

ennova

REVISTA DEL INSTITUTO DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ARTE DE LA UACJ

Nueva época

**La representación del sexo y la violencia
en la historieta mexicana**

Rutilio García Pereyra

Educación sustentable. Hacia un patrimonio planetario

Sergio A. Moreno Hernández

Evaluación docente ¿Objetiva o subjetiva?

César Camacho Pérez

El grabado original en la “*Société des Aquafortistes*”

1862-1867

Hortensia Mínguez



Publicación semestral de la
Coordinación de Investigación del IADA

e.nnova • AÑO I • NÚM. 2 • ENERO-JUNIO 2009

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

e.nnova, Revista de Arquitectura, Diseño y Arte de la UACJ

Jorge M. Quintana Silveyra
Rector

David Ramírez Perea
Secretario General

Servando Pineda Jaimes
*Director General de Difusión Cultural
y Divulgación Científica*

Laura Galicia Robles
*Directora del Instituto de Arquitectura,
Diseño y Arte*

Martha Patricia Barraza de Anda
*Coordinadora General de Investigación
y Posgrado*

COMITÉ EDITORIAL

Rutilio García Pereyra
Nayeli López Romo
Juan Manuel Madrid Solórzano

Directora
Carmen Gabriela Lara Godina

Diseño
Karla María Rascón González

Cuidado de la edición
Jesús Sierra

e.nnova es una revista del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte de la UACJ, Año I, número 2, enero-junio de 2009. Número de Reserva al Uso Exclusivo de Título otorgado por INDAUTOR: 04-2008-052114361600-102. Impreso en los Talleres de Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A. de C.V. ubicada en San Lorenzo No. 244 Col. Paraje San Juan, Delegación Iztapalapa, México, D.F.

Para correspondencia referente a la revista, comunicarse al teléfono: (656) 688 48 00 ext. 4831 y 4931, o bien escribir a los siguientes correos electrónicos: e.nnova.uacj@gmail.com / clara@uacj.mx / cip.iada@gmail.com

Hecho en México/Printed in Mexico
Copyright©UACJ

Los manuscritos propuestos para publicación en esta revista deberán ser inéditos y no haber sido sometidos a consideración a otras revistas simultáneamente. Al enviar los manuscritos y ser aceptados para su publicación, los autores transfieren todos los derechos a *e.nnova*, quien se reserva los de reproducción y distribución y no podrán ser utilizados sin permiso por escrito de *e.nnova*. Se recomienda leer las normas para autores.

e.nnova: Revista del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte de la UACJ / Coordinación de Investigación del IADA. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Año I, núm. 2 (enero-junio, 2009). Ciudad Juárez, Chih.: UACJ, 2009.

Semestral

Publicada anteriormente como: In.nova
1. Arquitectura — Publicaciones periódicas
2. Diseño — Publicaciones periódicas
3. Arte — Publicaciones periódicas
NA5 E55 2008

Permisos para otros usos: el propietario de los derechos no permite utilizar copias para distribución en general, promociones, la creación de nuevos trabajos o reventa. Para estos propósitos, dirigirse a *e.nnova*.

Índice

5

PRESENTACIÓN



LA IMAGEN
SURREALISTA
UNA PRESENCIA (IN) CIERTA

9

Carles Méndez Llopis

35

Rutilio García Pereyra

LA REPRESENTACIÓN
DEL SEXO Y LA VIOLENCIA
EN LA HISTORIETA
MEXICANA



EL GRABADO
ORIGINAL EN
LA "SOCIÉTÉ DES
AQUAFORTISTES"
1862-1867

47

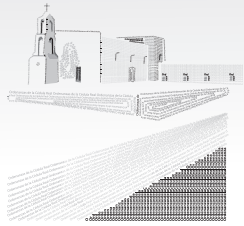
Hortensia Mínguez García

71

Estela Meza Carpio

EL DISCURSO CRÍTICO
LATINOAMERICANO A
PARTIR DE LOS AÑOS 80.
EL FIN DEL DISCURSO LINEAL





ORDENANZAS DE LA CÉDULA REAL EN TRES PUEBLOS DEL VALLE DEL PASO DEL NORTE

85

Francisco Ochoa
Rodríguez

97

Sergio A. Moreno
Hernández

EDUCACIÓN SUSTENTABLE. HACIA UN PATRIMONIO PLANETARIO



UN ACERCAMIENTO AL TÉRMINO DESIGN RESEARCH

109

Verónica Ariza
Ampudia

115

César Camacho Pérez

EVALUACIÓN DOCENTE ¿OBJETIVA O SUBJETIVA?



CONSERVACIÓN DE LA OBRA ARQUITECTÓNICA

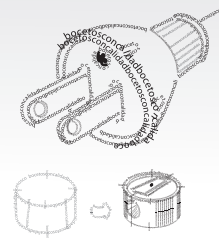
121

Paola Ayesha Corral Avitia

129

Armando Martínez de la Torre

CONSEJOS PRÁCTICOS PARA LA ELABORACION DE BOCETOS CON CALIDAD



Presentación

El segundo número de la revista *e.nnova* que tiene usted en sus manos reúne un total de diez textos que abordan temas que resultan de la práctica docente y de investigación de connotados profesores del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte (IADA). De esta manera, la revista cede su espacio una vez más para que profesores-investigadores sometan sus escritos al escrutinio de la comunidad académica y del público en general. Sometemos los textos al escrutinio porque comúnmente los lectores perciben que los textos que los académicos escriben son para lectores especializados; sin embargo, el propósito editorial de la publicación es ofrecer escritos cuyo contenido sea claro, es decir, entendible. Queremos evitar textos ininteligibles que dificulten la trasmisión y comprensión del conocimiento. Deseamos que la revista adquiera la representación de espacio para la difusión de la cultura, del quehacer académico y de la investigación científica, y para ello se han seleccionado diez trabajos que por su contenido muestran diversidad temática pero coherencia con las líneas de investigación de los cuerpos académicos del IADA, por ejemplo la imagen, el discurso, la arquitectura o el diseño, por citar algunas de ellas.

La revista *e.nnova* resulta del esfuerzo de la comunidad académica del IADA y del interés de sus autoridades en gestionar recursos económicos para que este medio de divulgación del conocimiento sea posible. La revista no es un culto a personalidades sino un medio para que, como ya se dijo, profesores-investigadores compartan con la comunidad en general la visión y reflexión sobre temas de su especialidad. Por otra parte, la revista es el medio que divulga la producción científica de los docentes-investigadores del IADA; vaya pues para ellos un reconocimiento por el esfuerzo y el compromiso por publicar en *e.nnova*.

En este orden de ideas, en “La imagen surrealista. Una presencia (in)cierta”, primero de los artículos académicos, su autor, Carles Méndez Llopis, expresa que el propósito de su trabajo consiste en analizar teóricamente la imagen surrealista para demostrar su influencia tanto en la constitución como en la evolución del arte moderno.

En el artículo que se titula “La representación del sexo y la violencia en la historieta mexicana”, Rutilio García muestra cómo se representan el sexo y la violencia en la historieta mexicana, y al mismo tiempo indaga en la intencionalidad de las imágenes que como textos llegan a los lectores.

Hortensia Mínguez García, en su artículo titulado “El grabado original en la *Société des Aquafortistes* (1862-1867)”, aborda el estudio de la parisina *Société des Aquafortistes*, una de las mayores sociedades culturales del arte gráfico que, por su modelo de trabajo y actitud ideológica y creativa, hoy se alza como una de las grandes precursoras del concepto de “original” dentro de la “obra gráfica múltiple”.

Estela Meza Carpio, en su artículo “El discurso crítico latinoamericano a partir de los años 80. El fin del discurso lineal”, sostiene que durante las últimas décadas del siglo XX, el interés por el arte latinoamericano ha aumentado considerablemente porque ha posibilitado un redescubrimiento de los valores y una revalorización de las contribuciones críticas y artístico/visuales de la producción latinoamericana del arte.

Explorar la influencia urbana-arquitectónica de las Cédulas Reales en tres pueblos de Nuevo México del Septentrión Novohispano ubicados hoy en Ciudad Juárez, es lo que propone Francisco Ochoa en su trabajo que titula “Ordenanzas de la Cédula Real en Tres Pueblos del Valle del Paso del Norte”.

Sergio Moreno aborda el tema de la educación como un bien común para un desarrollo sustentable a través de su texto “Educación sustentable. Hacia un patrimonio planetario”, donde se propone reflexionar sobre la importancia de una educación sustentable centrada en cambiar el pensamiento y las formas de apropiación del conocimiento para integrar a la humanidad al planeta como un todo.

Verónica Ariza, quien se ha especializado en la enseñanza y metodología del diseño, esta vez propone discutir sobre el término *design research*, que define como un espacio de generación y aplicación del conocimiento proyectual que en diversos países es reconocido como un área de estudio bien delimitada.

Mediante una encuesta aplicada a alumnos del IADA, y una vez analizados los resultados, César Camacho deja ver los factores que influyen al momento en que los alumnos evalúan a los docentes en su artículo “Evaluación docente: ¿objetiva o subjetiva?”.

Paola Ayesha Corral Avitia, especialista en restauración arquitectónica, propone, en el artículo titulado “Conservación de la obra arquitectónica”, una reflexión acerca del patrimonio cultural arquitectónico con el

propósito de observar el compromiso que la sociedad asume en la preservación de inmuebles que configuran su fisonomía urbana, en este caso de Ciudad Juárez.

Armando Martínez de la Torre escribe no sólo un artículo académico sino una guía o serie de consejos para el bocetaje de proyectos de diseño. El profesor Martínez de la Torre pretende que el diseñador mejore su estilo y forma de dibujar mediante consejos prácticos que deja ver en su trabajo.

Finalmente, podemos decir que la preocupación de los miembros del Consejo Editorial y de la directora de la revista es brindar un espacio a los profesores del IADA para que compartan el conocimiento no sólo con la comunidad universitaria sino con la sociedad en su conjunto.

Rutilio García Pereyra
Miembro del Consejo Editorial de la revista *e.nnova*

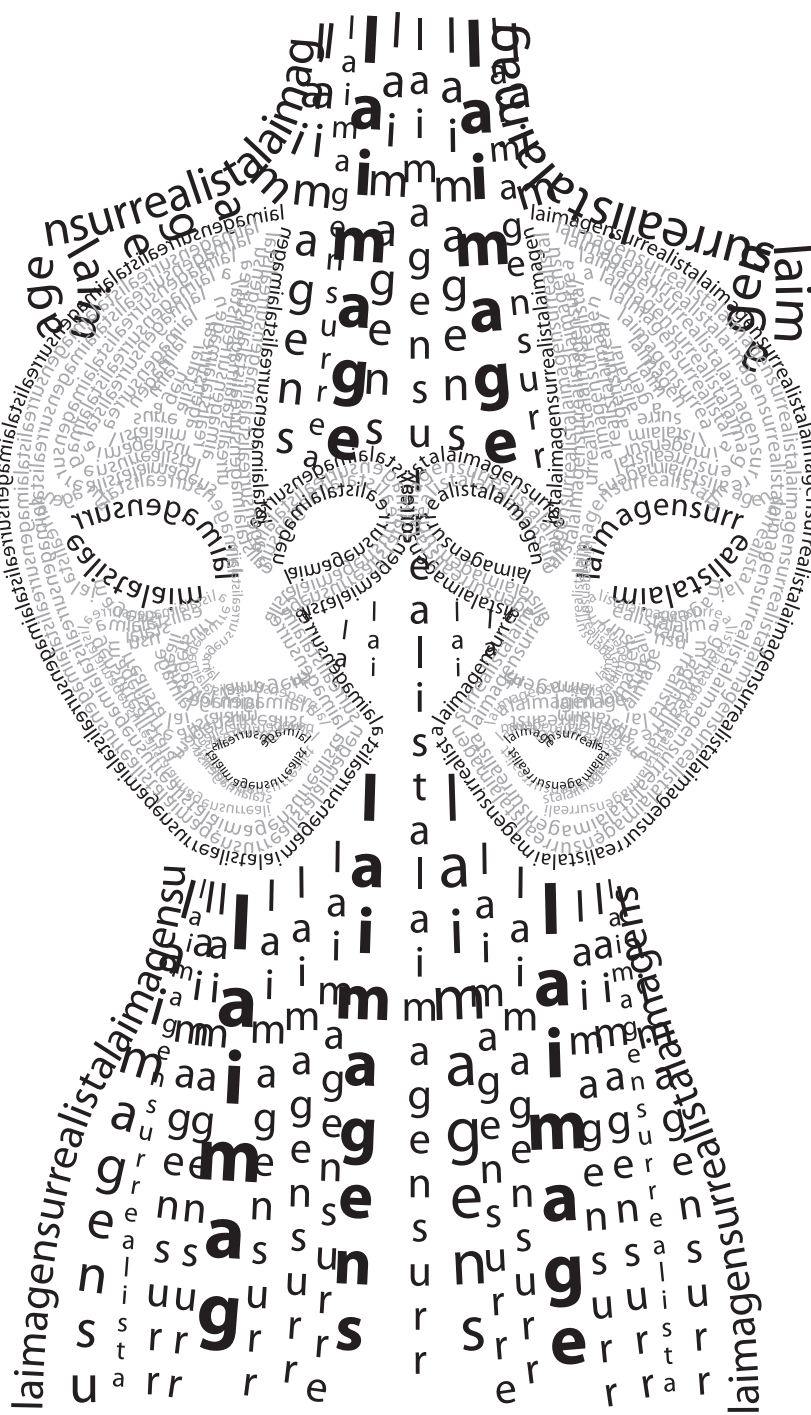


La imagen surrealista

Una presencia (in)cierta

Carles Méndez Llopis

Profesor Investigador en el Departamento de Diseño del IADA



Resumen

El presente artículo responde a un análisis teórico de acercamiento a la concepción y disposición de las imágenes ofrecidas por el Surrealismo, como uno de los movimientos que más han influido en la constitución y evolución del arte posmoderno, y cuyas imágenes iniciaron el estremecimiento en las relaciones entre la obra y su espectador.

[...] Fueron impensadas las siluetas como sombras de imágenes de cosas inidentificables; el filósofo deslumbrado, cegado por las ideas, no se concedió el placer de mirar las sombras. Fueron impensadas, son lo impensado, la pura imagen, la pura irracionalidad de la imagen innombrable, y, con mayor gravedad, son impensables. La historia occidental de las imágenes ha sido el consuelo por el que las sombras se hicieron mirar, por las que las sombras pudieron ser imaginadas.¹

Considerada como “una creación pura del espíritu”² por Pierre Reverdy, la imagen surrealista “no puede nacer de una comparación, sino de la aproximación de dos realidades, más o menos alejadas. Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de dos realidades acercadas, más fuerte será la imagen, tendrá más poderío emotivo y realidad poética”.³ Es decir, que la poética de la imagen surrealista estará profundamente ligada, de nuevo, a la similitud de los contrarios, con la búsqueda de sus analogías o el establecimiento objetivizado de las mismas, ayudándonos de sus oposiciones para optimizar el sentido poético que pretendemos con tal imagen. Ésta debe sorprender, mostrar lo insólito de su existencia:

[...] el verdadero punto de partida se encuentra en aquella famosa proposición de Lautréamont (que Rubén Darío, en *Los raros* –démosle esta prioridad justiciera -, fue el primero en señalar): “Bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas.” Aún más: sin gran hipérbolo diríamos que de ahí ha salido todo el superrealismo. Lo que siguió no fueron sino paráfrasis y variantes.⁴

1 Puellas Romero, L.: *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*. Ed. Cendeac. Murcia. 2005, p.13.

2 Pierre Reverdy en “Nord-Sud” de marzo de 1918. Citado en Breton, A.: (2002: 29)

3 *Ibidem*. También en Reverdy, P.: *Nord-Sud, self-defense et autres écrits sur l'art et la poésie*, Flammarion, París, 1993.

4 De Torre, G.: *Qué es el superrealismo*, Ed. Columbia, Buenos Aires, 1959, p.45



Oedipus, de la serie *Una semana de Bondad*. Collage, Max Ernst, 1934.



Busto-figura. Relieve, Hans Arp, 1923.

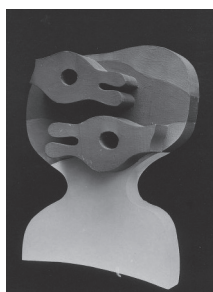
De Torre acierta al afirmar que a partir de la famosa frase del Conde de Lautréamont todo fue darle vueltas al mismo concepto, cierto es que progresivamente cercando su concepción hasta transformarlo en todo un postulado. Por ejemplo, Paul Eluard “establecerá a su capricho parecidos entre los objetos más disímiles”⁵ y Max Ernst acoplará “dos realidades en apariencia incasables sobre un plano que en apariencia no les conviene”,⁶ todo ello para que de un modo repentino y prodigioso aparezca la más alta ambición poética de la voluntad surrealista. Esto se alcanzará a través de la búsqueda de la reintegración mental resultante tras la destrucción y separación inicial de la imagen, es decir, la conclusión responderá a la unificación del proceso mental que ha llevado a la desintegración y la reintegración mediante la irrupción del surrealismo, que ofrece generalmente mundos inquietantes.

Para corroborar dichos datos, únicamente tenemos que acercarnos a una obra de Dalí o de Chirico, un relieve de Arp, o un *collage* de Max Ernst; en breves instantes el espectador experimentaría ante ellos la apariencia existencial de un mundo insólito y perturbante, que seguramente será mucho más explícito en sus intenciones que la lectura de un texto surrealista. Un mundo extraño parecido al que viven los enfermos mentales, gente de mucho prestigio para el surrealismo por lo que significaban de liberación de la cotidianidad, adhiriendo a la realidad vigente la suya propia, interna y oscura, pero que mezclada con la externa, ofrecía una total desinhibición de los sentidos. De igual

5 *Ibidem.*

6 *Ibidem.*

modo ocurrió con la veneración hacia la infancia, llena de esa inocencia hacia el exterior que proporciona un amplio y vasto mundo interior que se fusiona con aquél; y así, la lista podría continuar con las actuaciones de los artistas oceánicos, que disfrutaban de un mundo cosmológico propio ampliamente simbólico o el continuo estudio de los estadios oníricos y su correspondencia objetiva con la realidad. Todas estas cuestiones llegarán a formar una idea, nunca preconcebida, de la trama que urde la imagen surrealista, que será resuelta en la mayoría de los casos con la imaginación intuitiva o confiando ferozmente en la gran función que el azar debía desempeñar:



Relieves de Hans Arp.
Trabajos dispuestos en un
álbum de fotografías para la
publicación de *La Révolution
Surréaliste*, París, 1929.

12

Con un furor verdaderamente iconoclasta que repele violentamente todo lo que tenga que ver con la razón instrumental, Breton exalta los momentos y estados de la existencia que escapan por naturaleza al control de aquella –infancia, el sueño, la locura–, pero también las facultades –la imaginación, los sentimientos, la intuición–, lo instintivo –el deseo–, y las correspondientes estrategias disolventes –la espontaneidad, la arbitrariedad, el desorden, el inconformismo absoluto–. En esta cruzada anti-lógica, se pretende, en definitiva, la libre expresión de las fuerzas de lo oculto, aplastadas hasta entonces por el dominio asfixiante de la razón, pues en ellas está contenido el secreto de lo maravilloso, “lo que puede llegar a ser” y se ha impedido que sea.⁷

En estas palabras de Calvo Serraller encontraremos un perfecto esquema de lo que venimos explicando hasta ahora, donde uno de los principales *leit motiv* será “el inconformismo absoluto”, que sumará al surrealismo la energía suficiente para la empresa que en los primeros años aún tenía por desarrollar. “Para mí la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad,

7 Calvo Serraller, E.: “La teoría artística del surrealismo”, recogido en *El Surrealismo* de Bonet Correa. Ed. Cátedra, Madrid, 1983, p.31.

aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico”,⁸ añadiría Breton; y tengamos en cuenta que pese a que este entendimiento, sobre todo en el arte, establece similitudes con el arte de los esquizofrénicos, ello no implica de ningún modo que debamos menospreciar el arte surrealista; al contrario, supone un *esfuerzo* por parte de éstos para comprender el espíritu liberador que les permita librarse de lo consciente. Por tanto, existe una básica diferencia, y es que los alienados no poseían ese poder de elección.

De estos puntos extraeremos que la imagen surrealista, pese a no poder escapar de las influencias de la “realidad”, se referirá inevitablemente al modelo interno del artista, pretendiendo desacreditar la apariencia exterior, que en último de los casos, resultaba “convencional” e insuficiente. Por supuesto que en esta misma disposición de los elementos nos toparemos con contradicciones, al menos en un primer análisis, pues la negación continuada de la realidad puede suponer que lo plástico no tenga ningún sentido, ya que en él ineludiblemente debiera influir lo ajeno surrealista, lo abyecto, aquello que el surrealismo trata con frecuencia de evitar. Si en principio es inútil intentar representar plásticamente lo inconsciente, aquello perseguido sin cesar por el surrealismo, también es cierto que la misma senda lleva a los cruces del instinto, la imaginación y lo poético. Elementos cuya mezcolanza artística irá de manera determinante hacia “otro mundo inconquistado, el de los sueños y las visiones imprevistas, en una palabra, el universo fantástico”,⁹ al cual le supondremos un carácter eminentemente visual, y cuya traslación al campo plástico tendrá un mayor sentido, representándose con más claridad la sorpresa por imágenes, de forma visual, que por escrito.

8 Breton, A.: *Manifestos del Surrealismo*. Ed. Visor, Madrid, 2002, p. 44.

9 De Torre, G. (1959: 52). Más adelante iremos centrando el término “fantástico”, pues no nos referiremos aquí a la concepción comúnmente conocida ajena en su totalidad a la realidad y con pautas de actuación propias.



El jardín de las delicias (1503-1504), pintura de Hieronymus Bosch "El Bosco". A la izquierda, *El Edén*, en el centro *El jardín de las delicias*, y a la derecha *El infierno*.

14

Toda imagen no cometida por medio de la intuición o de la imaginación se desestimaba en orden de establecer ciertas pautas de pureza en la creación surrealista. La definición de la estética surrealista es confusa y poco abarcable en términos descriptivos, debido sobre todo a que lo que puede determinar qué es una imagen surrealista y qué no, según sus aseveraciones, no depende de su carácter estético; responde teóricamente a una demarcación equívoca a la cual deberíamos atenernos de un modo objetivo de apreciación de los hechos y, de forma empírica, analizar la obra, sacando las conclusiones al respecto buscando la anamorfosis.



Agua (1566), pintura de Giuseppe Arcimboldo.



Vertumnus (1590-1591), pintura de G. Arcimboldo.



La Melancolía (1498), grabado (Det.) Alberto Durero.

Pero con esto no pretendemos decir que para los surrealistas cobre mayor importancia la imagen deformada o las aberraciones guiadas por

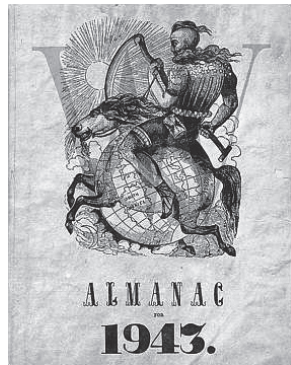
lo natural en sí mismas. El efecto óptico no tiene tanto que ofrecer como lo subliminal. Ciertamente inflinge ciertas sensaciones directas al espectador, pero de alguna manera es algo conocido; una imagen limitada por los seres y las cosas del “espectáculo cotidiano” no puede, por sí sola, según Breton, confirmarse surrealista. Del mismo modo, y de ahí las ambigüedades, tampoco una obra considerada surrealista puede estar fuera de los límites de la figuración, o al menos de la representación; ya que, recordemos, debe reconciliar las dos realidades con intensas relaciones imprevistas, cargando sobre sus espaldas la ruptura tanto “con la percepción física previa como con la representación mental previa”¹⁰ sin, a la vez, poder eliminarlas de la imagen. A este respecto, Breton establecerá los límites del campo plástico surrealista entre dos extremos que abarcan del “realismo” al “abstractismo”, de este modo el surrealismo estará circunscrito, según su “papá”, bajo estas demarcaciones.

15

[...] Desde 1925, *La Révolution Surréaliste* publica reproducciones de máscaras del Pacífico, acentuando así, recuerda Jaen-Louis Bédouin, “la virtud mágica del arte, por oposición a su valor estético o simplemente decorativo”; la cuestión es que se mantendrá un interés permanente por los objetos procedentes de grupos sociales que escapan a las determinaciones (morales, religiosas, ideológicas) de Occidente, como una trama secreta que soporta y verifica las opciones surrealistas.¹¹

10 De Torre, G.: (1959: 55)

11 Durozoi, G. y Lecherbonnier, B.: *El Surrealismo*. Guadarrama, Madrid, 1974, p.185. En este sentido, la revista surrealista *VVV* tratará, por ejemplo, la importancia de las muñecas *kachimas* realizadas por los indios de Arizona, en las cuales se representa la imagen de sus dioses. Al respecto, Breton las calificará como “la más deslumbrante justificación de la visión surrealista”. De mano del grupo parisino también vendrán estudios del arte de tribus polinesias o la pintura de los indígenas australianos, así como exposiciones sobre el arte de Oceanía.



VVV núm. 2-3, Nueva York, marzo de 1943. Revista surrealista dirigida por David Hare.



Dibujo a tinta de André Masson, en *La Révolution Surréaliste* núm. 3, París, abril de 1925, p. 10.

16

Y esta será en principio la labor de la imagen surrealista: el enarbolar “la virtud mágica del arte”, esa que la realidad occidental con sus racionalismos había destruido y que por el bien del ser humano, por su libertad, era de vital importancia que permaneciera. Esa estética basada en conceptos armoniosos de indudable habilidad técnica y de exquisita mimetización natural que prevalecían a través del transcurso histórico de la plástica occidental anulaba todo a lo que ella misma no pudiera responder; de este modo, toda intuición e imaginación dispuestas por primitivos, “salvajes”, niños o dementes, sería estrangulada por los cánones que las expulsaban del terreno artístico.



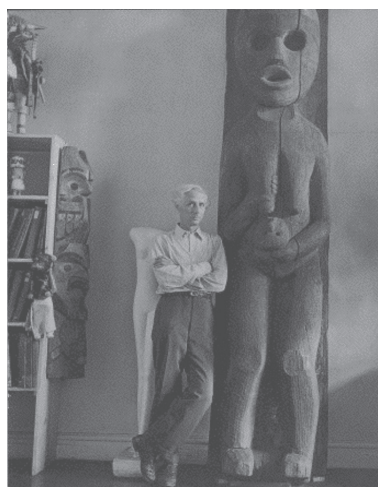
Escultura malaya.

Máscara esquimal, Alaska.

Escultura maprik, Nueva Guinea.

La imagen por tanto era coartada por el mismo concepto estético. Así que todo lo contrario sería definido por el surrealismo: únicamente la imagen que hiciera oposición a esa “civilización artística” cuya investigación plástica se encontrara frontalmente con Occiden-

No obstante, los enfermos mentales, los niños y los primitivos no cerraban el círculo de acciones fuera de lo establecido, que prestaba a posibilitar la auténtica expresión del trasfondo de sí mismos. También los médiums pertenecían a esos “elegidos” por el surrealismo, que en última instancia daban fundamento a sus postulados. La relación de los médiums con la imagen surrealista es controvertida y ambigua. Según sus actuaciones, se establecía una distancia insalvable entre la voluntad artística y el acto en sí, pues alguien sin capacidades artísticas previas era capaz de concebir una obra –surrealísticamente hablando. Extraña es la relación, porque pese a que a los surrealistas nunca les atrajo las teorías o creencias espiritistas, que volvían a ser entorpecimientos racionalistas a algo no ordinario, sí representaba una algarabía en voces académicas el hecho de que una imagen creada por un no creyente, es decir, por alguien que no había concedido ninguna importancia al acto plástico ni versado en el campo artístico, pudiera ofrecer intuitivamente imágenes con altas calidades y cualidades artísticas.



Retrato de *Max Ernst*, de Landshoff Herman, h. 1940. Donde seguimos encontrando una búsqueda del “arte salvaje” en las composiciones surrealistas.

Las imágenes de los videntes hacían reconsiderar de nuevo la impersonalidad de las obras y la importancia de regirse a un modelo externo en el acto cognitivo de reconocimiento de lo que es arte y lo que conlleva su expresión. Saber pintar sin haber jamás aprendido justificaba en gran medida la oscura indagación surrealista sobre la autenticidad de lo humano. De manera que si las imágenes eran posibles a través del dictado de los espíritus, esto daba por sentado que el artista podía, con el suficiente esfuerzo, convertirse en simple herramienta mediadora de expresión de su propio dictado interno.¹³

13 Obras mediúmnicas como las de Augustin Lesage, de Auguste Crépin y Machner, anuncian la fascinación

formismo y no podría pretender ninguna profundidad en la manifestación de las posibilidades mentales ocultas por el mundo objetivo. La imagen surrealista es la que puede crear las concomitancias necesarias entre las antinomias existenciales del ser humano (objetivo-subjetivo, vida-muerte, externo-interno, materia-espíritu, real-imaginario, consciente-inconsciente, vigilia-sueño, etcétera) para dar vía libre a la expresión de las mismas debido a su profundo entendimiento y constante diálogo.

Si prestamos atención observaremos de qué forma la imagen se transforma en la ejecución primera y principio constructivo de toda literatura y formulación plástica surrealista, en la cual no intervendrán los mecanismos de control de la razón o conciencia y se anulará cualquier resquicio de racionalismo a fin de abrir las aptitudes prelógicas e inconscientes del ser humano. Señalar, como meta última, un lugar donde la fuerza emotiva, la realidad poética y mundo objetivo coexistan. La imagen, por tanto, se gestará de forma autónoma a nuestra conciencia y su elaboración preconsciente unirá estos cosmos en principio disímiles –cobrando una fuerza expresiva insospechada.

20

[...] De la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, la luz de la imagen ante la que nos encontramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce, y, en consecuencia, de la diferencia de la potencia entre los dos elementos conductores. Cuando esta diferencia apenas existe, como en el caso de las comparaciones, la chispa no nace. A mi juicio no está en la mano del hombre el poder conseguir la aproximación de dos realidades tan distintas como aquellas a las que antes nos hemos referido, por cuanto a ello se opone el principio de la asociación de ideas, tal como lo entendemos (...) Fuerza es reconocer que los dos términos de la imagen no son el resultado de una labor de deducción recíproca, llevada a cabo por el espíritu con el fin de producir la chispa, sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, en la que la razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso.¹⁷

Como vemos, las facultades de la imagen surrealista a las que alude Breton radican en la función imprescindible que

someterse a un contenido explícito o mensaje completamente legible por el lenguaje tradicional. A este respecto, en la misma obra, podemos leer: "Eso explica que el realismo socialista que se desarrolla en Rusia después de la segunda guerra mundial les parezca a los surrealistas de los más alarmante: no sólo la libertad creadora se encuentra restringida y sometida a las directrices de un partido, sino que, quizás más fundamentalmente, la obra en este caso no hace más que ilustrar un pensamiento pre-existente y, perdiendo toda capacidad reveladora, se prohíbe la exploración de lo posible contentándose con repetir lo actual." (*Ibidem.*, p. 203)

¹⁷ Breton, A.: *Manifiestos del surrealismo*. Guadarrama, Madrid, 1974, p. 58.

ejerce la unión de realidades, nunca entendidas de manera lógica; función que sustituye el entendimiento deductivo por el analógico, estableciendo semejanzas entre dos o más contextos inconciliables *a priori*. Estas imágenes potenciarán su valor cuanto mayor grado de arbitrariedad posean y cuanta más resistencia opongan a su traslación lógica. Ese momento es el de la superación del lenguaje tradicional tal y como está concebido; en cierto sentido, la experiencia surrealista no debería poder relatarse de otra manera que no fuera a través del vencimiento sobre el mundo lógico exterior. Dicha relación de significados no tiene nada que ver ya con el sistema de asociaciones instituido, pues la imagen ya no es representación, sino ambigüedad y polyvalencia semántica.

No voy a ocultar que para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir al lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí misma una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional se desarrolla, después, débilmente (que la imagen cierre bruscamente el ángulo de su compás), sea porque de ella se derive una justificación formal irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa.¹⁸

Por tanto, si la imagen surrealista es “fuerte” o difícil de ser traducida al lenguaje práctico, será porque en ella se encuentra una gran dosis de contradicción aparente o porque uno de los términos se esconde; la analogía se deberá a la falta de entendimiento, que en última instancia la formará para ser comprendida, liberada. El ocultamiento construirá la aparición de la confusión y el contraste, pero éste será un contraste no comparativo sino dispuesto como similitud. La imagen surrealista adopta en este sentido el trasfondo de una concepción abierta, donde todo es posible y nada asume su definición: la estética –nunca suficiente– no podrá justificar su creación, el lenguaje se observará inútil a menos que tampoco tenga una función lógica, el significado abarcará tal campo de actuación que dejará de poder ejercer, etcétera. Únicamente la búsqueda, la indagación y la experiencia de su creación servirán para atender a su disposición,

18 Breton, A.: (2000: 44) Esta definición de 1924 también está recogida como “Imagen surrealista” en Pariente, A.: *Diccionario temático del surrealismo*. Ed. Alianza, Madrid, 1996, p.179.



ofreciendo respuesta tan solo a la intuición y al deseo. Una actuación prelógica, inconsciente y autónoma que se entiende por sí misma, por su existencia.

Después de lo aquí desarrollado, sigue siendo una paradoja que la plástica surrealista supusiera una fórmula reaccionaria; si como decimos, es posible que la imagen surrealista fuera creando sus predecesores en la historia paralelamente a su propia conceptualización. Ciertamente que alzándose tras la intelectualización del cubismo representó un extremo punto de inflexión con la práctica vigente; sin embargo, ya hemos comprobado que lo fantástico, demoníaco, oscuro, subliminal y extraño fue impreso en la historia del arte mucho antes por figuras como Arcimboldo, Hogarth, Durero, Piranesi, El Bosco, Blake o Goya, por citar sólo unos pocos. Así, además de presuponer que el surrealismo plástico fue tachado de un radical retorno al acto instintivo preconsciente y una reivindicación reaccionaria por la imaginación poética, fue temido al ser relacionado por sus coetáneos con una inabarcable fórmula de vida en lo absoluto, observando todos y cada uno de los espejos de la realidad, que además, transgredía los marcos convencionales de la naturaleza objetiva establecida.

Así, aunque el carácter de la imagen tenga mucho en común con sus antecesores, hay evidentemente profundas disimilitudes en la concepción de las mismas que nos hará llegar a una cercana idea de lo que es una imagen surrealista. Entendido el surrealismo como melancolía hacia las cuestiones que el ser por “ser” ha abandonado, supone una acción directa contra el principio de identidad imperante. A este respecto, la imagen como “aparición” no sería más que una sombra dispuesta a los ojos del mundo, y la idea será únicamente para unos pocos, porque está sumida en el alejamiento abstracto de esa apariencia. Entendamos pues que es en este momento en el que la identidad aparece en escena; la imagen ofrecida por la idea, hasta ese momento impensable, será pagada por la identidad según la deuda que nuestros estatutos psicológicos occidentales nos imponen y se volverá simple superficie ya nombrada. Evidentemente, para el surrealismo este conato de universalidad continuará representará una brutal atrocidad, pues coarta todas las propiedades imaginativas o simbólicas.

Esta no es la identidad que abarca a la imagen surrealista. El surrealismo se moverá por singularización; así, la identidad surrealista será de los objetos y no se extenderá a la del concepto genérico.

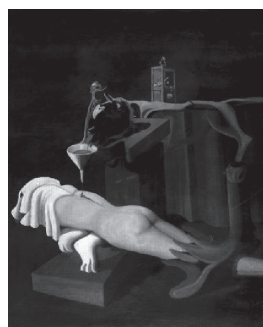
Las imágenes donde prima lo *inesperado* basarán su excepcionalidad en el encuentro, allá donde se cruza lo que no esperábamos encontrar, lo *incontrable*, es decir, lo que pertenece al orden no previsto de las cosas. La imagen surrealista está cuando en el ámbito “real” no debía ni existir ni estar ahí, entremezclándose con lo que ya está, con lo que es esperado, imitando la existencia de lo que ya se conoce. Tal y como establecerá Dalí en *La conquista de lo irracional*, se le reconoce a estas imágenes una *posibilidad* de ser y formar parte de la realidad que ellas mismas relativizan y cuestionan:

Las nuevas imágenes delirantes de la irracionalidad concreta tienden a su “posibilidad” física y real: ellas sobrepasan el dominio de los fantasmas y las representaciones “virtuales” psicoanalizables.²⁰

24

Y este aspecto inesperado de la imagen surrealista es uno de los términos que la definirán dentro de lo maravilloso, de lo excepcional, que fascina e inquieta porque amplía la realidad que antes se encontraba sin ella; ahora sabemos que “otra cosa” es posible y deberemos sumar una posibilidad más a las anteriormente conocidas, pese a no poder relacionarla con ninguna de las anteriores.

Las imágenes surrealistas también serán *ininteligibles*, en tanto en cuanto no puedan “pensarse”. Esta irracionalización de lo concreto *daliniano*, también sugiere que, tal y como decíamos antes, las imágenes no se encuentren en los antiguos parámetros de la realidad, por tanto no puedan pensarse.



Sin título (1929-30),
pintura de Joan Massanet



Abstracción de un rostro (1929), pintura de Àngel Planells.



La máquina de coser electro-sexual (1934), pintura de Óscar Domínguez.

20 Dalí, S.: *La conquête de l'irrationnel* (1935). Citado en *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses environs* (dir. A. Biro y R. Psseron), P. U. F., París, p.102. Para más información consultar: “La conquista de lo irracional”, en *¿Por qué se ataca a la Gioconda?* Ed. Siruela, Madrid, 1994.

Sin embargo, la asociación que el sentido común nos impone, nos obliga a pensar y desarrollar mentalmente dicha imagen, que a su vez, se niega a ser pensada, haciendo fracasar nuestros intentos una y otra vez. Claro, según las propias “definiciones” surrealistas, más surrealista será la imagen en cuanto más se resista a ese pensamiento que pretende introducirla en lo universal. Haciendo posible la imposibilidad de su existencia, nos fuerza a simplemente *imaginarla* en su aparición, sin esperar comprenderla; únicamente podremos establecernos ante ella desde el asombro.

Así pues, si son inesperadas e ininteligibles, las imágenes surrealistas responderán por tanto a la *inidentificación*. No se reconocerán ni podrán ser catalogadas. Y en el orden de no poderse identificar, no se podrán definir o describir; evidentemente nos resulta muy complejo relatar lo que hemos visto sin saber o conocer *qué está siendo* esa imagen. Sabiendo que el surrealismo otorga a la “descripción” la temible capacidad de alejarnos de la *realidad*, comprenderemos que sus imágenes deban ser indescriptibles como condición primera para llegar a *ser*. Y este “ser” será más “real” cuanto menos se pueda identificar, es decir, *es* inversamente proporcional a su racionalización.

Por otro lado, dada esta inidentificación, serán *incomparables*. Su carácter enigmático, su carencia de sentido, identidad y origen, construirán la sustracción de la comparación; es decir, este alto (o el mayor) grado de singularidad obedecerá a una imposibilidad de racionalización que constituirá la unicidad, lo irrepetible e insólito, únicamente comparable a otro estado como ese, a otra incógnita o misterio sin resolver que, a su vez, volverá a ser incomparable. Claramente esta situación sólo existirá como estado, nunca en *realidad*, pues no serían enigmas si se pudieran correlacionar siendo extraños a la realidad misma.

Cuestiones que nos conducen a otra de las características de la imagen surrealista: la *inexplicabilidad*. Característica que comporta la imposibilidad de desentrañar lo eternamente oculto, y matizamos la temporalidad por su continuo deseo de mantenerse como tal. Algo desconocido que pretende serlo impidiéndose la incorporación en la previsible asociación natural; aunque sepamos que lo inexplicable permita ser meditado, evitará por todos sus medios diluir su singularidad en la generalidad de la superficialidad o conocimiento racionalizado. Y según la teoría de Puelles Romero, podemos entender que esta imagen existirá como surrealista hasta el momento que pueda ser descrita:

[...] Los surrealistas radicalizaban la insubordinación de la obra al concepto que la explique sabedores de que esta forma de resistencia (la *poiesis*

consistirá en “hacer resistencia”) determinará la *duración* de la obra artística. Permanecerá “viva” mientras sepa mantenerse inexplicable.²¹

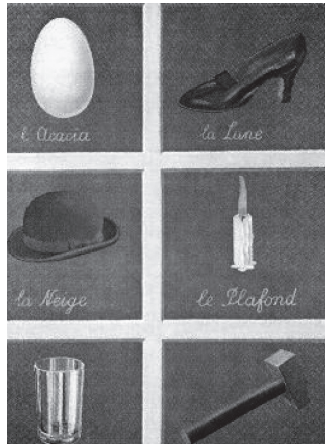
Imágenes de las cuales, como muy bien explica Puelles Romero, no podremos encontrar origen alguno. No podremos explicar, deducir, encontrar o conocer su procedencia, sino que deberemos atenernos a su aparición espontánea, provenga de lo más oculto, desconocido o extravagante de la existencia. Como en todos los demás casos surrealistas, la única función libre que podremos realizar es la de imaginar sus antecedentes, su pasado. Subjetivamente es una imagen más allá de la imagen. Una imagen que lucha incesantemente contra ser sólo imagen, y que comparte el mismo espacio que la tradicional concepción de la misma para ofrecernos (revelarnos) ese mismo combate entre lo que es y lo que pese a ser imposible, también es. Presente entonces para fascinarnos e inquietarnos al no ser descriptible.

Con esto supondremos que una imagen es sólo imagen de algo cuando esa representación es (re)conocida y, como vemos, es una cuestión de identificación íntimamente ligada a las relaciones entre representación y semejanza:

Tanto si se trata de la postura más radical basada en un *illusionismo* de primer grado, como si se maneja un concepto matizado de semejanza, que señala que la imagen aparece “como si” estuviera presente en ella algo “semejante” al tema representado, la concepción tradicional de la imagen ha tendido a identificar –al menos desde el Renacimiento– representación con semejanza.²²

21 Puelles Romero, L.: (2005: 26)

22 Zunzunegui, S.: *Pensar la imagen*. Ed. Cátedra, Madrid, 1989, p.58.



Arriba: *La clave de los sueños* (1930), pintura de René Magritte.

Derecha: *Maniquí* (1938), de Joan Miró para la Exposición Internacional del Surrealismo, París.



Y como bien explica Zunzunegui, ésta sería la manera tradicional de identificación, de la que como sabemos huyen los surrealistas en muchos de sus aspectos creativos y, por tanto, comunicativos. Pues tanto representación como semejanza no están prevenidas en el surrealismo para cumplir esa función de sustitución, que pertenecería a una disposición *lógica* de articulación entre expresión y contenido. Esas imágenes (surrealistas) representarán *lo no presente en la realidad posible*; así, su identificación será sólo bajo su propia singularidad inidentificable; sólo se les podrá atribuir un nombre, cualquiera, pero será un nombre propio, que retenga el sentido de su particularidad. Convengamos pues que si lo innombrable, incomprendible e inesperado es representado, no representará nada que exista –en el mundo real–, y por ello, no podrá sino sustituirse a él mismo.

Por tanto, aunque materialmente exista el significante y, por otro lado, su significado, la correspondencia de ambos con un código sígnico no siempre es adoptada por la imagen surrealista; y decimos adoptada porque claramente la tiene, sin embargo opone resistencia a ser descubierta, es decir, en ocasiones, y según los manifiestos surrealistas, ni el propio autor es capaz de asimilar dicha correlación. Así, el signo sustituto y significante de la *cosa* representada será tan variable como la imaginación de quien lo acoge. Podríamos decir que, a la inversa, la imagen surrealista relaciona o transmite (expresa) un contenido perteneciente a un sistema cultural nunca antes transmitido, de ahí el desconocimiento de su origen o antecedencia por el receptor ante un código no convencional. Esta imagen sirve, por tanto, como lugar de encuentro de

la antinomia, de mundos opuestos que se atraen justo *en* ella, sin tener en cuenta las codificaciones ni correlaciones precedentes a la suya.

De este modo, la pertenencia, incluida dentro del sentido universal, se verá atacada por un desconocido marco cultural sin categorías establecidas que es la imagen surrealista; imagen que hará de su forma de expresión y contenido una misma con la que sólo por ella cobrará el (sin) sentido de su particularidad. Y como ya hemos abordado anteriormente, no será la falta de referentes lo que produzca esta situación; es cierto que la referencia al mundo real y posible es indispensable –una imagen sin referencias con el mundo posible no sería imagen–, sin embargo, será la mezcla con lo imposible lo que haga perder el grado referencial del referente. Por ende, el referente se convertirá en presencia de otra cosa alejada de lo que era en principio, una nueva cosa desconocida e impensable que poco o nada tendrá que ver con la superficie de apariencias de la realidad. La presencia, por tanto, sería una de las máximas de la imagen surrealista, muy por encima de la significación, que aparte de dar gusto a muchas mentes lógicas buscadoras de identidades, no tendría ninguna otra función. La imagen es su aparición. Una aparición mezclada, introducida en el espacio material para ser algo más que apariencia, para no quedarse en una inquietante alucinación, aunque eso no suponga que signifique. Rompe la tradicional concepción de la imagen, hasta su llegada traducible a palabras. Ella será un lugar irracional cuya aparición remitirá a un *otro mundo* imposible hecho posible. La imagen surrealista inquieta porque existe, porque se materializa trascendiendo la ilusión; baste con aprovechar ese *parecer ser* para que se crea que es, reduciendo así la distancia entre los dos mundos (conocido-desconocido). En resumen, la imagen surrealista *será* porque no tiene a qué parecerse y no significa otra cosa que sí misma. En este sentido, Puelles Romero cita a Maurice Blanchot:

La imagen no tiene nada que ver con la significación, con el sentido, tal y como lo implican la existencia del mundo, el esfuerzo de verdad, la ley y la claridad del día. La imagen de un objeto no sólo no es el sentido de ese objeto y no ayuda a su comprensión, sino que tiende a sustraerlo, manteniéndolo en la inmovilidad de una semejanza que no tiene a qué parecerse.²³

Así, estas imágenes necesitarían un nuevo lenguaje para lo desconocido e inesperado, para que cobraran significado y pudieran explicarse; hasta ese momento se

23 Blanchot, M.: *El espacio literario*. Paidós, Barcelona, 1992, p. 249. Citado en Puelles Romero (2005: 47-48).

encuentran a la espera de la significación, porque los signos en ellas utilizados son extraños en el mundo y no hacen referencia al *natural* orden de las cosas, sino a otro posible desprovisto de significado. Esta estética de la presencia promulgada por el surrealismo llevará a la penetración recíproca entre realidad e imaginación; las imágenes dejarán de ser mera ilusión, de ser simplemente imaginadas para poder ser percibidas. La imaginación tomará conciencia de sí misma y será capaz de crear en la realidad, representará para la percepción, no realizando una representación fantástica, sino haciéndose visible. Se podrá ver lo que nadie pudo imaginar, por tanto, será percibido en su mayor particularidad abandonando la ficción y manteniéndose, a la vez, inaccesible a la comprensión.



La astucia simétrica (1928),
pintura de René Magritte.



La adecuación del deseo (1926),
pintura de Salvador Dalí.

Mantengámonos de acuerdo por tanto con el aspecto adoniano de la obra como enigma y su expresión como enigmática, concepto que *describirá* a la perfección un estado surrealista de la imagen:

Su carácter enigmático es el aguijón que lo impulsa a articularse de tal forma que adquiera sentido por la configuración de su enfática carencia del mismo. Por ello el carácter enigmático de las obras no es lo último en ellas, sino que cada obra auténtica está proponiendo la solución de su insoluble enigma.²⁴

²⁴ Adorno, T. W.: *Teoría estética* (trad. de F. Rianza y F. Pérez). Taurus, Madrid, 1986, p. 170.



ferencia de la potencia entre los dos elementos conductores. Cuando esta diferencia apenas existe, como en el caso de las comparaciones, la chispa no nace. A mi juicio no está en la mano del hombre el poder conseguir la aproximación de dos realidades tan distintas como aquellas a las que antes nos hemos referido, por cuanto a ello se opone el principio de la asociación de ideas, tal como lo entendemos... Fuerza es reconocer que los dos términos de la imagen no son el resultado de una labor de deducción recíproca, llevada a cabo por el espíritu con el fin de producir la chispa, sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, en la que la razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso.²⁷

32



Nadja (1926), dibujo-collage de André Breton.

Y esta “chispa” o luminosidad se producirá sobre el mundo sensible que conocemos, no fuera de él; la alteración de éste es lo que producirá el grado de fascinación según la *surrealidad* de la imagen. Si el surrealismo no es una irrealidad y, además, está contenido en el mundo real –aunque oculto en éste– no nos extrañará que Breton defina surrealidad como “realidad absoluta”.²⁸

Esto significa que el surrealismo asume las analogías existentes en las antinomias de ambos mundos, tendiendo, por tanto, a profundizar lo real, a dar la versión del “reverso de lo real”.²⁹ Profundizará la realidad al romper

²⁷ Breton, A.: (2000: 58)

²⁸ Alexandrian, S.: *Breton según Breton*. Ed. Laia, Barcelona, 1974, p. 91.

²⁹ En referencia a la surrealidad, André Breton acotará: “Cierta ambigüedad inmediata contenida en esta palabra, puede, en efecto, llevar a pensar que designa no sé qué actitud trascendental, mientras que, al

sus límites, al ampliarla, al transgredir sus habituales formas lingüísticas y cognoscitivas entendiendo entonces al surrealismo como un realismo ampliado.³⁰

contrario, expresa una voluntad de profundización de lo real, la toma de conciencia cada vez más neta, y al mismo tiempo, más apasionada del mundo sensible” (En *Qu'est-ce le surréalisme?*, op. cit. pp. 230-231). Por otro lado, Breton a esto mismo se referirá en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1930) cuando define: “producir el efecto de fijar la atención, no ya en lo real o en lo imaginario, sino en el reverso de lo real, y valga la expresión” (*Manifiestos del surrealismo*, op. cit. p. 209) Ambos textos recogidos en Puelles Romero, L.: (2005: 57)

30 Werner Hofmann escribirá a este respecto: “Ya desde su nombre, el surrealismo [...] guarda relación con el realismo; y no una relación de oposición, sino de ampliación. La palabra no ha de entenderse como un “más allá de la realidad”, sino como una superrealidad (surréalité) en la que se funden “los dos estados, aparentemente opuestos, que son el sueño y la realidad” (Breton)” (*Los fundamentos del arte moderno*. tr. de G. Hernández. Península, Barcelona, 1992, p. 339).



Resumen

Este trabajo tiene como objetivo mostrar cómo se representa el sexo y la violencia en la historieta mexicana con el propósito de indagar la intencionalidad de las imágenes que como textos llegan a los lectores de historietas. El método consiste en la reflexión con teóricos de la comunicación, las representaciones sociales y de la cultura.

La teoría de las representaciones sociales ha sido objeto de crítica porque una parte de los científicos sociales señalan que son sesgadas y malentendidas mientras que otros opinan que “la teoría de las representaciones sociales empiezan a verse como una opción para explicar de qué modo se construyen imágenes a través del discurso”.¹ En esta dirección, y para lograr el propósito de este trabajo, se abordará el concepto de representación en afinidad con Alejandro Raiter, que define como “la imagen (mental) que tiene un individuo cualquiera, es decir, un hablante cualquiera de cualquier comunidad lingüística, acerca de alguna cosa, evento, acción, proceso que percibe de alguna manera”.²

En relación con la historieta en México y por la penetración que ha tenido entre las audiencias, se considera no abordarla desde una definición sino más bien enfatizar en el conjunto de significados y de relaciones que desde los marcos sociales y culturales se ha formado en torno de los lectores, como lo señalan Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra para decir que “las historietas han creado mitos y consagrado ídolos, han fijado y dado esplendor al habla popular, han ratificado nuestro machismo y nuestra fe guadalupana”.³

Por otra parte, la concepción de este trabajo surge a partir de lo que Rafael Gallur dice respecto de la historieta mexicana en entrevista con Aldo Bonanni publicada el 10 de agosto de 2007 en la *Jornada de Oriente* de la ciudad de Puebla. La entrevista se titula *La crisis de la historieta mexicana se debe a que dejó de ser familiar: Rafael Gallur*.

Aldo Bonanni considera que Rafael Gallur “es una leyenda viviente de la historieta mexicana, el máximo exponente de una generación in-

1 Rutilio García Pereyra. “Vicio y diversión en Ciudad Juárez. Tradición e imagen estigmatizada de una ciudad fronteriza. 1900-1930”. Tesis doctoral. El Colegio de Michoacán, 2007, p. 13.

2 Alejandro Raiter. *Representaciones sociales*. Eudeba. Argentina, 2002, p. 11.

3 Citados en Genaro Zalpa. *El mundo imaginario de la historieta mexicana*. Universidad Autónoma de Aguascalientes e Instituto Cultural Aguascalientes. México, 2005, p. 15.

erotismo está condicionado por el horror y la atracción del incesto. Por otra parte, la vida moderna estimula innecesariamente nuestra sensualidad, al mismo tiempo que la inhibe con toda clase de interdicciones –de clases, de moral y hasta de higiene- [...] Estamos constreñidos a someter nuestras aficiones profundas a la imagen femenina que nuestro círculo social nos impone.⁷

Así, el análisis social de Octavio Paz refleja la manera de cómo construimos nuestra sensualidad y erotismo a través de un diagnóstico de las relaciones humanas y del comportamiento del mexicano que para nada son ajenos a los contenidos de las historietas, como lo explicaré más adelante.

En el mundo de la historieta, que es el tema que nos ocupa, Genaro Zalpa, al referirse a los contenidos que plantean las historietas, dice que la “mezcla de fantasía y realidad puede tomarse como una estrategia para hacer más real el mundo de las historietas, pero también puede pensarse que el efecto que se consigue es el opuesto, pues la realidad se caricaturiza una vez que entra a formar parte del mundo de la historieta”.⁸ En este sentido, Zalpa Ramírez describe cómo se representa a la mujer en la historieta, y dice que “todos los personajes femeninos... tienen un figura extremadamente atractiva y sus atributos sensuales son exagerados y mostrados independientemente de la situación en que se encuentren”.⁹ Esta representación de la mujer con atributos físicos “extremadamente atractivos”, como señala Zalpa, para quienes elaboran los contenidos de las historietas de antemano conocen las fantasías o la manera en que el mexicano construye su sensualidad y erotismo, como expone Octavio Paz. Indudablemente, la sensualidad y el erotismo son inherentes de la condición humana pero moldeados por la sociedad, como sostiene Paz cuando afirma que “el erotismo moderno casi siempre es una retórica, un ejercicio y una complacencia”.¹⁰

Mientras que por otra parte también puedo partir de la afirmación de que la representación de la mujer en la historieta mexicana corresponde a la explotación del ‘morbo’ como estrategia discursiva muy diferente a lo que fueron los melodramas que tradicionalmente se abordaron en las historietas, y como bien dice Rafael Gallur por el alto contenido sexual y de violencia, dejaron de ser familiares.

En este camino de la representación exagerada de los

⁷ *Ibidem.*

⁸ Genaro Zalpa. *Op. cit.*, p. 83.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ Octavio Paz. *Op. cit.*, p. 217.

atributos físicos de la mujer, como lo expone Genaro Zalpa, la intencionalidad que se detecta de primer momento podría decirse que tiende a introducir al receptor a un mundo de fantasías no eróticas (puesto que el erotismo visto desde la perspectiva de la filosofía griega es una discusión para definir lo que es el amor espiritual y el amor terrenal)¹¹, sino más bien encamina hacia una percepción de lo sexual de manera burda y grotesca y un estereotipo de la mujer que en muchos casos no corresponde con la realidad. Por otra parte, observamos que la representación del cuerpo de la mujer en la historieta es revestida de indumentaria que también tiene significados precisos, como lo explica Néstor Sexe al subrayar que “detalles de la indumentaria que a veces (por prejuicios sexuales o no), se presentan como signos de la sexualidad, de la elección de objeto sexual de mujeres y hombres”.¹²

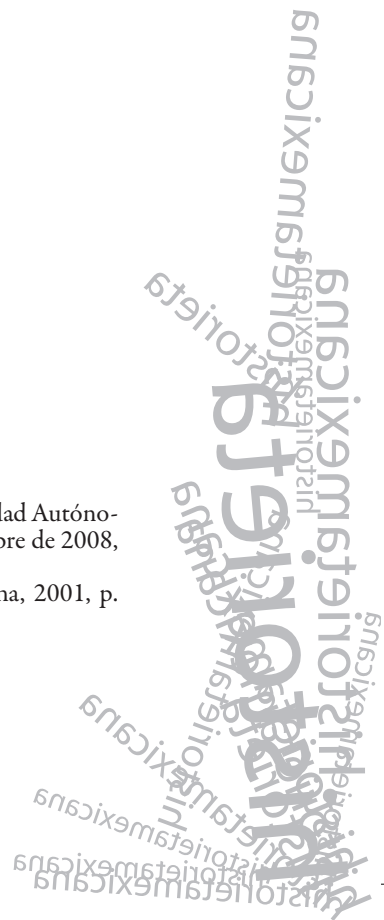
La representación del sexo en la historieta mexicana es a través del cuerpo de la mujer, que es objeto de deseo y es idealizado, a diferencia de los cuerpos que sí existen, como dice Néstor Sexe: “si ese cuerpo es absolutamente idealizado no hay relación sexual. Los cuerpos que sí existen, son deseados y deseantes, sí tienen, o pueden tener, relaciones sexuales, y se hallan lejos de ser ideales”.¹³ Sin embargo, la discusión sería decir que la representación del sexo a través de la mujer en la historieta conduce al deseo masculino de cuerpos que no existen sino sólo a nivel animado, no obstante la producción de historietas con dicha representación sexual está en auge, por tanto, comercialmente es exitosa, entonces cabe afirmar que los cuerpos en la historieta aunque no existen son deseados y deseantes, como afirma Sexe. En este sentido, la representación del sexo a través del cuerpo de la mujer es un cuerpo que se traslada a la realidad de manera gráfica con alta carga de iconocidad para trasladarse a un objeto de deseo y deseante por los receptores masculinos.

Ahora bien, si partimos de la idea de que la representación de la mujer como objeto sexual en la historieta bien cabe aclarar la diferencia que existe entre la imagen y la representación de objetos por convenciones gráficas. En este orden de ideas, Alicia Poloniato explora la diferencia entre imagen figurativa y “realismo” para decir que “con la pintura y el dibujo, en cambio, el espectador tiene mayor conciencia no sólo del “estilo” sino de la manufactura, y por tanto de aquello que establece una distancia entre el objeto y su

11 Véase Rutilio García Pereyra. *Banquete de Platón o de la erótica*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Revista E.Nova, Año 1, número 1, agosto-diciembre de 2008, pp. 75-78.

12 Néstor Sexe. *Diseño. Com.* Paidós-Estudios de comunicación. Argentina, 2001, p. 198.

13 *Op. cit.*, p. 204.



representación”.¹⁴ Alicia Poloniato, en su lectura de los mensajes desde la semiótica, considera que las representaciones gráficas, para este caso el sexo y la violencia en la historieta mexicana, comprenden lo que ella llama “Soportes” y que define como “los signos de un enunciado visual figurativo que sostienen, contextualizan al objeto cuando éste aparece y sobre los que recae todo el peso de la significación en ausencia de aquél”¹⁵ y precisa que los soportes animados “corresponden a las representaciones de personas, animales y caricaturas. De entre éstos, según el medio y el tipo de discurso, hay soportes animados privilegiados: la mujer y el niño, por ejemplo, suelen ser los soportes privilegiados de la publicidad”.¹⁶ De los ejemplos, cita el caso de la revista Playboy, que posiciona a la mujer como ‘soporte privilegiado’, pero a un “tipo de mujer en particular”.¹⁷

Por otra parte, también podemos analizar la representación del sexo en la historieta mexicana a partir de las figuras retóricas de la imagen, si consideramos que “éstas dan lugar a la fijación de sentidos connotativos programados y de rutinas perceptivas o, por el contrario, a formas enriquecedoras y creativas”.¹⁸ De esta manera podemos citar como ejemplo el uso cotidiano de la hipérbole que la definimos como la “exageración de lo mínimo por lo máximo”.¹⁹ En la historieta de alto contenido sexual, es común observar la tendencia a exagerar las proporciones del cuerpo de la mujer y del hombre; así tenemos, por decir un ejemplo, senos grandes y pronunciados con escotes diminutos, caderas abultadas con vestidos enjutos a la piel, mientras que el hombre aparece con cuerpos atléticos con la fijación en los músculos abdominales y pectorales. La tendencia a exagerar cuerpos en la historieta tiene un propósito, como ya lo dije antes, de amplias connotaciones sexuales, es decir, inducir al receptor hacia ‘cuerpos idealizados’ que la mayoría de las veces no corresponden con la realidad, o bien, representar a la mujer de otra manera que no corresponde al medio en que se desarrolla el receptor. En este sentido, la sinécdoque, o el recurrir a una de las partes como el todo o viceversa, en la historieta basta con sólo representar, por ejemplo, los senos o el abdomen, para referirse en el primero de los casos al cuerpo ‘voluptuoso’ de la mujer y en el segundo, el cuerpo connotado desde la estética occidental, es decir,

14 Alicia Poloniato. *La lectura de los mensajes. Introducción al análisis semiótico de mensajes*. Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa. México, 1998, p. 124.

15 *Op. cit.*, p. 128.

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*.

18 Alicia Poloniato. *Op. cit.*, p. 130.

19 *Ibidem*.

ambos cuerpos dotados de 'belleza'.

Si la intención de la representación del sexo en la historieta tiende a incentivar el deseo masculino y femenino a través de la exaltación o exacerbación del cuerpo humano a partir del concepto de belleza occidental, la cuestión es si esta forma de representar el sexo puede considerarse como un texto con alta carga de violencia si la definimos a partir de los medios de comunicación de masas que al respecto Pross dice que “las representaciones distribuidas por los medios de comunicación –pueden imponer su significado, y ejercer así una violencia silenciosa sobre la realidad”.²⁰

Por el grado de penetración de la historieta comparable con los electrónicos como la radio y la televisión, se le considera un medio de comunicación masiva si mencionamos que “para 1977 se editaban setenta millones de ejemplares de historietas y fotonovelas en México”.²¹ Sin embargo, para la década de los setenta, la televisión todavía era considerada un artículo que pocos podían tener, pero hoy día la masificación de la televisión es una realidad que sólo es comparable con la Internet si hablamos en términos de penetración entre las audiencias.

Sin duda, el fenómeno de la masificación de la televisión, si consideramos que en cada uno de los hogares en México cuenta con un aparato, ha ido en detrimento de otros medios masivos —por ejemplo, la radio ha sido desplazada por la TV—. Es obvio considerar que en el presente no se conserva la misma producción de historietas, pues se estima que “revistas como *El libro semanal* y *El libro policiaco* venden en promedio 500 mil ejemplares por edición, es decir, tan sólo estas dos publicaciones tienen un tiraje de 4 millones de ejemplares al mes, distribuidos en toda la República Mexicana”.²²

Comparto estas cifras con el propósito de mostrar la situación de la industria editorial en este rubro, pero el tema es la violencia representada en la historieta. Bourdieu y Loic definen como violencia simbólica:

[...] aquella forma de violencia que se ejerce sobre un agente social con la anuencia de éste. [...] Llamo desconocimiento al hecho de reconocer una violencia que se ejerce precisamente en la medida

20 Pross H. *La violencia de los símbolos sociales*. Citado en Damián Fernández Pedemonte. *La violencia del relato. Discurso periodístico y casos policiales*. La Crujía ediciones. Argentina, 2001., p.23.

21 Genaro Zalpa. *Op. cit.*, p. 15.

22 www.jornada.unam.mx/2003/01/09/

que se desconozca como violencia, de aceptar este conjunto de premisas fundamentales, prerreflexivas, que los agentes sociales confirman al considerar el mundo como autoevidente, es decir, tal como es, y encontrarlo natural, porque le aplican cognoscitivas surgidas de las estructuras mismas de dicho mundo²³.

Aunque la violencia representada en la historieta es explícita, la violencia simbólica de Bourdieu y Löic es soterrada, silenciosa, pues el símbolo se define, de acuerdo con Lalande, como “todo signo concreto que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir”.²⁴ La manera en que se expone la violencia en la historieta, en términos de Ricoeur lleva a la hermenéutica de la sospecha para “detectar aquello que los discursos de una sociedad suprimen o consignan en ciertos discursos, textos, imágenes, códigos”.²⁵ En este sentido, los mensajes no son emitidos ingenuamente; siempre existe la intencionalidad que bajo códigos ocultos llega a los receptores. Las representaciones de sexo y violencia en la historieta generan sistemas de relaciones que no pueden analizarse de manera aislada sino estudiarse en los marcos cultural y social en el que se generan, como afirma Julia Isabel Flores.²⁶

La violencia que es explícita en la historieta, aunque representada por convenciones gráficas, se definen los actores sociales que intervienen en ella así como su comportamiento y el sistema de relaciones en el que se insertan, incluso el rol social que interpretan y el tema específico de la trama, de tal suerte que, como dice Niklas Luhmann, es plausible detectar “quiénes son los buenos y quiénes los malos: aquello que como realidad no puede tener validez, se muestra y se exige como moral”.²⁷ No obstante, la violencia que es explícita genera sospecha, como dice Ricoeur, por tanto, las imágenes de la historieta no son ingenuas sino poseen un trasfondo que se inserta en un marco de relaciones sociales bien establecido.

Pero, ¿qué es lo que hay en ese trasfondo social y cultural donde se representa la violencia? Patrick Charaudeau explica que “trata del modo en que los individuos regulan los

23 Pierre Bourdieu y Löic Wacquant. *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Citados en Damián Fernández Pedemonte. *Op. cit.*, p. 24.

24 A. Lalande. *Vocabulaire critique et technique de la philosophie*. Citado en Gilbert Durand. *La imaginación simbólica*. Amorrortu editores. Argentina, 1968, p. 13.

25 Paul Ricoeur, citado por Julia Isabel Flores en Willem Doise, Alain Clemence y Fabio Lorenzi-Cioldi. *Representaciones sociales y análisis de datos*. México. Instituto Mora. 2005, p. 17.

26 Julia Isabel Flores en Willem Doise, Alain Clemence y Fabio Lorenzi-Cioldi. *Op. cit.*, p. 16.

27 Niklas Luhmann. *La realidad de los medios de masas*. Citado en Rutilio García Pereyra. *Op. cit.*, p. 23.

intercambios sociales y construyen las representaciones que dan a los valores que subyacen en sus prácticas, cuando crean y manipulan signos”.²⁸ La violencia simbólica que mencionan Bourdieu y Lõic podría decirse que en los marcos social y cultural donde se insertan, responde a una lógica social que para Charaudeau engloba “el propósito de una comunidad social es producir discursos para justificar sus actos, no está dicho que esos discursos revelen su verdadero contenido simbólico: a veces lo encubren (de manera inconciente, incluso con frecuencia de buena fe), a veces lo perverten y otras también, sólo revelan una parte de él”.²⁹ En este sentido, las imágenes de la historieta son un texto y como tal tienen un discurso y bajo está lógica lo explica Charaudeau.

Sin embargo, las representaciones de sexo y violencia en la historieta mexicana no son aisladas sino compartidas y funcionan en los marcos social y cultural, a su vez se intercalan como códigos compartidos por la comunidad lingüística de tal modo que facilita su comunicación, como lo explica Alejandro Raiter al subrayar que “son compartidas por grupos sociales: conjunto de individuos con roles, situaciones, deseos, aspiraciones, hábitos, lugar de vivienda, situación ocupacional, grupo erario o cualquier otra que sea diferenciadora [...] [permite] potencialmente la creación de una identidad colectiva”.³⁰ Finalmente podría decir que las representaciones del sexo y la violencia en la historieta no sólo son compartidas por aquellos miembros de la sociedad que las adquieren, sino que su radio de acción también afecta a quienes las omiten, como dice Raiter, que basadas en un conjunto de creencias de ciertos grupos sociales no sólo se transmiten por la capacidad de los medios de comunicación, sino también por “personas que no atienden a los medios, las imágenes que éstos construyen les llegarán de todos modos, aunque –a su vez– mediadas por la comunicación de otros miembros de la comunidad”.³¹

Para concluir, debo decir que me queda una factura pendiente después de la reflexión con los teóricos citados, es decir, la inquietud de conocer la manera en que el sexo y la violencia como representaciones en la historieta mexicana pueden influir entre los lectores a tal grado que pueden ser causa de delitos, es decir, agresiones físicas y comportamientos violentos que han generado ambientes de incertidumbre ante el aumento de la violencia. Pero ese es otro tema que por el momento queda pendiente por estudiar.

28 Patrick Charaudeau. *El discurso de la información. La construcción del espejo social*. España. Gedisa. 2003, p. 12.

29 Patrick Charaudeau. *Op. cit.*, p. 13.

30 Alejandro Raiter. *Op. cit.*, p. 20.

31 Alejandro Raiter. *Op. cit.*, p. 23.



Bibliografía

- Charaudeau, Patrick. *El discurso de la información. La construcción del espejo social*. España. Gedisa. 2003.
- Doise, Willem- Aláin Clemence y Fabio Lorenzi-Cioldi. *Representaciones sociales y análisis de datos*. México. Instituto Mora. 2005.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Amorrortu editores. Argentina, 1968.
- Fernández Pedemonte, Damián. *La violencia del relato. Discurso periodístico y casos policiales*. Argentina. La Crujía. 2001.
- Luhmann, Niklas. *La realidad de los medios de masas*. España. Universidad Iberoamericana, ANTHROPOS. 2000.
- _____. *Poder*. España. Universidad Iberoamericana, ANTHROPOS. 1995.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica. México, 1994.
- Poloniato, Alicia. *La lectura de los mensajes. Introducción al análisis semiótico de mensajes*. Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa. México, 1998.
- Raiter, Alejandro. *Representaciones sociales*. Argentina. Eudeba. 2002.
- Sexe, Néstor. *Diseño. Com*. Paidós-Estudios de comunicación. Argentina, 2001
- Vasilachis de Gialdino, Irene. *La construcción de representaciones sociales. Discurso político y prensa escrita*. España. Gedisa. 1998.
- Zalpa, Genaro. *El mundo imaginario de la historieta mexicana*. Universidad Autónoma de Aguascalientes e Instituto Cultural Aguascalientes. México, 2005.

Hemerográficas

- Rutilio García Pereyra. "Banquete de Platón o de la erótica". *e.nnova*, Año 1, número 1, agosto-diciembre de 2008. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2008.

Tesis

- García Pereyra, Rutilio. "Vicio y diversión en Ciudad Juárez. Tradición e imagen estigmatizada de una ciudad fronteriza. 1900-1930". Tesis doctoral. El Colegio de Michoacán, 2007.

Páginas electrónicas

Aldo Bonnani. *La crisis de la historieta mexicana se debe a que dejó de ser familiar: Rafael Gallur*. Entrevista a Rafael Gallur. *La Jornada de Oriente* (Puebla). 10 de agosto de 2007. www.mexicocomics.com

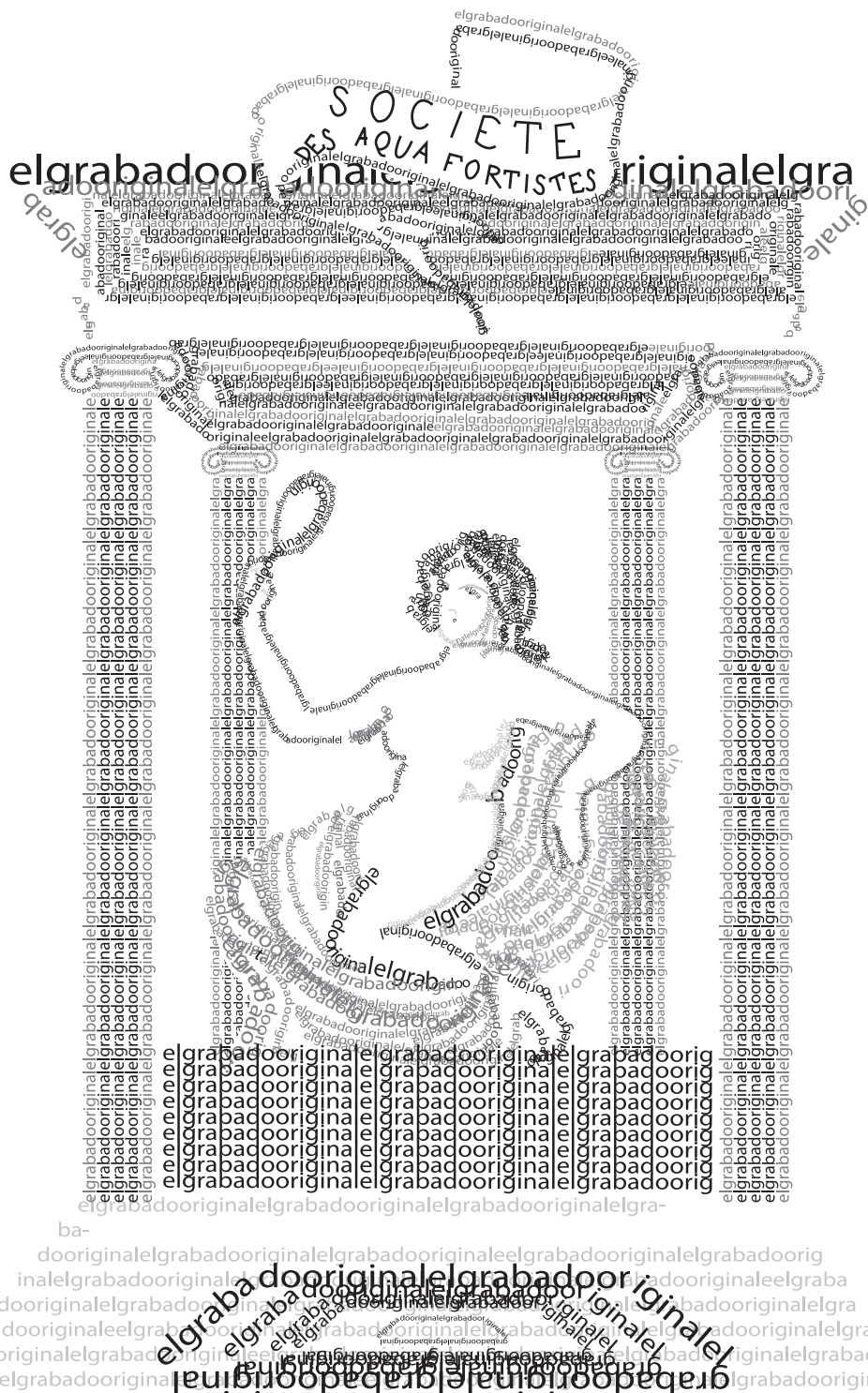




El grabado original en la "Société des Aquafortistes" (1862-1867)

Hortensia Mínguez García

Profesor Investigador del Departamento de Diseño del IADA



Resumen

El presente artículo aborda el estudio de la parisina *Société des Aquafortistes*, (1862-1867), una de las mayores sociedades culturales del arte gráfico que, por su modelo de trabajo y actitud ideológica y creativa, hoy se alza como una de las grandes precursoras del concepto de “original” dentro de la “obra gráfica múltiple”.

Introducción

Hasta finales del siglo XIX, el grabado como disciplina artística tenía su campo de actuación perfectamente delimitado y dividido, pues dependiendo de la funcionalidad otorgada a la obra *a priori* por el artista u artesano, se dividía en “grabado de reproducción”, “grabado de interpretación” y, excluido a pequeñas minorías a modo de goce personal, el “grabado de creación”.

Sin embargo, con la impresionante revolución industrial y científica propia de esta época se sucedió toda una serie de cambios de vital importancia dentro del campo de la gráfica que prontamente generaría la inevitable desaparición del gremio de los grabadores por cuatro sucesos principales.

En primer lugar, tal y como apuntan los críticos Jean Adhemar,¹ Francisco Izquierdo² y Antonio Gallego,³ la aparición de los procesos fotomecánicos y la incorporación de los avances tecnológicos del maquinismo industrial introdujeron la acelerada incorporación de impresoras dotadas de procesos fotomecánicos que absorbieron por completo el monopolio de las funciones y competencias del grabado como medio de reproducción masivo.

Paralelamente, la fotografía trajo consigo la mayor de las consecuencias, pues como fiel capturadora, el grabado perdió además su privilegio de reproducir la realidad así como el de copiar, para su difusión, las obras de arte y arquitectura, es decir, prácticamente la esencia más cercana a lo artístico de su existencia por aquel entonces, pues el proceso de la imitación a veces se desligaba mínimamente de lo mimético para dar paso a la traducción⁴.

1 Adhemar, Jean y otros. *La gravure*. Ed. Presser Universitaire de France, París, 1960. P. 9.

2 Izquierdo, Francisco: *Grabadores granadinos: (siglo XVI al XIX)*. Ed. Marsiega, Madrid, 1975. Pp. 55 y 60.

3 Gallego, Antonio: *Historia del grabado en España*. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1999. Pp. 334-341.

4 Los grabadores destinados a copiar literalmente las obras generadas a través de otras artes o arquitecturas eran los llamados grabadores de “reproducción”. Y aunque en realidad eran “traductores”, ya que la reproducción manual es siempre una interpretación parcialmente creativa, el grabador profesional estaba obligado a demostrar sus aptitudes artísticas a través del perfeccionamiento técnico, reproduciendo lo más fielmente posible la realidad. Con el tiempo, a

Otro de los factores determinantes en la transformación evolutiva del grabado fue el escaso apoyo Estatal y de las Academias por su renovación lingüística y estética en general, pues dichas instituciones seguían subordinando al grabado y a la litografía a las artes mayores. Y por último, y no por ello menos importante, nos situamos en una época en la que se propagaron las ideas *kantianas* acerca del “genio”,⁵ un prototipo humano que se convertirá en la figura central de la teoría romántica y, que legitimará en cierto modo, el “nuevo hacer” del grabador decimonónico.

La consecuencia directa de estos cuatro puntos relatados fue la disgregación del arte del grabado y la estampación en dos tendencias europeas claramente irreconciliables. Por una parte, el grabado clásico y academicista y por otra, los artistas que defendían la necesidad de un cambio estético e independiente de las escuelas de Bellas Artes. Colectivo que, en busca de una nueva identidad, luchó contra todos aquellos prejuicios que coaccionasen su personalidad, organizándose en comités y asociaciones artísticas, gracias a las cuales, con el paso de los años se establecieron unos nuevos valores en el arte de la gráfica como la imaginación, la autonomía, la libertad, la capacidad creadora, la búsqueda de lo nuevo, lo único y la originalidad en oposición a la pompa academicista oficial.

“*L’art pour l’art* y la búsqueda de la originalidad”

La absoluta discordancia mercantil existente entre el arte oficial impulsado y premiado desde los órganos oficiales, por una parte, y la gráfica crítica, original, personal y novedosa defendida por los grabadores más jóvenes por otra, no las eximió, sin embargo, del sistema capitalista y la instauración definitiva de un nuevo modo de vida socioeconómico que inducía a la sociedad a someterse a un estilo de vida consumista.

Inicialmente, la idea de que el objeto artístico mutaría a “producto de mercancía” porque “todo es mercado”, favoreció al sector artístico independiente, pues su obra consiguió una sorprendente acogida gracias al ascenso económico de la cultura burguesa y, especialmente, por su insaciable sed por adquirir bienes.

pesar de llegar a unos niveles de virtuosismo fastuoso, el grabador de reproducción pasó a ser un oficio en extinción.

- 5 Las conclusiones *kantianas* del nuevo prototipo de artista se regían bajo los siguientes parámetros: (1) El genio es un talento sin reglas determinadas, siempre aprensibles y, por tanto su primera cualidad es la “originalidad”; (2) Sus productos deben ser “ejemplares” para que sirvan a otros de regla de juicio; (3) El genio no puede explicar científicamente cómo realiza sus productos porque él mismo da las reglas como naturaleza, es decir, afirma en carácter “innato” de su inspiración y, (4) que la naturaleza presenta la regla a través del genio para el arte, no para la ciencia.

Lo esencial de estos sucesos fue la fructificación de una interrelación diferente entre “la sociedad – el objeto artístico y el artista”.

En primer lugar, las clases medias y las más enriquecidas se decantaron por un mercado del arte más afín a estéticas apolíneas del entretenimiento y de calidad mediocre propias del arte oficial de “refinado gusto”. En dicho sentido, desaparece la noción de “encargo” para el nuevo grabador y se produce la paulatina sustitución del mecenazgo personal por un nuevo mercado de innominados, el llamado “público” formado por el burgués principalmente y, en menor medida, por la clase trabajadora más acomodada, ambos motivados por la idea de que la acumulación era sinónimo de ascensión de casta social.

Evidentemente, esta idea de consumir arte como modo de inversión no fue exclusiva de la burguesía, pues la clase trabajadora quiso aunarse a dichos propósitos ampliando en consecuencia el mercado de los “grabadores creadores”. Sin embargo, la combinación de estos dos prototipos de consumidores ocasionaron ciertas paradojas en el nuevo mundo de la gráfica dado que, cabe tener muy presente, la clase trabajadora se encontraba ocasionalmente condicionada por las presiones económicas y por la falta de educación, además de la falta de recursos y en algunos casos de interés por actualizarse ante la aparición de las novedades artísticas.

Por primera vez en la historia de la humanidad el artista se sentirá libre de los gustos oficiales, de los encargos y mecenazgos. Sin embargo, esa libertad quedará subyugada por sus lógicas consecuencias mercantiles a largo plazo, pues su obra nacerá a partir de ahora sin padrinos y en medio de una creciente incompreensión social que peligrosamente se extenderá hacia una pérdida “dionisiaca” de sí mismo.

En dicho sentido, nótese que el nuevo grabador abandona su anterior círculo del arte “cerrado y preestablecido” para establecerse en un mercado inconstante y a veces incluso hasta inexistente donde definitivamente él era el productor de los objetos artísticos ahora consumidos como mercancías.

No obstante, ante este nuevo juego de roles, surgió la imperante necesidad de imponer una barrera intelectual defensiva contra supradesarrollo del capitalismo. Y el artista, con el fin de evitar la erosión de la rutina, la incompreensión y la alienación con las que el Estado y las Academia intentaban esclavizarle, se concentró en una actividad “extramundana” planteada desde los parámetros de lo no productivo, un extramundo en el que pudiera desarrollar su creatividad mediante la exhibición gratuita de su personalidad original.

Y de esta manera, con la aparición de la negación del artista a no producir mercancías en un mundo donde todo era mercancía, surgen las muestras expositivas como método de retroalimentación a su propio fervor intelectual y sobre todo, como contrapartidas al *modus vivendi* de la sociedad capitalista pues, congregándose en dichos eventos, era más fácil luchar a través de la crítica literaria y la artística contra la misma realidad en la que vivían.

Y así fue que como a través de esta lucha surgió desde los mismos principios *kantianos*, el movimiento *L'art pour l'art*⁶, como “(...) un intento ilusorio de romper unilateralmente con el mundo capitalista y burgués y, al mismo tiempo, una confirmación de su principio de “la producción por la producción”⁷.

Una visión muy sencilla, donde se establecía que como el arte tenía su propia razón de ser, el artista tenía que abandonar tanto su dimensión práctica como funcional para dedicarse a la exploración y a la crítica a la sociedad como la protesta contra el utilitarismo vulgar y las preocupaciones mercantiles de la burguesía. Una idea que definitivamente llegaría a florecer en las teorías estéticas y literarias del siglo XIX para pasar a ser esencial en la mayor parte de las vanguardias occidentales del siglo XX.

51

La Société des Aquafortistes Français

El estado de la economía durante las dos primeras décadas de la segunda mitad del S. XIX fue producto de una gran revolución con “el auge del comercio” provocado, entre otras varias razones, por el progresivo ascenso de la burguesía.

El 2 de diciembre de 1852, Luis Napoleón, proclamado emperador de los franceses a través de un gobierno autoritario apoyado únicamente por el Ejército y la Iglesia, da inicio a su descomunal plan social y urbanístico con el fin de vencer la oposición de los trabajadores.

En primer lugar, tras realizar algunas acciones caritativas, pone en marcha la cimentación de nuevos edificios y el fortalecimiento de las redes de comunicación terrestre con la construcción de carreteras y puentes, así como la extensión de la red ferroviaria de 3600 a 16 200 kilómetros entre 1851-1859. Todas ellas estrategias perfectas con las que el emperador no sólo agilizó el movimiento del capital y la expansión de sus productos a terrenos internacionales,

6 La frase acuñada en 1818 por el filósofo Victor Cousin (1792-1867). Cousin fue la figura más representativa de la escuela moderna de la filosofía ecléctica, la cual surge en Francia durante el siglo XIX. Cousin trató de unir el idealismo del pensador alemán Immanuel Kant, la filosofía del sentido común y las doctrinas inductivas del filósofo francés René Descartes.

7 Fischer, Ernst: *La necesidad del arte*. Ed.: Península, Barcelona, 2001. P. 107.

sino con las que además dio una ocupación remunerada a los trabajadores y artesanos franceses.

París se convierte por aquel entonces no sólo en el epicentro de una de las mayores potencias económicas, sino en una de las ciudades más brillantes: rehabilitación de la ciudad, edificaciones, canalizaciones de agua, etcétera; bonanza que además, a partir de los años sesenta, se fortalecería con el establecimiento de nuevos acuerdos comerciales con otros Estados, y la supresión de los impuestos de aduana entre Francia e Inglaterra en *pro* del comercio internacional garantizando, y en consecuencia, la creciente e imparable expansión industrial orientada a la producción continua y masiva.

Evidentemente, esta serie de acontecimientos favorecieron de manera indirecta el intercambio cultural y el desplazamiento rápido de los intelectuales a los países vecinos. Cuestión que, en paralelo, llegaría a fomentar la práctica del coleccionismo del *amateurismo*, comprador aficionado e intelectual de clase media-alta gustoso por la compra de obras afables.

La tendencia *amauterista* durante los años cincuenta pronto se convirtió en una moda que acabaría derivando en la aparición de múltiples agrupaciones de coleccionistas o empresas de carácter privado dedicadas a la compra-venta de aguafuerte y grabados artísticos de calidad, llamadas genéricamente *Amateurs etching societies*.

Una de las razones que alentaron la imparable difusión de este tipo de sociedades fue la motivación que los artistas y coleccionistas sentían al ser la contrapartida directa del gusto clásico del Estado y las Instituciones educativas, los cuales rechazaban rotundamente la nueva estética de la gráfica que ellos pretendían seguir mostrando entre admiraciones y grandes controversias en los mismos salones de arte del propio Estado.

Los cambios de dirección e inclinaciones políticas albergadas en los salones de arte parisinos fueron extrañamente a nuestros ojos, uno de los factores determinantes en la formación de este tipo de *Amateurs etching societies* y, en consecuencia, una de las causas del cambio de la gráfica contemporánea.

Verbigracia, a pesar de que en 1848 los revolucionarios franceses consiguieron suprimir el jurado de los Salones con la consideración del Segundo Imperio en 1852, años más tarde, el barón Nieuwerkerke, actual gestor de la *Académie des beaux-arts*, decidió restaurar en el Salón los viejos criterios. El jurado pasó a estar compuesto por cuatro miembros de la sección de la Academia, además de los miembros libres y presidido

por el director general de museos imperiales. El Salón de 1857, por ejemplo, sufrió las primeras consecuencias de rechazos incondicionales, y en el Salón de 1863 se llegaron a rechazar cerca de tres mil obras de un total de cinco mil. Así pues, viendo que el sistema de Salones se negaba a exponer “la diversidad” y las diferentes sensibilidades, las agrupaciones artísticas se fueron multiplicando y permitiendo la difusión de su propio arte sin el apoyo estatal.

Evidentemente, esta serie de *Amateurs etchings societies* parisinas tomaron como modelos algunas organizaciones tempranas que fomentaron el entusiasmo por el grabado nacidas años antes, tal como la *Asociación de Apolo* para la promoción de las artes en New York (1839), o el *Junior Etching Club*, que tuvieron el prestigio y éxito europeo en la promoción del grabado original y de la técnicas del aguafuerte hasta los años sesenta pero que en ambos casos fallaron en su intento por internacionalizar sus proyectos y exteriorizar sus objetivos de forma exitosa, pues quedaron aisladas al resistirse a la profesionalización de las operaciones de marketing así como a la idea de explotar su obra con tiradas largas para aumentar su divulgación e impacto sociocultural.

Sin embargo, si existe un verdadero movimiento grupal en torno al arte gráfico fue *La Société des Aquafortistes Français* propuesta por los artistas Legros y Bracquemond junto con el editor Alfred Cadart (1828-1875) en 1861 aunque, oficialmente, no se fundaría hasta el 31 de mayo de 1862.

Los primeros en unirse a Cadart para planear la *Société* entorno a la concepción de *l'art pour el art* fueron Legros, Jacques Bracquemond y Daubigny. El primer presidente fue Seymour Haden y el estampador oficial August Delâtre. En realidad, la *Société des Aquafortistes* fue un grupo formado por unos sesenta miembros entre empresarios, escritores, críticos y teóricos del arte, artistas y aficionados, además de los reyes de Suecia y Portugal. Mientras que, entre los artistas más consagrados encontrábamos, además de los nombrados, a Manet, Jongking, Fantin-Latour, Meryon, Jacquemart, Lafanne, además de Corot, Courbet, Daumier, Haes, Appian, Félicien Rops y un larguísimo etcétera.⁸

8 Los artistas que formaban la *Société des Aquafortistes* fueron: Adolphe Appinan Barthelemy, Paul Bonet, Félix Bracquemond, Alfred-Louis Brunet-Debaines, Alfred (Alphonso) Cadart, Jean Baptiste Camille, Ferdinand Chaignead, Charles Chaplin, Théophile Chauvel, François-Nicolás Chiffart, Charles Combe, August Constantin, Jean Baptiste Corot, Gustave Courbet, Xavier de Dananche, Charles-François Daubigny, Honoré Daumier, Eugène Delacroix, Auguste Marie Delâtre, Léopold Desbrosses, Eduard Dufeu, Henri Fantin-Latour, François August Feyen-Perrin, Edouard Frère, Justin J. Gabriel, Armand Gautier, Francis Seymour Haden, Carlos de Haes, Jules Hereau, Jules Jacquemart, Johan Barthold Jongkind, Máxime

La Société des Aquafortistes Français, como proyecto análogo a la *Junior Etching Club* de Londres (1840-1864), mantenía los lineamientos comunes de las anteriores y contemporáneas sociedades de grabado europeas. Por ejemplo, entre sus ideales y objetivos destacaban:

- Luchar por la renovación gráfica tanto en el campo estético, conceptual como técnico. Impulsar el grabado original. Y desarrollar un arte concebido, tal y como describía el poeta Gabriel Celaya como “un arma cargada de futuro”.
- Defender la independencia en la “creación artística y su distribución”, y por consiguiente, destronar el concepto idealista de la unicidad del producto artístico en *pro* de su reproductibilidad voluntaria.
- Mostrar una actitud crítica y distante de lo académico.
- Internacionalizar sus discursos luchando contra el aislamiento europeo e internacional y, en consecuencia, contra la desinformación. Democratizar el arte o, en su defecto, conseguir mayor divulgación y popularización de la obra de sus componentes y su consagración como artistas de alta talla a través de reuniones, exposiciones y publicaciones periódicas de aguafuertes originales. Este último caso, según dos propuestas, la publicación de fascículos mensuales por suscripción con cinco obras o la publicación de álbumes anuales compuestos por sesenta obras, más una introducción reservada para los escritores de arte.
- Servir como modelo para posteriores asociaciones.
- Conservar unas rigurosas pautas de selección de sus integrantes basados en su trayectoria y la calidad artística de su obra. Para funcionar como empresa o sociedad competente, la *Société des Aquafortistes*, a diferencia de las sociedades inglesas, dictaminaba ciertos criterios de selección. En realidad, si un artista quería incorporarse a la *Société* sólo podría conseguirlo a través de un único camino: Cadart debía incluirle en un listado de artistas que realizaba eventualmente a través del cual se le invitaba a someterse a la evaluación de cinco miembros de un jurado. La funcionalidad de este sistema de selección era paliar lo acontecido en la sociedad inglesa y asegurar un nivel artístico profesional, competente y moderno.

Lalanne, August Lancon, Jules Laurens, Alphonse Legros, Charles-Julian Fidèle Longueville, Édouard Manet, Adolphe Martial-Potemont, Charles Meryon, Jules Michelin, Camille Pissarro, Pierre Puvis de Chavannes, Armand Queyroy, Ferdinand Roybet, Félicien Rops, Théodore Valério, Jacques-Jules Veyrassat, Lepic Vocomte Lodovic y James Whistler.



Siège de la Société des Aquafortistes, 79 Rue de Richelieu. Agua-fuerte de Adolf Martial-Potemont, Colección Privada.

El éxito de *La Société des Aquafortistes Français* radica en que, a diferencia del resto, fue la primera en estar provista de un modelo publicitario y de *marketing* que transformaría la actividad del comprador o coleccionista en una competencia industrial. Para llevar a cabo dichos objetivos, sus componentes estaban provistos de las instalaciones necesarias para la creación de grabados originales, facilitando la venta de aguafuertes mediante un exhaustivo estudio de *marketing* y una actividad divulgadora y publicitaria de ámbito internacional. El grupo además disponía de un lugar donde exponer sus obras: la galería de Cadart en la 56 de la calle Richelieu, cerca de la Biblioteca Nacional y del Gabinete de Estampas.

Una de las actividades extraoficiales que desarrollaron dentro de la *Société* fue el intercambio de conocimientos técnicos y las conservaciones y debates intelectuales que se organizaban tanto en la sede como en los locales parisinos más concurridos por los intelectuales, como el café Voltaire. Los intercambios de conocimientos técnicos solían ser habituales en el taller-tienda del impresor oficial de la *Société*, Dêlatre, que poco a poco llegó a convertirse en un centro de divulgación técnica y un lugar en el que tanto artistas como coleccionistas podían contemplar los trabajos.

Las actividades artísticas y publicaciones abarcarían hasta 1867, cuando a finales de año, Cadart disolvió la *Société* principalmente por las continuas disputas internas y su ruptura con Dêlatre y, las dificultades financieras por las que estaba pasando la *Société*.

La influencia de la crítica y la literatura del siglo XIX en la “Société des Aquafortistes”

Posiblemente sea durante el siglo XIX cuando creció en mayor grado el ejercicio de la crítica literaria ya que su práctica fue muy amplia y heterogénea, pues tan solo en Francia en los años sesenta coexistieron hasta 230 críticos.

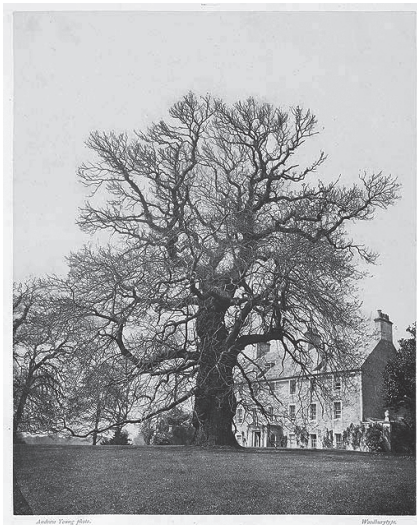
La crítica se convirtió en cómplice del arte que luchaba contra la larga evolución de la Academia y la política de un Estado estancado en la convicción de mantener vivo al ya saturado mediocre y caduco arte oficial. Por ello, su papel fundamental fue el de relacionarse directamente con los proyectos que pretendían dedicar su labor, a la renovación plástica y conceptual del arte como lo fue la *Société des Aquafortistes Français*, donde de hecho prosperaron las influencias teóricas de los mayores pensadores de la época con los críticos de arte Philippe Burty y Théophile Thoré, y los escritores Charles Baudelaire, Théophile Gautier y Théodore de Banville, muchos de ellos muy influenciados por el precursor del socialismo Pierre-Joseph Proudhon (junto en Saint-Simon, Charles Fourier y Louis Blanc) con su obra *De los principios del arte y de su función social*, donde se hilvanaban las conexiones entre arte y la cuestión social.

El papel de estos teóricos fue fundamental para el desarrollo de los nuevos valores estéticos de la gráfica contemporánea así como la promoción de las actividades de la *Société des Aquafortistes Français* ya que gracias a ellos se acuñó toda una serie de nuevos conceptos para afrontar el análisis y la aprehensión de una obra de arte con el fin de legitimar el nuevo proceso creativo de los artistas gráficos más originales e innovadores.

En consecuencia, sus discursos se formulaban siempre bajo el propósito de demostrar el beneficio y la calidad *per se* de los nuevos valores contenidos en el nuevo ambiente de la gráfica; es decir, se trataba de discursos que aspiraban a generalizar sus criterios tendiendo a establecer un cuerpo doctrinal que acompañase al trabajo proyectual. Pues ahora, la crítica trabajaría, al igual que el artista, como pedagogo de la sociedad.

Los medios de difusión de estas críticas fueron varias. La manera más generalizada y sencilla era la copia del catálogo del Salón, en el cual podíamos encontrar referencias y notas sobre las obras expuestas. Por otra parte, los salones y las exposiciones de carácter oficial, tanto en ámbito nacional como internacional, tenían a su disposición una publicación independiente con la crítica de las obras escritas, y también estaban las revistas de la época como *L'Artiste* y la *Gazette des Meaux-Arts*, dedi-

cadav exclusivamente a la crítica del arte. Aunque, sin lugar a dudas, los grandes *salonniers* de la *Société des Aquafortistes Français*, por su extensa actividad crítica totalmente comprometida, fueron de los teóricos Charles Baudelaire, Philippe Burty y Théophile Gautier, los cuales divulgarían sus trabajos en “Eaux-fortes Modernes”, publicación oficial de la *Société des Aquafortistes* de carácter anual que apareció en 1962 con un total de cinco volúmenes (París, 1862-1867) donde además se recababan estampaciones inéditas y originales de aguafuertes de Legros, Manet, Félix Bracquemond, Johan Barthold Jongkind y François Bombin, entre otros.



Frontispiece from “Eaux-fortes modernes”
 Aguafuertes impresos por Delâtre.
 Izq.: Édouard Dufeu. Volume 5, (1867)



Derecha: Félix Bracquemond,
 Volume 3 (1865).
 Ubicación: National Gallery of Canada
 (nº col. 23702.305 & 23702.303).

La renovación del aguafuerte y el fracaso de la litografía

A diferencia de otras formas de expresión artística como la pintura y la escultura, el grabado presenta una rápida evolución en la técnica, ya que podríamos hablar de etapas o periodos artísticos en los que ésta es sustituida y superada de manera vertiginosa. El siglo XIX fue un periodo fecundo para las innovaciones técnicas, pero aquello que realmente es recalable es el definitivo desprendimiento de la ideología imperante en nuestra cultura, “la evolución piramidal, sometida al sacrificio de técnicas históricamente “evolucionadas o aparcadas” en *pro* de una evolución equilibrada y rápida. Lo fascinante del momento es el deseo de redescubrir las técnicas tradicionales como el aguafuerte. Estaríamos hablando

de una evolución teleológica, una ideología imperante en la que dentro del mundo del arte se optaría, a veces, por el desentierro de otras posibilidades que ofreciesen diferentes alternativas plásticas.

Una de las tareas principales que desarrolló la *Société* y la crítica del momento fue la rehabilitación del aguafuerte, el cual había sido abandonado durante la décadas de los años veinte en *pro* de la difusión de la litografía, pero que, tal y como nos describe Baudelaire en su ensayo “L’*eua-forte* est à la mode”, no tardó mucho en ponerse de moda:

(...) hay evidentemente un síntoma de valor creciente. Pero, sin embargo, no querríamos afirmar que el aguafuerte está destinado en breve a una total popularidad. (...) El aguafuerte no sólo está hecho para glorificar la individualidad del artista, sino que al artista le es incluso imposible no inscribir sobre la plancha su individualidad más íntima. También podemos afirmar que, a partir del descubrimiento de ese género de grabado, ha habido tantas maneras de cultivarlo como artistas aquafortistas. No podríamos decir lo mismo del buril, o al menos la proporción en la expresión de la personalidad es infinitamente menor.

58

Y concluye diciendo:

Entre las diferentes expresiones del arte plástico, el aguafuerte es el que más se aproxima a la expresión literaria y la más adecuada para velar al hombre espontánea. Así pues, ¡viva el aguafuerte!⁹

Pero en realidad, ¿qué significado tenía la lucha por la rehabilitación de una técnica menos novedosa, que por ejemplo la litografía? Los artistas reivindicaban su derecho a ejercer un arte libre, despejado de las dictaduras académicas dentro de una sociedad sumisa. Su mayor defensa era obtener un estatus artístico, el estatus del dominio de sí mismo con el oficio y la creación de sus propios grabados originales. Dicho esto, queda claro que el nuevo artista grabador, que posteriormente fue llamado como “aguafuertista”, proponía como principal búsqueda en su lucha para la renovación gráfica, lo original, lo único y lo exclusivo.

Por esta misma razón, quedaban excluidas todas aquellas técnicas que frenaran la fluidez y la frescura en el que-

⁹ Publicado en la segunda quincena de abril de 1862 en la Revue Anecdótiqne, sin título ni firma aunque en el sumario de la revista figura el título “L’*eua-forte* est à la mode”. La reproducción completa de este ensayo podemos localizarlo en, Baudelaire, Charles: *Salones y otros espacios sobre arte*. Ed. Visor, Madrid, 1999, pp. 307-308.

hacer del artista, como lo era el buril y, en general las técnicas directas como la *roulette* y la punta seca, las cuales fueron utilizadas sólo como técnicas subordinadas o complementarias de sus trabajos. Y de hecho, Jesusa Vega apunta tal y como observa en el *Traité de la gravure à l'eau-forte* (1865) de Máxime Lalanne, que la rehabilitación de la técnica del aguafuerte y su moda estaba totalmente vinculada a su fácil ejecución durante el proceso del dibujado, pues no ofrece impedimentos o dificultades técnicas para el desarrollo de la personalidad del artista:

(...) su principal tesis vincula directamente la realización técnica a la personalidad del artista pintor, en detrimento del artista-grabador de siglos precedentes.¹⁰

Baudelaire opinaba al respecto:

Era natural que esos artistas se volvieran sobre todo hacia un género y un método de expresión que son, en su pleno acierto, la traducción más clara posible del carácter del artista –un método expeditivo, por lo demás, y poco costoso: cosa importante en un tiempo en que todavía consideran lo barato como cualidad dominante...¹¹

La fotografía y la litografía –esta última descubierta por Senefelder en 1798– tampoco consiguieron una consagración técnica dentro del grabado original dentro de la *Société* a pesar de ser invenciones recientes, ya que temporalmente fueron clasificadas como “inferiores” al ser técnicas ideadas para servir a la humanidad en su necesidad de reproducir aquellas imágenes a convenir dentro de cualquier tipo de publicaciones populares inelegantes.

Algunos teóricos, como Théophile Gautier, se referían a la fotografía como una herramienta totalmente desvinculada con la búsqueda actual de lo inédito y original. De ahí su famosa frase: “Hay que reaccionar contra el instrumento espejo.”

En cambio, la litografía, a pesar de compartir la espontaneidad plástica del aguafuerte durante el proceso de ejecución del dibujo, se situó en un segundo plano, porque las teorías de los aristocráticos, preclaros y republicanos, la clasifican como un medio vulgar por ser instrumento de las masas.

10 Vega, Jesusa: “La estampa culta en el siglo XIX” en *El Grabado en España (siglos XIX y XX)*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1996, p. 206.

11 Baudelaire, Charles: *Salones y otros espacios sobre arte*. Ed. Visor, Madrid, 1999, p. 322. Texto original en: Baudelaire, Charles: “Peintres et aquafortistes”. *Le Boulevard*, (14/09/1862), París.

Por su parte, Charles le Blanc defendía que el aguafuerte era el sustituto inevitable de la litografía como medio de expresión artística actual, pues los artistas, y especialmente los *amateurs*, buscaban la originalidad y la exclusividad en la obra del arte. No obstante, no para todos los intelectuales de la época la litografía merecía esta vana caracterización generalizada. En 1861, Burty escribiría sobre ella:

No hay duda de que las hermosas litografías alcanzarán precios excesivos. Son la más espontánea reproducción del pensamiento del pintor y deben reflejar tal pensamiento con la fuerza y la virginidad de un dibujo original (...) ¹²

Y fue en este contexto en el que el máximo representante de la *Société*, el editor Cadart, intentó promocionar, además del aguafuerte, la incorporación de la fotografía y la litografía como técnicas artísticas independientes dentro de los salones, con la realización de varias exposiciones monográficas y con la salida de publicaciones.



Edouard Manet, "Le ballon", 1862. Litografía.

En la primera publicación de este tipo gestionada por Cadart aparecida en mayo de 1859 se editó un álbum que contenía los trabajos de Chiffart ilustrados con fotografías, litografías y aguafuertes; y en agosto de 1861 coordinó, junto con el fotógrafo Félix Chevalier, una exposición de fotografía de los cuadros principales del salón. Sin embargo, ninguno de los proyectos obtuvo el éxito deseado, así que tomó otros caminos intentando incentivar a los mejores pintores modernos de aquel

¹² Adhemar, Jean et al. *La gravure*. Ed. Presser Universitaire de France, París, 1960. Cap : "La reacción de la originalidad", s/n.

entonces a producir litografías originales. Para ello, Cadart distribuyó tres piedras a cada uno de los artistas, concretamente a Legros, Manet, Bracquemond, Théodule Robot, Robot, Bombín, Henri Fantin-Latour con el fin de que trabajasen con ellas y así, finalmente editar una carpeta colectiva.

Una estrategia que sí dio frutos individuales, como la famosa litografía *Le ballon* de Edouard Manet (1862), pero que por desgracia, y a pesar de los esfuerzos de Cadart por sacar adelante este proyecto, nunca llegó a concretarse por la escasa demanda pública de la litografía, técnica que al fin y al cabo no llegaría a ser aceptada benévola en el mercado del arte hasta la entrada de los años noventa.

El “Aguafortista” - “Pintor-grabador”

Inesperadamente, tras dos siglos de silencio, en 1866 aparece un nuevo manual de grabado en manos de Máxime Lalanne, quien en 1866 transcribió las actualizadas aportaciones conceptuales y técnicas de las artes gráficas, en su obra “*Traité de la Gravure á l’eau forte*”, traducida posteriormente al inglés en 1880. En dicha obra encontramos la exposición de dos ideas fundamentales. Primero, Lalanne incorpora los conceptos de “Grabado de invención o capricho”, mientras que por otra parte argumenta que en pleno siglo XIX resulta necesario unificar la técnica del oficio de grabador y la personalidad del artista-pintor en detrimento del artista grabador, otorgándole una especial atención y defensa a la tesis de que el grabador profesional estaba obcecado con la perfección técnica y por ello, cegado a la originalidad de su gesto y expresión personal.

Así, aparece por primera vez una clara diferenciación entre el grabador profesional y el pintor-grabador, desmitificando, en consecuencia, la necesidad imperante del conocimiento técnico y proponiendo un nuevo prototipo de genio-artista que, desvinculado del uso de la técnica academicista, ejecutaba libremente su obra a través de su creatividad y su deseo.

Ivins, por ejemplo, nos ilustra estos conceptos tomando como modelo a la figura de Goya:

Únicamente España dio un gran pintor que recurrió al aguafuerte y al aguatinta para expresar ideas que no había plasmado previamente en la pintura. Si Goya hubiera nacido en Francia o en Italia, es dudoso que se hubiera hecho un trabajo tan importante en forma de aguafuertes, pero afortunadamente en España no existía ninguna escuela de grabadores competentes que se interpusiera entre él y el

público. Tuvo que hacer todo el trabajo con sus propias manos. El provincianismo y la ignorancia van a veces estrechamente ligados a la originalidad¹³.

Al establecer la desvinculación de las técnicas utilizadas por el grabador profesional, vinieron a desarrollarse aquellas más afines a la personalidad del pintor-grabador, es decir, todas aquellas vinculadas a la “cocina”, la experimentación y la rehabilitación de las técnicas del siglo XVIII. De manera que el aguafuerte sobre cobre trabajado con puntas de acero sobre la matriz barnizada y posteriormente mordida por medio del ácido, cobrará en este caso un gran protagonismo. Posición privilegiada, evidentemente, compartida con las técnicas texturales o de mancha como son el aguatinta, el barniz blando, el azúcar así como aquellas de reciente incorporación como el “procedé à la pluma” inventada por Bracquemond y el “Essai de procedé”, mientras que el buril, la punta seca y la *roulette* se convirtieron en útiles auxiliares para realizar efectos de apariencia grisácea y monótona en zonas muy concretas de la obra.

62

La estampa original

Las ideas revolucionarias y renovadoras del grabado gestadas en el siglo XIX y llevadas a cabo por la *Société des Aquafortistes*, también reconvirtieron el arte de la estampación en una actividad independiente del acabado de la matriz. El arte de estampar sufrió una transformación mucho más profunda y una renovación, aunque más pausada, más reformadora.

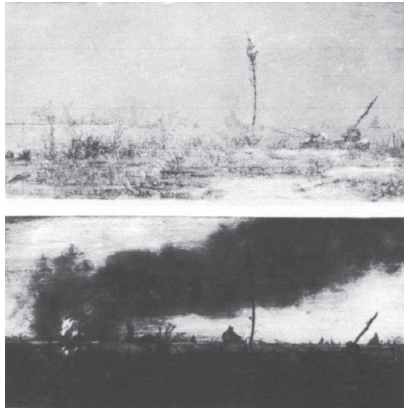
La razón principal causante de la autonomía del arte de estampación surgió con la valoración de la representación del paso del tiempo fugitivo. Curiosamente, la fotografía despertó en el artista y el mercado, el deseo de ver reflejado en la obra un proceso que la fotografía no podía proporcionar al hombre: el registro del proceso de la creación.

En dicho sentido, aparece primero, la revaloración nostálgica de las pruebas de estados (P/E)¹⁴ por tratarse del mayor de los registros del proceso de creación y la representación del tiempo y, segundo, la admiración materialista de las Pruebas Únicas de Artistas (P.U.A.), quedando atrás uno de los mayores condicionantes del grabado: la reproducción perfectamente seriada.

13 Ivins, William M. Jr.: imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica. Gustavo Gili. Barcelona, 1974. P. 138.

14 P/E. “Prueba de Estado”, es la estampación de una matriz inacabada o en proceso de ejecución según criterios del artista y por tanto, reflejo de su proceso creativo. Funcionalmente, sirve para que el grabador sepa en qué situación está la plancha y cuánto le queda para darla por concluida y proceder a la tirada de la edición. Siempre se numeran con números arábigos y no hay límite de pruebas.

Así, las técnicas del entrapado, la poupée, el monotipo, los cambios de tintas en cada prueba y la variedad de papeles, pronto se transformaron en los medios de estampación más empleados, hasta llegar a la casi descomposición visual del dibujo de matriz, siendo más experimentales los artistas como Lepic o Délatre, quienes además utilizaban la tinta china para colorear por encima las pruebas de estampación.



Dos de las estampas que conforman un total de ochenta y cinco, realizadas mediante el método de estampación del “Mobile Etching” inventado por Léprieux.

Vue des bords de l’Escaut, (1870-1875). Aguafuerte.

63

El entrapado es, en cierto modo, el primer peldaño para la estampación artística y la principal transposición del concepto dionisíaco de *l’art pour l’art* al mundo de la estampa ya que, con la práctica de estampar una misma matriz de todas las maneras posibles explotando al máximo su expresividad y experimentando con conceptos y prácticas ligadas a la variedad, la originalidad y la unicidad, se resquebrajó la ortodoxa práctica de las ediciones de obra gráfica. La seriación a modo de clones de todas las estampas había sido, hasta aquel entonces, una práctica inquebrantable dada la necesidad de mantener la tradición de formalizar la edición con una numeración rigurosa. Y axiomáticamente, no toda la *Société* estaba interesada en esta serie de rupturas, pues dependía de la existencia de los dos tipos de mercados con el coleccionismo tradicional por una parte, y el *amateurs* moderno por la otra, siendo el más seguro el primero de ellos.

Sin embargo, los estampadores más importantes de la misma *Société* acabaron por apostar en muchos de los casos a la experimentación y a la variación de los estados numerados; de ahí las famosas y prolíficas estampaciones de Léprieux, quien él mismo las bautizaría con el nombre de “Versatile eau-forte mobile” o “Mobile Etching”, un proceso de estampación híbrido entre el aguafuerte y el monotipo que más tarde relataría en su libro *Comment je devins graver à l’eau-forte* publicado en 1876 por Cadart, y que también

utilizaron alrededor de los años ochenta, artistas como Degas y Pizarro en sus propias ediciones.

Paralelamente, este proceso de estima a la estampa única también progresó en el ámbito mercantil en concordancia con los valores capitalistas. Cuanto más exclusiva sea la obra, cuantas menos pruebas seriadas o únicas existan de la misma matriz, mayor será la revaloración de la misma. Aspecto mercantilista de privilegio que los mismos editores y algunos críticos de arte no tardaron en estudiar. Por ejemplo, Richard Lesdide fue el primero en introducir la idea de la “cancelación de las planchas” que, junto con Philip Burty, defendió la estampación restringida, la “edición limitada” con un máximo de 100 ejemplares.

Y aunque los miembros de la *Société des Aquafortistes* realizaron tiradas muy largas hasta mediados de los años setenta, el control de las tiradas y la firma manuscrita de las estampas de una matriz que finalmente sí era cancelada al concluir la tirada acordada, fue una práctica necesaria por cuestiones de tasación y valoración para su venta al mercado artístico. De hecho, los primeros en utilizar la edición de planchas que finalmente se cancelaban fueron Whistler, Seymour Haden, Meryon y Toulouse-Lautrec.

Las publicaciones de la *Société des Aquafortistes*

La publicación periódica de aguafuertes originales era organizada según dos propuestas. La publicación de fascículos mensuales por suscripción, que incluía cinco obras, y “Eaux-fortes Modernes”, publicación oficial de la *Société des Aquafortistes* entre 1862-1867 que, a modo de álbum, recababa unas sesenta obras aproximadamente, más los textos introductorios reservados para los mejores críticos y *salonniers* del momento.

En octubre de 1862 se publica el primer cuaderno estructurado a partir de un reparto de calidad selectiva. Este, por ejemplo, contenía 14 pruebas iniciales, nueve de las planchas realizadas por Manet: *Le guitariste*, *Les petits cavaliers*, *Philippe IV*, *Léspada*, *Le Buveur d'absinthe*, *La toilette*, *Le garçon et le chien* y el grupo de *Le gamin* y *La Petite tille*.

El primer fascículo apareció un mes más tarde, presentando a artistas como Bracquemond, Daubigny, Robot, Legros, Robot y Manet. Asimismo, la *Société* también realizaría publicaciones en las que participaban personajes de diferentes grupos literarios, entre románticos como Víctor Hugo, parnasianos, simbolistas y naturalistas como Émile Zola. Y, entre los personajes encargados de escribir los prefacios, podemos encontrar a Gautier, J. Janin, W. Bürger, Castagnary, E. de Montsier.

Los participantes en las publicaciones eran seleccionados la mayoría de las veces por los propios editores, los componentes del jurado y Cadart. Los seleccionados eran organizados por encargos (según el talante del artista le era encargado desde un trabajo hasta un cuaderno personal). A su vez, en la publicación, los artistas eran presentados en dos bandos divididos, los artistas más profesionales y “los menos válidos”. Una vez sacada la publicación de las obras al mercado, según el éxito personal obtenido de cada artista, los editores decidían aumentar o no los encargos para la siguiente publicación. Si la obra del artista obtenía el éxito comercial, Cadart “explotaba” su creatividad mediante la recuperación de obras anteriores o con nuevos encargos, los cuales podían tratarse de una única obra a un cuaderno que no solía sobrepasar los 6 aguafuertes en total, aunque algunos de los artistas más consagrados conseguían editar cuadernos de veinte o veinticinco trabajos.

Sin embargo, si algo cabe destacar más que un simple listado de nombres, es la unidad temática y estilística con las que la *Société* trabajó sus publicaciones. Primeramente, se observa una clara tendencia temática en cuanto a la representación liberada del mundo burgués y, segundo, al paisaje, dentro del cual destacó el gusto por lo rural, la naturaleza, los paisajes marinos y un especial aprecio por el aspecto arquitectónico de las ciudades.

Y en segundo lugar, resulta sorprendente la unidad estilística de sus miembros en cuanto a formatos, rasgos compositivos y aspectos cromáticos. Por ejemplo, la obra de los componentes de la *Société des Aquafortistes* destaca por la carencia de color, el escaso recursos de las degradaciones tonales (el aguainta fue una técnica escasamente empleada, y cuando hacían uso de la misma, los trabajos presentan pocos planos, grandes y concretos) y una profunda influencia del arte japonés Ukiyo-e, especialmente de las obras de sus principales artistas como Hokusai (1760-1849), Hiroshige (Ando) (1797-1858), Harunobu, Utamaro y Hayashi.

La primera aparición oficial de la estampa japonesa fue en la exposición de Londres de 1862 y, más tarde, en 1867, en la exposición *Universal de París*; desde ese mismo instante, la influencia del arte japonés fue determinante en la obra de algunos artistas con una posición más privilegiada dentro de la *Société*, como Bracquemond o Whistler.

Grandilocuente, ambos artistas absorbieron la manera de componer los elementos, los colores y la temática del arte de Ukiyo-e. De hecho, Dêlatre, Lepic y sus seguidores fueron influenciados especialmente por los efectos que ofrece la técnica japonesa del *Betsu Zuri*, juego de la estampación de bloques de madera independientes a través del cual se

pueden generar transparencias y modulaciones cromáticas de gran belleza sobre el mismo papel. Unos efectos que, por ejemplo, muestran numerosas obras de Hiroshige con sus múltiples efectos de nocturnidad, trabajados con esta técnica donde es fundamental el cambio de presión aplicado al bloque de madera. Entre otras influencias detectables en la *Société* de raíz oriental podemos citar:

- La abundancia de obras con composiciones asimétricas y divididas por planos, basadas en la división del espacio de dos o tres líneas horizontales paralelas, sobre todo, en los referente a temáticas relacionadas con lo paisajístico.
- El uso de la diagonal como vínculo de los planos y como elemento dinámico en la composición.
- Construcción de la composición de manera vertical. Tengamos presente que los japoneses pintaban sobre rollos de papel, lo cual explica el abundante uso de formatos verticales. Esta influencia queda muy patente por ejemplo, en la obra de Bracquemond, ya que tendía a ordenar los paisajes verticalmente y disponiendo los elementos aglutinados en lo alto de la lámina.
- La temática influenciada por el gusto al pleinarismo con paisajes rurales, ríos, embarcaciones, puentes, etcétera.
- Y simplicidad cromática y tonal.

La disolución de la *Société des Aquafortistes Français*

Desgraciadamente, la estética burguesa supeditaba al arte a cumplir unos requisitos para serle más asequible y accesible. Lo más importante para ellos era que todo lo representado debía ser identificable al primer golpe de vista. Es decir, el artista debía representar los objetos, las personas y los paisajes con una factura absolutamente realista a fin de ofrecer un algo “reconocible”; de ahí que los artistas de la *Société* rápidamente acomodaron la temática de sus obras a los gustos burgueses con el fin de asegurarse un mercado más estable. Artistas como Bracquemond, Legros y Manet no estaban dispuestos a apostar por una factura relamida y empezaron a trabajar con unos trazos mucho más modernos y sueltos.

El problema surgió cuando este hecho acabó afectando las relaciones entre editores, promotores y artistas de la *Société* por cuestiones puramente económicas ya que tras salir publicada la primera carpeta de grabados en 1862 se detectaron algunos desagrados en la opinión pública contra la obra de estos artistas, y Cadart y el jurado quisieron imponer valores estéticos más comerciales, llegando a exigirles unos grabados más acabados y atractivos, situación que evidentemente fue degradando las relaciones internas del colectivo.

Cadart llegó a cuestionar tan codiciadamente la validez creativa de estos artistas que Fantin-Latour salió en ayuda de sus amigos. Latour, en un acto de venganza y rencor a las exigencias de Cadart y su ceguera ante su posición mercantil avariciosa, planeó un complot contra el jurado asignado por Cadart con la ayuda de Whistler, quien entretendría a Cadart negociando el acuerdo de ser librado del sometimiento del jurado para la publicación de sus trabajos, mientras Fantin presentaba al mismo tiempo al jurado una plumilla como si de un grabado se tratase.

El plan les salió a la perfección y con él consiguieron burlarse de la obsesión mercantil de Cadart y la pésima calidad del jurado respecto a sus conocimientos técnicos.

Paralelamente a este tipo de conflictos se unió la erosionada relación entre algunos artistas y el estampador oficial de la *Société, Dêlatre*, ya que, en correlación con los méritos recibidos según el grado de éxito comercial de cada uno de los artistas, algunos de los afectados propagaron un debate relacionado con la incoherente conexión entre el poco ortodoxo método de estampación de Dêlatre y las exigencias de mercado de Cadart.

Durante los últimos meses de 1867, los propios miembros de la *Société* amenazaban con la división de la comunidad de grabadores, entre quienes opinaban que el método de estampación de Dêlatre y su manía de hacer todas las pruebas oscuras y desdibujadas disfrazaban las líneas y la calidad plástica de sus grabados. Haden, junto con Hamerton, que formaban parte de los artistas que deseaban paliar la desbocada libertad de Dêlatre en la estampación de las obras de los demás miembros, le amenazaron diciéndole que si volvía a usar sus métodos de estampación en alguna de sus obras sería razón suficiente como para votar su inmediata destitución.

No obstante, Dêlatre siguió sus experimentos ignorando totalmente los comentarios de Haden y, decidió publicar dos carpetas de modestas puntas secas en las cuales demostraba su capacidad creativa en la estampación mediante el entrapado.

Finalmente, la *Société des Aquafortistes Français* fue disuelta tras la separación de sus principales componentes a finales de 1867, alegando como principal detonante un “crac” financiero.

No obstante, a pesar de sus propias rencillas internas, su poca duración, y a veces incluso su incongruente práctica artística entre la libertad creadora de unos y las exigencias mercantiles de sus dirigentes, la *Société des Aquafortistes* debe contextualizarse dentro de la historia del arte como un verdadero “modelo” de proyecto grupal, pues gracias a ella se impulsó la práctica del grabado y la estampación

moderna en busca de un verdadero cambio conceptual, procedimental y estético en el arte gráfico por una parte, y se logró su independencia lingüística de las consideradas artes mayores como la pintura o la escultura por la otra. Cambios que, al fin y al cabo, representaron una sólida y prolífica influencia para las posteriores organizaciones implicadas en la renovación gráfica. De ahí que se le considere la precursora de la Sociedad de Pintores-Grabadores de Londres, fundada por Seymour Haden en 1889 y, en América, desde 1888 hasta finales de siglo, del Club de Aguafuerte de Boston, de La sociedad de Grabadores de Filadelfia, del Club de Cincinnati, y del Club de Grabadores de Brooklyn, todos ellos proyectos basados en algunas de las premisas de la *Société des Aquafortistes Français*.

68

Bibliografía

- Adhemar, Jean & otros. *La gravure*. Ed. Presser Universitaire de France, París, 1960.
- Bailly-Herberg, Janine: *Dictionnaire de l'estampe en France: 1830-1950*. Prefacio de Michel Melot. Ed. Flammarion, París, 1985.
- Baudelaire, Charles: *Salones y otros espacios sobre arte*. Visor, Madrid, 1999.
- Calabrese, Omar: *El lenguaje del arte*. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona, 1997.
- Carrete Parrondo, Antonio: *El grabado en España. (Siglos XIX & XX)* Ed. Espasa Calpe. Summa Artis Vol. XXXII, Madrid, 1988.
- Cate, Phillip Dennis: *From Pizarro to Picasso: color etching in France*. Marianne Grivel, Flammarion: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, cop, París, 1992.
- Corrado Maltese (cood): *Técnicas artísticas*. Ed. Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid, 2001. Título original: *Le Technique artistique*. Trad. José Miguel Morán y M^a de los Santos García.
- D'Angelo, Paolo: *La estética del romanticismo. Léxico de estética*. Ed. Visor, Madrid, 1999.
- Fischer, Ernst: *La necesidad del arte*. Ed. Península, Barcelona, 2001.
- Gallego, Antonio: *Historia del grabado en España*. Ed. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1999.
- García Barragán, Elisa: *Dibujo y grabado en los siglos XIX y XX*. Ed. La Muralla, Madrid, 1962.
- Ivins, William M. Jr.: *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1974.

- Izquierdo, Francisco: *Grabadores granadinos: (siglo XVI al XIX)*. Ed. Marsiega, Madrid, 1975.
- Leymarie, Jean: *Les gravures des impressionnistes: Manet, Pizarro, Renour, Cézanne et Sisley*. Ed. Arts et Metier Graphiques, Cop., Paris, 1971.
- Martínez Moro, J.: *Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX)*. Ed. Creática Ed. Santander, 1998.
- Newhall, Beaumont: *Historia de la fotografía, desde sus orígenes hasta nuestros días*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1963.
- Ramírez, Juan Antonio: *Medios de masas e historia del arte*. Ed. Cuadernos de Cátedra. Madrid, 1997.
- Reilly, James M.: *Care and identification of 19th century photographic prints*. Ed. Modal, Rochester, 1986.
- Vives, Rosa: *Del cobre al papel. La imagen multiplicada*. Ed. Icara, Barcelona, 1994.
- VVAA: *American etching of the nineteenth century: 115 prints*. Ed. Dover, New York, 1984.



Resumen

En las últimas décadas del siglo XX, en especial desde la entrada de los años ochenta, se ha incrementado el interés por el arte latinoamericano. Esto ha posibilitado un redescubrimiento de los valores culturales y una revalorización de las contribuciones críticas y artístico/visuales de la producción latinoamericana al mundo del arte contemporáneo internacional. En el marco del multiculturalismo y de la posmodernidad, una serie de artistas, teóricos y críticos latinoamericanos, interesados en cambiar los paradigmas del discurso, así como el entendimiento general del arte latinoamericano en el ámbito internacional, conciben un esquema interdisciplinar que da acogida a toda una serie de factores constitutivos de la cultura, arte y sociedad latinoamericana. En concordancia con una nueva revisión de la historia del arte latinoamericano, los críticos de la nueva generación exponen nuevos esquemas discursivos desde planteamientos teóricos poscoloniales, abandonando de esta forma el canon del discurso colonial, así como el de la identidad y el de la vanguardia.

En las últimas décadas del siglo XX, en especial desde la entrada de los años ochenta, se ha incrementado el interés por el arte latinoamericano. Esto ha posibilitado un redescubrimiento de los valores culturales y una revalorización de las contribuciones críticas y artístico/visuales de la producción latinoamericana al mundo del arte contemporáneo internacional. A raíz de esto se ha generado una serie de líneas de investigación (en las que se interesan la mayoría de la nueva generación de críticos) que se centra en rescatar las producciones visuales latinoamericanas generadas desde la segunda mitad del siglo XX.

La gestación del nuevo discurso crítico de los años ochenta encuentra sus propios antecedentes en las artes visuales y la crítica de los años setenta. De entre los diferentes cambios que se empezaron a experimentar en esa década, resaltan dos aspectos que para el crítico peruano Juan Acha son fundamentales en el proceso de redefinir el arte latinoamericano y que obligan a una necesaria revisión de su concepto dentro de la crítica artística: el cambio del arte visual al conceptual y la diversidad de manifestaciones encaminadas hacia el pluralismo.¹

1 Al respecto, Acha dice: "Primero, que estas artes están yendo de los cambios visuales a los conceptuales, como los más decisivos; o sea, hállanse empeñadas en cambiar sus modos de cambiarse a sí mismas. Segundo, que la diversidad de sus manifestaciones entraña actualmente la posibilidad de trastocarse en un pluralismo; esto es, que ellas pueden coexistir en equiparidad social y cultural." Juan Acha, "La necesidad latinoamericana de redefinir el arte", *ECO: Revista de la cultura de Occidente*, Bogotá, t. XXIX/3, no. 177,

a ser ampliamente aceptada y asimilada por los museos y las instituciones culturales en los noventa. De esta forma se nos introduce al trabajo práctico de una diversidad de artistas y colectivos críticos que vienen trabajando sobre este terreno durante las últimas décadas.

Así pues, la construcción de modelos críticos en Latinoamérica ayudó a valorar su arte como una manifestación de pluralidades. Pero además ayudó a extender el concepto de la identidad desde los marcos teóricos ontológicos hacia los antropológicos y sociales. De esta forma, tanto el concepto de la identidad como la noción de lo latinoamericano y su pluralidad son ejes que aún siguen formando parte de los nuevos discursos críticos, pero son abordados desde perspectivas bien distintas a las décadas anteriores. Por esta razón, es importante que examinemos algunos de los puntos más relevantes que forman parte del proceso de este cambio de la crítica latinoamericana.

El crítico Juan Acha remarcó constantemente la necesidad de elaborar una teoría propia del arte latinoamericano en concordancia con su producción plástica. De acuerdo con esto, podemos observar que ya desde la década de los setenta se desarrolla una intensa actividad teórica y crítica encaminada a rescatar y dar legitimidad a la producción artística latinoamericana. Esta y otras investigaciones son continuadas, en los años ochenta y noventa, por historiadores e investigadores del arte, pero además, por un gran número de críticos y curadores de arte que enriquecen el nuevo discurso crítico latinoamericano.

El reordenamiento visual es uno de los aspectos fundamentales que se empiezan a debatir en el nuevo discurso crítico. Éste se centra en revisar y analizar la realidad artística que desde los años setenta se va separando de los modelos de la modernidad y de la identidad. Así empiezan a surgir teorías y conocimiento con criterios realistas, con conceptos renovadores que a su vez cuestionan los conceptos fundamentales del arte occidental.

Este nuevo papel de la crítica abre las posibilidades del campo de actividad del crítico, pues éste no sólo se ocupa en dar una explicación a las obras, sino también de extenderse hacia la realidad artística del entorno social. Históricamente, la mayoría de las investigaciones se ha centrado en el estudio de las manifestaciones tradicionales, sin embargo, en los recientes cambios, las publicaciones de significación sobre el arte contemporáneo que contribuyen a su continuidad histórica se vienen realizando gracias a una nueva generación de críticos que ha acogido los cambios teóricos en el discurso del arte latinoamericano.

La historiadora Guadalupe Álvarez, por ejemplo, expresa que “cualquier campo de conocimiento puede

trascender al hecho histórico.”⁶ Esta premisa nos sirve para entender por qué la crítica y su papel en la sociedad latinoamericana, no se pueden ceñir exclusivamente a términos estéticos. En otras palabras, las prácticas artísticas no pueden ser analizadas únicamente en el contexto de la historia del arte, sino que deben serlo en términos culturales.⁷

Esta perspectiva amplía las posibilidades de la crítica, pues son muchos los actores que se implican en ella debido a la diversidad de campos de estudio que la integran. Así pues, encontramos un cambio importante en el papel de la crítica artística latinoamericana. No obstante, es necesario reconocer que estos cambios están asociados a los procesos del posmodernismo y sus debates en torno a sus continuidades y rupturas.

El problema fundamental que ha caracterizado y movilizado al arte latinoamericano ha sido su enfrentamiento entre lo universal y lo particular. Desde mediados de la década de los setenta, cuando la polémica por definir lo que caracteriza el arte latinoamericano alcanzó su punto más álgido, al mismo tiempo surgía la inquietante duda de si realmente era necesario tener un arte propiamente latinoamericano. Por entonces, la pretensión de un arte propiamente latinoamericano se sustentaba, entre otras cosas, en alejarse de los dictados de los centros hegemónicos, pero la principal consigna era la de establecer una independencia cultural. Desde el momento en que surge la pregunta sobre la necesidad de un arte latinoamericano, se empiezan a cuestionar los mecanismos y discursos propios de conformación cultural.

En este sentido, la mencionada independencia consistía en superar la “mentalidad colonial” que condicionaba la producción artística. Es decir, lo que se estaba estructurando era un tipo de *discurso poscolonial* que consistía en superar el problema de la cultura de dominación, no desafiando los dictados hegemónicos, sino el de la propia mentalidad.

Desde estas premisas, la redefinición del arte latinoamericano consistía no en resaltar aquellas características que lo diferencian de lo demás, como se proponía en la década de los sesenta, sino en aquello que puede ser susceptible de identificarse como latinoamericano fuera de su territorio. Así, la propuesta intenta desmarcarse de todos aquellos preceptos que se generaron desde la década de los sesenta, tanto del

6 Guadalupe Álvarez, “Historia y entusiasmo. Otra vuelta de tuerca al final del milenio”, en Kevin Power, *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, Madrid, Fundación César Manrique, Colección Ensayo no. 4, 2006, p. 56.

7 “Lo particular de este enfoque es un desplazamiento por diferentes terrenos del saber que concurren de un modo articulable y orgánico en el acontecimiento artístico. La antropología, la teoría de la cultura o la sociología, como otros, propone su peculiaridad de funciones y herramientas conceptuales para el objeto de estudio que el arte representa.” *Ibid.*, p. 57.

discurso modernista como del discurso de la identidad. En realidad, lo que se pretendía era reflexionar sobre los actuales alcances de la necesidad de redefinir el arte latinoamericano en vísperas de los ochenta.

Puesto que las definiciones sobre el arte latinoamericano que hasta entonces se habían conformado no resultaban del todo satisfactorias y en determinadas situaciones eran sumamente segregarias o llamaban al exotismo, el trabajo de redefinirlo y actualizarlo parte de una búsqueda conceptual de los artistas. Los cambios más decisivos vienen a partir de que las artes visuales han dejado de ser visuales y se vuelven conceptuales. Este cambio motivó, sin lugar a dudas, una diversidad en la producción artística cuyo principio ha sido desde entonces la pluralidad en vez del de la identidad o el de la modernidad.⁸

De esta forma, la diversidad se presenta como una propuesta que reordena los conceptos estéticos para universalizar las diferencias. Pero lo que realmente interesa de esta pluralidad es el cambio que se da en el ámbito cultural, pues contribuye a cambiar la mentalidad colonial del artista latinoamericano para redefinir el arte. Como apunta Juan Acha, el cambio hacia el pluralismo puede sugerir jerarquizaciones en el arte, pero aquí interesa como elemento detonante del cambio cultural.⁹

Así, la redefinición del arte latinoamericano apela a una diversidad, a un pluralismo; base principal del cambio del discurso crítico que ya no se apega a los discursos del vanguardismo, ni a los principios de la identidad. El principio de la diversidad ayuda a superar el sentimiento colonialista, la demagogia y el populismo, aspectos que son limitantes para redefinir el arte latinoamericano ante el mundo. Redefinir el arte latinoamericano ayudará, en gran medida, a conformar la diversidad del discurso crítico de la joven generación de críticos latinoamericanos.

Esto se confirma años más adelante, en la década de los noventa, cuando ya se tiene una percepción más clara de lo que significa el pluralismo y la diversidad en el arte latinoamericano. Desde la década de los setenta se empiezan a visualizar manifestaciones artísticas avanzadas con marcadas tendencias independientes, y que superaron

8 "Esto es lo que está aconteciendo actualmente: no sólo aceptamos la coexistencia de diversas tendencias artístico-visuales como igualmente válidas, sino que la fomentamos y comenzamos a instituir en valor cultural y social. Estamos convencidos de que a mayor diversidad y número de tendencias, mayor el vigor artístico de la colectividad, más posibilidades de que ésta satisfaga las múltiples sollicitaciones estéticas de sus miembros y mejore el encauzamiento del desarrollo artístico-visual, puesto que las tendencias se complementan y corrigen mutuamente." Juan Acha, art. cit., p. 256.

9 "Como quiera que sea, aquí no importa saber cómo las artes visuales llegarán a instituir el pluralismo. Importa cómo repercute en América Latina la actual diversidad artístico-visual con sus posibilidades de devenir pluralismo y le marca nuevas pautas a nuestras necesidades de redefinir el arte". *Ibid.*, p. 259.

con creces las tendencias de las décadas pasadas. Dichas manifestaciones constituyeron la base del pluralismo que después sería redefinido.¹⁰

El pluralismo, pues, ayudó a que el artista latinoamericano tomara conciencia de que existen temas diversos por explotar en las artes visuales, y que muchos de estos temas son significativos para el arte contemporáneo. Se concreta así una diversidad y pluralidad en el arte latinoamericano que será profundamente estudiada en la década de los 90: se observa una mayor pluralidad, diversidad de temas nuevos, exploración de temas, iconografías y gustos de capas sociales marginadas, etcétera.¹¹

Por otro lado, el concepto de “arte latinoamericano” es problematizado desde décadas pasadas, pero la crítica a la modernidad y la entrada de la globalización obligan a reconsiderar el concepto y reestructurarlo acorde a las nuevas necesidades. El primer paso para su reestructuración –nos dice Ticio Escobar– es el desmontaje de los ejes conceptuales que lo conformaron en décadas pasadas;¹² después, cuestionarse la vigencia del término “arte latinoamericano” en el marco de su modernidad, es decir, estudiar cada una de las posiciones modernas a las que se suscribió el arte latinoamericano.¹³

Ello no significa que se deba renunciar al término “arte latinoamericano”, sino replantearlo desde sus propios fundamentos, problematizarlo desde su propia diversidad y pluralidad. En ese sentido, Escobar nos recuerda que hablar de arte latinoamericano es válido mientras el concepto sea fecundo, por lo que apela al constante cuestionamiento del mismo ya que su constante validez puede servir “como horizonte de otros conceptos a mucho costo conquistados: conceptos que, en clave de posiciones de poder, ex-

10 “Lo que llamamos pluralismo no era, de hecho, esta fragmentación autonomista, sino la división existente en las propias categorías de experiencias artísticas. A partir de entonces, al margen de que nadie representase un grupo definido de valores, se agrupaban en los propios trabajos estéticos mixtas que alcanzaban una cierta unidad en los medios en que cada uno declaraba sus intenciones. Es decir, cada categoría contenía estéticas mezcladas y, como no había posiciones dominantes entre ellas, el vehículo (fotografía, tierra, pintura, tela, página impresa, etc.) y la actividad (instalación, performance, pintura, etc.) se convertían en los únicos rasgos identificadores.” Sheila Leirner, “Una mirada de acciones sincrónicas”, en Fernando Castro y José Jiménez (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999, p. 86.

11 Cfr. Juan Acha, “Problemas artísticos de América Latina” en AA.VV., *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones comparativas*, t. III, México, UNAM, 1994, pp. 1036-1037.

12 Ticio Escobar se refiere a cuatro ejes importantes, aquí resumidos: “1) La lectura de los procesos artísticos como momentos de un despliegue lógico. 2) La explicación del movimiento histórico a partir de oposiciones binarias definitivas y anteriores al movimiento mismo. 3) La consideración del hacer artístico como resolución de tales oposiciones. 4) La construcción de ideas omnicomprendivas –como Nación, Identidad, Pueblo, etcétera– que fundamentan la latinoamericanidad y le asignan un origen.” Ticio Escobar, “Arte latinoamericano en jaque”, en Rosa María Ravera (comp.), *Estética y crítica. Los signos del arte*, Buenos Aires, Eudeba, Universidad de Buenos Aires, Asociación Argentina de Estética, 1998, pp. 157-158.

13 Cfr. *Ibid.*, pp. 157-160.

plican particularidades y defienden diferencias. Conceptos que nombran el lugar de lo periférico y cuestionan las radiaciones poscoloniales del centro”.¹⁴

En el marco del multiculturalismo y de la posmodernidad, una serie de artistas, teóricos y críticos latinoamericanos, interesados en cambiar los paradigmas de los discursos críticos, así como el entendimiento general del arte latinoamericano en el ámbito internacional, conciben un esquema interdisciplinar que da acogida a toda una serie de factores constitutivos de la cultura, arte y sociedad latinoamericana. En muchos de los casos, las metodologías empleadas por estos críticos y teóricos son coincidentes en la medida en que sus perspectivas se centran en reconocer las producciones artísticas latinoamericanas como parte de una respuesta sociohistórica de su producción y circulación, y que a su vez, ayuda a superar la condición periférica impuesta por los centros hegemónicos.

La entrada de la nueva generación de críticos latinoamericanos, conformado en su mayoría por jóvenes historiadores y curadores del arte, marcó una nueva orientación de los modelos críticos de las décadas pasadas. Entre los aspectos más importantes que caracterizan a esta nueva generación está el abandono del discurso lineal de la modernidad y de la universalidad por uno que apela a una pluralidad de valores y a una diversidad cultural. En concordancia con una nueva revisión de la historia del arte latinoamericano, los críticos de la nueva generación exponen nuevos esquemas discursivos desde planteamientos teóricos poscoloniales, abandonando de esta forma los viejos cánones del discurso colonial, así como el de la identidad y el de la vanguardia.

En la actualidad, los planteamientos de esta nueva generación de críticos y teóricos latinoamericanos tienden a ser relacionados con los estudios culturales, o por lo menos, sus métodos de trabajo, lo cual puede dificultar la comprensión de sus planteamientos. Aunque es verdad que algunos de ellos pueden tener alguna aproximación al campo de los estudios culturales, lo cierto es que actúan más de forma independiente con respecto a los objetivos que se plantean estos estudios.¹⁵ Tal es el caso de Nelly Richard, quien se ocupa del reordenamiento epistémico como parte de una disciplina para redefinir la cultura.¹⁶

¹⁴ *Ibid.*, pp. 163.

¹⁵ Esta relación errónea suele ser aplicada sobre todo a aquellos autores cuyas disciplinas se enmarcan más en el arte que en la cultura, como en el caso de Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramírez o Nelly Richard; aunque esta última hace uso de los estudios culturales como parte de su metodología, no se suscribe necesariamente en ese campo.

¹⁶ Cfr. Nelly Richard, “Signos culturales y mediaciones académicas”, en Beatriz González, *Cultura y Tercer Mundo*, Caracas, Nueva Sociedad, 1996, pp. 1-22.

También destacan las investigaciones de la argentina Beatriz Sarlo, quien está más vinculada a la crítica literaria, pero que también aborda diversos campos relacionados con la cultura nacional desde la perspectiva de lo multicultural y lo interdisciplinar. En su campo de acción incluye el análisis de los problemas relativos a la valoración de la estética en el marco de lo multicultural, por lo que ha podido denunciar las diferencias y las desigualdades valorativas entre Occidente y no Occidente. Ella asegura que en los eventos internacionales los europeos tienden a ver el arte latinoamericano desde una perspectiva sociológica, mientras que en el suyo enfatizan su carácter artístico. Sin embargo, Sarlo asegura que esta problemática no sólo viene de prácticas antagónicas eurocéntricas, sino que también son responsabilidad del campo intelectual latinoamericano. En ese sentido, ella pugna por el derecho a una “teoría del arte” propia,¹⁷ además de advertir de la necesidad de estimular alianzas interdisciplinarias que puedan abordar problemas específicos. Sarlo propone atender a la dimensión artística desde una perspectiva multicultural, y además crear una serie de parámetros valorativos que permitan reconocer al arte como un campo especializado de la cultura.

Como sabemos, en América Latina la proyección crítica artística en la primera mitad del siglo XX y parte de la segunda reca- yó en críticos e historiadores como Jorge Romero Brest, Marta Traba, José Gómez Sicre, Aracy Amaral, Raquel Tibol, Damián Bayón, Jorge Glusberg y Frederico Morais, quienes alternaron su labor de críticos con la de organizadores de exposiciones o directores de instituciones artísticas. Aunque algunos de ellos continuaron su trabajo dentro del panorama de la crítica, en las últimas décadas, un grupo de críticos y curadores emergentes interactúan con el nuevo panorama del arte latinoamericano. Esta nueva generación de críticos ha reforzado su presencia a partir de exposiciones importantes realizadas tanto a nivel nacional como internacional, así como las constantes actividades de las bienales que han contribuido a la difusión de las teorías críticas artísticas.¹⁸

Existe en estos críticos y curadores una tendencia renovadora y polémica de reorientar los discursos oficialistas de quienes les precedieron. En la década de los noventa, sin embargo, no había una clara separación entre las actividades de un crítico de arte y un curador. Muchas de las funciones que desempeñaban ambos se solapaban constan-

17 Cfr. Beatriz Sarlo, “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, *Crítica cultural*, Santiago de Chile, no. 15, noviembre 1997, p. 38.

18 Exposiciones como *Ante América* (1992), *El Corazón Sangrante* (1993) o *Cartographies* (1993) dan cuenta de los proyectos expositivos y textos teóricos que intentan articular otras formas de analizar y entender el arte latinoamericano.

temente, e incluso solucionaban de forma improvisada los avatares del medio artístico, o se encargaban ellos mismos de cubrir aquellas necesidades para las cuales aún no había gente especializada.¹⁹

Por otro lado, la publicación de artículos y libros especializados en el arte y la crítica latinoamericana, así como el creciente reconocimiento de sus artistas a nivel internacional, hacen de la nueva generación de críticos una autoridad en su campo. De esta forma, críticos como Gerardo Mosquera, que se han dado a la tarea de recopilar los discursos más significativos de la crítica joven latinoamericana, contribuyen a la difusión de las ideas que en ese momento son de suma preocupación para el crítico.²⁰

Los discursos de Néstor García Canclini, Ticio Escobar, Mari Carmen Ramírez y Mónica Amor, entre otros, oscilan en temas como la modernidad y posmodernidad latinoamericana, el multiculturalismo, la relación centro-periferia, entre otros, y que en su conjunto constituye una pieza conceptual con rasgos propios. En sus escritos, todos ellos modifican y renuevan los paradigmas que prevalecieron desde los años sesenta cuando Marta Traba publica su primer libro de arte latinoamericano con un enfoque de unidad conceptual.²¹

La crítica visual –que por entonces propuso Traba con su libro– de corte social, diversa y sobre todo polémica, fue la pauta que por durante dos décadas construyó un discurso sobre la particularidad del arte latinoamericano y su vinculación con la cultura y la sociedad. Los críticos de la nueva generación constituyen una respuesta a las nuevas formas de percibir el arte latinoamericano, ya desde contextos más globales y perspectivas más individuales. Sus propuestas van más allá de las categorías y los estereotipos a los que el arte latinoamericano ha sido sometido durante décadas, sobre todo desde perspectivas norteamericanas y europeas.

Por otro lado, la creciente difusión y reconocimiento del arte de América Latina a nivel mundial que es significativa en las últi-

19 Aún hoy en día no está clara la separación de funciones de una y otra actividad. Tal es la atmósfera que se pudo observar en el IV Foro Internacional de Expertos en Arte Contemporáneo de ARCO 06, cuyo tema central fue el papel de la crítica y del curador. En el panel de discusión “Críticando los roles cambiantes de la crítica de arte”, que contó con la presencia de Jack Bankowsky, Viktor Mísiano, Elizabeth A. T. Smith, Andrés Szántó y Amei Wallach como expositores y Kim Kanatani como moderadora, se trató este tema. Dossier de trabajo y apuntes personales (11/02/05).

20 Así, en el libro *Beyond the fantastic*, editado por el citado crítico, el abanico de posibilidades discursivas y diversos temas constituye el pensamiento crítico que caracteriza la década de los 80 y que en ciertos aspectos prosigue hasta hoy. Vid. Gerardo Mosquera (ed.), *Beyond the fantastic: Contemporary Art Criticism from a Latin America*, Londres, INIVA, 1995. El título de este libro fue tomado del ensayo-artículo de Mari Carmen Ramírez, que también se incluye.

21 Vid. Marta Traba, *La nueva pintura en Latinoamérica*, Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961.

además, en accionar un discurso contestatario hacia la cultura oficial desde sus propios campos de acción.

En el caso de Nelly Richard, ya hemos visto que se interesa por la producción teórica de la crítica cultural y su reordenamiento epistémico para su redefinición, pero también se interesa en la teoría feminista, además de los discursos que sustentan el arte político. Ella se preocupa por que las producciones artísticas e intelectuales proporcionen nuevas políticas del lenguaje para una crítica cultural más honesta. Su estudio más importante sobre la particularidad política del contexto latinoamericano se centra en el caso de la Escena de la Avanzada chilena, cuyos modelos de arte político se salen de los paradigmas tradicionales y se asemejan más a las propuestas internacionales del arte.

El discurso crítico de Gerardo Mosquera resulta multifacético, pues aunque sus primeros textos de arte se inscriben en el contexto cubano, actualmente se interesa por conocer y difundir el arte latinoamericano relacionado con las raíces afrocaribeñas²³. En ese sentido, también se interesa por el sistema de circulación de las obras en la esfera internacional y plantea la necesidad de contextualizar su producción. Esta argumentación se sustenta en que él cree que el sistema valorativo se basa en un proceso de legitimación que es impuesto por los principales centros hegemónicos del arte.

La posición personal de Mosquera frente a las dinámicas del arte en el marco de la posmodernidad y la globalización es el de ser más crítico y diseñar políticas culturales desde dentro del continente para evitar adaptar ideologías ajenas al contexto latinoamericano y que sólo satisfacen a los circuitos internacionales. Es decir, que Mosquera rechaza ser cómplice del centro al no ofrecerle lo que se espera de lo latinoamericano.

Por su parte, Mari Carmen Ramírez se mueve en una línea revisionista, pues se interesa por rescatar e investigar los valores tradicionales desde un punto de vista de la historia del arte para sacar a la luz la contribución del arte latinoamericano al arte internacional. Por su experiencia como curadora en Estados Unidos, Ramírez nos presenta una crítica revisionista y legitimadora de la historia del arte latinoamericano. Por su parte, Ticio Escobar se ocupa de temas como la identidad y la alteridad en las prácticas y producciones artísticas de grupos étnicos, aunque en sus últimos escritos también se enfoca en el tema de la globalización y su incidencia en el arte.

Luis Camnitzer, por su lado, se preocupa por los problemas relativos al reconocimiento y aceptación del arte

23 Aunque en los recientes años ha seguido trabajando en esta veta de lo africano, pues así lo demuestra su participación en las exposiciones de raíces africanas, lo cierto es que sus investigaciones empiezan a centrarse en analizar el arte minimalista.

latinoamericano en los circuitos globales, así como en su implicación en las políticas del mercado internacional y su inclusión en la *mainstream*. Camnitzer denuncia que existen flujos desiguales en el reconocimiento de las diversas prácticas artísticas, y que éstas son notorias en las bienales internacionales, y más aún en las de corte latinoamericano, como la Bienal de La Habana.²⁴

Guadalupe Álvarez, aunque historiadora del arte, también se incluye dentro de esta nueva generación, pues sus teorías y estudios se centran en “fomentar el debate acerca de cómo plantearse una historia del arte que refleje la complejidad y diversidad de los fenómenos que son reconocidos como artísticos.”²⁵ En ese sentido, sus teorías han ayudado a los críticos a la recuperación y reivindicación de movimientos artísticos latinoamericanos que fueron excluidos del relato histórico occidental.

En general, la nueva generación de críticos plantea y denuncia los problemas que afectan a la producción artística latinoamericana y la aplicación de sistemas valorativos que no se ajustan a su realidad. La crítica que se empieza a gestar a finales de la década de los setenta está estrictamente encaminada a explotar la autoridad eurocéntrica sobre el arte no occidental. Los autores nombrados aquí concuerdan en que con la llegada de la posmodernidad y el fenómeno de la globalización se plantean nuevos problemas en la concepción y estudio del arte latinoamericano, y que dichos cambios requieren de una atención crítica y de una teorización descentralizada.

83

Bibliografía

- Acha, Juan, “La necesidad latinoamericana de redefinir el arte”, *ECO: Revista de la cultura de Occidente*, Bogotá, t. XXIX/3, no. 177, julio 1975, pp. 244-264.
; “Problemas artísticos de América Latina”, en AA.VV., *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones comparativas*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, t. III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pp. 1031-1039.
- Álvarez de Araya Cid, “Historia y entusiasmo. Otra vuelta de tuerca al final del milenio”, en POWER, Kevin, *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*

24 Luis Camnitzer es quizá una de las personalidades más críticas en referencia a los circuitos internacionales del arte. Sus críticas se agudizan más en relación con las prácticas excluyentes que las bienales “locales” como la de La Habana”, empiezan a aplicar estos criterios.

25 Guadalupe Álvarez, “Historia y entusiasmo...”, art. cit., p. 39.

no, Madrid, Fundación César Manrique, Colección Ensayo no. 4, 2006, pp. 37-72. Edición en español e inglés.

Escobar, Ticio, "Arte latinoamericano en jaque", en RIVERA, Rosa María (comp.), *Estética y crítica. Los signos del arte*, Buenos Aires, Eudeba, Universidad de Buenos Aires, Asociación Argentina de Estética, 1998, pp. 157-163.

Leirner, Sheila, "Una miríada de acciones sincrónicas", en JIMÉNEZ, José y CASTRO FLÓREZ, Fernando (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Editorial Tecnos, Colección Metrópolis, Generalitat Valenciana, 1999, pp. 83-91.

Mosquera, Gerardo, (ed.), *Beyond the fantastic: Contemporary Art Criticism from a Latin America*, Londres, INIVA, 1995.

Power, Kevin, "Introducción: La crítica latinoamericana dentro del contexto global", en POWER, Kevin, *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, Madrid, Fundación César Manrique, Colección Ensayo, no. 4, 2006, pp. 9-36.

Richard, Nelly, "Signos culturales y mediaciones académicas", en GONZÁLEZ, Beatriz (comp.), *Cultura y Tercer Mundo. I. Cambios en el saber académico*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1996, pp. 1-22.

Sarlo, Beatriz, "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa", *Crítica cultural*, Santiago de Chile, no. 15, noviembre, 1997, pp. 32-38.

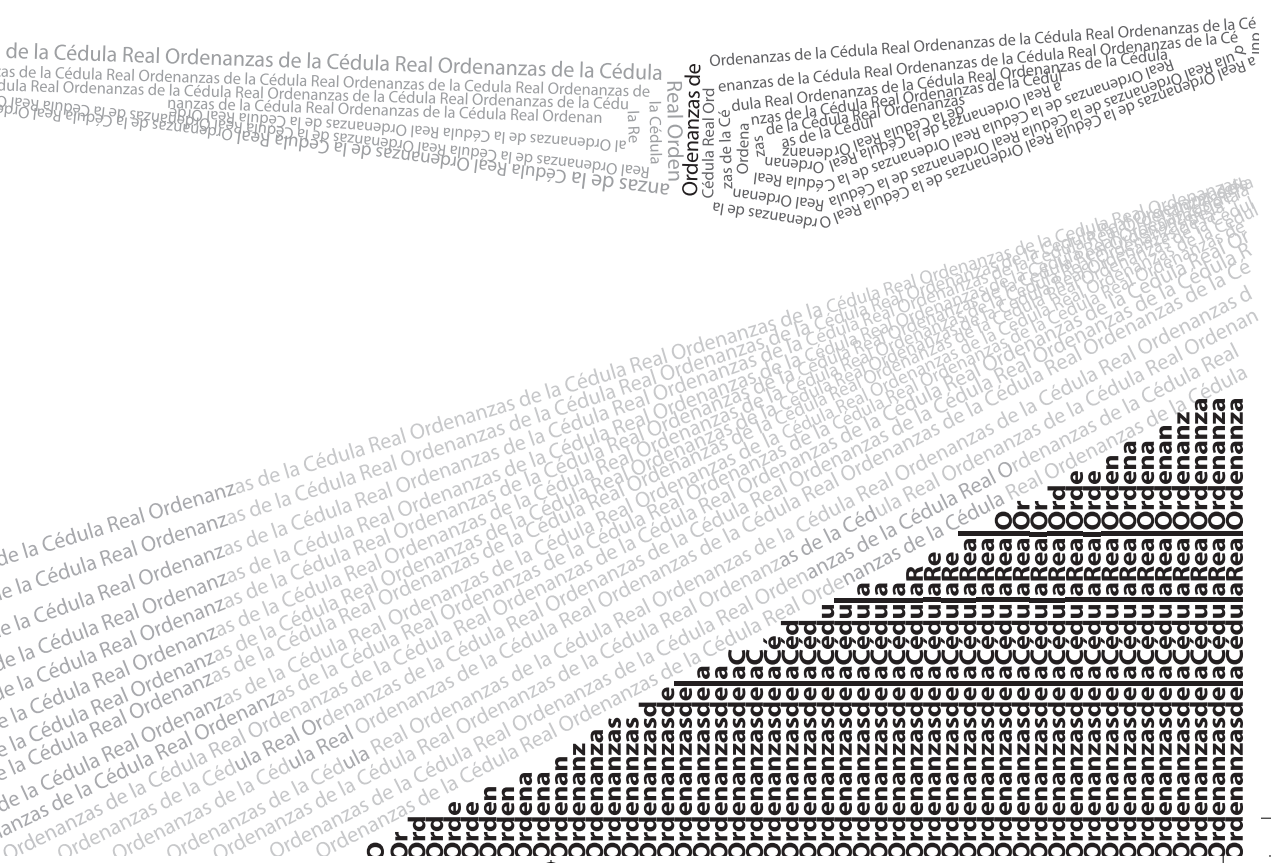
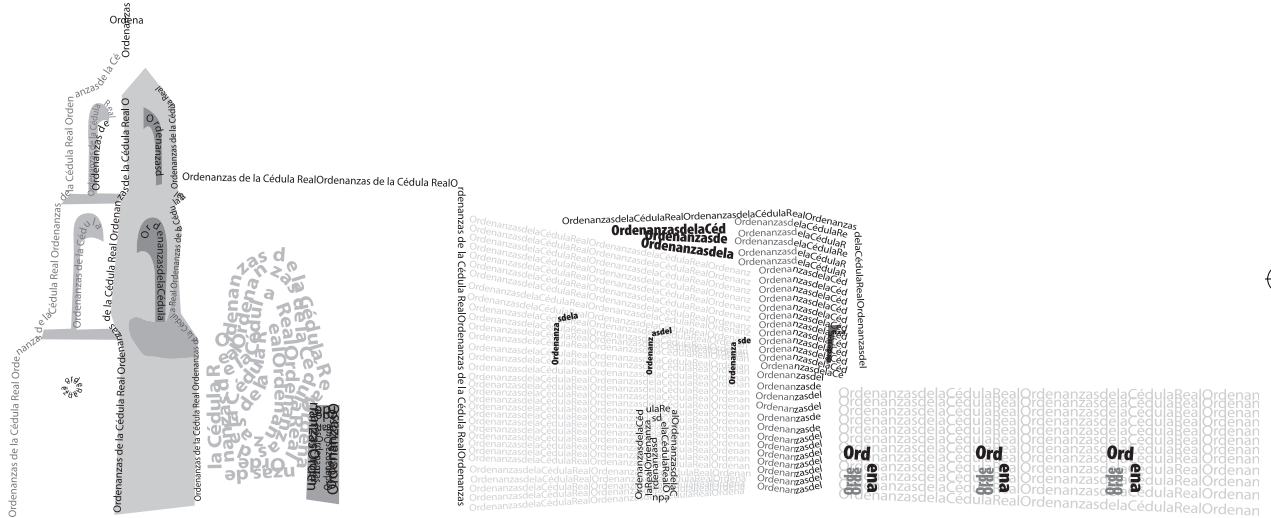
Traba, Marta, *La nueva pintura en Latinoamérica*, Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961.



Ordenanzas de la Cédula Real en tres pueblos del Valle del Paso del Norte

Francisco Ochoa Rodríguez

Profesor Investigador del Departamento de Arquitectura del IADA



Resumen

El presente trabajo explora la influencia urbana–arquitectónica ejercida por las normas contenidas en la Cédula de Felipe II en tres pueblos del Nuevo México del Septentrión Novohispano, ubicados hoy en Ciudad Juárez, intentando en este análisis identificar los rasgos de la influencia mudéjar en el modelo arquitectónico de los edificios de adobe, antes de la transformación arquitectónica que llegó con el ferrocarril a la región.

Conocidas también como la Cédula de Felipe II, las Leyes de Indias fueron una ordenanza real expedida en San Lorenzo del Escorial el día 3 de mayo de 1576. Estas son una recopilación de normas¹ en cuyas bases radicó la creación de los asentamientos hispanoamericanos.

Organizadas en 148 capítulos, fueron dedicados 31 capítulos a los descubrimientos, asignándose a las nuevas poblaciones del capítulo 32 al 137, y los últimos a regular las pacificaciones². Esta sección medular regula el proceso de la creación y organización de los aspectos urbanos en los capítulos 85 al 137 y en cierta forma de la misma arquitectura en los nuevos pueblos. En ellos se establecieron lineamientos específicos para el trazo urbano y para los principales elementos arquitectónicos que componían el nuevo asentamiento³. En este contexto, la influencia árabe en la cultura española se puede identificar en la arquitectura con la que se edificaron estos pueblos del Nuevo Mundo.

En Ciudad Juárez, en la frontera con los Estados Unidos, en donde las edificaciones de adobe desaparecen del paisaje urbano de manera impresionante, aún se pueden encontrar algunos de los vestigios de costumbres y edificios del pasado colonial⁴ del Nuevo México. En al menos tres poblados engullidos por el crecimiento urbano se encuentran las evidencias de lo que queda del corredor de Misiones⁵ ubicado en el despliegue del antiguo Camino Real de Tierra Adentro, en la zona del antiguo Valle del Paso del Norte (hoy Valle de Juárez). En estos pueblos están aún vigentes los lineamientos mandados por las Ordenanzas de la Ley de Indias. Aunque su trazo y su arquitectura colonial no son tan visibles como en las ciudades coloniales⁶

1 María Milagros Del Vas Mingo, “Las ordenanzas de 1573, sus antecedentes y consecuencias,” (Universidad Complutense).

2 *Ibid.* P. 2.

3 Domingo García Ramos, *Iniciación al urbanismo*, Primera ed. (México D.F.: UNAM, 1961). P. 69

4 Brainbridge Bunting and Arthur Lazar, *Of Earth and Timbers Made. New Mexico Architecture*, first ed. (The University of New Mexico Press, 1974; reprint, 1975).

5 Rex Gerald, “An Introduction to the Missions of the Paso Del Norte Area,” *Password* 48, no. 1 (2003).

6 James Early, *The Colonial Architecture of Mexico* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994).

del sur de México, están presentes los principales elementos urbanos⁷ indicados en ellas; esto dio por resultado una estructura urbana y una modesta arquitectura, que tiene raíces en el arte islámico del mudéjar traído⁸ por los colonizadores al Septentrión de la Nueva España. Los nuevos pueblos de esta región fueron construidos con adobe, el cual se mezcló adecuadamente con la arquitectura de tierra⁹ de las culturas regionales del Desierto Chihuahuense. El adobe fue traído a esta región como un sistema constructivo hispano. Esta técnica, aprendida en la dominación árabe, le dio a los pueblos del norte una imagen distintiva, la cual, a decir del relato de un explorador¹⁰ a mediados del siglo XIX, impactaba la similitud de los pueblos del norte de México con los del norte de África. Esta visión del pueblo de Paso del Norte fue captada algunos años antes por un soldado y artista del ejército de ocupación norteamericana en la Guerra del 47 (Figura 1).

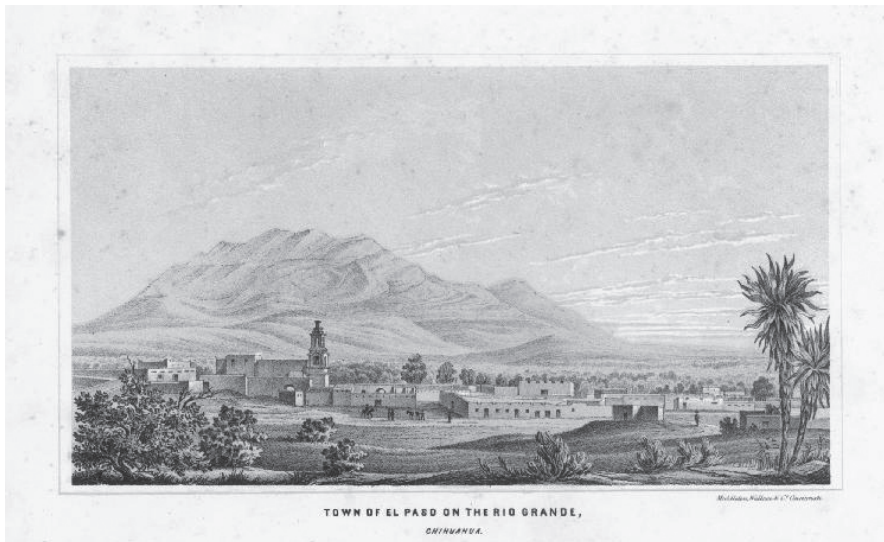


Figura 1. El Paso del Norte. ca.1854

La historia de estos asentamientos en esta parte de la Colonia comienza con la ubicación de lo que fue El Paso del Norte en la frontera sur¹¹ de la Provincia del Nuevo México, la cual posiblemente se extendía por la franja norte del actual estado de Chihuahua hasta Ca-

7 Luis Arnal, *El Presidio en México en el siglo XVI*, 1 a. ed. (México DF: UNAM, 1995; reprint, 1998).

8 Early, *The Colonial Architecture of Mexico*.

9 Chris Wilson, *The Myth of Santa Fe: Creating a Modern Regional Tradition.*, 1st edition ed. (CIP, 1997).

10 José Manuel García-García, *Paso del Norte Ciudad Juárez. (1535-1889)*, vol. Tomo I, Colección Precursores (Ciudad Juárez: Fondo Municipal Editorial Revolvente. Municipio de Juárez, 2005).

11 Dario Óscar Sánchez, *Ciudad Juárez, El Legendario Paso Del Norte* (Meridiano 107, 1994). P. 26.

sas Grandes.¹² Fundado por frailes franciscanos en 1659 sobre uno de los márgenes del río Grande, es un sitio al cual los neomexicanos regresaron para instituir y tener control del punto geográfico que les garantizaría la vinculación con la capital virreinal, pues sin este puerto¹³ lo agreste del desierto al oriente y poniente pondría en juego su supervivencia en el largo viaje¹⁴ del Septentrión Colonial. Los tres poblados que aún persisten en la geografía urbana de Ciudad Juárez son la Misión de Senecú, San Lorenzo y la Misión de Guadalupe, ligados todos ellos por el antiguo Camino Real.¹⁵

En esta Provincia del Nuevo México, el aislamiento geográfico y la ausencia de recursos minerales hicieron que los pueblos no fueran densamente poblados, y en el mayor de los casos tan solo fueron pequeños asentamientos agrupados como rancherías. La mayor parte de las casas estuvo dispersa y localizada en los terrenos de labor, repitiéndose este patrón¹⁶ en todo el territorio del septentrión. Las construcciones sencillas de adobe jamás fueron más importantes que los huertos o los campos de cultivo que les rodeaban. Una descripción del Paso del Norte antes de la llegada del ferrocarril casi a finales del siglo XIX atestigua la configuración urbana que persistió desde la Colonia:

[...] El pueblo¹⁷ no es más que un pequeño grupo de casas que forman unas calles desniveladas, y hay mayor número de casas distribuidas en el lado de abajo de modo que se ven rodeadas de su respectivo terreno de labor [...]

La existencia de estos pueblos que perduran aún en la región son como es el caso de la Misión de San Antonio de Senecú, fundada en 1684 por orden del gobernador Antonio de Otemín, con la ocupación de los refugiados de la Revuelta de los Pueblos, y donde ubican a la mayor parte del pueblo leal de los Piro, quienes acompañaron a los colonos desde la región del norte de la Provincia. Este asentamiento misional fue localizado¹⁸ originalmente cerca de un meandro del río, al norte de su actual ubicación. Sin embargo, una creciente del

12 Nancy Parrott Hickerson, *The Jumanos: Hunters and Traders of the South Plains* (University of Texas Press, 1994), P 123

13 Carlos J. Enríquez, *Historia del templo de San Lorenzo y misiones aldeañas*. (Editorial Camino SA, 1983). P. 23.

14 Armando B. Chávez, *Historia de Ciudad Juárez* (Editorial Pax México, 1991).

15 Camino Real.

16 Ricardo León, *Misiones jesuitas en la Tarahumara (Siglo XVIII)*, *Estudios Regionales* (Ciudad Juárez: UACJ, 1992).

17 Rómulo Escobar, *Eslabonazos. Relatos y escenas de la vida campirana*, 2001 ed., 2 vols. (Chihuahua, Chih.: Gobierno del Estado de Chihuahua, 1896).

18 Enríquez, *Historia del Templo de San Lorenzo y misiones aldeañas*.

río en las primeras décadas del siglo XIX dañó seriamente el templo y fue abandonado. La Misión se reconstruyó nuevamente en el sitio ocupado actualmente por esta iglesia, desde 1828. El nuevo sitio se consignó desde entonces en la cartografía de mapas¹⁹ levantados en 1855 cuando se definió la línea divisoria entre los Estados Unidos y México. El trazo urbano de esta reconstrucción ubicó la iglesia frente a una plaza y distribuyó algunos edificios alrededor de ella.²⁰ Su actual ubicación está en una zona residencial del oriente de la ciudad y es la que menos retiene los elementos urbanos coloniales de los tres. En su arquitectura, el edificio mismo conserva las características de los templos del Nuevo México colonial: una sola crujía y muros masivos de adobe. Sin embargo, la estructura arquitectónica construida en 1828 de esta Misión permanece aún debajo de acciones, tratando de dejar de lado su origen de adobe.

Otro de los asentamientos creado en la misma época de la Misión de Senecú, por la repentina llegada de los neomexicanos que huían del norte, es el campamento ocupado por los colonos de la capital Provincial. Fundado como el Presidio San Lorenzo,²¹ por el gobernador Otermin, es la sede del destacamento armado. Asentado como Real, permitió la ocupación de los criollos y peninsulares a diferencia de los pueblos misionales, los cuales eran para el quehacer de los naturales de la región.²² El sitio del asentamiento original se encuentra hoy en las inmediaciones de la ciudad de El Paso. El Presidio duró poco tiempo en San Lorenzo y posteriormente fue trasladado como el nuevo Presidio de Nuestra Señora del Pilar, junto a la Misión de Guadalupe en 1684. Mientras el templo de San Lorenzo permaneció como un adoratorio, el cual fue destruido por la misma creciente que afectó otras estructuras religiosas del valle en 1828. El pueblo se relocalizó²³ después de la inundación en un sitio ubicado al sur de su ubicación original. En la reconstrucción de este pueblo siguieron utilizando lineamientos de las antiguas Leyes de Indias. En este sitio se pueden identificar, junto con el actual templo, los elementos urbanos tradicionales enunciados en estas normas, como son el atrio parroquial, la plaza y el trazo ortogonal de la misma, el arranque de los caminos en las esquinas y del medio de la plaza. El edificio del templo (Figura 2) era de adobe, de una sola crujía y dos torres de campanarios, con techumbre de madera, realizado con los mismos cánones y adornos de la región, el cual permaneció sin cambio hasta la década de

19 William Emory, "Mapa de la línea divisoria entre México y los Estados Unidos representando el punto inicial conforme al Tratado de 30 de diciembre de 1853," (1856).

20 Salvador Arellano, "Plano de Paso del Norte," (1886).

21 Enríquez, *Historia del templo de San Lorenzo y misiones aledañas*.

22 Sánchez, *Ciudad Juárez, El legendario Paso del Norte*. P. 26

23 Enríquez, *Historia del templo de San Lorenzo y misiones aledañas*.

1950, cuando se realizó una de sus últimas alteraciones fundamentales, cambiando la fisonomía de la arquitectura colonial de adobe del Nuevo México, por otra actual. La iglesia de San Lorenzo cobijó a la Conquistadora²⁴ por el tiempo del exilio, y el actual Santuario tiene a la figura del Santo Patrón de la región, una pequeña figura de San Lorenzo²⁵ que data posiblemente del siglo XVII. La fiesta del 10 de agosto sigue siendo un evento de relevancia en la actual ciudad y tiene su origen en la fundación misma de San Lorenzo en 1680, como conmemoración de los acontecimientos de la Revuelta de los Pueblo.



Figura 2. Templo de San Lorenzo, ca 189_?

El Camino Real, conocido hoy en día en Ciudad Juárez como el Camino Viejo a San Lorenzo, era vínculo al antiguo Paso del Norte, la actual zona centro de la ciudad, donde permanece aún la estructura original de la Misión de Guadalupe.²⁶ Este asentamiento es el más antiguo del valle y fue organizado por los franciscanos como un pueblo misional dedicado a las actividades agrícolas y ganaderas, las cuales permitieron apoyar y sostener el refugio de los colonos de la Provincia en 1680. A la llegada del gobernador Otermín con los sobrevivientes de la Revuelta de Pope, el pueblo de Paso del Norte se convirtió en la capital provisional del Nuevo México, al convertirse éste en misión, presidio, base y centro de operaciones²⁷ de la Provincia, y dando pie con esto a la consolidación urbana que lo convertiría primero en una villa y posteriormente en una urbe.

Su trazo²⁸ en esta época responde también a los lineamientos enunciados en las mismas normas para la urbanización usadas para los nuevos asentamientos. La delineación urbana del pueblo no es del todo ortogo-

24 Fray Angélico Chávez, *La Conquistadora. The Autobiography of an Ancient Statue*. (Santa Fe: Sunstone Press, 1975).

25 Enríquez, *Historia del Templo de San Lorenzo y misiones aledañas*.

26 Chávez, *La Conquistadora. The Autobiography of an Ancient Statue*.

27 *Ibid.*

28 Arnal, *El Presidio en México en el siglo XVI*.

nal, y se aproxima al esquema del “plato roto”,²⁹ lo cual hace más apreciable la influencia de las villas medievales del sur español, influidas por el trazado musulmán.³⁰ Sin embargo también puede reconocerse la tipología del espacio urbano de la época. La localización del atrio, la plaza, la estructuración urbana con los caminos partiendo de las esquinas, y de los medios de la plaza, así como la ubicación de la plaza de armas, frente al antiguo edificio del presidio militar, o el mismo mercado, son otros de los elementos urbanos consignados en las Leyes de Indias, los cuales tienen presencia por su localización en este antiguo poblado del Nuevo México, tal como quedó registrado en el primer plano del poblado de Paso del Norte, levantado en el siglo XVIII (Figura 3). En él se puede leer la localización dominante del templo de la Misión, estableciendo una referencia urbana por su ubicación dominante en un montículo. En esto se observa el cumplimiento a estas normas que dirigieron el urbanismo colonial. Además es el edificio más alto y masivo del pueblo.



Figura 3. Núcleo de la Villa de Guadalupe del Paso del Norte. Sección del Plano de Joseph de Urrutia, ca 1777

Sin embargo, lo más relevante es la arquitectura de adobe³¹ (Figura 4), presente en toda la región del Septentrión Novohispano; el Islam dejó una profunda huella sobre el suelo hispano durante casi ocho siglos, la cual fue exportada al Nuevo Mundo. Las formas arquitectónicas de adobe traídas al territorio provincial tienen la expresión de este

29 García Ramos, *Iniciación al urbanismo*. P. 48.

30 Del Vas Mingo, “Las Ordenanzas de 1573, sus antecedentes y consecuencias”.

31 Bunting and Lazar, *Of Earth and Timbers Made. New Mexico Architecture*.

“mudéjar”, el cual es una evolución de técnicas constructivas, estructurales y formales, distinguiéndose por el uso de materiales sencillos, el juego volumétrico de luz y sombra, espectaculares techumbres adornadas con motivos geométricos o naturales, y el uso de colores de origen natural. Así, el “alfarje” era fundamentalmente un tipo de techumbre plana de madera labrada y dintelada, muy común en las misiones del Septentrión Novohispano.



Figura 4. La misión de Guadalupe. *ca.* 1881

Consideración especial debe tenerse con el edificio del antiguo Presidio de Nuestra Señora del Pilar, ubicado en la parte trasera de la Misión de Guadalupe. Esta estructura posiblemente terminada en 1684 dio el asentamiento al regimiento militar de donde habría de partir la reconquista³² del Nuevo México. Fue edificado como presidio y usado posteriormente como casa de gobierno regional, justo antes de la reconquista. En el siglo XX fue utilizado como sede del gobierno municipal hasta la década de 1980. La fachada principal de este edificio se desarrolla sobre la totalidad de uno de los costados de una plaza de traza irregular, la cual operó como el patio de armas de esta instalación militar. La edificación también es de una arquitectura de adobe, con carácter masivo de los muros, con patios interiores y techumbres de madera aunque sin labrar con las técnicas del alfarje, y la cual permanece aún bajo la fachada neocolonial, construida en la década de 1940. De menor altura que el templo, sin embargo de mayores dimensiones horizontales y que ocupa el equivalente a una cuadra urbana. Su planta incluye un patio interior y tenía pocas aberturas en los muros exteriores. El acceso era por medio de un zaguán. En fechas recientes, el edificio ha sido intervenido y un aspecto neocolonial referente del

32 Chávez, *La Conquistadora. The Autobiography of an Ancient Statue*.

interior de México ha sido incorporado a las fachadas del patio central.

La arquitectura religiosa de las misiones es la muestra más sencilla y extraordinaria de esta manifestación formal. Entre ellas, la Misión de Guadalupe es la “joya de las misiones”.³³ Su forma arquitectónica compuesta de una sola crujía con un crucero de mayor altura, que permite la entrada de luz natural, de muros masivos de adobe y pequeñas aberturas para iluminación de la crujía, realizado con simplicidad. El alfarje de este edificio, con vigas de morillos dintelado, lo hacen sobresalir por la calidad estética de los labrados de sus vigas. La geometría mudéjar es evidente tanto en el aspecto exterior como en su decoración interior (Figura 4). La arquitectura de la Misión de Guadalupe permaneció sin cambio de cómo se había construido en el siglo XVII, hasta la adición de la torre del campanario³⁴ realizada entre 1817 y 1828.

La llegada del ferrocarril a la región vino a transformar la estructura urbana y la arquitectura local del viejo pueblo de adobe, y a finales del siglo XIX se realizó una remodelación³⁵ del templo, buscando acomodar la transformación moderna que experimentaba el pueblo en esa época con la llegada del ferrocarril. Esta intervención introdujo cambios arquitectónicos notables a la fachada principal y la torre del campanario, perdiendo la sobriedad arquitectónica original. En 1968, La Misión de Guadalupe fue restaurada a una forma más cercana de lo original, con base en una fotografía existente, tomada cerca de 1881.

Es el Paso del Norte, donde pueblos de adobe construidos con la influencia islámica de la cultura hispana y donde las cicatrices de sus transformaciones de la Cédula de Felipe II siguen vivas, permitiendo aún el tránsito que había creado el Camino Real de Tierra Adentro, al ser éste el conector de las regiones del Septentrión Novohispano y del Suroeste Norteamericano, el lugar al que vinieron los moros y llegó el ferrocarril.

33 Sánchez, *Ciudad Juárez, El legendario Paso del Norte*.

34 Carlos J. Enríquez, *Historia de la Misión de Nuestra Señora de Guadalupe. Su templo y sus cambios*. (Ciudad Juárez: Impresora Lux, 1984).

35 *Ibid.*

Referencias y bibliografía

- Arellano, Salvador. "Plano de Paso del Norte". 1886.
- Arnal, Luis. *El Presidio en México en el siglo XVI*. 1ra. ed. México, D.F.: UNAM, 1995. Reprint, 1998.
- Bunting, Brainbridge, and Arthur Lazar. *Of Earth and Timbers Made. New Mexico Architecture*. first ed: The University of New Mexico Press, 1974. Reprint, 1975.
- Chávez, Armando B. *Historia de Ciudad Juárez*: Editorial Pax México, 1991.
- Chávez, Fray Angélico. *La Conquistadora. The Autobiography of an Ancient Statue*. Santa Fe: Sunstone Press, 1975.
- Del Vas Mingo, María Milagros. "Las Ordenanzas de 1573, sus antecedentes y consecuencias." 19: Universidad Complutense.
- Early, James. *The Colonial Architecture of Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994.
- Emory, William. "Mapa de la línea divisoria entre México y los Estados Unidos representando el punto inicial conforme al Tratado de 30 de diciembre de 1853". 1856.
- Enríquez, Carlos J. *Historia de la Misión de Nuestra Señora de Guadalupe. Su templo y sus cambios*. Ciudad Juárez: Impresora Lux, 1984.
- . *Historia del Templo de San Lorenzo y misiones aledañas*: Editorial Camino S.A., 1983.
- Escobar, Rómulo. *Eslabonazos. Relatos y escenas de la vida xampirana*. 2001 ed. 2 vols. Chihuahua: Gobierno del Estado de Chihuahua, 1896.
- García-García, José Manuel. *Paso del Norte Ciudad Juárez. Textos de su historia y su cultura. (1535-1889)*. Vol. Tomo I, Colección Precursores. Ciudad Juárez: Fondo Municipal Editorial Revolvente. Municipio de Juárez, 2005.
- García Ramos, Domingo. *Iniciación al urbanismo*. Primera ed. México D.F.: UNAM, 1961.
- Gerald, Rex. "An Introduction to the Missions of the Paso Del Norte Area." *Password* 48, no. 1 (2003): 3-17.
- Hickerson, Nancy Parrott. *The Jumanos: Hunters and Traders of the South Plains*: University of Texas Press, 1994.
- León, Ricardo. *Misiones jesuitas en la Tarahumara (siglo XVIII)*, Estudios Regionales. Ciudad Juárez: UACJ, 1992.
- Sánchez, Darío Óscar. *Ciudad Juárez, el legendario Paso del Norte*: Meridiano 107, 1994.



Wilson, Chris. *The Myth of Santa Fe: Creating a Modern Regional Tradition*. 1st. edition ed: CIP, 1997.





Educación sustentable. Hacia un patrimonio planetario*

Sergio A. Moreno Hernández



Resumen

El presente resumen tiene como objetivo reflexionar sobre la importancia de una educación sustentable centrada en cambiar el pensamiento y las formas de apropiación del conocimiento, para integrar la humanidad al planeta como un todo. Esto conlleva considerar una integración existencial sostenible para las generaciones futuras. Los tiempos actuales con su vertiginosidad y sus futuros impredecibles requieren un patrimonio universal, un patrimonio planetario que garantice un mundo hospitalario por todos y para todos los seres humanos.

Implica imaginar una educación como patrimonio cultural hacia una nueva ciudadanía que suponga ir más allá de los límites geográficos donde cada sujeto “reconoce al otro -y lo otro (el planeta)- el derecho de no ser tratado como enemigo” (Morin, 1999).

¿Cuál es la forma de una educación sustentable? Preparar a los ciudadanos de una manera continua, nunca terminada, alerta a las sorpresas, con espíritu autorreflexivo que signifique la conciencia de que más allá de pertenecer al mundo somos el mundo. Un ciudadano con un nuevo modo de ver la cohesión social como elemento sustancial de la integración de lo fáctico, lo mitológico, lo prosaico y lo poético con el planeta. “No se trata de ver el futuro que vendrá, sino el futuro que estamos preparando” (Sartori y Mazzoleni, 2003). Bajo esta percepción y en una acción que conjuge el yo con el nosotros en solidaridad y acuerdos, será posible armar un planeta cuyo patrimonio sea respetado y conservado para las futuras generaciones.

Palabras clave: Educación - Patrimonio planetario - Patrimonio cultural - Ciudadanía- Desarrollo sustentable.

Introducción

Esta reflexión se centra en imaginar la educación como bien común para un desarrollo sustentable, en tanto constituye vehículo privilegiado no sólo de conservación de la conciencia de los ciudadanos en cuanto a su participación en el mundo, sino como generadora de un pensamiento colectivo que abarque aspectos más allá del cuidado por bienes tangibles e intangibles que permiten la supervivencia y conservación del planeta y sus habitantes.

Se pensará, más que en el acceso a la educación y la conservación de los ciudadanos en la escuela para ser preparados en conocimientos académicos, en una preparación para la vida no sólo como un derecho inalienable y con la razón como rectora de toda acción, sino como una urgente necesidad de redescubrir aspectos del ser humano configuradores de una humanidad sensible, compleja, planetaria, integrada al mundo

tiempo y espacio, y por tanto inevitablemente complejos, es decir, entrelazados por la condición de sus habitantes como *homo telluricus*. Significa la comprensión de que somos hombres-tierra, todos arraigados al planeta; en función de ello guardamos similitudes tanto con la propia especie como con lo que nos rodea material y simbólicamente.

Desde esta perspectiva que manifiesta la complejidad del mundo en general, se produce una lógica que permite observar cómo esta lejana cercanía de unos y unas con otros y con todo, nos relaciona de manera íntima en una red donde al moverse algo o alguien, la totalidad como un sistema resulta transformada.

Preocupaciones en este sentido han promovido la creación de una manera distinta de considerar al planeta ya no como algo inerte, sino como el conjunto de entidades cuya diversidad, en lugar de hacerlas extrañas unas de otras, las unifica en su complementariedad.

Esta forma de interpretar el mundo para que la vida del planeta continúe su cauce natural sin detrimento de la conservación de la calidad de todo lo que la compone, viene a ser llamada desarrollo sustentable. Nacida en los ochenta, busca “satisfacer las necesidades de las generaciones presentes sin comprometer la posibilidades de las del futuro...”¹

En la búsqueda de una mejor calidad de vida en el planeta, existe la necesidad de definir un patrimonio que identifique entre sí a los seres humanos, ya que el patrimonio, en su concepción usual, es el conjunto unitario de posesiones materiales y no materiales de los grupos, que si bien nace con la existencia comunitaria, forma parte del acervo de vida que los caracteriza, los une y les otorga la posibilidad de pensar en un yo con los otros.

El patrimonio tangible, desde el acercamiento de la UNESCO, es considerado como propiedad de la humanidad (lugares físicos naturales y obras construidas por el hombre), mientras que el no tangible generalmente es aquel capital propio de una comunidad específica. Existe una marcada tendencia por analizar y estudiar el medio ambiente físico. No así otros elementos importantes que significan una mejor integración de la humanidad con respecto a asuntos que competen a necesidades y aspiraciones que van más allá de un desarrollo sostenible en el sentido ecológico y económico.

Entre estos asuntos se encuentra la cultura, realidad sociohistórica: el conjunto de usos, costumbres y tradiciones que articulan la vida social. No son producto de un instante, sino que son construidos a través del tiempo en la interrelación humana cuyo centro está constituido por aspiraciones, deseos y utopías hacia una vida mejor.

1 <http://ringofpeace.org/environment/brundtland.html> 25 de octubre 2007.

Considerar el patrimonio cultural únicamente como construcciones arquitectónicas, objetos y lugares materiales, limita la riqueza y la amplitud de lo que los seres humanos requieren, puesto que “una cultura proporciona los conocimientos, valores, símbolos que orientan y guían las vidas humanas”. (Morin, 2002:50)

Revisar la lista del patrimonio mundial permite darse cuenta de esta inclinación. Los datos de la UNESCO² muestran las 851 propiedades del patrimonio mundial. Esta lista incluye 660 patrimonios culturales, 166 naturales y 25 mixtos donde los culturales son aquellos edificios históricos y de gran relevancia social, los naturales son extensiones territoriales que cuentan con recursos naturales abundantes, mientras que los mixtos incluyen recursos naturales y construcciones. Asimismo, hay esfuerzos por incluir tradiciones, costumbres, elementos simbólicos como parte del patrimonio cultural. Sin embargo, la educación queda fuera de estas consideraciones. El problema radica en aspectos cruciales:

* Hoy en día la educación considera a la ciencia como el único vehículo pertinente para crear, repetir, transmitir, conservar y socializar los conocimientos establecidos. Las formas pedagógicas usuales en la educación, las escuelas y las aulas, vienen a ser la reproducción de los saberes consolidados en el tiempo. Este asunto se refiere por un lado, al reconocimiento de que la sabiduría de la humanidad se asienta en la educación formal y que ésta asegura para las generaciones futuras una integración al mundo de la vida y del trabajo, suficiente para una actuación ciudadana satisfactoria para sí y los otros.

* Los saberes adquiridos a través del tiempo, en el contacto con la vida cotidiana, separados de la educación formal, no son tomados en cuenta como parte del acervo de conocimiento intuitivo que da unidad a la vida en la interdependencia de sus múltiples manifestaciones (Capra, 1992) con lo que se desestima el valor de la experiencia personal y colectiva, mapa referencial para el establecimiento de relaciones entre la interioridad y la exterioridad de la vida.

* Sólo quienes cuentan con ciertas condiciones de educabilidad pueden acceder a la educación. En este sentido, la escuela se aleja de ofrecer una educación sobre la vida y para la vida bajo la comprensión humana para todos y no para una élite.

* En el caso de la educación mexicana, otra dificultad radica en la conceptualización de lo que es educar. El organismo rector (la Secretaría de Educación Pública, SEP) define de manera general a la educación como un

2 Lista publicada por la UNESCO en <http://whc.unesco.org/en/list> 09 de Noviembre de 2007.

proceso de habilitación, cuyo destino final se orienta principalmente a la preparación de las personas para desempeñar una función específica en el trabajo³. Así, poco se trata de aprender para saber más y *ser* más. De esta manera la educación no cancela pero sí debilita su misión como humanizadora de la población y generadora de mejores ciudadanos.

Es necesario recordar que la educación en México durante el siglo veinte ha pasado por etapas específicas en su búsqueda de un mejor futuro para quienes son los usuarios: los gobiernos surgidos de la Revolución Mexicana (periodo de los años veinte) crearon un proyecto educativo para superar la deuda histórica con los sectores campesino y popular.

Posteriormente, la orientación educativa se ocupó de matizar sus aspectos de integración social desentendiéndose de los compromisos anteriores. Así nació la idea de “Estado de bienestar social” que ligaba la idea de libertad con lo económico y lo político teniendo como instancia reguladora al Estado; tuvo éxito de los cuarenta a los sesenta.

En un tercer momento surgió el proyecto llamado neoliberal (años ochenta y noventa) tratando de recuperar el espíritu del liberalismo clásico. La educación se convirtió en asunto “más privado que público, exacerbando el individualismo y buscando asegurar el predominio de las leyes del mercado sobre el conjunto de la vida social” (De la Torre, 2005: 3).

En la actualidad, la educación en México y más allá, a nivel global, se piensa en un marco prospectivo dominado por la globalización. No se trata ya de ofrecer conocimientos estables y legitimados, sino de crear una “sociedad educativa” (Delors, 1997: 14) con habilidades bajo competencias que otorguen a los sujetos flexibilidad, diversidad y accesibilidad en el tiempo y en el espacio movable del trabajo.

Si bien este enfoque hacia una educación “durante toda la vida” se convierte en el objetivo principal de la escuela, situación que apoya un futuro tal vez menos nebuloso para los ciudadanos, se centra en el *homo faber*, entendido como el individuo cuyo principal objetivo en la vida es trabajar y producir bienes económicamente tangibles (Lyotard, 2006).

Bajo este esquema, las corrientes educativas adquieren una configuración rígida desde una pedagogía tradicional colonizadora cuya dimensión intelectual queda devaluada e impide el pensamiento crítico. Así,

3 Definición de la SEP en el rubro de educación superior
<http://ses4.sep.gob.mx/>

yan. Esto otorgaría a los habitantes del planeta que viven cerca y juntos, posibilidades de imaginar para entender sus experiencias comunes, en una interpretación que proporcione conciencia del mundo y de la posición de las personas en él.

No hay tradición sin invención. Ante esto puede entenderse cómo lo mitológico que implica la construcción de tradiciones puede dar origen a creaciones interpretativas que proporcionen filiación dentro del grupo, lo cual sería la génesis de nuevas formas de imaginación que sustenten la identidad necesaria para conservar la historia y vislumbrar el futuro.

Así pues, la educación y sus proyectos han de apelar al establecimiento de dinámicas que propicien una organización social-educativa en que prevalezca el intercambio mutuo en la vida cotidiana, pensando en una solidaridad necesaria para el afianzamiento de la identidad de las comunidades humanas. De este modo podrán construirse pensamientos compartidos que proporcionen a los sujetos un sentimiento de pertenencia grupal, “un mutuo codeo, un corporeísmo” (Mafesoli, 2004:21) que genere una organización social bajo un sentido de pertenencia que nutra al ser comunitario.

La poesía “nos revela que vivimos no sólo prosaicamente (some- tidos a la utilidad y a la funcionalidad) sino que también poética- mente vivimos la Tierra, entregados al deslumbramiento, al amor, al éxtasis. Nos comunica, por medio del poder del lenguaje, con el misterio, que está más allá de lo decible” (Morin, 2002: 47).

La poesía es una forma metafórica de explicar el mundo y los sentimientos. La metáfora viene a ser una explicación alegórica del pensamiento. En este sentido, la educación debe promover la posibilidad de encontrar las implicaciones del pensar de una manera sensible, a la vez de contemplarse en el planeta como el propio planeta.

Una educación planetaria sustentada en lo poético dará al nuevo ciudadano cualidades que en esa sensibilidad que nos caracteriza lo cohesione a la raza humana. Ser verdaderamen- te ciudadano es sentirse solidario y responsable. Deviene en un profundo sentimiento de filiación (Morin, 2002: 78) que nos lleva al bien vivir.

Vivir es estar en el mundo con compromiso social sien- do responsables de nuestros actos y en solidaridad con los otros sin quienes la vida humana no tendría sentido. Es decir, cobijarnos o arroparnos mutuamente en la búsqueda de la felicidad. Por tanto, la educación concebida como patrimonio planetario sería abierta a todos y todas en la búsqueda de una vida mejor que permita la conservación del planeta sin acabar con las posibilidades de sobrevi- vencia de las futuras generaciones.

Considerar la educación como patrimonio de la humanidad (patrimonio planetario) sería verla como un medio por el cual es posible cambiar las formas de pensamiento y las maneras de apropiación del conocimiento; así se propiciaría humanamente una manera distinta de ver, comprender y actuar el mundo. Implicaría concebir la educación como un proceso de transformar el modo de ver la vida para conservar el planeta en sus diferentes fractales: lo prosaico, lo mitológico, lo fáctico, lo poético, significaría enseñar a vivir.

La integración existencial de la humanidad requiere de la presencia de bienes tangibles que conlleven lo intangible, como la manifestación de una vida que convierte al individuo en sujeto al alzarse “por encima de los determinantes, de las situaciones, de su aspecto físico, de su edad, de su lugar de nacimiento, de su medio social. Es decir, ser sujeto es sentir la unidad del yo (je) más allá de la diversidad de experiencias” (Touraine, 2002: 195) para transformarse en una ecología del yo-nosotros (je-moi-nous).

En esa búsqueda de los sujetos, sociales por naturaleza, donde la satisfacción de necesidades se encuentra condicionada por las relaciones que establezcan con sus iguales y su entorno para una vida buena para todos, ha surgido la idea de un desarrollo sostenible, sustentable o perdurable desde la educación. Se trata de pensar en una organización planetaria que incluya todos los órdenes de la vida sin comprometer las posibilidades hacia un futuro de mejoría continua para el mundo y sus habitantes.

El proceso consiste en des-educar-re-educar, es decir cambiar el pensamiento. Esta re-educación consiste en formar un nuevo ciudadano entendido como el sujeto que es capaz de vivir actuando la cohesión social; implica un pensamiento vagabundo, sellado por una fraternidad mitológica que signifique la comprensión del yo-nosotros como unidad indivisible, donde todo sujeto es una conversación poética, mitológica, prosaica, fáctica con los demás, un diálogo (Sierra, 2006); es la mística de estar juntos mediados por códigos comunes que permitan permanecer juntos en la armonía con el planeta.

Este es el proceso donde la educación encierra un tesoro, (Delors) un patrimonio planetario al cual todo individuo tiene acceso para convertirse en actor que transforme junto con los otros su vida y su relación con el medio, mediante la acción responsable y comprometida.

Documentos consultados

- Borges, Jorge Luis. *Arte poética*. Seis conferencias. 3ª ed. Barcelona, Crítica, 2001.
- Capra, Fritjof. *El punto crucial. Ciencia, sociedad y cultura naciente*. Buenos Aires, Editorial Troquel, 1992.
- Chosmky, Noam. *La (des) educación*. 2ª ed. Barcelona, Crítica, 2002.
- Delors, Jaques (comp.). *La educación encierra un tesoro*. México, UNESCO, 1997.
- De la Torre, Gamboa Miguel. (2005) "Educación Superior en el siglo XX". En *Diccionario de la Educación en México*. Luz Elena Galván Lafarga (Coord.) en http://biblioweb.dgsca.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_8.htm.
- Fuentes, Carlos (1997). *Por un proceso incluyente*. México, SNTE.
- Liotard, Jean Francois. *La posmodernidad*. Barcelona, Cátedra, 2006.
- Maffessoli, Michel. "Educación e iniciación" en *Revuelta UDLA*. Marzo/mayo 2007. México, Universidad de las Américas Puebla. 2007.
- . *La transfiguración de lo político*, 2004.
- . *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona, España, Paidós.
- Morin, Edgar. *La cabeza bien puesta*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- . *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. París, UNESCO, 1999.
- Naranjo, Claudio. *Cambiar la educación para cambiar el mundo*. Vitoria-Gasteiz, La Llave, 2005.
- Sartori Giovanni y Gianni Mazzoleni. *La tierra explota*. México, Taurus, 2003.
- Sierra Caballero, Francisco. *Políticas de comunicación y educación. Crítica y desarrollo de la sociedad del conocimiento*. Barcelona, Gedisa, 2006.
- SEP <http://ses4.sep.gob.mx/>
- Toledo Leyva, Ricardo. "Los límites de la cohesión social en México: crisis y catástrofes" en *¿Estamos unidos mexicanos? Los límites de la cohesión social en México*. Informe de la sección mexicana del Club de Roma. María de y Campos, Mauricio y Georgina Sánchez (eds.). México, Planeta mexicana. 2001.
- Touraine, Alain. *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*. Buenos Aires, Paidós.

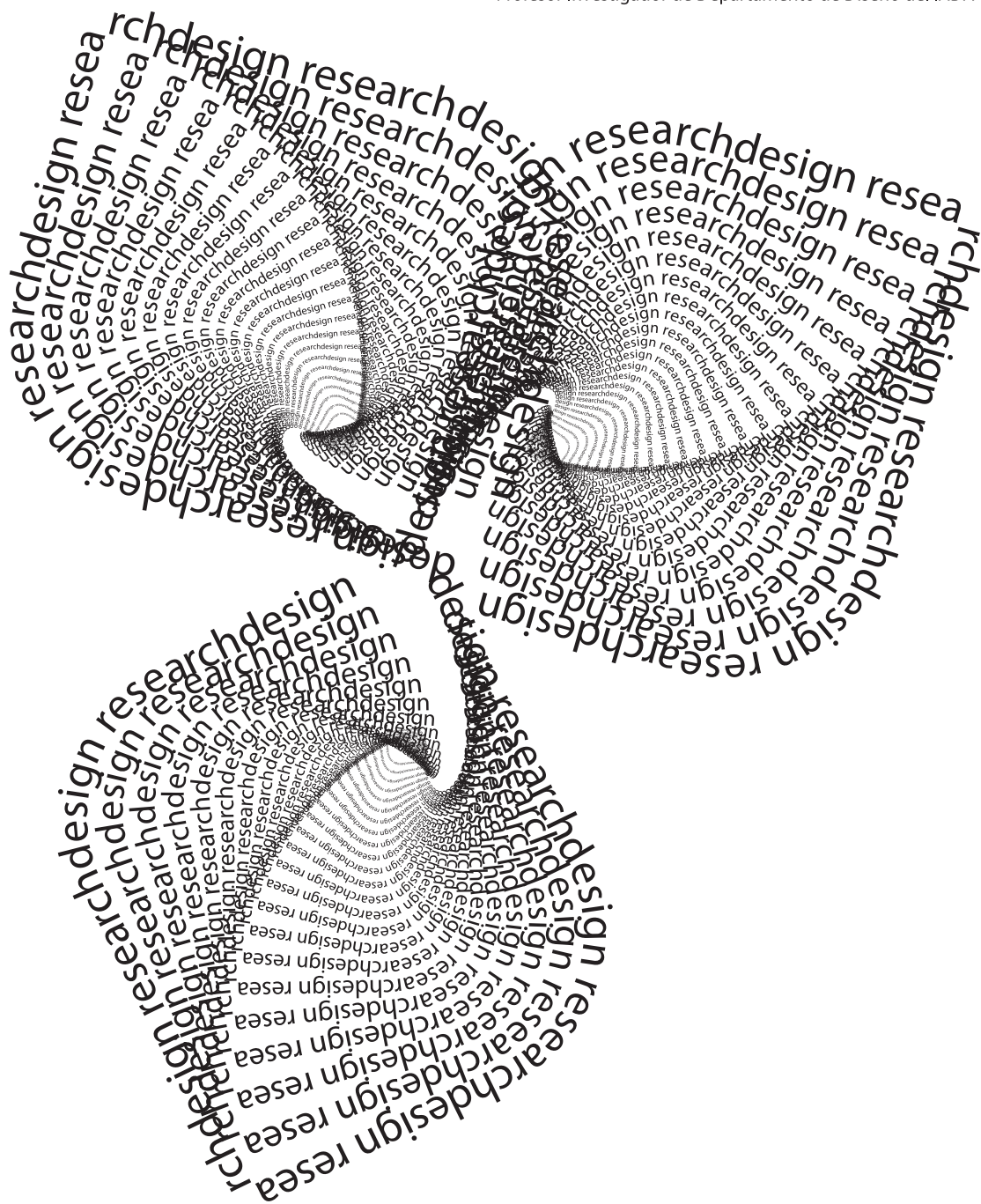




Un acercamiento al término *design research*

Verónica Ariza Ampudia

Profesor Investigador de Departamento de Diseño del IADA



Resumen

El presente artículo introduce el concepto de investigación en diseño como un espacio de generación y aplicación del conocimiento proyectual que en diversos países es reconocido como un área de estudio bien delimitada. El objetivo es introducir al lector en uno de los campos del diseño menos explorados en nuestro entorno local y plantear algunas reflexiones sobre los alcances de la actividad del profesionalista de esta área.

La palabra investigación tiene para muchos de nosotros como docentes universitarios, un sentido muy amplio. En la universidad la investigación es entendida como un ámbito de creación del conocimiento que será distribuido académicamente a través de la docencia, y luego valorado socialmente en el mundo laboral.

La investigación es uno de los medios, así como de los fines, para solventar exigencias que la sociedad moderna le requiere a la universidad, necesidades que para satisfacerse requieren de las IES cuestiones muy específicas. Juan M. Rojo, de la Universidad Complutense de Madrid, apunta las siguientes como aquellas tareas que debe cumplir todo sistema de educación superior:

1. Proporcionar un alto nivel cultural y preparación científica a mayores segmentos de la sociedad, lo cual incluye aportar un elemento de formación profesional a aquellos que en la actualidad no progresan en sus trayectorias educativas.
2. Proporcionar una formación eficaz a los profesionales que conformarán la futura espina dorsal de la universidad.
3. Llevar a cabo investigación que contribuya no sólo al progreso de las fronteras del conocimiento, sino también al desarrollo industrial.¹

Como podemos ver, las obligaciones básicas de la universidad son, por un lado, preparar a los recursos humanos que puedan satisfacer las necesidades productivas y culturales de una sociedad, y por otro, procurar avances o desarrollos en el conocimiento. En este contexto la investigación al traducirse como esa búsqueda, indagación y estudio profundo de una temática o materia que se utiliza para “producir conocimiento y teorías (investigación básica) y resolver problemas prácticos (investigación aplicada)”², se convierte en un

1 Rojo, Juan M. *La autonomía universitaria y la búsqueda de la calidad*, en el libro *Metas y proyectos de la educación superior. Una perspectiva internacional*. Arnold Burgen (editor). Fundación Universidad-Empresa. Madrid, 1999, p. 207

2 Roberto Hernández Sampieri (*et al*). *Metodología de la Investigación*, McGraw-Hill / Interamericana Editores, 3ª edición. México, D.F., 2003, p. XXXVI.

La investigación del diseño se refiere a aquello que se ha logrado al final de una actividad de diseño propositiva, cómo surge un objeto artificial y lo que significa.

La investigación del diseño se refiere a dar vida a nuevas configuraciones.

La investigación del diseño es la búsqueda sistemática y la adquisición de conocimiento relacionado con el diseño así como a la actividad del mismo.⁴

De este modo, la finalidad de la investigación en diseño son el estudio, la búsqueda y la exploración de los objetos artificiales hechos por el ser humano y la forma en que esas actividades se conciben, se dirigen y se llevan a cabo. En este sentido esta labor implica, como podemos imaginarnos, un amplio rango de disciplinas, actividades y metodologías. Veamos algunas enumeradas por Cooper y Press⁵:

- Estudios teóricos en diseño cuyo objetivo es desarrollar la ciencia del diseño y proveer marcos conceptuales para su investigación.
- Investigación del diseño por especialidades (diseño industrial, de modas, textil, interactivo, etcétera) que hace un énfasis especial ya sea técnico o de producto y que puede incluir el estudio de materiales y procesos.
- Investigación de la usabilidad, ergonomía aplicada, etnografía y otros estudios cuya finalidad es desarrollar métodos que empaten el diseño con las necesidades del usuario.
- Investigación cultural e histórica, para tener un mayor entendimiento del rol que ha tenido el diseño en las sociedades y cómo los individuos y las comunidades interactúan con la cultura visual.
- La investigación sobre la pedagogía del diseño, que explora temas sobre el aprendizaje y la cognición a través del diseño.
- Investigación aplicada en problemáticas específicas como prevención del crimen, sustentabilidad, cambio demográfico y salud, cuyo objetivo es desarrollar nuevos métodos y modelos de diseño para tratar los problemas contemporáneos.
- Investigación y gestión del diseño, que estudia cómo el diseño puede ser manejado en el contexto del desarrollo de nuevos productos, la imagen, el diseño medioambiental y la competitividad económica.

4 Nigan Bayazit "Investigating Design: a Review of Forty Years of Design Research" en *Design Issues*, volumen 20, número 1, invierno 2004, pp. 16-29.

5 Rachel Cooper y Mike Press. "Academic design research". Design Council, 2007, pp. 1-2.

Es interesante también dar cuenta de algunos ejemplos que muestran lo que la investigación en diseño podría generar, es decir, resultados en proyectos de diseño que nos permitan identificar su utilidad e impacto. Uno de los países más avanzados en investigación del diseño como ya lo mencionamos es Inglaterra; muchas de sus universidades ofrecen lo que llaman *academic design research*, departamentos con especialistas en el área que brindan asesoría para proyectos de investigación. Algunos de los casos que ellos presentan⁶ son por ejemplo cómo crear un diseño que incluya un vínculo emocional en la fabricación de un teléfono celular, cómo en una tienda de autoservicio se genera una baja en los crímenes a través del diseño o simplemente cuáles métodos de investigación del usuario funcionan mejor en qué proyectos.

Esta breve descripción del concepto *design research* nos permite reconocer que la investigación en diseño, como lo hemos traducido aquí, no trata únicamente de la búsqueda de información previa a realizar un proyecto de diseño, sino que se está hablando de la generación de conocimiento a través de la investigación y la experimentación, de la teoría relacionada con la práctica más allá de la puesta en acción de fórmulas para generar y evaluar nuevos productos o servicios.

Así pues, el término se relaciona directamente con lo que es la creación de productos y/o servicios y a través de ello y de una compleja reflexión, de la creación también de nuevo conocimiento. El diseño como la disciplina que trata del mundo artificial y como proceso que ha dado pie a la gestación de diversos métodos, tiene también amplias explicaciones en las conjunciones en inglés *science of the artificial*, *designerly ways of knowing* o *design thinking*, pero estos temas merecen discusión aparte. Lo que valdría la pena reflexionar ahora es si en nuestra institución conocemos y/o reconocemos una actividad de investigación del, en o para el diseño que se promueva a través de nuestros programas de grado y en especial de posgrado, pero más puntualmente si hemos logrado que esta actividad se materialice en los productos generados tanto por alumnos como por docentes, llámense investigaciones, tesis, proyectos, objetos, espacios o mensajes.

⁶ Para ver más ejemplos documentados, el Design Council recomienda visitar la página www.biad.uce.ac.uk o en el mismo artículo en extenso del tema en Design Council.

Bibliografía

- Bayazit, Nigan, "Investigating Design: a Review of Forty Years of Design Research" en *Design Issues*, volumen 20, número 1, invierno, 2004, pp. 16-29
- Birmingham City University [en línea]: Birmingham Institute of Art and Design [Inglaterra]. <http://www.biad.uce.ac.uk> [Consulta: 18 sept. 2008]
- Burgen, Arnold (Editor). *Goals and Purposes of Higher Education in the 21st Century*. Jessica Kingsley Publishers, 1996. Tr. al castellano de Susana Aguilar Fernández. Metas y proyectos de la educación superior. Una perspectiva internacional. Prólogo de Saturnino de la Plaza. Fundación Universidad-Empresa, editado con la colaboración de Banco Santander. Madrid, 1999. 275 pp.
- Cooper Rachel y Mike Press. "Academic design research". Design Council, 2007, pp. 1-2 desde http://www.designcouncil.org.uk/AutoPdfs/DesignCouncil_1949.pdf [Consulta: 23 abr. 2008]
- Design Council [en línea]: United Kingdom Non-Departmental Public Body [Inglaterra]. <http://www.designcouncil.org.uk/> [Consulta: 18 sept. 2008]
- Hernández Sampieri, Roberto, Carlos Fernández Collado y Pilar Baptista Lucio. *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill / Interamericana Editores, 1^a edición, 1991. México, D.F., 3^a edición, 2003. 705 pp.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo conocer cuáles son los factores que influyen en los alumnos al realizar la evaluación de la práctica docente. Los datos se recolectaron a través de un grupo foco con alumnos de la clase de Investigación del Campo Profesional del programa de Diseño Gráfico de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Introducción

Los factores que influyen en el momento de la evaluación resaltan los rasgos personales y académicos del docente, el anonimato de los estudiantes, el periodo de aplicación de la evaluación y el tipo de curso (obligatorio u optativo). Durante el semestre agosto-diciembre del 2008 se realizó un grupo foco con el objetivo de conocer cuáles son los factores que influyen en los alumnos al realizar la evaluación de la práctica docente.

El grupo foco es un método de recolección de datos que consiste en un grupo pequeño donde los participantes hablan sobre un tema en un ambiente preparado por el investigador, que a la vez funge como moderador en la actividad. El grupo foco es útil cuando un investigador se encuentra en la fase inicial de una investigación y trata de hacer una exploración inicial en un contexto.

Desarrollo

El primer paso es determinar el número de grupos y sesiones que habrán de realizarse. En este caso, es sólo una sesión. Posteriormente se define el tipo de personas que habrá de participar en la sesión. Para realizar esta actividad se reunió un grupo de ocho alumnos de la clase de Investigación de Campo Profesional, cuatro mujeres y cuatro hombres; las edades de los alumnos oscilaron entre los 22 y 32 años de edad. Conversando en torno al tema de la evaluación docente en un ambiente relajado, se indagó sobre las características que ellos consideran debe tener un buen profesor, qué elementos toman en cuenta cuando evalúan el desempeño de un docente frente a grupo, si intervienen cuestiones personales al momento de contestar el instrumento de evaluación, si conocen las estrategias de enseñanza que utiliza el profesor, si el docente domina el tema y, en general, si consideran a sus profesores aptos para estar al frente de un grupo.

El reto de esta actividad es el análisis cualitativo ya que el volumen de datos que se genera es alto. Cuando se reducen los datos hay que tener

orden y entusiasmo. Agregaron que el rango es importante, es decir, les otorgan calificaciones altas a los docentes que tienen reconocimientos, logros académicos y estudios de maestría o doctorado. Los alumnos consideran que estos profesores deben recibir calificaciones más altas que los que no los tienen.

En cuanto al género, no existe una relación significativa entre las calificaciones y el género del instructor; sin embargo, existe una tendencia ligera a calificar más alto a los docentes del mismo género. Los años de experiencia y la edad es otro factor que toman en cuenta los alumnos pero que no influye a la hora de hacer la evaluación.

Otras características importantes que toman en cuenta en el momento de realizar la evaluación es el interés del profesor por la clase, la imparcialidad en la evaluación, la estimulación del auto-aprendizaje, la definición clara de objetivos de aprendizaje y el diseño de situaciones que lo faciliten, que los profesores estén dispuestos a brindar ayuda; la organización del curso y claridad en las exposiciones, el conocimiento del contenido, calidad en los exámenes; es decir, que haya relación entre los objetivos de la clase con lo que se está evaluando y la estimulación del interés de los alumnos a través de estrategias de motivación son los indicadores más significativos. Una actitud positiva hacia los estudiantes es un aspecto que los alumnos consideran como básico para emitir un juicio de evaluación.

Los alumnos mencionan ciertos factores que influyen al momento de la evaluación, el anonimato de los estudiantes es uno de ellos. Ellos señalan que si en los formatos de evaluación de alguna forma se puede identificar al alumno, esto da pie a que el alumno no exprese lo que realmente piensa del desempeño del profesor ya que consideran que si éste sabe cómo lo está evaluando un alumno, esto puede repercutir en su calificación final.

Otro factor es la presencia del docente al momento de la evaluación. Los alumnos mencionan que la presencia del instructor en el salón de clases al contestar el cuestionario influye en la evaluación, por ejemplo, llevar a los alumnos al laboratorio de cómputo a realizar la evaluación o motivarlos a contestar el formato ha dado pie a negociar la evaluación, es decir, intercambiar una opinión buena por una calificación alta; por otro lado, señalan que dan calificaciones bajas si el cuestionario se contesta en periodo de exámenes finales; si el curso es obligatorio u optativo también influye, los estudiantes dan calificaciones altas en los cursos optativos.

Otros resultados

Los alumnos manifiestan desconocer para qué sirven o qué se hace una vez que se conocen los resultados de la

evaluación. Agregan que los resultados de las evaluaciones están en función del número de alumnos que contesta un cuestionario. Así lo manifiestan: “entre más estudiantes contestan la evaluación más baja es la calificación del profesor, ya que se dividen las opiniones”...“o si nomás evalúan uno o dos alumnos...le va muy bien o le va muy mal”.

Mencionan que la efectividad docente depende de la materia: “un profesor con calificaciones altas en un curso como Geometría no necesariamente obtendrá lo mismo en uno con características diferentes, como Teoría del diseño, por ejemplo”.

Los alumnos no creen que la calificación que un docente obtiene refleje adecuadamente su desempeño frente al grupo; señalan que el tipo de instrumento que se utiliza no da información sobre el nivel y la cantidad del aprendizaje en los alumnos, y agregan que la mejor forma de saber si un profesor es bueno o no, sería evaluando el conocimiento que tiene un alumno sobre la clase por alguien externo al grupo.

En la discusión señalan que consideran el proceso de evaluación como una forma en la que los alumnos describen lo que los maestros hacen cuando enseñan y no implica una evaluación objetiva del desempeño de los docentes en el salón de clases. Los alumnos también hablaron sobre sus expectativas de calificación. Los estudiantes que esperan calificaciones altas otorgan lo mismo a los docentes, así como los que tienen un interés previo en el curso.

Pocos alumnos consideran que la permanencia de los docentes en la universidad depende de la calificación que ellos les otorgan y otros dicen que la evaluación no tiene ningún valor porque “si los profesores están bien relacionados no les pasa nada”. La mayoría de los alumnos consideran que la seguridad del puesto de un docente depende más de las relaciones de poder que establezca en la institución que de su desempeño en el salón de clases.

Recomendaciones

Una desventaja que menciona Morgan (1993) es que en la entrevista grupal hay miembros que se extienden demasiado en sus opiniones y hacen que los demás integrantes se desanimen o comenten que el otro compañero opinó lo que ellos querían decir. Al aplicar esta metodología es necesario dar un tiempo límite para las opiniones porque hay miembros del grupo que no dejan hablar a sus compañeros.

Además, tratar de no crear consenso entre los integrantes del grupo, que no estén todos de acuerdo con un mismo tema sino de generar debate entre ellos. Hay momentos en que se da el conflicto por la diferencia de

opiniones y se desvía la conversación del propósito original y se generan datos que no sirven para nada.

El investigador debe apoyarse en teorías de la comunicación para estar atento al proceso de comunicación entre los integrantes y cuidar las interacciones problemáticas que puedan amenazar la validez de los datos recopilados (Morgan, 1993).

Una combinación de métodos daría una comprensión más amplia sobre todo lo que implica evaluar a un docente desde el punto de vista de los alumnos. Morgan (1997) menciona que si se compara el grupo focal y las entrevistas individuales, en el grupo focal se tiene la oportunidad de adquirir evidencia sobre las diferencias y similitudes en las opiniones de los participantes y cómo interactúan éstas, pero en las entrevistas individuales los participantes pueden establecer una relación más personal con el investigador.

Es recomendable llevar a cabo un ejercicio de triangulación para comparar resultados con investigaciones similares.

Bibliografía

- Hernández, R.; Fernández, C.; Baptista, P. (2006). *Metodología de la investigación*. 4ta. edición. México: McGraw-Hill.
- Morgan, David L. (1993). *Successful Focus Groups. Advancing the State of the Art*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Morgan, David L. (1997). *Focus Groups as Qualitative Research*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

Resumen

En el presente artículo se expone una reflexión acerca de la importancia de la conservación del patrimonio arquitectónico con el propósito de observar el compromiso que la sociedad asume en la preservación de inmuebles que integran su fisonomía urbana.

Introducción

En algunas ciudades de México es común observar abandono y destrucción de inmuebles que en algún momento de su historia formaron parte de su fisonomía urbana. En el norte del país, es más recurrente esta situación debido a que no se canalizan recursos o bien por el desinterés de autoridades y de la comunidad. Otro factor que puede ayudar a explicar este fenómeno posiblemente resulte de la fundación tardía de las ciudades del norte en comparación con otras del centro del país donde se construyeron magníficas edificaciones arquitectónicas que han pasado a formar parte del patrimonio cultural.

En Ciudad Juárez se observa destrucción y abandono de inmuebles que bien pudieran ser parte de su patrimonio cultural arquitectónico, por ejemplo, la iglesia de San José, que por falta de mantenimiento, el agua de la lluvia se filtró por cubierta y muros provocando el derrumbe de la portada del templo. El edificio de lo que fue la antigua escuela de agricultura Hermanos Escobar representa otro caso de abandono y destrucción de un inmueble que forma parte de la historia de la ciudad.

La Plaza Monumental, aunque no reunía los criterios que señala el INAH¹ para considerarse como patrimonio cultural arquitectónico, ocasionalmente era un espacio de entretenimiento público donde la gente se relajaba después de extenuantes jornadas de trabajo. No obstante que cumplía una función social, fue derrumbada para ceder su lugar a la construcción de un centro comercial que al parecer hasta el momento apunta hacia el fracaso, es decir, no logra satisfacer las necesidades de consumo de la gente. Esta situación enseña que antes de derrumbar un inmueble se debe realizar un estudio previo en cuanto al contexto urbano y la función social.

1 El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) tiene como objetivo la investigación científica sobre Antropología e Historia relacionada principalmente con la población del país y con la conservación y restauración del patrimonio cultural arqueológico e histórico, así como el paleontológico; la protección, conservación, restauración y recuperación de ese patrimonio y la promoción y difusión de las materias y actividades que son de la competencia del Instituto. <http://www.inah.gob.mx>

tural arquitectónico, denominado también bien inmueble o monumento, son las edificaciones representativas de una sociedad, de su forma de vida, ideología, economía, tecnología y cultura, su significado histórico y por sus valores intrínsecos, arquitectónicos, funcionales, espaciales, tecnológicos y estéticos, que pueda poseer cualquier obra arquitectónica.

Características de patrimonio cultural arquitectónico se observan en un conjunto conventual del siglo XVI donde prevalece la mano del artesano que esculpe los elementos de cantería, la iconografía religiosa del movimiento de evangelización, la monumentalidad arquitectónica y la inclusión de elementos de la cosmogonía indígena. Casos concretos se observan en zonas arqueológicas como Palenque y Chichen Itzá, por mencionar algunas. Cada una de estas manifestaciones arquitectónicas corresponde a una época de nuestra historia con sus factores sociales, culturales, políticos e incluso materiales y equipos constructivos propios. Sin embargo, esos factores no se transmiten de manera inalterable, pues hay que estar concientes de que el presente está inmerso en un marco político y social donde la tecnología avanza de tal manera que el producto arquitectónico se presenta de manera diferente con características que resaltan tendencias innovadoras y llegan a ser también un ejemplo claro del patrimonio cultural arquitectónico.

Un número importante de ciudades del centro y sur de la República Mexicana forman parte del patrimonio de la humanidad y se encuentran protegidas por la *UNESCO*,³ dada su historia y por su arquitectura maravillosa que remite a nuestro pasado y representa parte de la identidad que nos caracteriza como nación. En las ciudades del norte la dinámica es diferente: el grado de edificación no se considera de igual magnitud arquitectónica aun y cuando revele la época de fundación a través de sus calles y construcciones. El rápido crecimiento de las ciudades, el poco interés social por la conservación, la poca rentabilidad de los inmuebles y la búsqueda de mejores zonas de estar, provocan el abandono de algunas zonas de la ciudad que se convierten en lugares insalubres e inseguros para los transeúntes.

El desinterés por la historia de la ciudad, la intervención de los inmuebles sin un estudio previo, derribar construcciones para convertirlas en estacionamiento, el abandono y poca apreciación arquitectónica y la presencia de espacios abiertos que no se integran a la fisonomía urbana, contribuyen a mermar la esencia de la ciudad.

3 Organización de las Naciones Unidas para la Ciencia, la Educación y la Cultura, según datos expuestos en la página oficial de la UNESCO www.unesco.org; veintisiete sitios mexicanos figuran en la lista del Patrimonio Mundial, veinticuatro sitios culturales y tres naturales.

Existe un gran número de construcciones a catalogar por parte de instancias gubernamentales, pero hay que recordar que el conocimiento, la apreciación y la conservación de nuestro patrimonio dependen tanto del interés público como del de diferentes organizaciones estatales y municipales.

Una sociedad puede determinar lo que forma parte de su patrimonio; el valor que ella ofrezca a un bien cultural será el mismo que ayudará a su conservación, ya que formará parte de su identidad. Para lograr los primeros pasos en la protección de los bienes arquitectónicos y urbanos es menester conocerlos y estimarlos. El valor de nuestra arquitectura, desde los más remotos vestigios de la época prehispánica hasta el presente, ha sido estudiado y difundido por numerosos investigadores de diversas disciplinas, agrupándolos por tipologías, época, estilo y regiones.

La participación social en la conservación de la arquitectura

El lugar habitable es el resultado de los movimientos, actividades y comportamiento de los seres humanos, y se ve reflejado en aspectos económicos, sociales, políticos y culturales. La participación de la sociedad en la conservación arquitectónica se considera dinámica y puede modificarse por cambios en las pautas culturales de cualquiera de los sectores participantes. Las normas sociales, la conservación y la comunicación, son factores importantes para la conservación de un sitio.

En Ciudad Juárez la moda y las novedades parecieran tener mayor peso que las tradiciones. Juárez es una ciudad fronteriza cuyo crecimiento de la mancha urbana y de sus habitantes se explica a partir de la industria maquiladora. La industrialización convierte a la ciudad en polo de atracción de personas de otros estados del país y del extranjero que llegan en busca de trabajo, o bien, personas que no logran cruzar la frontera y se quedan a residir, lo que provoca encarecimiento de vivienda y de bienes y servicios.

Los factores arriba mencionados convierten a la ciudad en mosaico de gran diversidad cultural. Dada esta situación, es difícil que se genere sentido de pertenencia entre los miembros de la sociedad al no existir un arraigo a la ciudad.

Un caso que podemos citar para demostrar poco arraigo a los inmuebles de la ciudad es el de la plaza de toros Monumental, que era propiedad privada y fue vendida a una cadena de tiendas de supermercado. La fecha de construcción data de 1957, y para el año 2009 contaría con 52 años de existencia, no obstante fue derrumbada

en el 2006. El reglamento del INAH establece que un inmueble puede ser catalogado si pertenece entre los siglos XVI al XIX,⁴ sin embargo, otras organizaciones como el Docomomo,⁵ que se enfocan en la documentación y conservación de la arquitectura del siglo XX, establecen otros criterios para la conservación.

Ahora bien, ¿para qué esperar demoliciones para interesarse en conservación? Según fuentes periodísticas⁶ se intentó rescatar la Plaza Monumental de su destrucción, ya que era parte de la historia urbana de la ciudad; aún así, el Municipio no mostró interés para que se preservara el inmueble. Si a la autoridad no le interesó la preservación, mucho menos al propietario.

La pregunta en este caso sería: ¿hay tanta indiferencia hacia nuestra ciudad? Hanna Arendt⁷ menciona que “en cuanto algo permanece puede ser reconocido como perteneciente a un lugar, a una cultura, a una tradición. Es posible establecer un diálogo que nos hable de su identidad; sin la permanencia del artificio humano no puede haber memoria de lo que sucederá en los que vendrán después; en su permanencia descansa la estabilidad del entorno, en lo cual es posible reconocer su identidad”. En este sentido se puede concluir que al no existir conciencia por la preservación la sociedad, poco a poco va ir perdiendo su ciudad.

Consideraciones generales

El presente artículo surge como una reflexión que resulta de un recorrido por áreas urbanas de Ciudad Juárez; el primer cuadro de la

4 INAH, Ley Federal sobre monumentos y zonas arqueológicas, artísticos e históricos, capítulo III, de los Monumentos Arqueológicos, Artísticos e Históricos, artículo 36.

5 Docomomo (Documentación y Conservación del Movimiento Moderno en arquitectura) fundado en 1988, constituido inicialmente por un pequeño grupo de especialistas europeos preocupados por la conservación del patrimonio arquitectónico del siglo XX. En 1990 tuvo lugar en Eindhoven una primera reunión fundacional, donde se sentaron las bases para esta asociación, adoptando estatutos que giraban en torno a la obtención de un registro de edificios relevantes y a la formación de una conciencia para su debida protección. Actualmente tiene más de cuarenta secciones nacionales que trabajan en las labores de registro, tendientes a la elaboración de publicaciones y otros medios de transmisión masiva para dar a conocer este importante periodo de la arquitectura y, con ello, favorecer la conservación de este legado. A principios del 2003 se integró un grupo de trabajo en la Ciudad de México y para el mes de agosto se realizó la inscripción correspondiente de Docomomo México al organismo internacional. Esto sucede al mismo tiempo que el ICOMOS, en acuerdo con la UNESCO, busca realizar los estudios para que el peso de la arquitectura del movimiento moderno cuente con una justa representación en la lista de patrimonio mundial.

6 En *El Diario* 12 de enero del 2006, “Inician demolición de la monumental”; este día da inicio la demolición de la Plaza, la cual es suspendida debido a que no contaba con los permisos correspondientes. El director del Instituto Chihuahuense de la Cultura informó que se pretendía iniciar apenas con un proceso de declaratoria de patrimonio cultural, ya que existía una demanda ciudadana para evitar la demolición de la misma y tenía que dar respuesta.

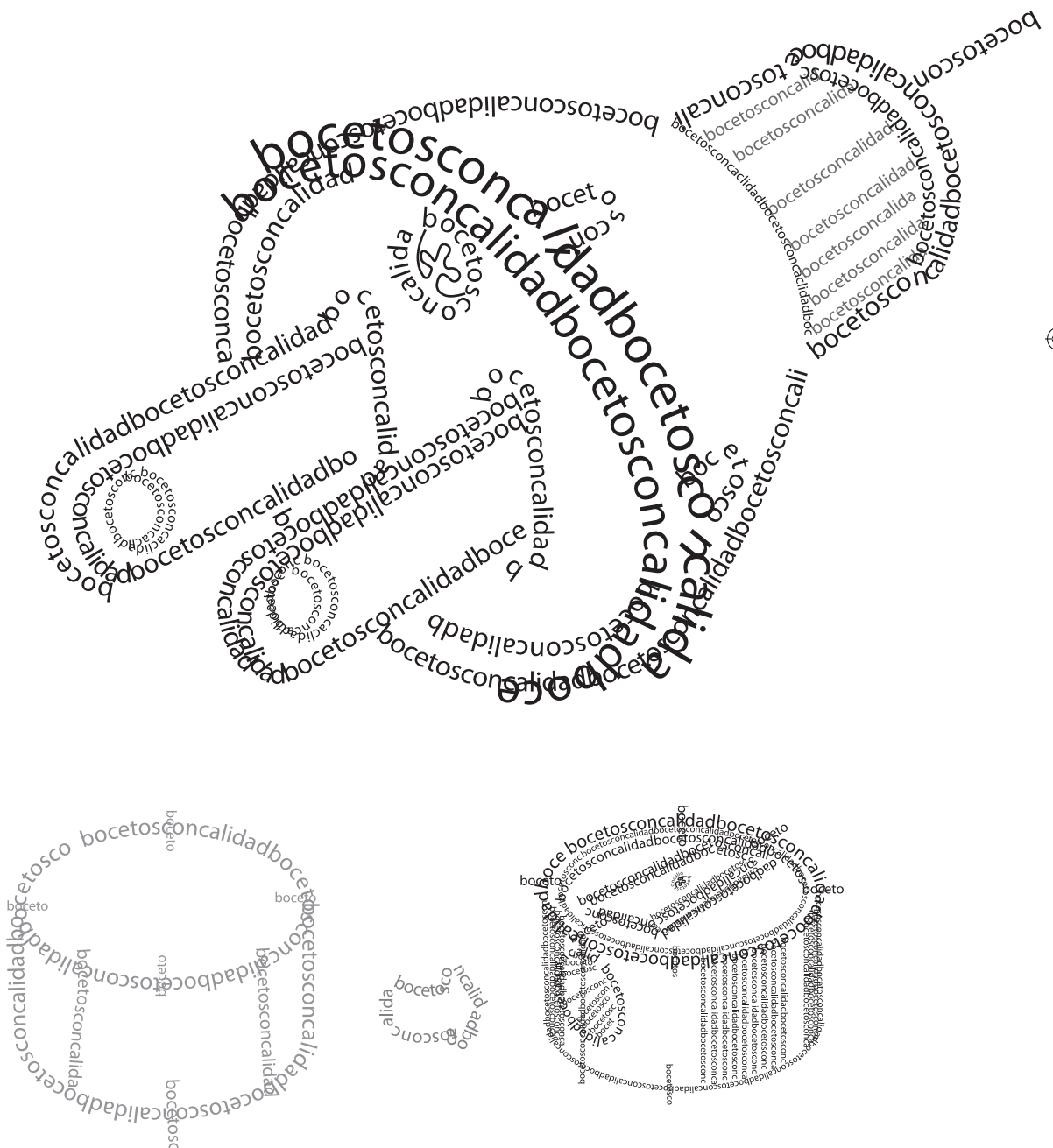
7 Hanna Arendt; *La condición humana*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001, pp. 126.

- Flores, Raúl, Efrén Gutiérrez y Óscar Vázquez, *Crónica en el desierto de Ciudad Juárez de 1659 a 1979*. 1ra. edición. Ayuntamiento de Ciudad Juárez 1992-1995.
- Font Fransi, Jaime. *Proyecto de conservación y restauración para un sitio y un monumento en la ciudad de Querétaro*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Arquitectura con especialidad en Restauración de Sitios y Monumentos. Universidad de Guanajuato. Marzo 1993.
- Gallegos, Oswaldo y Álvaro López. *Turismo y estructura territorial en Ciudad Juárez*, México, Investigaciones Geográficas N. 053, Universidad Nacional Autónoma de México, D.F. abril 2004.
- Peña, B. Leticia. *Posmodernidad, arquitectura e identidad fronteriza*, 76 Reunión Nacional ASINEA, Mesa de Teoría, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Rodríguez / Pradilla. *Seminario sobre la conservación del patrimonio del siglo XX*. ICOMOS. Universidad Autónoma Metropolitana, México, D.F., Junio de 1996.
- Sánchez, Andrés Armando. *Retos de la conservación del patrimonio edificado del S. XXI*, publicación sobre conservación del patrimonio edificado, Colegio de Diseño Urbano de la Facultad de Arquitectura BUAP.
- Sevilla, Amparo. *Patrimonio cultural y movimiento urbano popular*, Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Universidad de Colima.
- Villagrán / Chanfon. *Arquitectura y restauración de monumentos*, Sociedad Mexicana de Arquitectos Restauradores, A.C. 1979.
- <http://www.inah.gob.mx>
http://www.inah.gob.mx/Transparencia/Archivos/155_ley_fed_mntos_zon_arq.pdf
<http://www.servidor.esteticas.unam.mx/docomomo>
http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=29008&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html ICOMOS Mexicano
<http://www.agn.gob.mx/menuprincipal/serviciospublico/disposiciones.html>

Consejos prácticos para la elaboración de bocetos con calidad

Armando Martínez de la Torre

Profesor Investigador del Departamento de Diseño del IADA



Resumen

El presente artículo tiene por objetivo orientar a los alumnos de Diseño Industrial sobre una serie de consejos que permitan mejorar la etapa de bocetaje de sus proyectos de diseño. Cómo mejorar su estilo y forma de dibujar.

Introducción

Hoy en día existe mucha literatura relacionada al dibujo artístico, de animación o bocetaje, y es muy difícil encontrar libros o literatura relacionados a la técnica explícita de dibujar o bocetar a mano alzada objetos y/o productos de bienes de consumo o de capital, enfocados al diseño industrial; y muchos o algunos de estos libros, si los hay, son de importación, razón por lo cual presento este artículo con el objetivo de generar consejos prácticos para bocetar y útil para quien lo requiera.

Existen personas o profesionistas que parece que la *habilidad de dibujo la tienen en la sangre*, pero no es así; quizás sea un simple mito, pero lo que sí es verdad es que la habilidad y destreza para dibujar se adquiere con conocimiento y práctica. El conocimiento lo adquirimos en el aula en asignaturas como geometría, dibujo artístico, técnico y de perspectiva; y la práctica la generamos al realizar una serie de ejercicios para dominar la técnica y aplicarla en el ámbito profesional.

El presente artículo es de interés para alumnos, profesores y profesionistas en el área de diseño en mejorar la habilidad y destreza en la realización de dibujos hechos a mano alzada. El boceto es una técnica de dibujo libre que comunica ideas, proyectos y quizá metas para realizar algún objeto o producto de modo gráfico hasta materializarlo.

Bocetar para comunicar

Cuando éramos niños, como a todos, nos gustaba dibujar y ser creativos, pero nunca nos imaginamos que tal vez en un futuro fuéramos a ser arquitectos, diseñadores o ingenieros. Sin embargo, es hasta que crecemos y estudiamos una carrera que involucra en su proceso conceptual bocetar para expresar ideas, cuando inician los problemas para algunos estudiantes y profesionistas. “No sé dibujar, pero en la *compu* me salen mejor los bocetos”. Es la respuesta más común de la mayoría de mis alumnos y algunos colegas que, por alguna razón, no se esfuerzan por bocetar con *calidad y estilo*. Con calidad me refiero a que el dibujo cumpla con características básicas para comunicar algo, y dichas características son:

Sin importar cómo tomamos el lápiz o si somos diestros o zurdos, siempre tenemos una posición en nuestra mano para trazar una línea recta a mano alzada; dicha posición nunca cambia ni varía, y se puede demostrar, razón por la cual cuando alguien dibuja con rapidez o lentitud un boceto con calidad, sólo vemos cómo se fue creando el dibujo, pero ¿cómo elaboró esas líneas tan derechas?

Tomemos una hoja blanca tamaño carta y dibujemos una línea recta vertical de unos 10 ó 15 centímetros, de tal manera que el trazo de esta línea sea perpendicular al largo de la hoja, y tracemos otra línea en sentido horizontal de la misma longitud, sin importar que se cruce con la línea anterior. Posiblemente no quedaron tan derechitas como quisiéramos, porque tal vez se dibujaron dichas líneas con la hoja de papel alineada al borde de la mesa y quizás con la hoja adherida por los extremos con cinta, uno o lo otro dificultan el trazo, porque forzamos a nuestra mano a trazar dichas líneas con la hoja alineada y/o fijada a la mesa.

132

Si queremos trazar una línea de cualquier longitud –vertical, horizontal, diagonal o en cualquier otra posición– para generar un dibujo bidimensional o tridimensional, sigamos los siguientes consejos con el fin de que quede derecha:

No bocetar sobre un cuaderno; desprenda la hoja y dibuje sobre la mesa; esto le da más estabilidad al trazar.

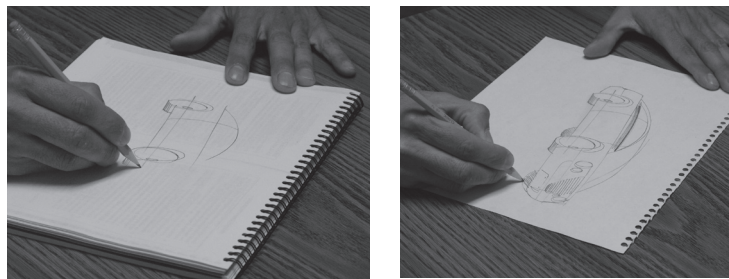


Figura 2. Se recomienda desprender la hoja para dibujar sobre una superficie más sólida.

No dibuje utilizando como base cuadernos, bloques de hojas u otros objetos. Sucede lo mismo que en el punto anterior.

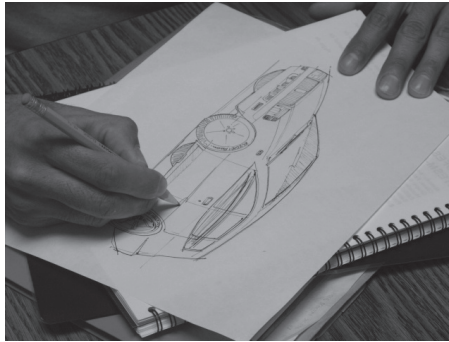


Figura 3. Evite dibujar sobre una pila de cuadernos y carpetas.

Bocete preferentemente en hojas blancas, nunca en hojas rayadas o reticuladas. Para lograr una presentación de bocetos visualmente más limpia.

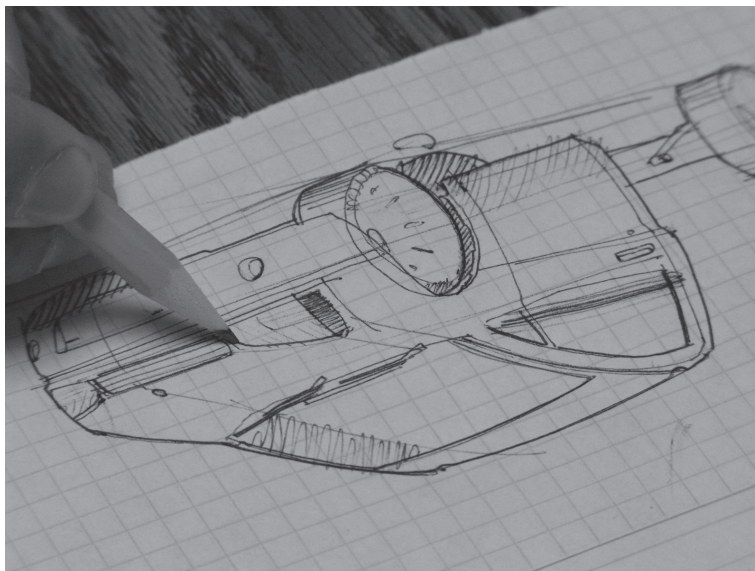


Figura 4. Trazo sobre una hoja reticulada.

Dibujar los primeros trazos, para que nuestras líneas queden derechas

Coloque la hoja de papel sobre la mesa sin fijarla, en posición tal que la mano le permita trazar dicha línea en la forma más cómoda. Observe la posición y ángulo de su mano y podrá ver que la línea sale derecha; pero si desea trazar otra línea en otra posición gire, o mueva la hoja de tal modo que le permita trazar nuevamente dicha línea como la anterior y observará que al colocar nuevamente la hoja en la posición original de inicio, todas sus líneas

salieron derechas. Esto es porque nuestra mano, al dibujar líneas rectas, *sólo se mueve en una sola dirección y sentido*. Si esto sucede, hay que mover o girar la hoja las veces que sean necesarias para poder dibujar el objeto que queremos y tenga el aspecto como si hubiéramos utilizado una regla. Esta técnica aplica también para dibujar líneas curvas de diferente longitud.

Tipos de bocetos

Bocetos a mano alzada

Los bocetos son una serie de dibujos que plasman ideas o conceptos, y pueden ser representados de forma simple o compleja, como un recurso muy utilizado por diseñadores industriales, arquitectos e ingenieros.

Boceto simple

Es aquel dibujo que con unos cuantos trazos o líneas definen un concepto formal sin tantos detalles; para resaltarlos se sugiere combinar calidades de línea medianas, gruesas y algunos achurados muy abiertos.

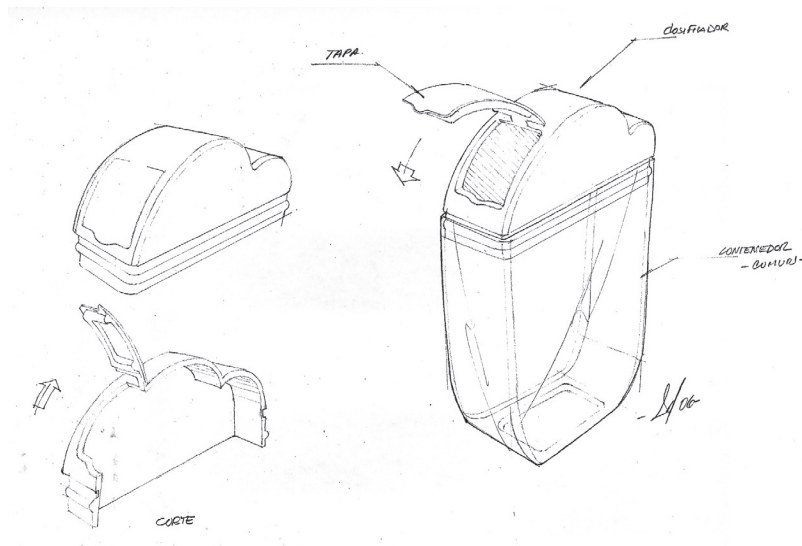


Figura 5. Trazo de envase para dulces.

Boceto complejo

Es aquel dibujo que requiere más trazas de dibujo y define un concepto formal con más precisión y detalles; para resaltarlos se sugiere combinar diferentes calidades de líneas que van desde muy finas, medianas y gruesas, y requieren de achurados abiertos y cerrados, según sea el plano a aplicar, y

conocer al detalle todos los elementos de composición, grandes y pequeños, que conforman dicho objeto.

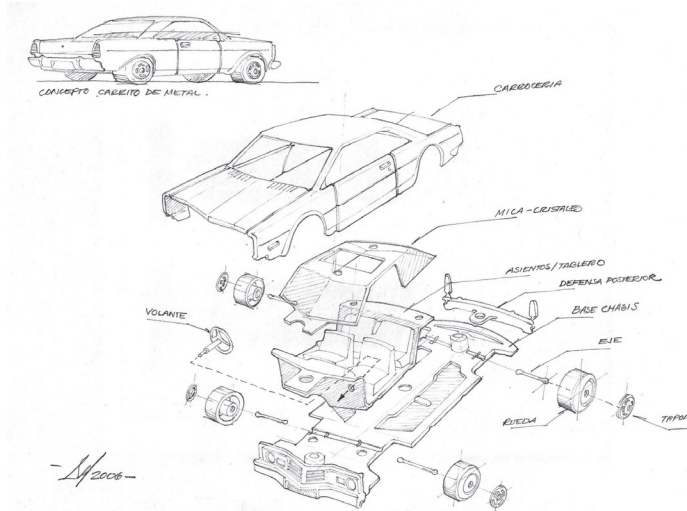


Figura 6. Dibujo de despiece a mano alzada de *carrito de metal*.

Calidades de línea

Nos sirven para generar volumen al trazar un objeto o forma. Si utilizamos durante todo el trazo una sola calidad de línea, el dibujo se ve muy plano; pero si combinamos diferentes calidades de línea, el dibujo se ve más volumétrico.

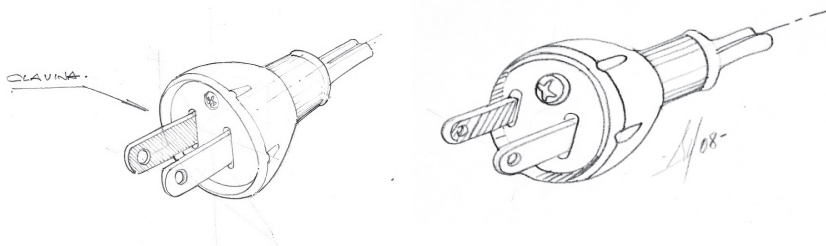


Figura 7. Comparativo de trazo de una clavija: la figura de la izquierda dibujada con diferentes calidades de línea y la figura de la derecha trazado con una sola calidad de línea.

Utilizando una *lapicera*¹ HB 0.5, y ejerciendo la presión necesaria sobre el papel durante el trazo podemos generar hasta 4 ó 6 calidades de línea, desde fina, mediana y gruesa. Es importante girar la lapicera en ciertas ocasiones durante el trazo para que se afile la punta con el cambio de posición.

¹ Lapicera: Es un portaminas recargable de minas de material de grafito que se pueden seleccionar en puntillas de 0.5, 0.7mm de diámetro y su dureza con la nomenclatura de: H, duro, HB, medianamente duro, y B, suavemente duro.

Proceso de configuración de la forma desde su inicio hasta el detalle

Forma

Todos los objetos o productos sin excepción tienen una forma geométrica que debemos identificar para realizar su trazo, definido como envolvente geométrica. Si la forma del objeto a dibujar o conceptualizar es cilíndrica, cúbica, esférica, cónica, piramidal, etcétera, se trazarán como formas tales, y sólo nos sirven como referencia para definir su composición como el objeto que queremos dibujar. Por ejemplo, si queremos dibujar una estufa, lavadora, maleta, autobús, horno de microondas, reproductor de DVD, etcétera, su trazo inicial será un cubo, un calentador de gas, lámpara, pluma, envase, etcétera, será un cilindro y así sucesivamente, según la forma de los objetos a dibujar², seleccionamos la envolvente geométrica deseada (ver Figura 8).

136

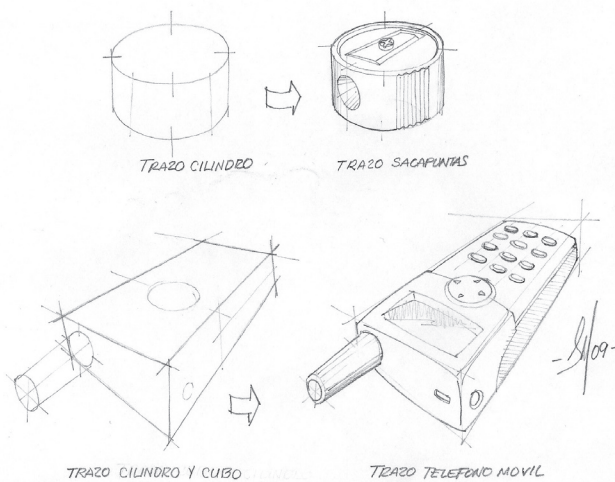


Figura 8. El trazo inicial de la envolvente define la forma geométrica del objeto.

Proporción y perspectiva

Simultáneamente durante el trazo de la forma descrito en el punto anterior, debemos determinar el tamaño como proporción del objeto y orientación de la envolvente geométrica dentro de una perspectiva³ (ver Figura 9).

- 2 Se aconseja que, en esta primera parte del trazo de la envolvente de la forma, se dibuje con calidad de línea muy suave o fina. Se sugiere que al trazar no reescribir las líneas una sobre otra(s) tratando de corregir su alineación, dando un aspecto de línea peluda. Practique los consejos indicados al inicio de este artículo con el subtítulo: *¿En qué posición dibujamos y cómo nos apoyamos?*
- 3 Se sugiere no utilizar en el trazo como la vista del objeto la perspectiva isométrica, militar o caballera,

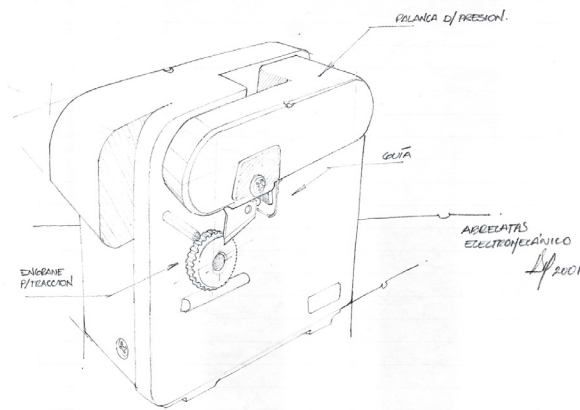


Figura 9. Boceto de abrelatas mecánico dibujado a dos puntos de fuga.

Definición de elementos de composición que determinan qué tipo de objeto o concepto es dibujado

A la envolvente geométrica con perspectiva y proporción agregar las líneas internas o externas que sean necesarias para definir qué tipo de objeto es dibujado, porque podemos tener la misma envolvente geométrica en perspectiva y proporción para dibujar objetos totalmente diferentes.

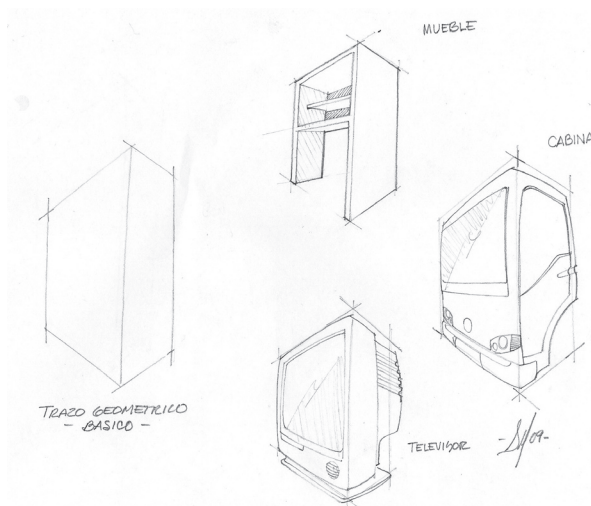


Figura 10. Tres objetos diferentes, una misma envolvente geométrica.

por generar un aspecto visual demasiado rígido. Se aconseja utilizar vistas a dos o un puntos de fuga.

Resaltar la forma para generar volumen en las líneas de dibujo como detalle final

Una vez terminado de trazar las líneas que componen los elementos que determinan con precisión qué tipo de objeto se dibujó, se procederá a *seleccionar* qué tipo de líneas de todo el dibujo o boceto; serán finas,⁴ delgadas, medianas o gruesas, para resaltar de modo visual la morfología del objeto con todos sus componentes a detalle (ver Figura 11).

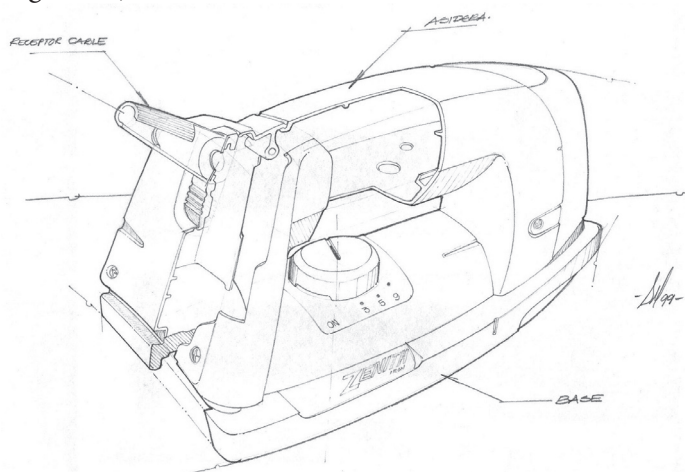


Figura 11. Bocetaje de una plancha vista en corte a detalle para indicar el espesor del material de la carcasa.

Línea gruesa: Todo el contorno del objeto y en espacios internos que formen claros o ventanas en su forma (que traspasen).

Línea mediana, delgada y fina; combinándolas resaltan, los elementos internos del objeto.

Estilo de dibujar

Se define como un *conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una persona con gusto, elegancia o distinción*. Cada persona al bocetar caracteriza su propia forma al dibujar.

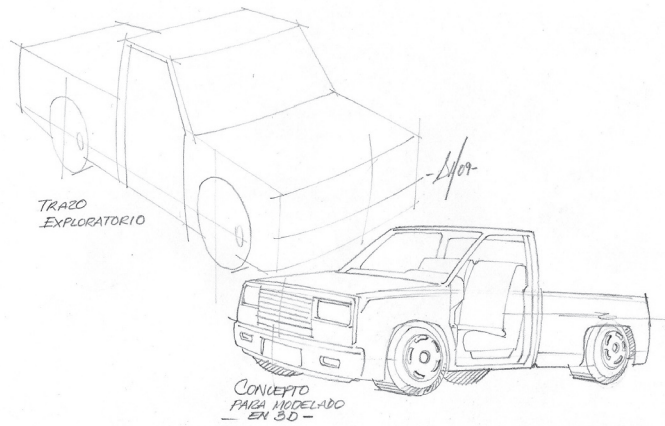
Preguntas más frecuentes hechas por mis alumnos y colegas

¿Los bocetos tienen que ser perfectos?

No necesariamente, pero con la práctica continua se puede llegar a tener un nivel de destreza propia de dibujo que, para otros que *no lo dominan*, es perfecto el trazo.

⁴ Se define como trazo de línea fina, como la línea más delgada que la línea delgada.

Recomendación final: Primero bocete su idea a mano alzada y posteriormente dibújela en un programa de generación de sólidos en 3D (ver Figuras 12 y 13).



140



Figuras 12 y 13. Concepto de diseño trazado a lápiz y posteriormente modelado en 3D.

Siguiendo los consejos antes descritos, se garantizará que con práctica se mejora y con el tiempo se perfecciona la habilidad de seguir dibujando las ideas en papel. Evitar ser tan dependientes de las máquinas, para quienes utilicen este recurso *por no saber dibujar*.

Bibliografía

Muradas Alfredo, Lorenzo (ed.). *Manual de perspectiva medida*. UIA, México 1994.

Todas las imágenes e ilustraciones son propiedad del autor.



Normas para publicar

El Comité Editorial de *e.nnova* acoge con gusto propuestas de artículos para publicar. Por favor, consulte los siguientes criterios al preparar sus documentos:

1. Los trabajos a presentar en *e.nnova* deberán ser inéditos.
2. Una vez que la revista publica el artículo, los derechos del autor pasan a ser propiedad de la UACJ.
3. Los artículos pueden ser de fondo o comunicaciones breves, los cuales deberán referirse al área de arquitectura, diseño y arte, ajustándose al dictamen del Comité Editorial, el que evalúa su calidad y decide sobre la pertinencia de su publicación.
4. No se devuelven los originales.
5. Los trabajos deben ajustarse a los siguientes requisitos:
 - a) Título del trabajo, breve y conciso, máximo 6 palabras.
 - b) Nombre del autor o autores.
 - c) Correo electrónico de cada colaborador.
 - d) Adscripción (institución, departamento y/o coordinación).
 - e) Indicar grado máximo de estudios y área de especialización.
 - f) Asentar en la portada los siguientes datos: Institución que representa, Título del escrito, naturaleza del trabajo: artículo, reseña u otros; nombre del autor o autores, lugar y fecha.
 - g) Dirección para correspondencia que incluya: teléfono, fax y correo electrónico.
 - h) Adjuntar el texto en disquet idéntico en Word y presentar el original impreso con cuerpo justificado, en letra Times New Roman, 12 puntos, a doble espacio, numerando cada página desde la portada.
 - i) La extensión debe ser de preferencia mayor de 15 cuartillas y menor de 30, considerando páginas de 26 líneas y 64 golpes por cada línea.
 - j) Deberá incluirse un resumen del tema presentando con una extensión no mayor a 100 palabras.
 - k) Los cuadros y el trazado de gráficas deberán estar elaborados en Excel para Windows, indicando el nombre de cada uno de ellos (inclu-

yendo un archivo por cuadro o gráfica). Asimismo, las ilustraciones, cuadros y fotografías deben referirse dentro del texto, enumerarse en el orden que se cita en el mismo, e indicar el programa de cómputo en el que están elaborados. Estos deben explicarse por sí solos, sin tener que recurrir al texto para su comprensión; no incluir abreviaturas, indicar las unidades y contener todas las notas al pie y las fuentes completas correspondientes.

- l) Las referencias bibliográficas deben asentarse de la forma convencionalmente establecida en español, es decir, indicando éstas en el cuerpo del texto de la siguiente manera: Apellido del autor, fecha: número de páginas (Foucault, 1984:30-45). La bibliografía completa se presenta sin numeración al final del artículo.
- m) Al citar los títulos de libro, se deben utilizar mayúsculas sólo al inicio y en nombres propios, para los títulos en el idioma inglés, se respetará la ortografía original.
- n) Al menos la primera vez, se debe proporcionar la equivalencia completa de las siglas empleadas en el texto, en la bibliografía y en los cuadros y las gráficas.
- o) El autor debe anexar una carta debidamente firmada donde manifieste que está de acuerdo en que su escrito sea sometido a arbitraje, así como da la facultad al director de *e.nnova* para modificar el contenido. Es necesario además que se declare que el escrito presentado es inédito y se manifestará que se ceden los derechos.
- p) Distribuir los datos de las referencias bibliográficas de la siguiente manera:

Ficha de libro

Apellidos, nombre del autor. *Título del libro*. Lugar de edición: Editorial, año, número de páginas.

Ejemplos:

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1984, pp. 30-45.

Levine, Frances. "Economic perspectives on the Comanchero trade". En: Katherine A Spielmann (ed.). *Farmers, hunters and colonists*. Tucson, AZ: The University of Arizona Press, 1991, pp. 155-169.

Ficha de revista

Apellidos, nombre del autor. "Título del artículo". *Nombre de la revista*, número, volumen, fecha, número de páginas.

Ejemplos:

Conte, Amedeo G. "Regla constitutiva, condición, antinomia". *Nóesis*, núm. 18, vol. 9, enero-junio 1997, pp. 39-54.

Krotz, Esteban. "Utopía, asombro y alteridad: consideraciones metateóricas acerca de la investigación antropológica". *Estudios sociológicos*, núm. 14, vol. 5, mayo-agosto 1995, pp. 283-302.

Contribuciones en textos electrónicos, bases de datos y programas informáticos

Responsable principal (de la contribución). "Título" [tipo de soporte]. En: Responsable principal (del documento principal). *Título*. Edición. Lugar de publicación: editor, fecha de publicación, fecha de actualización o revisión [fecha de consulta]**. Numeración y/o localización de la contribución dentro del documento fuente. Notas*. Disponibilidad y acceso**. Número normalizado*

Ejemplo:

Political and Religious Leaders Support Palestinian Sovereignty Over Jerusalem. IN *Eye on the Negotiations* [en línea]. Palestine Liberation Organization, Negotiations Affairs Department, 29 August 2000 [ref. de 15 agosto 2002]. Disponible en Web: <<http://www.nad-plo.org/eye/pol-jerus.html>>.

