

DeSigno

DONDE EL ARTE, LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA CONVERGEN

Nº 008
ENERO - DICIEMBRE

AÑO
2024

COST IS MORE IMPORTANT
THAN QUALITY, BUT
QUALITY IS THE BEST WAY
TO REDUCE COST

Genichi Taguchi (1924 - 2012)

■ Autoridades Universitarias

Mario Bonucci Rossini

Rector

Patricia Rosenzweig Levy

Vice-Rectora Académica

Manuel Clemente Aranguren Rincón

Vice-Rector Administrativo

José María Andréz Álvarez

Secretario

■ Contacto de la Revista

Dr. Rafael Lacruz Rengel (rlacruz@ula.ve)

Grupo de Investigaciones Socioculturales
del Diseño en Venezuela (GISODIV-ULA)

Escuela de Diseño Industrial

Edificio Facultad Arquitectura y Diseño

Núcleo Pedro Rincón Gutiérrez

La Hechicera, Universidad de Los Andes (ULA)

Tel. +58 274 2401902

Fax +58 274 2401932

Mérida, Venezuela

Centro de Innovación Tecnológica (CITEC-ULA)

Facultad de Ciencias, Núcleo Pedro Rincón Gutiérrez

La Hechicera, Universidad de Los Andes (ULA)

Tel. +58 274 2401367, 2401374

Fax +58 274 2442333, 2448019

Mérida, Venezuela

■ Contacto Principal

Alejandro Rassias, Editor Responsable

Teléfono: +58 2742402521

revistadesigno@ula.ve

revista.de.signo.ula@gmail.com

Twitter (X): @SignoULA Instagram: @designoula

■ Contacto de Soporte

SABER - ULA

Teléfono: +58 274 2524192

info@saber.ula

■ Diseño Gráfico

Equipo Editorial

■ Logo DeSigno

Lic. D. G. Eduardo Valderrama

evpblack@gmail.com

■ Portada

Alejandro Rassias

rassalex@gmail.com

Instagram: @cadmi.venezuela

■ Equipo Editorial

Editor Responsable:

MSc. Alejandro Rassias. Dirección de Fomento,
Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela.

rassalex@ula.ve

■ Comité de Arbitraje

MSc. Hazael Valecillos, UCAL, Perú

MSc. Gloria Cajavilca, DNDA, Colombia

Dr. José Rafael González, Javeriana, Colombia

Dr. Juan Carlos Márquez, UPAEP, México

MSc. Rosa Cajavilca, Javeriana, Colombia

Dra. Serenella Cherini, ULA, Venezuela

Dr. Víctor Guedez, ULA, Venezuela

Dra. María de Fátima León, ULA, Venezuela

Dr. Juan Carlos Rojas, ULA, Venezuela

Dr. Marcos Rodríguez, ULA, Venezuela

Dr. Gilberto Perdomo, ULA, Venezuela

MSc. Ovidio Morales, URL, Guatemala

Dra. Yohama Puentes, UEFI, Finlandia

MSc. Cesar Jiménez, UC, Colombia

Dr. Wilver Contreras Miranda ULA, Venezuela

Dr. Juan Carlos Cisneros Ortega, UPAEP, México

Dra. Gladys Noemí Arana López, UADY, México

Dr. José Luis Caivano, UBA, Argentina

Dr. Alberto Sato Kotani, UDP, Chile

MSc. Patricio Corvalan, USP-T, Argentina

Dra. Isabel Campi, FHD, España

Dr. Alfredo Cid Jurado, UNAM, México

Dr. Cesar Jiménez, UCC, Colombia

Dr. Jose Enrique Finol, CORDICOM, Ecuador

MSc. Ignacio Urbina, Pratt Institute, EEUU

■ Revisión y Corrección del Idioma Inglés

MSc. Alexandra Cruz Akirov

alexandra.cruz.akirov@gmail.com



Tabla de Contenidos

Editorial

Editorial

- Alejandro Rassias Editorial: La calidad como filosofía de vida. pp. 4 - 6
Editorial: Quality as a philosophy of life. pp. 4 - 6

Artículos

Articles

- Alejandro Rassias Modelado de la cadena de producción del diseño de indumentarias en Mérida. pp. 7 - 31
Modeling of the Clothing Design Production Line in Mérida. pp. 7 - 31
- Johama Maldonado Hacia una tipología morfológica para innovar en el diseño del mobiliario colgante artesanal venezolano. pp. 32 - 48
An approach to a morphological typology of Venezuelan craft-hanging furniture, as a basis to innovate its design. pp. 32 - 48
- Verónica Gómez Análisis morfo-semántico de artefactos prehispánicos de los andes venezolanos. Una metodología para crear diseños culturalmente pertinentes. pp. 49 - 59
Morpho-semantic analysis of pre-Spanish artifacts from the Venezuelan Andes. A methodology to create culturally-pertinent designs. pp. 49 - 59
- José Caldera Prieto La obra de arquitectura y su protección jurídica:
▪ Alejandro Rassias El caso venezolano. pp. 60 - 76
Architectural Works and their Legal Protection: The Venezuelan Case. pp. 60 - 76
- Martha Lleras Apuntes para la revisión de la condición autoral del diseñador gráfico dentro del contrato de edición literaria. pp. 77 - 92
Notes for reviewing the authorial status of the graphic designer within the literary editing contract pp. 77 - 92

Reseñas de publicaciones

Book reviews

- Serenella Cherini The New Designer. Rejecting myths, embracing change. pp. 93 - 94
El nuevo diseñador. Rechazando mitos, abrazando el cambio. pp. 93 - 94

In Memoriam

In Memoriam

- Serenella Cherini In Memoriam. pp. 95 - 100
In Memoriam. pp. 95 - 100

Varios

Various

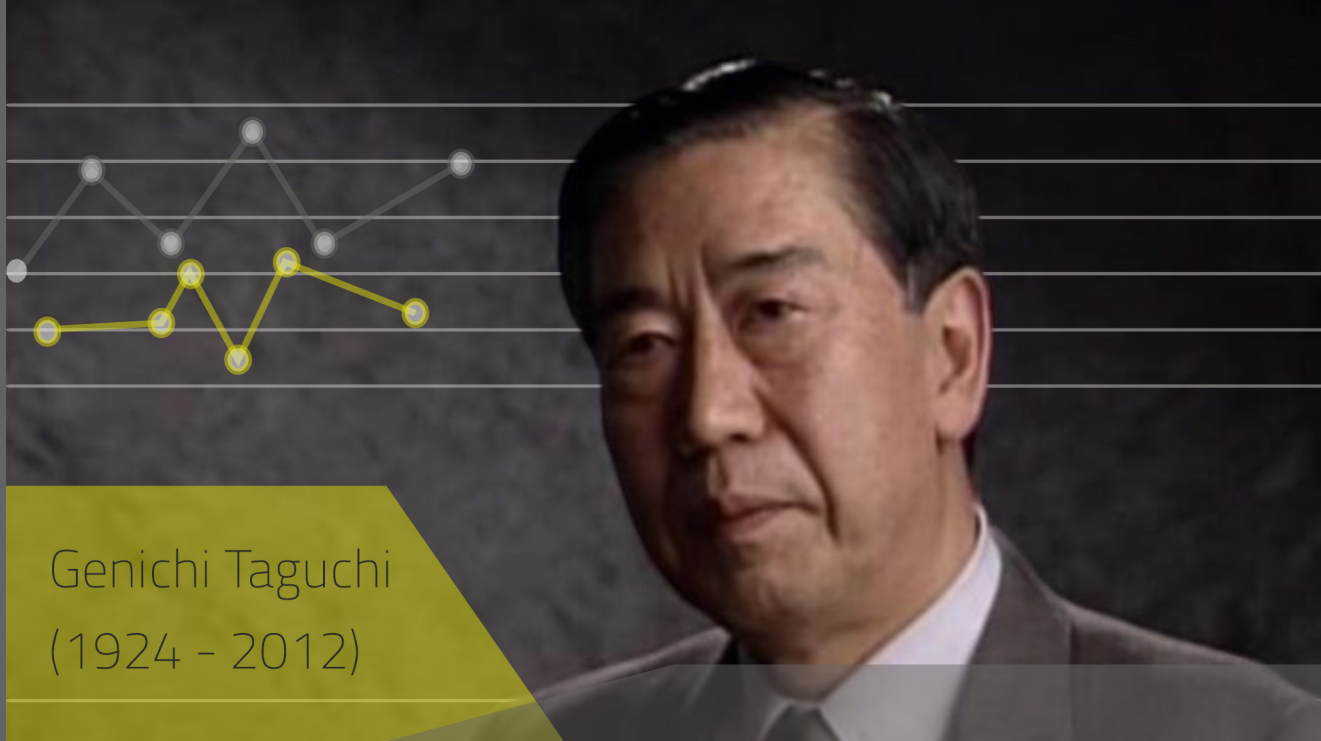
- Instrucciones para los autores. pp. 101- 102
Guidelines for authors. pp. 101 - 102
- Índice acumulativo. pp. 103
Cumulative index. pp. 103

La revista DeSigno, asegura que los editores, autores y árbitros cumplen con las normas éticas internacionales durante el proceso de arbitraje y publicación. Del mismo modo aplica los principios establecidos por el comité de ética en publicaciones científicas (COPE). Igualmente todos los trabajos están sometidos a un proceso de arbitraje y de verificación por plagio.

Todos los documentos publicados en esta revista se distribuyen bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional. Por lo que el envío, procesamiento y publicación de artículos en la revista es totalmente gratuito.

La revista DeSigno, posee acreditación del consejo de desarrollo científico, humanístico, tecnológico y de las artes de la Universidad de Los Andes-Venezuela (CDCHTA-ULA).

Esta versión digital de la revista DeSigno, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2024. Publicada en el repositorio institucional saberula Universidad de Los Andes – Venezuela. (www.Saber.Ula.Ve & info@saber.ula.ve)



Genichi Taguchi
(1924 - 2012)

EDITORIAL: La calidad como filosofía de vida

Figura: Composición Taguchi

Fuente: Elaboración propia.

Con gran entusiasmo presentamos el octavo número de la revista DeSigno, publicación arbitrada dedicada a todas las disciplinas del diseño. Este volumen, correspondiente al año 2024, es fruto del arduo trabajo y la invaluable colaboración de autores, evaluadores y el equipo editorial, quienes han aunado esfuerzos para brindar a la comunidad un espacio de reflexión crítica y difusión de conocimiento en el ámbito del diseño.

Las páginas de este número albergan una rica variedad de artículos que abarcan una amplia gama de temas: los procesos productivos, la morfología de productos y la propiedad intelectual. Cada uno de ellos ha sido cuidadosamente seleccionado y revisado por expertos, garantizando la calidad científica y la originalidad de los aportes.

Con esta nueva edición DeSigno se consolida como una plataforma de diálogo y conocimiento abierto, al servicio de la comunidad del diseño. Invitamos a nuestros lectores a sumergirse en las páginas de este nuevo número y a descubrir las ideas, propuestas y soluciones que ofrece para el desarrollo de sus disciplinas en conjunto.

Esta octava entrega está dedicada a nivel de portada al centenario del natalicio de Genichi Taguchi (1924 - 2012), un ingeniero y estadístico japonés cuya influencia en el diseño de productos ha revolucionado la industria a nivel mundial. Taguchi dedicó su vida a desarrollar métodos innovadores para mejorar la calidad y la eficiencia de la producción. Su enfoque, conocido como los métodos de Taguchi, se basa en la aplicación de estadísticas para optimizar los procesos de diseño y fabricación de nuevos objetos. Aplicando en sus procesos de diseño, su máxima "*cost is more important than quality, but quality is the best way to reduce cost*", permitió a las empresas bajar costos, mejorar la calidad de sus productos y aumentar la satisfacción de sus clientes.

Taguchi no solo se enfocó en la calidad, sino también en la robustez de los productos. Su objetivo era crear productos que pudieran funcionar de manera confiable en una variedad de condiciones,

sin necesidad de ajustes constantes. Esta visión ha tenido un impacto significativo en la durabilidad y la confiabilidad de los productos que utilizamos hoy en día. Algunos de los aportes más relevantes de Taguchi incluyen: *Función de Pérdida de Calidad* (herramienta que permite cuantificar el impacto de la variabilidad en la calidad de un producto), *Índice Señal/Ruido* (métrica que ayuda a evaluar la robustez de un producto frente a factores externos), *Diseño Robusto* (productos que funcionen correctamente en una amplia gama de condiciones, sin necesidad de ajustes constantes) y *Filosofía de "Calidad a bajo costo"* (la idea de que la calidad no tiene que ser obligatoriamente costosa).

Entre los aportes más relevantes de Taguchi podemos específicamente mencionar: en la *Ford Motor Company*, la reducción de la variabilidad en la producción de motores, la optimización en el diseño de componentes y una reducción en los costes de mantenimiento; y en la *Xerox*, la mejora de la calidad y desarrollo de nuevas fotocopiadoras.

Más allá de estos aportes específicos, Taguchi también dejó un legado importante en la forma de pensar sobre la calidad y el diseño de productos, ya que su énfasis en la prevención de defectos, la robustez y la mejora continua ha inspirado a generaciones de ingenieros y diseñadores industriales y ha contribuido a mejorar la calidad de vida de millones de personas. De ahí que los aportes de Taguchi hayan tenido un impacto profundo en la industria y hayan contribuido a mejorar la calidad, la eficiencia y la confiabilidad de los productos que utilizamos hoy en día. Podemos afirmar que, la experiencia de Taguchi tanto en Japón como en el extranjero, lo convirtió en una figura clave en el desarrollo de la ingeniería y el diseño de productos a nivel mundial.

La anterior reflexión nos lleva al primer artículo de este número escrito por el diseñador industrial Alejandro Rassias López, quien nos entrega su investigación titulada *Modelado de la cadena de producción del diseño de indumentarias en Mérida*. A través de un trabajo de campo, el autor hace un análisis de la cadena productiva textil, identificando los actores y eslabones clave que intervienen en el proceso que abarca desde la conceptualización de las prendas hasta su posterior comercialización. Al finalizar, propone un modelo de cadena de producción adaptado a las características específicas actuales de Mérida.

Siguiendo con el tema de la producción, pero en esta ocasión con inspiración en lo artesanal, nos llegan dos interesantes artículos. El primero de ellos de la diseñadora industrial Johama Maldonado, titulado *Hacia una tipología morfológica para innovar en el diseño del mobiliario colgante artesanal venezolano*, contrastando investigación bibliohemerográfica con un levantamiento in situ de ejemplares en aras de delinear los tipos y variantes de hamacas y de Masayas presentes en el país. De ahí que su artículo proponga una tipología morfológica, que valora las funciones prácticas y simbólicas de este tipo de mobiliario como vía para innovar en su diseño, resaltando el posible papel de lo artesanal en la generación de productos industriales. Y, en segundo lugar, un interesante trabajo titulado *Análisis morfo-semántico de artefactos prehispánicos de Los Andes venezolanos. Una metodología para crear diseños culturalmente pertinentes*, de la diseñadora industrial Verónica Gómez, en el cual se presenta una metodología de análisis morfológico y semántico para identificar los rasgos más relevantes que hay en piezas de alfarería prehispánica. Para ello se basa en estudios antropológicos y semióticos sobre la estética de las culturas indígenas originarias de los Andes, sin pretender generar con ello un manual que defina los principios de un diseño "glocal" para el estado Mérida de Venezuela, sino aportando orientaciones clave sobre sus signos visuales como fuente de inspiración a nivel estilístico y conceptual.

A continuación, esta edición nos presenta dos trabajos realizados por especialistas en propiedad intelectual. El primero escrito por el abogado Rafael Caldera Prieto y el diseñador Alejandro Rassias López, quienes nos entregan *La obra de arquitectura y su protección jurídica: El caso venezolano*, un artículo basado en el libro del primer autor que nos ofrece una visión panorámica y discusión teórica sobre lo que podría entenderse como la obra de arquitectura para los fines de la Ley sobre Derecho de Autor venezolana (LSDA). De ahí que su principal aporte radique en plasmar dicha definición con claridad arquitectónica y jurídica ante su ausencia en el campo de la propiedad intelectual venezolana partiendo desde la protección autoral hasta los requisitos necesarios exigidos por la ley. Seguidamente, la diseñadora gráfica Martha Lleras nos presenta *Apuntes para la revisión de la condición autoral del diseñador gráfico dentro del contrato de edición literaria*, un recorrido por la doctrina y normativa vigente sobre este tema en Venezuela. Un trabajo cuyo fin es conocer si el producto creativo del diseñador gráfico en la edición de una obra puede derivar en un bien protegible que lo acredite como autor dentro del contrato de edición literaria.

Esta edición cierra con dos aportes de la arquitecta Serenella Cherini Ramírez. El primero es una reseña del libro *The New Designer. Rejecting myths, embracing change*, libro que busca sensibilizar sobre el impacto global y de larga duración del diseño, editado por la MIT Press y cuya autoría corresponde a Manuel Lima. El segundo aporte es una nueva entrega de *In Memoriam*, sección en la cual se rinde tributo a destacadas personalidades del diseño que dejaron de estar con nosotros en el 2024.

Esperamos que este nuevo número de DeSigno sea de su interés e inspire a investigadores, diseñadores y estudiantes a seguir explorando nuevas maneras para mejorar nuestro mundo. Hasta pronto.

Alejandro Rassias López
Editor DeSigno

MODELADO DE LA CADENA DE PRODUCCIÓN DEL DISEÑO DE INDUMENTARIAS EN MÉRIDA

Modeling of the Clothing Design Production Line in Mérida

Recibido: 16/04/2024
Aceptado: 19/08/2024

Alejandro Rassias López. Universidad de Los Andes, Venezuela. rassalex@ula.ve
 <https://orcid.org/0000-0002-6075-5718>

Resumen:

Esta investigación se centra en analizar las particularidades de la cadena de producción del diseño de indumentaria en Mérida. A través de una revisión exhaustiva de la literatura y un análisis contextualizado, se exploran los componentes fundamentales de las cadenas productivas, con especial énfasis en el sector textil. Se profundiza en el proceso creativo del diseño de prendas de vestir y se identifican los eslabones clave que intervienen, desde la conceptualización hasta la comercialización. Con base en el marco teórico y el análisis de la realidad local, a través de encuestas a manufactureras y proveedores de materias primas, se propone un modelo de cadena de producción adaptado a las características específicas actuales en Mérida.

Palabras clave: Diseño, indumentaria, ropa, moda, cadena de producción.

Abstract:

This work focuses on analyzing the particularities in the production line of clothing design in Mérida. Through a comprehensive review of the literature and a contextualized analysis, the fundamental components of productive lines are explored. The creative process of clothing design is explored in depth, and the key links involved, from conceptualization to commercialization, are identified. Based on the theoretical framework and the analysis of the local reality, through surveys of manufacturers and raw material suppliers, a production line model adapted to the current specific characteristics in Mérida is proposed.

Keywords: Design, clothing, clothes, fashion, production line.

Introducción

La industria de la moda, un sector dinámico y en constante evolución, ha experimentado transformaciones significativas en las últimas décadas. En este contexto, comprender los procesos productivos que subyacen al diseño de indumentarias se vuelve fundamental para optimizar recursos, mejorar la competitividad y responder a las demandas de un mercado cada vez más exigente (tabla 1). Anualmente, salen al mercado cien mil millones de prendas. (Stacey, 2024, s/p)

Tabla 1. Producción anual en número de prendas.

Fuente: Compra ahora: La conspiración consumista (2024)

Marca	Producción anual
GAP	12 mil
H&M	25 mil
ZARA	36 mil
Shein	1,3 millones

Shein ha logrado dominar, en un tiempo récord, el mercado de la moda rápida en Estados Unidos, superando a gigantes como Zara y H&M. El modelo de negocio de Shein se basa en: análisis de datos para predecir tendencias, cadena de suministro ágil y eficiente; y, una combinación única de algoritmos y logística. (Oliveros, 2024, s/p).

En Venezuela, y particularmente en el estado Mérida, la producción de prendas de vestir ha sido una actividad económica de relevancia histórica; sin embargo, "la producción actual de la industria del vestido en Venezuela está por debajo del 25% de su capacidad instalada y el sector ha tenido una caída del 80%" (Rimeris, 2022, s/p), esto como consecuencia de la contracción económica del 70% entre los años 2013 y 2022 (BID, 2022).

La falta de estudios detallados sobre las cadenas de producción locales ha limitado la

comprensión de las particularidades y desafíos que enfrentan las empresas del sector. Ante este panorama, resulta imperativo desarrollar investigaciones que permitan visibilizar las dinámicas internas de estas organizaciones y generar conocimiento que contribuya a su fortalecimiento.

El presente estudio tiene como objetivo principal modelar la cadena de producción del diseño de indumentarias en Mérida. A través de un riguroso proceso de investigación, que incluyó la realización de encuestas a empresas manufactureras y proveedoras de insumos (telas y accesorios), se busca identificar los principales eslabones de esta cadena, así como las interrelaciones existentes entre ellos. Asimismo, se analizarán los factores que influyen en la eficiencia y la competitividad de los procesos productivos, considerando tanto el contexto económico y social de la región como las tendencias globales de la industria de la moda.

Al comprender en profundidad la estructura y el funcionamiento de la cadena de producción del diseño de indumentarias en Mérida, se espera contribuir al desarrollo de estrategias de mejora que permitan a las empresas locales incrementar su productividad, diversificar su oferta y consolidarse en el mercado.

1. Las cadenas productivas: transformaciones que crean utilidades.

La cadena de producción es un concepto de la escuela de planificación estratégica (Berkerman y Cataife, 2001). Esta escuela de pensamiento cree que la competitividad de una empresa se explica no solamente por sus características organizacionales internas, sino también por factores externos relacionados con su entorno (proveedores, clientes, distribuidores, entre otros).

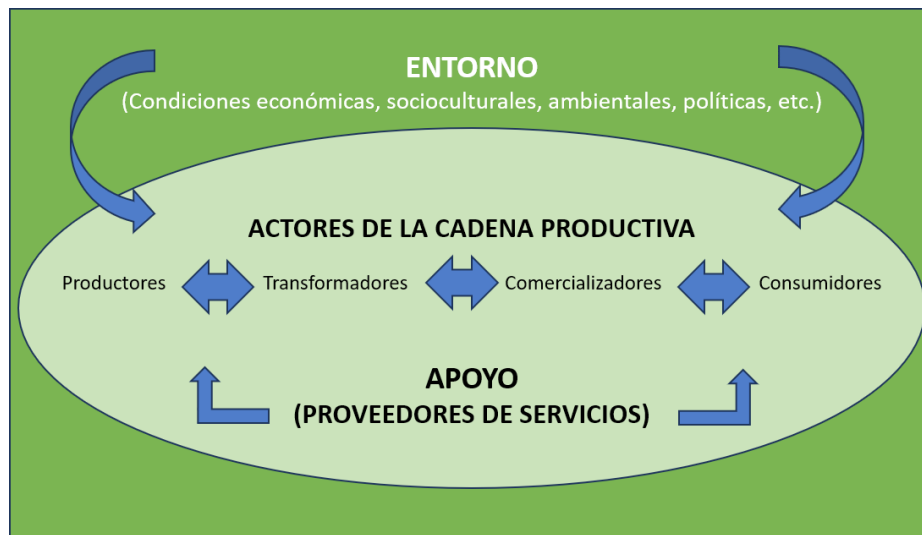


Gráfico 1. Esquema simplificado de una cadena productiva.

Fuente: el autor basado en Ruralter (2006) y Quevedo et al (2021).

Una cadena productiva puede definirse como “un conjunto estructurado de procesos de producción que tiene en común un mismo mercado y en el que las características técnico productivas de cada eslabón afectan la eficiencia y productividad de la producción en su conjunto” (ONUDI, 2004, p. 25). Entonces, como afirma Isaza (2008), la cadena productiva podría caracterizarse como el conjunto de actores integrados alrededor de la producción de un bien o servicio y que van desde los productores de materias primas hasta el consumidor final. (Gráfico 1)

Las cadenas de producción constituyen el entramado fundamental sobre el cual se sustenta la economía moderna. Estas redes interconectadas de empresas, desde proveedores de materias primas hasta distribuidores finales, desempeñan un papel crucial en la transformación de insumos en productos y servicios que satisfacen las demandas del mercado.

Las cadenas productivas se subdividen en elementos, los cuales comprenden conjuntos de empresas con funciones y objetivos específicos dentro del proceso productivo. Las cadenas de producción son sistemas complejos y dinámicos que involucran múltiples actores y etapas.

Para garantizar el funcionamiento óptimo de estas redes y la entrega eficiente de bienes y servicios, es fundamental que cada eslabón de la cadena cuente con objetivos específicos y bien definidos. Estos objetivos actúan como guías que orientan las acciones de cada participante y contribuyen a la consecución de los objetivos globales de la cadena.

Según Quevedo et al (2021), la importancia de los objetivos específicos en cada eslabón de la cadena de producción radica en los siguientes aspectos:

- **Alineación estratégica:** Los objetivos específicos permiten alinear las acciones de cada eslabón con la estrategia general de la cadena de producción. De esta manera, se evita la dispersión de esfuerzos y se garantiza que todas las actividades contribuyan al logro de los resultados deseados.
- **Optimización de recursos:** Al establecer objetivos claros, cada eslabón puede identificar los recursos necesarios (humanos, materiales, tecnológicos, entre otros) y asignarlos de manera eficiente. Esto permite reducir costos y mejorar la productividad.



Figura 1. Proceso creativo y de confección de modelo para Showroom.

Fuente: Diseñadora de modas María Heredia. IG @mafeeee.r. email: mherediaespana@gmail.com

- **Mejora continua:** Los objetivos específicos sirven como punto de referencia para evaluar el desempeño de cada eslabón y detectar áreas de mejora. Al establecer indicadores clave de desempeño KPI (Key Performance Indicator), es posible medir el progreso y tomar acciones correctivas para alcanzar los objetivos.
- **Coordinación y colaboración:** Los objetivos específicos facilitan la coordinación y colaboración entre los diferentes eslabones de la cadena. Al conocer los objetivos de los demás, los participantes pueden ajustar sus acciones y trabajar de manera conjunta para lograr los resultados esperados.
- **Adaptabilidad:** En un entorno empresarial cada vez más dinámico, los objetivos específicos deben ser flexibles y adaptables a los cambios del mercado. Esto permite a las cadenas de producción responder de manera ágil a las nuevas tendencias y oportunidades.

A manera de ejemplo,

“el primer eslabón dentro de la cadena productiva de textiles y confecciones lo constituyen los cultivadores de algodón; el segundo, los transportadores; el tercero, los centros de acopio; el cuarto, los procesadores de la fibra en hilados

y tejidos; el quinto, los productores de confecciones; el sexto, los distribuidores y comercializadores, y el séptimo y último, los consumidores de prendas de vestir” (Isaza, 2008, p. 10)

Una cadena de producción puede ser competitiva. Cuando los actores de la cadena productiva textil logran desarrollar capacidades y condiciones para mantenerse y aumentar su participación en el mercado de manera sostenible, la cadena es competitiva. La competitividad de una cadena de diseño de indumentarias depende de las habilidades, actitudes, talentos, competencias y visión empresarial (calidad del producto, rentabilidad, entre otros) de sus actores. (Figura 1)

En resumidas cuentas, los estudios sobre las cadenas de producción se han elaborado con el propósito de evaluar la productividad y la competitividad de diferentes sectores económicos, esto con el fin de formular recomendaciones a los actores productivos al momento de emprender una actividad económica.

2. El diseño de indumentarias: más allá de las pasarelas.

Si bien el diseño de modas suele acaparar la atención por su glamour y ostentación, el diseño de indumentaria se presenta como una disciplina más amplia y profunda, con un enfoque que va más allá de las tendencias fugaces y las creaciones exclusivas.

El diseño de indumentaria, o diseño de vestuario,

es la actividad creativa que se ocupa del proyecto, planificación y desarrollo de los elementos que constituyen el vestir, para lo cual se deben tener en cuenta las necesidades humanas, los conceptos técnicos y socioeconómicos adecuados a las modalidades de producción y las concepciones estéticas que reflejan las características culturales de la sociedad (EDH, 2022, s/p).

Esta vertiente del diseño, abarca desde la concepción inicial hasta la materialización final de una prenda de vestir o accesorio (gráfico 2). A diferencia del diseño de modas, que se centra en las últimas tendencias y estilos, el diseño de indumentaria se caracteriza por tomar en cuenta aspectos como la funcionalidad, la durabilidad, la practicidad, la comodidad, la estética, la identidad cultural y la viabilidad de producción.

El diseño de indumentaria ha acompañado a la humanidad desde sus inicios, evolucionando junto a las sociedades y sus necesidades. De hecho, "cuando las bandas errantes de Homo sapiens cazadores-recolectores emigraron a climas más fríos, aprendieron a hacer ropa térmica efectiva compuesta de capas de pieles y cuero, cosidas juntas y muy apretadas con ayuda de agujas" (Harari, 2014, p.117). Entonces vemos que, desde las simples pieles utilizadas por los primeros homínidos hasta los elaborados atuendos de las cortes reales, la ropa ha sido un reflejo de la cultura, la época y el estatus social.

A lo largo de la historia, el diseño de indumentaria ha experimentado diversas transformaciones, impulsadas por factores como los avances tecnológicos, las corrientes artísticas y los cambios sociales. La invención de nuevas técnicas de tejido y confección, la aparición de nuevos materiales y la influencia de movimientos como el Renacimiento o la Revolución Industrial, han marcado hitos importantes en la evolución de la vestimenta; es importante mencionar que, "fue precisamente el sector textil el que sirvió de punta de lanza para la mecanización de las manufacturas en la Revolución Industrial" (Lacruz y Rassias, 2020, p. 5).

Esto se evidencia con la aparición de los "jeans" en 1873. Aunque no fue la primera prenda fabricada en serie, los Levi's 501 son un excelente ejemplo de una prenda diseñada para ser resistente y duradera, y que se produjo en masa para satisfacer a los trabajadores.

La industria textil, impulsada en gran medida por el diseño de indumentaria, es una de las más grandes y dinámicas del mundo. En 2022, la producción global de prendas de vestir alcanzó los 108.000 millones de unidades, con un valor de mercado estimado en 3 billones de dólares (Statista, 2023, s/p)



Gráfico 2. Proceso de diseño y confección de indumentarias

Fuente: elaborado por el autor basado en EDH, 2022, s/p.

Los principales mercados de consumo de indumentaria se encuentran en Asia, Europa y América del Norte. Sin embargo, la producción se distribuye a nivel global, con países como

China, India, Bangladesh y Vietnam concentrando gran parte de la manufactura textil. (Tabla 2)

Tabla 2. Top 10 marcas más valiosas de ropa del mundo de 2023.

Fuente: Kantar BrandZ

Puesto	Marca	Valor aproximado (Millones de USD)	País de origen	Característica destacada	Principal planta de fabricación
1	Nike	30,200	EEUU	Líder mundial en ropa deportiva	Vietnam, China, Indonesia
2	Zara	10,600	España	Fast fashion, moda asequible y de tendencia	España, Portugal, Marruecos, Turquía
3	Chanel	19,386	Francia	Lujo, alta costura, accesorios exclusivos	Francia, Italia
4	Gucci	17,839	Italia	Lujo, moda italiana, diseños icónicos	Italia
5	Adidas	15,660	Alemania	Ropa deportiva, estilo urbano, colaboraciones	China, Vietnam, Indonesia
6	Louis Vuitton	14,792	Francia	Lujo, marroquinería, alta costura	Francia, Italia
7	H&M	14,152	Suecia	Fast fashion, moda accesible para jóvenes	Bangladesh, China, Vietnam
8	Hermès	13,516	Francia	Lujo, artículos de cuero de alta calidad	Francia
9	Uniqlo	12,560	Japón	Ropa casual, calidad, precios accesibles	Bangladesh, Vietnam, China
10	The North Face	11,892	EEUU	Ropa outdoor, aventura, funcionalidad	Vietnam, China

Como se puede apreciar, las 10 marcas más valiosas de ropa están dispersas alrededor del mundo: Estados Unidos, Francia, Alemania, Italia y Japón.

Dicho lo anterior, es importante señalar que Higgins (2019), señala que la indumentaria

puede clasificarse según su función práctica en diferentes categorías, cada una con características y usos específicos (tabla 3). Entre las más comunes se encuentran:

Tabla 3. Clasificación de la indumentaria según su propósito

Fuente: elaborado por el autor basado en Higgins (2019), traducción propia.

Clasificación	Tipo y propósito
Ropa interior	Prendas que se usan en contacto directo con la piel, como calzoncillos, sostenes, camisetas y calcetines. Su función principal es la higiene y el confort.
Ropa básica	Prendas versátiles y combinables que forman la base del guardarropa, como jeans, camisetas, camisas y pantalones. Su función es cubrir el cuerpo y protegerlo del clima.
Ropa casual	Prendas cómodas e informales que se usan para actividades cotidianas, como salidas, paseos y compras. Incluye jeans, camisetas, sudaderas, zapatillas deportivas, etc.
Ropa deportiva	Prendas diseñadas específicamente para la práctica de ejercicio físico, como ropa de running, yoga, natación o gimnasio. Su función es facilitar el movimiento y el rendimiento.
Ropa formal	Prendas elegantes y sofisticadas que se usan para ocasiones especiales, como eventos sociales, reuniones de trabajo o celebraciones. Incluye trajes, vestidos de noche, corbatas, etc.
Ropa de trabajo	Prendas funcionales y duraderas que se usan para realizar actividades laborales, como uniformes, ropa de protección o ropa de chef.
Ropa de abrigo	Prendas que protegen del frío y la intemperie, como chaquetas, abrigos, bufandas y gorros.
Ropa de playa	Prendas ligeras y frescas que se usan para ir a la playa o a la piscina, como trajes de baño, pareos y sandalias.
Ropa de dormir	Prendas cómodas y holgadas que se usan para dormir, como pijamas, camisones o batas.
Ropa de fiesta	Prendas llamativas y festivas que se usan para ocasiones especiales, como disfraces, vestidos de fiesta o trajes de carnaval.

Es importante destacar que esta clasificación es meramente enunciativa, ya que muchas prendas pueden pertenecer a varias categorías a la vez.

Ahora bien, las prendas de vestir no solo cumplen una función práctica, sino que también se convierten en un lienzo que les permite a los usuarios expresar su identidad individual y colectiva. A través de la ropa, se comunican gustos, valores, preferencias y pertenencia a diferentes grupos sociales o culturales.

El diseño de indumentaria y el diseño de moda son dos disciplinas muy relacionadas entre sí en cuanto que ambas trabajan con ropa. Algunos autores, como Domenech y Zingoni (2014), afirman que ambas vertientes, al compartir un origen común, siguen manteniendo estrechas características:

- **Objetivo común:** Ambas disciplinas buscan crear prendas de vestir que sean estéticamente agradables y funcionales para el usuario.
- **Proceso de diseño similar:** Ambos procesos involucran investigación, ideación, bocetaje, creación de patrones, selección de materiales,

confección y presentación.

- **Habilidades y conocimientos compartidos:** Ambos requieren conocimiento de diseño, patronaje, costura, textiles y tendencias.
- **Base en la creatividad y la expresión artística:** Ambos permiten a los diseñadores plasmar su visión y estilo personal a través de las prendas.
- **Industria de la moda:** Ambos forman parte de la amplia industria de la moda, que incluye desde la creación de las prendas hasta su venta al consumidor final.
- **Influencia cultural y social:** Ambos reflejan y pueden influir en las tendencias culturales y sociales de la época.
- **Importancia para la identidad personal:** Las prendas diseñadas por ambas disciplinas juegan un papel importante en la expresión de la identidad personal de los usuarios.

Sin embargo, existe entre ambos campos del diseño una diferencia fundamental en cuanto a su enfoque, público objetivo, proceso creativo y métodos de producción (tabla 4).

Tabla 4. Diferencias entre el diseño de indumentaria y el diseño de moda (enfoque, público objetivo, proceso creativo y métodos de producción).

Fuente: elaborado por el autor basado en Higgins (2019) y Jalaouy (2021).

	Indumentaria	Moda
Enfoque	Se centra en la creación de prendas funcionales y cómodas que satisfagan las necesidades del usuario. Se considera el aspecto práctico y la durabilidad de las prendas.	Se centra en la creación de tendencias y estilos que reflejen la cultura, la época y la personalidad del diseñador. Se busca crear prendas innovadoras y llamativas que destaquen.
Público objetivo	Se dirige a un público amplio (gran volumen de ventas), con diferentes gustos y necesidades. Se busca crear prendas versátiles que se adapten a diferentes estilos de vida y para realizar cierto tipo de actividades.	Se dirige a un público más específico (volumen de ventas más pequeño), que está interesado en seguir las últimas tendencias y expresarse a través de la ropa.

Tabla 4 (continuación). Diferencias entre el diseño de indumentaria y el diseño de moda (enfoque, público objetivo, proceso creativo y métodos de producción).

Fuente: elaborado por el autor basado en Higgins (2019) y Jalaouy (2021).

	Indumentaria	Moda
Proceso creativo	Suele ser un proceso más técnico y metódico, que involucra análisis de las necesidades del usuario, investigación de materiales y técnicas de confección.	Suele ser un proceso más creativo e intuitivo, que se inspira en diversas fuentes como el arte, la música, la cultura y la naturaleza.
Producción	Suele producirse en serie, utilizando técnicas de producción estandarizadas. Se busca optimizar la eficiencia y los costos.	Puede producirse en serie o de forma artesanal, dependiendo del nivel de exclusividad de la prenda. Se busca crear un producto único y especial, que marque tendencias y otorgue estatus.

A efectos de esta investigación y para modelar la cadena de producción del diseño de indumentarias en Mérida, se considera necesario profundizar lo referente a la manufactura. En la

tabla 5 se pueden notar las diferencias entre el diseño de indumentaria y de modas a nivel de materiales y técnicas de producción.

Tabla 5. Diferencias entre el diseño de indumentaria y el diseño de moda (manufactura).

Fuente: elaborado por el autor basado en Higgins (2019) y Jalaouy (2021).

	Indumentaria	Moda
Materiales	Mayor flexibilidad en la elección de materiales, priorizando la funcionalidad, comodidad y costo.	Énfasis en la estética y las tendencias actuales.
	Uso de materiales duraderos, fáciles de cuidar y lavables.	Uso de materiales de alta calidad, exclusivos o innovadores.
	Se pueden usar telas recicladas o de producción sostenible.	Se pueden usar telas delicadas, lujosas o difíciles de encontrar.
	Prendas a menudo producidas en serie, por lo que se buscan materiales que se adapten a procesos industriales.	Prendas a menudo hechas a mano o cantidades limitadas, permitiendo mayor libertad en la elección de materiales.
Técnicas de producción	Se utilizan técnicas de confecciones estandarizadas y eficientes.	Mayor uso de técnicas de confecciones artesanales y elaboradas.
	Prioriza la prolijidad, la resistencia y la durabilidad de las costuras.	Se busca la perfección en los detalles y acabados.
	Se pueden usar técnicas automatizadas para agilizar la producción.	Técnicas como el drapeado, la alta costura y el bordado son comunes.
	Tiene tallas para todo tipo de cuerpos.	La moda es más excluyente. Falta de opciones para cuerpos diversos.



Figura 2: a) Desfile colección verano (Prêt-à-Porter) y b) chaqueta invernal.

Fuentes: <https://www.carolinaherrera.com/ww/es/> y <https://www.thenorthface.com.mx/>

Basándose en las anteriores categorizaciones, se puede afirmar que el diseño de moda se centra en la creación de tendencias y expectativas. Cuando se diseña moda, se crea una prenda futura que un individuo, a priori no determinado, llevará (figura 2a). Por su parte, el diseño de indumentaria es todo lo contrario. El objeto final viene determinado por el usuario que lo vestirá y también por la función a la que sirve (figura 2b).

Por último, se puede afirmar que el diseño de indumentaria enfrenta hoy en día diversos retos, como la necesidad de conciliar la producción masiva con la sostenibilidad ambiental, la adaptación a las tendencias de consumo cada vez más cambiantes y la incorporación de nuevas tecnologías en el proceso de diseño y producción.

Sin embargo, estos retos también presentan oportunidades para que el diseño de indumentaria se reinvente y se adapte a las nuevas necesidades del mundo. La búsqueda de materiales sostenibles, la implementación de prácticas de producción éticas y la exploración de nuevas

formas de expresión a través de la indumentaria son algunos de los caminos que esta disciplina puede seguir para seguir evolucionando y trascendiendo.

3. Cadena de producción textil: un viaje desde la idea hasta el perchero.

La cadena de producción en el diseño de indumentarias se perfila como un sistema complejo y dinámico, integrado por un conjunto de procesos interconectados que transforman materias primas en productos textiles tangibles. Desde la concepción inicial hasta la entrega final al consumidor, cada etapa se caracteriza por una serie de operaciones y técnicas especializadas, que exigen un profundo conocimiento científico y tecnológico para garantizar la calidad, eficiencia y sostenibilidad del proceso. (Gráfico 3)

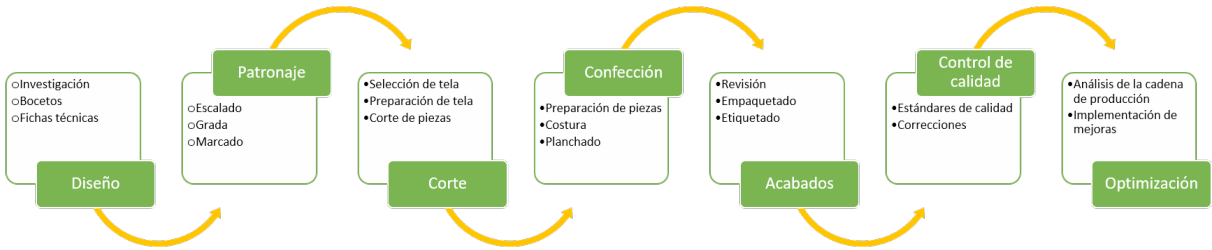


Gráfico 3. Cadena de producción de diseño de indumentarias

Fuente: elaborado por el autor basado en EDH, 2022, s/p.

Todo el sistema productivo y su respectiva cadena de producción tienen sus orígenes en la materia prima. Es por eso que, previo a la etapa de diseño, existen otros procesos involucrados, propios de la industria textil; entre estos podemos mencionar producción de fibra, hilado, te-

jido, tintura y acabado (tabla 6). De igual modo, se han obviado las etapas correspondientes hasta la llegada del producto final al consumidor. Hecha esta salvedad, una cadena de producción de diseño de indumentaria tiene al menos siete grandes etapas (EDH, 2022):

Tabla 6. Procesos, subprocesos y tareas en el diseño de indumentaria

Fuente: elaborado por el autor basado EDH (2022).

Procesos	Subprocesos	Tareas
1. Diseño	1.1 Investigación	Análisis de tendencias de moda.
		Definición del público objetivo.
		Desarrollo de un concepto de diseño.
	1.2 Bocetos	Creación de bocetos a mano o digitalmente.
		Refinamiento del diseño y selección de materiales.
	1.3 Fichas técnicas	Detalle de las especificaciones de cada prenda.
Materiales, medidas, colores, etc.		
2. Patronaje	2.1 Escalado	Convertir el diseño a un patrón a tamaño real.
		Considerar las medidas del público objetivo.
	2.2 Grada	Crear patrones para diferentes tallas.
		Ajustar el diseño para cada talla.
	2.3 Marcado	Indicar en el patrón las piezas a cortar en la tela.
		Optimizar el uso del material.

Tabla 6 (continuación). Procesos, subprocesos y tareas en el diseño de indumentaria.

Fuente: elaborado por el autor basado EDH (2022).

Procesos	Subprocesos	Tareas
3. Corte	3.1 Selección de la tela	Elegir el tipo de tela adecuado para el diseño.
		Considerar la calidad, el color y la textura.
	3.2 Preparación de la tela	Extender la tela sobre la mesa de corte.
		Asegurar que esté bien alineada.
	3.3 Corte de las piezas	Seguir las marcas del patrón.
		Utilizar tijeras o cuchillas especiales.
4. Confección	4.1 Preparación de las piezas	Unir las piezas con alfileres o hilvanes.
		Marcar las líneas de costura.
	4.2 Costura	Unir las piezas de la prenda con diferentes tipos de costuras.
		Asegurar la calidad y la resistencia de las costuras.
	4.3 Planchado	Planchar las costuras y la prenda finalizada.
		Eliminar arrugas y dar forma a la prenda.
5. Acabados	5.1 Revisión	Inspeccionar la prenda para detectar posibles defectos.
		Asegurar que cumple con las especificaciones.
	5.2 Etiquetado	Colocar etiquetas con la marca, talla y composición de la prenda.
	5.3 Empaquetado	Doblar y empaquetar la prenda de forma adecuada.
Preparar para su envío o almacenamiento.		
6. Control de calidad	6.1 Estándares de calidad	Definir estándares de calidad para cada etapa de la producción.
		Realizar pruebas y controles de calidad.
	6.2 Correcciones	Identificar y corregir errores en la producción.
		Asegurar la calidad final del producto.

Tabla 6 (continuación). Procesos, subprocesos y tareas en el diseño de indumentaria.

Fuente: elaborado por el autor basado EDH (2022).

Procesos	Subprocesos	Tareas
7. Optimización	7.1 Análisis de la cadena de producción	Identificar áreas de mejora en la eficiencia y la productividad.
	7.2 Implementación de mejoras	Aplicar técnicas de optimización como Lean Manufacturing (producción ajustada)
		Reducir costos y aumentar la calidad.

En el ámbito del diseño de indumentaria, la selección de materiales y las técnicas de producción se erigen como dos aspectos fundamentales que determinan la calidad, funcionalidad y estética de las prendas. Estos elementos interactúan en perfecta armonía para dar vida a creaciones que no solo visten el cuerpo, sino que también narran historias, evocan emociones y reflejan la identidad de quien las porta.

En relación con la anterior afirmación, Jalaouy (2021) en su libro *Textiles: materiales y procesos de fabricación*, clasifica los tipos de tela según su origen en dos grandes grupos: naturales (fibras provenientes de animales o plantas) y sintéticas (se producen a partir de sustancias químicas y polímeros). Cabe agregar que existe un tercer grupo de telas mixtas que están hechas de una combinación de fibras naturales y sintéticas. Combinan las propiedades de ambos tipos de fibras, creando telas con características únicas.

La elección de la tela para una prenda de vestir es una decisión crucial que depende de un conjunto de factores interconectados, como la función y el estilo deseado, la época del año en que se usará, la comodidad y transpirabilidad buscada, el presupuesto disponible y las preferencias personales en cuanto a estética y sostenibilidad.

Es fundamental considerar el tipo de prenda que se confeccionará, ya sea casual, elegante o deportiva, pues cada una requiere características específicas de la tela. La caída, el drape (pliegues y dobleces) y la textura de la tela juegan un papel importante en el diseño final, mientras que la suavidad, la transpirabilidad y la resistencia son esenciales para la comodidad del usuario.

Otro factor importante es la época del año para la que se diseña la prenda, optando por telas frescas y transpirables en verano y por materiales más cálidos en invierno. El presupuesto también influye en la elección, considerando las propiedades y la durabilidad de las fibras naturales frente a las sintéticas.

Ahora bien, existe una gran diversidad de técnicas de producción que se emplean para darle forma y acabado a los variados tipos de telas. Según Jalaouy (2021), algunas de estas técnicas son:

- Costura: técnica que se basa en unir dos o más piezas de tela empleando hilo y aguja.
- Serigrafía: técnica de impresión que utiliza una pantalla y tinta para crear diseños en la tela.
- Bordado: técnica que utiliza hilo y aguja para crear diseños decorativos en la tela.

- Teñido: técnica que se utiliza para colorear la tela.
- Sublimado: técnica que permite imprimir la imagen en el material con tinta de sublimación.
- Estampado de vinilo: técnica que se utiliza para transferir diseños vinílicos a la tela.
- Termosellado: técnica que utiliza calor y presión para unir dos piezas de tela sin costuras. (Figura 3)



Figura 3: termosellado de costuras.

Fuente: <https://plumaslasrucas.com/termosellado-de-costuras/>

Tabla 7. Maquinas especializadas empleadas en la producción de indumentaria.

Fuente: Maicoser.

Etapa	Maquina	Uso
Corte	Sesgo	Crear rollo de sesgo (adornar o reforzar bordes de una prenda)
	Extremos	Cortar extremos de tela de forma precisa, para evitar desperdicios.
	Banana	Cortar muestras de hasta 10 capas.
	Circular	Cortar todo tipo de material en confección, hasta 30 capas.
	Vertical	Cortar a precisión, recomendable para usos desde 20 capas en adelante.
	Tiras	Cortar cintas y remata con calor.
Confección	Plana	Pegar marquillas, cierres, perilla, tapa cuellos, bolsillos y presillas.
	Fileteadora	Sobrehilar los bordes de piezas de prendas.
	Recubridora	Pegar sesgo, asentar costuras, realización de ruedos, sesgo aéreo.
	Collarín	Asentar contornos circulares reducidos o estrechos.
	Bordadora	Realizar dibujos para bordar patrones específicos sobre las telas.
	Botonadora	Colocar botones de todo tipo en cualquier prenda.

Tabla 7 (continuación). Maquinas especializadas empleadas en la producción de indumentaria.

Fuente: Maicoser.

Etapa	Maquina	Uso
Confección	Patronadora	Coser patrones de costura electrónica.
	Zigzadora	Coser en zig zag para evitar el deshilachado del borde de una tela.
	Presilladora	Asegurar las costuras de las prendas que estén sujetas a esfuerzos o tensiones.
	Ojalera	Realizar ojales.
	Cerradora	Encintar cuellos.
	Empretinadora	Pegar pretinas o perillas.
Planchado	Calderín	Dejar las prendas sin arrugas

Con motivo de los drásticos cambios tecnológicos, ha cambiado la forma en que entendemos, percibimos, imaginamos y experimentamos el mundo. De allí que haya una oportunidad para que los diseñadores de ropa planteen nuevas soluciones a nuevos problemas de diseño y, en ese sentido, crear nuevos discursos sobre qué es el diseño integral de indumentarias y, desde esa perspectiva, afrontar las nuevas tendencias socioculturales de consumo. Entendiendo que "las relaciones entre diseño y cultura son cruciales para entender cómo se producen los objetos vestimentarios y las ideas o conceptos que estos proponen en el campo de la significación" (Fiorini, 2020, p. 54).

En las metodologías tradicionales de diseño, las etapas giraban en torno al estudio de problemas de diseño y sus condicionantes. Podemos afirmar que en la actualidad existen exigencias más profundas desde la relación: diseño-usuario-experiencia-discurso; ya que:

- El consumidor actual es más consciente, exigente y crítico. Busca prendas que no solo sean estéticamente agradables, sino que también brinden una experiencia de uso positiva y estén alineadas con sus valores e identidad.

- La moda ha pasado de ser un producto a ser una experiencia. Los diseñadores no solo deben crear prendas, sino también narrativas y universos que atraigan a los consumidores y generen conexiones emocionales.

- La comunicación es clave en el diseño de indumentarias. Las prendas comunican mensajes sobre la personalidad, el estilo de vida y los valores del usuario.

- En un contexto donde la sostenibilidad y la ética son cada vez más importantes, los consumidores buscan prendas que se produzcan de manera responsable y que reflejen sus valores.

- La industria de la moda es altamente competitiva. Para destacarse, las marcas deben ofrecer productos que brinden una experiencia de usuario superior y que se comuniquen de manera efectiva con su público objetivo. En la actualidad, el Fast Fashion es el que más ingresos genera al mundo de la moda. No solo por los precios más accesibles, sino también por la diversidad de ofertas, tallas, diseños, colores, etc. (Riezu, 2021)

Para finalizar, se puede destacar que la cadena de producción de diseño de indumentaria es un proceso complejo y dinámico que requiere de la coordinación y colaboración de diversos agentes (tabla 8). La eficiencia y la calidad del producto final dependen en gran medida de la

correcta gestión de cada una de las etapas del proceso.

Tabla 8. Agentes involucrados en el diseño de indumentaria.

Fuente: elaborado por el autor basado Jalaouy (2021)

Etapas	Agente	Rol
Diseño	Diseñador de indumentaria	Crea el concepto inicial de la prenda, define el estilo, los materiales y la silueta.
	Ilustrador de moda	Realiza bocetos y dibujos técnicos de las prendas.
	Patronista	Desarrolla los patrones de las prendas a partir de los bocetos y dibujos técnicos.
	Muestrista	Confecciona prototipos de las prendas para verificar el diseño y el ajuste.
Producción	Proveedor de materiales	Suministra las telas, hilos y otros materiales necesarios para la confección de las prendas.
	Cortador	Corta las telas según los patrones.
	Confeccionador (costurero)	Une las piezas más grandes y básicas siguiendo los patrones y las instrucciones de unión.
	Terminador (cerrador)	Ponen cierres, elásticos, botones y ojales. En algunos casos también las etiquetas.
	Planchador	Plancha las prendas para eliminar las arrugas y darles un acabado profesional.
	Controlador de calidad	Inspecciona las prendas para verificar que cumplen con los estándares de calidad establecidos.
Comercialización	Organizador de eventos	Organiza los desfiles, los lanzamientos y la comunicación directa con el cliente y casas distribuidoras.
	Mayorista	Compra las prendas al fabricante y las revende a minoristas.
	Minorista	Vende las prendas al consumidor final.
	Marketing y publicidad	Promocionan las prendas a través de diversos canales, como la publicidad, las redes sociales y las relaciones públicas.

Tabla 8 (continuación). Agentes involucrados en el diseño de indumentaria.

Fuente: elaborado por el autor basado Jalaouy (2021).

Etapa	Agente	Rol
Otros actores	Consultor de moda	Asesora a las empresas en el desarrollo de sus colecciones y estrategias de negocio.
	Tecnólogo textil	Investiga y desarrolla nuevas tecnologías para la producción textil.
	Experto en sostenibilidad	Asesora a las empresas en la implementación de prácticas sostenibles en su cadena de suministro.

En un entorno cada vez más competitivo y globalizado, las empresas del sector textil se ven obligadas a innovar y optimizar sus procesos de producción para poder ser competitivas. La adopción de nuevas tecnologías y metodologías, así como la gestión eficiente de la cadena de suministro, son claves para el éxito en este sector.

Es importante señalar que la cadena de producción de diseño de indumentaria no es estática, sino que se encuentra en constante evolución. Los cambios en las tendencias de consumo, las nuevas tecnologías y las regulaciones ambientales son algunos de los factores que obligan a las empresas a adaptar sus procesos de manera continua.

En definitiva, la cadena de producción de diseño de indumentaria es un tema complejo y fascinante que ofrece un amplio abanico de posibilidades de investigación. El estudio de este tema es fundamental para comprender el funcionamiento de la industria de la ropa en Mérida (Venezuela) y para identificar las oportunidades de mejora que existen en los diferentes procesos involucrados.

4. Metodología para la recolección de la información

4.1. Población: Para la definición de la población objeto de estudio se tomaron como referencia las empresas (se categorizaron en manufactureras y proveedoras de insumos) registradas en los Servicios Municipales de Administración Tributaria de los Municipios Libertador, Campo Elías y Sucre (Estado Mérida), y que tengan su sede en la Zona Metropolitana; debido a que esta fuente constituye una lista organizada en forma de directorio, que incluye el nombre de la empresa, persona de contacto, registro de información fiscal, teléfono de contacto, correo electrónico y dirección fiscal.

4.2. Unidad de análisis: La unidad de análisis en la presente investigación estuvo constituida por cada una de las empresas que conforman la población (manufactureras y proveedoras).

4.3. Método de recolección de información: La recolección de información se realizó mediante una encuesta parcial o muestra de tipo probabilístico, de tal manera que fuera susceptible de tratamiento estadístico.

4.4. Marco muestral: El marco muestral de la investigación se elaboró listando las 69 manufactureras y las 21 mercerías, verificando que se incluyeran la dirección y teléfono de las mismas. Las empresas manufactureras se numeraron desde el 01 hasta el 69 y desde el 01 al 21 las proveedoras de insumos (merce-

rías). Para el caso de las proveedoras de telas, existiendo apenas tres empresas (con tienda física) en el caso metropolitano de Mérida, es imperativo aplicar el método de recolección de información a las tres.

4.5. Tipo de muestra y diseño de la muestra:

Se aplicó un muestreo de tipo probabilístico, específicamente el Muestreo Aleatorio Simple, lo cual permitió generalizar (inferir) a la población los resultados obtenidos con base en la muestra.

4.6. Tamaño de la muestra: Se utilizó el procedimiento para el cálculo del tamaño de la muestra en el Muestreo Completamente Aleatorizado en el caso de estimación de la proporción poblacional asumiendo máxima varianza (Scheaffer, Mendenhall y Ott, 1991):

$$N = \frac{Z^2 p \times q}{e^2}$$

Siendo:

N (tamaño de la población) = 69 manufactureras y 21 mercerías. (1)

p = 0,5 (probabilidad éxito)

q = 0,5 (probabilidad fracaso)

e = 0,10 (Error máximo admisible o precisión mínima a exigir de los resultados)

Al sustituir los citados valores en (1) se obtiene: 41 y 18

Es decir, el tamaño de la muestra aleatoria simple para este estudio fue de 41 empresas manufactureras y 18 mercerías, con un error absoluto del 10 % y un nivel de confianza del 95 %.

4.7. Selección de la muestra: La obtención de la muestra para el caso de las manufactureras, se realizó mediante una selección aleatoria simple utilizando la tabla estadística de números aleatorios según los siguientes pasos: se enumeraron 41 celdas en Excel (1 al 41), se introduce la función "aleatoria" y se combina

con la función "jerarquía", esto con el objetivo de evitar números repetidos. Las restantes 28 empresas se ordenaron aleatoriamente, previendo que alguna de las primeras 41 no estuviese dispuesta a completar la encuesta. Para el caso de las mercerías, se aplicó el mismo procedimiento: se listaron del 1 al 18 y las 3 restantes se mantuvieron aisladas, vaticinando una ausencia.

5. Resultados y análisis de la información

Para el desarrollo de esta sección, los actores ofrecieron información de forma individual y/o grupal. Asimismo, reflexionaron juntos y desarrollaron nuevos conocimientos sobre su cadena productiva.

5.1 Resultados: Los resultados del estudio se presentan en el orden en que se planteó el objetivo general de la presente investigación.

5.1.1 Empresas manufactureras.

- Estrato de ocupación¹: Mediana superior 2 (5 %), mediana inferior 5 (12 %), pequeña superior 27 (66 %) y pequeña inferior 7 (17 %).
- Actividad: Abierto 39 (95 %), cerrado temporalmente (en busca de capital) 2 (5 %).
- Registro Mercantil: 41 (100 %).
- Registro marcario ante el Servicio Autónomo de la Propiedad Intelectual (SAPI): Solo 3 (7 %).
- Proceso productivo: 3 (7 %) hacen completo su proceso de diseño y fabricación, 38 (93 %) tercerizan servicios adicionales. De las 41 empresas consultadas, 15 ofrecen servicios tercerizados, siendo los más solicitados: sublimación, bordado y estampado.
- Adquisición de telas: Solo en Mérida 28 (68 %), en Mérida y Colombia 13 (32 %).
- Adquisición de accesorios: Solo en Mérida 24 (59 %), en Mérida y Colombia 17 (41 %).

5.1.2 Proveedores de insumos (mercerías).

- Estrato de ocupación²: Mediana superior 1 (33 %), pequeña superior 2 (67 %).
- Actividad: Abierto 18 (100 %).
- Registro Mercantil: 18 (100 %).
- Registro marcario ante el Servicio Autónomo de la Propiedad Intelectual (SAPI): Solo 1 (6 %).
- Origen de los productos que venden: Nacional

y extranjero 18 (100 %)

- Importador directo: sí 2 (11 %), no 16 (89 %)
- Origen de los productos importados: China, Colombia y México.
- Ingreso de la mercancía foránea: Puerto Cabello (Venezuela) y Colombia.
- Accesorios más vendidos en el área metropolitana de Mérida: ver tabla 9.

Tabla 9. Accesorios más vendidos en el área metropolitana de Mérida.

Fuente: elaborado por el autor. (2024)

Nombre genérico y/o comercial	Variantes	Usos	Procedencia
Botones	Plásticos, metálicos, remachados y de tela	Cierre de prendas y decoración	China, India y México
Cremalleras	Metálico, plástico, invisible y continuo por metro	Cierre de prendas	China, Japón y Corea del Sur
Hilos	De uso general, de bordado, de hilvanar, torzal, elástico y metálico	Coser, bordar y tejer	China, India, Turquía, Colombia y Venezuela
Cintas	Bies, sesgo, velcro, vivos y encaje	Adorno, refuerzo y sujeción	China, Colombia, Corea del Sur y Taiwán
Elásticas	Plana, redonda, tejida, fruncida	Estirar prenda	China, Turquía y Colombia
Broches	Sencillo, doble tapa y tornillo	Cierre de prendas y decoración	China, Corea del Sur y Taiwán

5.1.3 Proveedores de telas.

- Estrato de ocupación³: Mediana superior 1 (6 %), pequeña superior 3 (17 %) y pequeña inferior 14 (78 %).
- Actividad: Abierto 3 (100 %).
- Registro Mercantil: 3 (100 %).
- Registro marcario ante el Servicio Autónomo de la Propiedad Intelectual (SAPI): Solo 1 (33 %).
- Origen de los productos que venden: Nacional

y extranjero 3 (100 %).

- Importador directo: sí 1 (33 %), no 2 (67 %).
- Origen de los productos importados: China, India y Colombia.
- Ingreso de la mercancía foránea: Puerto Cabello (Venezuela) y Colombia.
- Telas más vendidas en el área metropolitana de Mérida: ver tabla 10.

Tabla 10. Telas más vendidas en el área metropolitana de Mérida.

Fuente: elaborado por el autor (2024).

Nombre genérico o comercial	Composición	Origen			Procedencia	Usos
		Natural	Sintética	Semisintética		
Rayón	Celulosa de madera o algodón	X			China	Vestidos, pantalones, blusas
Raso	Seda, poliéster y algodón			X	China	Vestidos, blusas
Polialgodón	Algodón y poliéster			X	China	Uniformes
Tafetán	Seda, poliéster y nylon			X	China	Vestidos, blusas, faldas
Tencel (Lycell)	Celulosa de eucalipto			X	China	Blusas, chemises, camisas, pantalones
Prada	Poliéster, elastano y algodón			X	China	Vestidos, blusas, pantalones, enterizos
Spandex (Lycra)	Polímeros		X		China	Leggins, trajes de baño, camisetas
Poliéster Tafeta	Poliéster		X		China	Chaquetas, rompevientos
Algodón Jersey	Algodón	X			China	Camisetas, franelas, sudaderas
Chifón	Seda, poliéster y nylon			X	China	Blusas, vestidos, enterizos

5.2 Análisis: Con el objetivo de analizar estratégicamente y poder así evaluar la situación actual de la cadena de producción de ropa en Mérida, se construyó (con testimonios de los actores principales) una Matriz FODA (tabla 11) para obtener una visión clara y objetiva de la situación actual.

Tabla 11. Matriz FODA del sector manufacturero de ropa del área Metropolitana de Mérida.

Fuente: elaborado por el autor (2024).

	Positivos	Negativos
	Fortalezas	Debilidades
Internos	▪ Fácil adaptación a prendas solicitadas por los clientes. ▪ Rápida producción. ▪ No hace falta renovar inventarios (Just in time). ▪ Precios competitivos. ▪ Experiencia en la producción de indumentaria clásica y contemporánea.	▪ Diseños no exclusivos. ▪ Marcas no registradas ante el SAPI.
	Oportunidades	Amenazas
Externos	▪ Apertura para distribución y comercialización en más estados de Venezuela. ▪ Tiendas en línea. ▪ Varias líneas de productos. ▪ Oferta textil idónea.	▪ Nuevos competidores informales. ▪ Subida de impuestos y materia prima. ▪ Crisis económica. ▪ Prolongados racionamientos del servicio eléctrico. ▪ Tiendas de tela ahora también importan y venden polos (camises), franelas y gorras para la elaboración de uniformes.

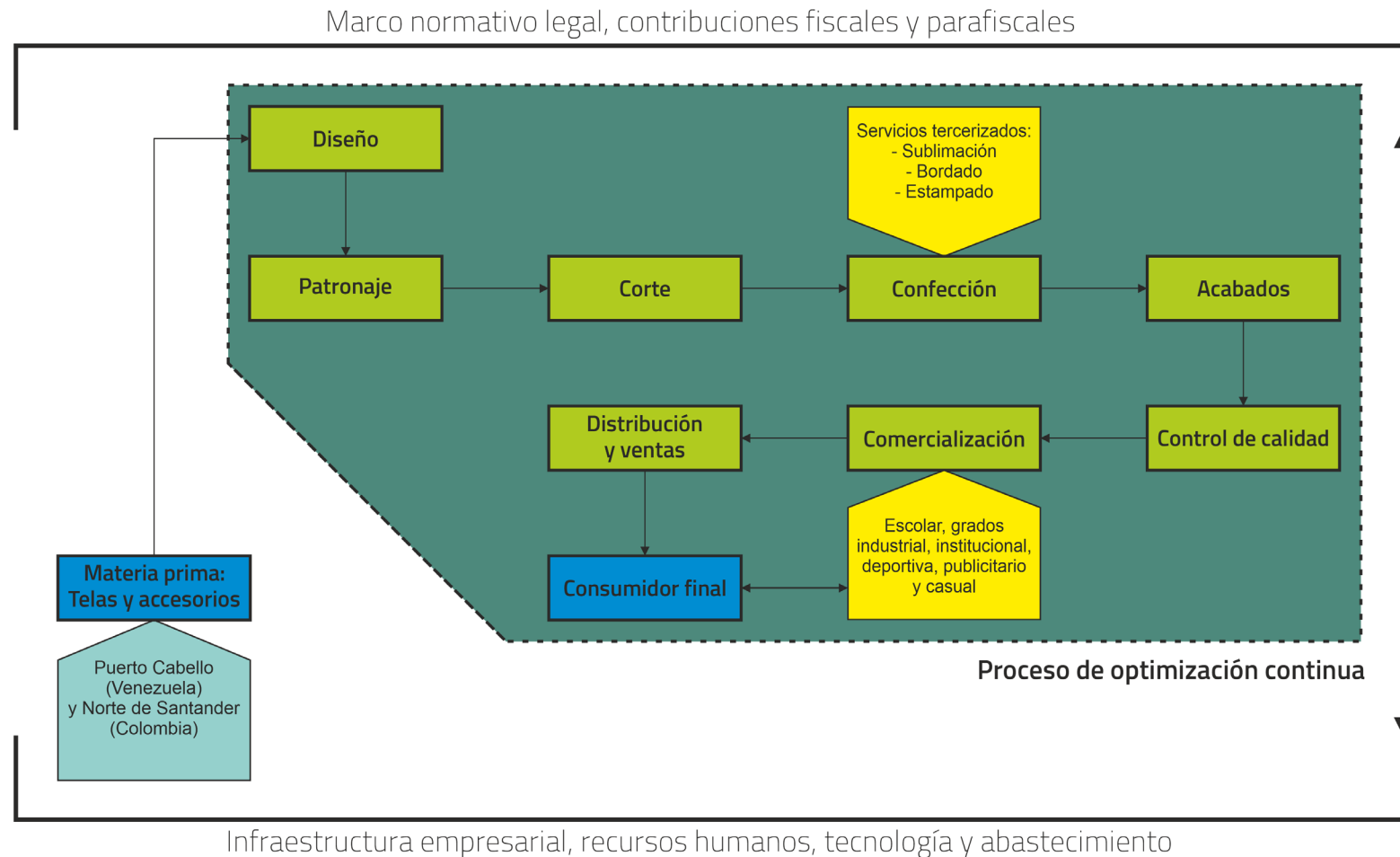
El análisis a través de la matriz FODA permitió identificar las fortalezas y las debilidades en el sector manufacturero de ropa en Mérida. A pesar de la adaptabilidad y competitividad, la falta de diseños exclusivos y marcas registradas representa un desafío. Las oportunidades incluyen la expansión a nuevos mercados, tiendas en línea (redes sociales) y la diversificación

de productos. Para lograr una posición más alta, debe considerarse la inversión en el desarrollo de nuevos diseños, proteger la propiedad intelectual, fortalecer la presencia en línea y monitorear el entorno económico.

6. Propuesta de modelo de la cadena de producción del diseño de indumentarias en Mérida

Gráfico 4. Modelo de la cadena de producción del diseño de indumentarias en Mérida.

Fuente: Fuente: elaborado por el autor (2024).



Reflexiones finales

Los aspectos concatenados para el diseño de indumentarias resultan condicionados por el contexto socioeconómico o los objetivos que justifican su uso. La cadena productiva de indumentaria en Mérida consiste en un sistema complejo de nueve eslabones, donde la materia prima (tela y accesorios) depende totalmente de las importaciones. En la actualidad, los principales exportadores de materia textil son China, la Unión Europea, India y Estados Unidos, “en la actualidad, Venezuela no fabrica este tipo de productos” (Saim, 2017, p. 48).

Actualmente, la capacidad instalada es del 25% y se espera que el rubro textil y de calzado alcance el 43.4% para el próximo año (Conindustria, 2023), sin embargo, aún persisten los principales factores que limitan el crecimiento de esta actividad industrial en el país. La competencia con productos importados, los excesivos tributos fiscales, la escasa capacidad de financiamiento, la poca disponibilidad de divisas, la baja demanda (debido a la crisis económica) y los ilícitos aduaneros, hacen cuesta arriba el diseño y producción de ropa como en épocas pasadas.

Para el año 2000, “400 empresas pertenecían a la Cámara Venezolana de la Industria del Vestido, y para el 2022 solo quedan 20 empresas afiliadas” (Rimeris, 2003, s/p), además, el tema de la rotación textil, y la dificultad de competir con la producción en masa que representa China y el ingreso de sus productos en el mercado venezolano, ocasiona un dumping comercial que resulta en la venta de insumos/productos a precios que difícilmente los productores locales pueden igualar. Es tan precario el volumen de ventas que aspectos tan esenciales como el registro de la marca ante el SAPI, para este año, son prácticamente inexistentes; por lo que existe un estancamiento de este procedimiento, ya que, para el año 2008, como afirmaban Quintero y Zambrano, “las industrias del sector confección textil en el Municipio Libertador del

Estado Mérida no tienen registro de propiedad industrial, aun cuando en su operatividad se generan mecanismos y procedimientos objetos de propiedad industrial como es el caso de la marca y la denominación comercial”.

Los cambios en las regulaciones económicas que se plantearon en Venezuela en los últimos años han dado ventaja a la importación de productos textiles para la venta dentro del territorio nacional, dejando de lado la promoción y fomento de la manufactura local. Por ejemplo, la derogación de la Ley de Ilícitos Cambiarios en el año 2018, que permite negociar y comerciar con divisas en el país. También influye la reducción de los impuestos a las personas que quieran importar ciertos productos, como ropa o calzado. Esto ocasionó que las importaciones aumentaran un 14,3% en 2021, luego de 8 años con números negativos (Conindustria, 2023). Incluso algunas marcas locales prefieren producir en otros países como China y, las que producen aquí, lo hacen con materia prima totalmente importada.

En lo que se refiere al intercambio comercial con Colombia, el cierre de las fronteras durante varios años acabó con las ventajas de la Zona de Libre Comercio (sin restricciones arancelarias), que suponía tarifa cero en materia aduanera, en virtud de los lineamientos establecidos en el Pacto Andino (Comunidad Andina de Naciones). De allí que la importación de materia prima (telas de alta calidad y gran variedad de accesorios) desde Colombia sufrió una caída estrepitosa, por lo que el intercambio de mercancías se llevaba a cabo a través de los caminos alternativos (trochas). Esta medida, llevada a cabo por el gobierno venezolano, estimuló el crecimiento del contrabando a través de las trochas, consolidándose como corredores del comercio ilícito, lo cual encareció sustancialmente el precio de las telas colombianas.

Con la reapertura de la frontera en el 2022, surgió la esperanza de que la normalidad re-

gresaría y que las trochas quedarían en el pasado, sin embargo, la escasez de divisas sigue siendo un condicionante fundamental para restablecer el total intercambio de mercancías. Por otra parte, las nuevas medidas anunciadas por el gobierno venezolano, como las imposiciones arancelarias a las importaciones de productos textiles provenientes de India y China, podrían significativamente ayudar a la recuperación de la industria textil venezolana. En ese sentido, la Asociación Textil de Venezuela (ATV) estima que aranceles de 26% para las telas y 40% para los pantalones podrían reactivar la cadena textil venezolana y ofrecer más de 300.000 empleos.

Por lo tanto, las marcas emergentes y ya consolidadas se enfrentan al mensaje que ofrecen estas propuestas gubernamentales, esperando se reduzca la sobreoferta de productos asiáticos. Esto cambiaría las reglas de juego del mercado textil nacional, que deberá adaptarse a las nuevas normas de producción masiva. Sin embargo, según la Cámara Nacional del Vestido, *"la fabricación nacional de prendas de vestir reporta un 12 % menos de producción que en 2023... las importaciones, altos impuestos y crecimiento del sector informal afectaron la producción"* (2024, s/p).

El vestir es una necesidad básica de los seres humanos, por ello nunca le faltará mercado. En Venezuela falta apertura legal y comercial para que los diseñadores y fabricantes puedan dedicarse a concebir e impulsar piezas y productos innovadores, que sean funcionales y de excelente calidad; con lo cual se garantizaría un entorno idóneo para volver a tener una industria estable, generadora de empleos y capaz de desempeñar un papel importante en la economía nacional.

Notas

^{1,2 y 3} Los estratos de ocupación se refieren a la siguiente clasificación del IV Censo Económico (oficialmente vigente) del INE, año 2007-2008.

Gran empresa: con más de 100 personas ocupadas.

Mediana empresa superior: entre 51 y 100 personas ocupadas.

Mediana empresa inferior: entre 21 y 50 personas ocupadas.

Pequeña empresa superior: entre 5 y 20 personas ocupadas.

Pequeña empresa inferior: entre 1 y 4 personas ocupadas.

Referencias bibliográficas

- Banco Interamericano de Desarrollo. (2022). *Los desafíos para la recuperación de Venezuela y el impacto del COVID-19*. Disponible en: <https://publications.iadb.org/es/los-desafios-para-la-recuperacion-de-venezuela-y-el-impacto-del-covid-19>
- Beckerman, M. y Cataife, G. (2001). *Encadenamientos productivos: estilización e impactos sobre el desarrollo de los países periféricos*. Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires. (disponible en [www.aaep.org.ar/espa/anales/resumen_01/bekerman_cataife.htm] -acceso:
- Cámara Nacional del Vestido. (2024). [@mercadosyacion]. (diciembre, 10). [IG]. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/DDZgA9vOEy5/>
- CONINDUSTRIA. (2023). *Producción industrial en Venezuela*. Disponible en <https://conindustria.org/documentos-de-interes/>
- Domenech, S. y Zingoni, G. (2014). *Diseño de indumentaria*. Buenos Aires: IFaD.
- Fiorini, V. (2020). Diseño de indumentaria: Nuevas estrategias de enseñanza y modelos de innovación en el marco del consumo de moda. *Cuadernos del Centro de Estudios de en Diseño y Comunicación*. N° 78, pp. 51 – 60. <https://pub.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/3660>
- Harari, Y. (2014). *Sapiens, de animales a dioses*. Barcelona: Debate.
- Higgins, N. (2019). *Clothing Then and Now*. Minneapolis: Jump, Inc.
- INE. (2010). *IV Censo económico 2007 – 2008*. Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Planificación y el Desarrollo.

- Isaza, J. (2008). Cadenas productivas. Enfoques y precisiones conceptuales. *Sotavento M.B.A.*, ISSN 0123-3734, págs. 8-25 [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5137653>]
- Jalaouy, S. (2021). *Textiles: materiales y procesos de fabricación*. México: Ediciones Nuestros Conocimientos
- Oliveros, A. (2024). [@aroliveros]. (noviembre, 23). [X]. Disponible en: <https://x.com/aroliveros/status/1860384186424787211?t=VIHKFV!wEaRk-30qP3ZzteA&s=19>
- ONUDI. (2004). *Manual de minicadenas productivas, Organización de las Naciones Unidas para el Desarrollo Industrial*. República de Colombia: Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. Disponible en: : [www.unido.org/doc/29104?language_code=es]
- Quevedo, Y., Portela, L., Cabrera, E., y Mata, M. (2021). Sostenibilidad de cadenas productivas: precisiones teóricas. *Revista Universidad y Sociedad*, 13(6), 461-470. [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2218-36202021000600461]
- Quintero, M. y Zambrano, E. (2008). La propiedad industrial, una herramienta de gestión estratégica en las medianas empresas industriales. Caso de estudio: Sector confección textil en el Municipio Libertador del Estado Mérida. *Actualidad Contable FACES*. Año 11, N° 17, Julio-diciembre. Mérida. Venezuela. Pp. 95-110
- Riezu, M. (2021). *La moda justa*. Barcelona (España): Anagrama
- Rimeris, R. (2022). La industria de la moda en Venezuela ante la aparición del COVID-19. (Mendoza, K.) *LEGA*. Disponible en <https://lega.law/lega-in-depth-28/>
- Saim, A. (2017). La industria de la moda en Venezuela. *Debates IESA*, volumen XXI, número 3, pp. 48 – 49.
- SAMAT. (2023). *Registro económico y de emprendedores*. Alcaldía Bolivariana del Municipio Libertador del Estado Mérida.
- SAMAT. (2023). *Registro económico y de emprendedores*. Alcaldía Bolivariana del Municipio Sucre del Estado Mérida.
- SAMAT. (2023). *Registro económico y de emprendedores*. Alcaldía Bolivariana del Municipio Santos Marquina del Estado Mérida.
- Scheaffer, R., Mendenhall, W. y Ott, L. (1991). *Elementos de muestreo*. México, D.F.: Grupo Editorial Iberoamérica
- Stacey, N. (2024). Compra ahora: La conspiración consumista. [Documental]. *Netflix*. Disponible en: <https://www.netflix.com/co/title/81554996>
- Statista. (2023). *Estadísticas mundiales*. Disponible en <https://es.statista.com/estadisticas/1322760/ventas-de-e-commerce-de-ropa-en-mexico-por-tipo-de-vendedor/>

HACIA UNA TIPOLOGÍA MORFOLÓGICA PARA INNOVAR EN EL DISEÑO DEL MOBILIARIO COLGANTE ARTESANAL VENEZOLANO

An approach to a morphological typology of Venezuelan
craft-hanging furniture, as a basis to innovate its design

Recibido: 13/07/2023
Aceptado: 01/12/2023

Johama Maldonado G. Universidad de Los Andes, Venezuela. johama.maldonado.academica@gmail.com
 <https://orcid.org/0009-0004-9865-9731>

Resumen:

En Venezuela, la producción industrial de objetos con base en la artesanía ha sido limitada, siendo el sector del diseño de mobiliario el que ha captado mayor interés por parte de algunas empresas del país. Si bien la artesanía de origen indígena ha sido estudiada desde perspectivas como la antropológica y la arqueológica, el presente artículo aborda el enfoque del diseño para exponer un estudio morfológico del mobiliario colgante artesanal más representativo de la cultura venezolana actual: la hamaca y la masaya. Basado en una amplia investigación bibliográfica y de campo, la tipología morfológica planteada valora las funciones prácticas y simbólicas de este tipo de objetos como una vía para innovar en su diseño, de modo que pueda generarse un producto industrial basado en el legado de su ancestro artesanal y que vincula al usuario contemporáneo con sus tradiciones.

Palabras clave: Diseño, artesanía, mobiliario colgante, hamaca, masaya, tipología morfológica, Venezuela.

Abstract:

In Venezuela, the industrial production of craft-based objects has been limited, being the furniture design area the one which catches more attention from some entrepreneurs in the country. Although indigenous-based crafts have been studied from several viewpoints like anthropology and archaeology, from a design perspective this article illustrates a morphological study of the most representative craft hanging furniture of contemporary Venezuelan culture: the hammock and the masaya. Based on extensive bibliographic and field research, the proposed morphological typology values the practical and symbolic functions of this type of objects as a way to innovate in their design, so that an industrial product can be generated based on the legacy of its artisanal ancestor and that links the contemporary user with their traditions.

Keywords: Design, craft, hanging furniture, hammock, Masaya, morphologic typology, Venezuela.

Introducción

Si bien desde los siglos XV y XVI se ha escrito sobre las culturas indígenas asentadas en el hoy territorio venezolano, no es sino a partir de la década de 1970 que el estudio de su mobiliario colgante comienza a revestir especial interés como tradición técnica en la comunidad de investigadores del país (Aretz, 1976; Sanoja y Vargas 1979). Sin embargo, su estudio como fuente de inspiración para innovar al desarrollar productos de diseño es prácticamente reciente. De hecho, muchas de las piezas inspiradas en él que se producen industrialmente presentan un diseño poco innovador que intenta copiar precisamente la estética del producto fabricado manualmente.

Indudablemente existe una relación de continuidad entre el pasado indígena y la cotidianidad actual del venezolano, y al examinar esos vínculos, se ingresa en la perenne relación que hay entre artesanía y diseño. Es posible concebir un diseño basado en el estudio e interpretación de la identidad cultural como vía para exponer el modo de vida de un país, forjando -en un mercado específico- la empatía propia de la relación objeto-usuario que ha perdurado en el tiempo y que representa para esos individuos parte íntegra de sus hábitos de vida. Es decir, los valores y creencias ideológicas generan rasgos particulares que permiten identificar y asociar ciertos productos con una determinada sociedad, y la determinación de esos rasgos identificativos puede con el tiempo consolidar una identidad nacional desde el producto del diseño. Asimismo, si una de las expresiones de la cultura es la artesanía, el diseñador puede asumir que las variantes que existen entre la forma material de los objetos artesanales, su uso y su significado, delinean la cultura y el modo de vida tanto de sus creadores como de sus usuarios, aún cuando la artesanía asuma cambios para adaptarse a los nuevos tiempos.

En la Venezuela de finales del siglo XX e inicios del XXI, la producción industrial de objetos con base en la artesanía ha sido bastante limitada, siendo el sector del diseño de mobiliario el que pareciera haber capitalizado la mayor atención a través de las interesantes exploraciones estéticas desarrolladas por empresas como “Amarillo” en el centro del país y “Casa Curuba” en Quíbor, estado Lara. Allí han cobrado vida atractivas propuestas de reinterpretación de elementos de origen indígena, colonial, tradicional y contemporáneo, elaboradas bajo procesos semi-industrializados, como la silla *Paleta Easy Rocker* (1986) del arquitecto Emile Vestuti, la mesa lateral *Piaroa* y el escaparate *Aguja* (1996) de los arquitectos Juan Carlos Láncara y Vicente Antonorsi, y el banco *Vera* (2003) del arquitecto y diseñador industrial Jorge Rivas (Pérez, 2006; Jiménez, 2004). Recientemente, egresados de la Escuela de Diseño Industrial de la Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela), agrupados en colectivos de diseños, han extendido la inspiración en lo artesanal hacia objetos como instrumentos musicales y juguetes. Ejemplos de ello son el *Banco-tambor* (2005) diseñado por el colectivo “Iguano” y *Arre!* (2010), un caballo-mecedora creado por la empresa “Un Ocho”.

En esta oportunidad, la interpretación de datos provenientes de registros escritos, junto a entrevistas a especialistas, consumidores y comerciantes de este tipo de objetos, y la observación directa de sus contextos de producción y consumo más relevantes a nivel nacional, ayudó a determinar las piezas de mobiliario artesanal que representan para el venezolano parte de sus costumbres e identidad cultural, cuyos parámetros de medición permitieran interpretar tanto el valor de uso del producto como su valor cultural. La hamaca resultó ser el objeto más representativo para el venezolano en general, siendo el artículo más vendido en las tiendas de artesanía, uno de los pocos mobiliarios autóctonos del país, y además el

más interesante a nivel de funcionamiento y configuración de todos los analizados. Pero ¿qué hace a la hamaca artesanal tan atractiva y significativa para la cultura venezolana pasada y actual?

Responder esta pregunta desencadenó una investigación bibliográfica y de campo que permitió el análisis del origen, conceptos, significados y estructura formal de la hamaca y otros objetos de función similar. Partiendo del texto de Fuentes y Hernández (1987), se planteó un análisis de su origen haciendo un estudio de concepción inverso, es decir, yendo del producto (resultado) a la planeación o generación del mismo, de manera de comprender el conjunto de factores que pudieron ser considerados por parte del individuo que originó la primera solución a la necesidad básica, generando con ello el concepto hamaca. Asimismo, se analizaron productos existentes en el mercado nacional haciéndose uso del método de inmersión, la aplicación de encuestas a una muestra poblacional (usuarios y residentes en las zonas del centro, oriente y occidente venezolano) y de entrevistas sostenidas con antropólogos y comerciantes especializados en el área de la artesanía venezolana. Sobre todo, el trabajo de campo evidenció la existencia de dos piezas distintivas del mobiliario colgante artesanal actual en el país (la hamaca y la masaya), recreadas en una amplia variedad que no ha sido hasta el momento clasificada morfológicamente.

En consecuencia, el presente artículo presenta una tipología morfológica de dicha clase de objetos, formulada al combinar lineamientos descriptivos usados en la Escuela de Diseño Industrial de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela) para el desarrollo de productos cotidianos, con los usados por el Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela (CONAC) para el levantamiento de información sobre objetos artesanales. Para su mejor comprensión,

el texto que se presenta a continuación se estructuró en tres apartados. En el primero se definen las piezas más representativas del mobiliario colgante artesanal existente en Venezuela; en el segundo se esbozan las funciones prácticas y simbólicas de dichas piezas y en el tercero se presenta una tipología morfológica de ellas. Finalmente, se concluye que los resultados de una investigación como la que aquí expuesta ofrece algunas pautas para generar un producto industrial basado en el legado de un producto artesanal, posibilitando la vinculación consciente del usuario contemporáneo con sus tradiciones.

1. Definición de las piezas más representativas del mobiliario colgante artesanal existente en Venezuela.

1.1. La «hamaca» o «chinchorro».

La hamaca es un lecho colgante de origen prehispánico, a manera de red de malla abierta, tejido con hilos de uno o varios colores, comúnmente de seda, algodón, fibras de pita -material extraído del henequén-¹, aunque hoy en día también se tejen con fibras sintéticas (nylon, poliéster) y hasta se hacen a partir de lienzos de tela. Su creación se atribuye a los grupos nativos pertenecientes a la cultura arahuaca del norte de Sudamérica, cuya área de influencia incluía los actuales territorios de Venezuela, Colombia, Brasil y las Guayanas. De ahí que la palabra “hamaca” provenga del taíno ‘*hamaká*’ (Gómez, 1995), lengua arahuaca de las Antillas. Empero, la difusión de su uso se debe a los primeros españoles llegados al continente americano. La primera descripción de este tipo de lecho por miembros de la cultura occidental parece datar de 1492, específicamente del diario de Cristóbal Colón, cuando en su segundo viaje hace mención a las hamacas tejidas en algodón por los indígenas de Santo Domingo (Delgado, 2001). Sería en el siglo XVI cuando el término hamaca aparece en diccionarios y relatos de

viajes a las tierras tropicales de las indias occidentales (Dibie, 1999).

Si bien no puede atribuirse una fecha exacta a su primigenia elaboración, su existencia en Venezuela podría remontarse a tres mil años, siendo asociada al cultivo del algodón en el país y a la conformación de una industria textil que incluía la producción de este tipo de objetos (González, 2011). En países como Nicaragua, Costa Rica, Panamá, República Dominicana, Puerto Rico, Perú, Venezuela y Colombia, la hamaca también se conoce como “chinchorro”, palabra derivada de la lengua quechua ‘*chunchull*’ que significa “tripas menudas”. Particularmente en Venezuela, se distingue el chinchorro de la hamaca “según el tipo de punto utilizado. Mientras que en el primero el tejido se hace abierto y elástico, en la segunda se teje una trama tupida como una tela...” (Fundación Bigott, 2017)

Los antropólogos que estudian tanto la artesanía nacional como las etnias venezolanas coinciden en afirmar que las hamacas, objetos colgantes generalmente destinados al descanso y el esparcimiento, deben considerarse como piezas de mobiliario distintivas de la sociedad venezolana por su carácter autóctono y uso difundido (Maldonado, 2006). Una de las conocidas ventajas de la hamaca sobre la cama es el rítmico balanceo que facilita la inducción del sueño. Pero quizás uno de los aspectos que hace la hamaca tan atractiva es la posibilidad que tiene el usuario de descansar sin reglas aparentes: aun cuando ésta propone una forma distinta de reposo y se adapta a la individualidad del sentarse o acostarse, no limita de forma rígida la interacción del usuario, lo que de alguna manera puede indicar libertad. Es en este sentido un contenedor flotante para el descanso, acogedor y reversible, de movimiento incesante, de alta versatilidad y ajustabilidad, donde el usuario puede sentarse y acostarse en distintas posiciones, así como graduar la altura a la que colgará este objeto.

Como se puede apreciar en la Figura 1, las hamacas se componen por cuatro partes elementales: La *cabuyera*, pieza superior formada por un conjunto de cuerdas de un largo variable, que terminan en forma de asa a manera de argolla. La cabecera, unida por un lado a la cabuyera y por otro al cuerpo, formada a partir de un conjunto de cordones trenzados tejidos a manera de una malla que se va atando a los hilos terminales de la urdimbre que conforma el cuerpo. El *cuerpo*, elemento central que define la diferencia entre chinchorro y hamaca (mientras que en el primero el cuerpo se teje con una trama abierta y elástica, ideal para zonas calurosas, en la hamaca la trama y urdimbre son tupidas o cerradas a manera de una tela que carece de elasticidad y transparencia, conveniente para entornos con vientos y/o temperaturas bajas). La *cenefa*, llamada también fleco o trapera, es una franja decorativa que cuelga de los orillos laterales, tejida con ganchillo o anudada formando una malla.

Aún cuando cada una de esas partes está claramente limitada morfológicamente para transmitir de la manera más franca la función para la que fueron ideadas, puede decirse que la composición formal de la hamaca es integral, es decir, cada una de sus partes está vinculada a la otra sin romper con criterios de armonía estética ni con la relación entre forma y función que priva entre sus partes. Así, se observa que en la cabuyera existen hendiduras que proponen al usuario la inserción de algún tipo de filamento que permita el anclaje de los extremos de la hamaca para colgarla o fijarla en un lugar alto, la longitud de los hilos de la cabuyera limita la distancia que separa al usuario del elemento donde se ancla o cuelga y le da al objeto mayor rango de apertura. Esto, sin eludir el ahorro de material y trabajo, ya que aún cuando se podría tejer el cuerpo directamente a partir de la cabecera, prefirieron incorporar la cabuyera como medida de ahorro en tiempo de trabajo invertido (ya que esa parte de la ha-

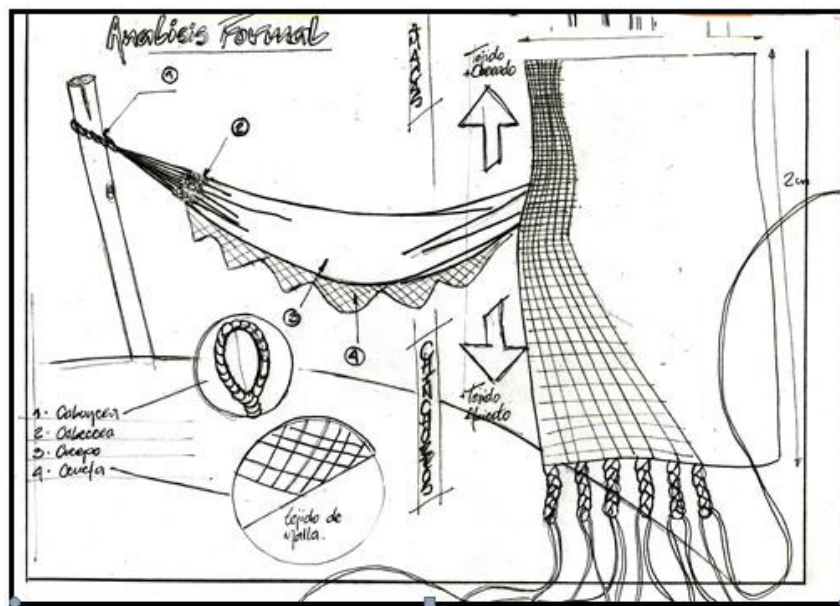


Figura 1. Partes de una hamaca.

Fuente: Elaborado por la autora.

maca nunca es aprovechada por el usuario). En cuanto a la cabecera, es un elemento que sirve como junta o unión de dos piezas -el cuerpo y la cabuyera-, sin ser un elemento añadido, sino formado a partir de los hilos del cuerpo. Al colgarse la hamaca, el cuerpo se puede apreciar como una suerte de nido plegado que invita al balanceo o al descanso. Su tejido puede ser abierto o cerrado, dependiendo esencialmente del clima: las hamacas elaboradas en la costa del país son de tejido muy abierto mientras que las que se elaboran en el occidente son de tejido mucho más cerrado. Por último, la cenefa no es un elemento esencial en la configuración de la hamaca, siendo utilizada como elemento distintivo de la zona de procedencia -zonas frías o con mucha brisa- al ser la única parte del objeto que es claramente visible por el espectador (por no plegarse como el cuerpo), además de ser usada para arroparse.

1.2. La «masaya».

Se trata de un asiento colgante utilizado para el descanso y el ocio, también a manera de red de malla abierta, tejido primitivamente con cabuya², aunque hoy en día también se tejen con fibras sintéticas y lienzo de tela. Es un objeto

que no pertenece a la artesanía tradicional venezolana, de origen latinoamericano, que nació posiblemente en un departamento de Nicaragua que posee el mismo nombre, donde empezó a confeccionarse en la década de 1950 en un barrio denominado San Juan, dentro de un taller de cabuya llamado "San Lázaro" (Revista Atrévete, 2013)

Como puede apreciarse en la Figura 2, la masaya se compone de cuatro partes claramente limitadas morfológicamente y acordes con la función para la que fueron pensadas, y al igual que en la hamaca o chinchorro, su composición formal es integral. Esas partes son: las *cabuyeras*, esta vez presente en dos juegos situados en los extremos laterales. De ellas pende el *asiento*, que es la tela donde el usuario se sienta. Esa tela se sujeta a un eje conformado por un listón de madera, que a su vez se sujeta al techo mediante un *elemento de anclaje* formado por una cabuya gruesa.

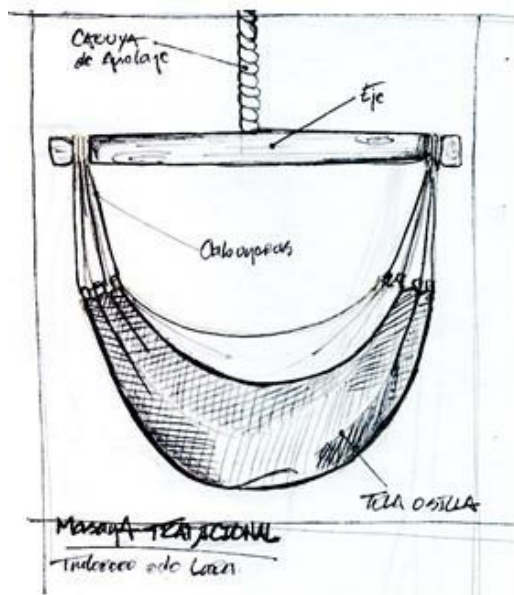


Figura 2. Partes de una Masaya tradicional.

Fuente: Elaborado por la autora.

2. Funciones prácticas y simbólicas de la hamaca y la masaya.

El intelectual venezolano Arturo Uslar Pietri (1983) expresaba que originalmente la hamaca, proveniente de la más remota y profunda América, fue el lecho del indio que pasó al mestizo criollo, cama y sillón del hombre del pueblo, y que llevaba consigo una filosofía de vida.

Investigaciones recientes apuntan hacia la idea de que, para los indígenas, el tejido no es sólo un oficio sino parte de sus hábitos diarios, de su representación o estatus, de su muerte y una forma de contar su historia por medio de símbolos que les ayudan a mantener sus tradiciones. Cada uno de los componentes de la trama de los tejidos indígenas son signos que generan códigos y constituyen un lenguaje entre ellos (Mattei y Henley, 1978). Como indica la antropóloga Lelia Delgado, la estética y simbolismo de los tejidos indígenas llevan a recorrer mitos y leyendas que explican los orígenes de la vida de seres ancestrales que trajeron al mundo esas artes del tejido (Delgado, 2001). Por ejemplo, a través del tejido los Wayuu expresan su visión cosmológica, su concepción estética, del tiempo y del espacio

(Romero, 2009), asociando específicamente el chinchorro y la hamaca a todo su ciclo de vida. Otras etnias en Latinoamérica como los indígenas Kogi de Colombia, asocian la hamaca con la placenta y su cabuquera con el cordón umbilical (Reichel-Dolmatoff, 1985), lo cual permite pensar que precisamente la serena quietud de la forma uterina de la hamaca, que al estar vacía se pliega en sí misma, invita a imprimirle volúmenes dinámicos con la acción corporal. En este sentido, el significado cultural que para estas sociedades posee la hamaca es elevado, ya que cada elemento que lo compone está claramente insertado en un discurso cuyo significado va más allá de la simple utilización. De hecho, es sorprendente la cantidad de usos que se le ha dado a la hamaca desde tiempos remotos.

La manera en que se almacena una hamaca -asemejando un rollo fácilmente transportable- y su modo de uso tan práctico, representa el modo de vida de esas sociedades nómadas para el cual que se creó. Algunos indígenas al cambiar de hábitat trasladaban sus pertenencias enrolladas dentro de la hamaca, como una especie de bolsa contenedora, y al momento de la caza o la recolección, llevaban dentro de ésta la cosecha o los productos alimenticios, lo que refuerza sus promesas de uso. Por ejemplo, los Yanomami la tejen con fibras de bejucos de manera muy sencilla, ya que es desechada al culminar su trabajo (Casa Alejo Zuluaga, 1999). Los guajiros utilizan la hamaca como elemento principal de mobiliario de sus palafitos (Aretz, 1976), y como mortaja enrollando al fallecido dentro para posteriormente enterrarlo (Stoinska, 2017). Ciertas etnias indígenas del delta del Orinoco tejen hamacas o chinchorros muy pequeños para usarlo como bolso para cargar a sus hijos en sus primeros meses de vida (Fuentes y Hernández, 1987), e incluso algunos indígenas venezolanos utilizan los chinchorros en ciertos ritos de iniciación a la pubertad, siendo el escenario desde donde la etnia anali-

za cada una de las pruebas que deberá superar el miembro que se está iniciando (Casa Alejo Zuluaga, 1999).

En Latinoamérica se le ha dado usos diversos como: cuna para niños menores de un año de edad (Maldonado, 2005); elemento de descanso para los conductores de camiones donde dicho conductor amarra la misma por debajo de su vehículo para dormir o descansar; mobiliario para barcos que se trasladan desde Venezuela a Brasil; herramienta de placer al servir de soporte para consumir el acto sexual (Torrealba, 2011); camilla para heridos y enfermos en los campos (Aretz, 1976); mobiliario para hospitales (en sustitución de camas clínicas en periodos de emergencia); elemento terapéutico para pacientes con problemas lumbares; red para pescar (Aretz, 1976) y como elemento decorativo.

La hamaca también representa su contexto cultural de procedencia: la técnica de fabricación actual relata la técnica empleada en el telar de cuatro palos de origen indígena, y cada región donde se realiza le imparte una estructura estético formal particular (las figuras de la trama, los colores empleados, la forma compositiva de cada uno de los símbolos narran la realidad y las creencias de cada etnia). Por su parte, si bien la masaya es morfológicamente diferente a la hamaca, representa en el mercado nacional un competidor directo de dicho producto por su similitud de uso: descanso y esparcimiento, dando al usuario en posición sedente la posibilidad de mecerse, así como practicar el acto sexual.

3. Tipología morfológica del mobiliario colgante artesanal existente en Venezuela.

Aquí la tipología morfológica, recurso muy utilizado tanto en el campo del diseño (sobre todo en el arquitectónico) como en el campo

arqueológico, hace referencia a un proceso que permitió reconocer, definir y clasificar piezas de mobiliario colgante elaboradas a mano en diversas regiones de Venezuela a lo largo de los siglos XX y XXI, en función de la descripción de los atributos o caracteres formales y estéticos más significativos que resultan de variables técnicas, contextuales y culturales.

La producción, distribución y consumo de hamacas y masayas se ha extendido a todas las regiones del país, adoptando en cada lugar una expresión propia que los caracteriza o identifica. Así, primeramente considerando el lugar de origen, y luego atendiendo a particularidades respecto a la existencia de todas o solo algunas partes constituyentes, el tamaño total, y diferencias en cuanto a las técnicas de fabricación o tejido (adecuadas a la tradición y a los materiales disponibles en cada región³), se propone que el mobiliario colgante artesanal existente en Venezuela puede clasificarse primeramente en tradicional y contemporáneo, cada una de ellas con sus respectivos tipos específicos.

3.1. El mobiliario colgante tradicional o autóctono: aquellos que pertenecen a la artesanía tradicional venezolana, cuya elaboración en este territorio es de larga data, algunas incluso anteriores a la llegada de los colonizadores españoles. Aunque a lo largo del territorio nacional puede apreciarse la producción y comercialización de hamacas y chinchorros, las zonas que se destacan por su capacidad productiva son Tintorero (Edo. Lara), Santa Ana y Tacarigua (Edo. Nueva Esparta), Aguasay (Edo. Monagas), Campo Lindo (Edo. Lara), Chichiriviche (Edo. Falcón) y La Guajira (Edo. Zulia). Esta tipología de mobiliario colgante está conformada por los siete tipos que se muestran a continuación:

3.1.1. La «Hamaca de Tintorero» (Edo. Lara)

Se encuentran en el mercado nacional en distintos tamaños: individual, matrimonial y King

(medidas tomadas de los tamaños estándar de los colchones industriales). Son elaboradas en algodón producido industrialmente en distintos colores, entre los que se encuentran: el rojo, naranja, negro, marrón, violeta, azul y verde, todos en distintas tonalidades. Son elaboradas en telares horizontales⁴ de dos pedales, con un tejido de punto cerrado, y la trama⁵ más común entre estas son los cuadros. En cuanto a su configuración, están constituidas por la cabuquera, la cabecera, el cuerpo y la trapera, esta última tejida a mano a través de la técnica de ganchillo. Son las de mayor producción y difusión en el país, y las más vendidas a nivel nacional (Maldonado, 2005). El nivel de producción de Tintorero es bastante alto, existiendo aproximadamente cuarenta talleres en los que se pueden producir alrededor de diez hamacas diarias. (Figura 3)

3.1.2. La «Hamaca margariteña» (Edo. Nueva Esparta)

En la Vecindad, Isla de Margarita, son de larga tradición las hamacas blancas, listadas o de pintas, elaboradas por tejedoras que trabajan

principalmente por encargo (figura 4). En el mercado se encuentran en un solo tamaño (1,60m x 2,10m aprox.). Son elaboradas en algodón producido industrialmente en colores crudos o cremas, con algunos de los detalles de las traperas o “flecós” -como les llaman en Nueva Esparta- elaborados en colores como azul, amarillo y rojo. Su manufactura es completamente manual, realizada en telares verticales⁶ de cuatro palos. El tejido que presentan es de punto cerrado y la trama varía según los puntos del tejido, entre los que se encuentran el continuo, cairel y pata de ratón. En cuanto a su configuración, están constituidas por la cabuquera, la cabecera, el cuerpo y la trapera. Esta última es una de las partes más vistosas de este tipo de hamaca, tejida a mano a través de la técnica de ganchillo, mostrando generalmente motivos como flores y nombres emblemáticos de la zona. Su proceso de producción es muy elaborado y el tiempo aproximado de realización de una pieza es de veintitrés días. (Maldonado, 2005)

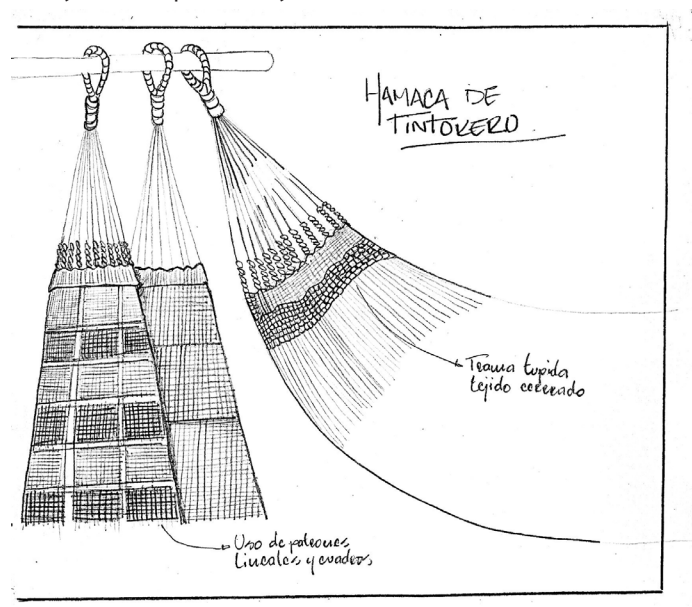


Figura 3. Hamaca de Tintorero.

Fuente: Elaborado por la autora.

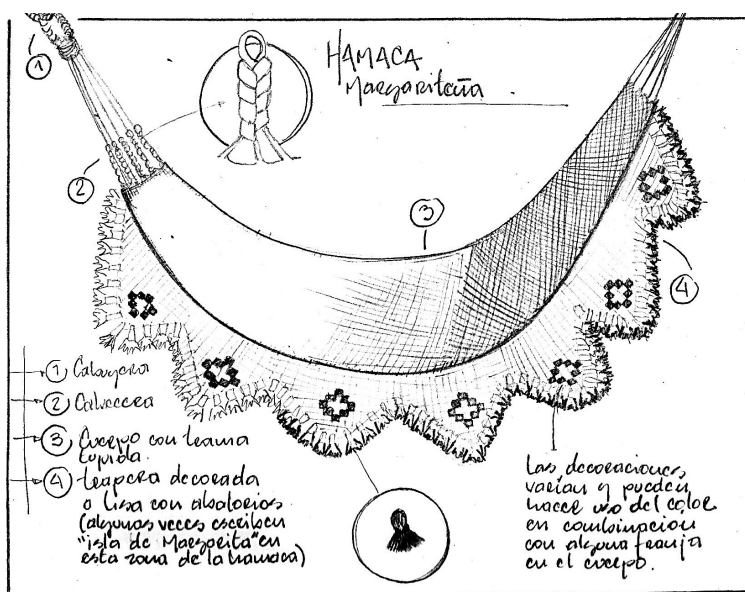


Figura 4. Hamaca margariteña.

Fuente: Elaborado por la autora.

3.1.3. La «Hamaca guajira» (Edo. Zulia)

Las elaboradas por las comunidades goajiras gozan de merecida fama, muy vistosas por sus adornos (Sanoja, 1960). En cuanto a tamaño, son bastante amplias y cómodas, aproximadamente 1,50m x 2,10m. Algunas son elaboradas en algodón producido industrialmente en distintos colores, entre los que se encuentran el rojo, naranja, negro, marrón, violeta, azul y verde, todos en distintas tonalidades, mientras que otras son elaboradas con fibras de moriche⁷ teñidas con tintes naturales. Su elaboración es completamente manual ayudado de un telar de bastidor o vertical de cuatro palos. El tejido que presentan es de punto cerrado y la trama más común son motivos de flores, rayas y figuras geométricas (rombos, triángulos, rectángulos, entre otros), presentando la composición más rica a nivel nacional (figura 5)). Están constituidas por la cabuyera, la cabecera, el cuerpo y la trapera, esta última tejida a mano a través de la técnica de ganchillo, muy llamativa y la más amplia en cuanto a dimensiones (en comparación con las hamacas de otras zonas del país). En la comunidad Wayuu, por cada integrante de la comunidad tejedora se realiza una hamaca mensual.

3.1.4. El «Chinchorro de Aguasay» (Edo. Monagas)

Elaborados con fibras de curagua⁸ cuya trama de cadenetas semeja un encaje. Las artesanas llaman a este proceso de tejido "pintar el chinchorro" (Sanoja y Vargas, 1979). Están constituidos por la cabuyera, la cabecera, el cuerpo y la trapera (figura 6). Su impecable color blanco torna a este chinchorro muy fresco, y los detalles de la trama del cuerpo y las traperas son bastante elaborados. La trapera es tejida a mano a través de la técnica de ganchillo, siendo una de las más vistosas a nivel nacional, generalmente con postizos o borlas de la misma curagua colgando en los extremos inferiores. Su manufactura es completamente manual, realizada en telares verticales de cuatro palos, con un tejido de punto cerrado cuya trama varía según los puntos del tejido (entre ellos se encuentran el continuo, cairel⁹ y pata de ratón). Esta comunidad de diez tejedores realiza entre cinco y siete chinchorros semanales. (Maldonado, 2006)

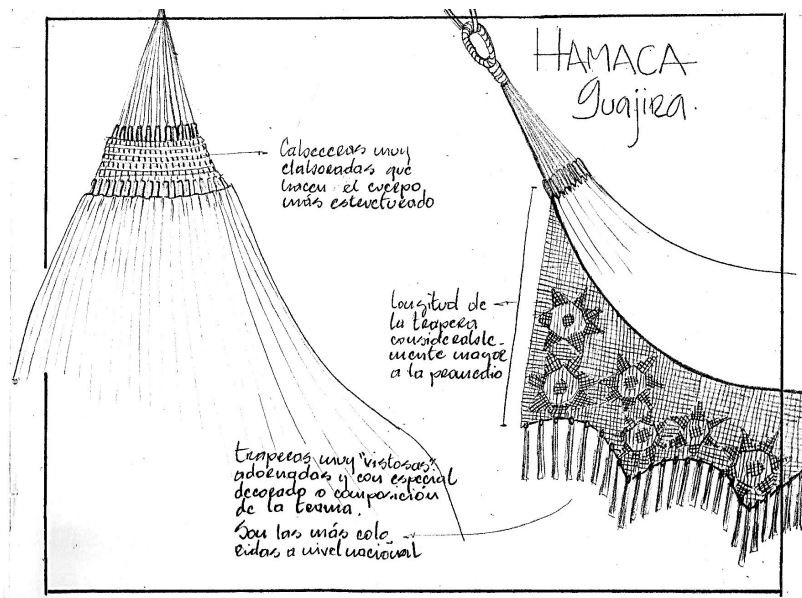


Figura 5. Hamaca guajira.

Fuente: Elaborado por la autora.

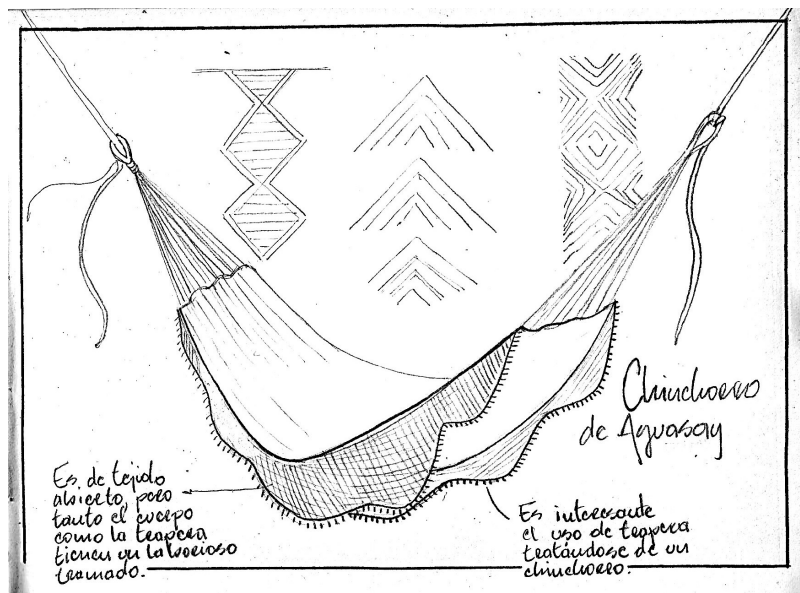


Figura 6. Chinchorro de Aguasay.

Fuente: Elaborado por la autora.

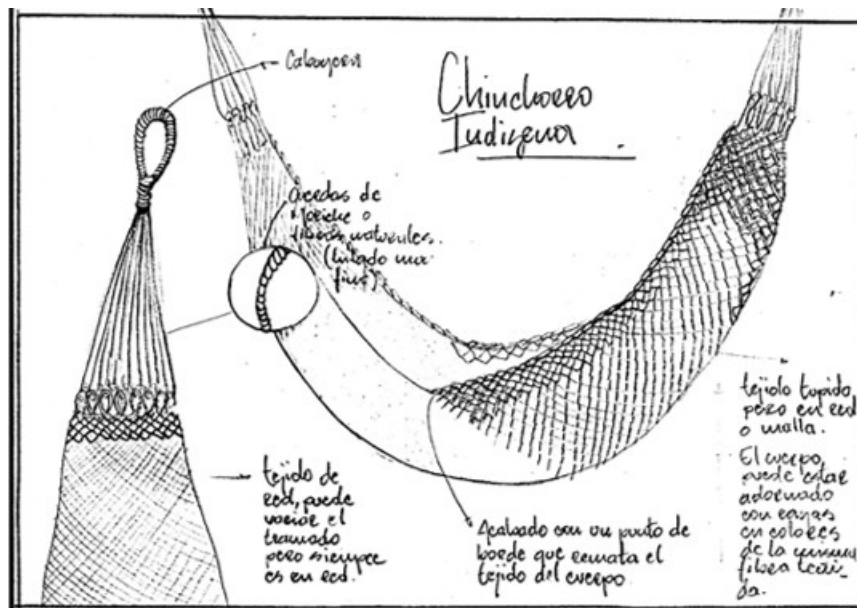


Figura 7. Chinchorro indígena de Anzoátegui y Bolívar.

Fuente: Elaborado por la autora.

3.1.5. El «Chinchorro indígena» de los estados Anzoátegui y Bolívar.

Es elaborado en fibras vegetales especialmente de moriche, siendo tan frecuente el uso de esta planta que con su nombre "moriche" se conoce al chinchorro mismo (Fuentes y Hernández, 1987; López, 2005). Generalmente se presenta en los colores propios del vegetal, aunque en algunos casos los hilos de la trama son teñidos con colorantes naturales sacados de semillas, siendo el naranja, amarillo y verde los más empleados. Su manufactura es completamente manual, realizada en telares verticales de cuatro palos. Su tejido es de punto abierto y normalmente la trama simula una malla o red, aunque puede variar según los puntos del tejido. En cuanto a su configuración, están constituidos por la cabuyera, la cabecera y el cuerpo, es decir, carecen de traperas. Este tipo de chinchorro es el más emblemático a nivel nacional (figura 7).

3.1.6. El «Chinchorro tradicional» de numerosas comunidades del Oriente venezolano, el Edo. Lara, los Llanos y la región Noroccidental.

Los chinchorros de algodón y nylon que se fabrican en estas zonas son muy demandados por su frescura y durabilidad (Fuentes y Hernández, 1987). Otros chinchorros renombrados son los que se hacen de la fibra del cucuy¹⁰, en Sicuá, Edo. Lara, conocidos como «chinchorros de Hipopo», pero su tejido a decaído por lo difícil que resulta la obtención de materia prima. También son reconocidos los que fabrican los integrantes de algunas etnias amazónicas en el Delta, los cuales mantienen esencialmente las características tradicionales (Sanoja y Vargas, 1979). Con dimensiones de 1,50m x 2,10m, son elaborados en variedad de colores, entre los que destacan el azul, amarillo, rojo, verde y violeta. Su manufactura es completamente manual, realizada en telares verticales de cuatro palos, presentando un tejido de punto abierto y trama tejida en forma de red (figura 8). En cuanto a su configuración, están constituidos por la cabuyera, la cabecera y el cuerpo, desprovistos de traperas. En Campo Lindo, Edo. Lara, se produce gran cantidad de chinchorros, y sus artesanos pueden tejer de forma individual un chinchorro cada cuatro días.

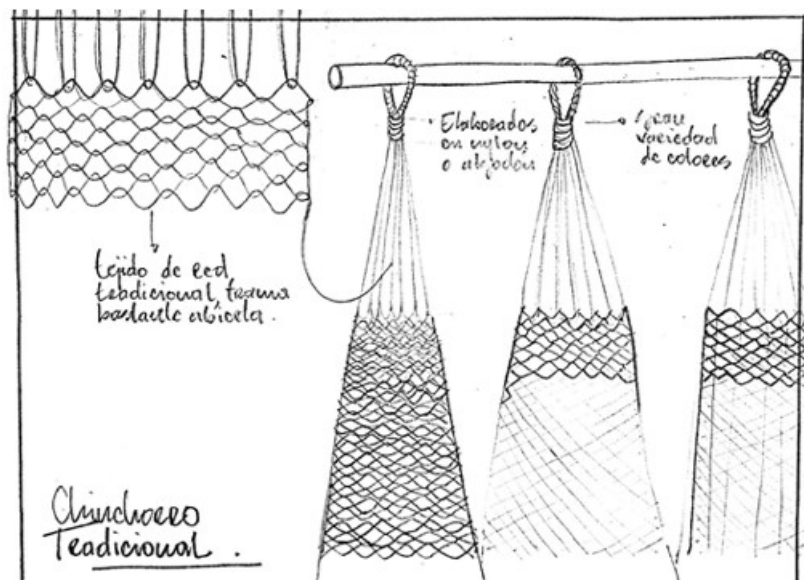


Figura 8. Chinchorro tradicional de numerosas comunidades del Oriente venezolano, del Edo. Lara, los Llanos y la región Noroccidental.

Fuente: Elaborado por la autora.

3.1.7. La «Hamaca Campechana» (Los Llanos venezolanos)

Utilizada en los Llanos desde hace casi doscientos años. La pieza completa se corta haciendo como una red y uno se acuesta ahí para reposar (Fuentes y Hernández, 1987). Según Mariela Nieves, una artesana nacida en la ciudad de Achaguas, del Edo. Barinas, las mejores son las que poseen 17 cabuyeras, ya que es la única que sirve como 'contra' para espantar los malos espíritus. Sus dimensiones son 1,40m x 2,0m. Son elaboradas en cuero de res, sin acabados superficiales aparentes. Su manufactura es completamente manual, sin ayuda de telar, ya que es tejida como una red, aunque en algunos casos no son tejidas sino cortadas las hendiduras que conforman el cuerpo. Presentan un tejido tanto abierto como cerrado. En cuanto a su configuración, están constituidas por la cabuyera, la cabecera y el cuerpo, sin la trapeza (figura 9). Generalmente pueden presentar cambios en la forma de las cabeceras, algunas unidas por una pieza de cuero remachada al cuerpo y otras simplemente con nudos.

3.2. El mobiliario colgante contemporáneo:

comprende tres tipos de piezas que no son autóctonas de Venezuela, pero que se encuentran dentro de la artesanía contemporánea venezolana desde hace veinte o treinta años aproximadamente, por lo cual artesanos, comerciantes e incluso usuarios están familiarizados con ellas. Estos tipos son:

3.2.1. La «Hamaca Perezosa»:

Su existencia dentro de la artesanía venezolana no alcanza los 30 años. Es realizada artesanalmente, y sus dimensiones son 1,40m x 1,50m. Está conformada por dos juegos de cabuyeras en los extremos laterales (figura 10). Se estructura por un material de relleno (espuma gris o azul), y es extensible: mientras esta plegada funciona como silla y al desplegarla sirve de cama. Esta pieza es elaborada en su mayor parte con técnicas de confección artesanal: la tela es elaborada en algodón producido industrialmente, en telares horizontales de dos pedales, cuyo tejido es de punto cerrado y la trama más común son los cuadros. Por otra parte, su material de relleno es de origen industrial. Se consigue en variedad de colores, destacando el rojo, naranja, negro, marrón, violeta, azul

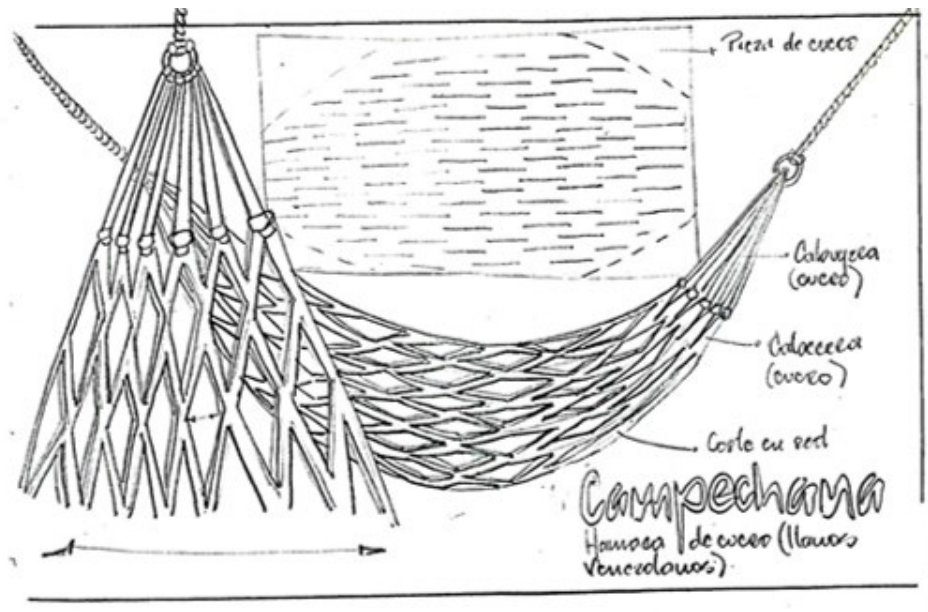


Figura 9. Hamaca Campechana.

Fuente: Elaborado por la autora.

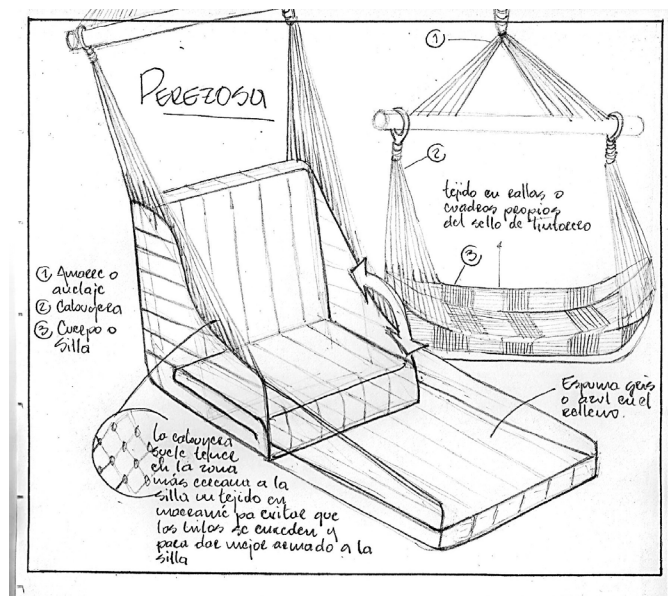


Figura 10. Hamaca Perezosa.

Elaborado por la autora.

3.2.2. La «Masaya tradicional».

Su existencia dentro de la artesanía venezolana no supera los treinta años. Sus dimensiones son 1,40m x 0,80m. Está conformada por dos juegos de cabuyeras en los extremos laterales, de las cuales pende la tela donde el usuario se sienta, sujeta a su vez a un listón de madera que es anclado del techo (figura 11). Es elaborada con algodón producido industrialmente en

en telares horizontales de dos pedales. El tejido que presenta es de punto cerrado y la trama más común son los cuadros. Se consigue en variedad de colores, entre ellos rojo, naranja, negro, marrón, violeta, azul y verde, todos en distintas tonalidades.

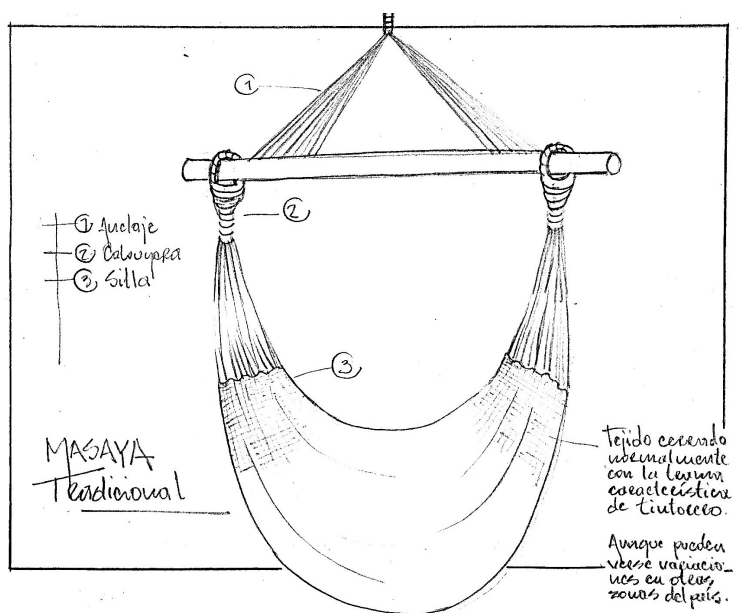


Figura 11. Masaya tradicional.

Fuente: Elaborado por la autora.

3.2.3. La «Masaya Erótica»

Es una interpretación nacional de la Masaya, elaborada artesanalmente, cuya existencia dentro de la artesanía venezolana no alcanza los veinte años. Sus dimensiones son 1,40m x 0,80m. Está conformada por dos juegos de cabuyeras en los extremos laterales, de las cuales pende una tela donde el usuario se sienta, sujeta a un listón de madera anclado del techo. Posee unos agujeros o cortes en la tela y dos tiras de tela que sirven de zona de agarre, en cuya parte inferior se ubican unas ranuras para posar los pies, todo esto para proporcionar a la pareja comodidad al momento del acto sexual (figura 12). Son elaboradas con algodón producido industrialmente, en telares horizontales de dos pedales. El tejido que presenta es de punto cerrado y la trama más común son los cuadros. Se consigue en variedad de colores, entre los que destacan rojo, naranja, negro, marrón, violeta, azul y verde, todos en distintas tonalidades.

Finalmente, al comparar todos los tipos de mobiliario colgante hasta aquí expuestos se puede apreciar que mientras las formas de las piezas

tradicionales o autóctonas varían sutilmente entre sus diversos tipos, las piezas contemporáneas presentan tipos de formas radicalmente diferentes, a pesar de que ambos tipos de piezas sirven para satisfacer las mismas funciones prácticas.

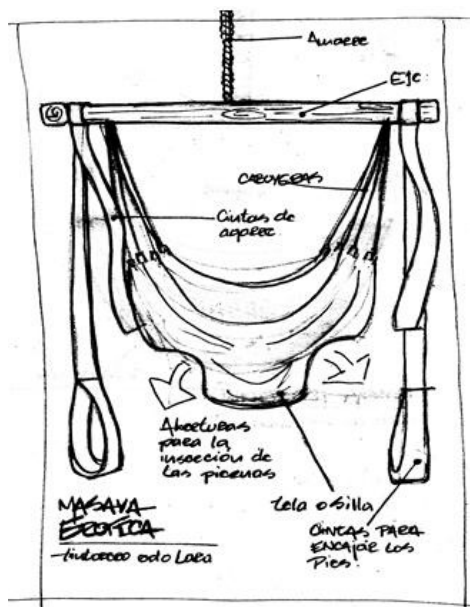


Figura 12. Masaya erótica.

Fuente: Elaborado por la autora.

Conclusiones

El mobiliario artesanal, especialmente la hamaca, es uno de los elementos de la cultura material venezolana más difundidos a nivel nacional, lo que lo hace identificador del país y no de una de alguna región suya en particular.

Al acudir al contexto de comercialización de artesanías se manifiesta claramente la presencia de un nicho de mercado bastante amplio para el diseño industrial, donde la intención no es competir con el sector artesanal sino explotar los valores de identidad presentes en este tipo de objetos. En este sentido, desde el campo del diseño se puede formar un vínculo entre lo tradicional-autóctono y lo contemporáneo, generando un producto industrial basado en el legado formal y funcional de un producto artesanal, al tiempo que vincula al usuario contemporáneo con sus tradiciones. Pero para ello, el diseñador debe desarrollar una sensibilidad especial hacia la apreciación del producto artesanal, estudiando la razón detrás de sus formas tradicionales y contemporáneas, unida a los cambios o permanencia de sus materiales de origen y técnicas de fabricación.

De este modo, el diseñador puede conscientemente asociar técnicas, materiales y formas a las funciones prácticas y simbólicas que se inscriben en cada parte constitutiva de un objeto, en este caso lechos colgantes que llevan imbricado en la franqueza de sus formas -aparentemente sencillas- un complejo cúmulo de conocimientos ancestrales, gracias a las manos hábiles del artesano venezolano de ayer y de hoy.

Notas

1 El henequén es una planta agave de pencas en forma de pirámide, con espinas, de cuyas hojas se sustrae el hilo.

2 La cabuya es una fibra extraída del agave sisal, que se usa para la confección de hilos de gran resistencia.

3 Como materia prima se utiliza variedad de plantas dis-

ponibles según factores climáticos de cada región, permitiendo incluso la identificación de una pieza artesanal a partir de su material predominante

4 Para realizar una hamaca en un telar horizontal: (1) se comienza por el urdido de la tela al hacer girar un esqueleto de madera o metal que va siendo abrazado por el hilo. Con una cuña o paleta de madera se marcan las intersecciones de los hilos, ajustándolas para que no se enreden o se deshaga el urdido. Luego se desmonta el urdido del esqueleto, girando la tela en el sentido opuesto al que fue montada en el urdidor, mientras la persona que lo hace va anudando el conjunto de hilos para llevarlos en orden al telar. (2) Es allí donde se montará la tela, que comprende lo que llaman repasar después de ordenar los hilos de la urdimbre uno al lado del otro. A lo largo de tubo del telar van anudando los que están montando con otros que atraviesan los peines. En este momento la urdimbre ya está preparada. Simultáneamente otras personas se encargan de preparar cañuelas que servirán para tejer la trama. (3) Se procede a tejer la trama, cuando el tejedor coloca sobre su tejido un eje de madera o metal al que llaman guía, que tiene la medida exacta de la pieza. En los extremos tiene unos ejes -generalmente clavos- que se anclan en el tejido, lo que permite que la pieza no pierda uniformidad en su longitud, ayudando también a la tensión de la trama. Otro elemento inmerso en el proceso de tejido de la pieza es el uso de una especie de delantales de tela artesanal que se coloca el tejedor, a los que llaman mapurites, para evitar ensuciar la pieza, ya que absorbe el sudor del tejedor. (4) A continuación se procede a cortar la urdimbre y finalmente a darle el acabado a la pieza realizando nudos para asegurar los hilos de la urdimbre, y de requerirlo, la pieza es llevada a una fase de confección donde se realizan algunas costuras. (5) Bien sea a mano o a máquina, en algunas oportunidades se colocan los postizos que amerite, o como en el caso de la hamaca con la trapería, estos generalmente son realizados en ganchillo y se añaden a la pieza con esta misma técnica.

5 Se define trama como el conjunto de hilos que, cruzados y enlazados con los de la urdimbre, forman una tela.

6 Para realizar una hamaca en un telar vertical, se monta la urdimbre en el telar de cuatro palos y sobre él se va tejiendo la trama manualmente. Con la ayuda de unas paletas el artesano va ciñendo los puntos hasta obtener un perfecto tejido cerrado. El proceso es el mismo para los chinchorros, solo que no se ciñe el punto.

7 El moriche (nombre científico 'Mauritia flexuosa') es una planta de la América intertropical, de la familia de las palmas, con tronco liso, recto, de unos ocho decímetros

de diámetro y gran elevación; hojas con pecíolos muy largos y hojuelas grandes y crespas, espádice de dos a tres metros, y fruto en baya aovada, algo mayor que un huevo de gallina. Del tronco se saca un licor azucarado potable y una fécula alimenticia, y de la corteza se hacen cuerdas muy fuertes que son empleadas en la elaboración de diversos tejidos artesanales (cestería, hamacas, chinchorros, entre otras)

8 Curagua (nombre científico Bromelia) es una planta de maíz de grano muy duro y hojas dentadas, cuya fibra textil resultante es muy resistente.

9 Cairel es un tipo de tejido en forma de "v", con que aseguran los hilos del tendido.

10 El cucuy es un árbol silvestre que alcanza unos diez metros de altura, con hojas lanceoladas, ondeadas y lampiñas, fruto del tamaño de la aceituna, y madera muy dura que se emplea en las construcciones.

Referencias

- Aretz, I. (1976). *Manual De Folklore Venezolano*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- Atrévete (2013). Hamacas de Masaya. [Documento en línea] Disponible: <https://revistaatreveteyexplora.blogspot.com/2013/11/hamacas-de-masaya.html> [Consulta: 2019, febrero 13]
- Casa Alejo Zuluaga (1999). *Hamacas y Chinchorros, Tejidos Venezolanos*. Caracas, Venezuela: Fundación Polar.
- Delgado, L. (2001). *Hamacas y Chinchorros Venezolanos*. Caracas, Venezuela: Fundación Polar, Casa Alejo Zuluaga. Serie Exposición 11, Catálogo 11, pp. 1-6.
- Dibie, P. (1999). *Etnología de la alcoba. El dormitorio y la gran aventura del reposo de los hombres*. 2da edición. Barcelona, España: Gedisa.
- Fuentes, C. y Hernández, D. (1987). *Tejido de Venezuela*. Caracas, Venezuela: Consejo Nacional de la Cultura / Ministerio de la Secretaría de la Presidencia.
- Fundación Bigott (2017) Hamacas y chinchorros. [Documento en línea] Disponible: <http://www.fundacion-bigott.org/hamacas-y-chinchorros/> [Consulta: 2019, abril 19]
- Gómez de Silva, G. (1995). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.
- González, E. (2011). Lo Indígena Nuestro de cada día. [Documento en línea] Disponible: <https://ciscuve.org/web/wp-content/uploads/2011/11/10.-Gonz%C3%A1lez-Ordosgoitti-Enrique-Al%C3%AD-Lo-Ind%C3%A9gena-nuestro-de-cada-d%C3%ADa.pdf> [Consulta: 2019, febrero 13]
- Jiménez, M. (2004). *Maderas de Jorge Rivas. Innovación en la tradición 1998-2004* [Catálogo de exposición]. Caracas: Fundación Polar.
- López, A. (ed.) (2005). *Atlas de Tradiciones Venezolanas*. 3ra edición. Caracas, Venezuela: El Nacional y Fundación Bigott.
- Maldonado, J. (2006). *Amawapa. Diseño de hamaca en base a los hábitos y costumbres del venezolano: usuarios contemporáneos*. Proyecto de Grado no publicado. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, Facultad de Arquitectura y Diseño, Escuela de Diseño Industrial.
- Maldonado, J. (2005). *Tejidos Artesanales Venezolanos*. Informe no publicado, elaborado para el Proyecto "Profesionalización del Artesano, programa de formación, capacitación y sensibilización para el desarrollo del talento artesanal". Dirección Sectorial Regional De Artesanías del CONAC. Caracas, Venezuela: Concejo Nacional De La Cultura.
- Mattei, M. y Henley, P. (1978). *Wapa*. Caracas, Venezuela: Litografía Tricolor.
- Pérez, E. (2006). *Objetos cotidianos. Diseño y fabricación en Venezuela* [Catálogo de exposición]. Caracas, Venezuela: Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez / Fundación Museos Nacionales.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1985). *Los Kogi*. Bogotá, Colombia: Procultura.
- Romero, C. (2009). *El textil Wayuu como medio expresivo en una propuesta plástica personal*. Trabajo de Grado. Maracaibo, Venezuela: Universidad del Zulia, Facultad Experimental de Arte, Escuela de Artes Plásticas.
- Sanoja, M. (1987). *Ideas sobre el origen de la Nación Venezolana. Discurso de su ingreso a la Academia Nacional de la Historia*. [Documento en línea] Disponible: <http://anh-venezuela.org.ve/sites/default/files/discursos/dis00072.pdf> [Consulta: 2019, abril 18]
- Sanoja, M. (1960). Notas sobre los telares y las técnicas de tejidos de los indios guajiros –Venezuela. *Revista Económica y Ciencias Sociales*, Año X, No. 3.

- Sanoja, M. y Vargas, I. (1979). *Antiguas formaciones y modos de producción venezolanos*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Stoinska, I. (2017). Del sueño a la eternidad. Ritos funerarios en la Guajira venezolana. *Etnografia. Praktyki, Teorie, Doswiadczenia*, número 3, pp. 155-189.
- Torrealba, C. (2011). *Chinchorrosutra*. 2da edición. Caracas, Venezuela: Editorial CEC.
- Uslar, A. (1983). *Bolívar hoy*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.

ANÁLISIS MORFO-SEMÁNTICO DE ARTEFACTOS PREHISPÁNICOS DE LOS ANDES VENEZOLANOS. UNA METODOLOGÍA PARA CREAR DISEÑOS CULTURALMENTE PERTINENTES

Morpho-semantic analysis of pre-Spanish artifacts
from the Venezuelan Andes. A methodology to create
culturally-pertinent designs

Recibido: 19/08/2023
Aceptado: 25/10/2023

Verónica Gómez Peña. Universidad de Los Andes, Venezuela. veronicatallerdiseno@gmail.com
 <https://orcid.org/0009-0004-2031-4776>

Resumen:

La identidad cultural de los venezolanos está integrada por elementos hispánicos, africanos e indígenas. Este trabajo muestra una metodología de análisis morfológico y semántico para identificar los rasgos más relevantes que hay en piezas de alfarería prehispánica, con base en estudios antropológicos y semióticos sobre la estética de las culturas indígenas originarias de los Andes venezolanos. La idea es aportar orientaciones clave sobre en cuáles rasgos y signos visuales deben fijar su atención los diseñadores al usar este tipo de piezas de alfarería artesanal como fuente de inspiración estética.

Palabras clave: Diseño, identidad cultural, alfarería prehispánica, Andes venezolanos, metodología semiótica.

Abstract:

The cultural identity of Venezuelan people comprises Spanish, Africans and indigenous elements. This paper introduces a methodology of morphologic and semantic analysis to identify the most relevant features present in pre-Spanish pottery based on anthropologic and semiotic studies about the aesthetics of the original indigenous cultures of the Venezuelan Andes. The idea is to provide key orientations on which features and visual signs designers should place their attention in order to use this kind of pieces of handcrafted pottery as a source of aesthetic inspiration.

Keywords: Design, cultural identity, pre-Spanish pottery, Venezuelan Andes, semiotic methodology.

Introducción

Los estudios de identidad cultural en el diseño son relativamente recientes, aun cuando el diseño siempre ha estado signado - de una u otra manera- por su lugar de origen. Con la globalización, el tema de la identidad cultural ha cobrado un renovado interés. Éste se refleja en la creación de organizaciones y la presencia de estudiosos especialmente dedicados a observar y reseñar tendencias culturales vinculadas al diseño. Ejemplo de ello es el Observatorio de Tendencias del Hábitat (2007) que a través del concepto de lo «(G)local» ha abordado la capacidad que tienen los objetos para comunicar aspectos de la cultura propia o foránea con la intención de revalorizarla. De manera semejante, el estratega en diseño David Carlson (2008) ha creado el neologismo «Cooltural» para aludir al diseño actual inspirado en lo local, sensorial y tribal; y el mercadólogo Vincent Grégoire (2008) habla de tendencias «Metropuritanas» dentro de las cuales se inscribe lo natural, étnico, ecológico, disciplinado, eficiente, sensual, universal y esencial.

Aun cuando en Venezuela no se sabe de la presencia de observatorio alguno dedicado a este tema en el diseño, hay intentos claros por parte de algunos diseñadores de crear conceptos para productos inspirados en las tradiciones y modos de vida propios del venezolano. Tal es el caso del salero y pimentero "Yare" diseñado por el colectivo de diseño Iguano en el año 2008 -que alude a la indumentaria presente en la festividad venezolana de los Diablos Danzantes de Yare- y el mortero "Piló" diseñado por el estudio Identidad Diseño en el 2014 -cuyo nombre y forma se relacionan con el objeto tradicional usado para triturar maíz (el pilón), a pesar de sus obvias diferencias a nivel de proporciones- (ver Figura 1).

Como toda cultura, la venezolana también se desarrolla a través de pautas de comportamiento aprendidas y de símbolos que expresan aspectos como su estructura social, idiosincra-



Figura 1. (a) Salero y pimentero "Yare" creado por Iguano Diseño (2008) y (b) mortero "Piló" creado por Identidad Diseño (2014).

Fuente: <https://yaredisenio.wordpress.com/yare/>; <https://identidaddiseno.com/post/149793138046/pilo> [Consulta: 2019, mayo 12]

sia y hasta su tecnología. Lamentablemente, la ausencia de testimonios escritos anteriores a la llegada de los españoles ha hecho que muchas veces sólo se refrenden los últimos cinco siglos de historia cultural o se tome a los inicios de Venezuela como nación independiente como punto de partida, ignorando con ello la herencia cultural generada por los primeros pobladores de la vasta geografía nacional, carentes de un lenguaje convencional que trascendiera en el tiempo y fuese hoy reconocible. En realidad, se subestima que "las culturas indígenas no tuvieron la necesidad de un sistema de escritura alfabética euroasiática, ellos diseñaron un sistema de comunicación no verbal para significar y simbolizar" (Milla Villena, 2004, p. 109).

Es sabido que la identidad se forma, se mantiene, se modifica y se reorganiza a través de procesos sociales determinados por la estructura social, así como también ella puede producirse por el intercambio entre organismo, conciencia individual y la estructura social dada. De este modo "[l]as sociedades tienen historias en el curso de las cuales emergen identidades específicas; estas historias son, sin embargo, hechas por hombres con identidades específicas" (Montero, 1997, p. 17). Pero, si bien en el caso de la región andina existen algunas memorias provenientes de Fray Pedro Aguado en época de la colonización, y autores como la reconocida antropóloga Jaqueline Clarac lo han tomado de referencia, se debe aceptar que se trata de

una referencia limitada, si se toman en cuenta los artefactos arqueológicos que datan de tan lejanos tiempos y que han sobrevivido hasta hoy.

Si bien sería deseable que el mundo reconociera un diseño venezolano propio, ello requiere en primera instancia que el diseñador venezolano se reconozca a sí mismo, identificando y reinterpretando, por ejemplo, aspectos de ciertas piezas de su cultura material aborígen cuyas características se consideran parte de su origen e identidad. En tal sentido, la presente investigación centró su interés en aspectos referentes a la esencia de la cultura de los primeros pobladores de la Cordillera Andina de Mérida¹ quienes, según estudios antropológicos recientes, se asentaron por quince siglos en esta región antes de la llegada de los españoles, siendo así una de las poblaciones más antiguas de América (Clarac, 1996). A través del tiempo, esta población se compuso por las culturas Arawak, Chibcha y Caribe, siendo los dos últimos grupos los que tuvieron un mayor período de asentamiento e influencia en la zona (Clarac, 1996).

Se realizó una aproximación a la estructura del pensamiento de ese hombre andino (sus valores espirituales, religiosos, simbólicos, productivos, tecnológicos y sociales, cada uno como componente integral de su cultura) a partir del concepto de interaccionismo simbólico², según el cual, los seres humanos no viven aislados sino que forman parte de grupos y están en interacción permanente con otras personas. Con la interacción hay comunicación y viceversa, ambas ligadas al lenguaje, y al éste hallarse en la base de la comunicación humana, es el vehículo privilegiado de la interacción social (Rizo, 2005). Asimismo, se asume que el ser humano orienta sus actos hacia las cosas en función de lo que éstas significan para él, y el significado de esas cosas resulta de la interacción que cada cual mantiene con el prójimo, pudiendo así modificarse y manipularse mediante pro-

cesos interpretativos desarrollados por cada persona al enfrentarse con todo lo que halla a su paso (Blumer, 1982).

La Cordillera Andina de Mérida ha sido objeto de numerosas exploraciones que ayudaron a conformar valiosas colecciones arqueológicas que hoy en día son patrimonio cultural de la región. Concretamente, el Museo Arqueológico "Gonzalo Rincón Gutiérrez" de la Universidad de Los Andes y la Cátedra de Investigaciones Etnológicas han desempeñado un papel fundamental en la recopilación, resguardo y análisis de evidencias arqueológicas que permiten indagar con mayor profundidad la herencia dejada por esos primeros pobladores. Los antiguos habitantes de Mérida se caracterizaron por aprovechar las materias primas ofrecidas por su medio ambiente, siendo las más utilizadas la piedra, la tierra y ciertos materiales vegetales. En esta ocasión se prestó atención a su cultura material cerámica, concebida como el "producto de la transformación que un grupo en particular ejerce sobre sus medios convirtiéndose en la expresión más formal de la etnicidad de los grupos sociales" (Gordones y Meneses, 2005, p. 79). Precisamente, la antropóloga Iraida Vargas (1986) señala que

La definición o utilización de códigos simbólicos completos por parte de un artesano no puede ser producto del azar histórico. Para que un creador, en este caso un alfarero introduzca en la tradición de las vasijas elementos estilísticos que suponen códigos simbólicos, los cuales son compartidos por los miembros de una comunidad, en tanto integrantes de una etnia, debe existir en tal alfarero un sentido de pertenencia étnica. (p. 358)

Se seleccionaron doce artefactos³ de la colección del mencionado Museo, con la intención de determinar su vocabulario visual a través del estudio de conceptos, formas, estructuras, signos y simbologías contenidas en ellos. Para lograrlo se planteó un análisis morfológico y

semiótico de esos signos visuales, situando en relieve conceptos sobre la identidad visual que puede caracterizar a un área geográfica como la Cordillera Andina de Mérida. Si bien existen estudios en el campo del diseño como el de la diseñadora gráfica y docente norteamericana Kimberly Elam (2003), que pudieran ayudar a analizar tales signos, se encontró mucho más útil el análisis iconográfico del historiador del arte Erwin Panofsky, quien invita a “redescubrir las actitudes culturales que se esconden tras los objetos históricos” (Castiñeiras, 2007, p. 70), analizando sus niveles de significado al considerar la unidad proporcionada por la forma materializada (estilo) y la idea (el tema), lo cual “contribuirá a que se manifieste con mayor elocuencia el verdadero ‘contenido’ de la obra” (Castiñeiras, 2007, p. 91). A esto se suma la propuesta para estudiar el lenguaje precolombino planteada por el artista, diseñador e investigador en semiótica aplicada Zadir Milla Euribe (1990), con sus leyes de Bipartición y Tripartición Andina relacionadas estrechamente a leyes de composición y proporción universal.

Este artículo se estructuró en dos secciones. En la primera se aborda la semiótica de los artefactos precolombinos de la Cordillera Andina de Mérida, y la segunda presenta una metodología que desde el campo del diseño permite identificar los signos visuales presentes en piezas precolombinas -en este caso representativas de la Cultura indígena de la Cordillera Andina de Mérida-, considerada útil a la hora de desarrollar productos que proyecten los valores de la cultura étnica local. En las conclusiones finales se evalúan las ventajas y desventajas de la metodología aplicada y la importancia de los resultados encontrados.

1. La búsqueda de significados: semiótica de los artefactos precolombinos de la Cordillera Andina de Mérida.

El lenguaje es la “facultad de simbolizar, es decir, de representar lo real por un signo y de comprender ese signo como representante de lo real” (Beristaín, 1997, p. 229). Como base de la comunicación, el lenguaje exige una interacción mediante la cual los seres humanos desarrollan la facultad de simbolizar o de representar. En su definición, la semiótica contempla al signo en una forma tridimensional en el que intervienen objeto, intérpretes y contextos, uno como consecuencia del otro, de su interrelación, de su intercambio. El arte ha sido por siglos el medio de comunicación, integración y transmisión cultural de las sociedades andinas. Su presencia permanente en objetos rituales y de uso cotidiano manifiesta el carácter asocial de su concepción (Milla, 2008). Pero hay que recordar que si bien todo arte es expresión, y por tanto un modo de lenguaje, se trata de un lenguaje diferente conformado por “formas visuales, cuya interpretación depende de la historia de cada cultura, la que al describir su evolución proporciona los códigos, las unidades semánticas de comprensión”. (Colombres, 2005, p. 10). Y al intentar hacer una lectura desde adentro, la historia de la práctica simbólica es analizada “con sus cánones y técnicas, así como el marco general de la cultura, con su concepción de lo sagrado, [dando] las claves de interpretación y criterios de valoración” (Colombres, 2005, p. 281).

La semiótica de los elementos precolombinos de la Cordillera Andina ha sido explorada a través de estudios de tipo antropológico, arqueológico y etnológico. Con el propósito de estudiar el significado de los signos y de construir teorías en relación a ellos, algunos estudiosos de los signos precolombinos andinos del Perú y Ecuador han establecido un planteamiento metodológico de utilidad para el diseño y el arte, llamado «semiótica del diseño andino».

Zadir Milla Euribe la define como una “disciplina de la Estética que tiene como objetivo definir aspectos simbólicos que intervienen en los procesos constructivos del diseño” (2008, p. 5), entendiendo por “diseño” a la manera de combinar y armonizar elementos bidimensionales y tridimensionales en artefactos para expresar significados. Es por ello que, algunos autores como la diseñadora tipográfica y de patrones ecuatoriana Vanessa Zuñiga (2006), ha definido esta aproximación semiótica como un proceso de interacción simbólica entre el conocimiento del principio conceptual⁴ (cosmovisión, cosmogonía y cosmología), la ciencia y tecnología, y el manejo de los procedimientos usados en la representación de signos, implícitos en el artefacto conceptual. Así, en la Cosmovisión el motivo de esquematización del sujeto originario era el entorno en el que vivía y con el cual tenía una relación permanente; en la Cosmogonía, el sujeto esquematizó su explicación de los orígenes y poderes de las entidades naturales, el fluir constante de energía y las relaciones de analogía entre lo real y lo sobrenatural, lo visible e invisible; y en la Cosmología, sintetizó la visión integral del todo y sus partes reflejado en la unidad.

Partiendo de ambos estudios se concluye que los signos visuales precolombinos se sitúan dentro de la categoría de signos verbales y no verbales, fruto de las acciones recíprocas de las actividades humanas; instrumento para comunicarse, organizar la sociedad en la que viven, manifestar sus pensamientos, entre otros aspectos (Zecchetto, 2003).

2. Aproximación metodológica para analizar los artefactos precolombinos de la Cordillera Andina de Mérida.

Se seleccionaron doce artefactos precolombinos encontrados en excavaciones arqueológicas realizadas en la Cordillera Andina de Mérida, y que forman parte de la colección del Museo Arqueológico de la Universidad de Los

Andes. La sociedad que creó y utilizó estos artefactos le asignó fines diversos: objetos para rituales, objetos de uso cotidiano y petroglifos. A manera de muestra se presentan cuatro de los objetos fabricados en material cerámico mediante la técnica de moldeado o labrado en piedra (los antiguos habitantes de Mérida aprovechaban las materias primas ofrecidas por su medio ambiente, siendo las más utilizadas la roca, la tierra y ciertos materiales vegetales). Las características de sus elementos bidimensionales y tridimensionales predominan en gran parte de los doce objetos analizados. Se trata de una figura antropomorfa masculina de un moján (sacerdote), una vasija trípode usada como contenedor de agua, un incensario trípode usado en altares para los dioses, y un ejemplo de petroglifo (grabado sobre roca obtenido por descascaramiento o percusión) (ver Figura 2).



Figura 2. (a) Figura antropomorfa, (b) Vasija trípode, (c) Incensario trípode, y (d) Petroglifo.

Fuente: Imágenes de la autora.

Para el análisis de sus formas y su correspondiente vocabulario visual se generó una metodología de carácter lineal, compuesta por los tres procedimientos que se muestran a continuación.

2.1) Reelaboración bidimensional de la forma de cada artefacto y los signos inscritos sobre ellos.

Partiendo de la información suministrada por la observación directa e indirecta de cada artefacto, se elaboraron levantamientos digitales de aquellas vistas que mejor representaran bidimensionalmente los elementos compositivos de cada artefacto. En el caso de la vasija y el incensario fueron la vista frontal y la vista superior (ver Figura 3), mientras que en el caso de la figura antropomorfa y el petroglifo se tomó la vista frontal (ver Figura 4).

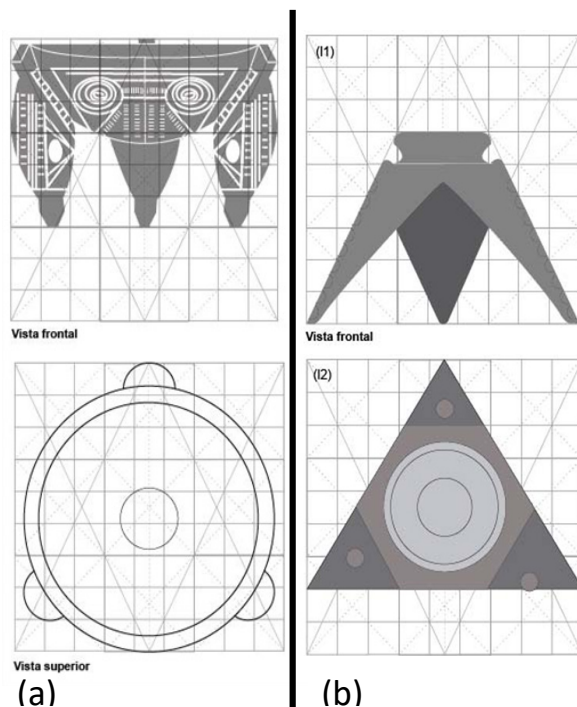


Figura 3. Vistas de (a) la vasija trípode y (b) el incensario trípode, reelaboradas sobre cuadrículas de trazado armónico terciado.

Fuente: Elaboración propia.

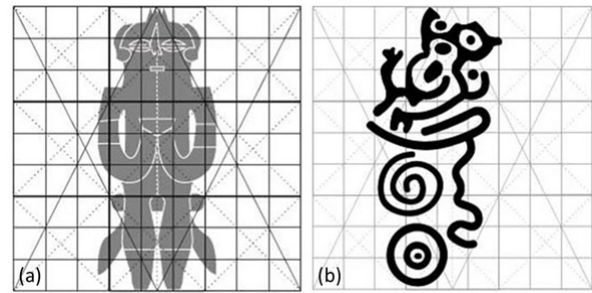


Figura 4. Vistas de (a) la vasija trípode y (b) el incensario trípode, reelaboradas sobre cuadrículas de trazado armónico terciado.

Fuente: Elaboración propia.

Puede observarse que como base para el dibujo de cada vista, se estableció la cuadrícula de trazado armónico terciado propuesta por Zadir Milla (2008) para el estudio del Diseño Andino Precolombino (Ver figura 5). Su estructura contempla la unidad, dualidad y tripartición del cuadrado, dado que esta figura geométrica es capaz de contener el resto de las figuras geométricas. Milla explica que la ley de tripartición "resulta del juego de las diagonales del cuadrado con las diagonales del rectángulo $\frac{1}{2}$, cuyas cruces permiten ubicar los puntos del trazo de las ortogonales respectivas" (2008, p. 35).

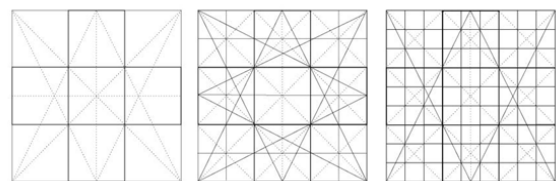


Figura 5. Trazado armónico terciado: Ley de tripartición.

Fuente: Milla, 2008, p. 35.

Para la vasija e incensario trípode se superpuso sobre esa retícula principal las vistas frontal y superior de cada artefacto, así como también se redibujó sobre ella cada uno de sus elementos bidimensionales o signos primarios. La finalidad tras este paso es identificar los principios de la composición geométrica de estos objetos.

2.2) Identificación de los signos primarios presentes en la composición de los artefactos seleccionados.

Se identificaron los puntos, líneas y formas geométricas coincidentes con la retícula, para poder determinar a través de la geometría encontrada en cada artefacto la proporción, el tamaño, las simetrías presentes, el centro de gravedad, la radialidad, el equilibrio, la estabilidad, la repetición de formas y la armonía en ellos como "unidad" (el todo junto a sus partes). Luego se estableció un orden de lectura por jerarquía de tamaño, color y forma, para iniciar la interpretación de los signos.

En la Vasija trípode se observaron elementos bidimensionales ubicados en todo su cuerpo. Su volumen se conforma por la sección de media esfera apoyada sobre tres bases ubicadas sobre la base de un triángulo equilátero. En la Figura 6 se muestran varios signos primarios que destacan visualmente en su cuerpo: (a) dos espirales que culminan en su interior con cabezas de serpiente; (b) un trapecio que contiene pequeñas líneas horizontales; (c) óvalo inscrito en dos triángulos isósceles que comparten la misma base; y (d) un patrón de líneas envolventes en forma triangular que rodea la parte interna de la vasija.

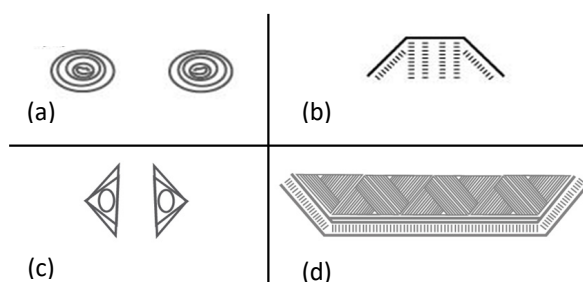


Figura 6. Signos primarios presentes en la Vasija trípode: (a) espirales que culminan en su interior con cabezas de serpiente, (b) trapecio que contiene pequeñas líneas horizontales, (c) óvalos inscritos en triángulos isósceles, (d) patrón de líneas envolventes en forma triangular.

Fuente: Elaboración propia.

El cuerpo del Incensario trípode está conformado en su parte inferior por una especie de pirámide de base triangular, que en la parte superior se intersecta con un pequeño cilindro que sirve de elemento contenedor de la sustancia orgánica que se quema en la ceremonia o ritual. Pero en este caso, su cuerpo no presenta elementos bidimensionales sobre él, por lo cual solo se interpretará el significado de sus volúmenes en el siguiente punto.

2.3) Interpretación de las formas tridimensionales y de los signos bidimensionales primarios presentes en los artefactos (en ese orden).

Conforme a su composición y principios geométricos, tanto las formas volumétricas así como los elementos bidimensionales que componen algunas de ellas se conjugaron con aspectos socio-culturales de los primeros pobladores de la cordillera como son su estructura de pensamiento para desenvolverse de manera cotidiana, sus costumbres, sus rituales y sus marcadas creencias religiosas.

Para el análisis de la Vasija trípode se consideró que el agua es un elemento natural de trascendencia mítica para la cultura de esos primeros pobladores. Una de las formas de expresar su importancia es a través de las ofrendas o tributo que algunas etnias aún presentan a las diferentes lagunas de la región en ciertas épocas del año, por considerar que tal lugar es el espacio sagrado donde habita su diosa madre de las aguas (la gran serpiente). En este sentido, la función de un objeto contenedor de agua en actividades rituales parece asociar la forma circular a lo divino y espiritual de la deidad femenina, mientras que lo triangular comunica otros significados -ver Figura 7 (a)-. Según las leyendas recopiladas por Jaqueline Clarac (1996), la idea de descenso de los dioses a la tierra y su prolífica creación de lagunas en la región pareciera representarse aquí a través del uso del triángulo como figura base en

los planos vertical y horizontal de la forma de este objeto. Esas historias reflejan la importancia que el pensamiento andino otorga a la transformación y al movimiento representado en ideas opuestas como cielo y tierra, arriba y abajo, vuelo y descenso o caída, la relación del arco iris con el agua. Incluso la alusión a animales como el águila (divinidad masculina), la culebra y la rana (divinidad femenina).

Así, la base triangular que se observa en la Figura 7 (b), implica el equilibrio y estabilidad concedida según el pensamiento andino por sus deidades *Ches* y *Shía* (*Arca* y *Arco*, *Tis* y *Teo*, *Shuu* y *Jamashía*, *Sol* y *Luna*), que a su vez representan una parte masculina y otra femenina que para muchos antiguos de la región significó una especie de "unidad cósmica" (Clarac, 2003, p. 117). Por otra parte, si bien la forma de los elementos de soporte o patas parece obedecer a características zoomorfas -Figura 7 (c)-, su agrupación en forma de trípode, además de proporcionar al objeto mayor facilidad para adaptarse a superficies regulares e irregulares, es un atributo característico de las vasijas de la cordillera andina venezolana de los actuales



Figura 7. Relevamiento geométrico de algunas partes de la Vasija trípode: (a) contenedor y soporte trípode; (b) base triangular; (c) soporte de características zoomorfas.

Fuente: Elaboración propia.

estados Mérida, Táchira, Trujillo y parte de Lara.

En cuanto a la interpretación del significado de los elementos bidimensionales más importantes de la Vasija trípode, se tiene que:

- Las dos espirales que culminan en su interior

con cabezas de serpiente -Figura 5(a)- es una noción recurrente que alude a la fertilidad, a la eternidad, a la deidad femenina (*Shia* o *Arca*) (Clarac, 1996).

- El trapecio contenido de pequeñas líneas horizontales -Figura 5 (b)- se asocia con las formas en que se disponían las terrazas de cultivo, organizados de esta manera para distribuir el agua en los diferentes niveles, tomando provecho de la inclinación de los terrenos.

- Los óvalos enmarcados en triángulos -Figura 5 (c)-, es una señal de protección de la comunidad a través del equilibrio establecido por los aspectos divinos como los dioses cósmicos que se vuelven dioses locales, caídos en la tierra andina para crear las montañas y lagunas, crear al hombre y civilizarlo (Clarac, 1996). Este motivo se reitera para cada una de las patas del artefacto.

- El patrón de líneas envolventes en forma triangular que rodea la parte interna de la vasija -Figura 5 (d)-, que enlaza dos ideas relacionadas tanto con la diosa *Shia*, así como con la idea de los cultivos. En otras palabras, puede significar la fertilidad que la diosa le confiere a la tierra a través del agua para la abundancia de los cultivos.

Analizando ahora el volumen del Incensario trípode, las formas triangulares allí presentes nuevamente se relacionan a las deidades de la cultura de los primeros pobladores de la Cordillera Andina de Mérida. Al mismo tiempo, los tres puntos de apoyo de las patas del objeto mejoran la estabilidad del artefacto sobre cualquier tipo de superficie. Tanto la forma piramidal, así como las pequeñas hendiduras que parecen escaleras (ver Figura 8), exponen la idea de ascenso y descenso manifiesta por los Dioses macho y hembra en el momento de la creación de la naturaleza como narran sus mitos. En la vista superior del artefacto -parte inferior de la Figura 3 (b)- esta suerte de interrelación de formas genera una forma

hexagonal como fase intermedia de la unión del cilindro y la pirámide de base triangular. Por su parte, el círculo se asocia a lo que no es terrenal, aquello que viene del cielo o las alturas, reforzando la función de este objeto en los

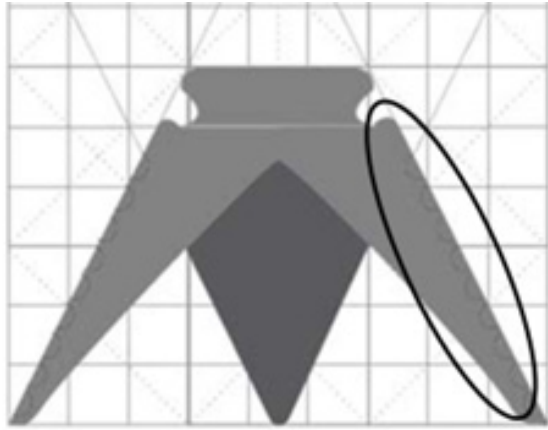


Figura 8. Hendiduras presentes en los soportes del incensario trípode analizado.

Fuente: Elaboración propia.

rituales: una especie de invocación o contacto con esos seres divinos.

Conclusiones

El hallazgo de elementos comunes es un factor determinante en la recolección de esta muestra. Y es que en los doce objetos analizados, los objetos usados en rituales manifiestan coincidencias en cuanto a elementos bi y tridimensionales con estatuillas ubicadas en los cultivos, petroglifos y elementos de indumentaria.

Este estudio no pretende generar un manual con los principios que definen el diseño "global" del estado Mérida, pues como siempre el diseñador tendrá de manera libre y creativa múltiples formas de hacerlo. Sin embargo, profundizar el tema posibilita la identificación de elementos que antes no habían sido puestos en relieve para generar valor agregado en propuestas de diseño que se inspiren en

artefactos de origen indígena. Tomando en cuenta que su lenguaje trascendió de lo verbal, surgen líneas y volúmenes cuyos significados, por ejemplo, aluden a la fertilidad a través de espirales o formas envolventes e infinitas; la idea de lo femenino con formas curvas y de lo masculino con formas triangulares; el cielo representado con un círculo; el equilibrio espiritual con la superposición del círculo y el triángulo; los cultivos con patrones de líneas sucesivas; la estabilidad representada con bases triangulares; el universo representado por la intersección de pirámides; o la protección representada mediante un círculo central y un triángulo exterior.

Estas son solo algunas de las inferencias obtenidas, que si bien tienen una elevada carga de subjetividad, el diseñador podría considerar esto como génesis de algunos conceptos que se proyecten como locales, incorporando su impronta para generar configuraciones novedosas, interesantes, diversas y a su vez coherentes con la cosmovisión de las etnias que habitaron la Cordillera Andina de Mérida.

Si bien la diversidad de artefactos arqueológicos analizados lleva a un plano abierto y más subjetivo de interpretación de los signos andinos, esto puede llevar a pensar que la metodología planteada es "poco rigurosa" ya que:

- Contempla una selección de objetos de funciones muy variadas. Pero hay que reconocer como una limitante de la investigación el escaso repertorio de objetos de esta naturaleza disponibles en Mérida, e incluso en el Museo Arqueológico.
- Cada detalle se observa en una retícula de estudio que en principio solo presenta diagonales inscritas en un cuadrado.

Asimismo, la amplitud con la que se maneja esta metodología posiblemente deja al margen otros posibles análisis y significados. Sin embargo, la metodología implementada permitió

hallar un lenguaje coincidente y consistente para expresar significados, reafirmando las creencias religiosas y formas de vida manifestadas en elementos bi y tridimensional comunes en toda la configuración del objeto, reflejando así el fundamento de la materialización de los artefactos precolombinos. Se observa como la configuración de los mismos no se presenta de forma aislada: parece existir entre ellos una armonía entre lo pragmático, lo sintáctico y lo semántico, donde cada volumen y elemento bidimensional analizado se integra para transmitir la manera en que estas comunidades entendían el mundo.

Queda la labor de agotar el tema y sus detalles en función de la necesidad y propósito de lo que se diseña. Recuérdese que no se trata de copiar el vocabulario visual de los primeros pobladores andinos, ni de idealizarlo, sino de rescatarlo, recreándolo e incorporándolo en el diseño de productos utilitarios representativos de la región merideña, dando así continuidad a ese lenguaje particular. En otras palabras, los resultados obtenidos no pretenden en absoluto ser un manual de referencia obligada, pero seguramente podrían contribuir en el proceso creativo de un diseñador interesado en generar productos con conceptos esencialmente locales de la región andina merideña.

Notas

1 Cadena montañosa de mayor altura en Venezuela, ubicada en la parte occidental del país, con una extensión aproximada de 425 kilómetros. El área fundamental del poblamiento indígena de los Andes de Mérida fue la cuenca del Río Chama, extendida a lo largo de toda la sierra en sentido paralelo al eje de la cordillera.

2 Ciencia interpretativa o teoría psicológica y social que trata de comprender el proceso de creación y asignación de significados al mundo de la realidad vivida, esto es, a la comprensión de actores particulares, en lugares particulares, en situaciones particulares y lugares particulares (Schwandt, 1994)

3 Se asumió la amplia definición del término «artefacto»

como un objeto “hecho con arte”; “...especialmente una máquina o aparato construido con cierta técnica para un determinado fin” (DRAE, 2018, s/p), conjuntamente con la definición de «artefacto arqueológico», entendido como restos materiales portátiles fabricados por el ser humano en un espacio y tiempo determinados, que en este caso permiten comprender la vida de una sociedad prehispánica al proporcionar información sobre cómo esa población los fabricó, usó o desechó.

4 Se refiere a “los planos de significación de los cuales se generan el naturalismo, el simbolismo y la abstracción geométrica” (Milla, 2008, p. 8)

5 Constantino Torres define al signo como “aquél que representa o substituye un objeto o concepto y activa a un interpretante”, para luego definir al signo primario como “la parte fundamental e irreducible de una propuesta perceptual” (2004, p. 56)

Referencias

- Beristain, H. (1997). *Diccionario de Retórica y Poética* (8° ed.). México D. F., México: Editorial Porrúa.
- Blumer, H. (1982). *La Sociedad como Interacción Simbólica*. Barcelona, España: Hora.
- Carlson D. (2008). *5 Key Design Trends*. [Documento en línea] Disponible: <http://davidreport.com/the-report/issue-10-2008-5-key-design-tren/> [Consulta: 2019, marzo 19]
- Castiñeiras M. (2007). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona, España: Ariel.
- Clarac, J. (2003). *Dioses en Exilio* (2° ed.). Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, Vicerrectorado Académico.
- Clarac, J. (1996). *Mérida a Través del tiempo*. Mérida, Venezuela: Consejo de Publicaciones Universidad de Los Andes, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico, Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez, y Consejo Nacional de la Cultura.
- Colombres, A. (2005). *Teoría trascendental del arte: hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires, Argentina: Del Sol.
- Elam, K. (2003). *Geometría del diseño: estudios de proporción y composición*. México DF, México: Trillas.
- Gordones, G. y Meneses L. (2005). *Arqueología de la Cordillera Andina de Mérida*. Mérida, Venezuela: Museo

Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez, Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Ediciones Dabanatá.

- Zuñiga, V. (2006). *Aproximación a un Vocabulario Andino*. Tesis de maestría no publicada. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Palermo.

- Grégoire V. (2008). *Metropuritan ou extantrique? Choisissez votre camp!*. [Documento en línea] Disponible: https://www.lexpress.fr/styles/mode/metropuritan-ou-extantrique-choisissez-votre-camp_522584.html [Consulta: 2019, marzo 19]
- Martens, R. (1994). *El Culto a las Piedras en las Prácticas Simbólicas del Campesino Merideño*. Trabajo de grado no publicado, de la Licenciatura de Historia. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes.
- Milla, Z. (2008). *Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino*. Lima-Perú: Asociación de Investigación y Comunicación Amaru Wayra. [Documento en línea] Disponible: <http://es.scribd.com/doc/53341564/introduccion-Semiotica-Diseno-Andino-Precolombino> [Consulta: 2019, marzo 19]
- Montero, M. (1997). *Ideología, Alineación e Identidad Nacional* (4° ed.). Mérida, Venezuela: Programa de Manuales y Textos Universitarios F.C.U.
- Observatorio del Hábitat (2007). *Cuaderno de Tendencias del Hábitat 2008-2009*. [Documento en línea] Disponible: <https://es.slideshare.net/observatorioh/cuaderno-tendencias-hbitat-0809> [Consulta: 2019, mayo 2]
- Rizo, M. (2005). *La comunicación como base para la interacción social. Aportaciones de la comunicología al estudio de la ciudad, la identidad y la inmigración*. [Documento en línea]. Disponible: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_03/contemporanea_n03_06_garcia.pdf [Consulta: 2019, marzo 19]
- Schawandt, T. (1994). Constructivist, interpretivist approaches to human inquiry. Citado por Martínez M. Miguel. En: *La etnología y el Intercambismo Simbólico. Sus aspectos metodológicos específicos*. [Documento en línea] Disponible: <http://prof.usb.ve/miguelm/laetnometodologia.html> [Consulta: 2019, marzo 19]
- Torres, C. (Comp.) (2004). Imágenes Legibles: La Iconografía Tiwanaku como Significante. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* N° 9, pp. 55-73.
- Vargas, I. (1986). Desarrollo Histórico de las sociedades andinas de Venezuela. Gens. *Boletín de la Sociedad Venezolana de Arqueólogos*, Vol. 2, N° 1, pp. 320-360.
- Zecchetto, V. (2003). *La danza de los signos: nociones de semiótica general*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.

LA OBRA DE ARQUITECTURA Y SU PROTECCIÓN JURÍDICA: EL CASO VENEZOLANO

Architectural Works and their Legal Protection: The Venezuelan Case

Recibido: 24/08/2024
Aceptado: 17/10/2024

Rafael Caldera Prieto. Venezuela. jocalpri@gmail.com
 <https://orcid.org/0009-0009-9437-0558>
Alejandro Rassias López. Universidad de Los Andes, Venezuela. rassalex@ula.ve
 <https://orcid.org/0000-0002-6075-5718>

Resumen:

Esta investigación tiene como objetivo presentar una visión panorámica de la obra de arquitectura, desde la perspectiva de la Ley sobre Derecho de Autor (LSDA). En la primera sección, se estudia el concepto de obra, desde el punto de vista del derecho autoral. Seguidamente, se revisan diferentes posturas sobre la arquitectura y su relación con el arte. Luego, se propone una definición de obra de arquitectura inherente al marco normativo de la Propiedad Intelectual. En el segundo apartado, se analiza la tutela jurídica de la obra arquitectónica según la LSDA. Posteriormente, se revisan el objeto de la protección autoral y los requisitos necesarios exigidos por la ley. Para terminar, se presentan unas consideraciones finales derivadas de la importancia y omnipresencia de las obras arquitectónicas.

Palabras clave: Obra, arquitectura, propiedad intelectual, derecho de autor.

Abstract:

This paper aims to present a panoramic view of architectural work, from the perspective of Copyright Law. In the first section, the concept of architectural work is analyzed from the point of view of copyright law. Next, different views on architecture and its relationship with art are reviewed, followed by a proposal of architectural work inherent to the regulatory framework of Intellectual Property. In the second part we analyze the legal protection of architectural works according to the Copyright Law. Subsequently, the object of copyright protection and the necessary requirements demanded by law are reviewed. Finally, some concluding remarks are presented based on the importance and omnipresence of architectural works.

Keywords: Work, architecture, intellectual property, copyright.

Introducción

La protección que ofrece la legislación autoral venezolana a la obra de arquitectura, en principio, no difiere de la tutela jurídica otorgada a las demás obras del ingenio de carácter creador, ya sea de índole literario, artístico o científico. Sin embargo, por las cualidades particulares de su autor y las características propias de la obra, esta se beneficia de una regulación adicional en la Ley de Ejercicio de la Arquitectura y Profesionales Afines y en la Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural, naturalmente desde ópticas diferentes, y también se le menciona en el derecho común y en normas de otras leyes especiales, dada la importancia e incidencia que tiene este tipo de obra en el quehacer humano y en el ámbito jurídico.

Esta circunstancia plantea al profesional del derecho, esencialmente al abogado litigante y a los jueces la disyuntiva de cuál normativa tendría preferente aplicación en un caso concreto y consecuentemente amerita una interpretación y conciliación entre la normativa autoral y otros dispositivos legales que de cualquier forma puedan incidir en su aplicación.

Con la realización de esta investigación se pretende, en líneas generales, presentar a los profesionales de las ciencias jurídicas, a los especialistas en propiedad intelectual y a los proyectistas urbanos una visión panorámica de la obra de arquitectura, desde la perspectiva autoral, es decir, aspectos relacionados con la obra que son de interés y relevancia para el Derecho de Autor.

Por otra parte, de manera específica, se persigue examinar, interpretar y comentar la normativa autoral pertinente a la obra de arquitectura. En ese sentido, se revisarán: la definición de obra arquitectónica para los efectos de la propiedad intelectual, las fases de formación de una obra y la protección legal de la arquitectura en Venezuela.

Con estas notas sobre la obra de arquitectura, se quiere abrir camino para atraer la atención hacia la admirable creación intelectual del arquitecto y motivar la crítica constructiva que permita ampliar la interesante senda de la disciplina autoral.

1. La obra arquitectónica y la Propiedad Intelectual

1.1 Carácter y concepto.

Las disposiciones de los convenios multilaterales sobre Derecho de Autor no entran a definir las diversas obras del ingenio, susceptibles de protección, ni tampoco indican el carácter o naturaleza de cada una de ellas, Así las cosas, corresponde al intérprete hacer uso de la doctrina sobre la obra en cuestión, para conceptualizarla y darle la ubicación adecuada. A tal efecto es preciso aclarar primero que debe entenderse por obra desde la perspectiva autoral.

En este sentido, el Glosario de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) sobre el Derecho de Autor y Derechos Conexos define la obra como “toda creación intelectual original expresada en una forma reproducible” (Boyhta, citado por Parilli, A. 1994, p. 31).

Según la autora Delia Lipszyc, “para el derecho de autor, obra es la expresión personal de la inteligencia que desarrolla un pensamiento que se manifiesta bajo una forma perceptible, tiene originalidad suficiente y es apta para ser difundida y reproducida” (1993, p. 61).

En el ordenamiento jurídico venezolano, de conformidad con lo previsto en el Reglamento de la Ley sobre Derecho de Autor, el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas y el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor, debe entenderse por obra: “toda creación intelectual original de naturaleza artística, literaria o científica, susceptible de ser divulgada o reproducida de cualquier forma”.

Es importante recalcar que, el Estado venezolano denunció en el año 2006 el Acuerdo de Cartagena (Comunidad Andina de Naciones), finalizando para el país, los derechos y obligaciones originados de su condición de país miembro; sin embargo, a efectos de esta investigación, se incorporará la Decisión N° 351 que establece el Régimen Común sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos, como parte de la doctrina para lo concerniente a la definición de algunos conceptos inherentes al tema aquí planteado.

Ahora bien, para determinar el carácter o naturaleza de la obra de arquitectura es preciso entender que es la arquitectura. En tal sentido, el antiguo tratadista, Vitruvio Polión, expone que “la arquitectura se compone de orden, que los griegos llamaron *taxis*; de disposición, a la que dan el nombre de diátesis; de *enritmía* o proporción (simetría, decoro) y de distribución, que en griego se dice *oikonomía*” (1955, p. 12).

Por su parte, Cicerón definió la arquitectura como “el arte de fabricar con firmeza, conveniencia, hermosura y proporción” (Jakson, 1967, p. 120).

Los diccionarios ofrecen diferentes definiciones de arquitectura, entre ellas podemos resaltar: “arquitectura es el arte de proyectar, construir y adornar los edificios conforme a reglas determinadas” (García, Pelayo y Gross, 1986, p. 93).

“Arquitectura es el arte de conformar el espacio, transformándolo en símbolo emotivo de espiritualidad” (Quillet, 1978, p. 87).

En las definiciones citadas se observa como una constante la palabra **arte**; muchos tratadistas le han denominado “la madre de las artes” porque en ella se conjugaba usualmente la escultura y la pintura, y si consideramos además que en algunos países europeos los estudios de arquitectura se realizan en las Escuelas Superiores de Bellas Artes, es lógico pensar que la ubicación de la obra de arquitec-

tura debe estar entre las obras de naturaleza artística. Esta circunstancia también podemos inferirla, por descarte, del título del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, ya que no se trata de una obra literaria propiamente dicha.

Empero, si tomamos en cuenta la posibilidad de expresarla mediante un lenguaje matemático, incorporable en un software, mediante el cual se expresa normalmente, veremos que, encuadra dentro del concepto amplio de obra literaria, elaborado por la doctrina autoral e incorporado en algunas legislaciones nacionales. En consecuencia, debemos admitir que la obra de arquitectura también puede adoptar el carácter literario y podría ser de naturaleza científica, como en el caso de una obra didáctica. Sin embargo, el carácter principal que nos interesa es la **faceta artística** que normalmente presenta la obra.

Algunos autores, como Satanowsky, Chaves y Lypszic, la incluyen dentro de las obras plásticas, aunque sus características particulares han hecho que se le dé un tratamiento autónomo. A decir verdad, desde la antigüedad la arquitectura estuvo emparentada con las artes plásticas, pero al propio tiempo se le diferenciaba de ellas. Pero, en sí, la característica más importante de la arquitectura y lo que verdaderamente le distingue de las demás manifestaciones artísticas, podemos apreciarla en la frase: **la creación de espacios**. En este sentido se expresa Bruno Zevi al afirmar que “el carácter por el que se distingue de las demás actividades artísticas, reside en su actuar por medio de un vocabulario tridimensional que involucra al hombre” (1978, p. 19).

Para evitar polémicas sobre este punto y a los efectos de la ley autoral, la Decisión 351 se encarga de aclarar la situación **definiendo el concepto de obra plástica o de bellas artes** así:

Creación artística cuya finalidad apela al sentido estético de la persona que la contempla, como las pinturas, dibujos, grabados y litografías. No quedan comprendidas en la definición, a los efectos de la presente Decisión, las fotografías, las obras arquitectónicas y las audiovisuales (artículo 3).

Vista la distinción que hace el legislador, es conveniente mencionar que tal exclusión del campo de las artes plásticas solo tiene relevancia jurídica en el aspecto relacionado con la no aplicación del *droit de suite*, esto es, el derecho del autor de obras plásticas de percibir un porcentaje en las reventas del ejemplar original.

En la práctica, sin embargo, la relevancia estética y el impacto de la obra de arquitectura edificada, en el espíritu de quien la contempla, es innegable y se refleja en cierto modo en el dicho del Poeta Francisco de Icaza "... no hay en la vida nada como la pena de ser ciego en Granada", o en el adagio napolitano "ver Nápoles y luego morir".

En cuanto al concepto de obra de arquitectura, encontramos que los textos del Convenio de Berna y de la Decisión 351, no ofrecen ninguna definición. Las legislaciones europeas y latinoamericanas, incluyendo la venezolana, tampoco definen la obra de arquitectura.

Ante esta situación, autores como Lypszic, Ferreyros Castañeda y Retondo, señalan que, según la doctrina, son obras de arquitectura los croquis, planos, diseños, maquetas y edificaciones; lo que, a nuestro modo de ver, no puede catalogarse como una definición. Así pues, los instrumentos jurídicos mencionados no definen qué es **la obra de arquitectura** para el Derecho de Autor, simplemente indican, en una lista enunciativa, que están protegidas, entre otras, la obra de arquitectura; y los planos y croquis relativos a la arquitectura. En algunas legislaciones, como la Ley chilena sobre Propiedad Intelectual (N° 17.336 de 1970) simplemente se dice: quedan especialmente protegidos con arreglo a la presente Ley, los proyectos, bocetos y maquetas arquitectónicas y los sistemas de elaboración de mapas".

Otros autores opinan que si tratáramos de definirla significaría encasillarla y limitar su cobertura.

Así pensamos por un momento, pero al recapacitar consideramos que, independientemente de la especialidad y de la tipología en que se desenvuelva el arquitecto, su verdadera creación intelectual está dirigida inexorablemente hacia el diseño de arquitectura. Así pues, el hecho de que el arquitecto tenga diversas áreas de trabajo y deba manejar una tipología

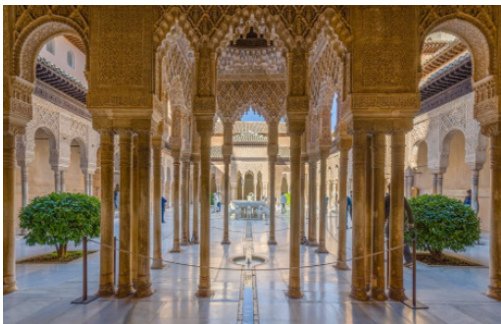


Figura 1. a) Patio interno y pilares de la Alhambra de Granada, España (izq.). b) Arco de acceso a la Galería Humberto I, Italia (der.).

Fuente: <https://ingeoexpert.com/2018/09/28/historia-de-la-alhambra/?srltid=AfmBOoqsjTut769u7YF7bIVL-CRRWW3E8fGxNxR7adUTHAk5RI2hXAXX1> y <https://www.publicconsulting.com/wordpress/naples/>

muy amplia y diversas, no debe ser obstáculo para definir su creación intelectual desde la perspectiva autoral, vale decir, determinar qué debe entenderse por obra de arquitectura en el campo del Derecho de Autor.

En la legislación norteamericana, encontramos, sin embargo, que en el *Architectural Works Copyright Protection Act, Section 101 of title 17, United States Code*, se establece lo siguiente:

An architectural work is the design of a building as embodied in any tangible medium of expression, including a building, architectural plans, or drawings. The work includes the overall form as well as the arrangement and composition of spaces and elements in the design, but does not include individual standard features.

Esta definición legal nos dice que “una obra arquitectónica es el diseño de una edificación incorporado en cualquier medio de expresión tangible, incluyendo una edificación, planos arquitectónicos o dibujos. La obra incluye tanto la forma en general como el arreglo y composición de espacios y elementos en el diseño, pero no incluye aspectos individuales comunes”. (Traducción propia)

La norma de la ley estadounidense está bien orientada y apunta hacia la idea correcta, pero observamos lo siguiente: solo hace referencia a medios de expresión tangibles, aunque la tecnología contemporánea ofrece soportes materiales que no son propiamente tangibles, de allí que los textos de algunas legislaciones prefieren expresar, cualquier medio o soporte, tangible o intangible; o un soporte material cualquiera, conocido o por conocer, de los cuales podamos percibir la obra, reproducirla o comunicarla, directamente o con la ayuda de un dispositivo.

No menciona tridimensional *architectural models* (las maquetas), y pareciera referirse solamente a *full scale buildings* (las edificaciones); solo hace referencia al diseño arquitectónico

sin mencionar otros diseños de arquitectura, como el paisajista y urbanístico, además, identifica la obra con el soporte material en el cual se incorpora.

Aunque toda definición corre el riesgo de resultar insuficiente, tanto más cuando se refiere a un tema tan amplio y complejo como el que estamos tratando, siguiendo los lineamientos de la ley norteamericana y del concepto autoral de obra, nos atrevemos a elaborar una **definición de obra de arquitectura**, desde el punto de vista del Derecho de Autor, de la forma siguiente:

The architecture work is the urbanistic, landscaping or architectural design, fixed in any material support, known or to be known, represented in any scale and protection system, two or three dimensional, conventionally made or by means of cybernetics, provided with originality and susceptible of being reproduced in any form.

Concepto que traducimos así: **la obra de arquitectura es el diseño, arquitectónico, paisajista o urbanístico, fijado en cualquier soporte material, conocido o por conocer, representado a cualquier escala y sistema de proyección, en dos o tres dimensiones, realizado convencionalmente o con apoyos cibernéticos, dotado de originalidad y susceptible de ser reproducido de cualquier forma.**

En la definición dada encontramos los siguientes elementos:

En primer lugar, el término diseño, cuya definición, creada por el célebre arquitecto Leone Battista Alberti, dice así: “el diseño es toda idea separada de la materia, es la imagen independientemente de los procesos técnicos y de los materiales para realizarla, dada la invención, se busca los medios para realizarla” (citado por Argan, 1980, p. 24). La palabra invención en el contexto de esta definición significa **forma**.

El diseño es la creación intelectual del arquitecto e implica un trabajo de composición que consiste en seleccionar, coordinar, integrar y articular todos los elementos que le permiten hacer la ordenación espacial y funcional de un arquetipo determinado y darle forma individual con la ayuda de todo un repertorio producto de la experiencia histórica.

El diseño de arquitectura puede recaer sobre tres grandes áreas: el diseño urbanístico, el diseño paisajista y el diseño arquitectónico.

Este diseño requiere ser fijado en un soporte material, cualquiera que este sea, conocido o por conocer, para que podamos percibirlo sensorialmente, directamente o con la ayuda de cualquier dispositivo.

El diseño admite diferentes representaciones: una primaria, vale decir, en tres dimensiones, a escala real; y secundarias (a escalas reducidas), realizadas en dos o tres dimensiones, en el sistema de proyección adecuado, de manera convencional o con apoyos cibernéticos.

El diseño debe ser original para que sea susceptible de protección autoral. Finalmente, el diseño de arquitectura, como cualquier otra obra, debe ser susceptible de ser reproducido en cualquier forma.

1.2 Fases de formación.

Todo proceso creativo implica el seguimiento de varios pasos o fases de formación para llegar al resultado deseado. En el caso de la obra de arquitectura el proceso se desarrolla siguiendo las etapas que a continuación se mencionan:

a) Gestación de la idea (Creación del diseño)

En esta fase el autor concibe la idea inspiradora sobre la base de una necesidad, y se representa mentalmente la respuesta al problema planteado. Tradicionalmente, se conocen cuatro métodos básicos de diseñar, que, según Broadbent (1976) son: el diseño pragmático, el

diseño icónico, el diseño analógico y el diseño canónico. El arquitecto aprende durante su formación académica ciertos principios denominados fuentes catalizadoras de conceptos arquitectónicos (sobreevaluación de variables, intrínsecas o extrínsecas; oportunidad de diseño; geometrización intelectual, independiente o dependiente; analogías o relaciones de coherencia; adaptación tipológica; y la combinación de estas fuentes) (Ramírez, B. 1987). Esos principios le orientan y le sirven para abordar y emprender su trabajo compositivo, pero, en todo caso, cada autor tiene su manera de diseñar, porque la arquitectura (como el diseño en general) no tiene una sola respuesta.

En este sentido, la Teoría de la Arquitectura

debe dirigirse a formar al arquitecto, para que pueda encarar los problemas planteados por la necesidad de coordinación y síntesis propias de su tarea, proporcionándole un método de estudio y una preparación crítica que afirmen su conciencia del proceso creador de arquitectura (Tedeschi, 1969, p. 21)

El autor realiza el diseño en su mente y la futura obra permanece en el fuero interno del creador hasta el momento de su exteriorización. Es evidente que la fase de diseño no goza de la protección jurídica autoral porque se requiere todavía de un medio de expresión para incorporarlo en un soporte físico que nos permita percibirlo y reproducirlo.

Para el arquitecto David Roncayolo Morales

la idea arquitectónica es la respuesta del arquitecto ante una situación particular y concreta; tal idea es producto de un proceso mental integrador y sintetizador en el cual juega un papel muy importante el talento individual, vale decir, la habilidad personal para imaginar una respuesta consona con la tradición y con el contexto pertinentes (1989, p. 33)



Figura 2. a) Capilla de Piedra (izq.) b) Capilla El Tisure (der.). Obras construidas piedra a piedra por Don Juan Félix Sánchez, el arquitecto del Páramo.

Fuente: <https://www.misrevistas.com/eneltapete/notas/978/juan-felix-sanchez-el-arquitecto-del-paramo>

Y según este autor, ... "lo que imaginamos, en tanto idea, permanece en el estado de lo virtual sin tomar forma concreta, mientras que lo creado no podemos entenderlo independientemente de su concreción, de su resolución fáctica (1989, p. 22).

Según Piquer Chanzá, "el diseño requiere cierta inventiva e ingenio y un conocimiento intuitivo del comportamiento reológico de los materiales de construcción y de su composición interna y externa" (1986, p. 66).

Para el profesor Peter Collins, "*the quality of an architect's creative talent may well be measured by the variety of space he is capable of conceiving, but the quality of his judgment depends upon his criteria of rejection, and the scruples with which they are applied*" (1971, p. 41).

En opinión de este calificado tratadista, "la calidad del talento creativo de un arquitecto bien puede medirse por la variedad de espacios que es capaz de concebir, pero la calidad de su juicio depende de sus criterios de rechazo, y de los escrúpulos con que ellos son aplicados". (Traducción propia)

b) Exteriorización de la idea (Fijación del diseño)

Esta fase implica la fijación de la creación intelectual en un soporte físico (*corpus mechani-*

cum), conocido o por conocer. De acuerdo con la Decisión 351, debe entenderse por **fijación** la incorporación de signos, sonidos o imágenes sobre una base material que permita su percepción, reproducción o comunicación, y esto puede dar lugar a los supuestos siguientes:

1) Que el autor traslade la imagen concebida directamente a la realidad y construya, in situ, por sí mismo o bajo su dirección, la obra en cuestión (figura 2). Durante siglos esa era la forma usual de llevar a cabo la fijación de la obra y el cambio empieza a percibirse durante el Renacimiento, cuando la arquitectura se coloca en un plano intelectual por encima de lo artesanal, orientándose a la ciencia que actualmente conocemos.

2) Que el autor comunique verbalmente la idea realizada, con todo detalle, de tal forma que un asistente pueda fijarla en un soporte material. Es sabido que un dibujo es mucho más elocuente que las palabras y no requiere traducción. En algunos casos, podríamos estar frente a creaciones que reciben el nombre de obras en colaboración, como es el ejemplo que reporta la jurisprudencia francesa referido a ciertas obras realizadas por un discípulo bajo la dirección del maestro (figura 3).

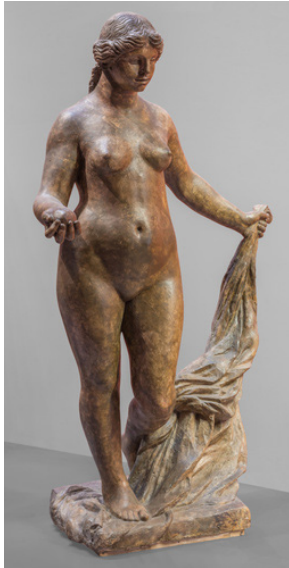


Figura 3: La Venus victoriosa. Se considera una obra en colaboración, fue ejecutada por Guino, discípulo de Renoir, bajo su dirección, cuando éste era demasiado viejo para ejecutarlas él mismo (Bercovitz, 1997).

Fuente: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/venus-victrix-164848>

3) Que el propio autor incorpore su creación intelectual en un soporte físico que permita la percepción de la obra y su eventual reproducción. Habiendo llegado a esta fase de formación, se presenta una polémica donde se enfrentan **dos puntos de vista** de una misma realidad.

En el primer punto de vista, encontramos la perspectiva autoral, que debe ser cónsona con el concepto albertiano de diseño, señalado por Giulio Argan.

Así pues, **para el Derecho de Autor** la obra de arquitectura existe desde el preciso momento en que la idea creadora del arquitecto, vale decir, el diseño retenido en la mente del autor se exterioriza para fijarse en un soporte físico, cualquiera que este sea; y automáticamente, sin necesidad de cumplir formalidad alguna, goza de la protección jurídica autoral, independientemente de la propiedad del objeto material en el cual esté incorporada su creación intelectual, de su forma de expresión, de su mérito y de su destino. Dicho esto, queda claro que en el campo autoral **la obra de arquitectura existe, aunque no se realice la construcción**, vale decir, tiene vida independiente de la edificación, y el autor ya tiene ciertos derechos de orden moral y patrimonial.

De hecho, la historia nos revela numerosos ejemplos de obras de arquitectura cuyos proyectos se quedaron en esta fase y nunca llegaron a ejecutarse, como es el caso de la ciudad ideal *Rush City Reformed* de Richard Neutra o el famoso *Mile High* de Frank Lloyd Wright (figura 4).

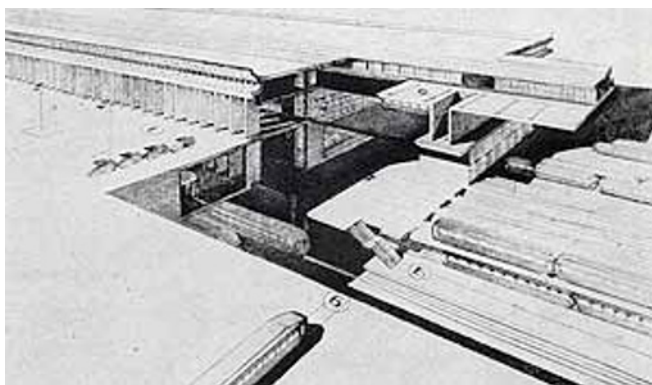


Figura 4: Ejemplo de es un diseños conceptuales no construidos. Proyectos para *Rush City Reformed* (1925 – 1930) y *Mile High* (1957).

Fuente: <https://intranet.pogmacva.com/es/obras/67308> y https://www.reddit.com/r/architecture/comments/1651cpa/the_illinois_aply_named_the_mile_high_tower_by/?tl=es-419

Coincidentemente con esta posición está la opinión del Dr. Hermegenildo Baylos Corroza, para quien “la creación se encuentra completa en su sentido formal, que es el que le conviene, mediante la simple representación de la combinación ideada; y sigue siendo la misma, aunque jamás se construya el edificio que representa” (1993, p. 556).

En **el otro ángulo de visión**, encontramos opiniones como la Piquer Chanzá, quien advierte que no debe confundirse el proyecto con su objetivo, y afirma que “el proyecto no es la obra, es su definición” (1986, p. 10), es el instrumento que permitirá su ejecución. En esta línea de pensamiento pareciera estar el autor brasileño Walter Moraes, cuando afirma: “pero que la creación arquitectónica es, en sí, una edificación, un cuerpo que materializa una conjugación de formas y funciones de habitabilidad ideadas por una mente creadora”, aunque afirma que ... “antes de existir la cosa construida hay una definición gráfica y dimensional de concepción pura”, (...) “que, en tanto obras, gozan de la protección del derecho de autor” (citado por Antequera, 1994, p. 145).

Usualmente, algunos arquitectos e ingenieros, tomando en consideración la definición de arquitectura y el aspecto teleológico de la obra arquitectónica, sentido que es completamente extrínseco a la obra de arquitectura, **utilizan la palabra obra para designar el objetivo del diseño**, vale decir, los espacios sensorialmente apreciables, contruidos con arreglo al diseño plasmado en los planos del respectivo proyecto. **El diseño**, cualquiera que este sea, expresado normalmente mediante el dibujo, representa los lineamientos generales de la obra concebida por el autor, es la creación intelectual; pero los espacios resultantes, sean confinados o abiertos, representan para ellos la verdadera materialización de la creación intelectual, la obra en sí.

El autor Germán Bercovitz, se ubica en esta

corriente que, por llamarla de alguna manera, la denominamos **materialista**, cuando expresa “la obra arquitectónica existe antes de la ejecución final del proyecto, aunque insistimos, solamente la función es la que caracteriza como tal la obra arquitectónica lo que de otro modo sería un simple dibujo o maqueta” (1997, p. 43). La jurisprudencia argentina ha establecido que “el derecho de autor ampara la producción intelectual en razón de su naturaleza intrínseca y no del destino o función que la misma deba realizar” (citada por Ledesma, 1992, p. 37)

Da la impresión que la polémica se origina porque **en el ámbito autoral la obra es la creación intelectual**, vale decir, **el diseño**, fijado en cualquier soporte material, en cualquiera de sus formas de representación. Aunque las mismas legislaciones distinguen, en su listado enunciativo, cuando mencionan la **obra** de arquitectura y después los planos y croquis relativos a la arquitectura. En consecuencia, tenemos un concepto de obra, propio de la disciplina autoral, con una significación diferente del término a la que el mismo vocablo tiene en el lenguaje común.

La autora argentina Hilda Retondo (1997), comenta que durante años **el tema sobre el alcance de la protección de la obra arquitectónica** ha sido objeto de numerosos debates, en la doctrina y en la jurisprudencia de muchos países, **tratando de precisar si la protección autoral** debía limitarse a **los planos y maquetas** de la obra de arquitectura o si debía extenderse a **la edificación**.

En este sentido, en el Acta de la Convención de Berna (1886) prevalece la primera posición, pero se establecieron artículos adicionales, para reconocer derechos más extensos concedidos por las legislaciones nacionales.

Esto justifica, para nosotros, la distinción que hacen las legislaciones nacionales en el listado enunciativo de obras, cuando mencionan la obra de arquitectura (**suponemos que se refie-**

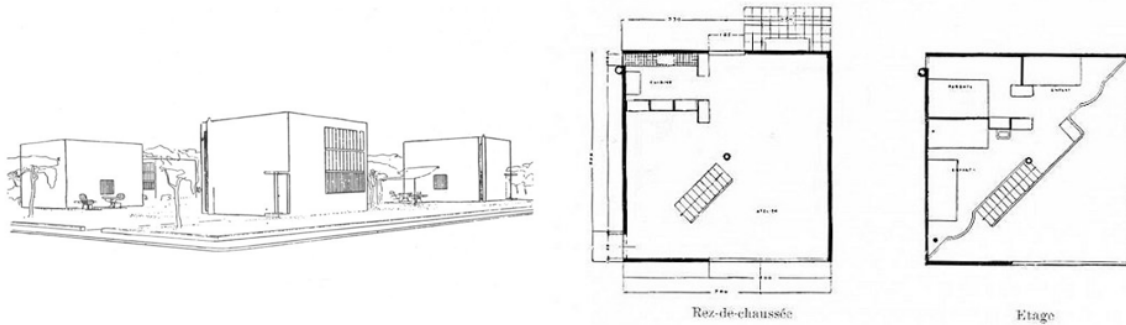


Figura 5: El proyecto Dom-ino de viviendas en serie para artesanos, modelos Citrohan de Le Corbusier.

Fuente: <https://tecne.com/arquitectura/le-corbusier-casas-en-serie-para-artesanos/>

re a la edificación) y luego los planos y croquis relativos a la arquitectura. Pareciera que todas esas discusiones jurídicas del pasado se deben precisamente a **la ausencia de una definición autoral** de obra de arquitectura, porque **la obra de arquitectura**, a nuestro entender, es una sola: **el diseño** pertinente a esta disciplina, aunque no se construya e independientemente del número de edificaciones que se lleguen a construir con el diseño (figura 5).

A nuestro juicio, al definirse qué debe entenderse por obra de arquitectura en el campo del Derecho de Autor, se establece también claramente el alcance de la protección autoral, que debe comprender, como hemos visto, todas las representaciones que podamos hacer del diseño.

c) Ejecución de la obra (Edificación del diseño)

Esta fase final implica edificar la obra, construyéndola con arreglo al diseño de arquitectura (*corpus mysticum*) plasmado normalmente en los planos que conforman el proyecto de arquitectura. En esta última forma de representación, preferimos decir que la obra alcanza su máxima expresión, no que cobra vida, porque ya la obra tiene vida propia en las representaciones (planos, croquis, maquetas) que se utilizan para edificarla, aunque no se lleve a cabo la construcción.

Cuando entramos en la fase de construcción de la obra de arquitectura, van a coexistir dos derechos: uno, el derecho del autor sobre su creación intelectual, y otro, el derecho del propietario de los planos en los cuales está incorporado el diseño, del terreno sobre el cual se ejecutará la obra y de los materiales de construcción. De hecho, los sujetos titulares de derecho podrían ser tres: el autor como titular del derecho moral; el cesionario como titular del derecho de explotación y finalmente el dueño de la edificación.

2. Protección legal de las obras arquitectónicas en Venezuela

En nuestro ordenamiento, encontramos un conjunto de instrumentos jurídicos que son fuentes directas de derecho de autor, a los cuales denominaremos principales (tabla 1); y otras fuentes normativas representadas por leyes especiales, relacionadas con el tema objeto de estudio, y por los códigos de derecho sustantivo y adjetivo, que hemos calificado de accesorias y en las cuales no ahondaremos.

Tabla 1: Fuentes normativas principales para la protección autoral en Venezuela.

Fuente: Los autores.

Fuente	Artículos
Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (1999)	- 98 (Derechos Culturales y Educativos)
Ley Aprobatoria de la adhesión de Venezuela al Convenio de Berna para la protección de Obras Literarias y Artísticas (1982)	- 2 (Definición de obra) - 4 (Ámbito de protección) - 5.4 (País de origen)
Ley Aprobatoria de la Convención Universal sobre Derecho de Autor (1995)	- 1 (Ámbito de protección)
El Acuerdo sobre los aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (1995)	- 9.1 (Relación con el Convenio de Berna) - 9.2 (Alcance de protección)
Declaración Universal de Derechos Humanos (1948)	- 27.2 (Derechos culturales)
Ley sobre Derecho de Autor (1993)	Todo el articulado

Teniendo en cuenta los instrumentos jurídicos a que hemos hecho referencia, para llevar a cabo nuestro propósito de comentar la normativa autoral pertinente a la obra de arquitectura, examinaremos el articulado referido al objeto de protección autoral de nuestra Ley sobre Derecho de Autor (LSDA).

2.1 Objeto del derecho de autor.

En la Sección Primera del Capítulo I, titulada De las Obras del Ingenio, el legislador inicia el texto de la Ley así:

Artículo 1.- Las disposiciones de esta Ley protegen los derechos de los autores sobre todas las obras del ingenio de carácter creador, ya sean de índole literaria, científica o artística, cualquiera sea su género, forma de expresión, mérito o destino.

Los derechos reconocidos en esta Ley son independientes de la propiedad del objeto material en el cual esté incorporada la obra y no están sometidos al cumplimiento de ninguna formalidad.

Quedan también protegidos los derechos conexos a que se refiere el Título IV de esta ley.

La **primera condición** que establece el legislador, como **requisito indispensable** para obtener la protección, está señalada en la expresión de **carácter creador**. En estas palabras se fija el rasgo esencial que debe tener toda obra de ingenio para recibir la protección legal autoral: **originalidad**.

2.2 La originalidad como exigencia legal para la protección.

La **originalidad** es la piedra angular del derecho de autor. La originalidad es vista como **un esfuerzo intelectual individualizado** o **un aporte personal del autor**, exigiéndose de esa manera algo más allá de la mera o simple creación.

La Corte Suprema de los Estados Unidos de Norteamérica ha establecido que "la originalidad debe tener dos componentes: a) un origen independiente del autor, es decir, que el trabajo no haya sido copiado de un trabajo anterior, y

b) un elemento de creatividad” (citado por Rengifo García, 1996, p. 81).

Lipszyc, expresa lo siguiente:

La originalidad es una noción subjetiva; algunos autores prefieren utilizar el término **individualidad** por considerar que expresa más adecuadamente la condición que el derecho impone para que la obra goce de protección: **que tenga algo individual y propio de su autor** (1993, p. 65) (el resaltado es nuestro).

Compartimos plenamente la opinión que antecede, porque el término original puede llevar a confusión, cuando se le utiliza para señalar la obra primigeniamente creada u originaria, ya que la obra originaria debe ser original, en el sentido de tener también originalidad o individualidad, para gozar de la protección autoral.

Para el tratadista venezolano y redactor de la Ley, Dr. Ricardo Antequera Parilli:

La originalidad de la obra, en el sentido del derecho de autor, apunta a su “individualidad”, y no a la novedad *stricto sensu* (pues no es de esperar que toda obra literaria artística o científica, en su totalidad y por su modo de expresarse surja de la nada), sino que el producto creativo, por su forma de expresión, tenga suficientes características propias como para distinguirlo de cualquiera del mismo género, a diferencia de la copia total o parcial, de la creación de otros (lo que tipificaría el plagio), o de la mera aplicación mecánica de los conocimientos o ideas ajenas, sin una interpretación o sello personal; o de la simple técnica, que solo requiere de la habilidad manual de la ejecución. (1994, p. 35)

Lipszyc, advierte que: “en caso de controversia judicial el juez deberá verificar si la obra contiene la impronta de la personalidad del autor, con lo que quedará satisfecho el requisito de originalidad, sin que el valor que le atribuya a la obra pueda actuar como condicionante de protección” (1993, p. 67)

2.3 La originalidad del arquitecto autor.

Para Roncayolo Morales, “la creatividad arquitectónica consiste en la combinación de repertorios para crear unos nuevos, y repertorio aquí viene a significar todo lo que entendemos por tipología y morfología y que quizás más propiamente deberíamos tratar como tradición” (1989, p. 22)

La obra de arquitectura será siempre parte del legado histórico, pero al mismo tiempo se diferenciará del mismo para modificarlo y el arquitecto será siempre creativo en la medida que conozca ese legado histórico y pueda distanciarse de él para modificarlo. Si esto no se cumple, no hay arquitectura y, por ende, no hay arquitecto (Roncayolo M., 1989, p. 45).

Así pues, la individualidad de una obra es directamente proporcional o depende de la medida en que sea distinta de las obras ya existentes.

Según Gaudí, “originalidad es volver a los orígenes, de modo que lo original lo es aquel que con nuevos medios vuelve a la simplicidad de las primeras soluciones” (citado por Toca F., 1990, p. 7).

Para Sigfried Giedion

La concepción espacio-temporal, el modo con que son dispuestos los volúmenes en el espacio y reagrupados en una relación recíproca, la forma en que el espacio interior se separa del exterior, o bien, la perforación de aquel al objeto de conseguir una interpretación recíproca, todo ello forma parte del patrimonio común que es la base de la arquitectura contemporánea. (1978, p. XIV)

Como corolario de lo dicho debe inferirse que la originalidad del arquitecto está en la manera de como el autor maneja ese patrimonio común de la arquitectura: elementos arquitectónicos, funcionales u ornamentales, arquetipos, formas angulares, sistemas constructivos, tecnología, materiales, entre otros (figura 6), para crear sus propios espacios y hasta un estilo

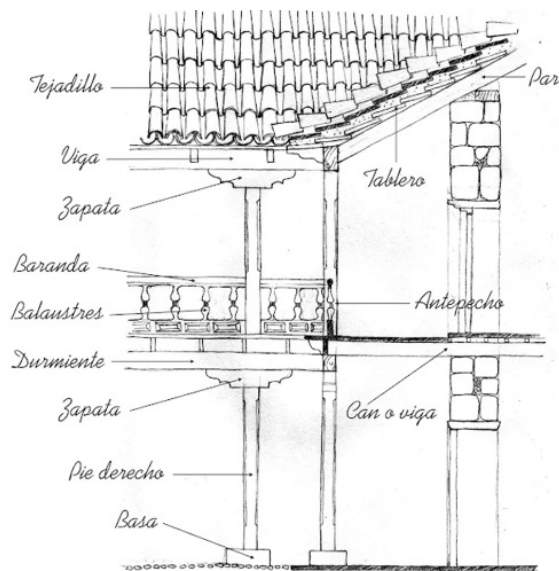


Figura 6: El balcón canario de madera como elemento arquitectónico.

Fuente: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/venus-victrix-164848>

característico que identifica la paternidad de sus obras, aunque los estilos no son susceptibles de protección autoral.

2.4 Carácter de las obras protegidas.

Además de la **originalidad**, el legislador autoral exige en el primer artículo de la LSDA que las obras del ingenio sean **de naturaleza, artística o científica**. Esta segunda condición permite excluir de la protección autoral, los resultados de ciertos trabajos intelectuales que no constituyen una creación propia y también las invenciones, cuya regulación está prevista en las leyes pertinentes a la propiedad industrial.

Como ya hemos señalado, la obra de arquitectura como creación intelectual **predominantemente artística**, con lo cual llena los extremos exigidos por la Ley.

2.5 Reconocimiento de derechos prescindiendo del género, forma de expresión o mérito.

En el caso de la obra de arquitectura, debemos aceptar que el diseño mental tiene que exteriorizarse y fijarse en un soporte material, pasando de un plano ideal a un plano material.

En palabras de Ledesma, "la creación es el producto mental originario de la obra intelectual, en tanto que la materialización es el elemento necesario para la existencia concreta de esta última" (1992, p. 65).

En cuanto al mérito de la obra, tampoco es relevante para el Derecho de Autor, esto es materia que compete a los críticos y a los jueces, pero no puede actuar como impedimento para acceder a la protección legal. En lo que respecta al destino de la obra, es algo que corresponde al autor decidir y, por consiguiente, no puede ser un elemento condicionante de la protección.

2.6 Independencia de los derechos autorales de la propiedad del corpus mechanicum.

En la segunda parte del artículo 1º el legislador nacional consagra dos principios fundamentales.

El principio según el cual **los derechos reconocidos por la LSDA son independientes de la propiedad del objeto material en el cual está incorporada la obra**. Este precepto es muy importante, porque una cosa es el derecho del autor sobre su obra y otra cosa el derecho que adquiere el propietario del soporte material en el cual se ha incorporado la creación intelectual.

En ese sentido, el artículo 22 de la LSDA expone,

el autor puede exigir al propietario del objeto material el acceso al mismo, en la forma que mejor convenga a los intereses de ambos, siempre que ello sea necesario para el ejercicio de sus derechos morales o los de explotación.

En virtud de esta norma, el arquitecto autor está facultado para exigir al dueño de la edificación el acceso a la misma, en la forma más conveniente a los intereses de ambos, cuando necesite mostrar a un cliente su obra edificada, sobre todo con fines de explotación.

2.7 Ausencia de formalidades para la protección.

El segundo principio dispone que **los derechos reconocidos en esta Ley no están sometidos al cumplimiento de ninguna formalidad**. Este principio está consagrado en el artículo 5.2 de Berna, según el cual,

el goce y el ejercicio de estos derechos no estarán subordinados a ninguna formalidad y ambos son independientes de la existencia de protección en el país de origen de la obra. Por lo demás, sin perjuicio de las estipulaciones del presente Convenio, la extensión de la protección, así como los medios procesales acordados al autor para la defensa de sus derechos, se regirán exclusivamente por la legislación del país en que se reclama la protección.

En consecuencia, la omisión del registro no impide el goce o el ejercicio de los derechos autorales.

Este principio se reafirma en el artículo 107 de la LSDA, "la omisión del registro o del depósito previsto en los artículos precedentes, no perjudica la adquisición y el ejercicio de los derechos establecidos en esta Ley".

Habiendo dicho que la obra de arquitectura, además de estar tutelada expresamente por la ley autoral, goza también de una protección adicional por parte de otras leyes; tal es el caso de la Ley de Ejercicio de la Ingeniería, Arquitectura y Profesiones Afines, (artículo 30: "... los derechos de propiedad intelectual estarán amparados por las disposiciones de la Ley especial sobre la materia), y en la Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural, (artículo 3: "... cuando la preservación de bienes que integren el Patrimonio Cultural de la Republica, implique una limitación que desnaturalice los atributos del derecho de propiedad, su titular podrá reclamar al Estado la indemnización correspondiente).

Reflexiones finales

De la retrospectiva examinada se desprende que la autoría de la obra de arquitectura, a pesar de su importancia y omnipresencia, resulta ser la más desconocida de todas las obras tuteladas por la legislación autoral; y, con la práctica del trabajo de taller, el reconocimiento de la autoría no es evidente por tratarse de obras en colaboración que aparecen bajo la firma del estudio en cuestión.

En cuanto a ciertos aspectos de la obra de arquitectura de interés para el derecho de autor, determinamos que esta creación intelectual puede adoptar los diferentes caracteres a que hace referencia la legislación autoral, pero es principalmente una obra de índole artística, excluida legalmente del ámbito de las artes plásticas a los fines de la aplicación del *droit de suite*.

Por lo que respecta al concepto, llegamos a concluir que la obra de arquitectura deber ser: el diseño, arquitectónico, paisajista o urbanístico, fijado en cualquier soporte material, conocido o por conocer, representado a cualquier escala y sistema de proyección, en dos o tres dimensiones, realizado convencionalmente o con apoyos cibernéticos, dotado de originalidad y susceptible de ser reproducido en cualquier forma; y por consiguiente estamos señalando cuál debe ser el alcance de la protección autoral.

Determinamos también que, como todo proceso de creativo, la creación de la obra de arquitectura implica el seguimiento de varios pasos o fases de formación, que se traducen en gestar primero la idea creadora, representándose en la mente la respuesta al problema planteado; fijar la imagen concebida en un soporte físico, que permita la percepción de la obra y su eventual reproducción; y finalmente la fase de ejecución que implica construir la edificación con arreglo al diseño de arquitectura creado por el autor, aunque ya la creación intelectual

tiene vida propia independientemente de que se realice la construcción.

En cuanto a la forma de representar la obra de arquitectura, vimos que la exteriorización de la idea creadora admite diferentes formas de representación: en dos dimensiones mediante bocetos, croquis y planos; la tridimensional convencional por medio de una maqueta o modelo a escala y la representación cibernética, denominadas representaciones secundarias; y la representación tridimensional primaria: la edificación.

Por lo que respecta a las formas de reproducción de la obra de arquitectura, dijimos que la reproducción es el resultado de la acción de reproducir, y esta conducta consiste en fijar materialmente la creación intelectual por cualquier medio o procedimiento que permita al público conocerla u obtener copia total o parcial de ella. En consecuencia, tomando en cuenta las fases de formación y las formas de representar esta creación intelectual, cualquier medio convencional o no, que permita copiar los planos o hacer un registro del diseño, hacer un modelo o edificar la obra, debe considerarse una reproducción, y será ilícita si no está autorizada por el autor o en su caso por los derechohabientes o causahabientes, o por la Ley.

Como apuntábamos en las páginas iniciales de esta investigación, la protección que ofrece la legislación autoral venezolana a la obra de arquitectura, en principio, no difiere de la tutela jurídica otorgada a las demás obras del ingenio de carácter creador (literaria, artística o científica).

En consecuencia, el diseño de arquitectura como obra del ingenio de carácter creador de índole principalmente artística, cualquiera sea su género, forma de expresión, mérito o destino, está tutelado por la legislación autoral, la cual reconoce a su autor un derecho exclusivo sobre su obra por el solo hecho de su creación.

La condición que establece el legislador, como requisito indispensable para acceder a la protección, es la originalidad de la obra, lo cual implica que la obra debe tener cierta creatividad, reflejo del trabajo personal realizado por el autor, que no sea una copia elaborada o servil de otra. En consecuencia, refiriéndonos a la obra objeto de estudio, podemos decir que la originalidad del arquitecto está en la manera como ese autor maneja el patrimonio común de la arquitectura, para crear sus propios espacios y hasta un estilo característicos que identifica la paternidad de sus obras, aunque los estilos no son susceptibles de protección autoral.

El derecho de autor es independiente de la propiedad del objeto material en el cual esté incorporada la creación intelectual y no está sometido al cumplimiento de ninguna formalidad. La protección es automática y surge con el acto creativo que genere la obra.

Para finalizar, queremos resaltar que la investigación acá presentada, constituye una aproximación preliminar y acotada a la compleja temática de la interrelación entre la arquitectura y la legislación de derechos de autor. Dicha disciplina engloba una multiplicidad de aspectos inherentes, tales como: la definición de autoría y titularidad, la distinción entre derechos morales y patrimoniales, la determinación de la temporalidad de la protección legal, los derechos exclusivos de explotación, los procedimientos de registro y depósito de la producción intelectual y los aspectos procesales atinentes a la salvaguarda de dichos derechos, entre otros elementos relevantes.

Referencias bibliográficas

- Antequera, P. (1994). *El nuevo régimen del derecho de autor en Venezuela*. Barquisimeto: Editorial Buchivacoa.
- Argan, G. (1980). *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Baylos, H. (1993). *Tratado de derecho industrial: propiedad industrial, propiedad intelectual, derecho de la competencia económica, disciplina de la competencia desleal*. (2da ed). Madrid: Editorial Civitas S.A.
- Bercovitz, G. (1997). *Obras plásticas y derechos patrimoniales de su autor*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Broadbent, G. (1976). *Diseño arquitectónico: Arquitectura y ciencias humanas*. Barcelona (España): Editorial Gustavo Gili S.A.
- Caldera, J. (2001). *La obra de arquitectura y su protección jurídica*. Mérida, Venezuela. Producciones Karol. C.A.
- Collins, P. (1971). *Architectural judgements*. Montreal: McNeill Queen's University Press.
- Comunidad Andina de Naciones. (1993). *Régimen común sobre derecho de autor y derechos conexos*. Sexagesimoprimer Período Ordinario de Sesiones de la Comisión, Lima - Perú Disponible en: <https://www.comunidadandina.org/StaticFiles/DocOf/DEC351.pdf>
- Congreso de los Estados Unidos de América. (1976). *Architectural Works Copyright Protection Act, Section 101 of title 17, United States Code*. Disponible en: <https://www.wipo.int/wipolex/en/text/130040>
- Congreso Nacional de Chile. (1970). *Ley de Propiedad Intelectual*. N° 17.336. Disponible en: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=28933>
- Congreso Nacional de la República de Venezuela. (1982). *Ley Aprobatoria del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas*. Gaceta Oficial de la República de Venezuela N° 2.954 (Extraordinaria).
- Congreso Nacional de la República de Venezuela. (1993). *Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural*. Gaceta Oficial de la República de Venezuela N° 4.623. Disponible en: <https://faolex.fao.org/docs/pdf/ven86161.pdf>
- Congreso Nacional de la República de Venezuela. (1993). *Ley sobre el derecho de autor*. Gaceta Oficial de la República de Venezuela N° 4.638 (Extraordinaria). Disponible en https://sapi.gob.ve/wp-content/uploads/2020/09/ley_derecho_de_autor.pdf
- García-Pelayo, R. y Gross, (1986). *Diccionario Larousse del Español Moderno*. Madrid: Ediciones Prentice Hall.
- Giedion, S. (1978). *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madrid: Editorial Dossat, S.A.
- Grolier International INC. (1978). *Diccionario Enciclopédico Quillet*. Nueva York: Ediciones Grolier.
- Jackson, W. (1967). *Enciclopedia práctica Jackson*. Tomo II. México: W.M. Jackson INC., Editores.
- Junta de Gobierno. (1958). *Ley de Ejercicio de la Ingeniería Arquitectura y Profesiones Afines*. Gaceta Oficial de la República de Venezuela N° 26.822. Disponible en: https://www.civ.net.ve/uploaded_pdf/lep.pdf
- Ledesma, J. (1992). *Derecho penal intelectual: Obras y producciones literarias, artísticas y científicas*. Buenos Aires: Editorial Universidad.
- Lipszyc, D. (1993). *Derecho de autor y derechos conexos*. Buenos Aires: Ediciones UNESCO-CERLALC Zavala Editor.
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (1886). *Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas*. Disponible en: <https://www.wipo.int/es/web/treaties/ip/berne/index>
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (1996). *Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor*. Disponible en: <https://www.wipo.int/es/web/treaties/ip/wct/index>
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (2025). *Glosario de términos*. Disponible en: https://www.wto.org/spanish/thewto_s/glossary_s/glossary_s.htm
- Organización Mundial del Comercio. (1995). *Acuerdo Sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual Relacionados con el Comercio (ADPIC)*. Disponible en: https://www.wto.org/spanish/tratop_s/trips_s/ta_docs_s/1_tripsandconventions_s.pdf
- Piquer, J. (1986). *El proyecto en ingeniería y arquitectura*. Barcelona (España): Ediciones CEAC.
- Rengifo, E. (1996). *Propiedad intelectual. El moderno derecho de autor*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Retondo, H. (1991). *"El plagio" I Congreso Iberoamericano de Propiedad Intelectual (Derecho de autor y derechos conexos en los umbrales del año 2000)*. Tomo II: Madrid: Ministerio de la Cultura.

- Roncayolo, D. (1989). *La obra y el oficio*. Trabajo de ascenso a profesor titular. Mimeografiado. Mérida: Facultad de Arquitectura de la Universidad de Los Andes.
- Tedeschi, E. (1969). *Teoría de la arquitectura*. (2da ed). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Toca, A. (1990). *Nueva Arquitectura en América Latina. Presente y futuro*. México: Ediciones Gustavo Gili S.A. de C.V.
- Vitruvio, M. (1955). *Los diez libros de arquitectura*. (Trad. Agustín Blánquez). Barcelona (España): Editorial Iberia, S.A.
- Zevi, B. (1978). *Saber ver la arquitectura*. Barcelona (España): Editorial Poseidón.

APUNTES PARA LA REVISIÓN DE LA CONDICIÓN AUTORAL DEL DISEÑADOR GRÁFICO DENTRO DEL CONTRATO DE EDICIÓN LITERARIA

Notes for reviewing the authorial status of the
graphic designer within the literary editing contract

Recibido: 01/04/2024
Aceptado: 16/09/2024

Martha Lleras Michelena. Universidad de Los Andes, Venezuela. martha.lleras@gmail.com
 <https://orcid.org/0009-0000-3893-0412>

Resumen:

En función de la labor que cumple el diseñador gráfico en la edición de una obra, se consideran los aspectos de propiedad intelectual y se hace un recorrido por la doctrina y normativa vigente en Venezuela que es aplicable en la materia para conocer si el producto creativo, que surge como resultado de las actividades propias del profesional de esta área, puede derivar en un bien protegible que lo acredite como autor dentro del contrato de edición literaria.

Palabras clave: Diseñador gráfico, autor, contrato de edición literaria.

Abstract:

Based on the role of the graphic designer in the editing of a work, the aspects of intellectual property are considered, an overview of the doctrine and current regulations in Venezuela applicable in the field is provided to determine if the creative product, resulting from the professional activities in this area can lead to a protectable asset that accredits them as the author within the literary editing contract.

Keywords: Graphic designer, author, literary editing contract.

Introducción

No cabe duda que, actualmente, la tecnología impacta de forma directa a la sociedad. La transmisión de mensajes no escapa a esa situación y, por eso, la industria editorial, con el objeto de cubrir las necesidades e intereses del consumidor, ha ampliado el mercado y ya no solo producen contenidos impresos sino también digitales.

Considerando el hecho de que el resultado final de una publicación es parte de un equipo de trabajo en el que se incluye al diseñador gráfico y donde cada uno de los participantes debe ser diferenciado en relación a las funciones que desempeña, es indispensable que se consideren los aspectos de propiedad intelectual que puedan ser afines. Por ello, cabe preguntarse si **¿Es posible reconocer la labor del diseñador gráfico como autor de una idea materializada resultado de su producto intelectual dentro del contrato de edición literaria, tomando en cuenta las particularidades del sistema de protección legal venezolano?** Para dar respuesta a la anterior pregunta es necesario, a través de una investigación documental - exploratoria, la búsqueda, el análisis y la interpretación de algunos temas que puedan relacionarse no solo al área de propiedad intelectual sino también al de diseño gráfico.

1. El Diseño Gráfico como profesión

A pesar de ser considerado uno de los oficios más antiguos del mundo, Meggs (2010) comenta que fue en el año 1922 cuando el diseñador de libros William Addison Dwiggins designó la expresión diseño gráfico para referirse a la actividad que realizaba y que consistía en ordenar estructuralmente y dar forma visual a todo aquello que se relacionara con las comunicaciones impresas. (p.ix).

Hoy día, reconocida mundialmente como una profesión¹, el "diseño gráfico" ha evolucionado. La Asamblea general del Consejo Internacional

de Asociaciones de Diseño Gráfico (ICOGRADA), actualmente ICoD (Consejo internacional de diseño) cambió, en asamblea general del 2007, dicha denominación a "diseño de comunicación"², el cual define como:

Una disciplina de estudio y práctica centrada en la interacción entre una persona (un "usuario" y el entorno creado por el hombre, teniendo en cuenta consideraciones estéticas, funcionales, contextuales, culturales y sociales. Como disciplina formalizada, el diseño es una construcción moderna. (Consejo Internacional de Diseño, 2024, sección en diseño).

Otra definición que abarca el mundo de la comunicación visual, y que además se ajusta al contenido del presente artículo, es la expresada por Menal y Costa, colaboradores de Blanchard (1988). Para ellos, diseño es:

Todo el conjunto de actos de reflexión y formalización material que intervienen en el proceso creativo de una obra original (gráfica, arquitectónica, objetual, ambiental), la cual es fruto de una combinatoria particular –mental y técnica– de planificación, ideación, proyección y desarrollo creativo en forma de un modelo o prototipo destinado a su reproducción/producción/difusión por medios industriales. (p. 4).

Establecer un concepto único sobre diseño gráfico puede resultar un tanto complejo; sin embargo, algo que puede ser común, es que es una profesión con un particular interés en el compromiso social donde el diseñador analiza el problema y aborda la solución, siempre, enfocado en el usuario. Su rol se basa en codificar, ordenar y generar un lenguaje visual a partir no solo de sus conocimientos sino también, siempre y cuando lo amerite, de creaciones de terceros que pueden ser aplicados en diversas áreas; entre otros, la ilustración, animación, el diseño corporativo, diseño instruccional, los signos distintivos y diseños editoriales.

En su haber, y, conjuntamente con otras áreas que cumplan las exigencias de cada proyecto, el diseñador requiere de la colaboración de profesionales afines y no tan afines a su labor. Se habla de diversas etapas donde la creatividad, el pensamiento e innovación son claves para concluir en productos que pueden ser protegibles a partir de la propiedad intelectual.

2. Pero, ¿qué es la propiedad intelectual?

Cualquier persona, incluyendo al diseñador gráfico, puede proteger su creación a través de las normas siempre y cuando cumpla con los requisitos establecidos en las mismas. En ese sentido, a los efectos del artículo 2 del Convenio de Estocolmo por el que se establece la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), la propiedad intelectual comprende todos los derechos relativos a:

1. Las obras literarias, artísticas y científicas.
2. Las interpretaciones de los artistas intérpretes y las ejecuciones de los ejecutantes, los fonogramas y las emisiones de radiodifusión.
3. Las invenciones en todos los campos de la actividad humana.
4. Los descubrimientos científicos.
5. Los dibujos y modelos industriales.
6. Las marcas de fábrica, de comercio y de servicio, así como a los nombres y denominaciones comerciales.
7. La protección contra la competencia desleal.
8. Todos los demás derechos relativos a la actividad intelectual en los terrenos industrial, científico, literario y artístico.

En Venezuela, el Artículo 98 de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (CRBV) remite no solo a las leyes especiales, sino a los tratados, convenios y acuerdos in-

ternacionales suscritos y ratificados que son aplicables. En el país, la propiedad intelectual comprende dos áreas: la primera de ellas, el derecho de autor y sus derechos conexos y, la segunda, la propiedad industrial.

En la materia legal que compete, tal y como lo precisa el Servicio Autónomo de la Propiedad Intelectual (SAPI), en el área de derecho de autor se encuentran vigentes:

- Convenio que establece la OMPI (firmado en Estocolmo el 14 de julio de 1967);
- Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (CB/1886);
- Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT/1996);
- Tratado de Marrakech para facilitar el acceso a las obras publicadas a las personas ciegas, con discapacidad visual o con otras dificultades para acceder al texto impreso (2013).
- Convenio de Ginebra para la protección de los Productores de Fonogramas contra la reproducción no autorizada de los mismos (CF/1971);
- Convención de Roma sobre la protección de los Artistas, Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión (CR/1961);
- Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (CRBV/2009); y
- Ley sobre Derecho de Autor (LsDA/1993). (SAPI, s/f, sección Marco Legal).

Autores como Antequera Parilli (1998), definen la propiedad intelectual como "...el área jurídica que contempla sistemas de protección para los bienes inmateriales, de carácter intelectual y de contenido creativo, así como de sus actividades afines o conexas..." (p. 37). En otras palabras, es un área que trata sobre los derechos y obligaciones que se derivan del acto de la creación destinada a las artes, la industria y el

comercio, y, permiten que los sujetos relacionados a ella (autor, creador o titular) gocen de los beneficios y admitan las limitaciones establecidas en la ley.

En función a la propiedad intelectual, no cabe duda que el producto creativo del diseñador pudiese derivar en un bien protegible y ubicarlo como autor-creador. Es indiscutible la responsabilidad que tiene este profesional ante los procesos comunicativos que, en ocasiones, pueden crear obras con un contenido original.

En las comunicaciones visuales, el rol que juega el diseñador gráfico es fundamental al buscar afectar el comportamiento de las personas a quienes se dirige, sin embargo, en ocasiones, dicho rol no se reconoce. Es por ello que se hace necesario conocer, hasta qué punto el derecho de autor, dentro del ámbito editorial pudiese proteger al profesional de esta área como aquella persona capaz de crear, a través de su impronta personal, un aporte original reconocido en el contrato de edición literaria.

3. La edición literaria y el diseño editorial

En principio, es fundamental desagregar la frase “edición literaria”, esto permitirá una mejor comprensión de lo relativo a este concepto. La Real Academia Española define *edición*, como la “producción impresa de ejemplares de un texto, una obra artística o un documento visual”; y *literaria*, como aquello “perteneciente o relativo a la literatura”; entendiendo esta última como el “conjunto de las producciones literarias de una nación, o de una época o de un género.” De allí que, se puede definir edición literaria, como el proceso coordinado para la publicación de manuscritos.

Las definiciones anteriores, están estrechamente vinculadas con el término *diseño editorial*. Para autores como Hochuli y Kinross (2005), este,

Suele tratar muy directamente con el contenido -texto e imágenes- y quizá en estrecha colaboración con un cliente (editor o autor) y los responsables del proceso de producción (compositor, impresor, encuadernador). El material debe disponerse e introducirse en una estructura altamente detallada (pp. 7-8).

Dentro de esa industria, con la invención del internet y el acceso a contenidos informáticos, algunas publicaciones impresas han migrado a plataformas digitales, sin embargo, se puede decir que el libro ha logrado perdurar y es considerado por Hochuli y Kinross (2005), primero, como un medio por el cual se transmite un mensaje y; segundo, como un objeto artístico (p. 31). En cada proceso de edición son muchas las exigencias que se deben cumplir y muchos los factores sociales y conceptuales que influyen en la apariencia del mismo como un objeto útil, físico o electrónico, que será percibido por los sentidos y apreciado subjetivamente por el espectador.

En Venezuela existe la Ley del Libro (LL), y como todas las leyes, esta busca optimizar el entorno con respecto al tema que refiere. Mientras que en su artículo 3, define como libro a “... toda publicación unitaria impresa, no periódica, que se edite de una sola vez o a intervalos, en uno o varios volúmenes o fascículos”; en su artículo 2 expresa que la misma,

Tiene por objeto la protección y fomento de la industria editorial, el estímulo del hábito de la lectura y la democratización del acceso al libro como uno de los factores principales en la transmisión de conocimientos, la formación educativa y la difusión de la cultura.

Para el logro del objeto de esta Ley se adoptarán las medidas necesarias que permitan mejorar las condiciones de edición, producción, impresión, comercialización, distribución y circulación del libro en todo el territorio nacional.

En la industria editorial, cada publicación cumple una función y de ella depende su concepción; así lo señalan Hochuli y Kinross (2005) quienes diferencian algunos de acuerdo a su tipología. Con respecto al formato: aquellos donde solo hay texto y están destinados a una lectura prolongada y continua (obras literarias) deberían ser de un formato ligero; los ilustrados, obedecen a quien va dirigido y, los combinados (obras científicas, manuales, entre otros) suelen ser más complicados, sobre todo porque la importancia en la información ilustrada y escrita debe ser la misma (p. 35).

Al igual que con el formato, existen parámetros generales que permiten mayor manejabilidad y legibilidad en la composición, lo que significa que no pueden romperse para mejorar el diseño y que posteriormente estará destinado a su producción y difusión por los medios industriales. El diseñador no solo trabaja en la maquetación sino también en la composición, buscando dentro del espacio vacío un equilibrio funcional, armónico y estético entre la disposición de los contenidos visuales, texturizados y por qué no, auditivos. Todo ello con el objetivo de, tal y como lo comenta Buen Unna (2000), “transmitir el mensaje con pureza absoluta” (p. 37). (Figura 1)

Ese modo de trabajo varía según el usuario y el área. En diseño editorial, se puede decir que los principios fundamentales son: el formato, la retícula, el uso de columnas, la información y su jerarquía (títulos, subtítulos, cuerpo, reseñas...), el manejo de los párrafos (anchura, interletrado, interlineado, alineación...) y los tipos (fuente, tamaño, color, peso, inclinación...). Se hace indispensable entenderlos para disponer del espacio en “blanco” y poder comunicar de una mejor manera.

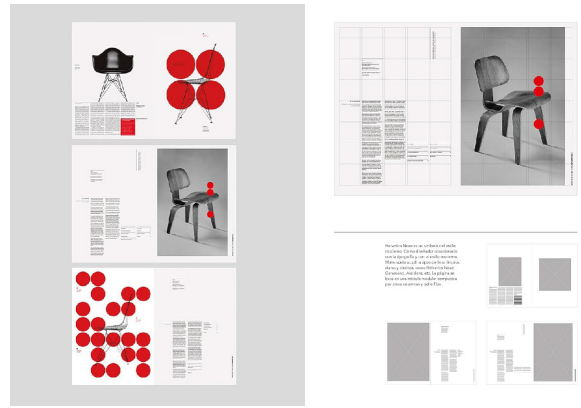


Figura 1. Doble página del libro Nuevo Diseño Editorial. Libros, revistas, y otros formatos.

Fuente: Shaoqiang Wang. <https://graffica.info/tienda/nuevo-diseno-editorial/>

La importancia y presencia del diseñador en la creación de libros radica en la selección de las particularidades gráficas y su acabado, es decir, todo lo que a él se refiere en los procesos de pre y post producción y, a pesar de que existen publicaciones en formatos estandarizados o considerados en serie, lo que no los hace ser menos, ya que hay un estudio previo por parte del diseñador como creador de plantillas, con especificaciones que deben ser respetadas por la persona que vacía el contenido en ellas; también existe un extremo opuesto donde el trabajo editorial se consolida en la creación de un libro no convencional, con estructura física o digital, que puede estar relacionado directamente con su funcionalidad y las consideraciones contempladas por el diseñador quien, con su convicción en los detalles, resultado de un proceso creativo con lenguaje propio, genera una obra de arte en sí misma, una verdadera creación del espíritu que podría ser protegida por la legislación correspondiente y si se toma en cuenta la venezolana, pudiese ser competencia del derecho de autor.

4. Nociones básicas del derecho de autor

Como se explica anteriormente, el derecho de autor, es una de las ramas de la propiedad intelectual con las que se protege la producción intelectual. Para Lipszyc (1993), este se encarga de regular “los derechos subjetivos del autor sobre las creaciones” (p. 11). Es decir, el autor es autor por el solo hecho de la creación; sin creación no hay derechos, ya que estos solo se pueden hacer valer sobre la obra materializada; y, considerando el objeto principal del diseñador, luego de contextualizar y aplicar el conocimiento; el mismo, como resultado final, hace de lo intangible algo tangible.

Así pues, solo es autor la persona física cuya condición sea la de creador, por lo tanto, este será el titular originario que gozará de los derechos reconocidos en la ley y que corresponden a los derechos de orden moral y orden patrimonial.

En Venezuela, estos derechos están dispuestos en la LsDA. En su artículo 1 establece que,

Los derechos de los autores sobre todas las obras del ingenio de carácter creador, ya sean de índole literaria, científica o artística, cualesquiera sea su género, forma de expresión mérito o destino.

Los derechos reconocidos en esta ley son independientes de la propiedad del objeto material en el cual esté incorporada la obra y no están sometidos al cumplimiento de ninguna formalidad.

Quedan también protegidos los derechos conexos a que se refiere el Título IV de esta Ley.

5. Requisitos para que la obra sea objeto de derecho

Ya sea que se trate de obras del “ingenio de carácter creador” (art. 1, LsDA) o “creación intelectual original” (art. 26, Reglamento de LsDA), ambas sugieren que uno de los requisitos para

que la obra sea objeto de derecho es la originalidad; esta que hace de esa creación un hecho personal y cuyo resultado material refleje el sentir del autor. Se trata así, del rasgo peculiar que hace que la misma pueda distinguirse de entre las demás.

El mercado está cada día más repleto y el nivel de consumo es cada vez mayor. Frente a esa realidad, para destacar entre los demás, en el diseño gráfico la originalidad debe ser fundamental. Pero, ¿Cómo se puede lograr esa originalidad? Ya se habló que, en el diseño todo surge a partir de procesos que permiten llegar a un resultado satisfactorio. De esos procesos, la investigación previa, la búsqueda de antecedentes y el análisis de los mismos hacen que exista un mayor conocimiento sobre lo que hay o no en el mercado. Posterior a ello, se establece un concepto generador como idea central a considerar en cada elemento a utilizar y poder comunicar visualmente lo que se quiere. Luego se comienza a bocetear y experimentar con los diferentes recursos técnicos y gráficos que pueden ser ajustables, eso sí, aplicando siempre la impronta personal, producto de la inspiración de quien está detrás del proyecto.

En el diseño de libros, el diseñador puede concebir esa originalidad a partir del manejo de materiales, técnicas, elementos gráficos (figura 2 y 3), tales como: tipografías, líneas, colores, dibujos, ilustraciones e incluso sonidos que, si bien es cierto, de manera independiente pudieran ser protegibles por el derecho de autor, en este caso, de por sí es la disposición de ellos que constituyen el todo. Un todo que dependerá del contenido dispuesto por el autor tradicional, pero, que en sí es autónomo del mismo. Se trata de hacer uso de lo que existe y crear una nueva forma a partir de ello.



Figura 2. El Principito (Edición Pop Up).

Fuente: De Saint-Exupery, Antoine. <https://www.amazon.com/-/es/Antoine-Saint-exupery/dp/8498386705>



Figura 3. De la serie: Leyendo al Bosco en El Prado

Fuente: Gómez Callejas, Nelson. <https://www.instagram.com/p/C14J19Uo7AV/>

Para que la obra sea objeto de derecho, al igual que la LsDA, el Reglamento también refiere que la creación debe ser de naturaleza artística, científica o literaria. En ese sentido, conviene señalar el tipo de bienes que comprenden y en los que el artículo 2.1 del Convenio de Berna incluye:

Libros, folletos y otros escritos; las conferencias, alocuciones, sermones y otras obras de la misma naturaleza; las obras dramáticas o dramático-musicales; las obras coreográficas y las pantomimas; las composiciones musicales con o sin letra; las obras cinematográficas, a las cuales se asimilan las obras expresadas por procedimiento análogo a la cinematografía;

las obras de dibujo, pintura, arquitectura, escultura, grabado, litografía; las obras fotográficas a las cuales se asimilan las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía; las obras de artes aplicadas; las ilustraciones, mapas, planos, croquis y obras plásticas relativos a la geografía, a la topografía, a la arquitectura o a las ciencias.

En Venezuela, la LsDA suma a las anteriores de forma expresa en su artículo 2, a "los programas de computación, así como la documentación técnica y manuales de uso", de la misma manera, "toda la producción susceptible de ser divulgada o publicada por cualquier medio o procedimiento", dejando abierta la posibilidad de incluir otro tipo de creación que, al cumplir los requisitos, pueda ser protegida.

Continuando con el artículo 1 de la Ley, en el enunciado "cualesquiera sea su género, forma de expresión, mérito o destino", se puede decir que, al referirse al género incluye el área (literario, científico o artístico); a la forma de expresión, el modo en el que se materializa la obra (oral, escrito, entre otros); al mérito, el valor (cultural, estético, artístico) y al destino, el fin (comercial o utilitario, si es la obra es inédita o divulgada).

Finalmente, el artículo 2 de la LsDA manifiesta que, para que la obra sea objeto de derecho, es necesaria su exteriorización bajo cualquier soporte (figura 4). Este, que solo será utilizado como vía para dar a conocer la obra no goza de protección. Así lo afirma la ley cuando enuncia que los derechos "son independientes de la propiedad del objeto material en el cual esté incorporada la obra." (art. 1). Sobre el soporte, el mismo puede ser corpóreo o incorpóreo. Hay que destacar que, para la norma, al protegerse la forma de expresión, la idea no se protege (art. 6, RLsDA). Estas son efímeras, son la representación mental susceptible a cambios de acuerdo al momento, el entorno, las vivencias y los conocimientos del individuo que las percibe.



Figura 4. Imaginarios anatómicos. Libro de artista (dibujo, pintura y guadamencil).

Fuente: Gómez Callejas, Nelson. <https://www.instagram.com/p/C14J19Uo7AV/>

Independiente del área, la forma de expresión, el mérito y su destino, el diseñador gráfico tiene como fin la materialización de ideas. El que sea considerado o no “obra original” dependerá del estudio previo, las destrezas personales y la inspiración de quien esté trabajando en ello. De por sí, una idea puede expresarse diferente, incluso si se llegasen a utilizar las mismas herramientas en un mismo tiempo – espacio y, sea cual sea la forma, esa materialización no solo permite que la obra sea percibida por los demás, sino que es a partir de ella que realmente nacen los derechos (morales y patrimoniales) y las limitaciones.

6. Los derechos morales y patrimoniales

El artículo 5 de la LsDA expresa que le corresponden al autor los derechos morales y patrimoniales. De ellos se derivan factores inmateriales y económicos a considerar. Mientras que los derechos de orden moral van más allá de lo material y protegen la reputación del autor de la obra y la defensa de la misma; los derechos de orden patrimonial protegen los intereses económicos del mismo.

De los primeros de ellos, es decir, los derechos morales, autores como Antequera Parilli et al. (1999, p. 24), explican cada una de las facultades que conforman este tipo de derechos, entre ellas están el derecho de divulgación y al inédito, de paternidad, de integridad, de retrato o arrepentimiento y la facultad de defensa. Estos son inalienables, inembargables, irrenunciables e imprescriptibles (art. 5, LsDA).

De los derechos patrimoniales, se reconoce el derecho exclusivo de autorizar o no la utilización de la obra que le permita obtener una compensación económica por el uso de las misma por parte de terceros. Por lo tanto, a diferencia de los derechos de orden moral, los derechos de orden patrimonial tienden a ser: disponibles, expropiables, renunciables, embargables y temporales. Se debe aclarar que, aun cuando el derecho de explotación le pertenezca a un tercero, los derechos de orden moral son absolutos.

7. Las obras del ingenio y su clasificación

En relación a las obras, ya se ha mencionado que se consideran del ingenio de carácter creador aquellas de índole literario, científico y artístico. Estas, a su vez, son objeto de clasificación por parte de la normativa y la doctrina, lo que permite distinguir las participaciones desde el punto de vista del derecho de paternidad en cuanto a la posibilidad de ejercicio de derechos de tipo patrimonial.

Para Briceño (2001), estas se clasifican en “obras originarias, obras derivadas o compuestas, obras individuales, obras complejas, obras anónimas y obras con seudónimos.” (p. 6). A estas, el RLsDA en su artículo 2 les suma, las obras inéditas, las obras en colaboración, las obras colectivas y las obras radiofónicas, definiéndolas de la siguiente manera:

La obra originaria, es la primigeniamente creada, es decir, no parte directamente de otra obra preexistente (RLsDA, art. 2.13), algo que sí es característico de las obras derivadas o compuestas, ya que resultan de una obra existente y, por lo tanto, solo podrán ser protegidas si cumplen con el requisito de originalidad como un valor agregado a la obra primigeniamente creada. Por su parte, la LsDA denomina compuesta a “la obra nueva en la cual esté incorporada una obra preexistente sin la colaboración del autor de esta última” (art. 9).

Mientras que la obra individual, es la creada por una única persona natural (RLsDA, art. 2.8), en la obra compleja, participan intelectualmente dos o más autores. Estas últimas se pueden clasificar en: obras en colaboración, en las que además de participar varios autores, se puede identificar el aporte intelectual de cada uno de ellos (LsDA, art. 9; RLsDA, art. 2.10); y, en obras colectivas, donde participan tal cantidad de autores y colaboradores que no es posible identificar su contribución de manera independiente (RLsDA, art. 2.11). Esta última, por lo general, se crea bajo la coordinación de una persona natural o jurídica responsable de la producción, dirección, edición y divulgación.

También existen las obras anónimas y seudónimas. En la primera de ellas, no se conoce la identidad del autor por voluntad propia (RLsDA, art. 2.7); y en la segunda, el autor utiliza un sobrenombre que no permite ser identificado por los demás (RLsDA, art. 2.15). Finalmente, se define a la obra inédita como aquella que ha sido publicada sin el consentimiento del autor o su derechohabiente (RLsDA, art. 2.9).

Ahora bien, entendiendo la obra como un producto intelectual con particularidades diferentes, se hace necesario abordar algunos temas que se relacionan a la edición de las mismas.

8. La edición de una obra

Al tratarse de la edición de una obra, Briceño (2001) explica que es la publicación y difusión de la misma bajo unas condiciones establecidas, bajo un contrato, entre el cedente y el editor (p.4). Es también para la citada autora “... el resultado de un esfuerzo intelectual, un proceso industrial y un sistema de distribución...” (p. 3). Se trata así de la materialización de todo un proceso creativo e intelectual que busca la transmisión de un mensaje dirigido a un consumidor específico. Cabe entonces preguntarse ¿Quiénes participan en dicha materialización? El éxito de un buen acabado es el resultado visible que muestra la comunicación efectiva y el desempeño eficiente de los partícipes durante el desarrollo de cada etapa.

Por su parte, la LL en su artículo 4, considera como sujetos de la misma al autor, del cual ya se ha dicho es la persona física que crea la obra susceptible de ser publicada como libro o aquellas que de conformidad con la LsDA puedan ser consideradas como tales; al editor, bien sea persona natural o jurídica que, por cuenta propia, se encarga de los procesos de distribución y difusión de la obra; el distribuidor, persona natural o jurídica que, con su debida autorización, de dedica a la venta al por mayor de la obra dentro del territorio nacional; el librero, persona natural o jurídica que, autorizada, se dedica a la venta de la obra a través de cualquier sistema de libre acceso para el público en general; el impresor (persona natural o jurídica que, además de ostentar la titularidad de una empresa de artes gráficas posee los medios necesarios para la producción de obras); el traductor (persona natural que profesionalmente responde por la traducción de la obra), el diseñador (persona natural o jurídica que profesionalmente responde por los aspectos compositivos de la obra), y por último, el agente literario (persona natural o jurídica que representa los derechos de autor en la obra creada).

Según las formalidades establecidas en el artículo 8 de la LL y su reglamento, en todo libro impreso o editado en el país, se deben constar una serie de datos que incluyen: el título de la obra, el nombre o seudónimo del autor, compilador o traductor, el nombre del impresor, la identificación del editor y su domicilio, el nombre del diagramador, el nombre del ilustrador, el nombre del diseñador, el número de edición, la reedición o reimpresión y año, la cantidad de ejemplares impresos, el lugar y fecha de impresión, la declaración de derecho de autor, el año de la primera publicación, el código de barras, el número Internacional Normalizado para Libros (ISBN) y el depósito legal.

Algunos de los medios utilizados para la edición son: la tipografía, offset, procedimientos electrónicos, entre otros; que, sin profundizar en detalles técnicos, los mismos llegan a ser términos y procesos que forman parte del día a día del diseñador, quien debe mantener una estrecha relación con el impresor, reproductor y encuadernador durante la planificación general y que contribuyen en la toma de decisiones para el desarrollo de un resultado satisfactorio.

De por sí, el libro (no limitado al ejemplar físico) es la consecuencia de todo un proceso formado por una cadena de relaciones que van desde el autor tradicional con su creación hasta el consumidor con el disfrute de la obra. Es un proceso intelectual, industrial, de difusión, distribución y finalmente de consumo que afectarán positivamente parte del desarrollo de la industria editorial, siempre y cuando las partes involucradas estén en total acuerdo y ello se consiga a partir del contrato de edición.

9. El contrato de edición

Anteriormente se comentó que una de las maneras en la que se establezcan las condiciones entre las partes es a través de un contrato. Este último es definido por el Código Civil de Venezuela (CC) como una "...una convención en-

tre dos o más personas para constituir, reglar, transmitir, modificar o extinguir entre ellas un vínculo jurídico." (art. 6).

Por su parte, el artículo 71 de la LsDA define como contrato de edición a:

aquél por el cual el autor de una obra del ingenio o sus derechohabientes ceden, en condiciones determinadas, el derecho de producir o hacer producir un número de ejemplares de la obra, a una persona llamada editor, quien se obliga a asegurar la publicación y difusión de la obra por su propia cuenta.

A falta de estipulación expresa, se presume que el derecho del editor tiene carácter exclusivo.

El objeto del contrato está expreso en el artículo anteriormente citado, dejando claro que existe la cesión o transferencia de derechos entre las partes compuestas por el cedente y el editor. Dicha cesión o transferencia trata directamente los derechos patrimoniales, ya que, el autor siempre gozará de los derechos morales reconocidos en la ley.

Son condiciones específicas que serán previstas por los interesados al momento de negociar y que engloba las obras artísticas, científicas o literarias que admitan ser editadas. Refiriéndose así a la producción o reproducción (art. 41, LsDA), como el medio o procedimiento por el cual se fabrican sobre un soporte material, las copias o ejemplares que permitan dar a conocer, difundir al público la obra mediante la venta, alquiler, préstamo u otra forma. Será lícita la comunicación, reproducción o distribución total o parcial de la obra, siempre y cuando exista la aprobación del autor, derechohabiente o causahabiente (art. 42, LsDA).

En Venezuela, siempre que estén legitimados, la cesión o transferencia de derechos puede ser realizada por el titular y que, en este caso puede ser el autor, los derechohabientes o causahabientes. Cada uno de ellos, con obligacio-

nes que cumplir. Según la LsDA, en el caso del cedente, el mismo, debe:

- Entregar al editor una copia o ejemplar de la obra en las condiciones previstas en el contrato que permita la edición de la misma y, salvo pacto en contrario o imposibilidad de orden técnico, el cedente conservará la propiedad del objeto que suministre al editor en cumplimiento de la obligación que precede. La responsabilidad del editor por la guarda del objeto cesa al año de terminada la producción (art. 74).
- Garantizar al editor el goce pacífico y exclusivo del derecho cedido por la duración del contrato, sin impedir el uso y disfrute del mismo (art. 75).
- Corregir las pruebas según las modalidades fijadas por los usos. Además de ser una obligación, es un derecho (art. 76).
- Siempre y cuando no altere las condiciones, el cedente podrá realizar las modificaciones que considere necesarias mientras la obra no sea publicada o para una nueva edición y cubrir los gastos que incurran por los cambios (art. 77).
- Poner la obra al día para una nueva edición ya sea porque el contrato se haya celebrado por varias ediciones o requiera ser actualizada (art. 79).

Así como al cedente, la LsDA establece las obligaciones que deben ser cumplidas por el editor, entre ellas:

- Producir o hacer producir el número de ejemplares de la obra según las condiciones establecidas (art. 71), dicha producción debe ser conforme a las normas técnicas del caso, a través del medio de reproducción editorial establecido y autorizado por el cedente. Así mismo, difundir y ponerlos en el comercio, según los usos de la profesión (art. 80).
- Respetar la integridad de la obra, es decir, no modificarla sin que exista una autorización escrita por parte del cedente. Solo es posible,

realizar correcciones ortográficas a menos que se hayan puesto adrede (art. 78).

- Permitir que el cedente pueda introducir las modificaciones que considere convenientes mientras la obra no sea publicada (art. 77).
- Respetar la paternidad de la obra. Salvo pacto en contrario, debe hacer figurar en cada ejemplar el nombre, el seudónimo o signo el distintivo del autor; al tratarse de una traducción, debe aparecer el nombre del traductor y el título que en su idioma original tiene la obra (art. 80; art. 7).
- Presentar anualmente, siempre y cuando le corresponda al cedente una remuneración proporcional a los ingresos obtenido por el editor, los estados de cuenta especificando los datos correspondientes a la fecha y tiraje de las ediciones realizadas durante el ejercicio y el número de ejemplares para su colocación. Salvo pacto en contrario, debe indicar el número de ejemplares vendidos, inutilizados o destruidos por cualquier razón (art. 81).
- Realizar el depósito legal de la obra impresa en el Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, (art. 6 ord. a, Ley de Depósito Legal (LDL) en el Instituto Autónomo Biblioteca Nacional). Dicha ley dispone que deben ser depositados obligatoriamente según lo establecido, ejemplares y copias de la obra en el instituto (art. 1), refiriéndose a aquellas obras impresas o reimpresas que estime de interés para el acervo cultura de la Nación, incluyendo aquellas editadas en el exterior y que circulan en territorio nacional (art. 2); ya sean, como establece el reglamento de esta ley, producciones bibliográficas (en la que se incluyen los libros), producciones no bibliográficas impresas en papel u otro material análogo y producciones no bibliográficas fijadas en material audiovisual y en fonogramas (art. 3).
- Señalar además de lo expresado anteriormente con respecto al artículo 8 de la LL en

cada ejemplar desde su primera publicación, el signo distintivo © y posteriormente el nombre del titular del derecho, el año y lugar de la primera publicación, la leyenda “Hecho el Depósito de Ley” y el número de Depósito Legal (art. 17, Reglamento de la Ley de Depósito Legal en el Instituto Autónomo Biblioteca Nacional). De igual forma, el citado reglamento expresa que, de existir se deben incluir las ediciones anteriores. Todos ellos son datos que deben ser impresos en la página de créditos de la publicación o al lado del signo identificador del material de que se trate (art. 19) y, de comprender varios volúmenes o tomos, el número de Depósito Legal será el mismo para todas las publicaciones e irá acompañado de un signo alfabético que los distinga (art. 18).

El editor de libros juega un papel importante en la elaboración del producto; este suele convertirse en titular, proveedor de servicio de acceso a la lectura y usuario; y, aunque su titularidad es derivada y se basa principalmente en la explotación de los derechos patrimoniales de otros, cuando está legalmente expreso, el mismo puede actuar no solo en su defensa sino en defensa de los derechos de a quien representa.

Dentro del contrato existen reglas que además de ser manifestadas por escrito (art. 53, LsDA), deben ser afines con la legislación venezolana. Algunas de ellas son mencionadas por Briceño (2001) y en las que se encuentran: **elementos generales:** el consentimiento (art. 1.142, CC) (Oferta arts. 1.137-1.138, CC) Capacidad especial (arts. 31,32 y 33, LsDA), el objeto (art. 71, LsDA) y causa lícita (art. 71, LsDA); **las partes:** el cedente (art. 71, LsDA), el editor (art. 71, LsDA, Art. 2 RLsDA); **se presume oneroso:** remunerado por Ley (art. 50, LsDA), por acuerdo: remunerado (arts. 55 y 56, LsDA), porcentaje a convenir, no remunerado por pacto expreso; **se presume exclusivo:** exclusivo por Ley (art. 71, LsDA), restringido (art. 53 LsDA, art. 21 RLsDA); a convenir: exclusivo (tiempo, modo de distribución, características editoriales, espacio

geográfico, otros); sin exclusividad por pacto expreso; **cantidad de ejemplares autorizados:** cantidad mínima autorizada por el cedente (art. 72, LsDA); **modalidades:** una edición de la obra (art. 73, LsDA), a convenir (una o varias ediciones determinadas o indeterminadas, con tiempo determinado o no) **y las obligaciones de las partes:** cedente y editor. (pp. 244-247).

Así mismo, Briceño (2001), contempla algunas cláusulas que son relevantes y estipuladas dentro del contrato de edición algunas de estas:

- Modos por los cuales se autoriza la reproducción de la obra.
- Si la cesión del derecho es exclusiva o no.
- Determinar la zona geográfica sobre la que se autoriza la exclusividad.
- Si la obra es inédita o no.
- Plazo para el cedente entregue la copia de la obra al editor.
- Condiciones en que el cedente debe entregar al editor la copia de la obra.
- El término para que el editor inicie la producción de la edición.
- El término para que el editor ponga en distribución las copias de la obra.
- El término de duración del contrato.
- Si es para una o varias ediciones. Si es reimpresión.
- Número mínimo y máximo de ejemplares autorizados o cantidad fija, lo que permite al cedente un control de la remuneración.
- Si es gratuito; si es remunerado estipular el porcentaje de participación; si es la remuneración a tanto alzado determinar la cantidad y las condiciones para efectuar el pago

- Si es remunerado, fijar el precio de venta de cada ejemplar o forma de establecerlo.
- La persona y las condiciones en que se realizará la corrección de pruebas.
- Si el editor tiene derecho a pedir modificación de la obra, estipular las condiciones en que las debe realizar el autor.
- Características de la edición: publicación individual o en colección, edición rustica, de bolsillo o de lujo u otro.
- La cantidad de ejemplares que puede el editor reproducir fuera de la cantidad de que consta la edición y destino de estos ejemplares.
- Cuando el contrato es remunerado con una cantidad proporcional en los ingresos del editor, indicar la obligación del editor de presentar estado de cuenta sobre la administración de los ejemplares y estipular las características que debe reunir este documento.
- Cualquier estipulación que la parte beneficiada con la prestación considere necesario o que debe ser convenida expresamente (pp. 248-249).

Además de ser identificadas las partes y sus voluntades dentro del contrato, es necesaria la identificación de la obra y su título, que de ser provisional se debe dejar expreso. Es fundamental que el uso de imágenes, fotografías, ilustraciones, gráficos, entre otros, esté debidamente autorizado por sus creadores quienes deben figurar dentro de la obra.

Es de suponer, que cada una de las partes está en la obligación de cumplir con las cláusulas establecidas hasta su finalización. Para Maduro Luyando (citado por Briceño, 2001, p. 142) se entiende por terminación del contrato "... la extinción de los mismos, en el sentido de que el contrato como tal deja de producir sus efectos jurídicos normales y cesa de cumplir los fines para los cuales había sido celebrado". Según lo dispuesto en la LsDA, son diversas las causas

que determinan la terminación del mismo, algunas señaladas por Antequera Parilli (1998, pp. 543-545), son:

- El agotamiento de la edición cuando el contrato de haya celebrado por una o más ediciones, sin embargo y salvo pacto en contrario, el artículo 73 LsDA estipula que el editor solo tiene el derecho de publicar una edición. Dispone el legislador en la segunda parte del artículo 82 de la misma ley que "... se considera agotada la edición si no han sido satisfechos dentro de los seis meses, varios pedidos de ejemplares dirigidos al editor..."
- El vencimiento del término, ya que se ha cumplido el tiempo y, salvo pacto en contrario el editor podrá vender los ejemplares en depósito por los 3 años siguientes a la terminación del contrato (art. 83, LsDA).
- En caso de que el autor falleciera antes de concluir la obra. Sin embargo, ya sea por muerte o incapacidad para culminar la obra después de haber entregado parte de ella al editor, salvo manifestación contraria por parte del autor o derechohabientes, el editor puede publicarla siempre y cuando no se lesione la integridad de la obra ni la reputación del autor y tomando en consideración las alternativas que ofrece la ley y que son de su elección. En el caso de que el autor o derechohabiente ceden posteriormente el derecho de reproducción de la obra inconclusa a otro "...deberán indemnizar al editor los daños y perjuicios ocasionados por la resolución del contrato." (art. 84).
- La pérdida o desaparición del original o ejemplar único de la obra que, aunque no está regulada en la LsDA, puede tomarse en cuenta para su tratamiento las disposiciones establecidas en el artículo 1.344 del CC referente a la extinción del contrato y las obligaciones por pérdida de la cosa debida.
- La quiebra del editor, que, aunque no produce la resolución del contrato, puede afectar el

cumplimiento de sus obligaciones con respecto a la explotación de la obra y en el caso de transcurrido el tiempo de tres meses (luego de declarada la quiebra) estipulado en la ley y no se haya continuado la explotación y obligaciones, el cedente puede demandar al editor por incumplimiento de contrato (art. 85, LsDA).

No cabe duda que la redacción de un documento de esta naturaleza es delicada. Los contratos responden a intereses particulares y de ellos depende todo aquello que debe ser y no cumplido de manera oportuna por cada una de las partes, razón por la que se hace necesario una redacción clara y precisa, que no dificulte los procesos ni las labores en los que cada uno de los actores se desempeñan.

Conclusión

Luego de hacer un breve recorrido por la información referente al diseño gráfico, el sistema de protección legal nacional en materia de derecho de autor y contratos de edición, cabe hacerse nuevamente la pregunta planteada en un principio **¿Es posible reconocer la labor del diseñador gráfico como autor de una idea materializada resultado de su producto intelectual dentro del contrato de edición literaria, tomando en cuenta las particularidades del sistema de protección legal venezolano?**

En la edición de una obra, si hay algo que debe prevalecer es el derecho de autor; el titular original de la obra quien por el solo hecho de la creación ya está protegido por la legislación. Mientras tanto, el editor, para poder ejercer su función necesita no solo del autor sino de un medio que legalmente le permita la explotación de la obra. Dicho medio que, constituido por el contrato de edición, permitirá que las partes vinculadas establezcan los deberes y derechos que le corresponden cumplir al momento de su celebración. Se trata de libertades y restricciones creadas bajo las normas contenidas en el mismo con el fin de regular y convenir intere-

ses económicos, ajustar conductas y mantener un orden público. Es fundamental que las partes negocien de tal manera que la obtención de beneficios sea equitativa, sobre todo para el cedente quien, por lo general, puede ser el menos favorecido y se ve afectado moral y económicamente.

El libro, bien sea en formato digital o impreso, es una obra compleja hecha en colaboración. Su acabado, tal y como se expresa anteriormente, es el resultado del aporte creativo del diseñador quien, en conjunto con otros participantes, en los que se incluyen el autor, el editor, el impresor, entre otros, tiene la responsabilidad de ser un emisor más en el proceso de comunicación. Como obra multimedia u objeto artístico, el libro puede considerarse una "obra continente", que, contenida de otras obras, es una obra en sí definida no solo por los elementos que forman el conjunto editorial sino por la impronta del diseñador quien define esa estructura y, en ocasiones, es opacado legalmente por el contenido escrito, sin embargo, ese conjunto pudiese ser un bien protegible en tanto elemento gráfico.

En este proceso, el diseñador pudiese ser un autor en colaboración que, además de compar- tir con el autor tradicional la impronta creativa, es quien materializa la idea. De por sí, podrían ser varios los autores y ser identificable su labor sobre el contenido literario que pueden ser objeto de un acuerdo contractual. Así pues, tal y como lo establece la LsDA en su artículo 10, y salvo pacto expreso en contrario, el derecho de autor le pertenece en común a los coautores. Es decir que, mientras se cumplan las disposiciones legales; los escritores, fotógrafos, ilustradores, diseñadores, artistas ..., todos autores de sus creaciones, a través de un contrato pueden gozar de los beneficios y cumplir las obligaciones que de él se derivan.

La LL, en su artículo 4, se refiere al diseñador como aquel que se encarga del diseño global

de todo aquello relacionado a la obra y, visto de esta manera, el nivel de responsabilidad y creatividad señalado puede ser lo suficientemente valioso como para que su labor sea reconocida y, en consecuencia, le pueda ser atribuida según la LsDA la titularidad de derecho de acuerdo a su contribución en la creación siempre y cuando no perjudique la explotación de la obra en común. Dicha titularidad originaria podría realizarse a través de prerrogativas dentro del contrato, entendiendo estas tal y como las define la RAE como el “Privilegio, gracia o exención que se concede a alguien para que goce de ello, anejo regularmente a una dignidad, empleo o cargo.”

El manejo de información y la producción del saber es esencial. El diseñador gráfico, tiene la capacidad, a través del conocimiento, de producir algo nuevo capaz de cubrir una necesidad humana de carácter funcional o expresivo. Por ello, ha sido identificado como sujeto fundamental en el desarrollo de la economía creativa donde la generación y transformación de ideas origina beneficios sociales, económicos, culturales, tecnológicos, entre otros. En ella, comentan Buitrago y Duque (2013), las industrias culturales y los bienes creativos pasan a ser materia prima que se relacionan directamente con los derechos de propiedad intelectual (p. 36).

No cabe duda que el diseño es esencial por ser una labor que está implícita en todo aquello que nos rodea física o digitalmente y con la cual interactuamos diariamente.

Se debe reconocer e incrementar en el sistema de protección legal la idea materializada que nace como resultado del producto intelectual del diseñador gráfico dentro del sector editorial y en la que su participación ha sido indispensable.

Él, que comunica de manera intencional la información que ha de ser publicada y divulgada por cualquier medio y que puede marcar su

“impronta” valiéndose de técnicas, materiales, herramientas y elementos gráficos para dar origen a una estructura visual con contenido original y auténtico, siempre que merezca, **puede ser reconocible y protegible como profesional, estratega y sujeto de derecho de autor de la relación contractual.**

Notas

¹ Hay que destacar que en la Universidad de Los Andes (ULA), Mérida, Venezuela; el 22 de mayo de 1996 se publicó en Gaceta Oficial la creación de la Licenciatura en Diseño Gráfico, hoy día, adscrita a la Facultad de Arte.

² ICoD, anteriormente ICOGRADA, fue fundada el 27 de abril de 1963 en Londres. Hoy día, con sede en Montreal, Canadá; es una entidad internacional, no gubernamental sin fines de lucro que reúne y representa a las asociaciones y profesionales de diseño gráfico.

Referencias

- Antequera Parilli, R., Gómez G. (1999). *Legislación sobre derecho de autor y derechos conexos*. Editorial Jurídica Venezolana.
- Antequera, P. (1998). *Derecho de Autor* (2da ed.). Tomos I y II. Caracas, Venezuela: Editorial Venezolana C.A.
- Blanchard, G. (1988). *La Letra*. Barcelona, España: Ediciones ceac, S.A.
- Briceño, R. (2001). *El contrato de edición*. Caracas, Venezuela: Legislec Editores, C.A.
- Buen Unna, J. (2000). *Manual de diseño editorial*. Editorial Santillana, S.A. de C.V.
- Buitrago, F., Duque, I. (2013). *La Economía Naranja. Una oportunidad infinita*. Bogotá, Colombia: Banco Interamericano de Desarrollo.
- Código Civil. Gaceta Oficial N° 2.990 Extr. 26 de julio, 1982.
- Constitución de la República Bolivariana de Venezuela. Gaceta Oficial N° 5.908 Extr. 19 de febrero, 2009.
- Hochuli, J., Kinross, R. (2005). *El diseño de libros: práctica y teoría* (Esther Monzó, trad.).
- International Council of Desing. En Diseño. Recupera-

do el 20 de febrero de 2024 desde, <https://www.theicod.org/en/professional-design/what-is-design/what-is-design>

- Ley aprobatoria de la adhesión de Venezuela al Convenio de Berna para la protección de Obras Literarias y Artísticas. Gaceta Oficial N° 2.954 Extr. 11 de mayo, 1982.
- Ley de Depósito Legal en el Instituto Autónomo Biblioteca Nacional. Gaceta Oficial N° 4.623. 3 de octubre, 1993.
- Ley del Libro. Gaceta Oficial N° 36.189 Extr. 21 de abril, 1997.
- Ley sobre el Derecho de Autor. Gaceta Oficial N° 4.638 Extr. 1 de octubre, 1993.
- Lipszyc, D. (1993). *Derecho de autor y derechos conexos*. Ediciones UNESCO / CERLALC / ZAVALIA. Valencia, España: Campgràfic Editors.
- Meggs, P. (2010). *Historia del diseño gráfico*. Trillas.
- Real Academia Española. (2024). Literaria. Madrid, España. Recuperado el 24 de febrero de 2024 desde, <https://dle.rae.es/literaria>
- Real Academia Española. (2024). Literatura. Madrid, España. Recuperado el 24 de febrero de 2024 desde, <https://dle.rae.es/literatura>
- Real Academia Española. (2024). Prerrogativa. Madrid, España. Recuperado el 24 de febrero de 2024 desde <https://dle.rae.es/prerrogativa>
- Real Academia Española. (s/f). Edición. Madrid, España. Recuperado el 24 de febrero de 2024 desde, <https://dle.rae.es/edicion>
- Reglamento de la Ley de Depósito Legal en el Instituto Autónomo Biblioteca Nacional. Gaceta Oficial N° 5.163. 13 de agosto, 1997.
- Reglamento de la Ley sobre el Derecho de Autor y de la Decisión 351 de la Comisión del Acuerdo de Cartagena que contiene el Régimen común sobre derecho de autor y derechos conexos. Gaceta Oficial N° 4.891 Extr. 26 de abril, 1995.
- Servicio Autónomo de la Propiedad Intelectual. (s/f). Marco legal. Recuperado el 20 de febrero de 2024 desde, <https://sapi.gob.ve/marco-legal/>



Título: **The New Designer.**
Rejecting myths, embracing
change.

Autor: Manuel Lima

Editorial: MIT Press

Año: 2023

ISBN: 978-0262047630

Serenella A. A. Cherini-Ramírez. Universidad de Los Andes, Venezuela. scherini@ula.ve

 <https://orcid.org/0000-0003-3683-0869>

Con más de quince años de experiencia en el campo del *UX design* e interesado en crear más espacios para innovar, el reconocido diseñador industrial portugués Manuel Lima ha escrito *Visual Complexity: Mapping Patterns of Information* (2011), *The Book of Trees: Visualizing Branches of Knowledge* (2014) y *The Book of Circles: Visualizing Spheres of Knowledge* (2017). En ellas, su aprecio por la historia lo lleva a exponer esa aptitud y gusto que siempre ha tenido el ser humano por lo visual, en una suerte de afán por encontrar una mejor manera de hacer visible y más comprensible aquello que no se puede ver. Pero en su reciente libro *The New Designer*, tras una profunda autoevaluación pone bajo el lente un tema crucial en la vida de todo diseñador: cómo desarrollar una práctica de diseño ética que le permita construir un mundo mejor, dejando claro que es precisamente el diseño el que tiene la capacidad de hacer visible lo invisible.

Hay que subrayar que este asunto ha captado últimamente la atención de otros autores, como el controversial Mike Monteiro en su texto *Ruined by design: How designers destroyed the world, and what we can do to fix it* (2019),

o el emblemático crítico del diseño Donald Norman, en su estrenada obra *Design for a better world: meaningful, sustainable, humanity centered* (2023), sólo por mencionar algunos. Indudablemente, no se trata de un tema nuevo, ya que desde el polémico texto de los años setenta del afamado diseñador Víctor Papanek, *Diseñar para el Mundo Real* –y cuyos vitales argumentos continúan vigentes–, esa ‘especie peligrosa’ que son los diseñadores comenzaron a ser abiertamente confrontados con su ineludible responsabilidad social y por consiguiente con su compromiso de implementar una práctica ética y moral que derive en un bienestar compartido para nuestro planeta y sus habitantes. Aproximadamente veinte años más tarde, a mediados de los años noventa, el filósofo de la ingeniería y la tecnología Carl Mitcham, en un texto altamente teórico y quizás menos conocido intitulado “*Ethics in Design*”, también reflexionaba acerca de las tradiciones divergentes de la técnica y la estética que han conformado la profesión del diseño industrial. En una época donde la realidad virtual ya revelaba su actitud amenazante, Mitcham incitaba al diseñador a mantener una actitud lúdica sin desconectarse del mundo

real, a auto-examinarse mientras se sumerge en ese increíble mundo de desear, imaginar y planificar.

En esta oportunidad el texto de Lima, sin el uso de imágenes, pero ilustrado mediante ejemplos actuales descritos con un lenguaje sugerente, facilita la comprensión de ideas a veces complejas e invita a reflexionar sobre el estado actual del diseño y su extenso impacto a gran escala. Si bien muchos de sus ejemplos provienen del campo del diseño digital por considerarlo como *"la disciplina con mayor alcance e impacto en la actualidad"* (p. 9), sus reflexiones y sugerencias son aplicables en cualquiera de las ramas del diseño. Convencido de que el diseño *"no es un lujo sino una práctica fundamental para nuestra supervivencia y continuidad como especie"* (p. 7), el autor proporciona un excelente marco de referencia apoyado en gran cantidad de estudios especializados -mayormente publicados durante los últimos diez años-, abordando aspectos decisivos de la ética, la psicología y las habilidades humanas, tres áreas que él considera deben estar presentes en la formación académica de cualquier diseñador para asegurar una práctica de diseño próspera y consciente.

El libro se estructura en diez capítulos distribuidos en tres grandes apartados que van de lo particular a lo más general, con el objetivo de desacreditar nueve mitos del diseño profundamente arraigados en la práctica y que ejercen gran impacto a nivel personal, social y ambiental. Esos mitos son: pensar que el diseño es perfección (capítulo 1), que es para genios (capítulo 2) y que es sobre ideas (capítulo 3); que el diseño tiene que ver con tareas (capítulo 4), o que es un instrumento medible (capítulo 5) o pensado para el bien (capítulo 6); y que el diseño es para los humanos (capítulo 7), que es la respuesta definitiva (capítulo 8) y que es local (capítulo 9). De este modo, en los primeros nueve capítulos aborda un mito, profundizando cada vez en cuatro principios claves para ayudar a comprenderlos, concluyendo

cada capítulo con un consejo práctico donde el autor, con su conocimiento experto, sugiere vías para afrontar y superar las dificultades que acarrea cada mito explorado. Finalmente, el capítulo 10 habla sobre lo que todo esto significa para el diseñador del futuro, examinando muchos de los desafíos sin precedentes que éste enfrentará y proporcionando una lista de consideraciones sobre cómo empezar a aceptar el cambio. Su aspiración es que el diseñador sea capaz de ser a la vez activista y reformador, un elemento activo en la conformación de una mejor existencia en esa gran red interconectada que es nuestro planeta.

De forma amena, Lima invita desde un principio a cuestionar aquellas prácticas que impiden alcanzar un máximo impacto como experto creativo, dando orientaciones para aceptar y manejar una serie de circunstancias que más allá de "humanas" son inevitables en la vida cotidiana, visualizándolas como ineludibles para poder avanzar en la búsqueda del bienestar a largo plazo de todos los seres vivos que habitamos este mundo, especialmente cuando se palpa la gran amenaza que representa la disrupción tecnológica para la existencia humana. Asimismo, explica la responsabilidad del diseñador frente al suicidio ecológico que se avecina y cómo puede ayudar a evitarlo aplicando una metodología de diseño centrada en la vida o en el planeta, en lugar de seguir anclado a la visión miope del diseño centrado en el usuario.

Sin duda es un libro que ayuda a pensar críticamente sobre áreas dominantes, siendo una lectura obligada para cualquier persona interesada en acercarse a las posibilidades y contingencias presentes en la actividad del diseño y que busca obtener una comprensión más profunda de la enorme influencia que tiene el diseño en el mundo contemporáneo. En ese sentido, ya sea usted un profesional del diseño, un aspirante a diseñador o un educador en diseño, *The New Designer* es un recurso invaluable.



IN MEMORIAM

Un adiós a personajes cuyas obras ayudaron a comprender las limitaciones de los postulados modernos y los excesos de la era contemporánea.

Serenella A. A. Cherini-Ramírez. Universidad de Los Andes, Venezuela. scherini@ula.ve

 <https://orcid.org/0000-0003-3683-0869>

El año 2024 ha experimentado lamentables decesos en los campos de la arquitectura, la artesanía y el diseño. Aquí se consideraron nueve individuos que a través de una extensa obra -diseños, publicaciones y docencia- distintivas por su creatividad, comunicación eficaz e innovación, marcaron pauta no solo a nivel teórico sino principalmente en la práctica, dejando muy en alto los campos del diseño industrial, el diseño de modas y el diseño arquitectónico al haber destacado en exposiciones y premiaciones. Muchos de ellos fueron protagonistas de las historias del diseño y de la arquitectura moderna en sus países de origen, mientras otros dedicaron sus vidas a la vital tarea de investigar, analizar, criticar y dar a conocer historias del diseño, las artes decorativas y la arquitectura del siglo XX así como de épocas anteriores. Cada personaje se acompaña de una frase que lo identifica, junto a imágenes de algunas de sus obras más conocidas.

Charlotte Anna Benton (1944-2024)

«Lo que se necesita es un examen y análisis sistemáticos de las carreras de los diseñadores, la historia de las instituciones... y de sectores particulares en los que el diseño juega un papel importante...»

Esta prolífica historiadora inglesa de la arquitectura y el diseño de Gran Bretaña y Francia, murió el 22 de enero a los 79 años. Junto a su esposo Tim Benton estuvo a cargo de la elaboración de material para el afamado curso A305 Historia de la Arquitectura y el Diseño 1890-1939 en la *Open University* (1975). Formó parte de la *Design History Society* y del primer comité editorial del *Journal of Design History*. Trabajó en la curaduría de varias exposiciones sobre diseño en reconocidos museos y galerías de Londres, y a partir de sus influentes publicaciones, colaboró en la promoción de la historia del diseño como disciplina y en la investigación de las contribuciones de las mujeres al diseño. De hecho, su exposición *Charlotte Perriand: Modernist Pioneer* de 1996 en el Design Museum de Londres, fue la primera muestra significativa del trabajo de Perriand en Gran Bretaña, muestra que inspiró la posterior exposición *Charlotte Perriand: The Modern Life* (2021).

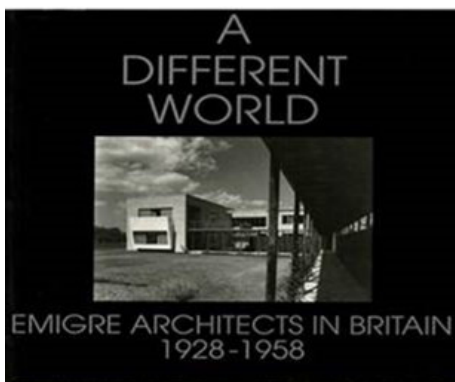
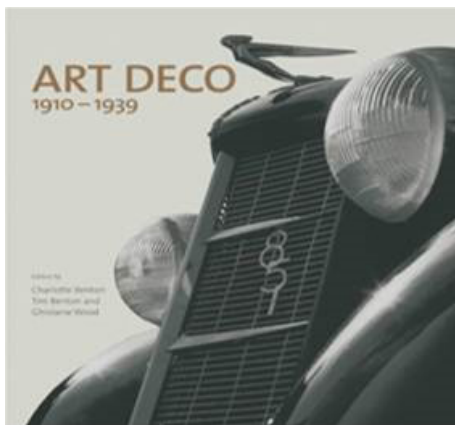


Figura 1. Portadas de algunas obras de autoría de Benton junto a otros: a) Art Déco, 1910-1939 (2003); b) *A Different World: Emigré Architects in Britain 1928-1958* (1995); y c) *Figuration-Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1945-1968* (2004).

Fuente: Elaboración propia.

Carlos F. Duarte Gaillard (1939-2024)

«Siempre he creído que para el conocimiento de los estilos no es necesario leer mucho acerca de ellos. Aunque su base histórica sea de primera importancia, mayor es la educación de la sensibilidad a través de la visión.»

El reconocido caraqueño quien en vida fue historiador, museógrafo, restaurador y conservador de las artes del período hispánico venezolano, murió el 6 de febrero a sus 85 años. Activo casi hasta el final de su vida, fue pionero en la investigación de las artes decorativas del país, entre ellas la platería, la herrería, la fundición, la cerámica y la ebanistería; actividades artesanales cuyas delicadas técnicas constructivas y profusos testimonios materiales le permitieron concebir más de setenta publicaciones. Duarte fue curador de varias exposiciones en reconocidos museos del país y su legado es invaluable para los diseñadores y arquitectos que aprecian la identidad y el patrimonio tecnológico y cultural de Venezuela.



Figura 2a. Portada de *Historia de la Orfebrería en Venezuela* (1970).

Fuente: Elaboración propia.



Figura 2. b) *Muebles Venezolanos, siglos XVI, XVII, XVIII* (1987) y c) *La Cerámica durante la Época Colonial Venezolana* (1980).

Fuente: Elaboración propia.

Iris Apfel (1921-2024)

«Creo que hay que ser fiel a uno mismo, conocerse a uno mismo y no ser seguidor de tendencias. Tienes que correr algunos riesgos»

Esta contradictoria e irreverente norteamericana que murió en Palm Beach el 1 de marzo a los 102 años, se desempeñó como diseñadora de modas e interiores, experta en textiles antiguos e historiadora del arte. Alcanzó fama mundial tras la exposición de su colección de vestuario y accesorios en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York: *Rara Avis: Selections from the Iris Barrel Apfel Collection* (2005). Fiel representante del maximalismo y del individualismo, su atrevido estilo mezclaba lo *vintage hippie* y la *haute couture*

con accesorios de grandes dimensiones, que desafiaba las convenciones estéticas. Abogaba por la autenticidad y la creatividad sin límites de edad, mostrando que la diversión podía generarla cada quien combinado materiales, texturas, patrones y colores sin ajustarse a cánones establecidos ni a tendencias.



Figura 3. Algunas prendas de la colección Iris Apfel x H&M, marzo 2022.

Fuente: <https://debulevar.com/2022/04/17/iris-apfel-acaba-de-lanzar-su-coleccion-para-hm-on-line/>



Figura 4. Varias piezas de la Serie Up 2000 de B&B Italia (1969), de izquierda a derecha: el sofá Up 4; el sillón Up 5 con la otomana esférica atada (Up 6); la silla Up 1 y el sillón edición 50 aniversario.

Fuente: Elaboración propia.

Gaetano Pesce (1939-2024)

«Ser incoherente significa estar libre de lo que hacías antes, estar libre de ti mismo. Lo que significa que eres libre de experimentar.»

Radical diseñador industrial y de interiores, arquitecto, urbanista y artista italiano que falleció en Nueva York el 3 de abril, a sus 84 años. Como miembro del *Gruppo N* se adentró en el arte cinético y exploró los nuevos materiales (resina, espuma, plástico), lo que le permitió una constante experimentación creativa generando objetos de formas inusuales y colores llamativos. En sus cuarenta años de carrera también se dedicó a la docencia en arquitectura en reconocidos centros de enseñanza en Francia, EEUU, Italia, Hong Kong y Brasil. Su trabajo figura en más de 30 colecciones permanentes de reconocidos museos del mundo, distinguiéndose por sus innovaciones a nivel de materiales y uso del color. Para muestra, su Serie Up 2000 de B&B Italia, con formas expresivas tapizadas con tejido elástico y fabricada por moldeo por inyección de poliuretano, que en 2024 arribó a su 55° aniversario.

Roberto Cavalli (1940-2024)

«Realmente admiro a una mujer por su inteligencia, su personalidad. La belleza no es suficiente.»

El famoso diseñador de moda y artista italiano, que prefería ser calificado como un "artista de las telas", murió el 12 de abril en la ciudad de Florencia, a sus 83 años. Fiel representante del maximalismo y del hedonismo, sus diseños exponían la exuberancia a través de colores y estampados, en especial aquellos de tinte salvaje como animal prints y patchworks de piel que buscaban hacer sentir a la mujer fuerte, empoderada y sexy. Poco a poco su firma se abocó no solo al diseño de indumentaria femenina, masculina e infantil, sino que abarcó un amplio espectro de la cotidianidad con seductores diseños que invitan a "la alegría de vivir", prestando atención a todos los detalles para estremecer al máximo los sistemas sensoriales: accesorios, zapatos, bolsos, elementos para decorar el hogar, fragancias y bebidas, muchos de ellos de edición limitada.



Figura 5. Algunos diseños de la firma Cavalli, de izquierda a derecha: Roberto Cavalli Eau de Parfum 75 ml; Vodka Roberto Cavalli 3 lt; Roberto Cavalli Uomo 100 ml y montura.

Fuente: Elaboración propia.



Figura 6. De izquierda a derecha: Hillside Terrace, Tokio (1967-92) y el Museo Aga Khan, Toronto (2014).

Fuente: <https://ar.pinterest.com/pin/1993-laureate-fumihiko-maki-hillside-terrace-c-buil->

<ding--578431145868561684/> y <https://www.archdaily.com/899013/the-aga-khan-museum-maki-and-associates>

Fumihiko Maki (1928-2024)

«Cuando una experiencia espacial significativa es compartida por un número de personas, esta es la génesis de un espacio público.»

Este arquitecto y diseñador urbano japonés murió el 6 de junio en Tokio, a sus 95 años. Discípulo de dos grandes maestros del modernismo CIAM, como lo fueron Kenzo Tange y Josep Lluís Sert, apostó por una visión más sensible de la relación entre la arquitectura y el entorno urbano, recalando la importancia de la toma consciente de decisiones en el diseño. Trabajó magistralmente la fusión entre la cultura oriental y occidental, como lo muestra el edificio del Museo Aga Khan, en cuyo diseño consideró las muchas nociones de luz presentes en la cultura islámica. Sin embargo, su mayor legado fue su teorización de la *forma grupal* como idea espacial -contraria a la megaforma compositiva propia del modernismo- que reúne la escala de la habitación con la de la ciudad al tiempo que anticipa el crecimiento y el cambio. Teoría que desarrolló desde su cofundación del movimiento arquitectónico japonés *Metabolismo* de los años 50 y principios de los 60, cuya idea principal era imaginar una sociedad donde la arquitectura fuese una herramienta para un cambio potencial, reflexionando cómo los edificios pueden cambiar, crecer y evolucionar, concepción presente en su proyecto Hillside Terrace en Tokio, construido en seis fases a lo largo de casi treinta años.

Kenneth Grange (1929-2024)

«Nada ni nadie es perfecto: la mejora es el único enfoque responsable que se puede adoptar tanto en el diseño como en la vida»

Tras setenta exitosos años de carrera, este diseñador industrial británico murió el 21 julio a sus 95 años. Es considerado uno de los más innovadores e influyentes de la era moderna: trabajó en el *Festival of Britain* de 1951 y fue cofundador de *Pentagram* en 1971 -primera asociación de diseñadores multidisciplinares y modelo para la agencia creativa moderna-. Su particular visión del modernismo hizo que sus múltiples diseños -centrados en la experiencia de uso y una estética sencilla- moldearan el modo en que muchas generaciones realizan sus actividades cotidianas en el ámbito doméstico y público. Basta con mencionar dos de sus creaciones más conocidas: el Taxi negro de Londres y el Parquímetro.



Figura 7. TX1 London Taxi Cab (1998) y Venner Parking Meter (1958).

Fuente: Elaboración propia.



Figura 8. De izquierda a derecha: Lámpara TMM (1998); Silla Gata (2017) y Mesa MMS (1963).

Fuente: Elaboración propia.

Miguel Milá (1931-2024)

«...quien progresa es el que sabe conservar lo bueno y no el que intenta destruir todo lo anterior para hacerlo de nuevo »

Este interiorista y 'prediseñador industrial' barcelonés, murió el 13 de agosto en Bilbao, a sus 93 años. Considerado el padre del diseño moderno español, junto a otros pioneros como André Ricard (1929) colaboró en la toma de conciencia del diseño como disciplina autónoma. Y es que sus primeros trabajos en los años cincuenta -cuando el diseño todavía no estaba reconocido en España- lo llevaron a aprovechar al máximo las bondades del proceso de ensayo y error, marcando para siempre en él la pauta de hacer uso de lo que tenía a mano en cada instante y en cada lugar, en una búsqueda constante de la solución más sencilla que respetara el confort y dando valor a la tradición, la honestidad y la utilidad.

Joseph Rykwert (1926-2024)

«...el trabajo de un crítico es discriminar: lo mejor de lo peor o, si se quiere, lo más bello de lo más feo, lo más valioso de lo menos. Separar el trigo de la paja, en resumen.»

El pasado 18 de octubre murió en Londres, a los 98 años, este insigne historiador y crítico de la arquitectura nacido en Varsovia. Como docente de las artes y la arquitectura por más de sesenta años en centros educativos de Alemania, Gran Bretaña y Estados Unidos -como la Hochschule für Gestaltung de Ulm, el Royal

College of Art y la University of Pennsylvania-, desarrolló un enfoque pedagógico que buscaba integrar los estudios de arquitectura con la arqueología, la antropología, la filosofía y la psicología. A la par de su actividad docente y su propia práctica como dibujante y arquitecto, el Dr. Rykwert fue un escritor prolífico. Arduo crítico de las tendencias racional-formalistas del movimiento moderno y del impacto del neoliberalismo en la forma urbana, sus artículos, reseñas, ensayos y libros invitan a considerar la edificación -hasta entonces tratada de forma aislada- como parte del tejido histórico, social y cultural de la ciudad. A su vez, sus escritos destacan la importancia de involucrar la memoria, el sentimiento, la intuición y el instinto en la construcción de los lugares que habita el ser humano, al tiempo que apuestan por el establecimiento de diálogos significativos entre los críticos y los creadores del entorno espacial cotidiano.

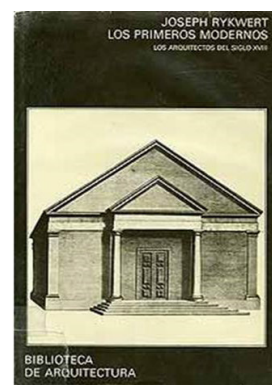


Figura 9. Portadas de algunas obras de autoría de Rykwert: La Casa de Adán en el Paraíso (1975) y Los primeros modernos (1982).

Fuente: Elaboración propia.