

# El caso de la tipografía Montserrat: un análisis desde la perspectiva decolonial y de género

Mariana Pittaluga <sup>(\*)</sup>

---

**Resumen:** El presente trabajo analiza la tipografía Montserrat, creada por la diseñadora argentina Julieta Ulanovsky, a través de las perspectivas de la decolonialidad y género. El objetivo principal es comprender cómo Montserrat desafía las jerarquías establecidas en el mundo del diseño, recupera estéticas locales y visibiliza el trabajo de una diseñadora latinoamericana.

El trabajo explora la hibridez cultural de Montserrat, que integra influencias globales con elementos locales. Esta característica refleja la realidad latinoamericana y desafía nociones esencialistas de identidad cultural.

El éxito de Ulanovsky como mujer en un campo dominado por hombres, se examina como un desafío a las estructuras patriarcales. Su trabajo se relaciona con la idea de Rita Segato sobre el rol de las mujeres latinoamericanas como guardianas de la memoria colectiva. Al rescatar y reinventar la tipografía vernácula de Buenos Aires, Ulanovsky realiza un acto de preservación cultural y resistencia decolonial.

Se analiza cómo Montserrat desafía la dicotomía colonial entre lo “profesional” (asociado a lo masculino y occidental) y lo “tradicional” (asociado a lo femenino y no occidental) al ser una tipografía profesional con fuertes raíces en la cultura local. Su naturaleza de código abierto se interpreta como una ética de colaboración y democratización del conocimiento. El alcance global de Montserrat, sin perder su esencia local, se analiza como un ejemplo de la “transmodernidad” propuesta por Enrique Dussel, que busca un diálogo intercultural que valore las contribuciones de culturas marginadas. El reconocimiento de Montserrat por parte de la Casa de la Moneda de Argentina por su uso en billetes y del gobierno de México por su uso en su identidad visual, valida su calidad y la convierte en un símbolo de soberanía visual y cultural.

Finalmente, el trabajo concluye en que Montserrat, más que una herramienta de diseño, se erige como una narrativa decolonial y de género. El proyecto desafía las jerarquías del diseño, recupera la estética local, visibiliza el trabajo de una diseñadora latinoamericana y promueve la colaboración. Se la presenta como un símbolo de las posibilidades de un diseño latinoamericano que se proyecta globalmente sin renunciar a su identidad cultural.

**Palabras clave:** tipografía; decolonial; género; diseño tipográfico.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 67-68]

---

(\*) Posdoctorada en Diseño decolonial e inclusivo por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA). Doctora en Arte Latinoamericano por la Universidad Nacional de La Plata. Diseñadora Gráfica (UBA), Especialista en Teoría del Diseño Comunicacional (UBA), Diplomada en Cultura y Sociedad (UNSAM) y en Pensamiento Complejo (MMREM, México). Actualmente cursa la Especialización en Pensamiento Nacional y Latinoamericano (UNLa) y la Diplomatura en Discapacidad y Derechos (Poder Judicial CABA).

Se ha desempeñado como profesora en la carrera de Diseño Gráfico (UBA), en la Maestría en Tipografía (UBA), en la Universidad de Palermo y en la Universidad Nacional de Río Negro, donde actualmente dirige la Diplomatura en Diseño Latinoamericano, Decolonial e Inclusivo. Integra el Comité Internacional de Revisión de Zincografía (Universidad de Guadalajara) y ha coordinado ediciones de Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (Universidad de Palermo). Ha participado en congresos nacionales e internacionales, y publicado artículos académicos y de divulgación sobre diseño en clave crítica.

Es autora y compiladora de los libros *Visiones sobre el rol social del Diseño* (2020), *Puño & Letra* (2021), *Metéle más diversidad* (2023) y *Complexus* (2023).

## Introducción

La tipografía latinoamericana, lejos de ser un mero reflejo de las tendencias tipográficas globales, ha sido moldeada por una rica diversidad cultural, histórica y política. A lo largo de los siglos, la región ha sido escenario de una compleja interacción entre tradiciones indígenas, influencias coloniales europeas y procesos de hibridación cultural (Canclini García, N., 1989), lo que ha dado lugar a una producción tipográfica única y distintiva.

La tipografía Montserrat, diseñada por Julieta Ulanovsky, constituye un punto de encuentro entre lo local y lo global en el mundo del diseño. Lejos de ser una tipografía neutra o puramente estética, Montserrat rescata y pone en valor las características urbanas y culturales de Buenos Aires, un acto que reivindica la identidad latinoamericana en un campo históricamente dominado por paradigmas de diseño provenientes de Europa y Estados Unidos. Este trabajo se propone analizar esta tipografía desde dos perspectivas complementarias y críticas: la decolonialidad y la perspectiva de género. A través de estos enfoques, se explora cómo Montserrat desafía las narrativas dominantes del diseño tipográfico, reconstruyendo estéticas marginadas y visibilizando a las mujeres en un ámbito donde tradicionalmente han sido excluidas o invisibilizadas.

Desde un enfoque decolonial, Montserrat representa un acto de resistencia frente a los discursos de universalidad y neutralidad estética que han caracterizado históricamente al diseño tipográfico. En el contexto latinoamericano, la herencia colonial ha dejado un fuerte impacto en las formas de representación visual, donde las tipografías de origen europeo se impusieron como estándares de calidad y profesionalismo, relegando las estéticas locales a un segundo plano. Sin embargo, Ulanovsky revaloriza las características distintivas del barrio de Montserrat en Buenos Aires, rescatando la textura visual de los carteles y la tipografía urbana del entorno porteño. Esta tipografía se convierte, así, en una expresión

de la “transmodernidad” (Dussel, E. 2015), un concepto que propone un diálogo horizontal entre culturas donde lo local no solo es preservado, sino que se proyecta como una voz legítima y relevante en el ámbito global.

Además, el carácter de código abierto de Montserrat rompe con la lógica de propiedad intelectual hegemónica, promoviendo una ética de colaboración y democratización del diseño que se alinea con el pensamiento decolonial y de género. Al estar disponible para cualquier persona en todo el mundo, Montserrat habilita el acceso a un recurso de alta calidad sin barreras económicas, una medida que se opone a los sistemas tradicionales de diseño comercial que limitan el acceso a las tipografías mediante precios elevados o licencias restrictivas. En este sentido, la apertura de Montserrat desafía los sistemas de exclusión económica y profesional típicos del Norte Global y se convierte en un ejemplo de diseño que apuesta por la inclusión y la accesibilidad.

El pensamiento decolonial, como lo articulan autores como Aníbal Quijano, Walter Dignolo y Ramón Grosfoguel, nos insta a cuestionar la “colonialidad del poder” y su impacto en la producción de conocimiento y la estética. En el campo del diseño, esta perspectiva nos lleva a examinar cómo las jerarquías globales han privilegiado las formas de diseño provenientes del Norte Global, marginando las expresiones estéticas y los conocimientos de las regiones periféricas como América Latina.

La perspectiva de género resulta igualmente fundamental en el análisis de esta tipografía, pues evidencia las barreras que han enfrentado las mujeres en el ámbito del diseño gráfico, una disciplina en la que las contribuciones femeninas han sido tradicionalmente minimizadas o invisibilizadas. La trayectoria de Ulanovsky como diseñadora de tipografías y su éxito en un campo predominantemente masculino se inscriben en lo que Rita Segato denomina la “memoria colectiva de las mujeres latinoamericanas”, un papel que, en contextos patriarcales, se manifiesta en la preservación y transmisión de saberes culturales. En este sentido, el trabajo de Ulanovsky no sólo rescata un estilo visual local, sino que también desafía las estructuras patriarcales del diseño, visibilizando el rol de la mujer y aportando una narrativa que se distancia de las jerarquías tradicionales en la historia del diseño.

Al recuperar la estética visual del barrio de Montserrat y llevarla al plano global, esta tipografía trasciende la dicotomía que tradicionalmente ha separado lo “profesional” y “masculino” de lo “popular” y “femenino”. Montserrat es, al mismo tiempo, una tipografía de alta calidad, reconocida y utilizada en múltiples países, y una propuesta visual con profundas raíces en la cultura porteña y latinoamericana. Esta integración propone una manera de diseñar que no niega las influencias externas, sino que las dialoga y resignifica desde la identidad cultural. Así, la tipografía Montserrat opera como un “objeto fronterizo”, en términos de Walter Dignolo, pues permite una resignificación de la estética de la periferia sin renunciar a su carácter distintivo, ofreciendo un puente entre diferentes mundos y sistemas de conocimiento.

Por otro lado, el hecho de que Montserrat se haya convertido en una herramienta de diseño globalmente reconocida sin perder su esencia local, es también un símbolo de soberanía cultural. La adopción de esta tipografía en instituciones como la Casa de la Moneda de Argentina y el gobierno de México, legitima su valor como emblema de identidad y resistencia cultural en un mundo globalizado que, con frecuencia, homogeniza las expresiones visuales y minimiza las contribuciones de los países de la periferia. Montserrat, al

proyectarse en el ámbito internacional, contribuye a una “colonialidad del poder” invertida, donde las expresiones culturales de América Latina no solo existen en el mundo, sino que lo configuran activamente. En este sentido, Montserrat se alinea con la propuesta de Arturo Escobar sobre el “diseño para el pluriverso”, abogando por un diseño que incorpore y celebre la diversidad de mundos y ontologías.

A través de este trabajo desde las intersecciones entre género y decolonialidad se busca visibilizar las contribuciones de mujeres diseñadoras, así como cuestionar las narrativas hegemónicas que han dominado la historia de la tipografía. En este sentido, la investigación se centra en los siguientes aspectos:

- La construcción de una identidad tipográfica latinoamericana: Se analiza cómo la tipografía ha sido utilizada para construir y representar identidades nacionales y regionales, así como para desafiar las representaciones estereotipadas.
- La perspectiva de género: Se examina cómo los roles de género han influido en la producción y consumo de tipografía, y cómo las mujeres diseñadoras han contribuido a la diversidad y riqueza del diseño tipográfico en la región.
- La decolonialidad en el diseño tipográfico: Se analiza cómo la tipografía ha sido utilizada como herramienta de colonización y cómo los diseñadores latinoamericanos están trabajando para descolonizar el diseño y construir narrativas más justas y equitativas.

Finalmente, esta investigación concluye que la tipografía Montserrat es mucho más que un recurso estético en el diseño gráfico; se erige como una narrativa visual decolonial y de género que cuestiona las jerarquías tradicionales del diseño tipográfico y recupera la estética local de Buenos Aires. En un contexto donde el diseño gráfico aún tiende a valorar principalmente las producciones del Norte Global, Montserrat propone un modelo alternativo de diseño tipográfico latinoamericano, basado en la colaboración, el acceso libre y la inclusión. La labor de Ulanovsky desafía no solo las jerarquías de género al visibilizar el trabajo de una diseñadora en un ámbito dominado por hombres, sino que también promueve una ética de diseño que celebra la coparticipación y la democratización del conocimiento.

En este sentido, Montserrat es una tipografía que se proyecta globalmente sin perder su identidad cultural. Es una propuesta que, desde la periferia, reivindica el diseño gráfico como una herramienta para la construcción de una identidad visual soberana y auténtica, abriendo el camino hacia un diseño latinoamericano que se afirma en sus raíces sin renunciar a su potencial transformador a nivel mundial.

## **La perspectiva decolonial: decolonial, poscolonial y anticolonial**

Para comprender las diferencias entre el pensamiento decolonial, poscolonial y anticolonial, es necesario examinar sus orígenes, enfoques y principales exponentes. Aunque estos tres marcos teóricos comparten una crítica al colonialismo y sus legados, difieren en sus perspectivas, metodologías y objetivos.

El pensamiento anticolonial surge como una respuesta directa y activa contra el colonialismo durante los procesos de independencia en África y Asia, principalmente en la primera mitad del siglo XX. Este enfoque se caracteriza por su llamado a la acción y resistencia contra el dominio colonial. Frantz Fanon, en su obra “Los condenados de la tierra” (2001), argumenta que la descolonización es siempre un fenómeno violento, un proceso de sustitución total de un tipo de hombres por otro. Fanon afirma: “La descolonización, que se propone cambiar el orden del mundo es, como se ve, un programa de desorden absoluto”. El pensamiento anticolonial se centra en la lucha por la liberación nacional y la recuperación de la identidad cultural.

Por su parte, la teoría poscolonial emerge en la academia anglosajona en la década de 1970, influenciada por el posestructuralismo y los estudios culturales. Edward Said, en su obra “Orientalismo” (2008), examina cómo Occidente ha construido una imagen distorsionada y estereotipada de Oriente para justificar su dominación. Said sostiene que “el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente”. La teoría poscolonial se enfoca en el análisis de las representaciones culturales, la formación de identidades híbridas y las relaciones entre el centro y la periferia en el contexto posterior a la descolonización formal.

El pensamiento decolonial, por otro lado, surge en América Latina a finales del siglo XX y principios del XXI, como una crítica tanto al colonialismo como a la modernidad eurocéntrica.

Esta atención y resistencia hacia la visión eurocéntrica ya estaba presente en Argentina a principios del siglo XX de la mano de autores como Ricardo Rojas quien concebía una nación que abrazara tanto sus raíces autóctonas como las influencias europeas, buscando una síntesis única que definiera el carácter nacional.

En su pensamiento estaba la valorización de lo autóctono, reconociendo la importancia crucial de las culturas indígenas y el folclore en la conformación de la identidad argentina. Sin embargo, Rojas no rechazaba la herencia europea, sino que buscaba integrarla de manera armoniosa con los elementos nativos. Esta visión se cristalizó en su concepto de “Eurindia” (1951), un término que acuñó para describir la fusión ideal entre lo europeo y lo indígena en la cultura argentina.

Rojas era un firme defensor de una educación nacionalista, promoviendo una reforma educativa que pusiera énfasis en la enseñanza de la historia, la literatura y la geografía argentinas. Consideraba que este enfoque era fundamental para fomentar un sentimiento patriótico auténtico y arraigado. En este contexto, la promoción de la literatura nacional ocupaba un lugar privilegiado en su pensamiento, viendo en ella un vehículo poderoso para fortalecer y expresar la identidad cultural del país.

Se oponía a la imitación acrítica de modelos culturales extranjeros, especialmente los europeos, que consideraba podían diluir la esencia de la argentinidad. En cambio, abogaba por un desarrollo cultural que, si bien estuviera abierto a influencias externas, mantuviera siempre su carácter distintivo y autónomo.

Destacaba la importancia del interior del país en la formación de la identidad nacional. Se oponía al centralismo cultural de Buenos Aires, argumentando que las provincias y sus tradiciones eran fundamentales para comprender y construir una verdadera identidad argentina. Sin dudas, el pensamiento de Rojas se convierte en un antecedente fundamental en la construcción de esta corriente decolonial que tomará forma a fines del siglo XX.

Otro antecedente insoslayable en la conformación del pensamiento decolonial es el del filósofo y antropólogo argentino Rodolfo Kusch quien desarrolló un pensamiento original que anticipó muchos de los temas centrales del giro decolonial. En su obra “América Profunda” (1962), exploró la dicotomía entre el “ser” occidental y el “estar” americano, proponiendo una visión alternativa de la existencia arraigada en el pensamiento indígena.

Kusch (1976) argumentó que la cultura latinoamericana se caracteriza por una tensión entre dos polos: el “ser alguien” de la modernidad occidental y el “estar siendo” de las culturas originarias. Esta tensión se manifiesta en lo que él llamó “fagocitosis cultural”, un proceso por el cual las culturas indígenas asimilan elementos occidentales sin perder su esencia.

Esta salida posibilita una interacción dramática, como una especie de dialéctica, que llamaremos más adelante fagocitación. Se trata de la absorción de las pulcras cosas de occidente por las cosas de América, como a modo de equilibrio o reintegración de lo humano en estas tierras”. (Kusch, R., 1962).

En “Geocultura del hombre americano” (1976), profundiza en la idea de que el pensamiento está inherentemente ligado al lugar: “El pensamiento de un pueblo o de una cultura no es más que una estrategia para vivir en un ‘aquí y ahora’, y hacer frente al caos circundante”. Esta cita refleja la importancia que Kusch otorgaba a la “geocultura”, concepto que vincula el pensamiento y la cultura con el entorno geográfico y existencial.

El trabajo de Kusch sobre la negación de las raíces indígenas en la cultura latinoamericana (1975) anticipó las críticas decoloniales al eurocentrismo y la colonialidad del saber. Su metodología, que combinaba la filosofía con el trabajo de campo antropológico, sentó las bases para enfoques interdisciplinarios en los estudios decoloniales posteriores (Mignolo, 2007). En el relato de una construcción de un pensamiento latinoamericano y decolonial también son ineludibles los aportes de José Martí, José Enrique Rodó, José Vasconcelos y José Carlos Mariátegui, al plantarse desde la reivindicación de lo propio, en visiones cuasi utópicas que dieron pie a una perspectiva de pensamiento despojada de las categorías de análisis eurocéntricas.

Con la institucionalización de visiones locales, a partir de la apertura de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), esta colonización cultural eurocéntrica empieza a ser analizada críticamente de manera más directa.

Otra influencia directa al movimiento decolonial fue el trabajo del psiquiatra y filósofo martiniqués Frantz Fanon que es fundamental para entender las dimensiones psicológicas de la colonialidad. En “Piel negra, máscaras blancas” (2009), analiza cómo el colonialismo afecta la psique de los colonizados, creando complejos de inferioridad y alienación. Fanon (1963) argumenta en “Los condenados de la tierra” que la descolonización debe ser un proceso integral que incluya no solo la liberación política y económica, sino también la descolonización de la mente y la cultura.

Retomando entonces las diferencias entre el pensamiento anticolonial, poscolonial y decolonial, la antropóloga Capucine Boidin argumenta que:

El anticolonialismo se desarrolla durante las luchas de independencia de los países africanos y asiáticos, sobre todo de cara a la metrópoli francesa e inglesa. Aimé Césaire y Franz Fanon, quienes escriben en francés, son las grandes referencias del anticolonialismo: deconstruyen tanto la mirada condescendiente de lxs colonizadorxs hacia las sociedades que han colonizado, como la interiorización de una superioridad metropolitana por parte de las élites locales. (Boidin, C. 2023, p. 21)

Con respecto al poscolonialismo, la autora sostiene:

Los estudios poscoloniales tienen dos epicentros, ambos proceden de la Commonwealth: las facultades de letras australianas alrededor de la obra emblemática *The Empires writes back* de Bill Ashcroft; y un grupo de historiadorxs de la India que coordina los Subaltern Studies. Críticxs a los grandes discursos de la modernidad, del orientalismo pero también a los nacionalismos reductores y especializantes en sus propios países independientes, reivindican y asumen su carácter híbrido, así como el de sus mundos. En su mayoría provienen de las castas superiores de sus países, estudian en las mejores universidades de Inglaterra y escriben en inglés. Progresivamente se ganan el reconocimiento y la legitimidad en los centros mundiales del conocimiento (Estados Unidos e Inglaterra, sobre todo), celebran la poética del fragmento en un mundo globalizado, analizan minuciosamente la complejidad de sus culturas intrincadamente relacionadas y marcadas por su pasado colonial; y disertan desde la filosofía sobre la posibilidad misma de lxs subalternxs de poder hablar. (Boidin, C. 2023, p. 21)

En cambio,

Los estudios decoloniales provienen, a su vez, de las ciencias sociales latinoamericanas, un espacio marcado por una historia colonial diferente (ibérica), más antigua (en el siglo XVI) y sobre todo una independencia precoz (en el siglo XIX), a veces anterior a la independencia de algunos países europeos como Grecia o Italia. El contexto histórico y lingüístico de surgimiento difiere entonces radicalmente comparado con el de los autores anticoloniales –principalmente francófonos– y el de los estudios poscoloniales anglófonos. Además, los estudios decoloniales provienen de las ciencias sociales, en particular de la sociología, de la antropología y de la economía. Han sido influenciados por una larga tradición marxista y materialista latinoamericana, que va a la par y al ritmo de los grupos revolucionarios y de los movimientos sociales urbanos de América Latina, y que rompe con los enfoques principalmente literarios e históricos de los estudios poscoloniales. Y para terminar, sus ideas

y sus orientaciones son diferentes: según la perspectiva decolonial, el racismo es indisoluble del capitalismo mundial que nace en 1492 con la conquista de América. Y la independencia política del siglo XIX no supuso el fin de la dominación económica y simbólica que ejercen las ex-metrópolis: la colonialidad del poder, del saber y del ser sigue reproduciéndose cada día en las estructuras materiales y de las ideas del sistema mundo. (Boidin, C. 2023, p. 22)

En este sentido, la diferencia fundamental de los estudios decoloniales con respecto al anticolonialismo y a los estudios poscoloniales tiene que ver con que es una perspectiva que surge desde la periferia latinoamericana, principalmente por países con una historia colonial ibérica común y un proceso de independencia precoz. También es importante destacar que los estudios decoloniales consideran que no es casual la sincronía entre el desarrollo del racionalismo en Europa y la colonización americana, puesto que se imponían las ideas de universalismo desde una posición de poder europea que ponía a los americanos nativos en inferioridad de condiciones frente al sujeto occidental y de aquí la justificación para considerarlos como seres irracionales y por ende objetos de apropiación. En resumen, el pensamiento decolonial propone una crítica radical que busca desmantelar las estructuras de poder que persisten desde la época colonial, enfatizando la necesidad de epistemologías alternativas y la pluralidad de perspectivas.

## **Pensamiento decolonial como categoría de análisis**

El pensamiento decolonial ha emergido en las últimas décadas como una corriente crítica que busca derribar las estructuras de poder y conocimiento que persisten desde la época colonial. Este enfoque teórico y práctico, desarrollado principalmente en América Latina ofrece una perspectiva para reexaminar y transformar nuestras realidades sociales, políticas y culturales. Para comprender la profundidad y alcance del pensamiento decolonial, es fundamental examinar las contribuciones de autores clave que han dado forma a esta corriente intelectual.

Podríamos ubicar como un hito de la consolidación de esta corriente de pensamiento al año 1996 cuando Aníbal Quijano comienza junto con Immanuel Wallerstein un grupo de trabajo denominado “*Coloniality working group*” también integrado por Kelvin Santiago, Ramón Grosfoguel y Agustín Lao-Montes.

En 1998 en la ciudad de Caracas tuvo lugar el simposio “Alternativas al eurocentrismo y colonialismo en el pensamiento social latinoamericano contemporáneo”, organizado en el contexto del Congreso Mundial de Sociología realizado en Montreal, con el patrocinio de la Unidad Regional de Ciencias Sociales y Humanas para América Latina y el Caribe de la UNESCO.

De los debates de este Simposio que se dieron con posterioridad y la convocatoria de otros pensadores, el sociólogo venezolano Edgardo Lander compila el libro *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (2000), donde participan con sus textos el propio Edgardo Lander, Enrique Dussel (Argentina-México),

Walter Dignolo (Argentina), Fernando Coronil (Venezuela), Arturo Escobar (Colombia), Santiago Casto-Gómez (Colombia), Alejandro Moreno (Venezuela), Francisco López Segura (Cuba), y Aníbal Quijano (Perú). Con este libro se inaugura lo que se denominó como el Grupo Modernidad/Colonialidad al que fueron incorporándose otros integrantes como Rita Segato (Argentina), Ramón Grosfoguel (Puerto Rico), Catherine Walsh (Estados Unidos), Zulma Palermo (Argentina), María Lugones (Argentina), entre otros.

El grupo como tal se terminará disolviendo, pero el legado de sus integrantes en el campo perdura en lo que se denomina como “giro decolonial”.

Uno de los conceptos centrales del giro decolonial es la “colonialidad del poder”, desarrollado por el sociólogo peruano Aníbal Quijano. Este concepto se refiere a la persistencia de las jerarquías raciales, culturales y epistémicas establecidas durante el colonialismo, que continúan operando en el mundo contemporáneo a pesar del fin formal del colonialismo. La colonialidad del poder se manifiesta en la discriminación racial, la explotación económica y la hegemonía del conocimiento eurocéntrico.

Junto a la colonialidad del poder, los pensadores decoloniales han identificado la “colonialidad del saber” y la “colonialidad del ser”. La colonialidad del saber se refiere a la manera en que el conocimiento occidental se ha establecido como el único válido y universal, marginando otras formas de conocimiento. La colonialidad del ser, por su parte, alude a la interiorización de la inferioridad por parte de los sujetos colonizados, afectando su autopercepción y su relación con el mundo.

El giro decolonial propone una ruptura con estas formas de colonialidad a través de lo que Walter Dignolo llama “desprendimiento epistémico”. Esto implica un cuestionamiento radical de las categorías y conceptos heredados de la tradición occidental y la recuperación y revalorización de formas de conocimiento y ser que han sido marginadas o suprimidas por el colonialismo.

Un aspecto crucial del giro decolonial es su crítica a la Modernidad, los pensadores decoloniales argumentan que la Modernidad y la colonialidad son dos caras de la misma moneda, ya que el progreso y el desarrollo de Europa y Norteamérica se basaron en la explotación y subordinación de otros pueblos y territorios. Esta perspectiva desafía las narrativas dominantes sobre la Modernidad y el progreso, proponiendo una visión más compleja y crítica de la historia global.

El giro decolonial también se caracteriza por su énfasis en la “geopolítica del conocimiento”. Esta noción subraya la importancia del lugar de enunciación en la producción de conocimiento, argumentando que el conocimiento siempre está situado y que las experiencias y perspectivas de los pueblos colonizados ofrecen enfoques únicos y valiosos que han sido históricamente ignorados o deslegitimados.

Otro concepto importante en el pensamiento decolonial es la “transmodernidad”, propuesto por Enrique Dussel. La transmodernidad se presenta como una alternativa a la modernidad eurocéntrica, buscando incorporar las perspectivas y conocimientos de las culturas no occidentales en un diálogo horizontal y enriquecedor.

Las contribuciones del “giro colonial” a través de algunos de sus adherentes, constituirán la base de nuestro análisis, y profundizando en sus aportes, como hemos mencionado, el sociólogo peruano Aníbal Quijano introduce el concepto fundamental de “colonialidad del poder”, que sirve como piedra angular para gran parte del pensamiento decolonial

subsiguiente. Quijano argumenta que las estructuras de poder establecidas durante el colonialismo persisten en la actualidad, influyendo en todas las esferas de la existencia social. Según Quijano (2000), la idea de raza fue instrumental en la creación y mantenimiento de estas relaciones de dominación, manifestándose en el control de la economía, la autoridad, y la subjetividad y el conocimiento. Esta estructura de poder global, sostiene Quijano (2014), surgió con la conquista de América y se consolidó con la expansión del capitalismo y la modernidad eurocéntrica.

La globalización en curso es, en primer término, la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y la del capitalismo colonial/moderno y eurocentrado como un nuevo patrón de poder mundial. Uno de los ejes fundamentales de ese patrón de poder es la clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo (Quijano, 2000).

En otras palabras, Quijano argumenta que el proceso de globalización que experimentamos actualmente es el resultado de un largo desarrollo histórico que comenzó con la colonización de América y el establecimiento de un sistema capitalista centrado en Europa. Este sistema no solo transformó la economía mundial, sino que también instauró una nueva forma de organizar el poder a escala global. Un aspecto crucial de este nuevo orden mundial fue la introducción del concepto de “raza” como una manera de clasificar a la población mundial. Esta idea de raza, aunque es una construcción social sin base biológica real, surgió de la experiencia de dominación colonial y se convirtió en un instrumento poderoso para justificar y mantener las jerarquías de poder. Desde entonces, esta noción ha influido profundamente en cómo se estructura el poder en el mundo, afectando no solo las relaciones sociales y económicas, sino también moldeando una forma específica de pensar y ver el mundo: el eurocentrismo, que coloca a Europa como el centro y modelo del desarrollo y la civilización.

Expandiendo esta línea de pensamiento, el filósofo argentino-mexicano Enrique Dussel desarrolla la filosofía de la liberación como una crítica a la filosofía occidental desde la perspectiva de los oprimidos. Dussel (2015) propone el concepto de “transmodernidad” como una alternativa a la modernidad eurocéntrica, buscando un diálogo intercultural que trascienda desde múltiples perspectivas culturales.

En su obra “1492: El encubrimiento del otro” (1994), argumenta que la modernidad no comenzó con la Ilustración europea, sino con la conquista de América en 1492, evento que marca el inicio del sistema-mundo moderno/colonial. Esta perspectiva desafía la narrativa eurocéntrica de la modernidad y propone una visión más compleja y global de la historia. Según el desarrollo de Dussel (1992) lo “decolonial” implica un proyecto político y ético que busca desafiar y transformar las relaciones de dominación cultural, económica y política que han sido impuestas por las potencias coloniales, especialmente en América Latina y otras regiones colonizadas. Esto incluye cuestionar y resistir las formas de conocimiento

y sistemas de valores que han sido impuestos por el colonialismo, así como trabajar hacia la construcción de nuevas formas de conocimiento y relaciones sociales que sean más justas e igualitarias.

Para el autor la Modernidad occidental se ha constituido a partir de un proceso de encubrimiento y dominación de otras formas de conocimiento y existencia, particularmente aquellas provenientes de América Latina, Asia y África.

El “concepto” [de Modernidad] muestra el sentido emancipador de la razón moderna, con respecto a civilizaciones con instrumentos, tecnologías, estructuras prácticas políticas o económicas o al grado del ejercicio de la subjetividad menos desarrolladas. Pero, al mismo tiempo, oculta el proceso “de dominación” o “violencia” que ejerce sobre otras culturas. Por ello, todo el sufrimiento producido en el Otro queda justificado porque se “salva” a muchos “inocentes”, víctimas de la barbarie de esas culturas (Dussel, 1994).

Dussel aquí señala que el concepto de Modernidad se presenta a menudo como un proceso de liberación y progreso, especialmente cuando se compara con sociedades que se consideran menos avanzadas en términos de tecnología, política, economía o desarrollo individual. Desde esta perspectiva, la Modernidad parece ofrecer un camino hacia el mejoramiento y la emancipación.

Sin embargo, esta visión positiva de la Modernidad oculta un lado más oscuro: el proceso de dominación y violencia que ejerce sobre otras culturas. La Modernidad no solo trae progreso, sino que también impone su visión del mundo, a menudo de manera forzada y destructiva.

Lo más problemático, según el filósofo, es que este proceso de dominación se justifica bajo la idea de que se está “salvando” o “civilizando” a las víctimas de culturas supuestamente bárbaras o atrasadas. Así, el sufrimiento causado a otros pueblos se ve como un “mal necesario” o incluso como un acto de bondad, ya que supuestamente se está liberando a las personas de su propia ignorancia o atraso.

En esencia, aquí se está cuestionando la narrativa tradicional de la Modernidad, revelando cómo su discurso de progreso y emancipación puede servir para encubrir y justificar actos de opresión y violencia cultural.

Según esta argumentación, la Modernidad europea surge como un fenómeno de dominación geopolítica y geocultural, cuyo punto de partida fue la invasión y colonización de América en 1492. Este hecho marcó el inicio de un sistema-mundo moderno/colonial, en el cual Europa se erige como el “centro” y las demás regiones como la “periferia” subordinada.

La decolonialidad, entonces, desde la perspectiva de Dussel, implica un cuestionamiento radical a este patrón de poder establecido, buscando reivindicar y visibilizar las epistemologías, cosmovisiones y modos de vida subalternizados por el proyecto de la modernidad occidental. Es por esto, que consideramos importante incorporar esta visión teórica en nuestro análisis, ya que lo “decolonial” implica la recuperación y valoración de las perspectivas y experiencias de los grupos marginados y subalternos que han sido históricamente oprimidos por el colonialismo y sus legados. Esto implica también una crítica al eurocentrismo y al universalismo abstracto que, como veremos, han sido utilizados para justificar y perpetuar las relaciones de poder coloniales.

Por su parte, Walter D. Mignolo, semiólogo argentino, plantea que el pensamiento decolonial surge como contrapartida de la modernidad/colonialidad (2007).

Argumenta que la percepción del mundo moderno/colonial varía significativamente dependiendo de la perspectiva desde la que se observe. Mientras que desde la óptica europea se ve a través del prisma de la historia de las ideas, desde las regiones colonizadas se percibe a través de la “diferencia colonial”. Esta diferencia se refiere a las diversas experiencias históricas forjadas por la colonialidad del poder en América, Asia y África.

El autor señala que estas regiones no europeas tuvieron que responder de diversas maneras y en diferentes momentos históricos al avance de la modernidad europea. Por ejemplo, mientras España se distanciaba del norte de África y el Islam en el siglo XVI, regiones como China y Japón, aunque nunca fueron completamente colonizadas, se vieron obligadas a reaccionar ante la expansión occidental, especialmente a partir del siglo XIX.

Mignolo destaca cómo el sur de Asia, India y varias naciones africanas se convirtieron en objetivos de los nuevos poderes coloniales como Inglaterra, Francia, Bélgica y Alemania. Este proceso configuró una imagen hegemónica donde la modernidad se asociaba con Europa y la colonialidad con el resto del mundo (con algunas excepciones como Irlanda). El punto al que refiere el autor es que esta estructura de poder colonial ha dificultado reconocer que la Modernidad y la colonialidad están intrínsecamente ligadas. Él sostiene que la colonialidad no es una consecuencia de la Modernidad, sino una parte constitutiva de ella. En otras palabras, no se puede entender plenamente la modernidad sin considerar su contraparte colonial (Mignolo, W., 2000).

Mignolo profundiza en esta crítica al desarrollar los conceptos de “pensamiento fronterizo” y “giro decolonial (descolonización epistémica)”. Argumenta que el pensamiento decolonial implica desprenderse de las bases eurocéntricas del conocimiento y desvelar las formas alternativas de pensar, ser y conocer que han sido subalternizadas por la colonialidad. La desobediencia epistémica, según Mignolo (2007), es necesaria para descolonizar el conocimiento y la subjetividad, lo que implica reconocer y valorar los saberes y las formas de ser que han sido marginados por la epistemología occidental dominante. En este sentido, hay que remarcar algo que Mignolo señala y es que “la genealogía del pensamiento decolonial es pluriversal (no universal)” (2007). Este concepto lo retomaremos más adelante cuando abordemos la visión universalista del Diseño.

El antropólogo colombiano Arturo Escobar, con su trabajo amplía la gama de conceptos interrelacionados que desafían las estructuras de conocimiento dominantes y proponen alternativas para reimaginar el mundo desde perspectivas plurales.

Aporta a esta discusión enfocándose en la “ontología política” y la pluralidad de mundos. Escobar (2014) argumenta que la crisis global actual es, en el fondo, una crisis del modelo civilizatorio occidental y propone la necesidad de considerar seriamente las ontologías relacionales de muchos pueblos indígenas y afrodescendientes como alternativas viables. En su obra “Otro posible es posible” (2018), desarrolla el concepto de “diseños para el pluriverso”, sugiriendo que necesitamos formas de diseño y creación de conocimiento que reconozcan y fomenten la coexistencia de múltiples mundos u ontologías. Esto concuerda específicamente con Walter Mignolo (2007).

Escobar argumenta que la modernidad occidental ha impuesto una visión del mundo que margina otras formas de conocimiento y ser (2018). Esta crítica se basa en la idea de que la modernidad está intrínsecamente ligada a la colonialidad, un sistema de poder que ha relegado saberes y prácticas no occidentales a una posición de inferioridad. Escobar sostiene que esta estructura de poder persiste en las formas contemporáneas de desarrollo y globalización.

En respuesta a la visión universalista de la modernidad, Escobar propone la idea de un “pluriverso” en lugar de un universo (2016). Este concepto reconoce la coexistencia de múltiples realidades y cosmovisiones, cada una con su propia validez y valor. El pluriverso implica una ontología relacional que desafía la separación moderna entre naturaleza y cultura, reconociendo la interconexión fundamental entre todos los seres.

En su libro “Autonomía y diseño: la realización de lo comunal”, (2017) desarrolla el concepto de “diseño ontológico” como una herramienta para reimaginar y reconstruir mundos desde perspectivas no occidentales. Este enfoque ve el diseño no solo como una práctica técnica, sino como un medio para crear y transformar realidades.

El autor argumenta que el diseño ontológico puede ser un instrumento para la autonomía y la realización de lo comunal. La autonomía, en este contexto, no se refiere al individualismo occidental, sino a la capacidad de las comunidades para autodeterminarse y crear sus propios sistemas de vida en armonía con sus tradiciones y entornos (2017).

Escobar concibe el diseño no solo como una práctica técnica, sino como una herramienta para la creación y transformación de realidades. Refleja la idea de que nuestras formas de diseñar y crear tienen profundas implicaciones ontológicas, influyendo en nuestras maneras de ser, conocer y actuar en el mundo. Además, establece una conexión entre el diseño y la posibilidad de crear mundos alternativos, lo cual se alinea con su concepto de pluriverso y su crítica a la modernidad occidental.

Ramón Grosfoguel, sociólogo puertorriqueño, desarrolla el concepto de “transmodernidad” propuesto por Dussel y enfatiza la importancia de lo que llama “diversalidad antisistémica” Grosfoguel (2008), argumenta por una descolonización del conocimiento que vaya más allá del eurocentrismo y el fundamentalismo del Tercer Mundo, proponiendo un diálogo crítico entre diversas epistemes. Además, el autor critica el nacionalismo metodológico y aboga por un análisis del sistema-mundo que reconozca las jerarquías globales de poder.

Lo que defiendo es una diversalidad antisistémica descolonial universal radical que sea pluriversal, no universal. Como dicen los zapatistas, ‘luchar por un mundo donde otros mundos sean posibles’. La transmodernidad es el proyecto utópico que, desde la mirada epistémica subalterna, propone Enrique Dussel para trascender la versión eurocéntrica de la modernidad (2011).

María Lugones (2008), filósofa argentina, influenciada por el pensamiento de Anibal Quijano y Kimberlee Crenshaw (1989), amplía el alcance del pensamiento decolonial al introducir el concepto de “colonialidad de género”, sosteniendo que “la raza no es ni más mítica ni más ficticia que el género –ambos son ficciones poderosas”. En este sentido, el género, tal como lo entendemos hoy, es una construcción colonial. Lugones sostiene que la intersección de raza, clase, género y sexualidad es fundamental para entender el sistema de poder colonial/moderno. Lugones, en su propuesta de un “feminismo decolonial”

(2011), busca reconocer las experiencias y luchas de las mujeres de color y cuestionar las categorías de género impuestas por la colonialidad.

Entiendo la jerarquía dicotómica entre lo humano y lo no humano como la dicotomía central de la modernidad colonial. [...] El feminismo descolonial toma el trabajo de feministas de color y mujeres del tercer mundo que señalan la conexión entre género, clase y raza como constructos centrales del sistema mundial capitalista.

Más adelante en el texto, elabora:

La colonialidad del género me permite comprender la imposición opresiva como una interacción compleja de sistemas económicos, racializantes y generizantes, en los cuales cada persona en el encuentro colonial puede ser vista como un ser vivo, histórico, plenamente descrito.

Es importante destacar que Lugones utiliza el concepto de feminismo decolonial para evidenciar cómo el sistema moderno/colonial de género constituye un lado oculto/oscuero del sistema de género moderno/colonial y cómo este es constitutivo de la colonialidad del poder. Finalmente, Rita Segato, antropóloga argentina, analiza las estructuras de poder colonial en relación con el género y la raza, con un enfoque particular en la violencia contra las mujeres. Segato (2016) desarrolla el concepto de “colonialismo interno” para explicar cómo las estructuras coloniales se reproducen dentro de los estados-nación poscoloniales. Además, propone una “antropología por demanda”, que responda a las necesidades y preguntas de los movimientos sociales y las comunidades, en lugar de imponer agendas de investigación externas.

El colonialismo interno opera como un sistema de autoridades que reproduce en el interior de las naciones el orden administrado externamente durante la colonia. [...] Es la continuidad entre la atmósfera social del mundo precolonial y la administración colonial del género por el Estado republicano lo que torna relevante hablar de colonialismo interno.

En otro pasaje significativo, sostiene:

La colonial/modernidad continúa su curso vinculada al proceso de colonialismo interno que sobrevive a la independencia y acompaña toda nuestra historia republicana. En esta trama, raza y género son ficciones poderosas y productivas que se retroalimentan mutuamente.

Segato utiliza el concepto de colonialismo interno para explicar cómo las estructuras coloniales de poder se mantienen y se reproducen dentro de los estados-nación supuestamente independientes, afectando particularmente a las mujeres y creando nuevas formas de violencia que se entrelazan con las estructuras patriarcales preexistentes.

El pensamiento decolonial, como categoría de análisis, nos permite cuestionar las jerarquías de poder globales y locales, reconocer y valorar formas de conocimiento y ser que han sido marginadas, entender la interseccionalidad de las opresiones basadas en raza, género, clase y sexualidad, y proponer alternativas al modelo civilizatorio occidental dominante. Ofrece un marco crítico para examinar las influencias históricas y las estructuras de poder que han moldeado el diseño en América Latina. Reconoce que las prácticas de diseño, al igual que otras formas de producción cultural, no están exentas de las dinámicas de colonialidad que han persistido más allá del colonialismo formal. Esto implica cuestionar las jerarquías establecidas en el campo del diseño, donde las tendencias, estilos y metodologías provenientes de los centros tradicionales de poder del Norte Global a menudo se han considerado superiores o más “avanzadas”.

Al aplicar una lente decolonial, se pueden reevaluar las influencias extranjeras no como modelos a imitar, sino como elementos a dialogar críticamente. Esto permite una apropiación más consciente y creativa de técnicas y estilos globales, al tiempo que se valoran y recuperan las tradiciones locales y los conocimientos ancestrales que han sido históricamente marginados o subestimados.

Por otra parte, en lugar de buscar una esencia pura o idealizada de lo “latinoamericano”, este enfoque reconoce la naturaleza híbrida y dinámica de las culturas de la región.

Otra razón fundamental para adoptar el pensamiento decolonial como categoría de análisis es su potencial para fomentar la innovación. Al cuestionar los paradigmas establecidos y valorar las perspectivas locales, este enfoque puede llevar a soluciones de diseño más adecuadas al contexto latinoamericano, donde las soluciones estandarizadas importadas de otros contextos a menudo fallan en abordar las realidades específicas de la región.

En última instancia, el pensamiento decolonial nos invita a repensar nuestras metodologías de investigación, nuestras prácticas pedagógicas y nuestras formas de producción de conocimiento. Nos desafía a imaginar y construir mundos más justos y plurales, donde diversas formas de ser, conocer y vivir puedan coexistir y florecer. Al hacerlo, el pensamiento decolonial no solo ofrece una crítica al *status quo*, sino que también abre caminos hacia futuros alternativos, más equitativos y diversos.

Desde estos conceptos nos posicionamos para encarar el análisis de nuestro objeto de estudio, la tipografía Montserrat, ya que pueden iluminar nuestra comprensión de este proyecto tipográfico y su significado en un contexto más amplio de producción cultural latinoamericana.

También proporcionan un marco para examinar cómo Montserrat desafía las jerarquías establecidas en el mundo del diseño tipográfico, no solo en términos de origen geográfico sino también de género.

Es así como podemos plantear hablar del desarrollo de la tipografía en Argentina como país latinoamericano y perteneciente a la periferia.

¿Cuál es la implicancia? Pues construir un relato resaltando los rasgos de pertenencia y localidad de los desarrollos, entendiendo a la tipografía como un vehículo de narrativas y conocimientos locales que desafían la hegemonía cultural del Norte Global.

## La perspectiva de género: la perspectiva de género como categoría de análisis

Danila Suárez Tomé (2022) nos habla sobre el género como categoría de análisis, lo cual nos proponemos implementar en este trabajo. La autora sostiene que utilizar esta categoría de análisis permite entender “cuáles son los roles, conductas, costumbres y actividades que se imponen culturalmente a las personas según el sexo que les es asignado al nacer.”

En este sentido, la palabra “género” asume la significación de una categoría que visibiliza las diferencias sociales que se construyen culturalmente entre mujeres y hombres y que decantan en la asignación de desigualdades entre los privilegios y desventajas que tienen unos y otras.

Esta relación de poder se configura en un sistema de jerarquización de género en donde en nuestra sociedad patriarcal, el hombre se encuentra en la cúspide de esta jerarquía. Esto se traduce en prácticas que implican: “la producción y el sostenimiento de una ideología discriminatoria e inferiorizante de lo femenino, la devaluación del trabajo y las actividades asociadas a las mujeres, la exclusión explícita o implícita de las mujeres de la participación de la vida pública y de los espacios de toma de decisión, y el fomento de un pensamiento androcéntrico, dicotómico, sexualizado y jerarquizado como sostén conceptual de todos los rasgos anteriores.”

La sociedad latinoamericana en general y argentina en particular se estructura socialmente bajo una jerarquía de orden patriarcal. A qué nos referimos por patriarcal, pues etimológicamente significa “gobierno de los padres”, pero este término es definido por la teoría feminista como un sistema que consiste básicamente en la subyugación de la mujer frente al hombre. Marta Fontenla (2008) define al patriarcado como:

Un sistema de relaciones sociales sexo-políticas jerárquicas que crean desigualdad basadas en diferentes instituciones y en la solidaridad interclases e intragénero entre los varones, quienes como grupo social y en forma individual y colectiva oprimen a las mujeres también en forma individual y colectiva y se apropian de su fuerza productiva y reproductiva, de sus cuerpos y sus productos, sea con los medios pacíficos o mediante del uso de la violencia.

Según esta definición, el patriarcado no es simplemente un conjunto de normas o costumbres, sino un sistema complejo que se manifiesta en diversas instituciones (como la familia, el trabajo, la política, etc.) y se refuerza a través de la solidaridad entre los hombres, tanto entre clases sociales como dentro del mismo género.

Fontenla subraya que los hombres, como grupo social, tienen una posición dominante que les permite oprimir a las mujeres de manera sistemática, tanto individual como colectivamente. Esta opresión se expresa en la apropiación de la fuerza productiva y reproductiva de las mujeres (es decir, su trabajo y su capacidad de procrear), así como de sus cuerpos y los productos de su trabajo. La cita también destaca que esta apropiación y opresión pueden llevarse a cabo mediante medios pacíficos o a través del uso de la violencia, lo que sugiere que el patriarcado es un sistema que puede recurrir a la coerción física o simbólica para mantener su dominio.

En cuanto a la categoría de género, Judith Butler (2007) explica que “únicamente hay un género: el femenino, pues el masculino no es género. Porque lo masculino no es lo masculino, sino lo general”. Sostiene que “género no es un sustantivo, ni tampoco es un conjunto de atributos vagos, porque hemos visto que el efecto sustantivo del género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reguladoras de la coherencia de género”.

Para Butler, el género es un acto performativo que se repite constantemente, creando la ilusión de una identidad de género fija. Este concepto desafía las ideas tradicionales de que el género es una manifestación natural del sexo biológico, proponiendo en cambio que tanto el sexo como el género son construcciones sociales que pueden ser subvertidas y resignificadas.

Tanto el sexo como el género son construcciones culturales. El sexo, que se considera normalmente como una base biológica inmutable, también es visto por Butler como un constructo, ya que nuestras percepciones y categorías de lo que constituye el “sexo” están mediadas por el lenguaje y las normas sociales. Así, la distinción tradicional entre sexo (biológico) y género (social) es cuestionada por Butler, quien sugiere que ambos son producidos por prácticas discursivas y sociales.

De esta misma forma lo entiende Diana Maffia (2003) quien explica que hay una “expresión de género” con la que un sujeto se identifica y se presenta.

Afirmar que los sexos son dos, es afirmar también que todos estos elementos irán encolumnados, que el sujeto tendrá la identidad subjetiva de género de su sexo anatómico y cromosómico, lo expresará y aceptará los roles correspondientes, y hará una elección heterosexual. Lo que escape a esta disciplina se considerará perverso, desviado, enfermo, antinatural, y será combatido con la espada, con la cruz, con la pluma, con el bisturí y con la palabra.

Rita Segato se pregunta: “Por dónde se abren las brechas que avanzan, hoy, desarticulando la colonialidad del poder, y cómo hablar de ellas? ¿Qué papel tienen las relaciones de género en este proceso?” (2013).

En primer lugar, hay que marcar una salvedad que hace Segato en cuanto a los feminismos ya que no se trata de una sola visión del tema, sino que para la autora hay tres posiciones: la del feminismo eurocéntrico; la de un feminismo que niega la existencia del género en el mundo precolonial; y una tercera posición, la de Segato, que sostiene la existencia de nomenclaturas de género en las sociedades tribales y afro-americanas.

Este feminismo eurocéntrico es cuestionado por la autora marcando que replican el modelo colonial al establecer una posición de superioridad de las mujeres blancas europeas y del Norte global. Es por esta razón que nos centramos en el punto de vista de esta autora para abordar desde la perspectiva de género nuestro análisis ya que incorporamos la perspectiva decolonial siendo nuestro caso de estudio del trabajo de una diseñadora latinoamericana.

Partiendo de la base planteada por la autora que sostiene que: “... las relaciones de género se ven modificadas históricamente por el colonialismo y por la episteme de la colonialidad cristalizada y reproducida permanentemente por la matriz estatal republicana” (2013). Segato plantea un feminismo que no puede desligarse del análisis decolonial, subrayando

la importancia de entender cómo las dinámicas de género y poder están enraizadas en la historia de la colonización y cómo estas continúan moldeando las relaciones sociales en América Latina.

Es importante marcar nuevamente una diferencia entre la perspectiva poscolonial y decolonial. Como mencionamos al inicio, los estudios poscoloniales surgen de lo central, o como afirma Maffia (s/f): “El postcolonialismo es un invento del pensamiento colonial.” En cambio, la perspectiva decolonial surge de los márgenes, de la periferia y desde este lugar es desde el que se posiciona Segato.

En este sentido, Maffia plantea que:

... no veo que el postcolonialismo sea la herramienta que aporte lo que el feminismo latinoamericano necesita en su debate entre el discurso y el mundo, entre la verdad y la eficacia política, entre el esencialismo del concepto de mujer, e incluso de mujeres, para reclamar derechos, y el reconocimiento de irreconciliables diversidades. El postcolonialismo es un invento del pensamiento colonial. El testimonio del subalterno debe darse en los términos y categorías del sujeto dominante para ser comprendido y producir efecto político. La selección y traducción del testimonio corresponde al sujeto de enunciación y no al objeto, porque es este sujeto (antropólogos/as, sociólogos/as, críticos literarios/as) quien determina su pertinencia y garantiza su eficacia.

En la cita, la autora sostiene una crítica a la aplicación de la categoría postcolonialista en el feminismo latinoamericano, argumentando que no ofrece las herramientas necesarias para abordar sus desafíos específicos. Maffia destaca la tensión entre el discurso teórico y la realidad política, especialmente en la lucha por equilibrar la demanda de derechos universales para las mujeres con el reconocimiento de las diversidades internas dentro de este grupo. Además, critica al postcolonialismo por estar enraizado en el pensamiento colonial, lo que limita su capacidad para ser verdaderamente liberador. Según la filósofa, el testimonio de los subalternos, como las mujeres en contextos poscoloniales, debe expresarse en los términos del poder dominante para ser comprendido y tener impacto, perpetuando así una dinámica de poder desigual. En este sentido, se sugiere que el feminismo latinoamericano debe buscar sus propias herramientas teóricas que reflejen mejor sus realidades y necesidades.

Volviendo a la pregunta que se hacía Segato, “Por dónde se abren las brechas que avanzan, hoy, desarticulando la colonialidad del poder, y cómo hablar de ellas? ¿Qué papel tienen las relaciones de género en este proceso?” En primer lugar, una de las formas de desarticular la colonialidad del poder según la autora, es a partir de las resistencias locales, las luchas comunitarias, y los movimientos sociales que desafían las estructuras de poder heredadas del colonialismo. Segato argumenta que estas brechas surgen desde abajo, en los márgenes, donde las comunidades y sujetos subalternos, a menudo invisibilizados, comienzan a cuestionar y desafiar las narrativas dominantes.

Segato señala que hablar de estas brechas implica reconocer la importancia de los conocimientos y experiencias situadas, aquellos que provienen de las comunidades históricamente oprimidas. En este sentido, es crucial escuchar y dar voz a los testimonios y prác-

ticas que surgen en estos contextos, ya que son ellos los que verdaderamente desarticulan la colonialidad del poder.

Aquí es donde encontramos la importancia de alojar el caso de estudio propuesto dentro de este marco teórico, ya que permite dar cuenta de estas intersecciones.

En cuanto al papel de las relaciones de género en este proceso, Segato subraya que el patriarcado y la colonialidad están profundamente entrelazados. Las relaciones de género juegan un papel central en la perpetuación de las estructuras coloniales, ya que el patriarcado actúa como un mecanismo de control social y de opresión que refuerza la colonialidad del poder. Por lo tanto, desarticular la colonialidad también implica una crítica y una resistencia al patriarcado, reconociendo que la lucha por la igualdad de género es inseparable de la lucha contra la opresión colonial.

Siguiendo esta línea de pensamiento, Alba Carosio (2017) argumenta:

El capitalismo patriarcal imperialista racialmente estructurado demanda la necesidad de analizar de manera integral los efectos del racismo, las relaciones de clase y género, sus intersecciones entre el colonialismo y el imperialismo que complejizan las opresiones. Mujeres y sujetos colonizados comparten la Otridad y el enjaulamiento dentro de las categorías de representación dominantes. El pensamiento feminista ha llamado la atención sobre la diferencia, cuestionando aquello que se constituye como diferencia y cómo lo diferente se equipara como lo periférico, lo deficiente –frente a lo universal y lo central– conformando así relaciones asimétricas de poder. Frente a la idea de un sujeto político- moderno universal, las feministas latinoamericanas van descolonizando identidades y produciendo reflexiones desde las mujeres como personas oprimidas e invisibles. Se piensa a partir de la diferencia como relación social, que se convierte en opresión producto de genealogías y narraciones colectivas sedimentadas con el tiempo; y producidas por prácticas culturales discriminatorias.

En otras palabras, la autora plantea que el capitalismo actual, que es patriarcal, imperialista y racista, necesita un análisis que considere cómo el racismo, las clases sociales y el género están interrelacionados. Estas conexiones están profundamente vinculadas con el colonialismo e imperialismo, lo que agrava las opresiones que sufren tanto las mujeres como los pueblos colonizados. Ambos grupos son vistos como “el otro”, es decir, como diferentes, y se les encasilla en categorías creadas desde una perspectiva dominante.

El feminismo ha mostrado cómo esta idea de diferencia se usa para mantener relaciones de poder desiguales, donde lo que se considera “diferente” se ve como periférico o inferior en comparación con lo que se considera universal. Esto refuerza las jerarquías de poder. Recordemos aquí esta lectura entre lo universal como contraposición de lo diferente, a la cual volveremos más adelante.

Las feministas latinoamericanas, ante esta realidad, han trabajado para romper con las identidades impuestas por el colonialismo. Reflexionan desde la experiencia de mujeres oprimidas e invisibilizadas, entendiendo la diferencia no solo como una característica, sino como una relación social que, a través del tiempo y la cultura, se ha convertido en opresión.

A partir de lo expuesto hasta aquí podemos extraer algunas conclusiones:

1. La opresión de género en América Latina está profundamente enraizada en la historia del colonialismo y el imperialismo, lo que requiere un análisis que contemple estas dimensiones.
2. Las luchas feministas deben ser decoloniales, buscando romper con las identidades impuestas y cuestionar las narrativas dominantes que perpetúan la desigualdad.
3. Es fundamental reconocer y dar voz a las experiencias de las comunidades históricamente oprimidas, ya que sus testimonios son clave para desarticular la colonialidad del poder.
4. La crítica al postcolonialismo resalta la necesidad de desarrollar un marco teórico que se ajuste a las realidades latinoamericanas, en lugar de depender de conceptos que provienen de contextos coloniales.
5. La intersección entre género y colonialidad sugiere que la lucha por la igualdad de género no puede separarse de la lucha contra el colonialismo, ya que ambas opresiones están interrelacionadas y se refuerzan mutuamente.

Hasta aquí hemos establecido que la perspectiva de género como categoría de análisis es fundamental para comprender cómo las diferencias sociales y las desigualdades se construyen y perpetúan culturalmente entre hombres y mujeres. Este marco teórico nos permite visibilizar las relaciones de poder que subyugan a las mujeres en una jerarquía patriarcal, donde su trabajo, cuerpo y capacidades son apropiados y devaluados sistemáticamente.

Es en este contexto que debemos examinar las inhibiciones y dificultades que han enfrentado las mujeres para ejercer distintas prácticas y ocupar espacios productivos. La construcción cultural del género, tal como lo han señalado Butler y Maffia, ha limitado y condicionado el acceso de las mujeres a roles y actividades que se consideran masculinas, imponiéndoles barreras que van desde la discriminación hasta la violencia. Estas limitaciones han tenido un impacto directo en la capacidad de las mujeres para participar plenamente en la vida pública y económica, y es esencial analizar cómo estos obstáculos se han manifestado históricamente y continúan afectando a las mujeres en la actualidad.

## Invisibilización y rol de la mujer en la historia del Diseño

Para hablar de una historización del Diseño que incluya a las mujeres, hay que marcar una diferencia entre una historia del diseño “de mujeres” y una historia del Diseño con perspectiva de género. En este último caso son tenidos en cuenta los contextos sociopolíticos en los que se da una opresión de la mujer al punto de vetar espacios de desarrollo profesional.

A partir de estudios históricos que revisan esta cuestión y reivindican el papel (nunca mejor dicho) de la mujer dentro de la disciplina, como los de las historiadoras Marina Garone Gravier o Raquel Pelta, nos encontramos con que la mujer se ha vinculado con estas artes desde que el libro es libro. Podemos destacar la realización de las iluminaciones de los manuscritos durante la Edad Media; el trabajo de mujeres en los *scriptoriums* medievales como el caso del

convento de San Jacobo de Ripoli en Florencia, Italia; la participación en la producción gráfica tanto de libros como de tipografías, que han quedado solapadas por el hecho de que se tomaban los apellidos de los padres o maridos y, de este modo, en los sellos se invisibilizaban sus nombres. En este sentido, uno de los casos más destacados es el de Margarita Dall'Aglio, quien fue la responsable de publicar el *Manuale Tipografico* de su esposo Giambattista Bodoni y que, además, realizó el prefacio de la obra (Pittaluga, M. 2021).

El interés por el rol de la mujer en la historia del Diseño ha despertado hace poco. Si consideramos que la historización del Diseño es joven, el rol de la mujer en el Diseño como objeto de estudio está recién nacido.

En 1971 el artículo de Linda Nochlin (1989) titulado «¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?», sirvió de desafío a los historiadores del arte poniendo de relieve que la construcción de la historia que éstos habían hecho era parcial y animó a las mujeres a enfrentarse a su propia realidad histórica. Desde entonces y hasta ahora, han surgido un buen número de investigaciones que han reivindicado la presencia de la mujer en todos los terrenos de la sociedad y de la cultura. En el campo del diseño, estas investigaciones han sido muy recientes y se encuentran, todavía, en pleno proceso de desarrollo. (Pelta, R. 2012)

Por su parte, las autoras Carpinetti, Ceciaga y Zelone (2024) argumentan que:

Los recursos disponibles para el estudio, la enseñanza y el aprendizaje de la historia del diseño del siglo XX, contribuyen a la reproducción de la superioridad sexista de los varones sobre las mujeres institucionalizada por el sistema de dominación patriarcal.

Esto en tanto que, los diferentes soportes en los que se materializan –tales como libros, catálogos, muestras, exposiciones, etc.–, reservan un reconocimiento diferenciado a la participación de varones y mujeres a lo largo de la misma: mientras que los varones son referenciados como máximos exponentes de las principales corrientes, escuelas y movimientos; las mujeres han sido sistemáticamente invisibilizadas “por” y excluidas “de” el discurso historiográfico hegemónico.

Podemos atribuir como primeros historiadores del Diseño a Pevsner (1972) y Read (1961) durante la década de 1930, en cuyas historizaciones no aparecen mencionadas diseñadoras. En el libro “Historia del Diseño gráfico” (Meggs, 2000) publicado en 1983, aparecen escuetamente mencionadas solo 11 diseñadoras: Margaret Macdonald (1896); Rosmarie Tissi (1965); Jacqueline S. Casey (1967); Bea Feitler (1972); Henrietta Condak (1974); Elena Serrano (1968); Paula Scher (1984); Susan Kare (1983); Summer Stone (1985); April Greiman (1986); Zuzana Licko (1987). Cabe destacar que este número es entre cientos de diseñadores varones mencionados, que el libro comienza la historización con la invención de la escritura y que no han sido mencionados ni visibilizados los nombres de las mujeres

que sabemos por estudios posteriores (Cyrus, 2009; Garone Gravier, 2010) que han ejercido un rol importante por ejemplo en los *scriptoriums* medievales con la iluminación de manuscritos o la encuadernación. No hay ni una mujer nombrada durante la época de Bauhaus y en todo el libro solo hay una mención de una diseñadora latinoamericana: Elena Serrano. Otro libro que se destaca en la historia del diseño es el del español Satué (2004) publicado en 1988. La historización comienza en la Antigüedad hasta fines del siglo XX. Tampoco se menciona a una sola mujer previo a Bauhaus, ni de esta escuela. Las únicas mujeres mencionadas solo al pie de imagen son Elena Serrano y Bea Fleitler, sin ningún desarrollo de su trabajo.

Pero estos libros son historiografías generales y tradicionales, de corte positivista, lineales y por supuesto eurocéntricos. En términos de Lupton (2021):

Los libros de texto sobre la historia del diseño gráfico, escritos desde un punto de vista predominantemente blanco y occidental, se centran en las personas y eventos que ayudaron a crear una profesión que comenzó a practicarse a mediados del siglo XX en los países industrializados de todo el mundo. El diseñador gráfico moderno era un intelectual de cuello blanco que orquestaba el trabajo de impresores, tipógrafos y artistas de montaje, todos de clase obrera. Este diseñador arquetípico estaba equipado con perspectivas inspiradas en la Bauhaus sobre la comunicación racionalista.

Los desarrollos clave en este relato lineal incluyen la invención de la tipografía en Alemania, el auge de la impresión y las publicaciones basadas en el alfabeto, la Revolución Industrial y sus reformistas, y la ruptura crítica de los movimientos de vanguardia.

Todos estos hilos de ADN llevan, en última instancia, al nacimiento de la Helvética: la gloria culminante de un lenguaje normativo y monolineal diseñado para lubricar las ruedas del capital en cualquier lugar del planeta. (Lupton, E. 2021 - La traducción es propia)

El rol de la mujer en el Diseño como objeto de estudio es muy reciente, podríamos ubicar los primeros artículos y libros tardíamente, hacia fines del siglo XX.

No es difícil pensar que si hasta entrada la mitad del siglo XX las mujeres todavía no eran consideradas ciudadanas, ya que aún no tenían el derecho al voto, adjudicarles la capacidad creativa, es decir de razonar, no contribuía al relato que justificaba sostener su prescripción de la esfera académica y laboral en profesiones asignadas a lo masculino como la ciencia, la arquitectura, la ingeniería, etc.

Muchos de los trabajos sobre mujeres científicas encajan en el molde de «historia de grandes hombres», sólo sustituyendo mujeres por hombres. Estos estudios biográficos ubican los logros de Marie Curie, por ejemplo, dentro del mundo masculino, demostrando que las mujeres han hecho contribuciones importantes a la corriente principal de la ciencia. Sin embargo el enfoque reposa sobre la mujer como excepcional, la mujer que desafía las convenciones para reclamar una posición prominente en un mundo esencialmente masculino. (Maffia, D., 2007)

La manera entonces del relato patriarcal de atenuar las pruebas fehacientes de la realidad que demostraba su error, fue la de presentarlo como una anomalía, una excepción a la regla, pero para mantener el estatus de excepción, los casos no podían ser significativos. De allí la otra herramienta que también fue de uso efectivo en procesos de colonización: la invisibilización.

Esto radica en el “problema de la invisibilidad” expuesto por Joan W. Scott (1992), texto en el cual explica que la dificultad de los historiadores en encontrar registros de la participación de la mujer en acontecimientos históricos se debe a que “fueron sistemáticamente omitidas de los registros oficiales.” Esto, según argumenta Scott, no se debe a falta de información en sí, sino a que “la idea de que tal información no tenía nada que ver con los intereses de la ‘historia’, lo que condujo a la ‘invisibilidad’ de las mujeres en los relatos del pasado.”

Mucho antes de lo que podríamos considerar como el nacimiento formal de la disciplina del Diseño, que la versión europea ha situado en Bauhaus y la Modernidad, se ha invisibilizado sistemáticamente el rol de la mujer en la historia del Diseño.

Es un hecho que los estudios sobre historia contemporánea de la arquitectura y el diseño han favorecido a los hombres profesionales, los cuales se olvidaron de mencionar a sus colaboradoras / empleadas / asociadas o de colocar junto a su firma la de sus colegas femeninas. También, supone un dato irrefutable que las arquitectas de talento que contrajeron matrimonio con colegas de profesión quedaron relegadas por sus esposos, consciente o inconscientemente, a un segundo plano y fueron asimismo marginadas por la historia. (Menéndez Martínez, A., 2021)

Investigaciones actuales, de esferas que han sido las bases del desarrollo del Diseño, como por ejemplo el mundo del libro, desde la caligrafía a la imprenta, se encargan de desenterrar las huellas de la labor de las mujeres, casi como una labor arqueológica.

Las mujeres también fueron copistas e iluminadoras en el Medioevo, pero esto ha sido descartado por las historias tradicionales e incluso por el imaginario colectivo sobre la temática reforzado por novelas como la del célebre Umberto Eco “El nombre de la rosa” y posteriormente con cómo ha sido llevada al cine, en la cual no hay representación de ninguna mujer ejerciendo esta práctica.

No obstante, hay pruebas científicas de que durante la Edad Media, las mujeres han sido calígrafas e iluminadoras a partir del reciente descubrimiento de lapislázuli en la placa dental calcificada de una mujer, ubicada en Alemania y datada entre los años 997 y 1162. (Radini, A., *et al.* 2019)

Ya en la era de la imprenta y el desarrollo de tipografías, desde sus inicios, el involucramiento de la mujer en estos menesteres también ha sido invisibilizado tras los apellidos de padres y maridos, pero que han llevado adelante talleres y proyectos tipográficos.

Por lo que toca a la presencia de mujeres en el mundo del libro y la tipografía, desde fines de la Edad Media y hasta nuestros días, primero en Europa y más tarde en México y Estados Unidos, ha habido una importante participación de féminas. Una serie de mujeres de notable formación intelectual, en su mayo-

ría religiosas de monasterios medievales, trabajaron a finales del 1400 en los scriptoria: tal es el caso de las monjas del convento de San Jacobo de Ripoli, en Florencia. Por otra parte, incontables viudas, hijas y nietas asumieron sus funciones en la regencia y administración de talleres, y terminaron de imprimir las obras inconclusas de sus difuntos esposos, padres o abuelos.... (Garone Gravier, M. 2010)

En un trabajo desarrollado por la Biblioteca Nacional de España “Mujeres impresoras siglos XVI-XIX” se ha hecho una recopilación de los nombres de las mujeres que han ejercido roles en la esfera de la impresión española.

La mayoría de estas mujeres eran viudas e hijas de impresores que heredaron el negocio familiar y se encontraron en situación de darle continuidad. Determinar el grado de implicación que estas mujeres tuvieron en los trabajos del taller no está exento de dificultad; los pocos datos con que han contado los investigadores, reducidos en muchas ocasiones a los pie de imprenta y a la transcripción de los inventarios, y la escasa consideración social de la que ha gozado la mujer en diferentes ámbitos, entre ellos el del mundo del libro, hacen difícil la tarea. Recientes estudios abundan en la idea de que la mujer no participó únicamente en los trabajos de gestión, sino que intervino activamente en la actividad tipográfica, perfeccionando los tipos, expandiendo el negocio familiar con gran éxito comercial y contribuyendo en diferentes grados a la difusión de las ideas y la cultura de su época. (Biblioteca Nacional de España, s/f)

Si damos un salto en la historia del Diseño, y pasamos a principios del siglo XX donde es consensuado como un hito fundamental la escuela de la Bauhaus para el desarrollo del concepto de Diseño como lo entendemos hoy, según las historias de los mencionados Pevser, Read, Meggs y Satué, las mujeres no han sido parte de este período. Afortunadamente y en habla hispana contamos con los trabajos de Rosalía Torrent Esclapés (2008); Josenia Hervas y Heras (2015); Inés Moisset (2020); Alicia Menéndez Martínez (2021); entre otras, que se han enfocado en los estudios de visibilización de las mujeres en la escuela de Bauhaus.

## **Discurso universal del Diseño: dicotomía universal / diversidad: fracturas de la narrativa moderna en el Diseño**

Dentro de los grandes relatos de la Modernidad, el concepto de Universalidad fue uno de ellos. El concepto moderno de la universalidad surge con la Revolución francesa: “libertad, igualdad y fraternidad”. Pero qué significaba, quiénes estaban incluidos en esta igualdad. Pues este concepto de universalidad bajo el cual se forjaron los derechos humanos modernos, definía la igualdad entre hombres, blancos y propietarios. Es decir, que el concepto también es androcentrista.

Se define desde el Andros de la democracia griega, es decir el varón, adulto, libre, ciudadano, propietario, heterosexual y, actualmente, “blanco”, occidental y alfabetizado. Desde este universal androcéntrico se definen los Derechos Humanos por lo que el lenguaje va a suponer un sujeto dominante masculino, que no es cualquier varón sino el que se alinea con todos los aspectos del Andros, organizando desde allí un discurso jurídico, científico y religioso cuasi absolutista. (Gómez, P y Maffia, D.. 2009)

Esta forma excluyente de pensar lo “universal” se cristaliza en el pensamiento occidental, sobre todo a partir de la construcción de los derechos sobre esta base y se toma como modelo. De esta manera se erige “el hombre” como medida de todas las cosas pero bajo un manto de falsa neutralidad, como por ejemplo en el uso del masculino como “genérico”.

Este sujeto [neutral] tiene características muy precisas que corresponden a las del grupo dominante, y tomarlo como modelo significa la exclusión o, en todo caso, la discriminación de otros sujetos: de individuos, de culturas y de religiones diversas de las dominantes, de clases sociales subordinadas, de las mujeres. (Facchi, A. 2005)

En Diseño, lo universal se tradujo en normalización, este concepto de “normal” es sinónimo de “estándar, promedio, típico y ordinario” (Lupton, E. y Xia, L. 2021). Estas normas se tornan invisibles hasta que algo que se desvía de ésta las visibilizan. Este “desvío” es “lo diferente”. Por esto es que planteamos la dicotomía entre el par universal / diversidad.

Cuando diseñamos pensando en un otro estadístico, es decir, en un modelo, trabajamos sobre una fantasía, un constructo arbitrario que no existe, que no es real y que, por ende, no es inclusivo, porque no hay que perder de vista que las estadísticas no son objetivas; de hecho podríamos hablar de que no hay nada “objetivo” si tenemos en cuenta que todo está atravesado por un sistema de creencias o ideas que sesgan los resultados. (Pittaluga, M. 2023b)

Esta idea del “hombre promedio” surge a partir de un pensamiento positivista que lleva su lógica a todo. En este sentido, a finales del siglo XIX, Adolphe Quetelet, un matemático francés, decide llevar las métricas de la astronomía a las personas, alegando que al medir a todos los seres humanos se obtendría la medida promedio. (Bortoni Breña, A. y Bortoni Breña, R. 2023)

Esta normalización no solo invisibiliza a todo aquello que se escapa a la norma sino que también invisibiliza los privilegios de la minoría dominante. Esto lo podemos ver claramente en los intentos (exitosos) por construir modelos de proporciones universales. Tales fueron las representaciones de Vitruvio, Leonardo Da Vinci, Le Corbusier y Neufert. Estas representaciones son de varones, esbeltos, de alrededor de 180 cm de altura.

Como sostienen las autoras Lupton y Xia (2021) es así como el Diseño expone y replica estructuras de poder. “A pesar de los ideales de igualdad del modernismo, el concepto de diseño universal asumía a un sujeto varón europeo” (p. 30) En concordancia con la acti-

vista Audre Lorde, exponen que esta forma de plantear lo universal se cristalizó en lo que Lorde plantea como “el mito de la norma”, es decir que lo normal corresponde a un sujeto: “blanco, esbelto, varón, joven, heterosexual, cristiano y financieramente estable.” (p. 30) Lorde entiende a este mito de la norma como un instrumento opresivo y de la supremacía blanca. Esto lo demuestra la autora Jennifer Tobias (2021) cuando observa lo siguiente:

En 1938, el arquitecto Ernst Neufert entrenado en Bauhaus publicó un sistema de medidas estándares para productos y arquitectura basada en un cuerpo masculino perfecto.

Remontándose al famoso “Hombre de Vitruvio” de Leonardo da Vinci, la vara de medir masculina de Neufert consolidó la noción de que la universalidad proviene del hombre blanco, de la tradición clásica occidental. El libro de estándares arquitectónicos de Neufert, acogido por Hitler para su normatividad “aria”, sigue siendo ampliamente utilizado hoy en día, circulando por todo el mundo en múltiples idiomas. (La traducción es propia)

Es así como este estándar presentado como “verdadero” responde a los preceptos filosóficos de la Modernidad y ésta es la base epistemológica del Diseño moderno. Este abordaje se proyecta desde los ejes del funcionalismo, método científico clásico y universalidad. (Pittaluga, M. 2023)

De este modo, quienes establecen “las formas verdaderas” son diseñadores europeos de principios del siglo XX.

La Posmodernidad se erigió a partir de poner en crisis los relatos decimonónicos de la Modernidad como el de la universalidad. A través de las grietas de esta crítica es que pueden emerger discursos como el de las identidades de género.

El filósofo Lyotard cuestiona el gran relato de la universalidad moderna, planteando una concepción sobre la fragmentación y la pluralidad de relatos. Para este autor la Modernidad se apoya fundamentalmente en el concepto de universalidad, la cual se manifiesta en un discurso totalitario regido por la idea de progreso que abarca la educación, el trabajo, la ciencia y la tecnología. (Pittaluga, M. 2023)

Otro filósofo crítico del concepto universal es Gianni Vattimo que en su libro publicado en 1985 “La fine della Modernità” ataca la concepción de la historia universal proponiendo en primer lugar el término de “relato” por el cual se asume que hay varios en convivencia, en detrimento del marco moderno que propone “una” historia que es la que prevalece y se convierte en única.

Así es como desde este punto de vista, todas las historias del Diseño que han abarcado milenarios períodos de tiempo (Meggs); o querido exponer una historia mundial del Diseño (Margolin); o propuesto un único discurso como válido (Pevsner), caen en mayor o en menor medida en la universalidad y la linealidad, y esto siempre implica un enfoque dominante. (Pittaluga, M. 2023)

A partir del abandono de un gran relato surge el interés por los fragmentos, es decir, ya no se trata de un discurso racional y totalizante en singular, sino de una multiplicidad de discursos.

Con esta desarticulación de un único relato histórico se abre paso la pluralidad, y esto aquí es de nuestro interés ya que se da el espacio necesario para pensar una historia del Diseño que por ejemplo incluya a las mujeres. Sin embargo hay muchas “historias” que aún siguen excluidas, como las de los pueblos originarios, las personas afrodescendientes, las personas con discapacidad, entre otras minorías, diversidades y disidencias. En este sentido es que planteamos como dicotomía el par universal / diversidad.

Desde nuestra perspectiva, la aspiración de concebir una metodología de diseño como universal es un error, sobre todo para países periféricos, ya que estas metodologías suelen estar basadas en visiones y necesidades que no corresponden a las realidades de sus contextos. Esto dificulta la adaptación a problemáticas específicas, lo que puede resultar en una falta de pertinencia y eficacia en su aplicación.

Además, este enfoque puede llevar a una “ritualización” del proceso de diseño, donde las metodologías se aplican de manera mecánica, sin una verdadera comprensión o adaptación a las realidades locales. Enfoques como el Design Thinking son por ejemplo un revival de las utopías modernas, que reponen la idea de universalidad en lugar de fomentar una diversidad de perspectivas. (Pittaluga, M. 2023c)

En conclusión, la crítica a la universalidad en el Diseño revela las limitaciones y exclusiones inherentes a un enfoque que, históricamente, ha privilegiado a un grupo dominante. La Posmodernidad y el reconocimiento de la pluralidad de relatos permiten repensar al Diseño desde una perspectiva más inclusiva y contextualizada, que responda a las realidades diversas y específicas de distintos grupos y regiones. Abandonar la noción de un único método universal es esencial para avanzar hacia un Diseño más equitativo y relevante, que contemple la diversidad y evite la perpetuación de desigualdades y exclusiones.

## Dicotomía centro / periferia

Las categorías de centro y periferia han sido fundamentales en el desarrollo del pensamiento decolonial y la teoría crítica latinoamericana. Estas categorías, que originalmente surgieron en el ámbito de la economía política con la teoría de la dependencia, han sido reelaboradas y expandidas por pensadores decoloniales para analizar las relaciones de poder global en términos de producción de conocimiento cultural y, más recientemente, de Diseño.

En el pensamiento decolonial, la dicotomía centro-periferia se entiende no solo en términos geográficos o económicos, sino también epistémicos y ontológicos. Autores como los mencionados Walter Dignolo (2011) y Aníbal Quijano (2000) han argumentado que la modernidad occidental ha establecido un “centro” epistémico que se autoproclamó como el único productor de conocimiento válido, relegando otras formas de saber y ser a la “periferia”.

En el campo del Diseño, la tensión entre centro y periferia cobra una dimensión particular. Gui Bonsiepe, diseñador y teórico alemán-chileno, ha sido fundamental en la articulación de esta problemática.

Bonsiepe (2006) argumenta que el Diseño, como disciplina y práctica, ha estado históricamente dominado por una visión centrada en el Norte Global. Esto ha resultado en la imposición de estándares, metodologías y estéticas que a menudo no responden a las

necesidades y realidades de la periferia. Bonsiepe propone un “diseño desde la periferia” que sea capaz de responder a los desafíos locales y contribuir a la autonomía tecnológica y cultural de las regiones periféricas. En palabras de Bonsiepe (2006):

El diseño en la periferia debería concentrarse en las necesidades de las mayorías de la población de bajos ingresos [...] y contribuir a la producción local como una manera de reducir la dependencia económica y tecnológica.

Danah Abdulla, diseñadora y académica palestino-canadiense, ha llevado estas reflexiones un paso más allá al proponer la “decolonización del diseño”. Abdulla (2018) argumenta que el diseño, como disciplina y práctica, está profundamente implicado en la reproducción de estructuras coloniales de poder y conocimiento. Abdulla (2018) señala:

La decolonización del diseño implica cuestionar las narrativas dominantes sobre qué constituye el ‘buen diseño’, quién tiene el derecho de diseñar y para quién se diseña. (La traducción es propia).

Esta perspectiva implica no solo repensar las prácticas de Diseño, sino también las instituciones educativas, los sistemas de valoración y las estructuras de poder dentro del campo del diseño.

Abdulla ha emergido como una voz fundamental en la teorización y práctica del diseño decolonial, desafiando las narrativas dominantes en el campo del diseño. En su trabajo “Decolonising Design Education: Ontologies, Strategies, Urgencies” (2018), argumenta que el diseño, lejos de ser una práctica neutral, está profundamente implicado en la reproducción de estructuras coloniales de poder y conocimiento. Abdulla sostiene que las metodologías y pedagogías occidentales del diseño han sido universalizadas, marginalizando otras formas de conocimiento y práctica.

A través de su participación en el Decolonising Design Collective, Abdulla ha desarrollado una crítica incisiva al universalismo en el diseño. Como señala en “Design Otherwise: Towards a Locally-Centric Design Education Curriculum” (2014), las soluciones de diseño consideradas “universales” a menudo reflejan y perpetúan perspectivas occidentales hegemónicas, ignorando contextos culturales específicos y conocimientos situados.

La académica propone una reconceptualización radical de la práctica y enseñanza del diseño. En “Beyond the Westernized University: Decolonial Design Education and Practice” (2019), aboga por una pedagogía decolonial que no solo incorpore perspectivas del Sur Global, sino que también reconozca el diseño como una práctica inherentemente política. Esta aproximación enfatiza la importancia de metodologías participativas y horizontales que desafíen las jerarquías tradicionales diseñador-usuario y profesor-estudiante.

Abdulla articula una visión del diseño decolonial que va más allá de la mera inclusión de perspectivas diversas. Como argumenta en sus trabajos más recientes, la decolonización del diseño requiere un replanteamiento fundamental de qué constituye el conocimiento en diseño, quién puede producirlo y cómo debe ser transmitido y practicado.

Por su parte, otra voz emergente es la de Yaw Oforu-Asare en el discurso del diseño decolonial, particularmente desde su perspectiva ghanesa y africana. En su trabajo “Decolonizing

Design Education in Africa” (2020), argumenta que los sistemas educativos de diseño en África continúan reproduciendo modelos coloniales que priorizan epistemologías occidentales sobre los conocimientos y prácticas de diseño indígenas. Ofosu-Asare sostiene que la decolonización del diseño debe comenzar por reconocer y valorar las tradiciones de diseño africanas que han sido históricamente marginalizadas.

A través de su investigación sobre las prácticas de diseño ghanesas, documentada en “Indigenous Design Practices in Ghana: Towards a Decolonial Future” (Ofosu-Asare y Smith, 2019), el académico demuestra cómo los métodos de diseño locales no solo son válidos sino que también ofrecen soluciones más sostenibles y culturalmente apropiadas. Ofosu-Asare argumenta que el diseño decolonial no se trata simplemente de rechazar las influencias occidentales, sino de crear un diálogo equilibrado donde los conocimientos indígenas sean igualmente valorados.

En su trabajo “Reimagining Design Education Through African Epistemologies” (2021), propone un marco pedagógico que integra metodologías de diseño africanas en la educación formal. Este enfoque no solo desafía la hegemonía de los métodos de diseño occidentales, sino que también proporciona a los estudiantes herramientas más diversas y contextualmente relevantes para abordar los desafíos de diseño.

La narración de historias como una forma de alteridad de la razón africana en la educación ofrece un medio para descolonizar el conocimiento y validar las formas indígenas de saber y ser. (Ofosu-Asare, 2021. La traducción es propia).

El autor enfatiza la importancia de lo que él llama “diseño situado”, un concepto que desarrolla en “Situated Design: Bridging Traditional and Contemporary Practice” (2018). Este enfoque reconoce que el diseño efectivo debe estar arraigado en el contexto cultural, social y material local, en lugar de imponer soluciones universales que a menudo reflejan sesgos occidentales.

Su trabajo no solo es teórico sino también práctico, implementando estos principios en proyectos de diseño comunitario en Ghana. A través de estas iniciativas, documentadas en varios estudios de caso, Ofosu-Asare demuestra cómo el diseño decolonial puede conducir a soluciones más efectivas y culturalmente resonantes.

Por su parte, en su libro “Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds” (2018), Arturo Escobar propone un enfoque de Diseño que va más allá de la dicotomía centro-periferia, abogando por un “pluriverso” de diseño que reconoce y fomenta múltiples formas de ser, saber y hacer.

Escobar aboga por un diseño que fomente la autonomía de las comunidades, especialmente aquellas en la “periferia” global. Este enfoque se alinea con las ideas de Bonsiepe sobre el diseño desde la periferia, pero va más allá al proponer que el diseño puede ser una herramienta para la autodeterminación y la realización de formas de vida alternativas. Señala:

El diseño para la autonomía implica el fortalecimiento de la capacidad de las comunidades para definir y perseguir sus propias formas de vida. (2018. La traducción es propia)

Este enfoque se alinea con las ideas de Bonsiepe sobre el Diseño desde la periferia, la llamada de Abdulla a la decolonización del Diseño, y la valorización de Oroza de las soluciones de diseño improvisadas y contextuales. Juntas, estas perspectivas nos ofrecen un marco rico para repensar la educación y la práctica del Diseño de una manera que desafíe verdaderamente las jerarquías centro-periferia y avance hacia un diseño genuinamente pluriversal.

## La “buena forma” una categoría hegemónica y colonial

Entendemos como instrumento de dominación al concepto de colonización epistemológica que instituye una forma de pensamiento como universal, como hemos visto en la sección anterior.

A partir de este pensamiento epistémico e ideológico es que se forjan las bases para el desarrollo del Diseño en Europa que se traslada a América Latina.

Como contrarrespuesta aparece el pensamiento de Mignolo (2010), con el concepto de “desobediencia epistémica” que hace referencia a la necesidad de cuestionar y resistir la imposición de formas de conocimiento y de pensar que han sido establecidas como universales y superiores, pero que en realidad responden a los intereses y visiones de los centros de poder.

Mignolo (2010) argumenta que la modernidad y el pensamiento occidental han sido contruidos a partir de la colonización y la subyugación de otras formas de conocimiento. Desde esta perspectiva, el conocimiento que se ha presentado como objetivo, neutral y universal, en realidad está profundamente marcado por la lógica colonial que ha privilegiado ciertos saberes sobre otros.

La desobediencia epistémica implica un ejercicio de desaprendizaje y de cuestionamiento de esas formas de conocimiento hegemónicas. Significa reconocer la existencia y la validez de otros marcos epistémicos que han sido marginados o invisibilizados por el pensamiento moderno occidental (Mignolo, 2010).

En el campo del diseño, la desobediencia epistémica se traduce en la necesidad de cuestionar la noción de “buena forma” que se ha construido a partir de parámetros eurocéntricos. Implica valorar y hacer visibles las prácticas de diseño y las formas de hacer propias de las culturas y tradiciones de América Latina, que han sido relegadas o subyugadas por la imposición de un modelo de diseño colonial (Mignolo, 2010).

La “Buena Forma” o “Gute Form” es un concepto central en el pensamiento de Max Bill sobre el diseño. Se define como el resultado de la cooperación entre la materia y la función, orientada hacia la belleza y la perfección. Este concepto es siempre una forma para algo, lo que implica que obedece a una racionalidad que es exterior a ella. Esta racionalidad es considerada abierta, ya que los problemas formales y funcionales no pueden ser definidos de manera absoluta, sino que interactúan entre sí.

Las ideas sobre la Gute Form no conocieron a lo largo del desarrollo de la escuela una única formulación. Como es sabido, fue Max Bill, fundador de la HfG y ex alumno de la Bauhaus, quien introdujo el término y quien estableció los lineamientos originales de esta teoría. Las ideas de Bill con respecto a la Gute Form se hallan enraizadas en su concepción del Arte Concreto, del que fue uno de sus principales representantes. (Crispiani, 1995)

La Buena Forma permite un grado de libertad en el diseño, lo que significa que, aunque está contenida por los problemas que le dan origen, no está completamente determinada por ellos. Esto proporciona un espacio para la creatividad y la sensibilidad del diseñador, sin perder la racionalidad en el proceso de creación. Además, se distingue de las formas del arte concreto, que obedecen a una racionalidad interna y son formas para sí mismas. (Crispiani, 2004)

Dentro de esta concepción estético-cientificista, la idea de forma adquiere un lugar central: “La palabra forma de inmediato se nos aparece como equivalente de calidad. En este sentido cuando decimos la “forma perfecta”, la “bella forma”, la “buena forma”, la “forma útil”, queremos expresar un aumento de una sola cualidad: la cualidad de la forma” La forma sería entonces una propiedad compartida tanto por las obras de arte como por los objetos de uso diario, presentándose como la “expresión armónica de la suma de todas las funciones”. Esta expresión armónica propia de cada objeto establecería, según Bill, una correspondencia tal entre ellos que la misma se haría extensiva a todo el entorno humano, culturalizándolo, y superando la alienante diversidad de nuestra época. (Crispiani, 1995)

La noción de “buena forma”, que aún sigue vigente en la actualidad, se ha construido a partir de parámetros establecidos principalmente en Europa. Cuando este concepto se introduce en América Latina, lo hace relegando, desplazando y subvalorando otras formas de hacer y entender el diseño presentes en diferentes contextos y tradiciones culturales. En este sentido, el diseñador cubano Ernesto Oroza (2002; 2009; 2020) plantea el contra-concepto de “desobediencia tecnológica”.

Oroza (2009) estudió y documentó las prácticas de diseño y producción improvisadas que surgieron en Cuba durante el “Período Especial”, una época de severa crisis económica en la década de 1990. Estas prácticas, nacidas de la necesidad y la escasez, resultaron en objetos que desafiaban las nociones convencionales de diseño, funcionalidad y estética. El concepto de “desobediencia tecnológica” surge como una reflexión sobre estas prácticas creativas y adaptativas. Estas implican una ruptura con la lógica del consumo y la obsolescencia programada, proponiendo en su lugar una relación más activa y creativa con la tecnología y los objetos cotidianos.

Oroza observa cómo los cubanos, ante la falta de productos y repuestos, desarrollaron habilidades para reutilizar y transformar objetos existentes, creando soluciones ingeniosas a problemas cotidianos. Estas prácticas no solo responden a necesidades inmediatas, sino que también representaban una forma de resistencia cultural y económica frente a las limitaciones impuestas por el contexto político y económico.

Oroza argumenta que estas prácticas no solo tienen un valor práctico, sino también un significado político y cultural más amplio. Representan una forma de empoderamiento individual y colectivo, donde las personas recuperan el control sobre su entorno material y desarrollan una comprensión más profunda de los objetos que los rodean.

La relación entre el concepto de “desobediencia tecnológica” y el de “desobediencia epistémica” propuesto por Walter Mignolo revela una profunda conexión en el ámbito de los estudios decoloniales y la crítica al pensamiento eurocéntrico. Ambas nociones, aunque surgidas en contextos diferentes, convergen en su desafío a las estructuras de poder y conocimiento establecidas, ofreciendo perspectivas innovadoras sobre la resistencia cultural y la autonomía intelectual.

Oroza, a través de su análisis de las prácticas creativas y adaptativas en Cuba, cuestiona directamente los principios del diseño industrial europeo y norteamericano, particularmente la noción de “buena forma” o “gute Form”. Esta idea, desarrollada en la escuela de Ulm y otros centros de diseño occidentales, ha sido considerada durante mucho tiempo como un estándar universal de estética y funcionalidad. Sin embargo, Oroza demuestra cómo, en condiciones de escasez, los individuos son capaces de reimaginar y reconfigurar objetos de maneras que desafían estos principios supuestamente universales, creando soluciones ingeniosas que responden a necesidades locales específicas.

Esto es lo que Mignolo propone al desafiar las estructuras de conocimiento impuestas por el pensamiento occidental, argumentando que estas han sido utilizadas históricamente como herramientas de dominación colonial y neocolonial. Mignolo aboga por un “desprendimiento” de las epistemologías dominantes y una revalorización de los saberes locales y subalternos, proponiendo una forma de resistencia intelectual que busca descolonizar el pensamiento y la producción de conocimiento.

La intersección entre estos dos conceptos se manifiesta en varios aspectos clave. En primer lugar, tanto Oroza como Mignolo cuestionan la supuesta universalidad de los conceptos y prácticas occidentales. Mientras Oroza lo hace en el ámbito específico del diseño y la tecnología, Mignolo extiende esta crítica al campo más amplio del conocimiento y la epistemología. Ambos argumentan, desde sus respectivas perspectivas, que lo que se presenta como universal es, en realidad, una expresión particular de una visión del mundo arraigada en la experiencia occidental. Además, tanto la desobediencia tecnológica como la epistémica ponen en valor las prácticas y conocimientos locales que han sido históricamente marginados o subestimados. Oroza celebra la creatividad y adaptabilidad de las soluciones desarrolladas en contextos de escasez, mientras que Mignolo busca recuperar y legitimar formas de conocimiento que han sido silenciadas o deslegitimadas por el discurso académico occidental. En ambos casos, se trata de una forma de resistencia a la hegemonía cultural, ya sea en la forma de paradigmas de diseño impuestos o estructuras de conocimiento coloniales.

Esta valorización de lo local y lo marginal se traduce en un empoderamiento tanto individual como colectivo. La desobediencia tecnológica de Oroza empodera a los individuos para modificar y adaptar su entorno material, desafiando las limitaciones impuestas por la producción industrial estandarizada. De manera similar, la desobediencia epistémica de Mignolo busca empoderar a las comunidades para desarrollar y validar sus propias formas de conocimiento, liberándose de la dependencia intelectual impuesta por las estructuras académicas occidentales.

Ambos conceptos también ofrecen una crítica implícita al consumismo y al capitalismo global. Oroza, a través de su celebración de la reutilización y reinención de objetos, desafía la lógica de la obsolescencia programada y el consumo desenfrenado. Mignolo, por su parte, critica las estructuras de poder económico y epistemológico que sostienen el sistema capitalista global, argumentando que la dominación económica y la epistémica están intrínsecamente ligadas.

Quizás lo más significativo es que tanto la desobediencia tecnológica como la epistémica no se limitan a la crítica, sino que proponen alternativas concretas. Oroza muestra cómo se pueden crear soluciones innovadoras fuera de los paradigmas establecidos del diseño, mientras que Mignolo aboga por la construcción de epistemologías alternativas basadas en experiencias y saberes no occidentales. En ambos casos, se trata de un llamado a la acción, a la creación activa de nuevas formas de hacer y pensar que desafíen los modelos hegemónicos.

Oroza sostiene:

En Cuba la forma se ofrece, parece acechar al uso. Tantos giros y desplazamientos provocan reformular viejos términos y sacudir el aristocrático principio *stendhaliano* sobre la forma propuesto por Max Bill. Hagámoslo, llamemos *gute form* a aquella forma, u objeto, que pueda ser reusado (Oroza, 2020).

A través de su concepto de “desobediencia tecnológica” y su estudio de los “objetos de la desobediencia”. El trabajo de Oroza ofrece una perspectiva única que desafía directamente los preceptos del diseño modernista, incluido el concepto de “buena forma” derivado de la escuela de Ulm.

Este concepto se refiere a las formas en que las personas modifican, reparan y reinventan objetos existentes para satisfacer sus necesidades, a menudo en formas que van en contra de las intenciones originales de los diseñadores y fabricantes. Estos objetos “desobedientes” cuestionan directamente el precepto de la “buena forma” ulmiana, que enfatiza la claridad, la funcionalidad y la estética minimalista. Oroza (2012) argumenta:

La desobediencia tecnológica es una forma de insubordinación práctica [...] que cuestiona la autoridad de los objetos producidos industrialmente y las lógicas que los sustentan. (La traducción es propia).

Los objetos estudiados por Oroza, que van desde electrodomésticos reconstruidos hasta muebles improvisados, representan una forma de diseño que es inherentemente decolonial. Estos objetos:

- Desafían la hegemonía del diseño industrial occidental.
- Cuestionan la obsolescencia programada y la cultura del consumo.
- Valorizan el conocimiento local y las soluciones improvisadas.
- Demuestran una forma de autonomía tecnológica y cultural.

El trabajo de Oroza se alinea con las críticas de Bonsiepe y Abdulla al diseño hegemónico, pero va más allá al presentar ejemplos concretos de cómo el diseño desde la periferia puede manifestarse en la práctica cotidiana.

Además, los “objetos de la desobediencia” de Oroza ofrecen una perspectiva única sobre la tensión centro-periferia en el diseño. Estos objetos no buscan emular los estándares estéticos o funcionales del “centro”, sino que representan soluciones genuinas y contextuales que responden a las realidades locales.

La “desobediencia tecnológica” puede verse como una forma de resistencia a la colonialidad en el Diseño. Al valorizar las prácticas de diseño vernáculas y las soluciones improvisadas, este enfoque desafía la idea de que el “buen diseño” solo puede provenir de centros de poder establecidos o seguir ciertos principios estéticos universales.

En conclusión, la relación entre el trabajo de Oroza y el concepto de Mignolo ilustra cómo las prácticas materiales y las conceptuales pueden formar parte de un mismo movimiento de resistencia y decolonización. Ambos enfoques convergen en su desafío a las estructuras de poder y conocimiento establecidas, proponiendo formas de resistencia y creación que valorizan las experiencias y saberes locales frente a los modelos hegemónicos occidentales. Esta convergencia subraya la importancia de considerar tanto las dimensiones materiales como las intelectuales en los procesos de resistencia cultural y decolonización del pensamiento, ofreciendo una perspectiva más integral sobre las formas en que las comunidades pueden desafiar y transformar las estructuras de poder globales.

### **Intersección entre la perspectiva de género y decolonial: contextualización de la tipografía latinoamericana en el marco de la producción cultural de la región**

La tipografía latinoamericana se ha desarrollado en un contexto cultural complejo y diverso, marcado por la confluencia de tradiciones indígenas, influencias coloniales europeas y procesos de hibridación cultural. Esta riqueza y complejidad se refleja en la producción tipográfica de la región, que ha evolucionado como una forma de expresión artística y cultural distintiva. Rubén Fontana (2013) sostiene que:

En la década de 1980 todas las publicaciones sobre tipografía que llegaban a Latinoamérica estaban editadas en inglés, francés, alemán o italiano. Desde que la enseñanza de la tipografía se incluyó en la oferta académica de la región, hubo que pensar en elaborar textos en los idiomas que se hablan en nuestros países, para que acompañaran el dictado de cursos. Además, si se quería tener una visión diferente no alcanzaba con enseñar la materia: había que desarrollar el músculo del pensamiento local; era el momento propicio para rodearla de bibliografía y de opinión generada por los mismos interesados.

En este sentido, argumenta que los vectores fundamentales para la construcción de un “pensamiento tipográfico local”, fueron la Revista *Tipográfica*, La Bienal *Letras Latinas*, y *Tipos Latinos*. También menciona las publicaciones brasileras *Tipografia Brasilis* y *Tupigrafia*; e iniciativas como “T-convoca”, “Tipitos argentinos”, y “Tipogracia”.

Por su parte, Pablo Cosgaya (2013) asegura que “por distintos motivos, desde fines del siglo pasado los latinoamericanos dejamos de ser meros consumidores de tipografía. Hoy las producimos, las distribuimos en todo el mundo y logramos reconocimientos y legitimación.”

Otro hito sin lugar a dudas que contribuyó a que se difundiera la producción tipográfica latinoamericana fue la creación del “Directorio de Tipografía Latinoamericana”, fruto de un proyecto de investigación que comenzó en 2008 encarada por Pablo Cosgaya y Marcela Romero titulado “Tipografía latinoamericana hoy: consumo y producción”. De este trabajo surge un directorio online con el registro de más de 400 tipografías.

Aunque no es de las temáticas más abordadas, la historiografía de la tipografía latinoamericana se ha enriquecido con diversas contribuciones académicas y documentales. Por mencionar algunos casos, en Brasil, el trabajo “Fontes Digitais Brasileiras (1989-2001)” de Priscila Farias y Gustavo Piqueira marcó un importante precedente al documentar sistemáticamente el surgimiento y desarrollo de las fuentes digitales brasileñas durante un periodo crucial de transformación tecnológica. Su obra analiza la transición hacia el diseño digital y cómo esto impactó la creación tipográfica en Brasil, evidenciando el dinamismo y creatividad de los diseñadores locales al adoptar las nuevas herramientas.

Por otra parte, la compilación realizada por Vicente Lamónaca (2013) ofrece una mirada panorámica al desarrollo tipográfico en América Latina, reconociendo las particularidades y aportes de diferentes países y regiones. Este trabajo ha contribuido a visibilizar la riqueza y diversidad del diseño tipográfico latinoamericano, tradicionalmente menos estudiado que sus contrapartes europeas y norteamericanas.

El libro “Historia del Diseño Gráfico en Chile” de Pedro Álvarez Caselli representa un aporte significativo al documentar el desarrollo de la tipografía y el diseño gráfico chileno. La obra aborda desde las primeras imprentas hasta la era digital, revelando la evolución de la práctica tipográfica en el contexto cultural y social chileno.

Marina Garone Gravier ha realizado contribuciones fundamentales al estudio de la tipografía colonial en América Latina. Su libro “Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas” explora la fascinante intersección entre la tecnología de la imprenta europea y las lenguas originarias americanas, documentando cómo se adaptaron los tipos móviles para representar sonidos y conceptos ausentes en el alfabeto latino.

El trabajo de Alejandro Lo Celso, tanto en su faceta de investigador como de diseñador tipográfico, ha aportado reflexiones valiosas sobre la tipografía contemporánea. Sus publicaciones y conferencias han contribuido a entender las particularidades del diseño tipográfico en el contexto latinoamericano actual.

Francisco Gálvez Pizarro, desde Chile, ha contribuido con publicaciones como “Educación tipográfica: una introducción a la Tipografía”, que si bien tiene un enfoque didáctico, incluye reflexiones importantes sobre el desarrollo de la disciplina en el contexto latinoamericano.

El trabajo de documentación realizado por el brasileño Claudio Rocha en “Projeto Tipográfico” ha aportado una visión comprehensiva del diseño tipográfico, incluyendo importantes referencias al desarrollo de la disciplina en Brasil y América Latina.

Las publicaciones del mexicano José Luis Acosta Pérez han contribuido a documentar la historia de la tipografía en México, especialmente en lo referente a la producción de tipos de madera y su uso en la gráfica popular.

Estos trabajos, han construido un corpus teórico e histórico que permite comprender la riqueza y complejidad de la tipografía latinoamericana.

El ámbito de la educación también jugó un papel fundamental para consolidar la producción tipográfica en la región, en México con la Maestría en Diseño Tipográfico coordinada por Francisco Calles y en Argentina con el posgrado de Tipografía creado en 2009 primero dirigido por Rubén Fontana y luego por Marcela Romero, en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, donde concurrieron a lo largo de sus cohortes hasta 2021 cientos de diseñadores latinoamericanos que se especializaron en tipografía, entre ellos Julieta Ulanovsky en cuya cursada desarrolla el proyecto Montserrat.

Por último, sumado a todo esto, el factor tecnológico contribuyó tanto para la producción como para la difusión de las tipografías latinoamericanas.

Desde fines de los años 80 que se habla de la democratización de la tipografía. Esto tiene que ver con la posibilidad de abordar este saber específico gracias a herramientas digitales más baratas y fáciles de manejar que el resto de las tecnologías tipográficas anteriores” (Lamónaca, V. 2013).

En los últimos años ha proliferado la creación de fundidoras digitales latinoamericanas, entre las cuales se destacan: Huerta Tipográfica, Sudtipos, PampaType, LatinoType y Omnibus-Type. Cabe destacar el proyecto *Andada HT* diseñado por la tipógrafa argentina Carolina Giovagnoli y Héctor Gatti de la fundidora Huerta Tipográfica que podríamos categorizar como decolonial, ya que surge para las necesidades de la lengua guaraní y en 2023 se actualizó para incluir el idioma wounaan hablado en la frontera entre Panamá y Colombia. Definitivamente el surgimiento de Google Fonts, un proyecto de distribución y descarga gratuita de fuentes, fue un catalizador en la expansión de la tipografía de tipógrafos y tipógrafas latinoamericanos/as.

Es a través de esta plataforma que la tipografía Montserrat cobra visibilización global al convertirse en una de las más descargadas del mundo.

## **La tipografía latinoamericana leída en clave interseccional entre género y decolonialidad**

La perspectiva interseccional entre género y decolonialidad tiene sus raíces en el trabajo de Kimberlé Crenshaw (1989) en el cual reconoce que las opresiones de género y las herencias coloniales no operan de manera aislada, sino que se entrelazan y refuerzan mutuamente.

En el contexto latinoamericano, María Lugones (2008) ha sido fundamental en articular la interseccionalidad con la decolonialidad, argumentando que el género, tal como lo cono-

ceмос, es una construcción colonial. Esta perspectiva se nutre de la propuesta decolonial de Aníbal Quijano (2000) y los desarrollos posteriores de Walter Dignolo (2007), que buscan desmantelar las estructuras de poder heredadas del colonialismo. El feminismo decolonial, articulado por pensadoras como Rita Segato (2018) y Yuderkys Espinosa Miño (2014), profundiza en esta línea, cuestionando las categorías de género impuestas por la colonialidad y proponiendo nuevas formas de entender las relaciones de poder en América Latina.

Aplicado a la tipografía, este enfoque permite examinar cómo los diseños tipográficos latinoamericanos pueden reproducir o desafiar simultáneamente normas de género y legados coloniales. Se analiza cómo las formas tipográficas pueden codificar valores patriarcales y eurocéntricos, o alternativamente, cómo pueden ser herramientas de resistencia y afirmación cultural. Como señala Diana Maffía (2007), el conocimiento y las formas de representación no son neutrales, sino que están atravesados por relaciones de poder que deben ser visibilizadas y cuestionadas.

La interseccionalidad ayuda a revelar aspectos de la tipografía que podrían pasar desapercibidos bajo enfoques más tradicionales. Permite examinar cómo ciertos estilos tipográficos pueden marginar o excluir ciertas identidades de género o expresiones culturales no hegemónicas. En este sentido, el trabajo de Joan Scott (1986) sobre la invisibilidad histórica de las mujeres proporciona una base teórica para entender cómo ciertos grupos y perspectivas pueden ser sistemáticamente excluidos de las representaciones visuales, incluyendo la tipografía.

Este enfoque desafía la noción de que la tipografía es un medio neutral, revelando cómo puede estar cargada de significados culturales. Se examina cómo incluso las tipografías aparentemente “neutras” pueden reflejar sesgos culturales y de género.

La política se trasluce en todo producto cultural, y la tipografía no está exenta, puesto que es atravesada por ella también.

Lo que sucede es que estas relaciones tienden a estar solapadas e integradas en discursos verosímiles, pero que, sin embargo, han sido impuestos a través del ejercicio del Poder y, cuando esto se naturaliza sin cuestionamientos, estamos en presencia de un ejercicio exitoso de este.

Por ello, pasan desapercibidos los discursos sectarios e invisibilizadores que se replican también a través de la tipografía. (Pittaluga, M. 2021)

El análisis interseccional entre género y decolonialidad no se limita a los productos finales, sino que también examina los procesos de creación y los contextos en los que se desarrolla la tipografía. Se considera quién está creando tipografías, qué voces están representadas y cuáles están ausentes en el campo del diseño tipográfico latinoamericano. Esto se alinea con la propuesta de Enrique Dussel (1994) de una “transmodernidad” que valora y recupera los conocimientos y prácticas subalternizados por la modernidad colonial.

Este enfoque permite una lectura crítica de las tradiciones tipográficas, cuestionando qué se considera “clásico” o “canónico” y por qué. Facilita la valorización de formas tipográficas que incorporan elementos de culturas tradicionalmente marginadas, en línea con lo que Boaventura de Sousa Santos (2010) denomina “ecología de saberes”.

La perspectiva interseccional entre género y decolonialidad analiza cómo la tipografía puede ser una herramienta de poder, capaz de reforzar o desafiar jerarquías sociales y culturales. Se examina la representación de diferentes identidades de género y expresiones culturales en el diseño tipográfico, considerando cómo estos diseños pueden contribuir a lo que Ramón Grosfoguel (2011) llama la “descolonización del ser”.

Si leemos la tipografía en clave de la perspectiva de género y decolonial, por un lado ocurre que desde “problema de la invisibilidad” (Scott, 1992) a lo largo de la historia del Diseño, y específicamente de la historia de la tipografía, como hemos visto el rol de la mujer en esta disciplina apenas se está descubriendo. Aún más si agregamos la cuestión decolonial, al pensar en el rol de la mujer en la historia de la tipografía en Latinoamérica.

En esta intersección de género y decolonial podemos situar otras situaciones invisibilizadas o estereotipadas en la historia de la tipografía. En este sentido, Rob Giampietro (2004) se pregunta sobre el uso de las tipografías *Neuland* diseñada por Rudolf Koch en 1923 y *Lithos* diseñada por Carol Twombly en 1989: “¿Cómo llegaron estas dos tipografías a representar a los africanos y afroamericanos, independientemente de cómo las use un diseñador y del propósito para el que sus creadores las concibieron originalmente?”

En este ensayo, Giampietro argumenta cómo la tipografía puede convertirse en un vector de representación de estereotipos raciales. El autor examina cómo estas tipografías adquirieron estas connotaciones culturales a través de varios factores:

- El contexto histórico de la cultura gráfica que rodeaba a los afroamericanos antes de la creación de *Neuland*, especialmente en la publicidad de tabaco.
- La asociación de *Neuland* con tipos de madera “baratos” y la cultura del circo, que a menudo estereotipaba culturas no occidentales.
- La influencia del estilo Art Decó, que a menudo romantizaba culturas “primitivas” y exóticas.
- El uso persistente de estas tipografías en libros, películas y productos relacionados con temas africanos o afroamericanos.

Lo que sucede entonces en este caso, es una asociación de cierta morfología a ciertos grupos, en este caso a las personas afroamericanas o a la cultura africana con formas “desprolijas”, “baratas”. Es decir, se da una manifestación de narrativas racistas a través de la forma, aquí la tipografía.

El discurso racista que se repone es aquel de la supremacía blanca que posiciona en la cúspide de esta organización jerarquizada a las personas blancas occidentales.

Por su parte, Salen (2001) argumenta que la forma tipográfica media entre la inclusión y exclusión cultural. La autora explora cómo la tipografía no solo transmite significado a través de su legibilidad y forma, sino que también puede actuar como un agente de invisibilidad para aquellos que no se ajustan a los estándares lingüísticos convencionales. Se argumenta que, aunque algunos diseñadores han intentado desafiar este modelo estandarizado al incorporar historias sociales y narrativas en su trabajo, a menudo no logran romper con la invisibilidad inherente a los modelos tipográficos tradicionales. Esto, en clave decolonial, lo podemos interpretar a través de la falta de representación tipográfica para lenguas no hegemónicas. Cosgaya (2023) define a las lenguas no hegemónicas como aquellas que:

... en una comunidad deben convivir en condiciones de subordinación o desventaja respecto de otra. No hegemónicas son aquellas que no valoradas por motivos sociales, culturales o políticos como el guaraní, el quechua, el mapudungún (en nuestro país se conocen como lenguas “originarias”) y también el italiano, el polaco, el ruso, el coreano o el chino (que se conocen como lenguas de “origen”). Distinto es el caso del inglés, que aunque no esté reconocido en el país como lengua oficial, se puede considerar como lengua hegemónica o valorada.

Romero, M. (2020) observa la subrepresentación de las lenguas no hegemónicas, como las americanas, en la ausencia de sets tipográficos.

Si bien el estado de fijación de las lenguas de la región latinoamericana es diversa (algunas tienen consolidado el conjunto (set) de caracteres que incluye su escritura y otras están en el inicio de ese recorrido) los problemas de diseño, técnicos y tecnológicos son los mismos que los de la escritura del español, el alemán o el checo. La diferencia radica en que para esas lenguas hay abundante tipografía de buena calidad, en cambio para el guaraní, el wayuunaiki o el tsáfiqui no hay tanta.

Otro factor que se debe tener en cuenta si hablamos de lo colonial y lo tipográfico, es que América fue colonizada culturalmente y eso incluye a las lenguas.

Cuando el imperio Romano se extendió sobre Europa (im)puso la grafía latina a los idiomas que se iban cruzando en su camino. Cuando Europa se extendió sobre América (im)puso la grafía latina a los idiomas locales y los reemplazó por lenguas europeas.

Los primeros registros que los europeos hacen del guaraní los encontramos en las crónicas que Antonio Pigafetta realizó durante la expedición de Fernando de Magallanes y Juan Sebastián Elcano alrededor del mundo entre agosto de 1519 y septiembre de 1522.

Durante el período colonial -entre los siglos XV y XVIII- y ya entrado el siglo XX, llegaron a Sudamérica numerosos misioneros religiosos y naturalistas quienes ensayaron diferentes modelos de transliteración del guaraní al sistema latino, organizando vocabularios y definiendo ortografías y gramáticas.

Lo que da cuenta Giovagnoli aquí es que la colonialidad del poder y del saber se manifestó profundamente en la imposición lingüística.. Este proceso de dominación epistémica no solo impuso la grafía latina como sistema de escritura hegemónico, sino que también estableció una jerarquización de saberes y formas de expresión.

En el caso específico del guaraní, la expedición de Magallanes-Elcano marca el inicio de un proceso de colonización lingüística donde el “otro” indígena fue sometido a una violencia epistémica. Los misioneros y naturalistas, actuando como agentes de la colonialidad, no solo “tradujeron” el guaraní al sistema latino, sino que lo reconfiguraron bajo la lógica occidental, descontextualizando y deslegitimando las formas originales de transmisión de conocimiento y memoria.

Esta “gramatización” forzada del guaraní representa un ejemplo de lo que Aníbal Quijano denominaría la colonialidad del saber, donde el conocimiento eurocéntrico se impone como único modelo válido de producción y representación del conocimiento. La transliteración no fue un acto neutral de transcripción, sino una herramienta de dominación que buscaba hacer “legible” y “civilizar” el lenguaje indígena bajo parámetros occidentales, desplazando así las epistemologías locales y sus formas propias de preservación y transmisión del conocimiento. Marina Garone Gravier (2013), por su parte, argumenta que a través de la elaboración de textos en lenguas indígenas por parte de la administración colonial, se desarrolló y expandió el arte tipográfico en América.

No es exagerado decir que la conquista y la evangelización en América giraron en torno de las lenguas indígenas. Esto se puede entender en un sentido instrumental, dado que la lengua fue el vehículo de comunicación principal, y en un sentido antropológico y etnográfico, porque con ellas se estudiaron las estructuras sociales, mentales y culturales de los grupos nativos.

En esencia, esta cita subraya el papel fundamental que desempeñaron los idiomas indígenas en el proceso de conquista y evangelización del continente americano. Por un lado, estas lenguas fueron herramientas indispensables para la comunicación entre conquistadores y pueblos originarios, facilitando la transmisión de ideas, órdenes y doctrinas religiosas. Por otro lado, el estudio y comprensión de estas lenguas permitieron a los colonizadores y misioneros adentrarse en el pensamiento, las costumbres y la organización social de las comunidades nativas. Así, las lenguas indígenas no solo sirvieron como puente lingüístico, sino también como ventana hacia la cosmovisión y la cultura de los pueblos americanos, convirtiéndose en un elemento clave para la dominación cultural y la imposición de nuevas estructuras sociales y religiosas.

En este sentido, Fabio Ares (2019) sostiene que la introducción de la imprenta en América fue una herramienta crucial para la colonización y la difusión del cristianismo. Este proceso implicó la sustitución forzada de los sistemas de escritura y registros visuales propios de las culturas indígenas por el alfabeto latino, lo que representa un claro ejemplo de imposición cultural. Los primeros impresores en el continente americano se vieron en la necesidad de adaptar el alfabeto europeo para representar sonidos de lenguas indígenas que, en su mayoría, carecían de tradición escrita. Esta perspectiva coincide con la de Marina Garone Gravier, quien subraya la importancia de la tipografía como un medio de colonización cultural en el contexto de la conquista de América.

La tipografía llegó a América en 1539 para servir como instrumento de evangelización y poder. La Conquista impuso su texto por sobre las formas de registro gráfico locales (ideogramas, mitogramas, quipu, formas abstractas, etc.), lo que constituyó uno de los principales fenómenos de transculturización.

Los editores e impresores coloniales adoptaron las letras del alfabeto latino para las primeras composiciones americanas, e incluso modificaron las formas de algunos signos para posibilitar la escritura y las posteriores ediciones en lenguas originarias –que en su gran mayoría eran ágrafas–.

Sobre tipografía y género debemos mencionar los aportes de Griselda Flesler que al respecto ha desarrollado un análisis crítico fundamental sobre la intersección entre tipografía y género, desentrañando las estructuras de poder que subyacen en el diseño tipográfico.

En su trabajo “El diseño tipográfico como dispositivo de generización” (2019), argumenta que la tipografía, lejos de ser una herramienta neutral, funciona como un dispositivo que reproduce y refuerza estereotipos de género. Flesler sostiene que históricamente, las categorías tipográficas han sido codificadas en términos binarios de género, donde ciertos atributos formales son asociados con lo “masculino” o lo “femenino”.

En “Diseño y género: una asignatura pendiente” (2015), examina cómo la enseñanza del diseño tipográfico ha estado dominada por una perspectiva androcéntrica que naturaliza estas asociaciones de género. Argumenta que las clasificaciones tradicionales de tipografías como “fuertes”, “delicadas”, “profesionales” o “decorativas” no son meras descripciones técnicas, sino que están cargadas de connotaciones de género que reflejan y perpetúan desigualdades sociales.

Según el trabajo de Flesler, G. (2020), la clasificación tipográfica se relaciona con la heteronormatividad en el texto a través de la idea de que las prácticas tipográficas contemporáneas contribuyen a la construcción y reafirmación de normas de género. Flesler argumenta que las fundidoras tipográficas y sus sistemas clasificatorios no son neutrales, sino que están impregnados de discursos dominantes que reflejan y perpetúan configuraciones de feminidad y masculinidad. Esto significa que las tipografías pueden ser leídas y entendidas a través de un prisma de género, donde las características tipográficas se asocian con identidades de género específicas, reforzando así estereotipos y normas hegemónicas. El concepto de “heterotipografía” se introduce para enfatizar la tensión entre la heteronormatividad y la tipografía, sugiriendo que la tipografía no solo reproduce estas normas, sino que también puede subvertirlas y resignificarlas. En este sentido, el trabajo de la autora propone una relectura de las prácticas tipográficas desde una perspectiva de género no esencialista, donde se analizan tanto las representaciones que confirman estereotipos como las resistencias y contradicciones que pueden surgir en el proceso.

Las autoras Zambrini, L. y Flesler, G. (2017) abordan la intersección entre género y diseño, cuestionando la noción de neutralidad en estos campos. Argumentan que el diseño, influenciado por el legado del movimiento moderno, ha perpetuado un constructo de “falsa neutralidad” que asocia lo masculino con el poder y lo femenino con la domesticidad.

Exploran cómo esta ideología se manifiesta en la tipografía y la indumentaria, sugiriendo que la neutralidad en el diseño a menudo oculta estereotipos de género. Se destaca la importancia de repensar estos conceptos para visibilizar las ideologías subyacentes en la producción y circulación de objetos y cultura visual.

Laura Zambrini ha establecido un marco teórico fundamental para entender la intersección entre los estudios de género y el diseño, particularmente en el contexto latinoamericano. En su trabajo seminal “Diseño, vestido y transiciones: articulaciones entre cultura material, género y cambio social” (2016), argumenta que el diseño actúa como un dispositivo cultural que produce y reproduce relaciones de género, operando como un mecanismo de regulación social que naturaliza ciertas prácticas y estéticas mientras margina otras. A través de su trabajo en “Diseño y género: una historia en construcción” (2015), la autora ha trazado una genealogía crítica de la relación entre diseño y género, señalando cómo los pro-

cesos de diseño han estado históricamente implicados en la producción y mantenimiento de jerarquías de género. Zambrini argumenta que el diseño no solo refleja las normas de género existentes, sino que activamente participa en su construcción y naturalización.

En su investigación más reciente, “Diseño, género y emancipación: hacia una práctica crítica del diseño” (2019), propone un enfoque del diseño que incorpore activamente la perspectiva de género como herramienta crítica y transformadora.

Zambrini ha explorado también la interseccionalidad en el diseño, como se evidencia en su trabajo “Intersecciones entre diseño, género y clase social” (Zambrini y López, 2018), donde analiza cómo las decisiones de diseño no solo están atravesadas por el género, sino también por la clase social, la raza y otras categorías de diferencia social. Esta perspectiva interseccional proporciona una comprensión más compleja de cómo el diseño opera en la sociedad, que es lo que en este trabajo también estamos planteando.

El análisis de la tipografía desde perspectivas decoloniales y de género requiere una mirada crítica que trascienda lo puramente formal y técnico, reconociendo la tipografía como un artefacto cultural cargado de significados políticos e históricos, profundamente vinculado a estructuras de poder coloniales y patriarcales.

En primer lugar, es esencial revisar la genealogía de las formas tipográficas, no solo en su evolución técnica, sino también en su contexto histórico y cultural. ¿Qué voces han sido privilegiadas en la creación y canonización de ciertas tipografías? ¿Cómo han sido utilizadas para reforzar o desafiar jerarquías sociales, raciales y de género? Este análisis, inspirado en el trabajo de Foucault y aplicado al diseño por teóricas como Griselda Flesler, permite desvelar las capas de significado inscritas en las formas tipográficas.

La representación lingüística es otro aspecto clave. Es crucial examinar qué lenguas y sistemas de escritura están representados en los sets tipográficos y cuáles permanecen ausentes. Como señala Marina Garone Gravier, la falta de tipografías para lenguas no hegemónicas es una manifestación de la colonialidad del saber y del ver. Esta ausencia refleja y perpetúa jerarquías lingüísticas y culturales establecidas durante la colonización. El análisis de la codificación de género en la tipografía es igualmente relevante. Flesler argumenta que las clasificaciones tipográficas suelen reproducir estereotipos de género, asociando ciertas características formales con lo “masculino” o “femenino”. Es necesario cuestionar estas asociaciones y explorar cómo los estilos tipográficos refuerzan o desafían roles de género en diversos ámbitos como la publicidad o el diseño editorial. Este análisis debe considerar también identidades de género no binarias.

La interseccionalidad, como proponen Laura Zambrini y Griselda Flesler, es fundamental para comprender cómo el género, la raza, la clase y otras categorías de diferencia social se entrelazan en la creación y uso de tipografías. ¿Cómo se utilizan ciertos estilos tipográficos para representar lo “exótico” o lo “urbano”, y cómo estas representaciones se entrecruzan con estereotipos de género y raza?

El concepto de “performatividad tipográfica”, inspirado en Judith Butler y aplicado por teóricas como Johanna Drucker (2013), ofrece otra dimensión de análisis. ¿Cómo las tipografías “performan” género, raza o identidad cultural, contribuyendo a la construcción de ciertas identidades mientras marginan otras?

Además, es crucial examinar los procesos de creación y difusión tipográfica. ¿Quiénes crean tipografías y para quién? La subrepresentación de mujeres, personas racializadas

y diseñadores del Sur Global en las fundiciones tipográficas y escuelas de diseño refleja desigualdades que deben abordarse.

Finalmente, es importante destacar las prácticas de resistencia en el diseño tipográfico. ¿Cómo los diseñadores latinoamericanos utilizan la tipografía para desafiar narrativas coloniales y patriarcales, celebrando la diversidad lingüística y cultural de la región?

Este enfoque crítico no solo busca cuestionar las prácticas existentes, sino también abrir caminos hacia una tipografía más inclusiva y consciente. Reconociendo la tipografía como un medio de expresión cultural y política, podemos dismantelar las estructuras de poder inscritas en las letras y avanzar hacia un diseño decolonial y no binario que articule la diversidad de voces e identidades latinoamericanas.

En resumen, la tipografía latinoamericana, vista a través de la lente de género y decolonialidad, es un campo complejo donde convergen historias de opresión y resistencia. Las formas tipográficas no son herramientas neutras, sino dispositivos de poder que pueden tanto reforzar como desafiar estructuras coloniales y patriarcales. Sin embargo, el análisis crítico también revela oportunidades para la transformación: diseñadores y teóricos latinoamericanos están comprometidos con prácticas que celebran la diversidad y proponen nuevas formas de entender la tipografía. El camino hacia una tipografía decolonial y no binaria es largo, pero ofrece un enorme potencial para enriquecer el panorama global del diseño.

## **Proyecto tipográfico Montserrat como narrativa decolonial y de género**

La fuente no es solo un conjunto de glifos, sino una manifestación visual de una forma particular de ser y estar en el mundo.

En este sentido el proyecto tipográfico Montserrat, creado por la diseñadora argentina Julieta Ulanovsky, emerge como un caso de estudio sobre el que podemos entrelazar narrativas decoloniales y de género en el campo del diseño tipográfico.

En el contexto del pensamiento decolonial, Montserrat puede interpretarse como una respuesta a lo que Aníbal Quijano (2000) denomina la “colonialidad del poder”, un sistema de dominación que trasciende el colonialismo histórico y permea todas las esferas de la vida, incluyendo la producción de conocimiento y, por extensión, el diseño. La tipografía, como elemento fundamental de la comunicación visual, no escapa a estas dinámicas de poder. Históricamente, las fuentes tipográficas más utilizadas y respetadas han provenido de centros de poder en Europa y Norteamérica, reflejando una jerarquía implícita en el mundo del diseño.

Montserrat desafía esta jerarquía al surgir de un contexto latinoamericano y ganar reconocimiento global. Como señala Walter Dignolo (2007), el pensamiento decolonial implica un “desprendimiento” de las epistemologías dominantes y una revalorización de los saberes locales. En este sentido, Ulanovsky, al basar su diseño en la tipografía vernácula de Buenos Aires, realiza un acto de “desprendimiento epistémico” en el campo del diseño tipográfico, recuperando y revalorizando una estética local frente a los estándares globales. Montserrat no rechaza por completo las influencias globales, sino que las fusiona con elementos locales, creando un producto híbrido que habita en los intersticios entre lo global

y lo local, lo tradicional y lo contemporáneo. Esta hibridez refleja la realidad de muchas sociedades latinoamericanas y desafía las nociones esencialistas de identidad cultural.

Esta hibridez que encarna la tipografía opera como un dispositivo de negociación cultural, donde la globalización no se experimenta como una imposición externa, sino como un espacio de reinterpretación y transformación. Los elementos globales no simplemente reemplazan lo local, sino que se entrelazan, generando nuevas configuraciones que desafían las narrativas lineales de la cultura.

La perspectiva de Canclini (1989) resalta precisamente estos espacios intersticiales donde se produce la creatividad cultural: ni en lo completamente local ni en lo totalmente global, sino en ese terreno móvil donde los significados se reconstruyen permanentemente. Montserrat, en este sentido, no solo absorbe influencias, sino que las resignifica, produciendo un texto cultural dinámico que refleja las complejas estrategias de adaptación y resistencia características de las sociedades contemporáneas.

La interseccionalidad entre género y colonialidad, un aspecto crucial en el pensamiento decolonial feminista, ofrece una perspectiva adicional para analizar el proyecto Montserrat. María Lugones (2008) introduce el concepto de “colonialidad de género”, argumentando que el género, tal como lo entendemos hoy, es en sí mismo una construcción colonial que se impuso sobre las sociedades precoloniales. Desde esta perspectiva, el proyecto Montserrat no solo desafía las jerarquías de género en el diseño contemporáneo, sino que también puede interpretarse como un acto de resistencia contra la imposición colonial de roles y expectativas de género en la producción cultural.

Rita Segato (2015) profundiza en esta idea al señalar cómo la colonialidad ha transformado las relaciones de género en América Latina, creando lo que ella llama un “patriarcado de alta intensidad”. En este contexto, el éxito de Ulanovsky con Montserrat adquiere un significado adicional: no solo representa el triunfo de una diseñadora en un campo dominado por hombres, sino que también desafía las estructuras patriarcales reforzadas por siglos de colonialidad.

Además, Segato (2018) argumenta que las mujeres, especialmente en contextos como el latinoamericano, a menudo actúan como guardianas y transmisoras de la memoria colectiva y las tradiciones culturales. El proyecto Montserrat, al basarse en la tipografía vernácula de Buenos Aires, puede verse como un ejemplo de esta función. Ulanovsky, al preservar y reinventar estas formas tipográficas, no solo está realizando un acto de diseño, sino también de preservación cultural y resistencia decolonial.

La interseccionalidad género-colonialidad también nos permite apreciar cómo Montserrat desafía las nociones occidentales de profesionalismo y éxito en el diseño. Como señala Lugones (2010), la colonialidad del género está íntimamente ligada a la colonialidad del trabajo y la producción de conocimiento. Al crear una fuente tipográfica que es a la vez profesional y profundamente arraigada en la cultura local, Ulanovsky desafía la dicotomía colonial entre lo “profesional” (asociado con lo masculino y lo occidental) y lo “tradicional” o “artesanal” (asociado con lo femenino y lo no occidental).

Desde la perspectiva de género, el éxito de Montserrat también representa un desafío a las estructuras patriarcales que han dominado históricamente el campo del diseño tipográfico. Como señala Griselda Pollock (2003) en su análisis del canon artístico, las mujeres han sido sistemáticamente excluidas o marginadas en la historia del arte y el diseño.

El reconocimiento global de Montserrat no solo visibiliza el trabajo de una diseñadora latinoamericana, sino que también cuestiona los estereotipos de género en un campo tradicionalmente dominado por hombres.

Además, la decisión de Ulanovsky de que la fuente sea de código abierto refleja una ética de colaboración y acceso que resuena con los principios feministas de solidaridad y democratización del conocimiento (hooks, 2000). Esta decisión no solo desafía los modelos comerciales tradicionales de la industria tipográfica, sino que también facilita una mayor diversidad en el uso y adaptación de la fuente.

El alcance global que tuvo la tipografía también puede interpretarse a través del concepto de “transmodernidad” propuesto por Enrique Dussel (2012). La transmodernidad implica un diálogo intercultural que va más allá de la modernidad eurocéntrica, valorando las contribuciones de culturas tradicionalmente marginadas. Montserrat, al ganar reconocimiento global sin perder su esencia local, ejemplifica este diálogo transmoderno en el campo del diseño tipográfico.

En definitiva, el proyecto tipográfico Montserrat trasciende su función como herramienta de diseño para convertirse en una poderosa narrativa decolonial y de género. Al desafiar las jerarquías establecidas en el mundo del diseño, recuperar estéticas locales, visibilizar el trabajo de una diseñadora latinoamericana y promover modelos colaborativos de producción, Montserrat se constituye en un acto de resistencia cultural y afirmación identitaria. Este proyecto no solo enriquece el panorama tipográfico global, sino que también abre caminos para una práctica del diseño más inclusiva, diversa y consciente de su contexto sociocultural.

## Conclusiones

Lejos de clausurar el tema, a través del análisis de este proyecto desde las perspectivas decolonial y de género, se evidencia que las prácticas de diseño pueden trascender su función meramente instrumental para convertirse en actos de afirmación cultural y política. El éxito global de Montserrat demuestra que es posible desafiar las jerarquías establecidas en el campo del diseño tipográfico sin sacrificar la calidad técnica ni la funcionalidad. Este éxito se materializa de manera contundente en su posicionamiento como una de las tipografías más descargadas de Google Fonts, plataforma que le ha proporcionado una visibilidad y alcance global sin precedentes para una tipografía latinoamericana. Esta amplia difusión ha democratizado el acceso a un diseño tipográfico de alta calidad, rompiendo con las barreras tradicionales de acceso y distribución en el campo del diseño.

Es particularmente significativa su adopción por parte de instituciones gubernamentales de alto perfil. Su implementación en la identidad visual del gobierno de México y su inclusión en los billetes argentinos representa un hito en la legitimación institucional de un diseño tipográfico latinoamericano y desarrollado por una mujer. Este reconocimiento oficial no solo valida la calidad técnica de Montserrat, sino que también simboliza un acto de soberanía visual y cultural, donde los Estados latinoamericanos eligen representarse a través de una tipografía surgida de su propio contexto cultural.

Desde la perspectiva de género, Montserrat representa no solo el éxito individual de una diseñadora en un campo tradicionalmente masculino, sino también la posibilidad de imaginar nuevas formas de producción y distribución del conocimiento tipográfico. Su naturaleza de código abierto sugiere un modelo alternativo de práctica profesional que prioriza la accesibilidad y la colaboración por encima de la exclusividad y la competencia. El proyecto ejemplifica cómo las intersecciones entre género y decolonialidad pueden materializarse en prácticas concretas de diseño que contribuyen a la transformación de las relaciones de poder en el campo profesional. Este proyecto tipográfico demuestra que es posible crear desde los márgenes sin quedar marginado, y que la periferia puede dialogar con el centro desde una posición de igualdad y dignidad.

En última instancia, Montserrat trasciende su condición de herramienta tipográfica para convertirse en un símbolo de las posibilidades de un diseño latinoamericano que, sin renunciar a su especificidad cultural, logra proyectarse globalmente.

En palabras de las diseñadoras Lupton y Xia:

Los diseñadores contribuyen a la construcción social de género cuando utilizan indicios estilísticos para sugerir características masculinas o femeninas. En la cultura occidental, los colores suaves y las tipografías con trazos curvos suelen asociarse con valores femeninos, mientras que los bordes definidos y los tonos neutros se consideran más masculinos. Estas asociaciones se repiten y refuerzan con el tiempo, convirtiéndose en un vocabulario legible.

Cuando los diseñadores eligen colores, tipografías, texturas, símbolos, motivos e imágenes, están ejecutando estilos, y a veces inventando otros nuevos o generando nuevos significados a través de cambios en el contexto. Crear un fanzine, póster o sitio web implica movilizar códigos, estructuras y tecnologías ya establecidas, como tipografías, impresoras, servidores y plataformas. Estos sistemas existen antes y más allá de la práctica del diseño gráfico.

No importa cuán original parezca una nueva fuente o logotipo; algunos de sus elementos provienen de la historia y la cultura. La ejecución del diseño gráfico nunca es completamente original ni totalmente libre de reglas. (Lupton, E.; Xia, L., 2021 - La traducción es propia)

El éxito de Montserrat sugiere caminos posibles para una práctica del diseño que sea local con alcance global, técnicamente sofisticada y culturalmente situada, profesionalmente exitosa y socialmente comprometida.

Por último, dejamos planteadas algunas preguntas que se abren luego de este recorrido de investigación y que podrán ser abordadas en otras:

- ¿Cómo podemos descolonizar y agregar perspectiva de género a las currículas de diseño tipográfico y promover la enseñanza de la historia de la tipografía latinoamericana situada?
- ¿Qué papel pueden jugar las redes sociales y las comunidades en línea en la difusión y el intercambio de conocimientos sobre tipografía latinoamericana?
- ¿Qué tipo de políticas públicas se necesitan para apoyar el desarrollo de la tipografía latinoamericana?

## Bibliografía

- Abdulla, D. (2014) A Manifesto of Change or Design Imperialism? A Look at the Purpose of the Social Design Practice. A Matter of Design: Making Society through Science and Technology Proceedings of the 5th STS Italia Conference
- Abdulla, D. (2019) The Challenges and Opportunities of introducing Design Culture in Jordan en Julier, G. (ed.) Design Culture Objects and Approaches. New York: Bloomsbury Visual Arts
- Abdulla, D. (2020) Imagining Otherwise. In: Decolonizing: The Curriculum, the Museum, and the Mind. Vilnius Academy of Arts Press, Vilnius, pp. 84-97. ISBN 9786094473432
- Anzaldúa, G. (1987). Borderlands/La Frontera: The New Mestiza. Aunt Lute Books.
- Ares, F. (2019). Hacia la descolonización de la disciplina tipográfica en América latina. RChD: creación y pensamiento, 4 (7), 1-13 doi: 10.5354/0719-837x.2019.55287
- Attfield, J. (1989) "Form/female follows function/male: feminist critiques of design", en Design History and the History of Design, Walker, J. (comp.), Pluto Press, Londres.
- Barrancos, D. (2010) Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos. Buenos Aires: Sudamericana
- Barzola, M. V. (2019). Prospectiva latinoamericana desde la filosofía del Diseño Social. Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación, (69), 31 a 38. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi69.1076>
- Baumhoff, A. (2000) «Las mujeres en la Bauhaus: un mito de la emancipación», en Jeannine Fiedler y Peter Feierabend (eds): Bauhaus, Colonia, Könemann
- Biblioteca Nacional de España, (s/f). Mujeres impresoras siglos XVI-XIX. Recuperado de: <https://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/MujeresImpresoras/resources/docs/MujeresImpresoras.pdf>
- Bonsiepe, G. (1985) - El diseño de la Periferia. Debates y Experiencias. Mexico: Gustavo Gili
- Boidin, C. (2023). Descolonizar: conceptos, retos y horizontes políticos. Revista Passerelle, n.º 24. Ritimo. <https://www.ritimo.org/IMG/pdf/passerelle24-ecran-esp.pdf>
- Buckley, Ch. (1989) "Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design". En Margolin, V. (comp.) Design discourse: history, theory, criticism. pp. 251-262. Chicago: The University of Chicago Press.
- Butler, J. (2007). El Género en Disputa: El Feminismo y la Subversión de la Identidad. Ediciones Paidós Ibérica.
- Cabral, P.; Acacio, J. A.; (2016) La violencia de género como problema público. Las movilizaciones por "Ni una menos" en la Argentina; Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social.
- Callen A. (1985) Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement, en *Woman's Art Journal*, Vol. 5, No. 2. p. 1.
- Campi, I. (1999) "Exotiques o invisibles? O el problema de l'accés de les dissenyadores a la historia". En Calvera, A. y Mallol, M. (eds.): Historiar desde la periferia: historia e historias del diseño. Actas de la 1ra. Reunión Científica Internacional de Historiadores y Estudiosos del Diseño. Barcelona, Universidad de Barcelona. pp. 240-245
- Canclini García, N. (1989) Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Editorial Grijalbo.

- Ceciaga, M.; Carpinetti, J. E. y Zelone, C. G. (2024) Mujeres hacedoras: hacia una historia feminista del Diseño del siglo XX. En *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* N° 232, pp. 39-48
- Chadwick, W. (1992) *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino
- Clarín, Suplemento Arquitectura (2013) Entrevista al diseñador Pablo Cosgaya. Disponible en [https://www.clarin.com/arg/disenio/tipografia-latinoamericana-nicho-propio-online\\_0\\_SkzXuqziP7e.html](https://www.clarin.com/arg/disenio/tipografia-latinoamericana-nicho-propio-online_0_SkzXuqziP7e.html)
- Console, C. (Comp.) (2013) *Tipografía en Latinoamérica. Orígenes e identidad*, San Pablo: Blucher
- Corbeto López, A. y Garone, Gravier, M. (2011) Huellas invisibles sobre el papel: las impresoras antiguas en España y México (siglos XVI al XIX) *Locus: revista de historia*, Juiz de Fora, v. 17, n.02
- Cosgaya, P. (2023) *Tipografía y diversidad cultural*. En Pittaluga, M. (ed.) *Metetele más Diversidad*. Buenos Aires: Wolkowicz Editores
- Cosgaya, P. y Romero, M. Proyecto de investigación SI-MyC10 / SI-FADU “Tipografía latinoamericana hoy: consumo y producción”. Disponible en: <https://www.it-fadu.org/tipografia-latinoamericana-hoy-consumo-y-produccion.html>
- Crispiani, A. (1995) *Las teorías del buen diseño en argentina: del arte concreto al diseño para la periferia*. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, N° 74.
- Crispiani, A. (2004) El largo viaje de la Buena Forma. *Revista Block* n° 6. Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella.
- Crenshaw, K. (1989) Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 139-167.
- Cyrus, J. (2009) *The Scribes for Women’s Convents in Late Medieval Germany*. University of Toronto Press, *Repertorium of Manuscripts Illuminated by Women in Religious Communities of the Middle Ages*. Recuperado de: <http://www.agfem-art.com/introduction.html>.
- Davis, Angela. (1981) *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma*. Buenos Aires: Paidós
- Devalle, V. (2016). “América Latina, la otra sede de la HfG-Ulm”. En *Revista Chilena de Diseño: Creación y pensamiento*, 1(1), 53-63.
- Drucker, J. (2013) Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface. En *DHQ: Digital Humanities Quarterly*, Volume 7 Number 1.
- Dussel, E., y Sánchez de Antuñano, J., (1992) *Cuestionamiento de la Situación actual del diseño y la tecnología en Contra un Diseño Dependiente: un modelo para la autodeterminación nacional*. México: Universidad Autónoma Metropolitana
- Dussel, E. (1994). *1492: El encubrimiento del otro: Hacia el origen del mito de la modernidad*. Plural Editores.
- Dussel, E. (2003) *Europa, modernidad y eurocentrismo*. En Lander, E. (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso

- Dussel, E. (2015) *Filosofías del sur. Descolonización y transmodernidad*. Buenos Aires: Akal
- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. UNAULA.
- Escobar, A. (2017) *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal*. Buenos Aires: Tinta Limón
- Escobar, A. (2018). *Otro posible es posible: Caminando hacia las transiciones desde Abya Yala/Afro/Latino-América*. Ediciones Desde Abajo.
- Establés Susán S (2018). *Diccionario de mujeres impresoras y librerías de España e Iberoamérica entre los siglos XV y XVIII*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza
- Facchi, A. (2005). El pensamiento feminista sobre el derecho. *Academia*. En *Revista sobre enseñanza del derecho de Buenos Aires*, 3(6), 27-47.
- Fanon, F. (2001). *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal.
- Fontana, R. (2013) *La letra en Latinoamérica*. En Consolo, C. (Comp.) *Tipografía en Latinoamérica. Orígenes e identidad*, San Pablo: Blucher
- Fontenla, M. (2008) *¿Qué es el Patriarcado? -Claves del feminismo-*. *Diccionario de estudios de Género y Feminismos*. Buenos Aires: Ed. Biblos.
- Flesler, G. y Zambrini, L. (2017) *Perspectiva de género y diseño: deconstruir la neutralidad de la tipografía y la indumentaria en Revista inclusiones*, Vol. 4, Universidad de los Lagos, Chile.
- Flesler, G. (2015) "Diseño y nuevas tecnologías: Una mirada desde los estudios de género al diseño, selección y categorización de tipografías en las plataformas digitales." En: *Actas 3º Congreso Virtual: las Nuevas Tecnologías. Su influencia en la formación y producción disciplinar*. San Miguel de Tucumán: Facultad de Artes-UNT.
- Flesler, G. (2016) "Tipografía y estudios de género: estereotipos, modelos de clasificación y nuevas tecnologías." En: *Actas de XXX Jornadas de Investigación: Configuraciones, acciones y relatos*. Buenos Aires: FADU-UBA.
- Flesler, G. (2015) "Diseño tipográfico en revistas de moda desde una perspectiva de género", charla en GESMODI, IAA-FADU-UBA, Abril, 2015. <http://gesmodii.blogspot.com.ar/2015/04/charla-de-griselda-fresler.html>
- Flesler, G. (2014) "Diseño, selección y categorización de tipos. Una mirada desde los estudios de género", en *Bienal Tipos Latinos*, julio 2014, CCEBA, Buenos Aires. <http://www.ustream.tv/recorded/49880886>
- Giampietro, R. (2004). *New Black Face: Neuland and Lithos as "Stereotypography"*. En *Letterspace*, pp. 4-7.
- Garone, Gravier, M. (comp.) (2009) *Las otras letras, mujeres impresoras en la Biblioteca Palafoxiana. Memorias*. Puebla.
- Garone, Gravier, M. (2010) *¿Ornamentos tipográficos? Las mujeres en el mundo del libro antiguo. Algunas noticias biobibliográficas en Idalia García Aguilar, Pedro Rueda Ramírez (comps.) Leer en tiempos de la Colonia: imprenta, bibliotecas y lectores en la Nueva España*. México: UNAM Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas
- Garone, Gravier, M. (2013) *Tipografía e identidad lingüística en Consolo, C. (Comp.) Tipografía en Latinoamérica. Orígenes e identidad*, San Pablo: Blucher
- Giovagnoli, C. (2020) *Tomar la palabra*. En Pittaluga, M. (2020) *Visiones sobre el rol social del Diseño*. Buenos Aires: Wolkowicz

- Giunta, A. (2018) *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Goldar, E. (1973) *La descolonización ideológica*. Buenos Aires: A. Peña Lillo
- Gómez, P. y Maffía, P. (2009) *Condiciones éticas y políticas del acceso a la justicia: Ciudadanía y derecho no androcéntrico*. Ponencia presentada al Congreso Internacional Género, Política y Derecho: Una Alternativa de Acceso a la Justicia para las Mujeres Dirección de Derechos Humanos y Apoyo a la Justicia Secretaría General de Gobierno PPMYG- Política Pública de Mujer y Géneros. Recuperado de: <https://colegioabogadosazul.org.ar/webfiles/recursos/04-Maffia-Gomez.pdf>
- Grosfoguel, R. (2008). *Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial*. *Tabula Rasa*, (9), 199-215.
- Grosfoguel, R. (2011). *La descolonización del conocimiento: Diálogo crítico entre la visión descolonial de Frantz Fanon y la sociología descolonial de Boaventura de Sousa Santos*. *Formas-Otras: Saber, nombrar, narrar, hacer*, 97-108.
- Hervas y Heras, J. (2015) *Las Mujeres de la Bauhaus*. Buenos Aires: Diseño editorial
- hooks, b. (2000). *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*. South End Press.
- Kirkhan, P. (ed.) (2000) *Women Designers in the USA, 1900-2000: Diversity and Difference*. Yale University Press, Nueva York.
- Kusch, R. (1962). *América profunda*. Hachette.
- Kusch, R. (1975). *La negación en el pensamiento popular*. Cimarrón.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Fernando García Cambeiro.
- Lamónaca, V. (2014) *Tipografía latinoamericana*. Buenos Aires: Wolkowicz Editores
- Levrant de Bretteville, [1963] (2001) “Algunos aspectos del diseño desde la perspectiva de una diseñadora”, en: Bierut, M. y otros (comp.), *Fundamentos del Diseño Gráfico*, Ediciones Infinito, Buenos Aires.
- Lugones, M. (2008). *Colonialidad y género*. *Tabula Rasa*, (9), 73-101.
- Lugones, M. (2011). *Hacia un feminismo descolonial*. *La manzana de la discordia*, 6(2), 105-119.
- Lugones, M. (2024) *Hacia un feminismo decolonial*. Una antología. Buenos Aires: Eterna Cadencia
- Lupton, E. (2021) *Extra bold: a feminist, inclusive, anti-racist, nonbinary field guide for graphic designers*
- Magos-Carrillo, M. E., & Loredó-Cansino, R. (2022). *Diseño Decolonial. Desafíos metodológicos de los talleres de proyectos*. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (175)
- Maffía, D. *Feminismo, Igualdad, Diferencia y Postcolonialismo*. (s/f) Recuperado de: <http://dianamaffia.com.ar/archivos/Feminismo-Diferencia-Igualdad-y-postcolonialismo.pdf>
- Maffía, D. (2003). *Sexualidades Migrantes, Género y Transgénero*. Buenos Aires: Feminaria Editora.
- Maffía, D. (2005 ) “Epistemología feminista: por otra inclusión de lo femenino en la ciencia”, en Norma Blázquez Graf y Javier Flores (ed.) *Ciencia, Tecnología y Género en Iberoamérica*, (pp 623-633), México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) 2005.
- Maffía, D. (2007) *Epistemología feminista: La subversión semiótica de las mujeres en*

- la ciencia. Recuperado de: [https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1316-37012007000100005](https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-37012007000100005)
- Meggs, P. (2000) *Historia del Diseño Gráfico*. Ciudad de México: Mc Graw Hill
- Menéndez Martínez, A. (2021) *El papel de la mujer en la historia del diseño*. Asturias: Ediciones de la Universidad de Oviedo Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo
- Mignolo, W. (1993) *La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad*. En Lander, E. (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso
- Mignolo, W. (2007). *El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto*. En S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 25-46). Siglo del Hombre Editores.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.
- Moisset, I. (2020) *Los silencios de la historia: mujeres en la Bauhaus en Cuaderno 113, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. pp 165-180
- Mosquera Méndez, C. (2015) *Diseño gráfico argentino en el siglo XX*. Buenos Aires: Infinito
- Ofosu-Asare, Y. (2023) *From Experiential Reflections on Truth to Post-colonial: Unpacking Postcolonial theory, African Philosophy using storytelling as Alterity of African Reason in Education*.
- Oroza, E. (2009). *Rikimbili. Une étude sur la désobéissance technologique et quelques formes de réinvention*. Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Oroza, E. (2012). *Technological Disobedience. Making Do in Cuba*. *Architectural Design*, 82(4), 42-47.
- Oroza, E. (2020) *Desobediencia tecnológica. Notas alrededor del ventilador*. En Pittaluga, M. (comp.) *Visiones sobre el rol social del Diseño*. Buenos Aires: Wolkowicz
- Oyèwumí, O. (1997) *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos*. Bogotá: Editorial en la frontera occidentales del género
- Paz Ruiz, D. S. . (2021). *Encarnar el conocimiento. Aproximaciones a las contribuciones epistemológicas de los feminismos descoloniales en el campo de las Ciencias Sociales. Crítica Y Resistencias. Revista De Conflictos Sociales Latinoamericanos*, Recuperado de: <https://www.criticayresistencias.com.ar/revista/article/view/213>
- Pelta, R. (2004) "Mujeres y tipografía. Encontrando un lugar en la historia", en Ponencias del Primer congreso de tipografía: Tipos, tópicos, textos y contextos. Universidad de Valencia, Valencia.
- Pelta, R. (2012) *Mujeres y tipografía: un lugar en la historia*. En *Revista Monográfica*. Recuperado de <http://www.monografica.org/04/Art%C3%ADculo/7942> [12/08/2024]
- Pevser, N. (1972) *Pioneros del Diseño Moderno*. Buenos Aires: Infinito
- Pittaluga, M. (2020) *Visiones sobre el rol social del diseño*. Buenos Aires: Wolkowicz
- Pittaluga, M. y Aikovich, U. (2021) *Puño y letra*. Buenos Aires: Wolkowicz Editores
- Pittaluga, M. (2023a) *Complexus*. Buenos Aires: Wolkowicz
- Pittaluga, M. (2023b) *Metete más diversidad*. Buenos Aires: Wolkowicz
- Pittaluga, M. (2023c) *El impacto de las fracturas del paradigma moderno en los discursos centrales del Diseño y las repercusiones en el contexto argentino*. En *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* N° 200

- Pittaluga, M. (2024) La periferia de la periferia. Diseño en el territorio. Prólogo. En *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* N° 232
- Pollock, G. (2003). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*. Routledge.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). CLACSO.
- Quijano, A. (2014). Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. CLACSO.
- Radini, A., *et al.* , (2019) Medieval women's early involvement in manuscript production suggested by lapis lazuli identification in dental calculus. En *Revista Sciences Advances*, 5, Recuperado de: <https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.aau7126>
- Read, H. (1961) *Arte e Industria*. Buenos Aires: Infinito
- Rojas, R. (1951) *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Buenos Aires: Editorial Losada
- Rojas, R. (2010) *La restauración nacionalista: informe sobre educación*. Comentado por Darío Pulfer. - La Plata: UNIPE: Editorial Universitaria
- Romero, M. (2020) *Diseño de tipografías: lenguas y comunidades*. En Pittaluga, M. (2020) *Visiones sobre el rol social del Diseño*. Buenos Aires: Wolkowicz
- Sagot Rodriguez, M. (2017) *Feminismos, pensamiento crítico y propuestas alternativas en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO
- Said, E. W. (2008). *Orientalismo*. Random House Mondadori.
- Salen, K. (2001). *Surrogate Multiplicities: Typography in the Age of Invisibility*. *Visible Language*, 35 (2). 132-153.
- Satué, E. (2004) *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza
- Scott, J. W. (1992) "El problema de la invisibilidad", en Carmen Ramos Escandón (ed.), *Género e historia*, México, Instituto Mora/UAM. pp.38-65.
- Segato, R. (2013) *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Buenos Aires: Prometeo
- Segato, R. (2016) *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo
- Suárez Tomé, D. (2022) *Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires: Nido de vacas
- Torrent Esclapés, R. (2008) *Sobre diseño y género. Mujeres pioneras*. Millars. Espai I Història
- Zambrini, L. "De diseñadoras, diseñadores y diseños. Reflexiones desde una perspectiva de género" en *Revista Iconofacto*, vol 11, Nro. 17 (2015). Medellín. Colombia.
-

**Abstract:** This paper analyzes the Montserrat typeface, created by Argentine designer Julieta Ulanovsky, through the lenses of decoloniality and gender. The main goal is to understand how Montserrat challenges established hierarchies in the design world, recovers local aesthetics, and brings visibility to the work of a Latin American female designer.

The paper explores the cultural hybridity of Montserrat, which merges global influences with local elements. This characteristic reflects Latin American realities and challenges essentialist notions of cultural identity.

Ulanovsky's success as a woman in a male-dominated field is examined as a challenge to patriarchal structures. Her work aligns with Rita Segato's idea of Latin American women as guardians of collective memory. By rescuing and reimagining the vernacular typography of Buenos Aires, Ulanovsky performs an act of cultural preservation and decolonial resistance.

The analysis highlights how Montserrat defies the colonial dichotomy between the "professional" (associated with the masculine and Western) and the "traditional" (linked to the feminine and non-Western) by being a professional typeface with strong local roots. Its open-source nature is interpreted as an ethic of collaboration and knowledge democratization.

The global reach of Montserrat, without losing its local essence, is discussed as an example of the "transmodernity" proposed by Enrique Dussel, which seeks an intercultural dialogue that values the contributions of marginalized cultures. Montserrat's recognition by Argentina's Mint for its use on banknotes and by the Mexican government for its visual identity validates its quality and positions it as a symbol of visual and cultural sovereignty. Ultimately, the paper concludes that Montserrat, more than a design tool, stands as a decolonial and gendered narrative. The project challenges design hierarchies, recovers local aesthetics, amplifies the voice of a Latin American designer, and promotes collaboration. It is presented as a symbol of the possibilities of a Latin American design that projects itself globally without renouncing its cultural identity.

**Keywords:** Typography; Decolonial; Gender; Typographic design.

**Resumo:** Este trabalho analisa a tipografia Montserrat, criada pela designer argentina Julieta Ulanovsky, a partir das perspectivas da decolonialidade e do gênero. O objetivo principal é compreender como Montserrat desafia as hierarquias estabelecidas no mundo do design, resgata estéticas locais e dá visibilidade ao trabalho de uma designer latino-americana.

O artigo explora a hibridez cultural de Montserrat, que integra influências globais com elementos locais. Essa característica reflete a realidade latino-americana e desafia noções essencialistas de identidade cultural.

O sucesso de Ulanovsky como mulher em um campo predominantemente masculino é examinado como um desafio às estruturas patriarcais. Seu trabalho se relaciona com a ideia de Rita Segato sobre o papel das mulheres latino-americanas como guardiãs da memória coletiva. Ao resgatar e reinventar a tipografia vernacular de Buenos Aires, Ulanovsky realiza um ato de preservação cultural e resistência decolonial.

Analisa-se como Montserrat desafia a dicotomia colonial entre o "profissional" (associado ao masculino e ocidental) e o "tradicional" (associado ao feminino e não ocidental), sendo

uma tipografia profissional com raízes profundas na cultura local. Sua natureza de código aberto é interpretada como uma ética de colaboração e democratização do conhecimento. O alcance global de Montserrat, sem perder sua essência local, é discutido como um exemplo da “transmodernidade” proposta por Enrique Dussel, que busca um diálogo intercultural que valorize as contribuições de culturas marginalizadas. O reconhecimento de Montserrat pela Casa da Moeda da Argentina, por seu uso em cédulas, e pelo governo do México, por sua aplicação na identidade visual, valida sua qualidade e a transforma em um símbolo de soberania visual e cultural.

Por fim, o trabalho conclui que Montserrat, mais do que uma ferramenta de design, se afirma como uma narrativa decolonial e de gênero. O projeto desafia as hierarquias do design, recupera a estética local, dá visibilidade ao trabalho de uma designer latino-americana e promove a colaboração. Apresenta-se como um símbolo das possibilidades de um design latino-americano que se projeta globalmente sem renunciar à sua identidade cultural.

**Palavras-chave:** Tipografia; Decolonial; Gênero; Design tipográfico

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---