

Gráficas “Sordas”: Expresiones Visuales Impresas y Hechas a Mano de Personas con Discapacidad Auditiva en Espacios Públicos en la Capital de Chile

Deaf' Graphics: Printed and Handmade Visual Expressions of Hearing Impaired People in Public Spaces in Chile's Capital City



Pedro Álvarez Caselli
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

pedal@uc.cl

ORCID: 0000-0001-7665-0630

Javier Carrasco Salas
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

jcarrascosalas@uc.cl

ORCID: 0009-0005-7515-8560

Recibido: 04/02/2025

Aceptado: 20/05/2025

Resumen

En el presente artículo de reflexión, se aborda un área del diseño gráfico y también social que pone énfasis en cierto tipo de gráficas que circulan, desde la marginalidad, en espacios urbanos y también privados. Esto se hace con el fin de generar un intercambio, producto de una situación de vulnerabilidad, a partir de quien emite la comunicación y cuya recepción ha permitido generar un corpus de expresiones visuales impresas desde una perspectiva situada. Se trata documentos que van desde un papel escrito a mano o garabateado hasta un folleto impreso donde se implora por una limosna, producto de la falta de recursos económicos y el problema de la sordera vehiculado a través de rudimentarios sistemas de signos que acompañan a este tipo de lenguaje particular. Para abordar estos problemas, se ocupa una metodología de tipo cualitativa. Se enfatiza, aquí, una evidencia de expresión popular y de articulación de expresiones gráficas que, en esta propuesta, se definen como “sordas” y que bordean los límites de la precariedad en personas discapacitadas. El objetivo de esta reflexión preliminar da cuenta de un circuito de producciones gráficas que aparecen, desde una posición de no dominio, con la motivación central de una dádiva en una acción de intercambio transaccional y que exceden los territorios habituales del diseño académico y profesional.

Palabras clave: diseño social, marginalidad, gráficas residuales, sordera, imprentas de barrio.

Abstract

This article deals with an area of graphic and social design that emphasises certain types of graphics that circulate from the marginality in urban and private spaces. This generates an exchange resulting from a situation of vulnerability, from the person who communicates and from those who receive the communication. This has allowed the generation of a corpus of visual expressions printed from a situated perspective. These documents range from a handwritten or scribbled pieces of paper to printed pamphlets begging for alms due to the lack of economic resources and problems relating to deafness, which are conveyed through rudimentary sign systems that accompany this particular type of language. We emphasize here an evidence of popular expression and articulation of graphic expressions that in this proposal we define as ‘deaf’ and that border on the limits of precariousness in disabled people. The aim of this preliminary research is to account for a circuit of graphic productions that emerge from a position of non-dominance, motivated primarily by gift-giving in transactional exchanges that transcend the conventional boundaries of academic and professional design.

Keywords: social design, marginality, residual graphics, exclusion and vulnerability, neighbourhood printing houses.

Introducción

El planteamiento de este artículo de reflexión busca explorar un espacio residual y espontáneo como parte y agencia de la cultura visual, en el contexto urbano de la capital de Chile. A saber, se trata de expresiones encontradas en el espacio público (peatonal y de transporte estatal), provenientes de agentes humanos en estado de vulnerabilidad, entre los que se pueden contar, principalmente, sujetos discapacitados (o que lo fingen), vendedores ambulantes y personas peyorativamente designadas como *homeless*. Estas expresiones gráficas no normadas o profesionalizadas, en el contexto del Diseño, transitan en espacios públicos de exclusión social que compelen a una forma de trabajo informal; en ocasiones, esto ocurre al límite de la *limosna*, entendida como una concepción con raíces tan bíblicas como capitalistas.

Es precisamente un papel, a veces impreso, otras garabateado a mano, como artefacto transaccional, el cual enmaraña un espacio de sociabilidad para requerir un aporte voluntario con base en una oferta; por ejemplo, se ofrecen calendarios impresos. Cuando el documento no es una gráfica propia, surgen otras variables que apelan a la pequeña industria gráfica local: centros de impresión barriales, distribuidoras de papel, bazares mixtos, venta de cosas varias y, a la vez, servicios de impresión digital, etc. Se hace referencia aquí a evidencias gráficas, que remiten a la exigencia voluntariosa y, a la vez, citan clichés o imaginarios de proximidad inmediata. A modo de ejemplo, se menciona la figura de Condorito, un personaje consular de la historieta en Chile.

Por muy *modesta* que pueda entenderse esta acción, resulta prudente visibilizar esta manifestación, puesto que minimizarlo al punto de ignorarlo significa desconocer una parte del ecosistema del diseño gráfico local que ha permanecido relegada hasta ahora. Esto comienza por la labor espontánea de personas que buscan comunicar un problema desde un gesto manual; además, pasa por imprenteros con pequeños talleres, prensistas jubilados que operan máquinas dadas de baja, operadores de guillotinas, fotocopiadore, etc., que son parte de las particularidades de los *diseños de los sures* (Gutiérrez, 2016).

Se apela aquí a una evidencia de expresión y de articulación de materiales de corta vida -en clave *ephemera*- que, en esta propuesta, se definen como "sordas", al tener un eco de difusión desregulado y residual, pero que siguen perviviendo en la petición de un colectivo de basureros en festividades patrias, un repartidor de periódicos en Año Nuevo o una persona sorda que visualmente se comunica a través de un impulso de acción gráfica. De alguna manera, estos son espacios performativos que demandan una atención (*te entrego o expreso algo a cambio de una retribución*). De ahí nace la idea de que, en este espacio tensional de producciones y de formas de manifestación gráficas, se presentan diversas taxonomías que van desde el escrito a puño y letra hasta la impresión digital en colores.

Como *corpus* de trabajo, sobre una base de aproximadamente cien documentos, se presta atención a gráficas adquiridas o encontradas espontáneamente en la calle, en basureros, pequeñas imprentas en declive, medios colectivos de transporte, piezas recibidas en domicilios e incluso facilitadas por personas de las redes de los investigadores. Para este proyecto, que considera escritos a mano, calendarios, folletos, manuales instruccionales y objetos de dádivas, se procura generar una reflexión sobre los límites del diseño y sus relaciones con la acción social, en consideración de un problema de desarrollo lingüístico y expresivo.

Gráficas "sordas", mas no "sórdidas", examina un material y red material que pone en circulación evidencias de personas que no pueden satisfacer necesidades físicas y psicológicas, y cómo, desde espacios desfavorables y de disputa, buscan un sentido de comunicación que interroga la dimensión ética y transaccional del diseño. A la vez, abre preguntas respecto a las intenciones sociales que esta disciplina discute con otras áreas del conocimiento, lo que también lleva a repensar los enfoques representacionales hegemónicos, contruidos desde contextos sociales ajenos a nuestra realidad local y continental.

Como bien señala Sennett (2009): “Los objetos no se desintegran inevitablemente desde dentro, como un cuerpo humano. Las historias de las cosas siguen un curso diferente, en el que la importancia del papel de la metamorfosis y la adaptación crece a través de generaciones humanas” (p. 16). Ello responde al interés por la valoración de ciertas producciones gráficas tan frágiles como testimoniales, cuya lógica interna opera en el marco de ciertas tradiciones de pensamiento y acción, definidas como subalternas, desde una perspectiva única con exclusiones de sesgo moderno, experto, profesional y ciertamente occidental (Banerjee y Wouters, 2022; Carey-Thomas y Bayley, 2023). De ahí surge también que, en el contexto del material examinado, resulte complejo establecer asuntos de género taxativamente, ya que quienes los producen y quienes los ofrecen son principalmente hombres.

Marco Teórico

La práctica artística, tras significar durante aproximadamente dos mil años “toda actividad humana realizada con habilidad y gracia” (Burke, 2001, Shiner, 2004, p. 41), en el siglo XVIII se escindió en dos categorías: la experiencia particular y refinada de las bellas artes (poesía, pintura, arquitectura y música) y los insumos cotidianos que suscitaban aquellas producciones vinculadas a lo considerado útil o relacional (bordar, contar cuentos, encuadernar, fabricar zapatos, imprimir hojas sueltas, etc.).

Así, surgieron las llamadas *artes útiles*. Estas, a la larga, pavimentaron el camino para la formación de una disciplina moderna y propia del siglo XX. Esta disciplina se denominó Diseño, inicialmente sin la intervención de la máquina y bajo una modalidad de producción manual que instituyó el paso del objeto artesanal y único al tecnocientífico (Ledesma, 2003), producido en mayores cantidades y de forma estandarizada. Ello trajo consigo otro problema: la discusión entre alta y baja cultura y sus derivaciones culturales. Emerge, entonces, un artefacto cultural, ya no dotado de una dimensión aurática, que se reproduce técnicamente (Benjamin, 2018; Buck-Morss, 2001) y que deviene en una evidencia material de expresión de origen vernáculo, ya sea una fotografía familiar, una etiqueta de un producto comercial, un panfleto político o un impreso para solicitar caridad.

El interés por la gráfica y visualidad proveniente de la cultura popular es un fenómeno que se manifestó hace algunas décadas, primero en algunas naciones de la anglosfera, a través de manifestaciones de arte o diseños producidos en serie (carteles, libros, portadas de revistas, fundas de vinilos, etc.) en un contexto de oposición/relación entre culturas periféricas (o Tercer Mundo) en un proceso de *desarrollismo* y culturas hegemónicas o desarrolladas (Bonsiepe, 1985; Escobar, 2017; Fry, 2011). Con el relevo posterior que significó el fenómeno transitorio de la posmodernidad, en su vínculo con el diseño gráfico (Pelta, 2004; Poynor, 2003), el problema entre cultura dominante y cultura subalterna fue relativizado; no obstante, se generaron controversias, en las cuales los límites entre el diseño profesional y el autodidacta se solaparon, al punto en que diseñadores modernos como Massimo Vignelli lo consideraron una “aberración de la cultura” o Steven Heller, como “el diseño de lo feo” (Poynor, pp. 148-149). Esto se hacía desde una posición de dominio.

Ello implica abordar el tránsito del quehacer del diseño gráfico desde la especificidad de una profesión basada en el manejo de destrezas manuales hacia una práctica mediada por *softwares* que preceden ciertas operaciones intangibles (Manzini, 2015), donde los problemas de definición del diseño gráfico están online y en ciertos programas. Por lo tanto, la *sabiduría* de la disciplina es pública.

En este contexto de fines del siglo veinte e inicios del veintiuno, surge en Latinoamérica y Chile un interés –desde la disciplina del Diseño– por aquello que se define como *gráfica popular*, tanto en el campo de la tipografía como en el tratamiento de las imágenes y la revalorización del trazo manual (Álvarez, 2004). En el caso local, se remite al concepto de rescate de *gráficas urbano-populares*, *safari tipográfico* o *gráfica vernacular*, entre otras, como nociones que inician esta nueva mirada decolonial, con la intención de interrogar las jerarquías de conocimiento y las formas definidas por la modernidad anglo eurocéntrica como aceptables o correctas. Esta perspectiva de pensamiento, desde la exterioridad radical (Quijano, 2014), permitió considerar ciertos aspectos sobre la singularidad de lo local en relación con una suerte de herencia de miradas excluidas sobre expresiones gráficas invisibilizadas.

De esta manera, varias iniciativas, proyectos y publicaciones vinculadas al quehacer del diseño pusieron atención en la producción informal de objetos y gráficas, con el propósito de encontrar nuevas maneras de abordar la identidad local. Se consideraba a la expresión visual de la cultura popular urbana como un tema de registro para reescribir, o al menos complementar, la historia oficial de lo chileno desde una mirada más inclusiva. Las primeras luces por atender a las gráficas barriales y comunales del cruce entre tipografía y diseño gráfico en escuelas de diseño se encuentran de la mano de proyectos como *Gráfica popular chilena* (1994) de Patricia Armas, quien sostiene, en ese entonces, el problema de “cómo se dicen las cosas y cuáles son aquellas que eventualmente no caben en el campo disciplinar del diseño propiamente tal” (Armas, 1994, p. 23). Aquí, instala una interrogante que tiene que ver con una larga discusión sobre los límites de las producciones de diseño; a saber, cuáles son los indicadores respecto a “si es o no diseño” tal expresión gráfica o acción, que surge de un entramado cultural que no está del todo definido y que, en términos de autores como Papanek (1971) o Manzini (2015), es diseño. Ejemplos de esto último son el elaborar *sushi* en un aeropuerto o fabricar una bomba atómica.

Más adelante, se hace público Tipografía.cl, un proyecto web de los diseñadores Luis Rojas y José Soto, quienes en 1998 desarrollaron las fuentes digitales urbano-populares Antillanca, Cachito y Emiliana, entre otras. Catastraron y analizaron carteles pintados a mano para microbuses, fuentes de soda y locales comerciales barriales. Lo anterior se formaliza con la realización de una primer Diplomado en Tipografía en el país, impartido por la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile, que también abordó este fenómeno.

Si uno se desprende de la esfera de la academia, uno de los primeros experimentos editoriales es la publicación *Pintura en gral. letreros califonts y otros*, de los diseñadores Roger Conscience (Suiza) y Mathias Iglesias (Chile), editado por el colectivo La Nueva Gráfica chilena (LNGCh) en 2001. En este impreso tipo *fanzine*, se presentan manifestaciones de gráfica popular, tales como personajes religiosos y del mundo del entretenimiento, así como letreros pintados a mano para buses de locomoción colectiva y establecimientos comerciales, con un tono autoral, más allá del mero registro. Al año siguiente, Engelmann (2002), diseñadora gráfica de la Bauhaus-Universität Weimar, publicó el artículo *Safari tipográfico. Gráfica y tipografía popular de las calles de Santiago de Chile*.



Figura 1. Portadas de las primeras publicaciones sobre gráfica popular en Chile desde el área del diseño

Nota. Cubiertas de Gráfica Popular Chilena por Patricia Armas (1994); Pinturas en gral. letreros, califonts y otros de Mathias Iglesias y Roger Consience (2001); Santiago Gráfico de Francisco Somalo et. al., y Micros de Manuel Córdova et al. (2006). Archivo: Pedro Álvarez y Javier Carrasco.

Álvarez (2004) plantea una historización que, sobre un extenso trabajo de archivo y de fuentes orales, conforma un relato nacional que incluye y excluye, como otras historias del diseño gráfico en Latinoamérica. Sin embargo, en su apartado final, considera algunas manifestaciones *espontáneas* que se abordan en este artículo: diseño *no oficial*, en el marco de una visión teleológica del diseño del Cono Sur, como lo fueron las investigaciones seminales editadas en las últimas dos décadas del siglo veinte y los inicios del siguiente en diferentes países.

A la par, se dan a las prensas libros de nicho como *Modesto Estupendo* (Córdova, 2004) y *Micros*, en los que se explora, a través del registro fotográfico, un ecosistema local; en el primero, se analizan manifestaciones residuales de señaléticas y murales con fines publicitarios; mientras tanto, en el segundo, se interroga un mundo visual particular mediante la personalización del espacio de trabajo y, a la vez, el ethos del transporte público. Córdova et al. (2006) declaran que la publicación “aspira a rescatar respetuosamente –y mantener vivo– el espíritu de uno de los emblemas de la cultura popular urbana post dictadura” (texto en contratapa). A su vez, la diseñadora Pepa Foncea lleva a cabo el proyecto *Gráfica Popular en los carretones en Santiago* (2006), cuyo resultado es una exhibición en el Metro de San-

tiago, principal medio de locomoción subterránea, en la estación de transporte de Quinta Normal.

Ese mismo año, se publica el libro *Santiago Gráfico*, proyecto que contiene el trabajo fotográfico de varios años de Juan Francisco Somalo, acompañado de textos de varios autores, en el cual se abordan algunas ideas y problemas recientes como la superabundancia de señales, las alternativas de reciclaje en la periferia de la ciudad, la readaptación de objetos tras su función original, la imposibilidad de sostener reglas de diseño en un contexto terciarizado y la reinterpretación de iconografías internacionales en clave local (Álvarez et al., 2006). Se evidencia, en esta publicación, un síntoma compartido que en otros países del continente también aflora en proyectos tales como *Sensacional de diseño mexicano* (2001), *Proyecto Cartele* (2002), *Gráfica popular Ecuador* (2007), *Recuerdos de Iquitos* (2009), MVD. Gráfica popular de Montevideo (2010) y *Fileteado Porteño* (2010), entre otros. Se trata de una preocupación, primero, desde la academia, y luego desde el diseño en su faceta profesional, en su faceta no oficial.

Cabe mencionar también un cambio de lógica operativa a tener en cuenta, ya que los diseñadores formados disciplinariamente respondían a una actividad previa –o mandato– en la generación de imágenes y textos o *imagentexto* (Mitchell,

2003). Esta consistía, principalmente, en definir los parámetros sobre los que cajistas, fotomecánicos e impresores debían trabajar para conseguir el efecto proyectado (Llop, 2014).

Métodos de Exploración

Para el trabajo metodológico, se han consultado diversas fuentes. Entre ellas, *Proyectos en Artes y Cultura* (Barraza y Vera, 2010), que propone criterios y estrategias para formular, por medio de una serie de herramientas prácticas, la definición de una idea y el establecimiento de relaciones coherentes entre la naturaleza de un proyecto y sus componentes esenciales.

Investigación social. Lenguajes del diseño, de Canales (2013), aborda los aprendizajes de un conjunto de investigadores latinoamericanos que, además de su práctica investigativa, se ocupan del acompañamiento de tesis de posgrado. Desde el ámbito concreto del diseño, Patiño (2015) realiza una interesante búsqueda histórica y teórica que permite fundamentar un programa de investigación integrado y transversal a la formación del diseñador. En su *Manual para investigación para diseñadores*, Visocky y Visocky (2018), propone una panorámica de técnicas y métodos para incorporar al proceso creativo de diseño. Muratovski (2016), a su vez, aporta con principios para la investigación en, para y a través del diseño, y entrega materiales para la investigación visual de manera cualitativa, basada en medios artísticos/proyectuales para producir y representar conocimiento. Estos van desde películas o fotografías hasta dibujos o apuntes informales que son parte de una agencia y red de expresiones que construyen una maraña cultural (Charras et al., 2024).

Donoso (2019) también proporciona material enfocado en la metodología de la investigación desde la perspectiva del ejercicio profesional, para vincularla al trabajo cotidiano, pero mantiene una cierta distancia de la producción puramente académica. Finalmente, de Lupton (2011) se recoge el trabajo de investigación visual para recopilar información no presente en textos, en aras de un análisis del material revisado, *ephemeras* y piezas gráficas en transición, desde una perspectiva del poder de la imagen.

Si se retoma lo metodológico, cabe consignar que los materiales escogidos (corpus de 100 imágenes) proceden de un repertorio mayor, recogido principalmente en los últimos 15 años, aunque existan evidencias bibliográficas y visuales anteriores. En términos etnográficos, las relaciones que se establecieron con los actores (quienes ofrecen las piezas gráficas) en el espacio público han sido casuales y breves, o mediadas por una mínima conversación, sin el uso de entrevistas o conversaciones estructuradas o semiestructuradas, dada su imposibilidad (fuentes orales). Más que un trabajo de campo, es una búsqueda de evidencias gráficas. En relación a estos sujetos, que puede resultar poco prudente *estudiarlos*, pues podría generar un *extractivismo académico*, se trata principalmente de personas con discapacidad auditiva, en su mayoría hombres de más de 30 años, de escasos recursos y en situación de pobreza. Por tal razón, el establecer conjeturas de género o de interseccionalidad no aplica para este estudio. A su vez, en términos de contexto geográfico, la gran mayoría de las piezas gráficas (algunas aquí expuestas) provienen de la zona centro (lo que incluye centro-norte y centro-sur) y poniente de Santiago de Chile.

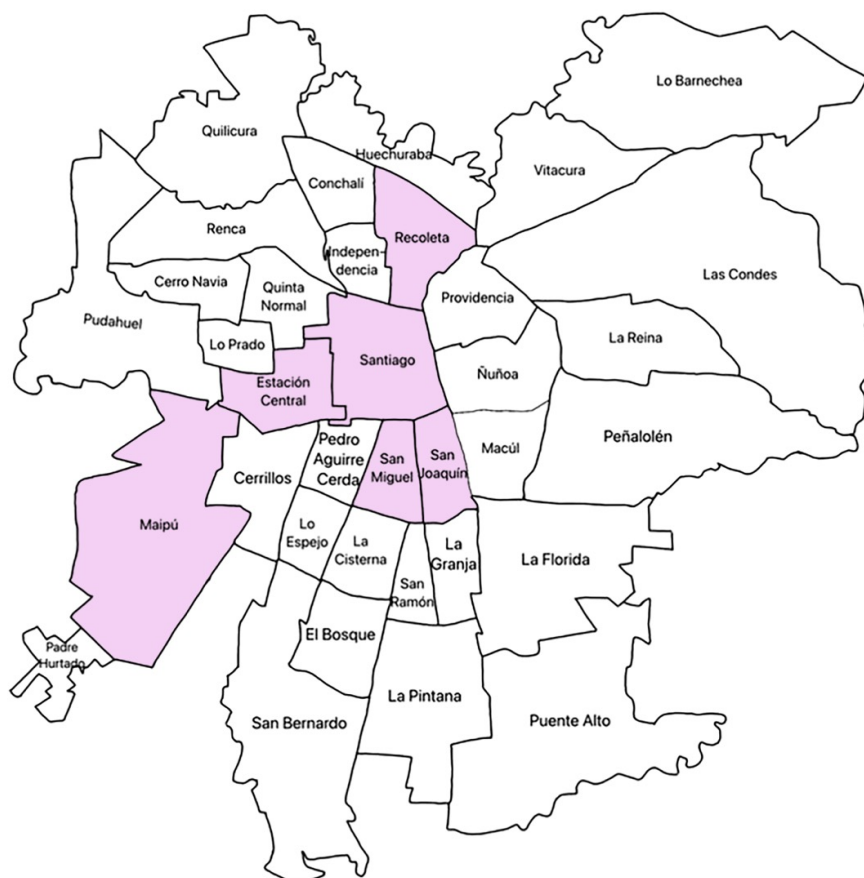


Figura 2. Mapa de la capital de Chile

Nota. Las comunas destacadas en color corresponden a aquellas zonas donde fue obtenido el material gráfico.

Aunque pueda resultar pretencioso analizar estas evidencias en un contexto académico, se considera viable abordarlas desde metodologías visuales y de diseño, ya que son parte de la cultura y no perviven al margen de ella. Se estima que no merecen ser excluidas o marginadas. De esta forma, en términos descriptivos, el proyecto considera el trabajo de archivo y el uso de una matriz o ficha técnica de cada pieza gráfica para sistematizar el acopio de imágenes que considera las siguientes variables: a) título o llamado de la pieza gráfica, b) sujeto o colectivo que la emite; c) diseño, imprenta o lugar de emisión del volante; d) tipo de impresión, tintas y fuentes tipográficas utilizadas y/o escritura manual;

e) temáticas y motivos del documento; f) medidas del objeto gráfico, y g) año de publicación (declarado o aproximado).

Por otro lado, se ocupa una matriz interpretativa que aborda dos aspectos básicos: primero, los objetos gráficos que componen este tipo de expresiones y, en segunda instancia, la codificación del mensaje gráfico de las mismas. Este modo de análisis considera el aporte metodológico de von Engelhardt (2002), quien parte de la base de que el lenguaje visual se articula a partir de las características de los objetos gráficos y de las relaciones espaciales que mantienen entre ellos al relacionarse con otros objetos en un tramado lleno de significados.

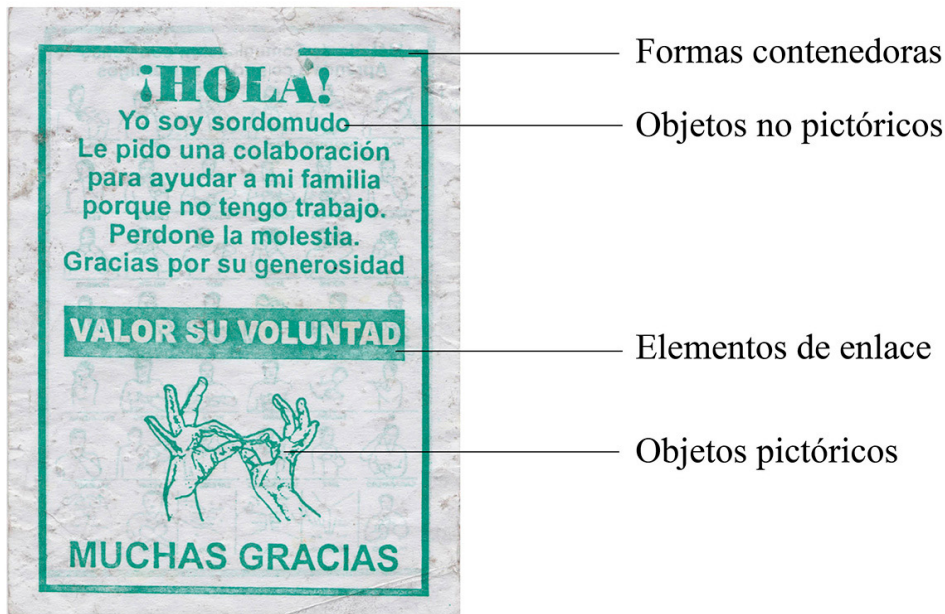


Figura 3. Esquema de componentes de objetos gráficos de una pieza visual impresa de comunicaciones de personas sordas
 Nota. Modelo de análisis adaptado de la propuesta de von Engelhardt (2002).

Asimismo, también resulta de interés la parametrización de sistemas gráficos propuesta por Llop (2014), que implica abordar el estudio de la codificación de un producto impreso, en tanto modo de simbolización respecto al objetivo del mensaje, interrogado desde una perspectiva semiótica. Luego, este incorpora una segunda variable articulada a partir del modo de expresión (sintaxis del mensaje gráfico). En esta propuesta de análisis, entre otras posibles, se pueden visualizar tres estrategias.

a. Codificación literal. En este tipo de codificación, lo que se expone presenta una similitud evidente con el objeto, la estructura física real o la temática concreta de aquello que representa (Llop, 2014). Por ejemplo, en la figura 4, quien interpela, desde su desventaja social, presenta claramente el problema de comunicación mediante un lenguaje de señas que deviene en un sistema visual icónico y reconocible en la cultura del Cono Sur.

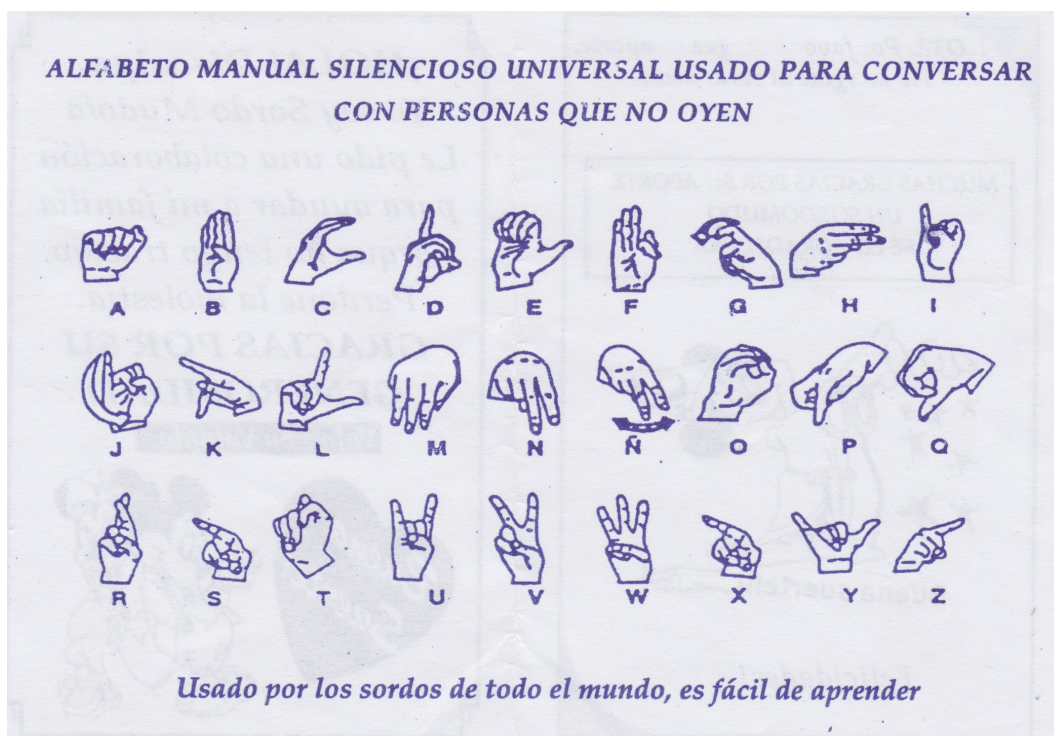


Figura 4. Impreso de alfabeto manual silencioso universal para relacionarse con personas no oyentes

Nota. Impresión offset a un color de fragmento de díptico a una tinta. Archivo: Javier Carrasco.

b. Codificación metafórica. Lo que se presenta pertenece a un campo semántico diferente de aquel al que se alude directamente, manteniendo, con ello, una estructura compartida que permite la emergencia de la metáfora. En el caso del calendario 2020, la fotografía de un perro posiblemente callejero asume o reemplaza simbólicamente la condición de desventaja y situación de vulnerabilidad de quien ofrece el producto impreso, con una fijación de precio que evita la especulación de la limosna. Se presenta una estrategia de intercambio en un código transaccional que considera los costos de producción y de distribución que conlleva el impreso a un color (figura 5).



Figura 5. *Calendario 2020*

Nota. Portada de calendario en impresión *offset* a una tinta, ofrecido en el sistema de transporte público (metro y buses) de la capital de Chile. Archivo: Pedro Álvarez.

c. Codificación metonímica. En este tipo de propuesta visual, aquello que se exhibe pertenece al mismo dominio semántico que lo aludido. Sin embargo, se representa a partir de un fragmento o parte asociado a esta noción o concepto.. En esta imagen, se utilizan las clásicas figuras de señas de manos, que son acompañadas de conceptos universales tales como "hombre", "mujer", "familia" o "te quiero". Sin embargo, en la zona superior, se ocupa la figura del actor y humorista más conocido de la historia del cine mudo para hacer un guiño a la condición de quien emite el documento impreso. Aparecen, además, objetos característicos como el bigote, el sombrero y el bastón, que son partes o fragmentos característicos de la construcción del personaje de ficción (figura 6).



Figura 6. Impreso de alfabeto manual del sordo y del silencio

Nota. Fotocopia de alfabeto manual para relacionarse con personas no oyentes que ocupa la figura del actor y humorista del cine mudo, Charles Chaplin, como gancho. Archivo: Javier Carrasco.

Discusión y Resultados

Para poner en contexto el surgimiento de lo que se denomina una gráfica “sorda”, es preciso abordar el problema de aquellas personas en situación de vulnerabilidad y su manera de situarse en los espacios que ofrecen o deniegan la sociedad (Lad, 2003; Libertun de Durem, 2021). En ese aspecto, uno de los primeros puntos a tener en cuenta se refiere a la realización personal del ser humano, que busca algún tipo de reconocimiento. Desde un punto de vista occidental, los individuos precisan desempeñarse en alguna actividad asalariada para lograr sus propios objetivos y, de esta manera, alcanzar su bienestar. Esta concepción del vivir, por largo tiempo, ha marginado a un grupo de personas entre los que se encuentran indigentes, discapacitados – físicos y mentales– e incluso a quienes, por voluntad propia, se desafían de cualquier tipo de actividad laboral.

En el caso de los sordos, así como de los enfermos en general, la realidad también les ha discriminado, al punto de ser considerados imposibilitados para el trabajo (Ferrante, 2017). Durante la Edad Media, el cristianismo comienza a desarrollar un carácter fundador del campo asistencial en Occidente; el mendigo recibía ayudas o dádivas de parte de los grupos más privilegiados, quienes, a su vez, encontraban en personas en situación de pobreza un medio para llegar a la salvación, a través de la práctica de la caridad, máxima expresión del valor cristiano (Castel, 1997). La marginación de este grupo se mantiene hasta la Ilustración, donde se considera un hito, en materia de inclusión social, el trabajo del abate Charles-Michel de l'Épée, fundador de la primera escuela pública para sordos en el año 1760 (Nature, 2012). Desde estas primeras instrucciones pedagógicas hasta la actualidad, se han generado ciertos avances en materia de inclusión; sin embargo, aún existe una fuerte discriminación

e invalidación de este grupo que, con pensiones miserables y débil capital social, se ven obligados a agenciar estrategias dentro de la economía informal (Ferrante, 2017).

Como ya se mencionó anteriormente, la gran mayoría de estos materiales se han recogido desde los últimos quince años. En el marco de las di-

ferentes evidencias obtenidas, una de las primeras se da en el contexto de la locomoción colectiva, donde una mujer—situación poco común en términos de género en estas prácticas—sube al microbús urbano con el fin de obtener dádivas. Extiende, personalmente, un papel, en el que da cuenta de su apremio a cada uno de los pasajeros mediante un mensaje escrito.

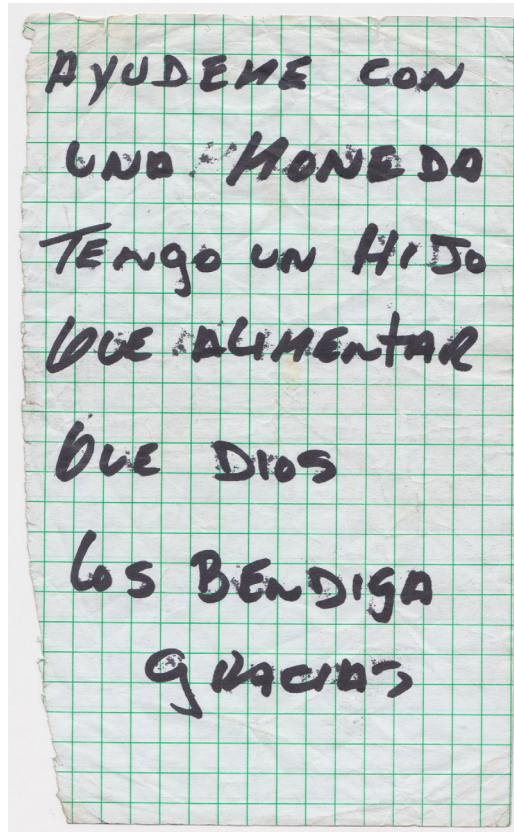


Figura 7. Documento escrito a mano para una petición de dádiva, Santiago, Chile

Nota. Papel original extraído de un cuaderno de notas, circa 2013. Archivo: Javier Carrasco.

En este sentido, estas gráficas se localizan en el plano de la cultura popular, caracterizada por mantener “una estrategia de resistencia frente a los intentos de penetración y manipulación por parte de la cultura dominante” (Podestá, 1988, p. 11). Es más, como señala Escobar (2017), también surge la pregunta: ¿Cómo hacer para no proyectar

una imagen idealizada? Así, preservar aquello que le ha permitido sobrevivir a un ser humano es una parte significativa del interés social de este tipo de materiales. La repetición de elementos y relatos, así como la imitación e incluso el plagio entre piezas, se transforma en una práctica que las vitaliza.

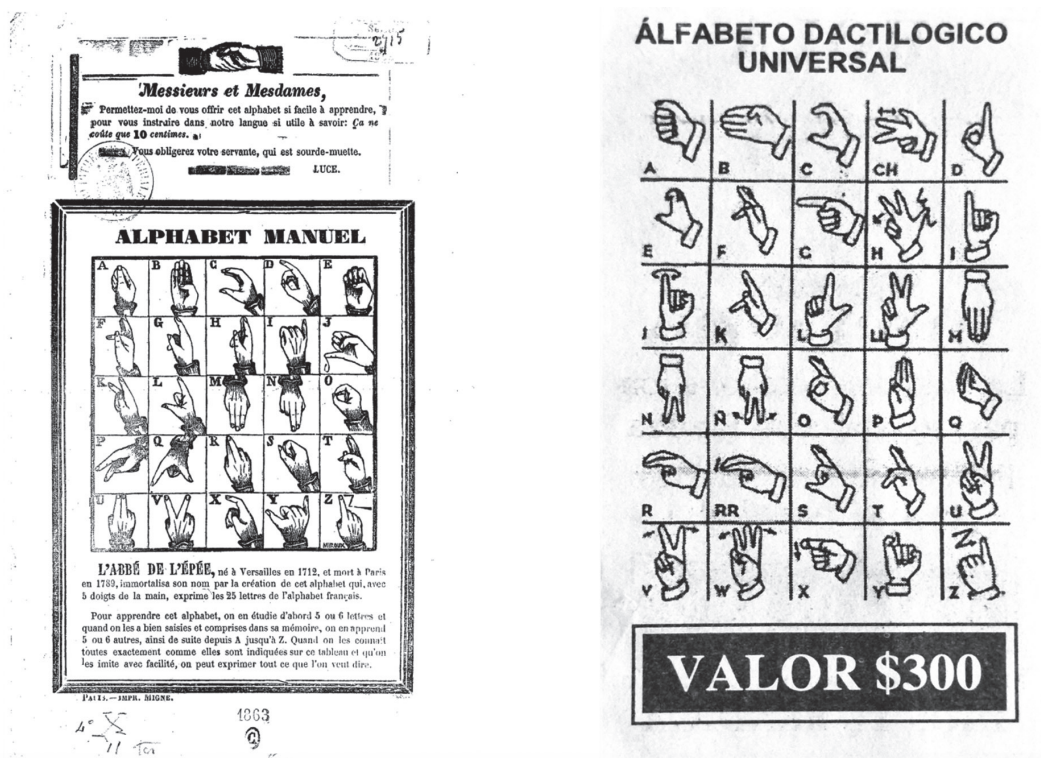


Figura 8. Comparativa entre una reproducción del alfabeto manual, impreso durante el siglo XIX en París y volante repartido en el siglo XXI en Santiago de Chile

Nota. A la izquierda, L'Épée, Charles-Michel de (1712-1789), autor del texto. Alfabeto manual / l'abbé de L'Épée. 1863. Fuente gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. A la derecha, volante impreso en un color sobre papel bond, circa 2018. Archivo: Javier Carrasco.

A modo de ejemplificación, en la figura 8, se puede constatar lo aquí planteado; una imagen que data del año 1863 detalla representaciones de manos de cada una de las letras del alfabeto manual (de señas), creado por el abate Charles-Michel de L'Épée. La imagen exhibe una composición similar a la utilizada hoy en día en gráficas que difunden el alfabeto de la lengua de señas: primero un saludo; luego, un desarrollo de la narrativa, donde se indica el precio del folleto (en este caso, diez centavos), para dar paso al Alfabeto Manual y la representación de cada letra. A la derecha, un volante de circulación en la capital de Chile durante la segunda década del siglo XXI exhibe una estructura compositiva similar a la antes descrita.

Bajo un punto de vista histórico, desde el origen de la imprenta ha existido una estrecha relación entre la práctica religiosa y los impresos para su difusión. Este tipo de prácticas incluye el uso figurativo de la imagen icónica y popular de Jesucristo, que también se presenta a nivel textual, al intentar sensibilizar a quien la recepciona, a través de un diseño instruccional de características dirigidas a cómo *ser un buen cristiano* (generosidad, perdón, piedad, etc.). La síntesis de esta idea es la frase de cierre: "Que Dios les bendiga".



Figura 9. Ejemplo de gráfica "sorda" con motivo del orden católico tanto a nivel de representación figurativa como textual
 Nota. Impresión offset a un color, intervenida con marcadores de colores sobre cartón, 2022. Archivo: Javier Carrasco.

Además de los diferentes esfuerzos individuales realizados por parte de personas que buscan un sustento, al apelar a un imaginario religioso a través de folletos, volantes y otros formatos, también existe evidencia de instituciones privadas con fines caritativos que se han encargado de reproducir las visualidades populares para solicitar dádivas.

Es lo que ocurrió en Chile con la organización Hogar de Cristo, a inicios de la década de 1990, cuando reprodujo diseños que imitaban el formato de los boletos de la locomoción pública para su campaña de donación urbana. El resultado es una colección de cinco de ellos, numerados según las monedas de la época (1, 5, 10, 50 y 100), los cuales se distribuían según la donación realizada por

el transeúnte. Una de las lecturas que se puede realizar de estos impresos efímeros se puede advertir en el cambio del oferente: desde lo individual a lo institucional. A su vez, se constata la apropiación de formato y visualidad de los boletos de buses; el uso de figuras tipo *guilloché*, característicos de la grafía numismática, no es algo arbitrario, ya que en dicho periodo gran parte de los boletos que se entregaban en la locomoción pública los emitía la Casa de Moneda de Chile (Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, 2013).



Figura 10. Ejemplo de colección de falsos boletos de la institución Hogar de Cristo

Nota. Circa, 1990. Nótese la leyenda, abajo: “El Hogar de Cristo agradece su donación”. Archivo: Javier Carrasco.

En línea con la apropiación de imaginarios fuera de los márgenes religiosos, otra característica de las gráficas utilizadas por personas vulnerables se relaciona con el uso de personajes de caricaturas de alto reconocimiento regional (Condorito, en el caso de Chile) y de dominación mundial (Mickey y personajes de Disney en general, Bugs Bunny o Piolín de Warner Bros., entre otros). Estos se pueden encontrar en diversos formatos: acompañan a un mensaje de volante, en un folleto al estilo de un libro de actividades como sopas de letras, *puzzles* y otros juegos impresos. Llama la atención, respecto al uso de personajes, el hecho de que se relegue la figura de Porky, un cerdo tartamudo que también fue parte del panteón de figuras animadas importadas a nuestro país y el continente, desde la cultura popular dominante estadounidense.

Es aquí donde el minusválido apela a dos mundos enfrentados: por un lado, el efecto nostálgico del personaje *pirateado*, que es una marca comercial (franquicia) y a la vez una institución de la esfera cultural de la animación occidentalizante que deviene en imagen instituida recepcionada en el Cono Sur. Sin embargo, no es un personaje de genuino aporte cultural, dadas sus acciones ficcionales que construyen un panorama de diversión, creado desde el monopolio comercial de la cultura del norte.

En la imagen que se presenta a continuación, que solo tiene circulación en la cultura chilena, se advierte una representación de Latinoamérica, en la cual personajes consulares de las animaciones que dominaron el mercado televisivo nacional durante la dictadura militar y la transición a la democracia (1974-1990) incitan a una dádiva mediante una disculpa y una evitación de desprecio respecto de quien recibe el objeto impreso. Un puño en alto de Bugs Bunny (conocido localmente como el Conejo de la Suerte) recuerda algunos capítulos donde el mamífero animado incitaba a ser partícipe de la llamada *fiebre del oro* de mediados del siglo XIX en Estados Unidos, o a buscar fortuna económica mediante estrategias facilistas o de corto plazo.



Figura 11. Díptico de discapacitados para obtener recursos destinados al mantenimiento de su familia

Nota. Folleto impresión offset a una tinta, circa 2014. Archivo: Javier Carrasco.

En sintonía con la cultura propiamente nacional, la apropiación de la imagen de Condorito es reflejo de un repertorio de imágenes de circulación popular donde se inscriben diversos temas vinculados a su figura emblemática, tales como la diversión y los ritos (año nuevo, fiestas patrias, navidad), alimentación (variedades de bebidas y comidas típicas locales), relaciones con la identidad nacional y su construcción a nivel de imaginarios (acontecimientos, emblemas patrios, flora y fauna, personajes históricos, etc.), creencias (fetichismo, religiosidad popular), y adhesión a modelos de dominación cultural (imperialismo, tropicalismo, determinismo tecnológico, etc.).

Condorito es un personaje que combina dos arquetipos nacionales (el cóndor y el huaso chileno) en una historieta cómica creada por el dibujante Rene Ríos (Pepo), construido sobre la base de una vida citadina periférica de escasos recursos que devino en una figura transversal de nuestra cultura. Se constituyó en un personaje de ficción de aceptación nacional (Gaete, 2018). Es tal su carga icónica, que su codificación puede entenderse como literal, en un contexto de conocimiento de su trayectoria en quioscos, buses, viviendas, ferias persas, plazas públicas y entornos de mayor vulnerabilidad.



Figura 12. Díptico diseñado para obtener recursos destinados al mantenimiento de la economía familiar
Nota. Folleto impresión digital, 2023. Archivo: Javier Carrasco.



Figura 13. Muestra de diferentes gráficas “sordas” encontradas en Santiago de Chile
Nota. Impresiones y fotocopias sobre papel bond blanco de 75 gramos. Archivo: Javier Carrasco.

Conclusiones

Los epitafios anticipados o las proyecciones futuras sobre los medios impresos ya han sido pronunciadas varias veces por diversos autores –desde McLuhan (1962) hasta Blackwell y Carson (1995) o Eco y Carrière (2010)–, pero producciones impresas en antiguas prensas tipográficas, fotocopadoras de barrio, máquinas *offset* o aparatos digitales continúan apareciendo en diferentes espacios de relaciones comerciales, sociales y de disputas territoriales. Se produce, entonces, una suerte de ensamblaje social entre un agente humano y un objeto gráfico (no humano), desde un enfoque *laturiano* (Latour, 2005), en el cual una persona en situación de pobreza y discapacitada por un problema de sordera o situación de pobreza incide y genera una agencia propia donde la comunicación (no) oral se transforma en pura expresión gráfica.

Lo interesante aquí es que la lengua natural de señas de personas sordas adquiere diversos matices y formas de representación, al evitar la mediación de un intérprete e incorporar, además, elementos de la cultura nacional y transnacional. En este sentido, no es necesaria la presencia de un oyente, sino más bien de un observador o lector, al cual se intenta familiarizar con estrategias visuales mediante soportes que van desde el objeto utilitario, como el parche que cubre pequeñas heridas, el volante informativo con el código visual de señas propiamente como tal o la incorporación de referentes de la cultura popular y religiosa, combinados con este lenguaje de signos. Este lenguaje requiere de atención, lo que genera un híbrido entre el folleto, las revistas de *puzzles*, la historieta y el volante comercial de ofertas y novedades varias.

En aquellos papeles, o soportes impresos, denominados gráficas “sordas”, no solo hay una estrategia de sobrevivencia, sino que se trata de una declaración de principios que da sentido de pertenencia e identidad a un grupo sin afiliación colectiva frente a un sistema que históricamente les ha ignorado y, por consiguiente, no ha delimitado estrategias para su integración. El autorreconomiento explícito del *volantear* o la venta de pequeños productos como golosinas, calendarios de bolsillo o parche curitas, como un trabajo (ver figura 12), son rasgos que le distinguen de otras acciones mencionadas anteriormente, como el mendigar.

Más allá de los estudios sobre *gráfica popular* ya instituidos en Chile y algunos países del continente, el registro y examen de estas gráficas “sordas”, más frágiles aún y difíciles de rastrear, abre un panorama de estudio (arte, antropología, diseño, estética, etc.) que interroga las relaciones y modos de hacer entre seres humanos e infraestructuras también frágiles en un ecosistema de intercambios sociales donde la expresión gráfica, desde una posición desfavorable, puede considerarse algo significativo para la cultura visual. Aunque en este artículo se hace referencia a “personas” y no “usuarios”, el cómo consiguen estos materiales y también cómo pequeñas imprentas en declive o boliches de fotocopadoras a punto de desaparecer establecen una relación con estos seres humanos que imploran dádivas a través de una pieza de diseño es todavía un asunto (y maraña) a explorar en esta investigación dadas sus múltiples derivas. Aquí, el foco aquí está en las piezas gráficas.

Declaración de conflicto de intereses: Los autores declaran no tener conflictos de interés.

Declaración de contribución de los autores: A continuación, se menciona la contribución de los autores, en correspondencia con su participación, utilizando la Taxonomía Crédit:

- Pedro Constantino Álvarez Caselli: Administración del proyecto, Adquisición de fondos, Análisis formal, Conceptualización, Curaduría de datos, Investigación, Metodología, Recursos, Redacción - borrador original, Redacción - revisión y edición, Software, Supervisión, Validación y Visualización.
- Javier Antonio Carrasco Salas: Administración del proyecto, Adquisición de fondos, Análisis formal, Conceptualización, Curaduría de datos, Investigación, Metodología, Recursos, Redacción - borrador original, Redacción - revisión y edición, Software, Supervisión, Validación y Visualización.

Referencias

- Álvarez, P. (2004). *Historia del diseño gráfico en Chile*. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Álvarez, P., Castillo, E., Sanfuentes, O. y Villarroel, G. (2006). *Santiago Gráfico: una mirada fotográfica de Juan Francisco Somalo Valor*. Midia Comunicación y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Banerjee, M. y Wouters, J. (2022). *Subaltern Studies 2.0*. Prickly Paradigm Press.
- Barraza, S. y Vera, A. (2010). *Proyectos en artes y cultura. Criterios y estrategias para su formulación*. Ediciones UC.
- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Taurus.
- Blackwell, L. y Carson D. (1995). *The End of the Print*. Lauren King Publishing.
- Bonsiepe, G. (1985). *El diseño de la periferia*. Editorial Gustavo Gili.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada*. La balsa de la Medusa.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como testimonio histórico*. Crítica.
- Canales, M. (2013). *Investigación social. Lenguajes del diseño*. LOM Ediciones.
- Carey-Thomas, L. y Bayley, C. (2023). *Web(s) of Life*. IvoryPress.
- Castel, R. (1997). *Las Metamorfosis de la Cuestión Social: Una Crónica del Salariado*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Charras, D., Kejval, L. y Hernández, S. (2024). *Vocabulario crítico de las Ciencias y de la Comunicación*. Taurus.
- Donoso, S. (2019). *Investigación cualitativa para Diseño y Artes*. Ocho Libros.
- Eco, U. y Carriere, J. (2010). *Nadie acabará con los libros*. Lumen.
- Engelmann, E. (2002). Safari tipográfico: Gráfica y tipografía popular de las calles de Santiago de Chile. *ARQ (Santiago)*, (50), 44-45. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962002005000016>.
- Escobar, A. (2017). *Autonomía y diseño. La realización de lo comunal*. Tinta Limón Editores.
- Ferrante, C. (2017). Las otras caras de la moneda: “discapacidad” y limosna en el norte de Chile. En P. Lisdero, G. Vergara y A. de Sena (Eds.), *Geometrías sociales (pp. 273-287)* Estudios Sociológicos Editora.
- Fry, T. (2011). *Design as Politics*. Berg Publishers.
- Gaete, T. (2018). *Produciendo Condorito. Génesis y desarrollo del trabajo artístico en la revista*. Ocho Libros.
- Gutiérrez Borrero, A. (2016). Diseños de los Sures: una actualización. En Mora Forero, Cira Inés. *Encuentros cardinales: acentos y matices del diseño II Bienal Tadeísta de Diseño Industrial. Bogotá (Colombia)*: Editorial Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Latour, B. (2005). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor red*. Manantial.
- Ledesma, M. (2003). *El diseño gráfico, una voz pública*. Editorial Argonauta.
- Libertun de Duren, N. (2021). *Espacios públicos para personas con discapacidad, niños y mayores*. Banco Interamericano de Desarrollo.
- Llop, R. (2014). *Un sistema gráfico para las cubiertas de libros*. Editorial Gustavo Gili.
- Lupton, E. (2011). *Intuición, acción, creación*. Editorial Gustavo Gili.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. University of Toronto Press.
- Manzini, E. (2015). *Design. When Everybody Designs. An introduction to Design for Social Innovation*. MIT Press.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Akal.
- Muratovski, G. (2016). *Research for Designers. A Guide to Methods and Practice*. Sage.
- Nature, J. (2012). Celebrating the Tercentenary of Abbe Charles Michel de l'Épée. *Deaf History International Newsletter*, (15), 48-49.

- Papanek, V. (1972). *Design for the Real World*. Bantam Books.
- Patiño, E. (2015). *Introducción a la investigación formativa en diseño*. Universidad Pontificia Bolivariana.
- Pelta, R. (2024). *Diseñar hoy. Temas contemporáneos de diseño gráfico*. Paidós.
- Podestá, J. (1988). *Te quiero y te odio. Las dudas del sujeto popular*. CREAR.
- Poynor, R. (2003). *No más normas. Diseño gráfico posmoderno*. Editorial Gustavo Gili.
- Quijano, A. (2014). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. CLACSO.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Paidós.
- Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (10 de junio de 2013). Insólita exposición muestra boletos del transporte público desde el siglo XIX. *Servicio Nacional del Patrimonio Cultural*. <https://www.patrimoniocultural.gob.cl/noticias/insolita-exposicion-muestra-boletos-del-transporte-publico-desde-el-siglo-xix>
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós.
- Visocky O'Grady, J. y Visocky O'Grady, K. (2018). *Manual de investigación para diseñadores*. Blume.
- Von Engelhardt, J. (2002). *The language of graphics*. Institute for Logic, Language and Computation.