo estas consideraciones, el Modelo Educativo por Competencias -impuesto ya desde hace varios años en México y en varios países- bajo la perspectiva y consideraciones del Proceso Bolonia en 1999, la UNESCO y la OCDE, responde a intereses de clase muy específicos y definidos, en este caso, del empresariado -en otrora la burguesía-; en esta tónica, examinar tal polí-

tica educativa desde las categorías fundamentales del Pensamiento Gramsciano,<sup>4</sup> permite vislumbrar con claridad, sustento y totalidad una crítica del mismo acusando entre otras cosas, su imposición, el proceso hegemónico alienante que va gestando en la sociedad del conocimiento, el reduccionismo antropológico que se hace del hombre en su ejercicio educativo desde el “aprender para hacer” u ‘homo empresaria- lis’ aunque esté inscrito en el modelo la consigna de integralidad del aprendizaje desde el ser, el hacer y el conocer; devela además, los más intrínsecos intereses del empresariado y su intencionada operación desde las Instituciones Educativas para movilizar de forma más “eficiente” la maquinaria del Neoliberalismo –en otrora el Capitalismo-.

Lo anterior lleva a establecer que bajo el paradigma de las competencias estamos condenados a una alienación, y por ende, a la esclavitud de las conciencias; ya se mencionó en el Foro Internacional sobre Educación Superior de América Latina y México en voz del vicerrector de la Universidad de Guadalajara:<sup>5</sup> “las Universidades han perdido el espacio para el pensamiento y se están dedicando a elaborar papeles” (evidencias para los famosos ISOS, certificaciones, etc). En este escenario, es necesario plantear la posibilidad de hegemonías alternativas, es decir, que se puede hacer desde una perspectiva de la Praxis en el campo de la Educación principalmente, pero además de la Sociedad Civil, o de la formación de un nuevo Partido (ante la partidocracia imperante en México), generando un movimiento alternativo que haga dialogar a los actores sociales que se ven afectados sustancialmente por el sistema imperante.

En esta lógica, Brunet y Belzunegui (2003), refieren que la subordinación de la política a las exigencias de una sociedad unificada por el mercado se ha venido manifestando al mismo tiempo que se ha desarrollado el ethos de un estilo de vida en armonía con las exigencias del propio mercado, es decir, la perspectiva de que los ciudadanos han de asumir las competencias necesarias para competir, para ser ganadores, para ser capaces de cuidarse a sí mismos administrando su propio capital humano. Competitivo, motivado, flexible, definen hoy al empleado cuyo valor en el merca-

do depende de sus conocimientos y habilidades. Y concluimos con palabras de Polanyi (1989), señalando que:

*La verdadera crítica que se puede formular a la sociedad de mercado no es que se funde en lo económico –en cierto sentido, toda sociedad, cualquier sociedad, lo hace- sino que su economía descansa en un interés personal. Las nuevas exigencias del mercado –basadas en que más (y nunca es suficiente) es siempre mejor, en tener antes que en ser- sitúan a la educación en el terreno de juego del mercado, es decir, de la competición, y piden a la escuela lo mismo que piden a la empresa: productividad, beneficios y rendición de cuentas (accountability). (pp. 389-390).*



SO

<sup>4</sup>El concepto de Hegemonía busca –según Gramsci en su obra *Notas sobre Maquiavelo, sobre política y sobre el estado moderno-* construir un bloque histórico, o sea, realizar una unidad de fuerzas sociales y políticas diferentes, tender a mantenerlo unido a través de la concepción del mundo que ella ha trazado y difundido desde la Estructura y las Superestructuras; en este sentido, la lucha por la hegemonía debe involucrar todos los niveles de la sociedad: la base económica, la superestructura política y la superestructura espiritual –en esto último está la Educación-.

<sup>5</sup>Realizado en la Universidad de Guanajuato el 2 y 3 de Septiembre del 2010 en Guanajuato, México.

## BIBLIOGRAFÍA

Ancira, R. (2005). Lanzamiento de un proyecto universitario latinoamericano, México: Centro Nacional de Evaluación para la Educación Superior.

Brunet, I. y Belzunegui, A. (2003). Flexibilidad y formación (una crítica sociológica al discurso de las competencias) (1ª. Ed.). Barcelona: Icaria.

Deupree, J. L; Johnson, M. E. y Lenn, M. P. (2002), OECD-US Forum on Trade in Educational Services: Conference Proceedings, Washington: The Center for Quality Assurance in Higher Education.

Gramsci, A. (1999). Introducción a la filosofía de la praxis, México: Fontamara.

Latapí, P. (1998). Un siglo de educación en México. México: Fondo de Cultura Económica.

Latapí, P. (2004). La SEP por dentro (las políticas de la Secretaría de Educación Pública). México: Fondo de Cultura Económica.

Piotte, J. M. (1973). El Pensamiento Político de Gramsci. Buenos Aires: Cuadernos de Cultura Revolucionaria.

Polany, K. (1989). La gran transformación. Barcelona: De la Piqueta.

Ruiz, A. (2002). La Escuela Pública (El papel del Estado en la Educación). España: Biblioteca Nueva.

Solana, F. Et. Al (1981). Historia de la Educación Pública en México. México: Fondo de Cultura Económica.

Torres, J. A., Vargas Lozano (2010). Educación por competencias ¿Lo idóneo? Recuperado de: <http://www.ofmx.com.mx/documentos/pdf/Libro%20A%20Torres%20G.%20Vargas.pdf>



# EXPERIENCIA PROFESIONAL COMO PROYECTO PARA LA MEJORA DE APRENDIZAJES

Juan Andrés Gutiérrez Cortés<sup>1</sup>

**Resumen:** uno de los mayores problemas que enfrentan los egresados es la falta de experiencia al titularse, en el presente trabajo se expone un proyecto que parte de la formación de los alumnos para adquirir experiencia a través de la búsqueda de trabajo; siendo así que el trabajo en el aula sirva como medio para resolver los desafíos laborales que se presenten en su cotidianidad. Es decir dar a los alumnos una experiencia de aprendizaje vivencial; es por ello que se toman aportes de Piaget, Barrows, Ausubel, Bruner, Kolb, entre otros teóricos para desarrollar dicho proyecto, en el cual se involucra la participación de EDUCEM como institución, coordinadores, maestros y alumnos para potencializar el aprendizaje de estos últimos.

Los alumnos que cursan el nivel de educación superior al concluir sus estudios deben contar con su certificado de estudios, título de la licenciatura cursada, cédula profesional y experiencia profesional para poder participar de manera factible y competitiva en los procesos de reclutamiento y selección a las ofertas laborales que el sector público y privado ofrecen con base en su campo de acción.

Por ello el fomentar en los alumnos por parte de los

profesores a que busquen, encuentren o adquieran un trabajo mientras estudian es de suma importancia para que puedan adquirir la experiencia profesional suficiente y así poder competir por una vacante que el sector profesional ofrece.

Hoy en día el sector laboral demanda profesionistas más calificados en cuánto a conocimientos, pero más aún calificados en torno a la experiencia profesional y laboral del campo en el cual se van a desempeñar.

<sup>1</sup> Licenciado en Ciencias de la Comunicación; Maestro en Desarrollo Educativo. Docente en el Instituto Universitario del Centro de México.

El fomentar a los alumnos por parte de los profesores debe impactar de manera favorable y sustancial, ya que cómo maestros es nuestra responsabilidad, además de formar profesionistas, prepararlos de manera concreta y específica de los requerimientos y demandas que el sector laboral solicita.

El promover en los alumnos la necesidad que trabajen mientras estudien puede significar en una contribución al darles las herramientas necesarias para adquirir experiencia profesional, además de enriquecer su curriculum vitae (CV), para que una vez finalizado sus estudios puedan ofertarse en el sector laboral de la mejor manera posible, así como el poder respaldar su experiencia y conocimientos académicos con la praxis diaria.

El sector laboral solicita, pide, inclusive exige, que los profesionistas recién egresados a nivel licenciatura, además de contar con sus acreditaciones académicas (certificado y título), cuenten con la experiencia profesional suficiente para poder desempeñarse de la mejor manera y así poder integrarse al sector laboral interno de la empresa lo más pronto posible.

El Instituto Universitario del Centro de México (EDUCEM) inicio en el 2002 en la ciudad de León Guanajuato, en dicha institución se imparten clases a nivel medio superior, cuenta además con 27 Licenciaturas, 7 Maestrías y 1 Doctorado. Los días y horarios que ofrece son accesibles para los alumnos que buscan el poder estudiar y trabajar simultáneamente. Cuenta con el horario semanal de lunes a viernes en el turno matutino de 7am a 10am y el turno vespertino de 6pm a 9pm, el turno sabatino de 7am a 2pm y de 2pm a 9pm y el horario mixto que es estudiar una vez a la semana, con ello, los alumnos pueden estudiar y trabajar al mismo tiempo, inclusive la campaña publicitaria de la institución es “Apoyamos tu Proyecto de Vida” (EDUCEM 2014).

En mi práctica docente me he dado cuenta que los alumnos desaprovechan el tiempo y la oportunidad en el tema de adquirir experiencia profesional mientras estudian; es cierto que muchos alumnos estudian y trabajan con base en una necesidad económica, ya sea para dar un sustento a casa o en su defecto pagarse la carrera que estudian.

Pero muchos alumnos mientras estudian NO labo-

ran, y al terminar sus estudios universitarios, se comprometen consigo mismos a encontrar un trabajo orientado a su carrera, pero se encuentran con la realidad, donde las empresas además de solicitarles sus estudios universitarios les solicitan experiencia profesional, y es en este momento cuando el alumno se reconoce con falta de experiencia profesional y se argumenta a si mismo que sólo la podrá adquirir si le dan trabajo, pero sin experiencia profesional no se lo darán, es decir, es un ciclo vicioso que no termina.

A los alumnos que estudian la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación del Instituto Universitario del Centro de México (UCEM) no se les fomenta a buscar, encontrar, adquirir un trabajo laboral mientras estudian su carrera, con ello adquirir experiencia profesional para poder integrarse al sector laboral lo antes posible una vez concluido sus estudios universitarios.

Teniendo en cuenta el sentido de este proyecto, se tomará como válida la siguiente definición de experiencia profesional:

*(...) la práctica en cualquier profesión, arte u oficio es el cúmulo de conocimientos y habilidades que tiene una persona, lo que se va adquiriendo por las circunstancias o situaciones vividas, a partir de la actividad prolongada en desarrollo de dicha profesión, arte u oficio (Hernandez, 2012).*

Pero es importante dejar en claro en este proyecto que se entiende por Experiencia Profesional, menciona Meyer y Schwager (2007) que se define a la experiencia laboral o profesional como una respuesta interna y subjetiva de los trabajadores ante cualquier contacto directo o indirecto con alguna práctica, política o procedimientos de gestión de personas.

Por lo que reflexionamos que una persona tiene experiencia cuando ha desarrollado una serie de actividades que le han permitido adquirir competencias que lo hacen práctico o experto en determinada actividad humana. Sin embargo, al tratarse de una experiencia profesional, hay que distinguir lo que se entiende por profesional.

El concepto de “experiencia profesional” se debe entender que es todo aquel saber y práctica que una persona egresada de una institución de educación

superior (y con el reconocimiento y aval de ésta), posee en función de haberla adquirido en el devenir de su práctica con el transcurrir del tiempo (Hernandez, 2012).

La experiencia profesional exige una formación universitaria precisa; es decir, no se puede argumentar práctica con el sólo ejercicio empírico de la actividad, pero sin un conocimiento teórico, conceptual, praxiológico y axiológico previo. En este orden de ideas, el hecho de que una partera haya asistido a muchas mujeres en su trabajo de parto no la hace gineco-obstetra.

Un profesional universitario, en cualquier área del conocimiento, debe demostrar por lo menos cuatro competencias:

*a) una de orden cognoscitivo, es decir, debe tener todos los conocimientos propios de su disciplina que involucra las diferentes posiciones epistemológicas de su objeto de estudio;*

*b) una competencia praxiológica, donde se combinan los conocimientos y la forma en como estos se*

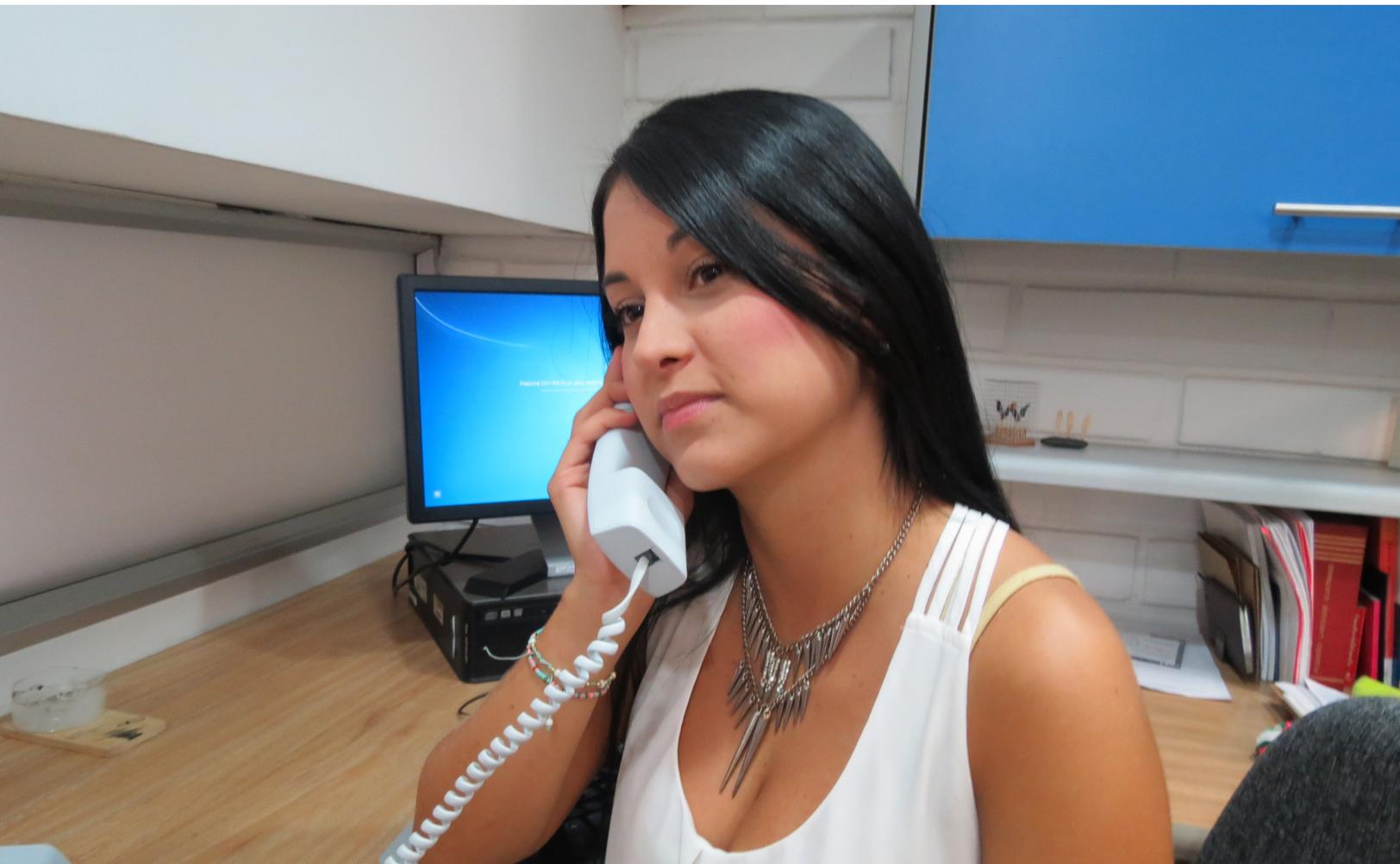
*llevan a la práctica para la solución de los problemas disciplinares y profesionales;*

*c) una competencia axiológica que le permita al profesional no sólo hacer las cosas propias de su disciplina, sino quien las hace a partir del respeto a los valores aceptados dentro de su comunidad científica, profesional y disciplinar; y por último,*

*d) una competencia comunicativa, que se refiere a que el profesional sabe comunicar de cualquier forma los conocimientos y praxis de su disciplina, de tal manera que los demás lo entiendan.*

Con base en este marco del presente proyecto educativo de mejora, se sustenta con ello determinar y resolver la problemática que EDUCEM presenta.

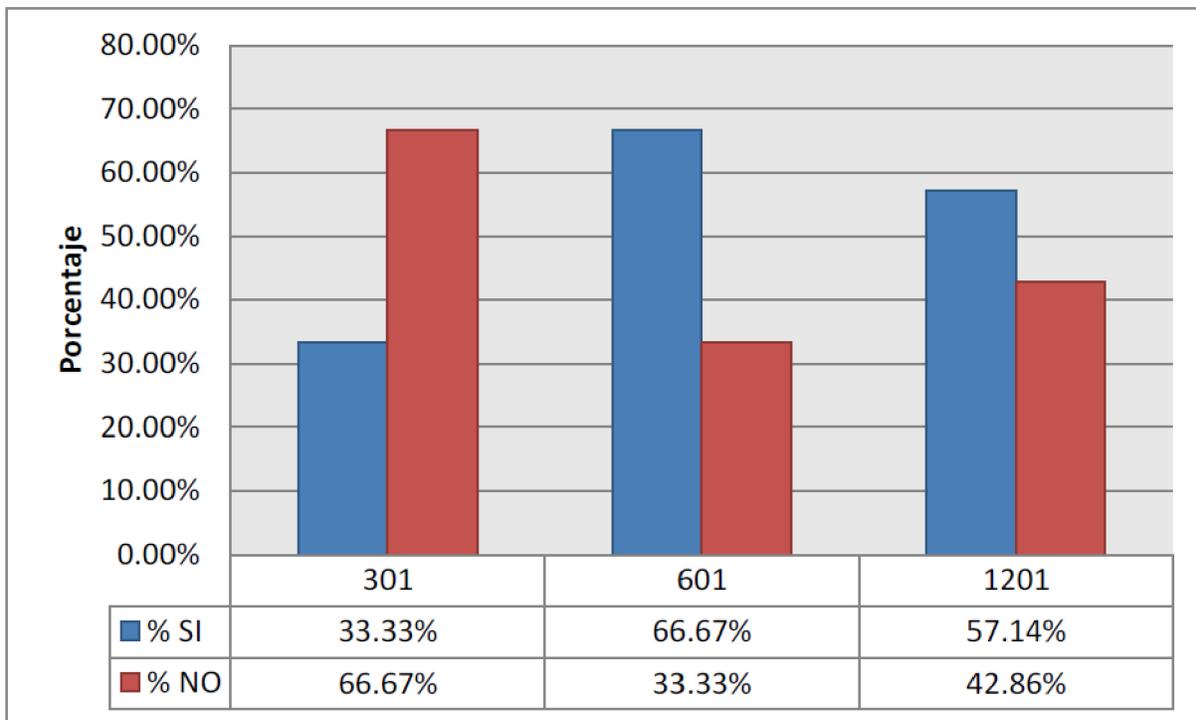
¿Los alumnos de la Licenciatura de Ciencias de la Comunicación (L.C.C) del Instituto Universitario del Centro de México se les fomenta por parte de los profesores a buscar, encontrar, adquirir un trabajo mientras estudian su carrera para adquirir experiencia profesional y poder integrarse al sector laboral lo antes posible una vez concluido sus estudios universitarios?



Se aplicó una encuesta a los alumnos de Licenciatura de Ciencias de la Comunicación (L.C.C) del Instituto Universitario del Centro de México (UCEM) del tercer, sexto y doceavo cuatrimestre respectivamente, en el cual se les preguntaba quiénes estudiaban y trabajan al mismo tiempo, arrojando los siguientes resultados:

Cuatrimestre	Grupo	Total alumnos	Total que SI trabajan	Total que NO trabajan	% SI	% NO
Tercero	301	12	4	8	33.33%	66.67%
Sexto	601	12	8	4	66.67%	33.33%
Doceavo	1201	7	4	3	57.14%	42.86%

Fuente: elaboración propia



Fuente: elaboración propia

**MODELOS Y ESTRATEGIAS DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE A APLICARSE**

Piaget, uno de los teóricos más importantes sobre el desarrollo cognitivo explicó hace años la importancia de la vivencia emocional en la experiencia del aprendizaje, principalmente en su fase de acomodación. Para que un aprendizaje se integre como tal, precisa de un proceso en el que se sucede a un estado de equilibrio, un desequilibrio para volver a obtener un nuevo equilibrio.

El Aprendizaje Vivencial o Experiential Learning es aprender por medio del hacer; es un proceso a través del cual los individuos construyen su propio conocimiento, adquieren habilidades y realzan sus valores directamente desde la experiencia (Association of Experiential Education, 1995).

Bajo este proyecto, el aprendizaje que se pretende llevar los alumnos sería a través de los problemas que se les presenten en su trabajo como punto de partida para la adquisición e integración de los nuevos conocimientos (Barrows, 1986).

Esto consiste en un proceso de aprendizaje en el cual las personas (individualmente o en grupo) realizan determinadas acciones y observan los efectos de sus actos, después se analizan para comprender el impacto de dichos actos en un contexto específico y evalúan si en otros momentos o situaciones se podrían producir los mismos resultados.

A partir de lo observado y reflexionado, denotamos que el aprendizaje experiencial incrementa las expectativas de logro y la confianza en las propias

habilidades, ayuda a integrar conocimientos entre sí con experiencias y conocimientos anteriores, lo que promueve la adquisición de mayor cantidad de conocimiento profundamente y a largo plazo.

Ausubel y Bruner, entre otros autores, establecen que el aprendizaje más apropiado no es aquel donde lo que debe ser aprendido se presenta en su forma final, sino aquel que debe ser descubierto por el que aprende, quien ocupa un rol más activo que en los enfoques tradicionales.

Bruner propone que el aprendizaje es un proceso activo donde la actividad de análisis, comprensión y reflexión de la información implica que quien aprende debe construir y reorganizar el conocimiento en su estructura cognitiva por medio de los diferentes niveles de representación. Esto significa que aprende

de cuando transforma la información según las reglas con las que se representa su propia experiencia. De allí la importancia del aprendizaje experiencial.

Para generar el aprendizaje en este modelo existen dos vías:

- La práctica de campo en situaciones reales
- La práctica en situaciones simuladas.

En conclusión el aprendizaje basado en la experiencia es muy valioso porque permite: **Vincular** el objeto de aprendizaje con la realidad cotidiana y la experiencia previa, lo cual aumenta su significatividad y contención. **Trabajar** en situaciones de intensa cooperación o colaboración. **Adquirir** habilidades de solución de problemas, pensamiento lateral y trabajo en equipo. **Dar** un enfoque integrador a los conocimientos a incorporar.



Imagen 1. Elaboración por parte del autor

## MODELO DE KOLB

El modelo de estilos de aprendizaje hecho por Kolb, demuestra que para aprender algo debemos procesar la información que recibimos. Kolb (1984) establece que podemos partir:

- de una experiencia directa y concreta.
- de una experiencia abstracta, un ejemplo es cuando leemos acerca de algo o cuando alguien nos lo cuenta.

Las experiencias que obtengamos, ya sean estas concretas o abstractas, se transforman en conocimiento cuando las reflexionamos y comprendemos de alguna de las dos formas:

- reflexionando y pensando sobre ellas.
- experimentando de forma activa con la información recibida.

Según el modelo de Kolb un aprendizaje óptimo se obtiene a través de trabajar la información en cuatro fases:

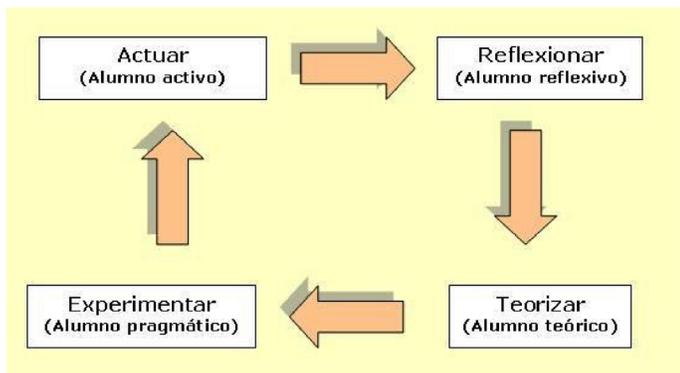


Imagen 2. Modelo según Kolb

En función de la fase del aprendizaje en la que nos especialicemos, el mismo contenido nos resultará más fácil (o más difícil) de aprender de cómo nos lo presenten y de cómo lo trabajemos en el aula.

Un aprendizaje óptimo requiere de las cuatro fases, por lo que será conveniente presentar nuestra materia de tal forma que garanticemos actividades que cobren todas las fases de la rueda de Kolb. Con eso por una parte facilitaremos el aprendizaje de todos los alumnos, cuales quiera que sea su estilo preferido

y, además, les ayudaremos a potenciar las fases con los que se encuentran más cómodos.

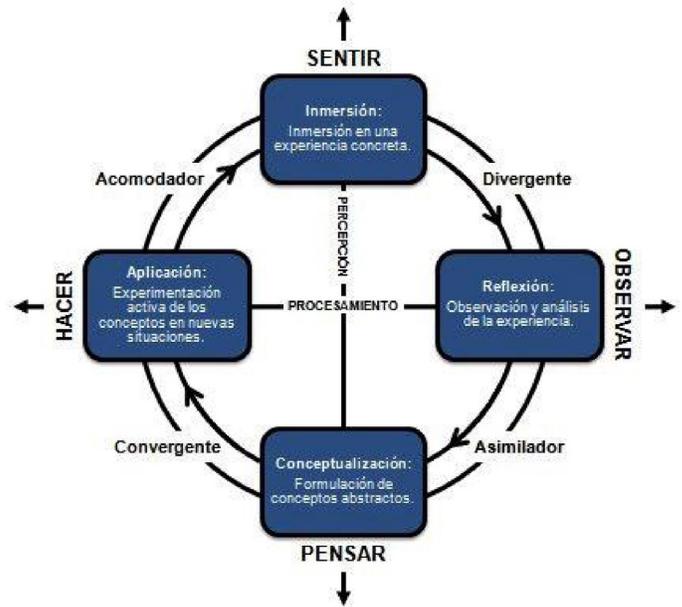


Imagen 2. Modelo según Kolb

Seis principales características del aprendizaje experiencial:

1. El aprendizaje se concibe mejor como un proceso y no como resultado.
2. El aprendizaje es un proceso continuo que se fundamenta en la experiencia.
3. El aprendizaje necesita de la resolución de conflictos entre modos dialécticos opuestos de adaptación.
4. El aprendizaje es un proceso holístico de adaptación al mundo.
5. El aprendizaje involucra transacciones entre la persona y su entorno.
6. El aprendizaje es el proceso para crear conocimiento, lo que resulta en una transacción entre el conocimiento social y el personal.

Las suposiciones de la Teoría de Aprendizaje Experiencial es que las ideas y/o conocimientos no son elementos fijos e inmutables de pensamiento, sino que son formados y re-formados por medio de la experiencia.



### ACTIVIDADES DEL PROYECTO EDUCATIVO DE MEJORA

Cada inicio de curso, una vez asignados los cuatrimestre, grupos y materias a impartir, el profesor de cada asignatura los primeros días de clase realizará con los nuevos grupos su presentación personal-profesional e información total de la materia, una vez finalizada esta actividad con el grupo el profesor realizará una pequeña “dinámica-encuesta” personal con los alumnos.

Se les solicitará a los alumnos saquen papel y lápiz y contesten la encuesta que se concentra en la obtención de datos respecto por qué estudiar la Licenciatura de Ciencias de la Comunicación (L.C.C), si trabajan actualmente y las razones del por qué sí trabajan, así como las razones del porqué no trabajan.

Al terminar de contestar dicha encuesta los alumnos, el catedrático les preguntará de manera grupal sus respuestas de dicha encuesta, una vez finalizada dicha actividad, el profesor les explicará y retroalimentará con base en su experiencia universitaria, profesional y laboral la importancia de trabajar mientras estudian, con la finalidad de que los alumnos puedan adquirir experiencia profesional, así como también explicarles con base en el sector de Recursos Humanos la importancia de que los alumnos y aún más los recién egresados cuenten con experiencia profesional una vez concluido sus estudios universitarios para así poder participar en el sector laboral de manera competitiva.

Al finalizar dicha retroalimentación el profesor generará un compromiso con los estudiantes que no laboran, para que antes de finalizar el cuatrimestre deberán de haber buscado, encontrado o adquirido un trabajo. Es de suma importancia que el profesor en cada parcial y entrega de calificaciones le dé seguimiento a este compromiso, de lo contrario dicho objetivo se perderá.

### BIBLIOGRAFÍA

Barrows, H. S. (1986). A Taxonomy of problem-based learning methods, en *Medical Education*, 20/6, 481–486.

Díaz Barriga, F. (2005). Aprendizaje basado en problemas de la teoría a la práctica. Recuperado de: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-26982006000100007](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982006000100007)

de Miguel Díaz, M. (2006). Metodologías de enseñanza para el desarrollo de competencias. Orientaciones para el profesorado universitario ante el Espacio Europeo de Educación Superior. Madrid: Alianza Editorial.

Servicio de Innovación Educativa de la Universidad Politécnica de Madrid. (2008). Aprendizaje Basado en Proyectos. Recuperado de: [http://innovacioneducativa.upm.es/guias/Aprendizaje\\_basado\\_en\\_problemas.pdf](http://innovacioneducativa.upm.es/guias/Aprendizaje_basado_en_problemas.pdf)

A black and white photograph of three individuals in a classroom or office environment, all wearing VR headsets. One person is seated on the left, another in the center, and a woman on the right. They appear to be engaged in a virtual learning experience. The background shows a desk with a laptop and some framed pictures on the wall.

# LA METODOLOGÍA DE APRENDIZAJE BASADO EN PROYECTOS APLICADA EN AMBIENTES DE APRENDIZAJE DE MODALIDAD VIRTUAL.

Jaqueline Adriana López Torres<sup>1</sup>  
Ma. Santos Hernández Gómez<sup>2</sup>  
Carlos Alejandro Aranda<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Licenciatura en Mercadotecnia, Maestría en Administración Educativa, Maestría en Alta Dirección e Inteligencia Estratégica, Certificada en Marketing Estratégico Internacional. Docente en el Instituto Universitario del Centro de México.

<sup>2</sup>Licenciatura en Ciencias de la Educación y Capacitación, Maestría en Ciencias de la Familia, Maestría en Educación. Docente en el Instituto Universitario del Centro de México.

<sup>3</sup>Licenciatura en Contaduría Pública, Maestría en Administración con Especialidad en Finanzas y Recursos Humanos. Docente en el Instituto Universitario del Centro de México.

**Resumen:** para que el estudiante de Instituciones Educativas (IE) logre obtener un aprendizaje significativo, que le permita afrontar con éxito los desafíos que el entorno laboral le demanda, es esencial que las IE desde el diseño curricular y posteriormente en el diseño instruccional implementen estrategias como el **Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP)**. Aplicar proyectos no es nada nuevo para los docentes, ya que los incorporan con frecuencia en su planeación de asignatura porque resulta muy atractivo cuando se trata de trabajar con personas de diferentes estilos de aprendizaje, antecedentes étnicos y culturales y niveles de habilidad. Sin embargo, es importante conocer a profundidad la metodología **ABP** para obtener los resultados esperados. Es por ello, que el presente documento ofrece una introducción a la metodología de **Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP)**, explica las razones, basadas en investigaciones, para utilizar esta metodología. Y finalmente, se presenta una propuesta de aplicación de la metodología del **ABP** de manera transversal con tres asignaturas de la licenciatura en mercadotecnia en modalidad virtual.

El aprendizaje basado en proyectos, es una metodología basada en el constructivismo de Piaget, Dewey, Bruner y Vigotsky. Durante los años 60 y 70 se habla del aprendizaje por descubrimiento basado en la teoría de Peaget, donde hace de la autonomía, la participación activa del alumno y se le señala como agente de su propio aprendizaje, de donde un pequeño grupo de alumnos se dedica a analizar y resolver un problema seleccionado por el profesor y los alumnos para alcanzar ciertas competencias de aprendizaje. Es uno de los métodos de enseñanza aprendizaje que ha tomado más arraigo en las instituciones de educación superior en los últimos años tanto en la modalidad presencial como virtual. “El ABP proporciona una experiencia de aprendizaje que involucra al estudiante y al docente en un proyecto que puede ser complejo y significativo, mediante el cual desarrolla integralmente sus capacidades, habilidades, actitudes y valores”).

El aprendizaje basado en proyectos se planifica tomando en cuenta los objetivos profesionales que se deben cubrir en la carrera, y los contenidos transversales que generan la interdisciplinariedad, elementos necesarios para el logro del perfil profesional y laboral.

Debido a que la profundidad con la que se tratan los proyectos hace que se pueda abarcar una visión amplia o profunda del logro las competencias. En la planificación del aprendizaje por proyectos deben tomarse en cuenta: objetivos y perfil profesional, contenidos, tipos de proyectos, propuestas de proyectos, realización del proyecto, evaluación de los logros de

aprendizaje, objetivos y perfil profesional. Es necesario considerar objetivos en todas las fases de la realización del proyecto para poder aprovechar toda su potencialidad, tanto en la planificación, como en su desarrollo y en la evaluación.

*La metodología de ABP, se acerca a una realidad concreta en un ambiente de aprendizaje académico, por medio de la realización de un proyecto de trabajo, estimula en los estudiantes el desarrollo de habilidades para resolver situaciones reales, con lo cual se motivan a aprender, los estudiantes se entusiasman con la investigación, la discusión y proponen y comprueban sus hipótesis, poniendo en práctica sus habilidades en una situación real. En esta experiencia, el estudiante aplica el conocimiento adquirido en un producto dirigido a satisfacer una necesidad concreta lo cual refuerza sus valores y su compromiso con el entorno, utilizando además recursos materiales y virtuales. La metodología de proyectos es una estrategia para el aprendizaje que permite el logro de aprendizajes significativos, porque surgen de actividades relevantes para los estudiantes, y contemplan muchas veces objetivos y contenidos que van más allá que los curriculares (Maldonado, 2008).*

Como estrategia didáctica se considera relevante en la experiencia educativa, al considerar que favorece el trabajo colaborativo desarrollado en pequeños grupos, que planifican, desarrollan y evalúan su propio proyecto y pueden complementar el de los demás alumnos.

La participación de los docentes es fundamental, se realiza a través de tutorías y las sesiones presenciales donde acompañan a cada equipo orientando, motivando, retroalimentando cada fase y momentos del desarrollo del proyecto. Dentro de la interacción continua, el docente permite reforzar sus logros personales y grupales, corregir sus errores en tiempo inmediato acorde a la planeación. La labor del docente también se centra en orientar el trabajo en los equipos, apoyar en la distribución de roles y en la resolución de conflictos, desarrollando habilidades sociales y colaborativas.

Entre los principales beneficios del ABP mencionados por Rojas (2005 citado en Maldonado, 2008), se mencionan los siguientes:

- Prepara a los estudiantes para los puestos de trabajo.
- Los estudiantes se exponen a una gran variedad de habilidades y competencias tales como colaboración, planeación de proyectos, toma de decisiones y manejo del tiempo.
- Aumenta la motivación y participación en clase y mejor disposición para realizarlas tareas.
- Conecta el aprendizaje en la escuela y la realidad.
- Los estudiantes retienen mayor cantidad de conocimiento y habilidades cuando están comprometidos con proyectos relacionados al ámbito laboral.
- Mediante los proyectos, los estudiantes hacen uso de habilidades mentales de orden superior en lugar de memorizar datos en contextos aislados sin conexión con cuándo y dónde se pueden utilizar en el mundo real.
- Ofrece oportunidades de colaboración para construir conocimiento.
- El aprendizaje colaborativo permite a los estudiantes compartir ideas entre ellos o servir de caja de resonancia a las ideas de otros, expresar sus propias opiniones y negociar soluciones, habilidades todas, necesarias en los futuros puestos de trabajo.

- Aumenta las habilidades sociales y de comunicación.
- Acrecienta las habilidades para la solución de problemas.
- Permite la integración de asignaturas, reforzando la visión de conjunto de los saberes humanos.
- Fomenta la creatividad, la responsabilidad individual, el trabajo colaborativo y la capacidad crítica, entre otros.
- Favorece el uso de Tecnologías de la Información y la Comunicación; generando habilidades en alumnos y docentes.
- Desarrolla en los profesores y alumnos habilidades colaborativas.



Zañartu (s. f.), define aprendizaje colaborativo como la adquisición de destrezas y actitudes que ocurren como producto de la interacción en grupo, así mismo menciona que para que este aprendizaje se logre, se debe cumplir con dos características, como lo son la interacción y la negociación.

A continuación, se presenta un esquema de análisis, a partir de cuestionamientos clave, analizar y entender qué es el aprendizaje colaborativo y su impacto en el aprendizaje.

<p>¿Qué queremos decir cuando hablamos de aprendizaje colaborativo?</p>	<p><b>Trabajar en parejas o grupos pequeños para alcanzar metas de aprendizaje comunes.</b></p> <p>Los profesores <b>estructuran actividades de aprendizaje</b>, de manera <b>intencionada</b>.</p> <p><b>Todos</b> los participantes en el equipo <b>colaboran</b> y se involucran activamente en el trabajo.</p>	
	<p>La tarea asignada al equipo debe <b>generar aprendizaje significativo</b> y alcanzar los objetivos del curso.</p>	
<p>¿Qué diferencias existen entre aprendizaje colaborativo y aprendizaje cooperativo?</p>	<p><b>Colaborativo.</b></p> <p>Preparación avanzada.</p> <p>Pensamiento autónomo y articulado.</p> <p>Alumno, responsable y protagonista del aprendizaje, poca estructuración formal.</p>	<p><b>Cooperativo.</b></p> <p>Alumnos heterogéneos en sus capacidades.</p> <p>Trabajar juntos y apoyo mutuo para encontrar una solución.</p> <p>Profesor, responsable de estructurar el proceso de enseñanza aprendizaje</p>
<p>¿Cuáles son las características que definen a los grupos efectivos de aprendizaje?</p>	<p><b>Cooperación</b> para el desarrollo de contenidos y habilidades interpersonales para el trabajo en equipo. Éxito del individuo= éxito del equipo.</p> <p><b>Comunicación, trabajo en equipo.</b></p> <p><b>Fomentar la interacción.</b> Apoyen y den ayuda a los compañeros de equipo.</p> <p><b>Responsabilidad individual y de grupo.</b></p> <p><b>Autoevaluación.</b> Aprender a evaluar su productividad como grupo.</p>	
<p>¿Qué aspectos científicos y pedagógicos apoyan el aprendizaje colaborativo?</p>	<p>Es la continuidad del aprendizaje activo que se arraigó en EUA pero reestructurado a partir de la psicología social.</p> <p>Vygotsky “zona de desarrollo próximo”.</p> <p>E. Cohen y D. M. Evans en EE. UU; T. Ryoko y Y. Kobayashi en Japón y A. Álvarez en España y Ramón Ferreiro Gravié en Cuba.</p>	
<p>¿Cuál es la evidencia de que el aprendizaje colaborativo promueve y mejora el aprendizaje?</p>	<p>Se ha encontrado que los estudiantes aprenden más utilizando el AC, recuerdan por más tiempo el contenido, desarrollan habilidades de razonamiento superior y pensamiento crítico y se sienten más confiados y aceptados por ellos mismos y por los demás (Bernaza y Lee, s.f.).</p>	
<p>¿Cuáles estudiantes ganan más con el aprendizaje colaborativo?</p>	<p>En esta metodología, todos los estudiantes ganan. Los estudiantes menos preparados aprenden de la aportación de los más preparados y son apoyados para investigar y lograr un nivel óptimo; y los estudiantes mejor preparados desarrollan habilidades de comunicación, lenguaje, estructuración al ser tutores de los menos preparados.</p>	
<p>¿Todos son felices trabajando de manera colaborativa?</p>	<p>De entrada no todos son felices ya que no conocen la metodología. Pero con la adecuada instrucción y guía del profesor, el alumno comprende y desarrolla habilidades de comunicación, lenguaje, razonamiento, trabajo en equipo y se motiva para continuar aprendiendo e investigando.</p>	

Una enseñanza centrada en el aprendizaje supone para el alumno un papel más activo, un mayor compromiso y responsabilidad por su propio aprendizaje y un enfoque profundo en su estilo de aprendizaje.

#### FASES PARA EL DESARROLLO DE UN PROYECTO BAJO LA METODOLOGÍA ABP SEGÚN EL SERVICIO DE INNOVACIÓN EDUCATIVA DE LA UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID (2008):

- Definir el proyecto: los docentes involucrados pueden considerar en esta primera fase los objetivos del mismo, áreas de conocimiento implicadas, la duración del mismo, fecha de entrega final. Las reuniones de equipo, la investigación documental, las tutorías o consultas a los docentes.
- Definir las actividades a realizar: concretar lo que los alumnos tendrán que entregar y especificar la entrega de resultados parciales para evitar posibles fallos y corregir los errores que vayan surgiendo.
- Establecer el plan de trabajo que el grupo va a llevar a cabo, las tareas y las funciones que tendrá cada miembro. Es posible que, a partir de esta fase, los alumnos trabajen de forma individual para, posteriormente, reunirse con su grupo y comentar, contrastar y completar los avances logrados.
- Definición de los recursos necesarios: es necesario orientar a los alumnos acerca de los materiales que tendrán que utilizar para desarrollar el proyecto, tanto material como virtual. Los alumnos al conocer cuál es la problemática y, por la información que han recopilado, pueden establecer el plan de trabajo que el grupo va a llevar a cabo, las tareas y las funciones que tendrá cada estudiante.
- Evaluación: se recomienda que los docentes especifiquen claramente los criterios de evaluación. El interés radica en que los alumnos estudien y aprendan no sólo para aprobar sino que aprendan para desarrollarse como personas profesionales que puedan desenvolverse con éxito en su entorno laboral. Los estudiantes deben evaluar el trabajo de sus pares, a dar

retroalimentación constructiva tanto para ellos mismos como para sus compañeros. Es recomendable el uso de rúbricas que permitan evaluar no sólo el producto final sino también el desarrollo del proceso.

#### AMBIENTES VIRTUALES DE APRENDIZAJE (AVA)

Antes de presentar la propuesta de implementación de la metodología de aprendizaje basado en proyectos en modalidad virtual es importante precisar algunos conceptos relativos a los ambientes virtuales y a la modalidad.

Cuando se habla de ambientes virtuales de aprendizaje o de ambientes mediados por una computadora o por TIC, diferentes autores hacen referencia a denominaciones variadas por ejemplo: Virtual learning environment (VLE), Ambiente Virtual de Aprendizaje (AVA), Learning Management System (LMS), Sistemas de Gestión de Aprendizaje, o Plataforma de Aprendizaje, entre otras, cada una de las denominaciones presentan algunas pequeñas variaciones pero todas coinciden en un punto en común que es el uso de elementos y aplicaciones informáticas instaladas en servidores y plataformas en las cuales se desarrollan una serie de productos didácticos llamados recursos, que bien estructurados funcionan como herramientas de apoyo para la realización de actividades por parte de los estudiantes, apoyando los procesos de enseñanza aprendizaje en las instituciones educativas.

*La UNESCO (1998) en su informe mundial de la educación, señala que los entornos de aprendizaje virtuales constituyen una forma totalmente nueva de Tecnología Educativa y ofrece una compleja serie de oportunidades y tareas a las instituciones de enseñanza de todo el mundo, el entorno de aprendizaje virtual lo define como un programa informático interactivo de carácter pedagógico que posee una capacidad de comunicación integrada, es decir, que está asociado a Nuevas Tecnologías (citado en Martínez, Galindo y Galindo, 2013).*

En palabras de Avila y Bosco (s.f.), podemos entender ambiente de aprendizaje virtual como el espacio físico donde las nuevas tecnologías tales como los sistemas satelitales, la Internet, recursos multimedia y computadoras o cualquier dispositivo móvil con conexión a

internet, se han potencializado rebasando al entorno escolar tradicional que favorece al conocimiento y a la apropiación de contenidos, experiencias y procesos pedagógico-comunicacionales. Están conformados por el espacio, el estudiante, el asesor, los contenidos educativos, la evaluación y los medios de información y comunicación.

El facilitador y el estudiante no coinciden en un mismo espacio físico ni en el mismo horario, es decir, todo el proceso de enseñanza-aprendizaje se realiza a través de una computadora con conexión a Internet, el reto del tutor o facilitador es lograr captar el interés del estudiante por medio de materiales didácticos actualizados, innovadores y creativos, así como un buen planteamiento del proyecto, con metas reales y objetivas, claridad en la forma de evaluación así como métodos, formas y fechas de entregables que representen avances parciales del proyecto.

## CONCLUSIONES

El primer usuario natural para los programas de educación virtual es aquel que ya se encuentra vinculado a las empresas y que necesitan terminar sus estudios profesionales o mejorar su competitividad laboral con estudios de posgrado. Tecnológicamente preparado y conectado, este grupo no tiene ningún inconveniente en estudiar a través del internet, ya que sus exigencias laborales o su situación geográfica hace imposible que puedan asistir regularmente a un centro educativo.

Los estudiantes en esta modalidad exigen cursos innovadores, materiales didácticos creativos y actividades o proyectos que representen retos para ellos, proyectos que estén vinculados con la realidad del entorno laboral, que exista una conexión y vinculación entre lo que pretenden y lo que hacen en sus centros



de trabajo.

Cerrando el presente tema podemos decir que para poder lograr el éxito en la aplicación de la metodología de aprendizaje basado en proyectos en ambientes virtuales, es importante que converjan tres aspectos preponderantes:

1. Que el estudiante se convierta en protagonista, que adquiera un rol preponderantemente activo, mucho compromiso, responsabilidad y dedicación.
2. Que el facilitador, primeramente, cuente con una formación académica adecuada y pertinente y después una experiencia importante como docente en ambientes virtuales.
3. Recursos didácticos actualizados, innovadores y creativos, proyectos con metas claras reales y objetivas, actividades retadoras para los estudiantes.

## BIBLIOGRAFÍA

Maldonado Pérez, M. (2008). APRENDIZAJE BASADO EN PROYECTOS COLABORATIVOS. Una experiencia en educación superior. *Laurus*, vol. 14, núm. 28, septiembre-noviembre, 2008, pp. 158-180. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Caracas, Venezuela. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/761/76111716009.pdf>

Zañartu Correa, L. M. (s. f.). Aprendizaje colaborativo: Una nueva forma de diálogo interpersonal y en red. Recuperado: [http://www.quadernsdigitals.net/datos\\_web/articles/quadernsdigitals/quaderns27/wcolaborativo.htm](http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/articles/quadernsdigitals/quaderns27/wcolaborativo.htm)

Bernaza Rodríguez, G., Lee Tenorio F. (s. f.). El aprendizaje colaborativo: una vía para la educación de postgrado. Recuperado de: <file:///E:/Descargas/1123Bernaza.pdf>

Servicio de Innovación Educativa (2008). Aprendizaje Orientado a Proyectos. Guías rápidas sobre nuevas metodologías. Universidad Politécnica de Madrid. Recuperado de: [http://innovacioneducativa.upm.es/guias/AP\\_PROYECTOS.pdf](http://innovacioneducativa.upm.es/guias/AP_PROYECTOS.pdf)

Martínez de la Cruz, N. L., Galindo González, R. M. y Galindo González, L. (2013). Entornos virtuales de aprendizaje abiertos; y sus aportes a la educación. Recuperado de: <http://www.udgvirtual.udg.mx/encuentro/encuentro/anteriores/xxi/ponencias/80-127-I-RV.pdf>

Avila M., P. y Bosco H., M. D. (s. f.) Ambientes virtuales de aprendizaje. Una nueva experiencia. Recuperado de: [http://investigacion.ilce.edu.mx/panel\\_control/doc/c37ambientes.PDF](http://investigacion.ilce.edu.mx/panel_control/doc/c37ambientes.PDF)



# LA TIPOLOGIA DE LOS DOCENTES,

MEDIANTE EL DISCURSO DE LOS ALUMNOS  
DURANTE SU PRIMER AÑO EN LA  
UNIVERSIDAD

Miguel Alfonso López Alonso<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Maestro en Educación. Doctor en Sistema Computacionales. Docente en el Instituto Universitario del Centro de México.

**Resumen: desde la perspectiva del presente trabajo, se observa cómo la motivación que el profesor logre transmitir a sus alumnos, será uno de los factores que lleven a los estudiantes a representar la figura del profesor de manera particular. Con ello los docentes se encuentran en la posibilidad de influenciar en una matriz de conductas que pueden o no favorecer la labor pedagógica en el aula. En la aplicación piloto del presente estudio surge la inquietud por fijar estándares de comportamiento donde los alumnos representan a sus profesores, los catalogan, los ajustan y finalmente dibujan la perspectiva de comportamiento que éstos pueden dirigir hacia el esfuerzo educativo, con las consecuencias en el proceso de enseñanza aprendizaje. El presente escrito aborda la secuencia metodológica de una investigación en curso, se presentan los resultados preliminares aplicados en una prueba piloto en tres universidades a los alumnos de primer ingreso de nivel superior. Este estudio pretende continuar en el conocimiento referente al problema que implica la formación del maestro universitario y que aliente a otros en ahondar en un terreno fértil en el campo de la teoría de la comunicación humana, cuyo interés de la investigación se basa en describir un fenómeno: cómo el lenguaje cotidiano de los alumnos permite describir una forma determinada y particular de la conducta de los docentes en un aula de clases.**

Durante el ejercicio de la docencia, se vuelve fundamental que los profesores encuentren la forma de trabajar en equipo y ejercer su profesión construyendo y renovando sus saberes pedagógicos y didácticos, rompiendo con ello el aislamiento del aprendizaje. En ocasiones el resultado de una especialización docente lleva a la fragmentación de un quehacer individualista, sin tomar en consideración el espacio de tiempo para la reflexión, el análisis y el entendimiento del quehacer pedagógico.

Los docentes son expertos en su campo de dominio, sin embargo el tema de la didáctica para transmitir los conocimientos, no debe ser subestimado. Los alumnos no debieran verse como una variable más dentro del entorno de la escuela, sin embargo, ésta última no se construye o se caracteriza por su ocupación en contar con la capacidad que dé a los docentes la posibilidad de actualizar sus conocimientos, competencias y habilidades acerca del qué y cómo enseñar. Por el contrario, la demanda del trabajo fundado en el intercambio de conocimientos limita el marco de acción y recae en la forma como los alumnos observan a sus profesores, convirtiéndolos en gestores del cambio, o limitando al docente como una circunstancia, más que como un elemento al método de conocimiento aplicado.

El fenómeno que se describe en el presente escrito, es un balance delicado entre simpatía y conveniencia,

flexibilidad y compromiso, apego a normas y monotonía, una variedad de resultados que son observados cuando el docente “no está”, cuando los comentarios de los alumnos en los pasillos y fuera del aula (pero no fuera de la escuela) dan cuenta de lo que el profesor logra representar para sus alumnos. La posibilidad de conocer esta tipología, podría orientar al docente receptor en el cómo abordar dicha representación y la posibilidad de canalizar un esfuerzo particular en el fin educativo de su quehacer diario frente a grupo.

El estudio se centra en identificar una tipología general del docente, entendida como los elementos comunes del lenguaje que permiten describir una clasificación de los rasgos de comportamiento que agrupan cada estilo del profesor; más como una forma descriptiva que de una forma especulativa, con ello conocer y reconocer los estilos de su práctica. La fuente de información recae en el discurso de los alumnos que éstos emiten al respecto durante su primer ingreso a la universidad.

El contexto del lenguaje se encuentra en los salones sin el maestro, en los pasillos, en los baños y en general aquellos lugares donde la figura de autoridad –del docente- no esté presente.

Los profesores universitarios proporcionan a sus estudiantes planificaciones del curso, material de aprendizaje, fuentes bibliográficas y una serie de recursos

educativos que pretenden estructurar un sistema curricular que cumpla con los objetivos propuestos. No obstante para los alumnos la planificación puede quedar reducida a una buena intención, en el momento que la motivación del alumno no es captada de inmediato.

El identificar el discurso de los alumnos, entendiéndose como aquel conjunto de oraciones verbales que transfieren la idea hacia la concepción final del tipo de profesor que se encuentra en el aula y cuyos rasgos de conducta puedan tener una representación típica (Cruz Ávila, 2017). Es de gran ayuda ya que con ello se logra describir el fenómeno que resulta ser la tipología de los docentes, se toman en cuenta los elementos discursivos del lenguaje oral, las palabras que transportan las ideas de los sujetos, quienes en este marco invoquen un tipo de profesor particular para poder transferir esa tipología a un grupo en particular de personas.

Hay aspectos comunes que podrían conformar una idea de dicha tipología, sin embargo el lenguaje oral deberá darnos una aproximación más cercana. También hay elementos extrínsecos que puedan permitirnos observar esa tipología, no obstante quedan fuera del alcance del presente estudio, por este momento.

Cuando una clase termina, la figura del profesor queda en la impronta del estudiante, la idea predominante se consolida y la expectativa se convierte en representación. Surge en ese momento la identificación del tipo de docente que está presente con el estudiante.



**Definición del estudio:** la investigación no parte de un supuesto existente o una variable correlacionada, por el contrario pretende describir un fenómeno que se da como resultado de la cadena de signos orales que especifiquen el tipo de docente que es percibido por los alumnos universitarios durante su primer año de estudio. Es menester de este artículo dejar al lector la claridad que el estudio se encuentra en un estado aplicación del instrumento, con resultados que son analizados a la luz de un marco teórico específico y cuyos resultados habrán de enmarcar una etapa de discusión que proporcione cercanía a una primera tipología docente en una segunda etapa del estudio.

**Metodología:** diseño de la investigación: Descriptivo. Sujetos de estudio: Se escogieron 150 alumnos, por medio de un muestreo por conglomerado, con edades comprendidas entre 18 y 22 años con residencia en León Guanajuato y quienes estuvieran cursando el primer año de universidad. Se observó una participación del 47% de hombre y 53% de mujeres. El instrumento se realizó en la primera semana de clases.

**Instrumento:** Se construyó y validó un cuestionario de 26 preguntas que abarcan las áreas señaladas como objetivo de la investigación.

**Procedimiento:** Una vez validado el instrumento, éste fue aplicado de forma anónima en un 50% el resto de los cuestionarios, los alumnos no colocaron su nombre.

**Resultados:** El punto de partida para llevar a cabo una estrategia de reconocimiento del tipo de docente, consiste en admitir o rechazar el “sentido” como concepto fundamental (Habermas, 1984 citado en Garrido Guevara, s.f.) para analizar el lenguaje. Así entonces se encuentra una expresión simbólica para cada intencionalidad del individuo, es posible identificar que no existe una intención previa o pura de parte del hablante (el estudiante en nuestro caso) sino que el pensamiento es forjado por un símbolo cargado de las intenciones para tomar claridad y pueda ser expresada.

**Discusión:** Se considera para este estudio un marco de referencia con los siguientes autores: Kurt Lewin, psicólogo que en 1930 emigra de Viena a Estados Unidos de América. Lewin se interesa por el efecto

de las presiones, normas, conductas y actitudes en grupo. Carl Hovland, psicólogo quien se interesa por la comunicación y cambios de actitud. Paul Lazarsfeld sociólogo cuyo interés recayó en el estudio de las audiencias Harold Lasswell político y científico que se inclinó por el estudio de tipo analítico y George Kerschensteiner, pedagogo, quien aporta el marco de referencia para la tipología del docente desde una línea base. El estudio toma como marco teórico a los autores previamente referidos a través de sus modelos y aportaciones.



## CONCLUSIONES

Se señala a la comunicación como parte del medio en el que se establecen las relaciones humanas, entendiendo para los fines del presente, la relación alumno-profesor. Identificando a los diferentes tipos de docentes, en las clasificaciones siguientes:

El profesor angustiado (10% de los resultados) quien paraliza la iniciativa de los alumnos, sólo el docente es quien tiene el control y limita la creatividad de los alumnos. El profesor indolente (30% de los resultados) es aquel que deja en plena libertad a los alumnos, en desatención marcada. El profesor ponderado (20% de los resultados) mantiene en partes iguales la libertad y la coerción, sin alejarse de las reglas pedagógicas tradicionales. El profesor nato (40% de los resultados) ayuda a sus alumnos, es claro y preciso en sus apreciaciones y revela comprensión por los demás. Este docente tiene sentido pedagógico. Es de interés para este tipo de profesor, ayudar a sus alumnos a que desenvuelvan su espiritualidad.

George Kerschensteiner (1921) propone el aprendizaje a través de la experiencia siendo parte de su trabajo la propuesta de llevar a la práctica los conocimientos teóricos aprendidos. La perspectiva cultural que se encuentra en que la formación del docente resulta ser un factor clave a tomar en cuenta cuando frente a grupo se presenta la primera relación alumno-docente. Tiene relevancia la imagen que el alumno (considerando que ingresa por primera vez a nivel superior) se forma del docente durante su primer semana de clases (UNESCO, 1999).

Antes, durante y después de la aplicación del instrumento que conforma este estudio, se identifican tres situaciones principales: la enseñanza profesional que los docentes transmiten a los alumnos, la responsabilidad cívica como elemento primordial de la educación general que los docentes transmiten, y derivado de ello, el concepto de educación que se recalca en el vínculo entre la educación, la vida y el intento de asentar los conocimientos para una relación simbólica trascendente.

La motivación que el alumno recibe durante los primeros minutos de la experiencia aula-docente-alumno recalca los objetivos y métodos de la enseñanza ya

sean disciplinas científicas o sociales que el ecosistema provee en la universidad. La enseñanza personal que el docente haya tenido en su formación (interna y externa, formal e informal) debe ser tomada en cuenta, particularmente, al identificar el contexto en el que se desenvuelve, si es rural, urbana, privada o pública, el profesor universitario adecuará su quehacer a la naturaleza y utilidad de la enseñanza. La actividad pedagógica y sus consecuencias pragmáticas están dadas en esos primeros minutos en el que el pensamiento de sus alumnos a la espera de sus acciones, están ávidos de información de aquel medio (docente) que les llevará en la practicidad del conocimiento que están dispuestos en adquirir.

La directiva de acción se marcará en el momento que la planeación de la sesión se toma (por parte del docente) como una labor profesional y no a la ligera como una variable residual en una ecuación que tiene elementos complejos. Los alumnos lo detectan, lo califican y lo enjuician, y en varias de las veces éste es el reflejo que marcará la carrera del docente. La sugestiva imagen que pueda dar el profesional de la educación universitaria, alejándose de su autenticidad, resultará contraproducente. No siendo recomendado copiar pautas de conducta, es decir, el docente en los primeros minutos frente a grupo no debiera ser una copia (en ocasiones mal interpretada) de otro docente. El factor de autenticidad es justamente lo que los alumnos atinan a identificar y clasificar, conformando con ello el tipo de maestro que tienen frente a ellos.

## BIBLIOGRAFÍA

Cruz Avila, M. (2007). Una propuesta para la evaluación del profesorado universitario. Recuperado de: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/5285/mca1del.pdf?sequence=1>

Garrido Guevara, L. (s. f.) Habermas y la teoría de la acción comunicativa. Recuperado de: [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/ultimas/38\\_Garrido\\_M75.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/ultimas/38_Garrido_M75.pdf)

Goffman, E. (2012). La presentación de la persona en la vida cotidiana. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Habermas, J. (2011). Teoría de la acción comunicativa, complementos y estudios previos. Ediciones Cátedra  
Silverstein, A. (1985). Exploraciones Teóricas de la Comunicación Humana. México: Trillas.

UNESCO (1999). Georg Kerschensteiner (1852-1932). Recuperado de: <http://www.ibe.unesco.org/sites/default/files/kersch.pdf>





# DE LA RESIGNIFICACIÓN DE LA POESÍA EN EL RAP, A SU REIVINDICACIÓN ACTUAL EN EL CONTEXTO DE LA CIUDAD DE LEÓN GUANAJUATO

DANIEL ANDRADE

**Autor: Plácido Alfredo Lozano Escobar<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Egresado de la Licenciatura en Cultura y Arte de la Universidad de Guanajuato. Auxiliar de Investigación en el Instituto Universitario del Centro de México.

**RESUMEN:** el presente trabajo es un esfuerzo por posicionar la relevancia del tema de las expresiones juveniles en la ciudad de León Guanajuato; enfocándose en el movimiento Hip Hop y acotando específicamente el caso de una de sus manifestaciones: El Rap. Abordaremos éste género musical desde la postura de que existe en él una resignificación de la poesía, partiendo de la conceptualización clásica de ésta; así como de su reivindicación actual por medio de los jóvenes actores de éste movimiento cultural. Se espera que al final del presente artículo, el lector logre contemplar las expresiones de las nuevas generaciones, con una visión crítica pero con apertura, empatía y tolerancia; con el objetivo de sintonizarnos como sociedad en el mismo canal para lograr una comunidad saludable y equitativa. Que en vez de excluir lo nuevo o diferente lo asuma como diversidad que enriquece la propia cultura de la que todos somos partícipes.

Es difícil en un ámbito académico y en el contexto actual de la ciudad de León Guanajuato, posicionar en un marco de formalidad el estudio de las manifestaciones del Hip Hop; movimiento cultural (sobre el cual no vamos a profundizar ya que su tratamiento exige un estudio más exhaustivo) que nace en Nueva York en los años 70 y envuelve diversas formas de expresión como lo son el Graffiti, el Break Dance, el DJ'ing o Tornamesismo, y el Rap; que es lo que nos atañe en el presente artículo.

*Si trazáramos un mapa del territorio artístico y sociolingüístico subyacente (...) nos encontraríamos con la improvisación vocal de un género como el jive scat (musicalización del lenguaje callejero negro en los años 30-50), con los dozens, concursos de insultos, batallas verbales semiritualizadas en las que los jugadores se ofendían por turnos hasta que uno de los dos se retiraba; o los toasts, poesías narrativas, historias en verso de temas violentos, escatológicos y obscenos que servían para pasar el tiempo en situaciones de aburrimiento forzado como la cárcel, el servicio militar o la calle. Por lo que respecta a la figura del rapper, el "buen hablador", no es difícil relacionar su función social en el seno de la comunidad hip hop con la de los griots africanos, cantantes y recitadores profesionales, miembros de una casta hereditaria poseedora de la palabra, depositaria de la memoria colectiva a través de cantos genealógicos, técnicas oratorias épicas y, por supuesto, de la música (Adinolfi, 1989; Toop, 1991 en Santos Unamuno, s.f.).*

Desde un punto de vista histórico, es larga la línea a la que los estudiosos del tema remiten los orígenes de éste medio de expresión. Sin embargo para fines del presente trabajo se acotará la observación del Rap

constituido como lo conocemos hoy en día.

La primera vez que escuché Rap fue viéndolo en un compilado de videoclips norteamericanos que mi hermano tenía; él pertenecía a una pequeña pandilla de jóvenes que se reunía en la esquina de nuestra casa, se hacían llamar Cross Colors, y por lo mismo los Graffiti que pintaban decían C X C y el número 21, desconozco cuál era el significado del número, lo que si recuerdo claramente es que la forma en que hacían las letras y números en las bardas que pintaban clandestinamente era muy diferente a las pintas que hacía el resto de las pandillas de los alrededores (caracterizadas por el uso de letras góticas, cursivas y con simbologías de la religión católica como vírgenes, santos o cristos); algunos andaban en bicicletas tipo bmx, otros en patinetas, algunos usaban el cabello largo con una estética rockera y otros más bien usaban ropa floja, gorras y calzado deportivo. Cabe mencionar que algunos de los personajes que se reunían, habían estado en algún momento de sus vidas viviendo en Estados Unidos y algunos otros, como el caso de mi hermano, tenían contacto al menos indirectamente con el país vecino por medio de familiares que allá vivían y venían periódicamente a visitar su ciudad natal.

Era la década de los 90 y sin saberlo, mi primer contacto con la cultura Hip Hop. Pronto se comenzaron a escuchar más canciones de Rap ahora ya en español. La primera canción que recuerdo haber tratado de memorizar para impresionar a los familiares fue Capitán del grupo mexicano Caló (1990). Después, aunque cronológicamente salió primero, escuché la sentimental canción de Me acuerdo ("Eh aquí mi presencia pues he prometido que venía a verte aunque

estuviera afligido...” (Vico C, 1989). Interpretar éste tipo de canciones era diferente que el resto que uno escuchaba por aquella época en la radio. Implicaba un reto intelectual, o al menos memorístico que en cierta forma estimulaba a quienes intentábamos cantarlas, lograr aprenderte una de estas canciones completa se podía considerar una hazaña y más cuando algún amigo o familiar la aprendía también y podía cantarse al unísono.

Han pasado más de dos décadas desde que el Rap llegó a nuestro país para quedarse, los medios por donde nos llegaron en su momento éstas informaciones fueron la televisión y la radio, y precisamente la década de los noventa fue la de mayor auge en el Rap norteamericano, época en que se posiciona de lleno en el mercado de masas; seguido por los medios masivos audiovisuales actuales que han ido ganando terreno a partir del siglo XXI; al grado que hoy en día podemos escucharlo en una variedad inimaginable de idiomas alrededor del mundo. En nuestro país ha habido una evolución constante que le sigue el ritmo a países como España y otros de Latinoamérica a los que el fenómeno llegó incluso antes que a México.

Hoy en día existe una escena que emerge fuertemente en la ciudad de León Guanajuato, como lo ha hecho por todo el país. Podemos encontrar en la actualidad variedad de agrupaciones y de solistas de Rap hasta en el transporte público, así como también existe una escena activa de eventos, talleres, estudios de producción y competencias de Rap de batallas; tal es el caso de las Batallas de Freestyle<sup>2</sup>, así como el de las batallas de Rap Escritas<sup>3</sup>, etc.

Para comenzar a comprender lo que en el presente artículo se propone, es necesario ir esclareciendo los conceptos que forman la base piramidal del mismo. Por lo tanto vamos a desmenuzar primero el de Poesía que ya en sí mismo entraña una dificultad, sin embargo se tratará de ser lo más concreto posible a

fin de que el manejo de los diferentes conceptos sea también de fácil lectura.

“Me preguntaréis ahora: ¿qué es la poesía? Interrogad a la historia, esa antorcha de los tiempos, y os mostrará claramente que la poesía es todo lo sublime, virtuoso y bello que se eleva del polvo y vuelve al seno de su creador.” (Campillo 1859, citado en González-Serna s.f.).

Podemos ver que la conceptualización de la poesía es compleja y esto se puede deber en parte a las limitaciones que encontramos en el propio lenguaje para describirla, ya que así como el concepto arte; es una palabra que puede tener tantas definiciones como autores existan intentando definirla.

Continuemos entonces con la acepción que del mismo concepto hace Trueba (1860, en González-Serna, s.f.), quien afirma:

*(...) que para dar cuenta de la poesía no sirven ya, ni las antiguas poéticas (Aristóteles), ni las modernas (Martínez de la Rosa). A continuación declara que no se debe confundir verso (habilidad métrica) y poesía, siendo el verso y la prosa dos de los diferentes trajes que puede vestir la poesía. (...) Para Trueba, la poesía ha de ser, ante todo, sentimental: nace del corazón y es algo confuso que se recoge en la intuición del amor familiar y en la naturaleza. La poesía está en el amor de los adolescentes y en cuanto de tierno, noble y hermoso hay en el mundo. Pero no hay poesía en los aspectos pecaminosos de la realidad, ni en los excesos del artificio métrico, ni en lo que convierte al hombre en autómatas (citado en González-Serna, s.f.).*

Desde aquí pudiéramos partir para comenzar a plantear por qué es que existe una resignificación de la poesía en el Rap, ya que si sólo lo bello puede ser poesía, entonces las actuales secuencias de versos que escuchamos en canciones de Rap no lo serían,

<sup>2</sup> Modalidad del Rap que consiste en la improvisación de versos sobre patrones rítmicos marcados, o bien a capela pero siguiendo determinada métrica, en la que los participantes compiten con ingenio para crear los mejores versos en contra del oponente o bien de los oponentes cuando las batallas son grupales, suele ganar quien invierte mayor complejidad lírica combinada con un buen acoplamiento a la métrica utilizada. Uno de los ejemplos más claros, y con mayor fama internacional de ésta modalidad es la competencia de Red Bull, Batalla de los Gallos que se celebra en variedad de países de habla hispana, en nuestra ciudad existe la liga MC's sobre el ring.

<sup>3</sup> Esta modalidad en el Rap consiste en encuentros planificados entre dos ejecutantes del género que por ser planeadas le dan a cada individuo la oportunidad de escribir sus versos, por lo que los mismos con frecuencia contienen mayor complejidad lírica haciendo uso de diversas figuras literarias que recitan a capela de una forma más hablada que cantada. Ambas modalidades tienen por finalidad desacreditar la figura del contendiente en el ámbito del Hip Hop, por medio de acusaciones, retos, insultos que pueden ir dirigidas hacia su habilidad en el Rap así como a cuestiones personales entre los participantes. Lo último suele considerarse bajo o poco ético y con frecuencia desacredita a quien utiliza éste tipo de recursos, tal es el caso de la liga de Spit, Dios Barras, Secretos de Sócrates, Línea 16, por mencionar las más activas.

pues pudieran llegar a evocar la decadencia o el caos que vivimos actualmente, por lo tanto se considera pertinente profundizar en el propio concepto de poesía. Vamos entonces a detenernos un poco en una conceptualización que nos ofrece Bécquer (citado en González-Serna, s.f.):

*POESIA: realidad independiente del poeta que se encuentra en el mundo, en la naturaleza, en el amor, etc.*

*LO POETICO: peculiar estado del alma del poeta en el que se almacenan imágenes, sensaciones e impresiones.*

*POEMA: resultado de la traslación al papel de un peculiar estado poético.*

Según Bécquer la poesía se encuentra en la naturaleza; por lo tanto es posible que cualquiera que quiera o necesite puede apropiarse de ella. En un país como el nuestro, en que el contacto que llegamos a tener formalmente con la poesía es por medio de la educación institucional que nos acerca en un comienzo a ésta, aunque por la experiencia personal de pasar por los diferentes niveles de educación pública se puede asegurar que este contacto es pobre; y tomando en cuenta que un porcentaje significativo de la población no tiene acceso a ésta, es factible preguntarse: ¿Cómo es posible que exista un número creciente de seguidores, creadores, escritores, y productores de Rap, si éste se compone básicamente de ritmo y poesía? ¿Cómo es posible que el mayor impacto que ha tenido éste género musical en la ciudad de León, y de donde sale mayor producción de Escritores de Rap y Freestylers, sean precisamente las zonas desfavorecidas económicamente de nuestra ciudad en que uno supondría que no hay un buen nivel de educación o de vida?

Es aquí donde nuestro tema comienza a tomar forma.

*El término Rap puede tener varios significados, que se han construido históricamente en los contextos propios de esta música. Como lo expresa Gladys Castiblanco, citando a Perea: “Rhythm and poetry, es decir, ritmo y poesía es una forma de definir el rap desde la traducción de las palabras, pero también es «Revolución Artística Popular, Revolución Anarquía y Protesta», para quienes lo construyen cotidianamente. El Rap es el componente músi-*

*co-vocal de la cultura Hip Hop. Consiste fundamentalmente en recitar rimas siguiendo una pista musical y quien canta se conoce como MC (Maestro de Ceremonias) (en Roa, 2011).*

Al paso que el Rap comienza a expandirse en el gusto de la juventud, también tiende a mostrar una evolución en las letras de sus vocalizaciones. Con el tiempo los MC's se dan cuenta del poder comunicativo que este estilo musical tiene y ello se ve reflejado en la lírica de las canciones; ahora no sólo se habla de un acompañamiento vocal de las pistas musicales, sino de un discurso que por medio de estas composiciones poéticas se empieza a esparcir en las diferentes agrupaciones que hacen Rap así como en la creciente audiencia.

Estamos hablando entonces de que éstos jóvenes de los guetos norteamericanos hicieron en su momento una resignificación de la poesía (si tomamos como referencia las definiciones que anteriormente hemos abordado de éste concepto), y esto posiblemente sin darse cuenta.

*El fenómeno de la Resignificación (RSG) es sinónimo de una transformación que pone en duda versiones del mundo dominantes, imperantes y posiblemente naturalizadas, dogmatizadas. Bornstein-Gómez (2010) señala que la RSG consiste en una disrupción de poder que opera para definir otra representación simbólica, sin que sea necesariamente contestataria sino que también crea su propia epistemología, su propia forma de relacionarse y poner en relación a actores sociales. Esta condición hace posible que la comprensión de los procesos de RSG no suponga, por definición, en todos los casos, un proceso anti-hegemónico si se considera qué actor pretende y desde qué estrategias posicionar una nueva versión en relación con un asunto (citado en Molina Valencia, 2013).*

Hablamos de una Resignificación de la Poesía en el Rap ya que si bien la definición más aceptada de Rap es, como vimos antes, “Ritmo y Poesía (Rythm and Poetry)”, teniendo implícita la poesía dese su definición; también es evidente que no estamos ante la poesía que definen los autores citados en el presente trabajo, al grado que si le preguntas a los jóvenes seguidores de éste género musical que si el Rap es Poesía, ellos de primera instancia responderán rotundamente que no.



Esto pude verlo personalmente en el “Taller sobre cultura Hip Hop y escritura de Rap” impartido por la rapera y activista oaxaqueña Mara Advertencia Lírica (MAL), que se ofreció el 31 de Mayo de 2017 en “La Cueva” (Centro de libre formación, especializado en la generación y gestión de proyectos en torno a las cuatro disciplinas del Hip Hop). En éste pequeño curso fue posible observar cómo entre los asistentes existía cierta renuencia a aceptar que el Rap efectivamente es poesía; pudimos entenderlo gracias al acercamiento que nos hizo la presentadora del taller.

Habría también en el otro extremo los que consideran que el Rap efectivamente no es poesía por que no se apega a los cánones estéticos que en éste mismo artículo mencionan los autores clásicos, si no lo contrario, puede que en vez de resaltar lo bello y sublime de nuestra realidad; nos escupa en la cara las aberraciones sociales, y culturales de las que inevitablemente somos testigos y partícipes, tan sólo por el hecho de actuar en la dinámica económica, política y social que nos rige actualmente.

Es posible entonces decir que hay una resignificación de la poesía en el Rap. En sus inicios y de manera práctica-empírica, ya mostraba indicios de un instinto poético aunque en estructuras muy básicas y esto queda evidenciado en las primeras grabaciones de

Rap en las que la figura del MC no era preponderante durante una presentación musical, por lo tanto las ráfagas de rimas que arrojaban sobre el ritmo eran simplemente festivas, circunstanciales y carecían de profundidad. El MC va adquiriendo credibilidad a medida que su participación aumenta y que aprovecha la plataforma para proyectar lo que en su realidad cotidiana sucede, más allá de la simple festividad que rodea al género del Rap en sus comienzos.

Canciones como *The Message* (Grand Master Flash and The Furious Five, 1982), comienzan a darle importancia, precisamente al mensaje de las canciones, y así mismo reflejan un trabajo poético más elaborado, para hablar sobre la decadencia en la que se vive en los guetos de la ciudad de Nueva York a principios de los años 80, y fueron pioneras en lo que se constituiría el Rap tal y como lo conocemos hoy en día.

Sería cansado para el lector, que no gusta de éste género musical, que el autor del presente mencionara cada una de las canciones en que es posible evidenciar la resignificación de la poesía, ya que en la actualidad debe haber una incontable lista de ellas; nos limitaremos entonces a ésta reseña del Rap norteamericano para comenzar adentrarnos en el Rap en México y posteriormente en la ciudad de León.

Partiendo de la experiencia, y la información hasta ahora recaudada por el autor del presente artículo, es posible decir que la primera agrupación que produjo un tema de Rap en México fue Caló, y su actuación en la escena del Rap Mexicano fue significativa por ser pioneros, aunque efímera. Al transcurrir la década de los 90 es posible detectar rastros del género en diferentes agrupaciones musicales que no eran específicamente de Rap, sino que por la propia influencia de los medios de comunicación se colgaron de la moda del Rap en algún momento. Pero vamos a detenernos en las bandas que específicamente ya mostraban mayor influencia del Rap y del movimiento Hip Hop en sus producciones discográficas. Una de ellas es Molotov, si bien ésta es más bien una banda de rock, es evidente en muchas de sus canciones la influencia que tienen de los norteamericanos Beastie Boys, además de que las mismas tienen una estructura completamente rapeada; tal es el caso de la canción Gimme tha power (Molotov, 1996). Control Machete (1996), fue una banda de Monterrey que definitivamente abrió la caja de pandora del Rap en México y que hasta el momento es reconocida como la influencia universal del verdadero Rap mexicano con temas como ¿Comprendes Mendes?, uno de los éxitos de su primer disco titulado “Mucho Barato”. Influenciados por bandas norteamericanas del Este de Los Ángeles como Cypress Hill, con quienes colaborarían en algún momento de su carrera. La música de éstos últimos, su estética, su contenido lírico; traen al escenario de nuestro país el movimiento Hip Hop y lo posicionan en la cultura de masas.

Se considera a Control Machete como el grupo precursor del Rap en México y a partir de entonces podríamos numerar una gran lista de agrupaciones a lo largo y ancho del país, pero tampoco es el tema que nos atañe. Basta decir, que existe una gama realmente variada de agrupaciones y solistas (Los Caballeros del Plan G, Eptos Uno, Danger Alto Kalibre, La Banda Bastón, T-Killa, Aczino, por mencionar algunos de los nombres más significativos y vigentes de la escena mexicana actual), que han mantenido vivo el género del Rap y que no sólo eso, sino que lo han reproducido y han creado una fuerte escena musical activa que en la actualidad se encuentra extendida por todas partes; al grado que hoy en día existe una verdadera red de conexiones entre los actores de éste movimiento que les da movilidad para presentaciones, conferencias, conciertos, competencias, talleres, etc.;

y que en la actualidad trasciende las fronteras.

Para situarnos en el contexto actual de la ciudad de León Guanajuato, es necesario comentar que también existe una escena fuerte no solo en el Rap, sino en todas las disciplinas que forman el movimiento Hip Hop. Entre las agrupaciones DJ's, y solistas más renombrados encontramos a R-am y Anicia del grupo 2 Tonos, Tropa M, DJ King Klang, York Da Insolos, DJ Mub Times, DJ Doom Deca, Pieza Clave, Clase Baja, Erby, Sutil 2, por mencionar solo algunos de los exponentes activos.

En el Rap, podemos encontrar hoy en día un número creciente de adeptos de todas las edades, de diferentes posiciones socioeconómicas; aunque es notorio que en su mayoría los jóvenes seguidores y partícipes de éste estilo musical, se ubican en una posición socioeconómica media y baja. Podemos encontrar en los temas que abordan éstos jóvenes en sus canciones gran variedad de estilos, y de tópicos que forman parte de nuestra cotidianidad, tanto en las interpretaciones de Freestyle como en las canciones escritas. Ahora bien, ya abordamos anteriormente la resignificación de la Poesía en el Rap, nos falta hablar de su reivindicación actual en el contexto de la ciudad de León.

Vamos a abordar el concepto reivindicación según su acepción más común, que para el presente artículo nos es de utilidad. Según la Real Academia de la Lengua Española, reivindicar es:

*1. tr. Reclamar algo a lo que se cree tener derecho.*

*2. tr. Argumentar en favor de algo o de alguien. Reivindicó la sencillez en el arte.*

*3. tr. Reclamar para sí la autoría de una acción.*

*4. tr. Der. Reclamar o recuperar alguien lo que por razón de dominio, cuasi dominio u otro motivo le pertenece. (RAE, s.f.)*

¿Están reclamando los jóvenes leoneses su derecho a la poesía por medio del Rap?

Por lo que he podido presenciar y escuchar, la respuesta es sí. Como observador-participante del fenómeno he constatado que el acercamiento que los jóvenes hemos tenido a la poesía no lo produjo la educación institucional. Quiero decir, al menos desde

la experiencia personal, pero viéndolo ahora desde un enfoque académico; no fue la escuela, ni el sistema educativo quien nos acercó a la poesía sino todo lo contrario. En el paso por la educación institucional, desde la primaria a la formación profesional, es pobre el abordaje de ésta disciplina, siempre opacada por cualquier otro tipo de actividad como los deportes, o las actividades manuales dentro del aula de clases. Es pobre el acercamiento a la lectura recreativa y en general a la literatura que no tuviese relación directa con los contenidos curriculares propios de cada nivel educativo. Al observar directamente a los jóvenes y no tan jóvenes exponentes de Rap en la actualidad puedo asegurar que algunos apenas terminaron la preparatoria, otros, tal vez sólo la secundaria y tal vez algunos ni siquiera la secundaria. ¿De dónde adquirieron entonces su afición por la poesía? La respuesta, con base en lo observado hasta ahora, es del propio gusto y la práctica del Rap.

Existe una reivindicación actual de la poesía en los jóvenes de la ciudad de León y en los ejemplos que vienen a continuación vamos a evidenciarlo. Analicemos los siguientes fragmentos extraídos de un video subido recientemente a la plataforma digital YouTube por una cuenta llamada Pieza Clave Oficial, que tiene por título: CYPHER LEÓN GUANAJUATO - (R-am, Wik1, Fabián, Kharma, Ancia, Zekto, Sofer, Canapé), con la intención de detectar éste estado poético del que hemos estado hablando.

**CYPHER LEÓN GUANAJUATO - (R-AM, WIK1, FABIÁN, KHARMA, ANCIA, ZEKTO, SOFER, CANAPÉ)**

*R-am (Dos Tonos). Segundo 1:5-3:8*  
*Prende la máquina borda, vive, vuelva, práctica.*  
*Quise llevar su lenguaje y no quejarme ni jamás compa-*  
*rarle,*  
*ni disfrazarle en este espacio de estrellas fugaces.*  
*Antes de ser MC la conocí en el parque,*  
*en bocetos, firmas y rutinas de baile.*  
*Tuve al mejor maestro señor calle y madre y una familia,*  
*el bunker la doble h*  
*y la llamé conocimiento o como usted quiera llamarle.*

No nos detendremos a diseccionar las partes de éste fragmento, basta para el fin del presente artículo con la exposición del mismo para que el propio lector juzgue si se encuentra un estado poético en las líneas

anteriores, ya que si bien no es una poesía que resalte lo sublime y lo bello, como lo veíamos en los autores que se mencionan con anterioridad, desde la resignificación de la poesía en el Rap vemos éste esfuerzo por retratar una realidad cotidiana, en un lenguaje construido y estructurado con base en diversas figuras literarias como metáforas, analogías, etc.

Continuando con la demostración del sentido poético en las líricas de los jóvenes leoneses vamos a seguir analizando más fragmentos de la misma pieza.

*Wik1.- Minuto 1:31-1:50*

*Se proclaman vencedores,*  
*tener es poder pero poder no es ser mejores,*  
*nunca me conocerán,*  
*los secretos de la magia negra no se buscan se dan.*  
*Bésame en la boca consiente de irte, proclama tu real*  
*libertad.*

*Es elección de pocas las mentes de irse,*  
*seguirán encadenaos.*

*Fabián.- Minuto 2:44-3:05*

*Mientras dure el empeño empuño pluma en palma.*  
*Ladrillo a ladrillo consolido el énfasis de ser feliz,*  
*dejar de ser sólo existencia en extásis a falta de más*  
*corazones.*  
*Razones, las suficientes para volver a hacer creer en lo*  
*que escribo,*  
*en este bloque estreno, soy peregrino, perfume al pintar*  
*mi vida en óleo,*  
*envejecemos, vendrán retoños y a pesar de esto; con mi*  
*orgullo a tope.*

*Kharma (Pieza Clave).- 3:48-4:10*

*Has pensado en el dolor es un placer incomparable,*  
*hay quien dice que son gramos que se balancean de un*  
*cable,*  
*yo digo que es un mito que evita que hables*  
*ya que sin mecánica no hay táctica para mover engranes.*

*Tan detestable que cuando me callo es arte,*  
*el valor no se mide por las ganas de dispararte.*  
*De tanto disparáte traje un combate,*  
*con armas color violeta para hacerles jaque mate.*

*Ancia (Dos Tonos).- Minuto 5:15-6:02*

*La edad no me dio la experiencia siempre fui experto,*  
*siempre fui recto de honrar a mi cuadro representar a*  
*mi grupo,*

<sup>4</sup>Un Cypher es una reunión de varios exponentes que ofrecen una muestra de sus habilidades en alguna de las disciplinas del Hip Hop.

*la frente en alto y de lujo.*

*Y sé tus intenciones con colaboraciones.*

*Soldado real no necesita de fama ni adulaciones,  
ni plays en falsas cuentas de oyentes, ni aceptación de  
un antiguo,  
ni mucho menos putos principiantes.*

Cabe en éste momento señalar que no se pretende hacer juicios de valor sobre los versos que se exponen, ni juzgar el nivel de calidad de cada uno, es suficiente con que estas evidencias nos ayuden a encontrar el sentido poético de los mismos.

*Zecto (Monklick).- Minuto 6:08-6:28*

*Hacer la cruz,*

*Índice, pulgar y mi trinche para tus  
ángeles vencidos tentados por la sus-  
tancia que evidencia dependencia de música adictiva  
cual ritual de tatus.*

*Paso de intruso a recluso si abuso de sus  
faltos de experiencias cual asalto de bus.*

*No sé si asusto, me rehuso incluso bajo la luz  
a hincarme ante una pistola por la gracia de Jesus.*

*Sofer Briones.- Minuto 7:23-7:43*

*Soy de ese cinco por ciento que se codea con otros  
dioses,*

*aquellos que la gente conoce.*

*De los que marcan pauta, dirigen la ruta;  
capaces de dirigir orquestas sin tener batuta.*

*Dicen que no soy rapero porque no tengo la pose.*

*Que ellos son mejores pero nunca los escucho.*

*Tengo varios temas pero pocos los conocen,  
pues lo bueno no se cuenta pero cuenta mucho.*

*Canapé.- Minuto 9:18-9:41*

*Me pierdo en este estado mental,*

*soñando ser distinto viniendo del más allá.*

*Me siento vivo como insecto volando sobre la mierda.*

*Soy experto de fracturas, espero no me comprendas.*

*Soy moreno piel mestiza, soy adicto a aquella risa  
del que insulta del que ladra y ha disfrutado mi eriza.*

*Mi camisa tiene un símbolo, es un triunfo no muy míni-  
mo*

*Es el sello de la clika que representa el cinismo.*

Si el lector no detecta un sentido poético en las anteriores líneas, creo que es necesario volver al principio en donde hablamos de la resignificación, de cómo en el Rap la poesía no necesariamente resalta lo bello, lo sublime o bondadoso de la realidad, sino que en

la mayoría de los temas encontramos lo contrario, se habla de la vida dura en la calle, de lo que hay que hacer para sobresalir en el mundo en que vivimos, y de las adversidades cotidianas que nada tienen de sublime ni de bondadoso.

¿Existe entonces una reivindicación de la poesía en los jóvenes de la ciudad de León Guanajuato en el contexto actual?

La respuesta es un rotundo sí. Estamos ante una resignificación de ésta, como lo veíamos en los orígenes del Rap; en la que ya no precisamente se le da el uso que en el pasado se le daba, si no que se convierte en una herramienta que el joven utiliza para retratar y proyectar su realidad cotidiana, en un arma poderosamente comunicativa que aborda directamente, de la manera más honesta y a veces incluso cruda, los temas que pueden llegar a omitirse en los medios masivos de comunicación; que se crea y se recrea en la propia transmisión oral entre los participantes de éste fenómeno.

Existe pues hoy en día, una poesía resignificada, que los jóvenes de nuestra ciudad han tomado para sí, se la han apropiado y la han utilizado como medio de expresión desde hace al menos diez años.

Los ejemplos que se ofrecen en el presente trabajo se remiten a las producciones más recientes, sin embargo podríamos ahondar históricamente y nos daremos cuenta que existe en nuestra ciudad un poesía resignificada desde años atrás. Así mismo y con mayor razón en el presente se está dando una proliferación significativa de jóvenes raperos. Ahora se les puede ver reunidos en las plazas públicas, en el transporte, en las calles y fiestas improvisando sus versos, así como también en presentaciones de sus materiales grabados y en competencias organizadas. Además de que las generaciones pioneras del Hip Hop en la ciudad de León, Guanajuato, están trabajando seriamente en promover, impulsar y dar espacios de difusión a las nuevas generaciones, abonando el fértil suelo de nuestra ciudad que cada vez más demuestra la potencialidad que existe en las nuevas expresiones juveniles, que han de contribuir a diversificar, enriquecer y evolucionar la sociedad a la que pertenecemos.

Demos conclusión al presente artículo invitando al lector a que abra sus sentidos a las expresiones cul-

turales y artísticas de las generaciones más jóvenes, ya que es posible que por medio de la contemplación, el respeto y el espacio que éstas nuevas manifestaciones requieren, algún día logremos que se amplíe el diálogo entre ellas y las generaciones más antañas, y con el tiempo podamos todos converger en el mismo canal para tener una sociedad inclusiva, igualitaria, tolerante, empática y equitativa, en la que sea más agradable vivir el día a día.

## BIBLIOGRAFÍA

Caló (1990). Capitán. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=U3rwTKQpqiAl>

Control Machete (1996). Comprendes Mendes. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=NzSF6lzsRDc>

Doble N (Pieza Clave), (2017). CYPHER LEÓN GUANAJUATO - (R-am, Wiki, Fabián, Kharma, Ancia, Zekto, Sofer, Canapé). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=fAtDzHZ2iEY>

González-Serna, Sánchez, J. M. (s.f.). Gustavo Adolfo Bécquer. Teoría poética y conexiones con la modernidad. Departamento de Lengua y Literatura Española. IES Carmen Laffón San José de La Rinconada, Sevilla). Recuperado de: <http://www.auladeletras.net/material/becquer.pdf>

Grand Master Flas and The Furious Five, (1982). The Message. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=PobrSpMwKk4>

Molina, Valencia, N. (2013). Discusiones acerca de la Resignificación y Conceptos Asociados. Revista MEC-EDUPAZ (III), Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de: <http://www.journals.unam.mx/index.php/mecedupaz/article/view/36436>

Molotov (1996). Gimme tha power. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=hfmY9Wlxx0o>

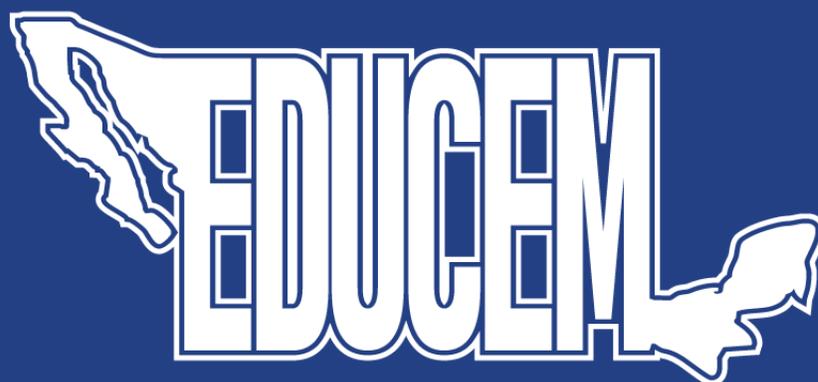
Real Académica Española. (s.f.). Real Academia de la Lengua Española. Recuperado de: <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=reivindicar>

Roa, Hoyos, E. (2011). Rap como herramienta pedagógica de Educación Musical. Universidad del Valle. Facultad de Artes Integradas. Escuela de música. Santiago de Cali. Colombia. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/8157/1/CB-0455761.pdf>

Santos, Unamuno, E. (s.f.). El resurgir de la rima: Los poetas románicos del Rap. Universtá di Milano. Recuperado de: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/14/14\\_239.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/14/14_239.pdf)

Vico C (1989). Me acuerdo. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=0CCEi4VDUzM>





**INSTITUTO UNIVERSITARIO  
DEL CENTRO DE MÉXICO**