

Tipeé

DIÁLOGOS
de diseño

Número 3, Año 2020





DIRECTORIO

Juan Ignacio Camargo Nassar
Rector

Daniel Constandse Cortez
Secretario General

Guadalupe Gaytán Aguirre
Directora del IADA

Jesús Meza Vega
Director General de Comunicación Universitaria

Carina Acosta Mendoza
Editora de Tipeé

Tipeé, número 3, Año 2020, es una publicación electrónica anual editada por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, a través del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte. Av. Del Charro No. 450 norte, Ciudad Juárez, Chihuahua, México. C. P. 32310. Tel. (656) 688 48 20. www.tipee.com.mx. Editora: Dra. Carina Acosta Mendoza. Reserva No. 04-2017-112810180400-203

Disponible en: revistas.uacj.mx

La edición, diseño y producción editorial de este documento estuvo a cargo de la Dirección General de Comunicación Universitaria, a través de la Subdirección de Editorial y Publicaciones.

Cuidado editorial: Mayola Renova González
Diseño gráfico: Karla María Rascón González
Corrección: Subdirección de Editorial y Publicaciones

Índice



Poesía visual:

Origen y destino de la práctica estética

Estefanía González Espinoza

4



Pregnancia y pertinencia

en los signos identificadores del sistema de comunicación visual del "Metro" de la Ciudad de México, 1968-1987

Héctor Raúl Aceves Alvarado

17



Una búsqueda de identidad

Lorena Fernández Jiménez

29



Las guías de las danzas de matachines de Ciudad Juárez:

Análisis como objetos de diseño

Daniela Guadalupe Córdova Ortega

44

POESÍA VISUAL:

Origen y destino de la práctica estética
Origen y destino de la práctica estética

Estefanía González
Espinoza

Resumen

El surgimiento de la “modernidad” como momento cúlpe de una sociedad industrializada en la vida cotidiana, aunado a las aportaciones teóricas y artísticas de las “vanguardias” del siglo xx, bifurcó la noción del *discurso estético* en valores culturales diferenciados entre el “sentido” y la “deriva”. Esta derivación discursiva dio lugar al estudio del *lenguaje* desde áreas del conocimiento, como Lingüística, Filosofía, Sociología, Antropología e Historia, incluso en ciencias exactas como Matemáticas, Física o Química; además, repercutió en el origen filosófico de *discursos deconstructivos* inspirados en la sociedad de consumo que, ante la diversidad de pensamientos, presentó el sentimiento de la pérdida de identidad. En la disciplina Estética, a partir del denominado “giro de la imagen”, las capacidades expresivas y sensibles de la obra de arte se aproximan a especificar una *ciencia de la imagen*, que permite contemplar la mirada hacia el significado epistemológico de modelos retóricos *textuales*, con el propósito de esclarecer, reflexionar, analizar, criticar y corregir las categorías centrales sobre la investigación empírica de la *visualidad* en el contexto de la cultura “global”; el “giro de la imagen” ha repercutido de la misma manera en los denominados *estudios visuales* y sus perspectivas académicas en varios países. En este ensayo, se busca delimitar un horizonte teórico enfocado al estudio estético de la producción artística actual

en medio de la “cultura visual”, donde la *poesía* se percibe como *arte total*, tanto de manera técnica como conceptual y metódica: sugiere líneas de expresión e investigación, a propósito del desarrollo científico. Heredera de valores sensibles, la *poesía visual* se presenta como un acontecimiento cultural que reúne prácticas artísticas de antaño y que desde el concepto de la *permanencia*, en relación con el “sentido” y la “deriva”, supone la diferenciación entre conocimiento y sabiduría; destina al “universo óptico” hacia el encuentro de nuevos *discursos estéticos* sobre el fenómeno humano en constante transformación e inmerso en la “era de la globalización”, que interpreta y define las acciones presupuestas por el *lenguaje*, encaminándolo a un *arte de aportación* en el cual la noción de “texto” trasciende como objeto de estudio y también como experiencia; promueve la identidad a partir de un contexto determinado por una *conciencia histórica* de “genética” hermenéutica.

Discurso estético: entre el arte y la cultura

CUANDO SE REALIZAN REFLEXIONES DEFINITORIAS SOBRE EL ARTE, es común entre las ideas retornar al origen que la cultura occidental preserva como legado, tomando por significado la *técnica* [1]. Este efecto reflexivo aparece así hasta nuestros días en el *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE (2002); nace de aportaciones filológicas de otrora. La palabra *arte* proviene del latín *ars* y *artis*, que se refiere a un trabajo que expresa mucha creatividad; su raíz

indoeuropea *ar* alude a ajustar, hacer o colocar. Por su parte, la palabra *técnica* proviene del griego *tekhnicos*, que indica al que hace o destreza y habilidad para el *oficio*; se asocia con la raíz indoeuropea *teks*, que significa tejer o fabricar, presente en *tela* y *texto* a través del latín. El uso de un significado y otro resulta abarcador en la práctica y ambos concuerdan con un hacer de cualquier producción humana totalizando las disciplinas estéticas, emotivas, intelectuales, incluso, tecnológicas. Por ejemplo, se puede escuchar en la voz popular para referir al grado de dificultad de una tarea: “es todo un arte”, “es mucha ciencia para mí” o “son gajes del oficio”. Lo que el *Diccionario Etimológico Chileno* (2019), en línea, advierte en la definición de *arte*, es que existe una diferencia considerable con la de *técnica*, pues la palabra latina *ars* designa a aquellas aplicaciones prácticas que están destinadas al placer de los sentidos, y *técnica*, a aquellas aplicaciones prácticas destinadas a la mejora de la vida material humana [2]. Esta diferenciación es esclarecedora cuando se emprende un estudio estético que contempla aspectos de *arte*, *ciencia* y *oficio*. La investigación sobre Estética reclama el conocimiento teórico con el que ha nacido, que en manos del estudiante tiende a desplazarse de la teoría a la práctica y viceversa; posibilita al conocimiento artístico como *ciencia*. Lo que aquí se propone es reconsiderar a la Estética como disciplina prístina al servicio de la cultura, que, ante diversas tareas, hoy se refleja también en la denominada “cultura visual”, que se perfila al margen de la *imagen artística*, pues abarca otros fenómenos sociales de actualidad.

El surgimiento de la Estética como disciplina teórica al servicio del arte nació hacia 1735 en *Reflexiones acerca del texto poético*, utilizada por primera vez por A. G. Baumgarten para referir a determinada rama de la Filosofía; aparece más tarde en el título de su obra más célebre, *Aesthetica* de 1750, en el sentido de una teoría del conocimiento sensible en general y de su forma específica: el gusto. Sergio Givone (2010) menciona en su *Historia de la Estética* [3] que, gracias a esta referencia,

el término llega a Kant, quien en la *Crítica de la razón pura*, de 1781, lo utiliza para designar al análisis de las formas *a priori* de la sensibilidad, y que en la *Crítica del juicio*, de 1790, lo relaciona al juicio sobre lo bello y el arte (como antecedente al movimiento romántico) (p. 14).

Givone (2010) recuerda también que el mismo término fue empleado en el año de 1762 por J. G. Hamann en su escrito *Aesthetica in nuce*, donde adelanta la tesis de la naturaleza poética del lenguaje arquetípico universal, superando el significado etimológico.

La Estética logra consolidarse como una disciplina nueva durante el “modernismo romántico”; emerge en oposición a los viejos preceptos clásicos impuestos durante el sincrónico movimiento “neoclásico”, que propugnaba aún el dominio de cierto “racionalismo” sobre la sociedad. En manos de Baudelaire, la Estética moderna aparece como conciencia de un presente cuya fuerza subversiva es efímera; se revela contra la función normalizadora de la tradición; se opone a la actitud de objetivar la Historia.

En resumen, y a propósito del punto de vista historiográfico, la Estética nace a partir de dos puntos opuestos:

El primero apunta a una determinada concepción de *arte*, que representa un punto culminante de conocimiento filosófico; la *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* de Benedetto Croce, reconstruye la historia del progresivo esclarecimiento de la autonomía del arte en detrimento a la metafísica estética. El segundo punto de vista contrario, que analiza Tatarkiewicz en su *Historia de la Estética*, expone la pluralidad irreductible de las teorías estéticas ante la continua transformación del arte, evitado la pregunta de qué sea el *arte*, se niega a que pueda darse una definición definitiva; donde las poéticas de la percepción resultan indefinidas, bajo la experiencia del devenir, cuya base constituye a la disciplina filosófica moderna. Quizá no sea imposible establecer una mediación entre am-

bas perspectivas, debido a que el reconocimiento del carácter históricamente cambiante y nunca definitivo de la experiencia artística, no sólo excluye la adopción de un punto de vista declaradamente filosófico, sino que lo requiere: la misma historización de los puntos de vista son el resultado de una reconstrucción sobre la historia, bajo determinado juicio histórico, donde se puede elegir y ordenar el material transmitido de dicha experiencia artística (Givone, 2010, p. 15).

Hacia el primer decenio del siglo xx surgieron dos amplias cuestiones tratadas hoy como estudios separados, ciencia del arte y estética general, donde la Filosofía perdió terreno entrada la tercera era científica que propuso Comte¹ (1984). En la obra *Introducción a la Estética* [4], Juan Plazaola (2007) anota:

E. Gilson establece una diversidad entre Estética y Filosofía del Arte; la primera propicia su estudio en relación al contemplador, mientras la segunda considera a la obra artística respecto al artista que la produce. La separación entre Estética y Filosofía del Arte iniciada por Konrad Fiedler fue adoptada por Dessoir y Uitz. La Filosofía trata cuestiones no resueltas, que cuando son resueltas pasan a ser ciencia como un saber sobre las cosas. Dessoir acude a la crítica empírica para separar la estética general de la teoría del arte o del lenguaje, define al arte como expresión y su diferencia con lo que no lo es, la Filosofía del Arte no suministraba criterios para ello. Contra una Estética Filosófica la concepción del arte como lenguaje tuvo éxito hacia 1925 con una estética semántica. En 1923 la Estética Filosófica había sido criticada por su ambigüedad terminológica, en términos de investigación era difusa, fue así que en el ambiente neopositivista anglosajón los juicios de la Estética Filosófica tuvieron un valor relativo, por tener el antecedente de una estética esotérica y haber categorizado la idea de belleza se formó un concepto subje-

tivo, teorizable, engañoso y arbitrario que no podía individualizar las categorías del símbolo artístico. Armando Plebe considera una Estética Filosófica que funda una crítica de obras concretas o una Estética Empírica de fondo sociológico, político, religioso, según el caso concreto. Ugo Spirito se inclina hacia la Estética Empírica, excluyendo al filósofo de toda injerencia en ella, señala que se quiere que la Estética se separe de la metafísica no para que sea algo distinto de ella sino solamente porque se niega perentoriamente el valor de toda investigación metafísica. Armando Plebe concluye que la Filosofía puede ocuparse del arte absorbiéndolo en su problema, pero no puede definirlo ni teorizarlo, la ciencia del arte puede teorizar sobre el arte, pero no puede levantarlo sobre el plano de lo contingente y relativo. La Estética puede ser muy bien una ciencia sin carácter normativo, el análisis de la creación artística en su *genética*; como Filosofía la Estética es teoría que especula, no legisla (pp. 269-277).

Juan Plazaola (2007) considera que el filósofo no prescribe nada al artista ni al crítico, pues los investigadores de hoy se limitan al estudio metódico de determinadas vertientes, preferentemente de aquella en que parece encontrarse lo estético en su máxima densidad: la creación artística; refiere únicamente al hecho de que en la mayoría de los estetas actuales, la Estética se identifica con el estudio del arte, como una actitud metodológica que desemboca en leyes generales y formulaciones concretas.

Respecto al *discurso estético* y la investigación estética en cuestión, se observa de antemano la forma dialéctica que, a través de la historia del pensamiento, ha generado *discurso* en argumentos congruentes o *tesis*, de las cuales emanan posibilidades discursivas contrarias llamadas *antítesis*, que puestas en contrapeso generan *síntesis*, de las cuales pueden surgir nuevas *tesis*. La *episteme* y la *doxa*, entendidas como caminos de la investigación, son concepciones que trazan la diferencia entre el conocimiento y el saber; delimi-

¹ Comte, A. (1984). *Discurso sobre el espíritu positivo*. Sarpe.

tan la verdad inmutable o razón y la opinión como apariencia o experiencia. La historia del pensamiento hoy se puede ejemplificar con juicios de valor cultural que van del “sentido” a la “deriva”, de la *construcción* a la *deconstrucción*, de lo *inefable* a lo *falible*; ello permite entrever a la naturaleza humana como la suma de razón y sensibilidad donde caben hipótesis, conocimientos perfectibles, posibilidades de error, conjeturas provisionales o procesos refutables. Desde una visión personal no se trata de radicalizar el pensamiento, tomar un punto de vista u otro, sino de aquilatar de manera discursiva las partes de razón y sensibilidad que propician un conocimiento en vía de reconstitución, a propósito del *discurso estético* en medio de valores artísticos o, si se pretende, en el ámbito de la mencionada “cultura visual”. Los problemas culturales en la actualidad tienen su propio contexto y características especiales, y por ello merecen el esfuerzo de analizar y recordar las aportaciones de quienes procuran la teoría estética, con la finalidad de favorecer el desarrollo del pensamiento histórico y sus discursos *textuales*. Surge la inquietud de contemplar el panorama artístico desde una mirada, tanto occidental como del resto del mundo, que no nada más comprenda la “Historia del Arte” eurocéntrica, sino también la tradición oral de donde proviene toda *poética*.

A continuación, se describe, a grandes rasgos, el paso histórico que va del proyecto “moderno” al “posmoderno” en el cual se percibe la necesidad de generar una *episteme* consciente de su *saber*, tal como la filósofa española María Zambrano sugiere como *razón discursiva*, que da continuidad al estudio sobre el “logos de Manzanares” que José Ortega y Gasset (1883-1955) plasma en su pensamiento filosófico en torno a las sinrazones de la vida moderna y la necesidad de una *razón vital* acerca de la sensibilidad y la descripción de la identidad como lugar común. La crítica al “racionalismo” y “logocentrismo como totalitarismo” de Zambrano desemboca en una “razón poética” [5], que armoniza la expresión creativa con el racionalismo como fundamento filosófico y dialéctico; arguye a la reflexión estética cargada de sentimientos e intenta evitar la destrucción de la vida interior y la libertad

humana gracias al diálogo entre filosofía y poesía; busca reformar la realidad como verdad inacabada donde no estén desligados conocimiento y sabiduría (Lizaola, 2004). Esta aportación de Zambrano acerca de la poesía ayuda a esclarecer la relevancia de sensibilizar a la razón a través de la teoría respecto a las posibilidades científicas del denominado “giro de la imagen” como campo epistemológico de la *imagen artística* de manera específica.

En 1980, Jürgen Habermas, al recibir el “Premio Adorno”, pronunció la conferencia “La modernidad: un proyecto incompleto” [6], donde realiza una crítica a la cultura, sin dejar de lado proposiciones y alternativas ante los problemas sociales. La crítica de Habermas al proyecto de la “modernidad” del siglo xx atiende la repetición de acciones y gestos, personales y subjetivos; a la sensibilidad *hiperestimulada* por actitudes narcisistas que generaron hedonismo en la vida cotidiana y profesional de la sociedad. El “modernismo agotado”, se vio confrontado con una conducta racional dominante de imperativos económicos y administrativos. El autor advierte una crisis cultural de las sociedades desarrolladas a raíz del libertinaje y supone el rescate de la ética, la identidad y la seguridad existencial. También menciona la especialización racional de la Estética, que tiene como resultado la distancia entre la cultura de los expertos y la del público en general. Esta anotación en particular repercute también en otras áreas del conocimiento donde la especialización aparece como una cualidad científica. El autor admite el reconocimiento de los errores del pasado; insiste en la responsabilidad ética que recae en la jurisprudencia a favor de la calidad de vida en la sociedad sobre la relevancia de la experiencia estética y el conocimiento del mundo (Habermas *et al.*, 2015).

Un año antes de la conferencia pronunciada por Habermas, en 1979, el francés Jean Lyotard introduce al campo filosófico el término “posmodernismo” utilizado hasta entonces en historia y crítica de arte, respectivamente, para señalar la crisis humanista que sufre la sociedad a partir de la década de 1870 con la Revolución Industrial y los cambios ideológicos y estéticos. La

“condición posmoderna” de la cultura, según Lyotard, se muestra como una reivindicación de lo individual y lo local frente a lo universal, una “edad de la cultura” y del conocimiento. La información como desencanto de ideales modernos y muerte de la idea de “progreso”. Propone el desuso e incredulidad de los discursos “metanarrativos” como verdades supuestamente universales de legitimación filosófica, que se dieron luego de las transformaciones literarias, científicas y artísticas dependientes de la institución universitaria de ciertas organizaciones o creencias comparativas (Vásquez, 2011). Ante la historia del pensamiento, la idea de “progreso” es una facultad administrativa que se presenta hasta nuestros días como fenómeno, tanto epígono como epistemológico.

Adolfo Vásquez Rocca (2011), en su ensayo “La posmodernidad: nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos” [7], analiza la influencia del relativismo cultural determinado en las características de la “episteme posmoderna”² que sugiere Michel Foucault. La posmodernidad, según Vásquez Rocca (2011), ha impulsado un nuevo eclecticismo en la arquitectura, un nuevo realismo y subjetivismo en la pintura y la literatura, y un nuevo tradicionalismo en la música. La repercusión de este cambio cultural en la Filosofía ha conducido a una manera de pensar que se define a sí misma como fragmentaria y pluralista; se ampara en la destrucción de la unidad del lenguaje; percibe la pérdida de sentido como un proceso deconstructivo que genera experiencias plasmadas en discursos textuales.

En medio de la polémica posmoderna entre los usos de “pluralidad y complejidad” de la razón, Vásquez Rocca (2006) publicó otro artículo [8] sobre lo que llama “El giro estético de la epistemología” o “estetización epistemológica”. Busca la relación interna entre Filosofía, Literatura y Arte; encuentra la Estética como disciplina que permite entender el carácter ficcional de la realidad y del fenómeno de la “estetización generalizada”; revitaliza la filosofía de los cánones de la tradición moderna y la “fase larvaria del proyecto posmoderno” como los nexos que tienden a definirse en

los términos de transición, desplazamiento, deriva o fractura. Vásquez Rocca (2011) fundamenta que la “textualización de los objetos” generalizada como *teoría*, ha roto los límites y abierto la frontera a los mismos, poniendo en duda el sentido y la validez de conceptos de la escritura y la lógica. La razón narrativo-poética o la lógica del *discurso estético* tiende a una capacidad interpretativa de la razón. Señala a los mundos del arte con una consistencia ontológica propia como realidades autónomas, simulacros de resonancias interpretativas: campo de proyección de la experiencia. Los mundos del *texto* pueden hacer referencia al mundo real o pueden producir mundos posibles, cuyo espesor es puramente semiótico; cada visión del mundo constituye un nuevo tipo de conocimiento, lógico o emotivo, donde el *discurso textual* aparece como parte de prácticas sociales o formas de vida. Para Vásquez Rocca (2011) es necesario estudiar el discurso científico, reflexionar sobre sus orígenes y modo de constitución; hay que aceptar que no es solo un producto, sino una fuerza productiva:

...Las comunidades científicas son comunidades de problemas y sobre todo de retóricas, reconstrucciones de objetos que sólo existen en tanto se habla de ello de una determinada manera. En el nivel ficcional se establece un nuevo estatus óntico, en el cual habitan sujetos lingüísticamente constituidos... (pp. 51- 52).

El autor ayuda a imaginar una salida de los paradigmas de la racionalidad tradicional y su relación con la creatividad científica: un giro vinculado a lo artístico, que desplaza las líneas de fuerza de la reflexión occidental asentadas sobre la epistemología para dar paso a una reflexión sobre los estados y procesos creativos, clave a partir de la cual se lleva a cabo una comprensión de todos los ámbitos del pensar humano, incluida la filosofía misma. Los juicios de valor determinan el sentido y la fuerza del pensamiento; lo verdadero y lo falso son categorías de quien las formula y las concibe, no son absolutas. Vásquez Rocca (2011) inaugura el carácter científico de la producción artísti-

² ¡En las palabras y las cosas!

co-poética a razón de la ficción y la “textualización de los objetos”.

Los esfuerzos por estudiar en torno a las relaciones del lenguaje, la imagen y la representación, a partir de la crítica al “logocentrismo racionalista”, llevaron a Fernando Zamora Águila (2007) a publicar el libro *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación* [9] en el que sugiere que es urgente contar con un aparato conceptual que permita afrontar las distintas modalidades de lo “imaginal” en ámbitos tan diversos, como la intimidad psicológica, la ciencia, la filosofía, la comunicación masiva, la religión, la educación, la propaganda o el arte. De igual manera, busca otros modos de pensar que no demeriten las cualidades de la imaginación y la imagen visual; se refiere al desarrollo de una “epistemología” y una “ontología” de la imagen que, a partir de la explicación crítica del racionalismo, relativismo, trascendentalismo y el idealismo lingüístico de Occidente, se posibilite a otras formas de lenguaje que permitan considerar a la imagen como realidad sensible, no sensible, imaginaria o arcaica. Invita a realizar estudios filosóficos sobre fenómenos de actualidad enfocados al conocimiento; propone un pensar filosófico no circunscrito a la razón discursiva, que se manifieste también mediante imágenes visuales y no visuales. Pensar la imagen puede implicar un cuestionamiento radical de las formas filosóficas tradicionales con lo que se adscribe al pensamiento complejo, no lineal; de manera literal, como aceptar que exista un pensamiento sin palabras, como el pensamiento visual (Zamora, 2007).

En el año 2011, Ana García Varas publicó *Filosofía de la imagen* [10], donde estudia y analiza, sobre todo alrededor de la imagen concebida desde la iconología, la imagen como lugar propio del pensamiento filosófico y cultural desde el cual se puede analizar a las sociedades actuales. Llamado “giro icónico o pictorial”, en el contexto anglosajón, busca observar las imágenes como puntos de vista y a partir de las disciplinas desde las cuales son observadas. García Varas (2011) circunscribe el debate sobre la hegemonía del pensamiento en ámbitos de la hermenéutica, fenomenología, filosofía analítica, historia de la cultura y

filosofía de la ciencia; a propósito de subrayar el sentido de la imagen y consolidar las bases del “logos”, propio de lo icónico, sus prácticas artísticas y fenómenos culturales. La idea del “giro icónico o pictorial” surgió en una carta-correspondencia entre Gottfried Boehm y William John Thomas Mitchell, a partir de que este en 1992 publicara el artículo “The Pictorial Turn”, que más tarde formaría parte de su libro *Picture Theory* en 1994. Hacia el año 2006, cuando ambos autores sostienen correspondencia, Boehm externa la necesidad de una nueva forma científica y discusiones institucionalizadas respecto de un debate intenso sobre el “giro pictorial” o el “giro icónico”, que nacen de tradiciones, contextos, debates e intereses diferentes. García Varas (2011) comenta que surgen dos perspectivas en el desarrollo del “giro hacia la imagen”: los estudios visuales anglosajones y la ciencia de la imagen alemana; los primeros hacen hincapié en la diversidad y proliferación de fenómenos icónicos de las últimas décadas, inspirados en la crítica cultural-ideológica de la representación; y la segunda se concentra en las nuevas posibilidades de significado que las imágenes ofrecen para conformar sentido. Los pretextos del “giro de la imagen”, se enlazan entre lo que Thomas S. Kuhn ha denominado “paradigma” y la relación entre ciencia y *marketing* como constantes culturales para cuestionar los fundamentos de la imagen inmersa en otro tipo de conocimiento no verbal de posibilidades cognoscitivas, discurso de actualidad cercano a la teoría o la ciencia, de modo que pueda probarse a sí misma mediante el intercambio dialógico e interdisciplinario, a través del análisis de sus propias maneras de generación de sentido; de ahí sus aspiraciones institucionales académicas.

De manera respectiva y tras una larga trayectoria teórica, Ana María Guash (2004), autora del artículo titulado “Los estudios visuales: un estado de la cuestión” [11], pone de manifiesto la necesidad de generar sentido discursivo en cierto aspecto en el cual la imagen es para los “estudios visuales”, como menciona Hal Foster, lo que el texto es para el discurso crítico posestructuralista. La preocupación por la “cultura visual” atiende a

proveer una perspectiva analítica y crítica en un paso que va de la “Historia del Arte” a la “historia de las imágenes”, siguiendo desarrollos teóricos y metodológicos que hacen referencia a un tipo de conocimiento comprometido por actitudes y valores implicados en la producción de imágenes. Esta visión académicamente reivindicativa de los estudios visuales señala pertinente observar, tal como sugiere Mitchell en su “giro de la imagen”; del mundo del texto al mundo como imagen como táctica de una amplia libertad epistémica y de “pensar en lo visual”, enfatizando el proceso de ver a través de distintas épocas y periodos; donde el objeto de estudio siempre busca la intersección entre visibilidad y poder social (Guash, 2004).

Por su parte, el teórico y crítico de la cultura José Luis Brea, hacia el año 2005, compila en *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* [12] una serie de dieciséis artículos, donde reúne cinco puntos de vista —sumando el de él mismo— sobre los ejes de discusión: la tensión entre los estudios visuales y la academia; su relación con disciplinas (Historia del Arte, Estética, Comunicación, Antropología) y corrientes del pensamiento actual (historicismo crítico, posestructuralismo, antropología posmoderna, sociología del arte); sugiere interrogantes abiertas que tensionan a la academia en un contexto de crisis de reformulación del saber universitario (Pinto, 2006).

La teórica y diseñadora Luz del Carmen Vilchis (2004), en *Semiosis hermenéutica de lenguajes gráficos no lineales* [13], define en el ámbito de la comunicación gráfica los conceptos de “sentido” y “no lineal”; el primero se aboca a la práctica hermenéutica del “texto visual” en su dimensión ontológica trascendente que integra a la “poiesis creativa” de la forma específica del arte como “práctica poética” en el contexto de la pluralidad discursiva; el segundo abarca fenómenos inmersos en el proceso de *semiosis* como posibilidad del uso de signos en condición de interactividad y nuevas tecnologías. La observación de la autora apunta hacia el reto del conocimiento de la nueva era de la comunicación, las ciencias, las artes y la tecnología ante una preocupación latente:

“el universo electrónico en nuestras manos”. Lo que significa enfrentar nuevos objetos plásticos y gráficos, a través de la alfabetización tecnológica. Los lenguajes gráficos “no lineales” atienden a la forma en que se utiliza la tecnología y las aplicaciones que de ello se derivan, cuyo estudio permite identificar dos direcciones de entendimiento técnico: los recursos para obtener un objeto plástico y el proceso de producción que involucra toma de decisiones “no lineales”, donde el individuo decide la circulación interactiva y el ritmo del objeto de conocimiento que no es de origen cíclico ni cerrado. Vilchis (2004) invita a la sensibilización de la transformación cultural; permanecer como espectadores o ser elementos y actores en el principio del nuevo milenio. Las consecuencias académicas de este cambio, se perciben en las aulas como contextos culturales, anota la autora.

Humberto Chávez Mayol (2015), en su ensayo “Re-conocer; apuntes, estrategias y tácticas” [14] encuentra tanto en la educación artística como en el fenómeno artístico una estrategia para comprender un caudal de formas instrumentales de producción; se dirige a algo que podría llamar “la conciencia epistémica del saber artístico” en donde aparece un conflicto entre las visiones especializadas del arte, tan socorridas por muchos modelos educativos, y las visiones epistémicas de corte relativista.

... el nuevo paradigma del arte es la conciencia de ambigüedad que bajo diferentes códigos se expande en múltiples sentidos. Entender este proceso implica poder imaginar una organización del saber y la enseñanza en una propuesta económica y potente que pueda enfrentar la relatividad de sentidos, sin olvidar los registros de una memoria social... (Chávez, 2015, p. 44).

El autor apunta a una problemática clave para realizar actualizaciones estratégicas alrededor de la noción de “arte”, inmersa en un contexto u otro, así como al sentido de congruencia al de pertenencia en cuanto a la identidad de quien se construye como un profesional del área. Arguye al

“arte” como operador de sentido que con ciertas estrategias interpretacionales configura una función estética con raíces o prácticas antropológicas, sociológicas, filosóficas, etcétera. Reconoce que el creador, se desliza en una práctica subjetiva que va del desorden al orden hacia una gramática de descubrimiento e innovación en la que no descubre ningún objeto positivo, puesto que la búsqueda no tiende a configurar una verdad matérica, sino que más bien intenta reconocer la multiplicidad discursiva de la subjetividad como un bien transformante (Chávez, 2015).

Los escritos en idioma español de este listado general de autoras y autores resultan antecedentes necesarios respecto a los conceptos de “sentido” y “deriva” que se han sugerido para los fines académicos del presente ensayo, donde cabe diferenciar lo “lineal” y lo que se ha denominado como “no lineal”, de manera respectiva, en relación con la investigación estética que enfoca sus aspiraciones hacia un horizonte epistemológico sensible. Y cabe recordar que no es posible concebir o resolver un discurso contradictorio o negativo en origen; esta es una característica del método dialéctico, según la reflexión del filósofo alemán Georg W. F. Hegel. La contrariedad y su resolución, se prueban mediante una tesis y antítesis donde la síntesis se presenta impuesta por la estructura del sistema dialéctico que fundamenta; la síntesis es positiva de principio a fin. A esa característica, Hegel le llama “negatividad” del método, que para él es la esencia de la dialéctica. Los contradictorios en sistemas factuales no pueden ser resueltos dialécticamente, pues no hay lugar para la síntesis. Según el *Diccionario de Filosofía* [15] de Runes (1994), el método dialéctico se identifica con la resolución de contrarios, no de contradictorios, y permite cabida a la razón crítica. El método delinea sistemas reales y la presentación detallada de los resultados. Lejos de considerar al método hegeliano como una ideología, que en su momento fue propuesto como doctrina por el autor, esta aclaración enmarca la posibilidad de cómo la noción de “sentido” también considera a la “deriva” como una cualidad positiva en tanto discurso; concepciones que pudieran llegar a ser

ideas contrarias, siempre y cuando se determine por quien investiga y sea plasmado como acto discursivo. También se aclara que el argumento de este ensayo, se encamina a la concepción de nuevas posibilidades en el pensamiento estético, que se encuentren de un término a otro y desde un punto de vista científico del método; a propósito de procurar el pensamiento científico del arte, a partir de la “textualización” y, de ser el caso, de los alcances epistemológicos que estudian la “cultura visual” de actualidad.

Los estudios que proliferaron luego de la primera mitad del siglo xx con el método del “estructuralismo” propiciaron investigaciones científicas acerca del lenguaje humano, lo que pertenece a la lengua. De mano de la Filosofía, la Gramática y la Filología surgió la Lingüística [16] como ciencia, ocupándose del lenguaje articulado, de los signos verbales utilizados por una cultura para expresar su pensamiento; los desarrollos de la lógica pura como teoría de la información que impone objetividad al subjetivismo (Sobrino, 1997). Esta capacidad expresiva desde el campo de la etnografía que argumenta Lévi-Strauss (1908-2009), por totalidad configurada y correlaciones dentro del fenómeno lingüístico, impulsa a Ferdinand de Saussure (1857-1913) a constituir la “semiología”, con el propósito de estudiar la lengua a partir de formas simbólicas inmersas en la cultura; signos culturales y principios que la regulan en la vida social. Por su parte, Charles Sanders Peirce (1839-1914) desarrolla la doctrina de la “semiótica”; a la acción “tri-relativa” (signo, objeto e interpretante) le llama “semiosis”, acción que analiza fenómenos, objetos y sistemas de significación que se materializan en textos. Cobra interés, para el estudio que aquí se presenta, considerar al lenguaje, en principio, como gesto, donde la noción de “texto” se asimila como un “todo” en manos de la investigación y, a partir de un proceso hermenéutico [17] que procura “conciencia histórica” (Grondin, 2008, p. 83), permite a contextos sociales reales ser campos de estudio culturales fértiles con tendencia a la “interculturalidad”; a propósito del desarrollo de otra nueva “edad de la ciencia”, que desde un punto de vista positivo advierte la

relación ética y estética de toda epistemología; en este caso, acerca de la *imagen*, reflejada tanto en los estudios visuales anglosajones como en la ciencia de la imagen alemana.

La poesía visual como universo óptico: hacia un arte de aportación

EL ENSAYO "ORIGEN Y DESTINO DE LA POESÍA" [18], ESCRITO POR Álvaro Ruiz Abreu (s.f.), además de que ha servido de inspiración para dar título al presente estudio, puntualiza sobre la capacidad que guarda la poesía en tanto discurso, donde la manifestación poética aparece como un puente entre la concepción del mundo que une el misterio de la vida con la irracionalidad de este; la poesía concilia al ser humano con la naturaleza, consigo mismo, con otros. Ruiz Abreu (s.f.) asemeja al poeta con el artesano, cuya materia prima es la palabra que mediante una operación transmutadora construye sistemas de sentido; usa el lenguaje, lo revitaliza. Las manifestaciones artísticas son lenguaje que adquiere un sentido en la vida cotidiana de los seres humanos. La poesía es circular, de acuerdo con la Historia en movimiento que sigue su curso y encuentra destino en la brevedad de la vida; Ruiz Abreu (s.f.) reconoce como obra maestra al poema "Piedra de sol", de Octavio Paz, quien lo inventa como "frase circular" con la intención de aludir al inicio y al fin; a las características conceptuales del pensamiento mesoamericano inmersas en la poesía de la vanguardia mexicana.

A partir de un reconocimiento vital con la naturaleza, la noción de *permanencia* surge en el pensamiento poético-filosófico mesoamericano como la contemplación de la quietud en movimiento; del tiempo que circula en el espacio. La visión cosmogónica de los antiguos nahuas reitera la vida en diversas manifestaciones artísticas; no se desgasta, renace en su cualidad de *permanencia vital*, a través de usos y costumbres en donde encuentra su contexto. Con la expresión "in xóchitl, in cuicatl" [19], la palabra hecha flor, decanta a la palabra hablada como destino de toda creación; coincide con el devenir universal del "eterno retorno", pensamiento latente también en

otras culturas. La poesía en Occidente y el resto del mundo emerge en una práctica original. Cabe recuperar el sentido etimológico con que la palabra *poesía* [20], del latín *poiesis*, cumple su característica original como cualidad de la acción *hacer* que refiere a convertir pensamientos en materia; Aristóteles (384-322 a. C.) la define por realización que busca crear algo. En una comparación ambas definiciones dependen de la imagen para construir un efecto sensible sobre la interpretación de la realidad; una reflexión *ensimismada*, que permite a la Estética ser un caudal ontológico de posibilidades discursivas.

Lo que se sugiere a continuación es la comprensión de la poesía visual [21], a través del concepto de *permanencia*: como el punto culminante de la "Historia del Arte" occidental en vínculo con la tradición oral como práctica ancestral aún latente que fomenta la identidad, así como la producción de sentido alegórico. Desde esta idea, la poesía visual que se desarrolla durante las "vanguardias" europeas del siglo xx, se percibe como la acumulación de sentido que permite a la sensibilidad humana y a las capacidades expresivas del lenguaje conformar una herramienta metodológica por medio de diversas manifestaciones técnicas que promueven el uso de la palabra y la imagen [22], a partir de libres conceptualizaciones comprendidas como urdimbre o "texto", es decir, *totalidad*. Esta herramienta metodológica aparece como una necesidad temporal de asumir la producción artística en manos de la investigación académica y, en todo caso, del desarrollo de *discursos estéticos* propios que permitan contextualizar problemas de estudio.

Roland Barthes (2009) en 1982 [23], al analizar: la pintura, ¿es un lenguaje?, fundamenta sobre la "teoría del texto" que la escritura no es reductible a una pura función de comunicación y considera la identidad original-temporal que porta el trazo; asegura que la escritura reside en el cuerpo que late (que goza) como el completo espacio de la pulsión y argumenta que la naturaleza pulsional del color del origen de nuestra escritura sirio-occidental no son cuentas de una razón, sino de un deseo. Los signos asiáticos son conductores de

energía gráfica que viajan por un espacio cultural abierto. Barthes (2009), a lo largo de su carrera, hizo varias afirmaciones que luego pudo decir de otro modo: “corregir” entre escrito y escrito; las aportaciones teóricas que emergen de este autor, se dirigen a la comprensión semiótica del “arte conceptual” de la segunda mitad del siglo xx en su vertiente lingüística que, para la década de 1960, Marcel Duchamp preponderó como el “arte de la idea” [24]. Más tarde el conceptualismo inglés y norteamericano lo divulgó como el “arte por el arte” y vio nacer un planteamiento tautológico ante el concepto. La “poesía visual” que se desarrolló en el contexto del “arte de vanguardia”, cuyo antecedente inmediato es el “concretismo” de la década de 1930 a la de 1950, encuentra a su vez un punto de partida en el “arte abstracto”, el cual procura representaciones visuales simples, tomadas a partir de diversos conceptos; estas representaciones son realidades visuales que guardan al gesto como si de un símbolo se tratara y resguardan la noción de “arte total”, que cobijó a toda “vanguardia” con las intenciones prácticas y teóricas que emergieron en manos de muchos autores. “El triunfo del lenguaje y presencia se está realizando hoy en el arte, cuando menos en el plástico, y especialmente mediante el fenómeno que estamos tratando: el solapamiento del texto y la imagen” (Gayoso, 2011, p. 536).

Por otro lado, existe la versión que se tiene de la “poesía experimental”, que se relaciona también con la expresión de “poesía visual” o “poesía concreta”. El artista italiano Adriano Spatola (2018) en la segunda mitad de la década de 1960 teoriza sobre la “poesía experimental” en su ensayo “Verso la poesía totale” [25]; en la introducción al libro que lleva este mismo título, según Giovanni Fontana, Spatola (2018) aclara la amplitud y la complejidad de la investigación, colocándose más allá de cualquier limitación de tipo lingüístico, estructural-metodológico, técnico, disciplinar o mediático; procede hacia la totalidad, colocándose como acto abarcador; un medio de comunicación (médium) total que describe como técnico y cultural, el cual da paso a la *continuidad* de la palabra poética y su dimensión visual y sonora.

Las operaciones interactivas dejan ver en el horizonte nuevas formas artísticas, plenamente autónomas; alude a una hipótesis total de un arte de la palabra, no como simplificación sino como análisis global del problema de estudio: del grafiti a la publicidad televisiva, del aullido a la música electrónica, y refiere a la *continuidad mental* en medio de la diversidad profunda de los comportamientos y las técnicas. La “poesía total” parece ofrecer los instrumentos de la creación poética, donde la fluidez intermedial identifica relaciones inéditas artista/público como un arte hecho por todos. En esta dirección, la “poesía experimental” se presenta como un método de aventura, incluso como sistema de desorden, que aquí se puede anotar como “no lineal”. Cuando la “poesía” se hace “objeto”, en la óptica de la experimentación verbo-visual del siglo xx, rechaza los cánones tradicionales de la lectura (Spatola, 2018). Este aspecto “experimental” ha de ser una característica de las primeras “vanguardias” en manos del arte abstracto; a modo de laboratorio, Ornella S. Barisone (2014) recuerda a Umberto Eco respecto a lo “programático” de la actitud experimental, como poner palabras en circulación y dar la dirección escogida [26]; algo que ver con la interactividad.

Además del desarrollo teórico, mencionado como “arte total” que nace a principios del siglo xx en los estudios de Theo van Doesburg y cuyo antecedente directo se remonta a Wagner y su percepción del teatro, la imagen y la música, la *visualidad* se desenvuelve hasta nuestros días como la suma de las manifestaciones artísticas resueltas a través de la técnica, donde el “arte vanguardista” propugnó su autonomía en un paso que fue de la *plasticidad* a esta *visualidad*, asumiendo, incluso, al sonido como *paisaje* o parte del mismo. Este argumento histórico se dirige a plantear al lenguaje artístico como *discurso*, tejido: “universo óntico”, propuesta que se asemeja a la definición que Louis-Jean Calvet (2001), en *Historia de la escritura* [27], apunta como *medios de expresión*; considera la palabra, el gesto, la danza, las señales de humo, el lenguaje de los tambores, los pictogramas, los tatuajes, las pinturas parietales prehistóricas, el maquillaje, las formas de ves-

tir, etcétera. Este aspecto etnográfico-lingüístico va más allá de la lengua oral o escrita; trasciende al tiempo antiguo, clásico y moderno hasta llegar a nuestro tiempo.

El predominio de la *visualidad* toma forma artística como concepto-materia, es decir, como “poética” que comprende: pintura, escultura, gráfica, acción, concepto, proceso, objeto, relación, sonido, instalación, intervención, comida, escena (danza, teatro, cine), nuevas tecnologías y medios mixtos; permite un punto de encuentro con otras áreas de conocimiento académico que consideran el surgimiento de otras necesidades profesionales y dan pauta al desarrollo teórico y práctico de la “epistemología de la imagen” en medio del contexto “global” y del pensamiento social “globalizado”. La visión aristotélica de antaño acerca de la *poética* fue formular, sin conocer los alcances, las bases de la Epistemología, un estudio científico sobre el “arte poética”, y sin llegar a categorizar de manera arbitraria ningún sentimiento humano, sino a utilizarlo como pretexto creativo. Luego, la “mereología aristotélica” sirvió al filósofo griego para fundar su Biología.

La poesía visual que aquí se presenta es una propuesta encaminada al tratamiento académico del *discurso estético*; de la imagen artística inmersa en la diversidad de la “cultura visual”, a fin de indagar en una realidad profesional a través del surgimiento de otras teorías comprobables y aplicables ante las necesidades humanas de actualidad, de manera que la práctica y la teoría se involucren en lo que puede llegar a ser un *arte de aportación*. Esta visión del lenguaje artístico advierte el nacimiento de campos de estudio disciplinarios, multidisciplinares, interdisciplinares y transdisciplinares; ensalza una comparación metodológica a través de la *ontología del lenguaje* [28], desarrollada por el filósofo chileno Rafael Echeverría (2003), basada en interpretar la palabra como acción y cuyo planteamiento atiende tanto a la comprensión como a la transformación del ser en el mundo; a propósito de la búsqueda de sentido y la consideración genuina de la deriva metafísica en la obra de arte.

Bibliografía

- [1] Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2002). Técnica. *Diccionario de la Lengua Española* (22.ª ed.). <https://dle.rae.es/?id=ZlkyMDs>
- [2] Anders, V. (2019). Arte. Etimologías de Chile (19.ª ed.). <http://etimologias.dechile.net/?arte>
- [3] Givone, S. (2010). *Historia de la Estética*. Tecnos.
- [4] Plazaola, J. (2007). *Introducción a la Estética*. Universidad de Deusto.
- [5] Lizaola, J. (2004). Reflexión sobre la razón poética de María Zambrano. *Rev. Estudios*, 68, 41-54. Instituto Tecnológico Autónomo de México.
- [6] Habermas, J., Baudrillard, J., Foster, H. et al. (2015). *La posmodernidad*. Kairós.
- [7] Vázquez, A. (2011). La posmodernidad: nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos. *Rev. Nómadas, Crít. Cienc. Soc. Juríd.*, 29.
- [8] Vázquez, A. (2006). El giro estético de la epistemología: la ficción como conocimiento, subjetividad y texto. *Aisthesis, Rev. Ch. Inv. Est.*, 40, 45-61.
- [9] Zamora, F. (2007). *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. ENAP/UNAM.
- [10] García, A. (2011). *Filosofía de la imagen*. Universidad de Salamanca.
- [11] Guash, A. (2004). Los estudios visuales: un estado de la cuestión. *Arte Cub., Rev. Artes Vis.*, 2, 66-71.
- [12] Pinto, V. (2006). Reseña de *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* de José Luis Brea. *Aisthesis, Rev. Ch. Inv. Est.*, 9, 43-48.
- [13] Vilchis, L. C. (2004). *Semiosis hermenéutica de lenguajes gráficos no lineales*. Imagen Siete.
- [14] Chávez, H. (2015). Re-conocer; apuntes, estrategias y tácticas, en A. Pérez, S. Sienra, L. Rodríguez, & J. Mojica (Comps.), *La imagen como pensamiento*. UAEM. Maestría en Estudios Visuales.
- [15] Runes, D. D. (1994). *Diccionario de Filosofía* (7.ª ed.; Tratados y manuales). Grijalbo.
- [16] Sobrino, M. (1997). La subjetividad negada: la disolución de la subjetividad en la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss. *Bi-*

- blat*. UAEM-Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades.
- [17] Grondin, J. (2008). *¿Qué es la hermenéutica?* Herder.
- [18] Ruiz Abreu, Á. (s./f.). Origen y destino de la poesía: reseña histórica. Recuperado el 28 de mayo de 2018, de <http://docplayer.es/9872437-Origen-y-destino-de-la-poesia.html>
- [19] Garibay, J. (1940). *Poesía indígena de la Altiplanicie*. UNAM.
- [20] Anders, V. (2019). Poesía. Etimologías de Chile (19.^a ed.). <http://etimologias.dechile.net/?arte>
- [21] Gordon, S. (2011). *La poesía visual en México*. UAEM.
- [22] Gayoso, J. (2011). *La palabra en el espacio plástico occidental*. UCM.
- [23] Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Paidós.
- [24] Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili.
- [25] Spatola, A. (2018). *Hacia la poesía total*. Colecciones LUPI.
- [26] Barisone, O. (2014). La escapada de la línea: Edgardo Antonio Vigo y la construcción de la poesía visual como género. *Rev. Laborat., Literat. Experm.*, 11.
- [27] Calvet, L.-J. (2001). *Historia de la escritura*. Paidós.
- [28] Echeverría, R. (2003). *Ontología del lenguaje*. J. C. Sáez.

PREGNANCIA Y PERTINENCIA

en los signos identificadores del sistema
de comunicación visual del "Metro"
de la Ciudad de México, 1968-87

Héctor Raúl Aceves
Alvarado

Resumen

En el sistema de comunicación visual del “Metro” de la CDMX son evidentes dos etapas productivas de signos identificadores para las estaciones que conforman las líneas de esta coyuntura; ambas etapas produjeron signos de formas pregnantas, en términos gestálticos, y pertinentes en su aplicación en términos de ajuste a las exigencias de la comunicación. Estos signos varían, tanto en calidad pregnantas como en su pertinencia, debido a errores en la sintaxis de la forma y su ajuste a las exigencias de la comunicación. El objetivo del artículo es realizar un análisis crítico de estos signos para comprobar su calidad funcional.

Palabras clave: pregnancy; pertinencia; forma; percepción; calidad.

Abstract

IN THE VISUAL COMMUNICATION SYSTEM AT CDMX'S “METRO”, TWO productive stages of identifying signs are evident for the stations that formed the lines of this juncture; both stages produced signs of pregnant shapes, in Gestalt terms, and pertinent in their application in terms of adjustment to the demands of communication. Both signs vary in pregnant quality as in their pertinence due to errors of the syntax of the form and its adjustment to the demands of communication. The objective of the article is to

carry out a critical analysis of these signs to verify their functional quality.

Keywords: pregnancy; relevance; form; perception; quality.

Introducción

EN EL ÚLTIMO AÑO DE LA DÉCADA DE LOS SESENTA, LA CIUDAD DE México (CDMX) mejoró de forma significativa su movilidad gracias a la implementación de un transporte seguro, rápido y amable con el medioambiente, debido a su sistema de propulsión eléctrica; desde el inicio, y hasta el año de 1987, el “Metro” expandió sus redes e incrementó nuevas estaciones.

En este periodo son evidentes dos etapas importantes de producción en el diseño de signos de identificación para las estaciones de las siete líneas inauguradas en esta coyuntura. En este artículo se presenta una revisión de los conceptos de pregnancy y pertinencia en el diseño de los signos identificadores para el sistema de comunicación visual del “Metro” de la CDMX, que inició operaciones con la inauguración de las Líneas 1, 2 y 3 entre 1968 y 1980, y su posterior ampliación con la inauguración de las Líneas 4, 5, 6 y 7, entre 1981 y 1987.

El primero de estos dos conceptos concierne al campo de la psicología gestáltica y, en particular, a la percepción de la forma como unidad estructural, significativa y detonante ideológico del sujeto identificado en el signo; el segundo es referencial al signo como la mejor solución de intersección

ante los códigos de la comunicación gráfica y el mensaje individual e irrepetible, que representó la identificación de cada estación (Chaves, & Bellucía, 2003).

A partir del ejercicio analítico de la forma de estos identificadores, y la metodología empleada para su diseño, se establece el aparato crítico que define su funcionalidad como entes enroldados en el proceso comunicativo (emisor-mensaje receptor), que puede ser afectado por el conflicto comunicacional de la distorsión provocada por el “ruido semántico” causado por la deficiente elaboración del mensaje por parte del comunicador, es decir, el diseñador.

Objetivos

EL PRIMER OBJETIVO DEL ARTÍCULO ES IDENTIFICAR EL CONCEPTO gestáltico de *pregnancia* en los signos identificadores para el sistema de comunicación visual del “Metro” de la CDMX, en sus dos etapas iniciales, a través del análisis de la sintaxis de la forma. El segundo corresponde a la ponderación del concepto de *pertinencia* desde el ajuste de los identificadores al contexto urbano de la CDMX.

Estas dos etapas productivas de signos identificadores para las estaciones del “Metro” sugieren, de manera intrínseca, un cruce necesario entre dos estilos particulares, entre dos concepciones de “*pregnancia*” y “*pertinencia*”; en la primera etapa, de la mano de Lance Wyman; en la segunda, de Jorge Fernández de la Reguera. Se hace necesario identificar en estos signos, parámetros de calidad gráfica genérica, así como la total correspondencia con las necesidades de identidad y comunicación que requirió cada estación.

Antecedentes históricos

SIN DUDA, EL ÉXITO Y LA EXPERIENCIA QUE OBTUVO EL DEPARTAMENTO de Diseño del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos de 1968 permeó en el posterior trabajo que realizó Ingenieros en Sistemas de Transporte Metropolitano (Istme), organismo responsable de la arquitectura, diseño de los trenes y las estaciones, y el sistema de comunicación

FIGURA 1: Signos identificadores correspondientes a la Línea 2 (primera etapa)



visual; tanto este grupo como el proyecto olímpico fueron coordinados por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez (Metro CDMX, 2019).

En su etapa inicial, en 1968, el área de Diseño y Señalética para las estaciones fue dirigida por el neoyorquino Lance Wyman, quien trabajó junto con los mexicanos Arturo Quiñónez y Francisco Gallardo (Metro CDMX, 2019). Este equipo desarrolló el sistema de comunicación visual en el que implementaron un signo identificador (isotipo), donde asignaron un nombre textual corto a cada estación y un color distinto a cada Línea.

Esta metodología, implementada por Wyman y su equipo, continuó aportando de manera paulatina nuevos signos a lo largo de poco menos de dos décadas, tiempo en el que son reconocibles dos etapas productivas en el diseño de signos identificadores dentro del mismo sistema de comunicación visual.

La primera etapa se inicia con la implementación de los signos identificadores para las estaciones de las Líneas 1, 2 y 3; este periodo se extiende de 1968 a 1980 (Figura 1).

Los signos identificadores de esta etapa fueron asimilados en un tiempo muy corto, consolidando un fuerte arraigo en la población metropolitana; su apropiación fue casi inmediata, como sucedió con los signos olímpicos un par de años atrás, según Pilar García (2010), curadora del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC):

FIGURA 2: Signos identificadores correspondientes a la Línea 4 (segunda etapa)

LINEA 4



FUENTE: Fernández de la Reguera (1981-1987).

La mirada extranjera de Wyman le permitió identificar gamas poco frecuentes en otras culturas –como es el caso del color rosa empleado en la primera línea del metro– y figuras abstractas sustentadas en la tradición histórica y cultural de la Ciudad de México. Estos recursos ayudaron a que sus símbolos fuesen fácilmente reconocibles, así como a establecer en la población una estrecha correspondencia de identidad.

Los recursos a los que se refiere la doctora García es la rica y vasta información visual, apropiada por Wyman, como referentes constitutivos de la teoría para el diseño de los signos identificadores; formas como grecas, railes, figuras geométricas, siluetas, etcétera, presentes tanto en el contexto cultural e histórico, leyendas populares, arquitectura, historia, arte, plástica, imaginario popular de los héroes y lugares históricos.

La segunda etapa productiva carece de referencias documentales, aunque es posible que se haya continuado con el mismo proceso metodológico que Wyman y su equipo implementaron en la primera etapa. Esta etapa comprende la inauguración y expansión de las Líneas 4, 5, 6 y 7 entre 1981 y 1987. La autoría de los signos en este periodo le es atribuida al diseñador mexicano Jorge Fernández de la Reguera, quien continuó con la extensión del sistema de comunicación visual en las nuevas Líneas, como consta en lo publicado por el editor Roberto Iturbe y el diseñador Eduar-

do Téllez en sus libros *Marcas, símbolos y logos en México* (1986-1987) (Figura 2).

Los signos de Fernández de la Reguera presentan una evidente variación, tanto en estilo como en el uso de los recursos geométricos, para lograr la sintaxis de la forma; sin embargo, parece que se diseñaron con los mismos principios metodológicos para la obtención de formas abstractas, implementados por Wyman y su equipo desde la etapa inicial.

Definición de pregnancia en la percepción de la forma, según la Gestalt

LA LEY DE “PREGNANCIA” AGLUTINA TODOS LOS PRINCIPIOS HALLADOS DE FORMA EMPÍRICA POR ESTUDIOSOS DE LA CORRIENTE psicológica de la Gestalt, a principios del siglo xx, llamados Leyes de Configuración de la Forma (González, 2002). La pregnancia es referencial a la percepción de la “buena forma” o la “buena Gestalt”, que es una definición de la cualidad funcional de la percepción para distinguir la forma que está bien articulada y que tiende a dejar su huella, a persistir y a recurrir en el observador; las figuras

FIGURA 3: Las figuras básicas son formas pregnantes; elementos sintácticos en la construcción de figuras pregnantes más complejas



FUENTE: Boring (1992).

geométricas básicas son un ejemplo simple (Figura 3) de una “buena forma” (Boring, 1992).

Según las Leyes de la Gestalt, la percepción organiza la información del ambiente dentro de una representación mental simple e intenta demostrar la temporalidad de la percepción, que se caracteriza por identificar de manera automática lo cualitativo de los objetos.

La importancia del concepto de forma, en la explicación de la percepción, es uno de los aspectos rectores dentro de las teorías gestálticas (Oviedo, 2004). La Ley de Pregnancia fue formulada por Kurt Koffka (1969) del siguiente modo:

La organización psicológica (de la forma) será siempre tan excelente como las condiciones dominantes lo permitan. Pero el término excelente abarca propiedades como la regularidad, simetría, armonía de conjunto, homogeneidad, equilibrio, máxima sencillez y concisión.

El concepto de pregnancia puede ser demasiado genérico y, por lo tanto, es preferible precisarlo utilizando conceptos, como simplicidad, regularidad, estabilidad, pero, sobre todo, de coherencia estructural, de carácter unitario de conjunto; es decir, que la forma pregnante del signo será aquella que no deje duda del sujeto representado. Esta deberá poseer propiedades, como regularidad, simetría, armonía de conjunto, homogeneidad, equilibrio, máxima sencillez y concisión (Kannizsa, 1986).

Construcción de la forma pregnante

Referentes visuales como elementos alusivos de la forma

EN LA BÚSQUEDA CONSTANTE DE REFERENTES VISUALES, COMO elemento inicial de la teoría para el diseño, Wyman y sus colaboradores se acercan a la sociedad mexicana a través de la investigación contextual y el trabajo de campo; indagan en el pasado histórico, los hechos políticos, el legado cultural y las artesanías; son frecuentes las visitas a museos y lugares de reunión popular, como plazas públicas,

FIGURA 4: La referencialidad del contexto visual histórico como elemento inicial para la teoría del diseño de signos identificadores



FUENTE: Wyman (2014).

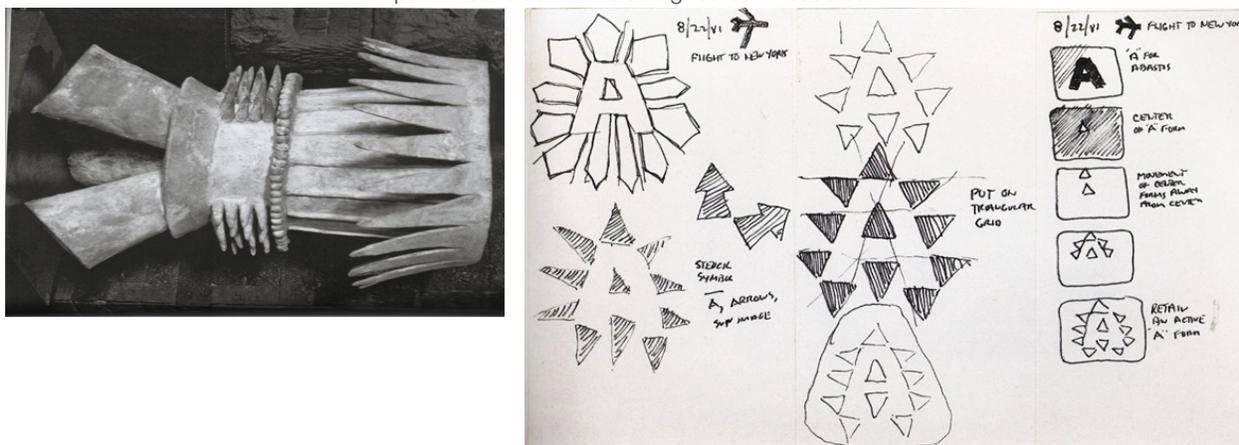
zonas arqueológicas y lugares históricos. Estas observaciones fueron la veta principal de las ideas y conceptos que identificaron en los vestigios de las diversas culturas prehispánicas, la época colonial, la Independencia, las guerras, los hombres y mujeres que consolidaron al México del siglo XIX, y las culturas populares de la época actual. Wyman (2014) comenta acerca de riqueza simbólica y las posibilidades de apropiación y reinterpretación, que ofrecía el contexto cultural de México: “Al llegar (a México) me sentía como un niño [...] no quería cerrar los ojos para absorber todo lo que había ahí, que era muy bello y poderoso. No fue difícil usar todo eso” (Figura 4).

De la idea al bocetaje

EN LA FASE INICIAL DEL BOCETAJE QUE ELABORA A MANO ALZADA, Wyman utilizó los “conceptos formales significativos”, resultado de sus observaciones e investigaciones previas. Elabora bocetos a lápiz o plumón sobre cartulina Bristol, papel Bond o papel cebolla; una vez que boceta una posible propuesta, la coloca de manera continua junto a bocetos anteriores sobre un pizarrón o pared de corcho, a la altura de la vista, para ser comparados (Figura 5).

En la parte central del boceto, se puede observar la evolución de la idea principal; para la

FIGURA 5: La referencialidad del contexto visual histórico como elemento inicial para la teoría del diseño de signos identificadores



FUENTE: Wyman (2014).

construcción de la forma del signo identificador, se observa una notable síntesis de los elementos plasmados en la primera propuesta, así como una geometrización inicial o informal, apegada a los “conceptos formales significativos”, producto de la observación en visitas frecuentes al Museo Nacional de Antropología. Según comenta Wyman, este proyecto fue inspirado en el tlecáxtil o brase-ro de barro mexicana, destinado para la Ceremonia del Fuego Nuevo.

Geometrización de la forma orgánica

EN AMBAS ETAPAS DE LA CONSTRUCCIÓN DE SIGNOS IDENTIFICADORES para el sistema de comunicación visual del “Metro” de la CDMX, es notorio el uso del recurso de la geometrización; como una manera de dominio de la forma orgánica del boceto, le impone una especie de rejilla de racionalidad; actúa como un tipo de domesticación del contorno, una especie de reglas que le otorgan a la forma cierta seguridad. En términos de Javier González (2002):

El sistema geométrico sigue siendo junto a la iconicidad y el realismo uno de los principales estándares de verificación, es decir, de aceptación de lo dicho como verdadero, como adecuado a lo real, en su forma perceptual o depuración científica.

En este orden de ideas, la configuración de los signos de identidad, tanto de Wyman como de Fernández de la Reguera, fue realizada con referencia a ciertos elementos obtenidos en la geometrización:

Regulación del trazado: mediante la esquematización y repetición del lenguaje geométrico, como líneas paralelas, simetrías o centros, entre otros elementos.

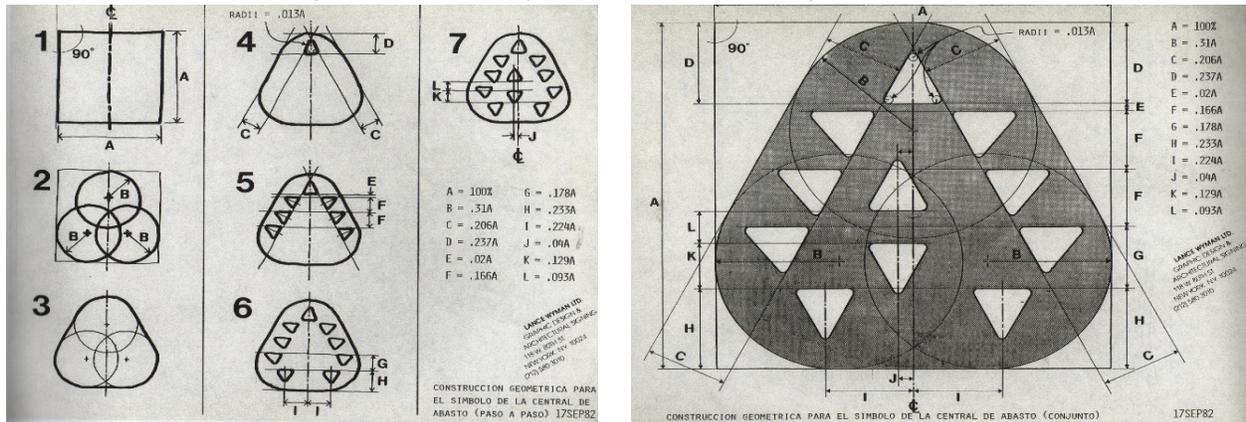
Estilización de la forma: por medio de un procedimiento para la adecuación de la forma concebida en la mente y aterrizada de manera mecánica en el proceso de bocetaje en elementos morfológicos simples, como línea, punto, plano, o bien, hacia las figuras geométricas básicas (González, 2002).

Legibilidad: el control de la forma, que se produce a través de la geometrización, permite su posterior reproducción de manera estandarizada para diferentes aplicaciones que requieren que la forma sea perceptible en variedad de tamaños.

Estos factores de gran relevancia obtenidos en el proceso de geometrización son componentes que favorecen el principio de estandarización, es decir, permiten la manipulación y la aplicación de la forma en diferentes soportes y procesos de reproducción, pero esto solo es posible cuando se resuelve de manera satisfactoria el equilibrio entre detalles y configuración general (Figura 6).

Es verdad que estos principios de construcción de la forma pueden ser aplicados de manera

FIGURA 6: Ejemplo de la geometrización que Wyman desarrolló para identificar la “Central de Abastos cdmx” como un recurso lógico de control, orden y validación de la forma del signo identificador



FUENTE: Wyman (2014).

inconsciente y generalizada por cualquier persona, pero es el diseñador gráfico quien con cierta pericia ocupa estos principios para lograr que el destinatario final tenga una buena percepción del signo identificador. Norberto Chaves y Raúl Belluccia (2003) incluyen a la pregnancia como uno de los catorce parámetros de alto rendimiento de la marca corporativa y la definen de la siguiente manera:

Se define a la pregnancia como la capacidad que tiene una forma de ser recordada. Representa su mayor o menor posibilidad de “grabarse” en la memoria del lector [...] la cohesión interna de la forma, proviene de la solidez de cada uno de sus elementos, y lo evidente de su lógica compositiva, lo sencillo de su sintaxis. Ello redundará en la univocidad o baja ambigüedad del signo que facilita no solo su registro, sino su retención óptica, o sea, la fijación de la imagen visual que permitirá su recuerdo y posterior reconocimiento.

Esta definición de pregnancia, que ya no proviene del campo de la psicología ni de la filosofía del arte, sino directamente del campo del diseño gráfico, aterriza de forma objetiva este concepto referente a la calidad gráfica exigida para la construcción de signos identificadores.

Así, los signos de Wyman tienen mayor calidad pregnante, si se les compara con los diseños

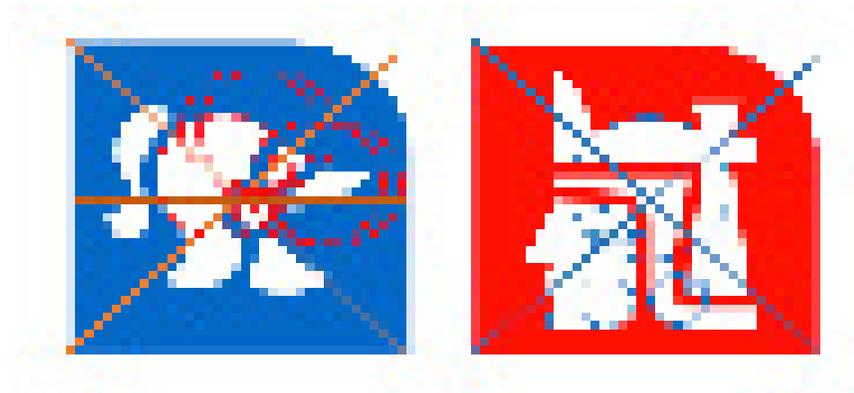
por Fernández de la Reguera. La lectura de la forma abstracta toma sentido y es entendida, porque la posición de sus elementos coadyuva a la identificación del sujeto; porque es referencial al entorno y la experiencia visual del receptor, en este caso, al variado contexto social mexicano. La unidad formal constitutiva de los signos de Wyman es una síntesis o común denominador de imágenes o “referentes visuales” que están presentes en la memoria de los receptores potenciales que cohabitan este contexto.

Percepción: la forma pregnante

PARA RUDOLF ARNHEIM (1995), LA FORMA PERCEPTUAL SE DETERMINA POR LOS LÍMITES O LOS CONTORNOS DE UN OBJETO, QUE PUEDEN VARIAR SI SE MODIFICA SU ORIENTACIÓN ESPACIAL O SU ENTORNO. Este autor afirma que la forma perceptual es interacción del objeto material, el medio luminoso transmisor de la información, y el observador, es decir, que la forma se percibe según los factores del ambiente, como la luz o la perspectiva, ubicación, posición, cercanía o distancia entre sus elementos; la “experiencia visual” es dinámica.

Lo que una persona percibe no es lo una disposición de objetos, de colores y formas, de movimientos y tamaños, es quizá antes que nada un juego recíproco de tensiones dirigidas [...]. Puesto que tienen magnitud y direc-

FIGURA 7: A la izquierda: el signo identificador de la estación "Villa de Cortés", diseñado por Wyman y su equipo en 1968; a la derecha: el signo identificador de la estación "Tezozómoc", diseñado por Jorge Fernández de la Reguera (los ejes corresponden a la estructura oculta del cuadrado propuesta por Arnheim)



FUENTE: Izquierda: Wyman (1968); derecha: Fernández de la Reguera; ejes: Arnheim (1995).

ción se pueden calificar a esas tensiones de -fuerzas psicológicas- (Arnheim, 1995).

Lo que Arnheim (1995) menciona sobre estas percepciones dinámicas puede verificarse en la forma abstracta de los signos identificadores de Wyman, ya que en el análisis de sus signos son perceptibles ciertas magnitudes que contienen acentos visuales, sugieren direcciones y tensiones, y pocos casos de perspectivas. Estas magnitudes son percibidas a través de la morfología de los signos; son elementos indiciales que pueden ser ubicados mediante el conocimiento del "esqueleto estructural", o bien, los ejes en los que puede ser dividido una forma.

Wyman trazó y desarrolló la morfología de los signos identificadores con función en puntos clave ubicados dentro de la retícula oculta al interior de sus fondos o envolventes, lo que potencializó su percepción, y los presentó como una sola unidad integral, pregnante; es decir, con mayor vigor sintáctico, a la vez que adquieren otros elementos estéticos de orden natural (Figura 7, izquierda).

Si además de utilizar la estructura del cuadrado, se trazan solo algunos de los círculos empleados en la geometrización de esta forma, se podrá notar cómo las circunferencias de manera natural orbitan el punto de mayor equilibrio, ubicado al centro del cuadrado, y cómo comparten puntos nodales de relación entre ellos. Estas cualidades morfológicas son las que la Gestalt determina como "buena forma" o buen contorno.

En contraparte, los signos identificadores de Fernández de la Reguera varían en estos y otros detalles; en algunos casos sus propuestas también poseen cualidades similares, aunque con una sintaxis menos fina o depurada, lo que les resta valor estético; en otras de sus propuestas, la interacción entre figura-fondo es forzada (Figura 7, derecha).

La construcción de la forma no corresponde con puntos nodales encontrados en la retícula o "esqueleto estructural" del cuadrado, soporte o fondo; la forma del signo es ajena a este y evidencia que el diseño de la forma no se realizó como una unidad funcional, figura-fondo, sino que la forma fue diseñada aparte y solo fue colocada sobre el fondo sin correspondencia con puntos estratégicos o convergentes para ambos.

Solo pocas de las circunferencias en su geometrización, se relacionan entre sí y solo algunos ángulos en la parte posterior se alinean con el eje transversal. El resultado es una forma de baja pregnancia, que obedece más al trazo sobre una cuadrícula totalmente ajena a la estructura del cuadrado; es una forma pesada con varios ángulos semirectos, que la hacen rígida y poco natural; el punto de mayor equilibrio tiene poca relevancia convergente.

En la Figura 8 de la izquierda, en el signo de color azul se observa la figura particular del "árbol de la Noche Triste", sitio en el que el conquistador Hernán Cortés lamentó su derrota; la forma es particular, porque se refiere a un árbol específico

FIGURA 8: Del lado izquierdo: el signo azul tiene mayor valor pregnante que su par de la derecha



FUENTE: Izquierda: Wyman; derecha: Fernández de la Reguera; ejes: Arnheim (1995).

que solo corresponde al contexto mexicano. La figura se denomina particular, porque su forma pertenece casi exclusivamente a este árbol en particular, casi porque fuera del contexto mexicano puede convertirse en una forma genérica (Arnheim, 1995). Tanto el continente¹ que da forma al tronco, como el de la base, guardan una relación estrecha de proporción con el eje central vertical y el eje transversal que parte de la esquina superior izquierda del cuadrado; los continentes que están por el follaje, se distribuyen de forma natural en los cuadrantes del cuadro.

En comparación, el signo de color naranja (Figura 8 de la derecha), propuesto por Fernández de la Reguera, está conformado por un solo continente, es decir, es un solo contorno, una sola forma correspondiente a la idea genérica de dos árboles de conífera, y de forma específica a la de dos pinos, donde es perceptible la magnitud dinámica de distancia, que sugiere la forma por la variación de las escalas de los dos árboles que comparten el continente. Aunque tiene cierta cualidad pregnante no está en armonía total con el fondo cuadrado que lo contiene.

La generalidad de la imagen puede ser útil también en otros contextos; por ejemplo, esta misma forma puede identificarse como señal que indica la proximidad de una zona boscosa dentro del sistema visual y universal de las carreteras.

El signo cumple con un fragmento de la función nominal de la estación "San Pedro de los Pinos", pero no establece relación particular con el sitio en el que se ubica la estación; por lo tanto, se trata de un signo universal forzado a una representación particular; el percepto del sujeto queda en un plano inferior.

En conclusión, la pregnancia de la forma se debe constituir de manera natural a partir de su relación estrecha con el fondo, de la misma manera que el signo funciona en un contexto determinado. Los principios o leyes gestálticas trabajan con el único propósito de definir una forma sobre un fondo, o sea, lo que es objeto de interés frente a lo que no lo es, si es entendido el sentido del interés de manera local y contextual (González, 2002).

Pertinencia de los signos identificadores

LA TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN ESTABLECE QUE TODO OBJETO DE DISEÑO, SEA CUAL FUERE, ES SUSCEPTIBLE DE INTERPRETACIÓN, porque siempre es portador de un mensaje, es decir, que está enrolado en un proceso comunicativo y por eso puede ser interpretado, por lo que el diseñador no debe ignorar o soslayar este hecho, ya que de hacerlo así su diseño carecerá de claridad. El diseño es un ente de comunicación y el contexto contiene el código de comunicación; el canal por el cual el signo navegará, que es el público receptor.

El público no solamente es receptor que entabla una relación perceptual particularmen-

¹ Rudolf Arnheim (1995) llamó continentes a las formas cerradas que se articulan para conformar la sintaxis de la forma abstracta.

FIGURA 9: Ejemplo comparativo de dos propuestas con mayor y menor calidad pertinente



FUENTE: Izquierda: Wyman; derecha: Fernández de la Reguera.

te física con el objeto, su relación con él es intelectual, el público es receptor y por ello al interpretar el mensaje mediante la decodificación de su lenguaje, tanto objetiva como subjetivamente el diseño implica un proceso de socialización intersubjetiva por medio del objeto (Vilchis, 1998).

En el sentido que la autora refiere, los signos de identidad son interfase entre el emisor y el receptor; el signo es el portador del mensaje desde un código del que él es partícipe. El público receptor percibe y sociabiliza este código, esto es, asume su lenguaje.

El pensamiento sociológico dedicado a la comunicación ha derivado en diversas corrientes, entre estas, el funcionalismo, cuyas nociones principales son el equilibrio y el conflicto. En la práctica social el primero tiende a eliminar al segundo, siendo su principal conflicto la disfuncionalidad.

Una disfunción de la comunicación es el ruido y también un tema de atención para el funcionalismo, que se entiende como todo aquello que interfiere o altera el proceso de comunicación distorsionando el mensaje. Entre los tipos de ruido que distingue esta teoría está el "ruido semántico", que se refiere a que el comunicador (diseñador) ha elaborado mal el mensaje. En este orden de ideas, se considera que lo esencial no está en los mensajes transmitidos, sino en las repercusiones sociales que el "ruido semántico" genera en el proceso comunicativo (Vilchis, 1998).

Para Norberto Chaves y Raúl Belluccia (2003), el diseñador de signos identitarios debe ser consciente de enfocar su capacidad creativa; no solo en lograr la forma más original e impactante, sino en dar respuesta cabal y satisfactoria a las múltiples exigencias de comunicación que el sujeto requiere para el contexto en el cual funcionará.

El trabajo de diseño es un sistema de decisiones que no se producen conforme una secuencia lineal, sino en una trama espacial en la que se tejen múltiples líneas de condicionamiento recíproco y simultáneo entre rasgos y valores (Chaves, & Belluccia, 2003).

El ajuste al condicionamiento entre rasgos y valores, que refieren los autores citados, es lo que hace a un signo pertinente, pues cumple de manera cabal, tanto al identificar al sujeto como a los valores del código de comunicación requeridos para su óptima funcionalidad; por ejemplo, en la Figura 8 el signo de color azul es más pertinente que su contraparte (el signo de color naranja), ya que Wyman no descuidó en absoluto el mensaje a transmitir: especifica la forma y la hace particular; comunica e ilustra el hecho histórico acontecido en el sitio que le dio nombre a la estación.

En cambio, en el signo de color naranja la forma generaliza el mensaje de un bosque de coníferas y descuida el potencial comunicativo del nombre completo del lugar: "San Pedro de los Pinos", del que se pudieron derivar otros mensajes más específicos; por ejemplo, los que se basan en los

hechos históricos, tanto del personaje que le dio nombre como el de la misma colonia.

Como ejemplo comparativo en las dos etapas productivas de signos identificadores para el “Metro” de la CDMX, referentes a la alta o baja pertinencia por “ruido semántico”, los identificadores (Figura 9) para las estaciones “Cuauhtémoc” (izquierda), propuesto por Wyman, y “Talismán” (derecha), diseñado por Fernández de la Reguera, ofrecen un ejemplo claro de esta disfuncionalidad.

Aunque el continente que integra la figura en el identificador rosa posee calidad pregnante y vocativa, que se define como la cualidad del signo de llamar la atención, no debe confundirse con la pregnancia, ya que también existen signos pregnantes pero de baja vocatividad (Chaves, & Belluccia, 2003).

La idea de un águila es clara, sin embargo, no pertenece al imaginario popular mexicano relacionado con el último tlatoani, que defendió la Ciudad de México-Tenochtitlan. El propio vocablo náhuatl “Cuauhtémoc” refiere a un águila que cae sobre su presa, equivalente a la descripción de la técnica de caza, característica de esta ave de rapiña; en el diseño de este signo, Wyman parece ser influenciado por el contexto de Norteamérica (su contexto), ya que impone la idea de un águila, pero de la especie llamada “cabeza blanca”, componente figurativo que se integra en el escudo nacional de Estados Unidos.

En el análisis morfológico de la representación de otra ave (pato), que identifica a la estación “Candelaria” de la misma Línea, el estilo cambia, porque el pato se presenta completo, y el hecho de presentar solo la cabeza del ave rompe con el estilo dominante del conjunto que presenta contornos zoomorfos enteros (mariposa, chapulín, caballo).

En la misma Figura 9 (derecha), el signo de color verde presenta una forma muy pregnante correspondiente a la idea de un mamut en una unidad total con su fondo cuadrado. El signo es un identificador muy acertado al identificar la estación; por una parte, se ubica en la esquina de las calles Congreso de la Unión y Talismán, en la al-

caldía Cuauhtémoc, y el otro hecho reside en que durante la construcción de la estación ocurrió el hallazgo arqueológico de la osamenta de un mamut (“Metro” CDMX, 2019).

El ingenio de Fernández de la Reguera de diseñar la forma del paquidermo con la trompa levantada logró una conexión inteligente con el sitio, debido a que en México como en otros contextos el talismán es un objeto mágico en el cual se confía para alejar algún daño o peligro y el mamut con la trompa elevada es considerado uno de dichos objetos.

Por lo tanto, el identificador de la estación “Talismán” es un signo muy oportuno; su diseño es de alta pertinencia, pues tiene fuertes correspondencias con el sujeto que identifica, ya sea por el nombre del sitio, el hecho histórico o las creencias populares de la cultura mexicana.

Conclusión

EN LA PRIMERA ETAPA PRODUCTIVA DE SIGNOS IDENTIFICADORES para el “Metro” de la CDMX, que dirigió Lance Wyman, se evidenció una metodología proyectual desde los ejes de la referencialidad visual y el orden de la geometría para la sintaxis de los signos identificadores, dando como resultado signos que en su mayoría empataron su funcionalidad con el contexto de la CDMX.

No se tiene documentado el trabajo de la segunda etapa, que estuvo a cargo de Jorge Fernández de la Reguera, pero tal parece que este retomó de forma poco ortodoxa las metodologías que Wyman implementó al interior de su equipo, porque en sus métodos persiste lo referencial como elemento de la teoría para el diseño, pero con un estilo ecléctico producto de variadas técnicas en la geometrización de la forma.

Sin embargo, en ambas etapas existen desaciertos del concepto de la pertinencia y un favorable desempeño en el de la pregnancia con mayor notoriedad en los signos de la primera etapa, que son —no por poca diferencia— de mayor calidad pregnante.

El hecho que comprueba estas afirmaciones sobre los errores de pertinencia en los signos iden-

titarios, es que en la época actual varios de estos, pertenecientes a las dos etapas productivas, han sido removidos o sustituidos por no satisfacer las necesidades de comunicación del sujeto identificado, como fueron los casos de las estaciones "Aeropuerto" de la Línea 1 y "Ferrería" de la Línea 6, que no solo cambiaron de signo, sino también de nombre.

Referencias

- Arnheim, R. (1995). *Arte y percepción visual*. Alianza Forma.
- (1998). *El pensamiento visual*. Paidós.
- Boring, E. G. (1992). *Historia de la psicología experimental*. Trillas.
- Chaves, N., & Belluccia, R. (2003). *La marca corporativa: gestión y diseño de símbolos y logotipos*. Paidós.
- García, P. (2010). De ida y vuelta. Lance Wyman: iconos urbanos. UNAM/MUAC, folio 028.
- Gobierno de la Ciudad de México (CDMX) (2019). Lance Wyman y la comunicación visual en el Metro. Sistema de Transporte Colectivo. Recuperado el 15 de marzo de 2019, de <https://www.metro.cdmx.gob.mx/iconografia>
- González, J. (2002). *Identidad visual corporativa: la imagen de nuestro tiempo*. Síntesis.
- Kannizsa, G. (1986). *Gramática de la visión: percepción y pensamiento*. Paidós.
- Koffka, K. (1969). *Principios de psicología de la forma*. Paidós.
- Oviedo, G. L. (2004). La definición del concepto de percepción en psicología. *Rev. Est. Soc.*, 18. <http://res.uniandes.edu.co/view.php/375/1.php>
- Vilchis, L. C. (1998). *Metodología del diseño: fundamentos teóricos*. UNAM.
- Wyman, L. (2014). *Lance Wyman*. México. RM.

UNA BUSQUEDA DE IDENTIDAD

Lorena Fernández Jiménez

Arqueología, tipos y libro-arte

...escribir es traducir la obra de Dios, realizar la operación de la creación a partir de una serie de elementos, las letras, que permiten infinitas combinaciones y permutaciones, un sistema de representación cosmológica en el que cada elemento no sólo es símbolo, sino también esencia.

Rafael de Cózar (1991)

La historia de la escritura, como la historia en general, está sometida a movimientos. Cambios de conceptualización que dependen de descubrimientos historiográficos y arqueológicos, y también de las nuevas tecnologías que ayudan a tener más precisión en los datos, provocando enfoques de investigación diferentes.

Una búsqueda de identidad es un trabajo en proceso de creación de un libro-arte, que forma parte de una investigación de creación visual mucho más amplia: *Paleografía de un recuerdo: una historia de la escritura*. En este caso, el estudio se centra en el nacimiento de la escritura en Europa. Después de revisar el nacimiento de la escritura en Occidente, me quedaron algunas incógnitas, desencadenadas por la lectura de un artículo que, en su momento, parecía descabellado.

Al mismo tiempo, surgen muchas preguntas sobre la causa del interés por los inicios de la intención de transmitir del ser humano. La introversión en el proceso creativo conceptual me lleva,

primero, a mi nacimiento y educación frente al cruce del Mediterráneo y el Atlántico, encrucijada de culturas. Debería ser suficiente, pero después de varios años desarrollando el tema, vislumbro algo más, quizá una investigación que quedó aparcada en el camino. ¿Es este trabajo una huida al pasado para encontrar sentido al presente? ¿Están las imágenes y símbolos del presente, demasiado desgastados, creando la necesidad placentera de mirar, de ver algo nuevo, como diría Jung, aunque rebuscando en un pasado primigenio? Entre el inconsciente colectivo y el arquetipo esta búsqueda del "tesoro", ¿pretende experimentar una transformación del presente? ¿El acto creativo no es un trabajo continuo de transmutación, un cambio del estado mental inconsciente al consciente y de este a la plasmación material?

Las preguntas se responderán con el estudio de las diversas teorías sobre este tema. Para ello, trabajaremos el libro-arte, mostrando las técnicas artísticas empleadas para llegar a unas conclusiones sobre este proceso conceptual.

Inicios de la escritura en Europa

Tartessos

NUESTRO VIAJE, HACIA EL RESCATE DE LOS PRIMEROS INDICIOS de la escritura en Europa, comienza en Tartessos hacia el año 1200 a. C., aproximadamente. Los límites geográficos de esta civilización no se conocen con exactitud, aunque se sabe que ocupaba la parte suroeste de la península ibérica, entre

los ríos Guadalquivir, Tinto y Odiel. Su extensión, en el periodo en el que se le confiere el máximo esplendor, alcanzaba los ríos Tajo y Segura, y limitaba al norte con sierra Morena (Cuervo, 2016).

El descubridor de la cultura material de Tartessos fue Jorge Bonsor.¹ Antes de sus estudios y excavaciones, Tartessos era un mito comparable a la Atlántida. Bonsor fue pionero en la arqueología tartésica (antes de Schulten, a quien se le adjudicó el mérito durante un tiempo) y una figura clave en el desarrollo de la arqueología moderna en España.

Constancias de esta civilización en varios campos

EN ARQUEOLOGÍA SON MUCHOS LOS YACIMIENTOS ENCONTRADOS, aunque los hallazgos arqueológicos más importantes son los tesoros de El Carambolo y de Aliseda, y no olvidemos los restos destruidos en el pasado cuando la conciencia de conservación del patrimonio no se había desarrollado. Aun hoy existen casos de restos hallados y sepultados antes de que los expertos tengan la posibilidad de estudiarlos y clasificarlos correctamente, debido al carácter privado de los solares. Los intereses económicos personales priman sobre los valores patrimoniales culturales, que en este caso es Historia por descubrir y repensar.

Fuentes literarias antiguas, como el Antiguo Testamento, hacen referencia a Tartessos hasta en veintiséis ocasiones en distintos libros: Salmos, Reyes, Jonás y Jeremías. Cuervo (2016) alude a algunas de estas citas: "Porque el rey (Salomón) tenía una flota de Tarsis en el mar con la flota de Hiram, y cada tres años venía la flota de Tarsis, trayendo oro, plata, marfil, monos y pavos reales" (I Reyes, 10: 22). "Los reyes de Tarsis y las islas traerán tributo. Los reyes de Sabá y de Seba pagarán impuestos" (Salmo 72: 10).

En el campo histórico, Heródoto nos descubre a Tartessos en *Historia*, del *Libro I*, relatando cómo

Colaio de Samos, navegante jonio, nombre con el que se conocía en tiempos de la Antigua Grecia (la costa centro-occidental de Anatolia), tras atravesar una tormenta y desviarse de su rumbo, llega a Tartessos. Relata que encuentra allí un mercado aún sin explotar y vuelve a su país con un cargamento de ganancias inigualables. También nos habla de una cultura que nadaba en la abundancia y del líder de aquel pueblo, Argantonio, con el que, posteriormente, se entablaron relaciones amistosas (Galduf, 2012).

Estos foceos fueron los primeros griegos que hicieron largas travesías por mar, y fueron ellos los que descubrieron el Adriático, Tirrenia, Iberia y Tartessos. Y navegaban, no en naves de carga, sino en naves de guerra de cincuenta remos. Una vez llegados a Tartessos se ganaron la amistad del rey de los tartesios, cuyo nombre era Argantonio, que ejerció el poder durante ochenta años, y vivió en total ciento cincuenta (Riaño, 1997, pp. 275-284).

La obra titulada *Ora marítima*, poema descriptivo sobre las costas mediterráneas del escritor romano Rufo Festo Avieno, dejó fe del origen de su inspiración: fuentes antiguas de un autor desconocido. El documento proporciona la información más antigua sobre la península ibérica. Existen más referencias a Tartessos, algunas como ciudad, otras como río, aunque en las últimas investigaciones se tiende a asimilar la idea de cultura tartésica (Cuervo, 2016).

La mitología griega, otra fuente de información, recoge leyendas sobre Tartessos y su primer rey y descendencia, estando Medusa en su árbol genealógico. Leyendas de tradiciones griegas arcaicas sobre el lejano Occidente y sus riquezas en metales y ganado vacuno que se transmiten y llegan a autores posteriores.

¹ George Edward Bonsor (1855-1930). Pintor, arqueólogo, historiador. Nacido en Francia, de nacionalidad británica y residente en España. También fue conocido como Jorge Bonsor por amigos y vecinos de la localidad andaluza en la que vivió: Carmona (Sevilla).

Los tartesios

HISTORIA Y MITOLOGÍA SOBRE TARTESSOS, EN LA CULTURA GRIEGA, van de la mano hasta el año 1100 a. C. en el que los fenicios están establecidos en Gadir o Gades (la actual Cádiz) comerciando con el reino tartésico. Sobre el 700 a. C., los fenicios coloniales alcanzan un gran poder. Y acaban encareciendo el comercio exterior tartésico al controlar a los proveedores directos de estos. Esta situación se deteriora hasta el punto de que los fenicios piden ayuda a Cartago para destruir Tartessos. La civilización tartésica fue arrasada hacia el 500 a. C., aproximadamente, y los cartaginenses, una vez instalados, acaban expulsando a sus aliados fenicios. A partir de entonces, se desarrolla la cultura turdetana, heredera de Tartessos.

Los tartesios eran buenos navegantes y pescadores, practicaban una agricultura evolucionada, trabajaban los metales, conocían la escritura y tenían un alfabeto similar al ibero. La explotación minera de oro, plata y cobre hizo posible el desarrollo económico y provocó el interés de los comerciantes del Mediterráneo. El intercambio comercial trajo consigo influencias culturales y nuevas técnicas y artesanías que los tartesios asimilaban (Cuervo, 2016).

El origen de Tartessos y su escritura

ANTE TODO, DEBEMOS SER CONSCIENTES DE QUE LA MAYORÍA DE los documentos epigráficos son grafitos en cerámica, inscripciones funerarias, contando con algunos objetos de interés, como una tablilla de aprendizaje (signario). La escasez de este tipo de información, se suma al desconocimiento de la lengua utilizada, de su raíz lingüística, y aunque el conocimiento de la lengua celtíbera es de gran ayuda para transcribir los signos, no nos permite leerlos ni comprenderlos. Todo ello hace que las hipótesis sean variadas y estén en continua revisión (Cuervo, 2016).

Hipótesis colonialista

CIERTOS INVESTIGADORES CONSIDERAN QUE EL DESARROLLO DE la cultura tartésica, se debe a la influencia fenicia exclusivamente. Los fenicios, también conocidos como cananeos o púnicos, eran un pueblo de navegantes y comerciantes, originarios de Fenicia, antigua región de Oriente Próximo, cuna de la civilización fenicio-púnica que se extendería por el levante mediterráneo. Su territorio abarcaba desde la desembocadura del río Orontes al norte hasta la bahía de Haifa al sur, comprendiendo áreas de los actuales Israel, Siria, Líbano y Palestina, una región denominada antiguamente Canaán, poblada desde el 3000 a. C. por semitas² cananeos. Su territorio, montañoso y poco apto para la agricultura, orientó a su gente a las actividades marítimas (Jiménez, 2017).

Entre los que comparten las hipótesis colonialistas están los profesores Correa y De Hoz (1993), quienes en un estudio individualizado entre siglos tartésicos y fenicios en 1986 destacan una divergencia general entre ambas escrituras, la tendencia cuadrada y geométrica de la escritura tartésica frente al alargamiento, el desarrollo de los apéndices y la curvatura de líneas en la fenicia (Mederos, & Ruiz, 2001).

Del mismo modo, el análisis arqueológico de las manifestaciones artísticas muestra dos periodos diferenciales: uno geométrico, al final de la Edad del Bronce (1200 al 750 a. C.), del que todavía no hay suficientes elementos como para crear hipótesis; y un periodo orientalizante, a comienzos de la Edad del Hierro (750 al 550 a. C.), en el que la cultura tartésica se impregna de elementos orientales provenientes de los contactos fenicios y foceos (habitantes de Focea, ciudad griega del Asia Menor, actualmente en Turquía). Finalmente,

² Semita: hace referencia a los pueblos de lengua semita. El término semita fue utilizado por primera vez en el siglo XVIII para referirse a los pueblos citados por la Biblia en el libro del Génesis, donde se encuentra la narración del diluvio y en ella está la genealogía en la "Tabla de los pueblos", donde se hace referencia a los semitas. La semejanza entre los pueblos semitas, se debe a su origen lingüístico y cultural, ya que no se puede hablar de una raza semita. Las poblaciones actuales que tienen lengua semítica son los árabes y los judíos (*Enciclopedia Libre Universal* en español, 2003).

De Hoz (1993) retoma su antigua propuesta de que el uso de la escritura habría sido introducido en Hispania.

Hay que partir, en efecto, de que el creador o creadores de la escritura tartesia, indígenas o fenicios, pero en cualquier caso bilingües, consiguieron introducir una nueva técnica que exigía el aprendizaje, por simple que este pueda parecernos en contraste con el de otros sistemas orientales de escritura (De Hoz, 1993).

Todo ello nos deja constancia de lo voluble de las hipótesis en un continuo movimiento de progresar en las investigaciones.

Hipótesis evolucionista

LAS TEORÍAS DE LOS ARQUEÓLOGOS PÉREZ ROJAS Y BENDALA difieren de las anteriores. Ellos defienden la teoría de la existencia de una escritura ibera³ primitiva que, a pesar de estar en contacto con la fenicia, sigue utilizando la escritura autóctona (Cuervo, 2016). Además, se han hallado fragmentos de cerámica con grafitos datados en el 800 a. C., antes del contacto tartésico con los fenicios. Por otro lado, se han realizado trabajos de toponimia, algunos para defender un origen indígena y otros para lo contrario (Almagro-Gorbea, 2010).

Hipótesis sobre lenguas mixtas del Mediterráneo

LA INFLUENCIA DE LAS LENGUAS DEL EGEO Y LAS DE LOS PUEBLOS DEL MAR,⁴ es otra vía de investigación que frecuentemente se enlaza con las demás teorías. Sería una postura que haría hincapié en el movimiento comercial entre los pueblos del Mediterráneo

³ Ibero: Natural de Iberia, la península ibérica, la actual España y Portugal (RAE).

⁴ "A finales del Bronce Reciente el Mediterráneo oriental experimentó grandes convulsiones que afectaron a Imperios, Estados, reinos y ciudades desde el Mediterráneo central hasta la Alta Mesopotamia, al tiempo que se constata la aparición de pueblos como los Filisteos, los Arameos, el asentamiento de Israel, los reinos de Moab y Edom..., que tendrán un protagonismo histórico en los siglos posteriores. Un 'cataclismo' causado por los llamados 'Pueblos del Mar' que, en los últimos años, más parecen ser la consecuencia y no la causa de dichos cambios". Pérez Largacha, A. (2003). El Mediterráneo Oriental ante la llegada de los Pueblos del Mar. *Rev. Gerión*, 21(1), 27.

neo y su necesidad de bilingüismo, que iría de la mano del intercambio cultural, recordando que a través de la transmisión de una escritura recibimos información de la escuela confesional del que la transfiere. Debemos buscar una imagen menos monolítica del mundo que llamamos ibérico. Los rasgos que más han contribuido en el pasado a ello han sido la lengua y la escritura, pero hay que tomar en cuenta que no son incompatibles con la pluralidad de pueblos y lenguas (De Hoz, 1993).

Inicios de la escritura en Europa

Civilización del Danubio

LA CIVILIZACIÓN DEL VALLE DEL DANUBIO, EN LA CUENCA MEDIA y baja del río, es una de las más conocidas y antiguas de Europa. Existió entre los años 5500 y 3500 a. C. en los Balcanes. Cubrió una vasta área, que hoy se extiende desde el norte de Grecia, en un recorrido de sur a norte, hasta Eslovaquia, y de oeste a este, de Croacia a Rumania.

Los agricultores del sureste de Europa desarrollaron sociedades maduras y sostenibles que requerían la transmisión intencional de conocimiento acumulado. Encontraron formas para grabar ideas esenciales en medios duraderos.

La existencia de la civilización avanzada y un sistema de escritura del Danubio, se conocía desde finales del siglo XIX. Debido a la falta de tecnología para fechar los objetos, no se pudieron relacionar los restos arqueológicos con el Neolítico. Desde mediados del siglo XX, con los nuevos medios de datación, los estudiosos empezaron a relacionar los signos con algún tipo de escritura cercana a la Mesopotamia, al Levante y al Mediterráneo oriental (Merlini, 2005).

Entre los hallazgos más importantes de esta civilización, respecto a la escritura, se destaca la Tabla de Dispilio (5260 a. C.), encontrada en un asentamiento humano neolítico en 1993 por Giorgos Chourmouziadis durante las excavaciones arqueológicas en Dispilio, Grecia. La tablilla muestra signos de aféresis⁵ avanzada, lo que indica que

⁵ Aféresis (lingüística): Supresión o pérdida de uno o más sonidos en la posición inicial de una palabra (RAE).

son el resultado de procesos cognitivos desarrollados (Caso, 2012).

Y las Tablas de Tartaria (5500 a. C.), encontradas en 1961 en Tartaria, localidad situada a treinta kilómetros de Alba Lulia, en Transilvania, Rumania, a orillas del río Maros, que son los soportes de lo que se ha llamado escritura del Danubio, la más antigua del mundo (Haarmann, & Marler, 2008).

Desde el descubrimiento de las tablas transilvanas existe mucha polémica entre los expertos en prehistoria y paleografía: sobre la datación de dichas escrituras que no consideran correcta; otros la consideran correcta, aunque discrepan de su exactitud; los que las encuentran similares a las mesopotámicas, adoptando un criterio de migración; los que interpretan que son signos de carácter simbólico mágico para prácticas religiosas; los que creen que son marcas aleatorias de alfareros (Merlini, 2005).

El primer paso de Merlini (2005), junto a su colega Gheorghe Lazarovici, con el patrocinio del proyecto "Conocimiento de Prehistoria" (octubre de 2003), es hacer analizar los huesos humanos encontrados con las tablas en el Laboratorio de Ciencias de la Tierra de la Universidad Sapienza de Roma, con la prueba del carbono-14. El resultado que se obtuvo es: 6310 ± 65 yr BP; 5370-5140 calBC. Si comprendemos bien, la datación es del 6310 antes del presente, fecha del análisis, con un margen de 65 años más o menos, lo que daría, aproximadamente, la fecha del 5370 al 5140 a. C., evidenciando que la escritura más temprana conocida proviene de Transilvania.

A partir de aquí, Merlini (2005) se dedica a crear una matriz de marcadores semióticos básicos y reglas para examinar la estructura interna del sistema de signos desarrollado durante el Neolítico⁶ en la cuenca del Danubio y así probar la temprana formación de la escritura en esta ci-

vilización. Infere en los principios de este sistema de escritura y hace una distinción entre los signos, a partir de cómo se componen, y realiza una asociación y diferenciación con otros códigos de comunicación, como la decoración, los símbolos y las identidades de divinidad. Utiliza las leyes de la composición ornamental, como la simetría, la repetición, el ritmo, la modulación, la agrupación, la proximidad y la acumulación o saturación del espacio para diferenciar los signos decorativos de la escritura, logrando defender su tesis.

Merlini (2005) hace referencia a Gimbutas por dar unas pautas diferentes que abrieron nuevos horizontes. Ella categorizó la lista de signos de acuerdo con las formas en lugar de utilizar los criterios semióticos; dio un paso clave al poner en movimiento las reglas de composición de los mismos, identificando treinta y seis signos centrales y sus modificaciones formales mediante duplicación, inversión o adición de marcadores diacríticos,⁷ como un trazo, una línea, una curva.

Los signos y símbolos del sureste de Europa no aparecieron de forma repentina y guardan semejanzas en sus motivos con la era que precedió al Neolítico. Las raíces culturales del simbolismo, se remontan en el tiempo, mostrando similitudes con ornamentaciones abstractas de artefactos del Paleolítico tardío, lo que afianza la teoría evolucionista de sus investigaciones. La aparición de las primeras manifestaciones escritas, se asocia con la evolución cultural en los valles de los grandes ríos o en zonas adyacentes. Ha sido de este modo para las civilizaciones mesopotámicas, egipcias, del valle del Indo, la china, así como en la del suroeste de Europa (Haarmann, & Marler, 2008).

Algunos estudiosos crean debate haciendo referencia a la terminología del río, promueven la cooperación interdisciplinaria y comparativa e incentivan las investigaciones relativas a los orígenes de la escritura. La historia de la escritura es, en cierto modo, huérfana por no ser una disciplina en sí misma, independiente como la lingüística histórica. Los lingüistas trabajan en bibliotecas,

⁶ Merlini (2005) habla de Neo-Eneolítico (Eneolítico = Calcolítico = Edad del Cobre), aunque al no haberlo encontrado con "Neo" en ninguna tabla de periodos prehistóricos anglosajones y comparando las fechas que maneja, creo que utilizar Neolítico (7000-2000 a. C.), que cohabita con la Edad del Cobre (3000-2000 a. C.) será correcto, tomando en cuenta que no hay una medición exacta de estos periodos. Me he basado en la tabla cronológica de la profesora de Sociales, Sara Ramírez Maya, del IES Cosme García de Logroño; blog: En clase de sociales (2014-2015).

⁷ Diacrítico: Dicho de un signo ortográfico: que sirve para modificar el valor de una letra o de un signo de representación fonética (RAE).

con documentos escritos, participando rara vez en estudios arqueológicos, y los arqueólogos hablan de sistemas de escritura sin tener el suficiente bagaje al respecto, al igual que los antropólogos. El conocimiento necesario para la creación de una nueva infraestructura es indispensable para la comprensión del desarrollo de las habilidades de la escritura en una época tan temprana. El progreso surge de la exploración de nuevos horizontes, por lo que se invita a la discusión y controversia (Haarmann, & Marler, 2008). Efectivamente, no es fácil, después de tantas generaciones, cambiar la Historia, afirmando que la escritura nació en Europa, en los valles del Danubio, y no en la Mesopotamia.

La definición convencional de la escritura, discurso visible, utilizada por los que están en desacuerdo con las nuevas perspectivas, defiende que los sonidos del lenguaje se hacen visibles en forma de signos; una conceptualización de la escritura que es incómoda, porque excluye las formas de los signos, etapa inicial en la aparición de la escritura. Los primeros sistemas de escritura no son fonéticos, como los jeroglíficos egipcios, los logogramas⁸ en la escritura cuneiforme y los ideogramas⁹ chinos.

Los nuevos descubrimientos hacen que nos planteemos revisiones de las definiciones usuales de los conceptos. Del mismo modo que los astrónomos y físicos revisan el concepto “planeta” a causa de nuevos descubrimientos, arqueólogos, lingüistas y antropólogos necesitan de una nueva mirada y estructuras de análisis frente al nuevo horizonte. Se ha abierto otro campo de acción con el descubrimiento de una civilización más antigua que la mesopotámica y la egipcia. El uso de los mismos patrones de estudio que para la Mesopotamia y Egipto, por parte de algunos científicos, es incorrecto, puesto que la escritura del sureste

de Europa floreció cuando no existía ningún otro sistema de escritura en el Viejo Mundo. No existe ningún texto bilingüe; no tenemos una “piedra de Rosetta”, que permita descifrar los textos como se hizo en el siglo XIX con los jeroglíficos. La posibilidad de descifrar el código de escritura del Danubio parece mínima (Haarmann, & Marler, 2008).

Los métodos de datación de las Tablas de Tartaria son irrefutables: pertenecen al sexto milenio antes de Cristo y, a pesar de ello, el estamento académico encuentra inconcebible que la cuna de civilización estuviera en otra región del mundo. La noción de una antigua escritura europea va en contra de muchas posturas atrincheradas de la arqueología y la visión tradicional del desarrollo de la civilización. Las implicaciones son inmensas. Los muros ideológicos construidos para dividir la Prehistoria y la Historia, lo primitivo y lo civilizado, caerían de la noche a la mañana, anunciando un colapso de la noción actual de la civilización. La historia de la escritura es un avance gradual desde la grabación de ideas y conceptos hasta la fijación de estructuras sonoras. Antes de llegar a la fonetización son los signos visuales los que transmiten conocimiento en relación con la vida comunitaria, sociocultural, económica o religiosa. La noción de que la parte fonética es el detonante de la comunicación visual y origen de la escritura, es errónea. El principio arcaico que marca la etapa inicial es la escritura logográfica. Signos individuales para expresar ideas, base de las escrituras sumeria y china, en la que aún perviven (Haarmann, & Marler, 2008).

El paleontólogo Emmanuel Anati, después de estudiar y registrar más de veinte millones de signos grabados en las cuevas de todo el mundo, concluyó que era posible ver en ellos más que simples dibujos. Para él eran pictogramas que representaban objetos, personas y animales, a veces acompañados de ideogramas que hacían alusión a conceptos de fecundidad o caza; incluso, reconocía psicodramas que expresarían estados de ánimo. El arte paleolítico como una estructura con tres tipos de grafemas: pictogramas, ideogramas y psicodramas, nada distinto de los primeros

8 Logograma (lingüística): Letra, dibujo o fonograma que por razón de brevedad corresponde a una noción o una secuencia fónica (*The Free Dictionary*). Es un grafema, unidad mínima de un sistema de escritura que por sí sola representa una palabra, lexema o morfema (Wikipedia).

9 Ideograma: Imagen convencional o símbolo que representa un ser o una idea, pero no palabras o frases fijas que lo significan (RAE). Sistema de representación no lingüístico que plasma mensajes (Wikipedia).

FIGURA 1: Preparación de la pulpa



FUENTE: archivo personal de la autora.

signos de las escrituras sumeria o egipcia (Fernández, 2017).

Anati (2015)¹⁰ nos sitúa en el Paleolítico y rompe nuestros esquemas y convenciones históricos, llamando desfasada nuestra idea del prehistórico decorando la cueva. Según él, el prehistórico se expresaba y representaba tótems (animal o individuo) con la intención de transmitir mensajes. El paleontólogo italiano, en su conferencia en el Museo del Hombre, en París, ante la pregunta de si sus teorías tienen muchos adeptos, reconoce que para cambiar los conceptos de la historia de la escritura harán falta muchas generaciones.

Los inicios de la escritura son los comienzos de la intención de transmitir. Estos momentos, que necesitan tiempo de desarrollo, son los espacios que definen no solo el principio de la escritura, sino el incipit de la creación artística humana. La cultura aborígen australiana ha logrado hacer llegar los conceptos primigenios hasta nuestros

días por su sentido de eternidad respecto al espacio-tiempo. Con ellos hemos aprendido que su simbología pictórica no solo es un lenguaje,¹¹ sino que, además, tiene varios niveles de lectura.

La evolución en la necesidad de plasmar experiencias, como es el desarrollo de la escritura, es un acto de transmisión que utiliza pictogramas, ideogramas, psicodramas y logogramas, formas de conservación del conocimiento. Podemos arriesgarnos a afirmar que el conjunto de todas estas formas son los componentes básicos de expresión y creación de una obra de arte.

Reflexiones para la realización de un libro-arte

ES EN ESTE PUNTO EN EL QUE CONVERGEN TODAS LAS PREGUNTAS INICIALES. La búsqueda hacia atrás es un encuentro en la fase primera del acto creativo que se había asociado siempre con una cuestión artística intrínseca. Después de recorrer los nuevos puntos

¹⁰ Emmanuel Anati. "Des origines de l'écriture". Conferencia (15 de enero de 2015). Musée de l'Homme "hors des murs". Youtube (25 de julio de 2016).

¹¹ Caruana, W. (1994). *L'art des aborigènes d'Australie* (p. 14).

FIGURA 2: Preparación del *neri*

FUENTE: archivo personal de la autora.

de vista sobre el origen de la escritura, llego a la conclusión de que el arte y la escritura van de la mano en su génesis, como signos cognitivos de manifestación. Un lenguaje inicial que fue evolucionando y ramificándose en varias áreas; esto obvia todas las investigaciones y estudios sobre lenguaje y técnicas artísticas como herramientas de otros lenguajes.

Una búsqueda de identidad ha sido la llave para transcribir la dinámica inconsciente que ha movido mi investigación. Mi primera acción, al iniciar este trabajo, fue escribir, casi de manera automática, estas frases: soy una buscadora; me busco; busco un principio; me busco en el principio. Hoy soy; en la Prehistoria, era. Busco mi principio; busco a alguien como yo en el principio.

La obra comienza con el soporte en papel que vamos a fabricar, a partir de pulpas de fibras de *mitsumata* y *lokta*, dos arbustos originarios de Nepal. La pulpa viene deshidratada y prensada en obleas. Hidratamos una oblea de *mitsumata* en un cubo grande de agua (diez litros) y la desmenuzamos en trocitos. Utilizamos la batidora para afinar la pulpa durante cinco minutos o más. Verificamos que la pulpa esté en su punto inclinando un vaso de agua lleno y recogiendo un poco de pulpa. Movemos el contenido del vaso con el dedo y lo miramos al trasluz, si se ven nubes está en su punto, pero si se aprecian nudos o bolas aún necesita batido.

Neri,¹² óxido de polietileno, actúa como agente mucilaginoso; aumenta la viscosidad del agua, de modo que logra una mejora en la formación de la hoja y ayuda a obtener papeles muy delgados, porosos y transparentes. Hemos usado la cantidad de una cucharada de café para cuatro litros, ya que es muy denso y así tenemos cantidad suficiente para varias técnicas. Se ha vertido un vaso de *neri* en la tina de agua (70 x 40 x 30 cm).

Vertemos una jarra de pulpa en la tina que ya tiene el agua y el *neri*. Removemos con la mano hasta que la pulpa esté en suspensión (esta es una maniobra a repetir cada vez que vayamos a hacer una hoja). Utilizamos un cedazo que consta de dos partes: forma y marco. La forma con la malla hacia arriba y con el marco encima; unidos los apretamos con las manos. Introducimos el cedazo en la tina, hacia abajo verticalmente, y llegando al fondo lo ponemos en horizontal y recogemos la pulpa hacia arriba. Antes de llegar a la superficie hay que hacer un movimiento rápido para salir del agua a causa del efecto ventosa. Dejamos que gotee, lo colocamos en una esquina de la tina y retiramos el marco. Colocamos la forma con la pulpa sobre una mesa preparada con bayetas y fliselina (entretela). Realizamos un movimiento en los bordes y esquinas para ayudar a la hoja a quedarse en la superficie. Retiramos el marco, apretando hacia abajo con una mano y con la otra, de forma segura y rápida, empujamos hacia abajo y levanta-

¹² Más información sobre los productos químicos y pulpas en: www.mmp-capellades.net/spa y para las obleas de *mitsumata* y *lokta*: <https://ladominoteria.com>

FIGURA 3: Fabricación de una hoja de mitsumata



FUENTE: archivo personal de la autora.

mos. Con la hoja que hemos depositado ponemos la fliselina¹³ sobre otra forma o una vieja pantalla de serigrafía, como en este caso. De este modo, se pasa la aspiradora de agua por debajo para eliminar el líquido. La labor de la aspiradora también es la de comprimir hacia abajo. La hoja queda húmeda, lista para tenderla y que seque con rapidez. Una vez seca, la fliselina se estira para ayudar a despegar la hoja. Si la hoja es excesivamente fina y cuesta trabajo desprenderla utilizamos un escalpelo para separar los bordes. Si deseamos que nuestra hoja quede perfecta, la pasamos por un tórculo entre la pletina de DM y un acetato grueso (superficies rígidas).

Empezamos preparando el pigmento para tinter la pulpa del cubo: tres cucharaditas de pigmento en un pequeño envase, al que añadimos

unas gotas de agua para hacer una pasta y un chorrillo de agente de retención, que ayudará a la pulpa a retener el pigmento. Se le agrega un poco más de agua a la mezcla y la echamos al cubo. Removemos el color hasta que esté homogéneo y añadimos una jarra de *neri*. Los tonos naturales de las pulpas, también utilizados como color, no necesitan pigmento, solo el *neri*. Batimos con la mano (los dedos abiertos a modo de garra). Obtendremos una textura líquida cremosa, óptima para el vertido. Situamos la forma y el marco sobre la batea. Vertemos una jarra de mitsumata natural; el primer vertido, rápido y sin miedo, se extenderá por la superficie. Los demás pasos se realizarán con más cuidado para no hacer agujeros en las capas de la pulpa; para ello, utilizaremos nuestra mano extendida, que suavizará la caída del líquido, así como recipientes pequeños y pipetas. Utensilios y maneras de hacer con las que

¹³ Fliselina o friselina: entretela. Patente alemana Freudenberg (<https://www.vlieseline.com/es-ES/>).

FIGURA 4: Prácticas artísticas en la fabricación del papel. Método nepalí adaptado de manera personal. Técnica de vertido



FUENTE: archivo personal de la autora.

creamos manchas y degradados, y las formas delimitadas con plantillas. Una vez terminada nuestra obra, seguimos los pasos que hemos visto en la

fabricación de una hoja. La puesta en la fliselina, aspiración, secado y presión con el tórculo.

Las hojas de gelatina, veinte en este caso, se hidratan. Se trocean y se cubren con agua. Una

FIGURA 5: Plancha de gelatina. Fabricación



FUENTE: archivo personal de la autora.

FIGURA 6: Monotipo en plancha de gelatina



FUENTE: archivo personal de la autora.

vez hidratadas, se ponen en una olla con un litro de agua, a baño maría, removiendo. Una vez disueltas, se les añade glicerina y el cuarto del volumen del total de las hojas de gelatina hidratadas. Se vuelve a remover, se aparta y se vierte en un molde. Se deja enfriar para que solidifique. Si tenemos prisa, lo metemos en la nevera. Una vez

sólido, despegamos los bordes con una espátula o similar y empezamos a manipularlo para separarlo del molde. La plancha de gelatina está lista.

Disponemos la plancha de gelatina sobre un acetato. Las tintas especiales para monotipos Akua Kolor son muy líquidas para la gelatina, por lo que necesitaremos un medio espesante o las

FIGURA 7: Técnica textil



FUENTE: archivo personal de la autora.

FIGURA 8: Presentación del libro-arte *Una búsqueda de identidad*

FUENTE: archivo personal de la autora.

tintas para grabado Akua Intaglio (las Akua son tintas a base de soja menos tóxicas, que secan por absorción del papel y se limpian con agua). Aquí se ha utilizado tinta blanca Akua Intaglio, se ha creado una superficie homogénea con una brocha de pelo fino utilizada con el movimiento manual del estarcido y se han dibujado signos (de la cultura del Danubio, semejantes a los iberos) con trozos cuadrangulares de fieltro de alta densidad (1.5 cm). Para la estampación manual, se deposita

el papel (obra en proceso) en el lugar preciso sobre la plancha. Por encima situamos papel parafinado o de horno (protege el papel de la frotación) y con el baren presionamos ligeramente realizando movimientos circulares.

La técnica textil utilizada consiste en verter sobre nuestro papel (obra en proceso) la cera líquida que hemos puesto a calentar a fuego muy lento. Para esta técnica es más apropiado utilizar parafina que cera de abeja. La obra está sobre una base

FIGURA 9: Edición digital

FUENTE: archivo personal de la autora.

de papeles absorbentes (aquí se han empleado muchos periódicos). Se vierte la cera y, con rapidez, la extendemos sobre toda la superficie, ayudándonos con una espátula grande y suave para no dañar el papel. Una vez que la parafina está sólida, se arruga el papel. Por otro lado, hemos preparado el tinte con agua destilada (medio litro) y anilina en polvo (la cantidad de dos cucharadas de café). Extendemos la obra arrugada sobre una o varias bateas y vertemos el tinte, ayudándonos con una brocha para comprobar que penetre en las fisuras de las arrugas. Dejamos actuar un rato, retiramos nuestro papel y lo dejamos secar. Una vez que esté seco, preparamos una mesa con superficie blanda y mucho papel absorbente. Depositamos nuestra obra y volvemos a colocar más papel periódico encima, coronándolo de un papel parafinado sobre el que planchamos. La parafina es absorbida por el papel periódico a causa del calor. Este proceso se repite cambiando los papeles absorbentes hasta que no muestren restos de parafina.

La obra en papel de 104 x 44 cm, se ha plegado en cuatro partes a lo largo y en tres a lo ancho, midiendo 26 x 15.5 cm plegada. Está inserta en una caja negra de 32 x 21 x 2 cm.

Para la edición digital, se han escaneado el original presentado y otras tres obras creadas al mismo tiempo, labor realizada por Dico Digital Málaga. Las han impreso a color y en blanco y negro, a doble cara, en papel de 200 g semisatinado de la marca Xerox. Las hojas se han encuadernado a presión. Los dos libros digitales forman parte del proceso de investigación de *Una búsqueda de identidad* y del proyecto general en el que se inscribe, *Paleografía de un recuerdo: una historia de la escritura*.

Bibliografía

- Albuquerque, P. (2018). Tartessos and the Phoenicians in Iberia. *SPAL, Rev. Prehist. Arqueol.* Recuperado el 12 de junio de 2019, de <https://revistascientificas.us.es/index.php/spal/article/view/6204/5487>
- Almagro-Gorbea, M. (2010). La colonización tartésica: toponimia y arqueología. *Paleohispánica*, 10, 187-199. Recuperado el 12 de junio de 2019, de <https://ifc.ddpz.es/recursos/publicaciones/30/23/12almagro.pdf>
- Anati, E. (2015). "Des origines de l'écriture". Conferencia en el Musée de l'Homme, "hors des murs", 15 de enero. Recuperado el 14 de junio de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=yBLH5UnO98>
- Caruana, W. (1994). *L'art des aborigènes d'Australie*. Thames & Hudson.
- Caso de los Cobos, G. (2012). Una tablilla encontrada en Dispilio, Grecia, pone en cuestión la historia de la escritura. *Terrae Antiq.* Recuperado el 10 de junio de 2019, de <https://terraeantiquae.com/m/blogpost?id=2043782%3ABlogPost%3A215387>
- Cuervo Álvarez, B. (2016). La civilización tartésica. *Rev. Hist. Dig.*, 16(27). Recuperado el 29 de mayo de 2019, de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5296237>
- De Cózar, R. (1991). *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*. El Carro de la Nieve (Ministerio de Cultura).
- De Hoz, J. (1993). Las sociedades paleohispánicas del área no indoeuropea y la escritura. *Arch. Esp. Arqueol.*, 66(167-168). Recuperado el 5 de junio de 2019, de <http://aespa.revistas.csic.es/index.php/aespa/article/view/457>
- Enciclopedia Libre Universal* en español (2003). Linux.
- Fernández Íñigo, L. E. (2017). ¿Cómo surgió la escritura? *Rev. Anat. Hist.* Recuperado el 12 de junio de 2019, de <http://anatomia-de-la-historia.com/2017/11/como-surgio-la-escritura/>
- Galdulf, A. (2012). El hombre de plata; Tartessos y su alianza con los griegos. *Rev. Mult. Arquehist. (Hist. Arqueol.)*. Recuperado el 5 de junio de 2019, de <http://arquehistoria.com/el-hombre-de-plata-tartessos-y-su-alianza-con-los-griegos-10015>
- Haarmann, H., & Marler, J. (2008). An Introduction on the Study of the Danube Script. *J. Archaeomyt.*, 4(1-11). Retrieved June 12th,

- 2019, from <https://www.archaeomythology.org/wp-content/uploads/2012/01/2008-vol4-intro1.pdf>
- Jiménez Vialás, H. (2017). ¿Quiénes eran los fenicios y qué tienen que ver con nosotros? Universidad Isabel I (en línea). Recuperado el 10 de junio de 2019, de <https://www.ui1.es/blog-ui1/universidad-isabel-i-8-curiosidades-fenicios>
- Mederos Martín, A., & Ruiz Cabrero, L. (2001). Los inicios de la escritura en la península ibérica. Grafitos en cerámicas del Bronce final III y fenicias. *Rev. Complutum*, 12, 97-112. Recuperado el 4 de junio de 2019, de <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/download/CMPL0101110097A/29704>
- Merlini, M. (2005). Semiotic Approach to the Features of the "Danube Script". *Doc. Praehist.*, 32, 233-251. Retrieved June 12th, 2019, from <https://revije.ff.uni-lj.si/Documenta-Praehistorica/article/view/32.18>
- (2009). The Inventory of Danube Script Signs. *Neo-Eneolithic Literacy in Southeastern Europe* (Chapter 7). Retrieved June 10th, 2019, from https://www.academia.edu/10156526/Chapter_7_The_inventory_of_Danube_script_signs_from_the_book_Neo-Eneolithic_Literacy_in_Southeastern_Europe
- Ramírez Maya, S. (2014-2015). Blog: En clase de sociales. Recuperado el 20 de junio de 2019, de <https://enclasedesociales.wordpress.com/category/historia-eso/prehistoria-y-edad-antigua/prehistoria/>
- Riaño Sánchez de la Poza, Á. (1997). Heródoto y Argantonio: un testimonio sobre la forma de poder en Tartessos. *Esp, Tiempo Forma*. Serie II, Historia Antigua, t. 10, 275-284. UNED. Recuperado el 2 de junio de 2019, de <http://revistas.uned.es/index.php/ETFII/article/download/4313/4152>
- Zamora López, J. Á. (2013). Novedades de epigrafía fenicio-púnica en la península ibérica y sus alrededores. *Palaeohispánica*, 13, 359-384. Recuperado el 12 de junio de 2019, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4567067>

Las guías de las Danzas de
Las guías de las Danzas de

MATACHINES DE CIUDAD JUAREZ

Análisis como objetos de diseño
Análisis como objetos de diseño

Daniela Guadalupe
Córdova Ortega

Resumen

En las danzas de matachines convergen una gran cantidad de objetos representativos que, desde el ámbito visual, denotan la relevancia y significatividad de dicha práctica para los miembros de su comunidad; por lo que resulta interesante observar cómo el diseño se imbrica en la elaboración de tales objetos, pues a pesar de que los diseños parten de la propia tradición religiosa y popular es innegable el uso de nociones empíricas de equilibrio, repetición, color y funcionalidad, añadiendo efectos visuales y armónicos en los objetos. En este texto nos enfocamos en el análisis de algunos ejemplos de las guías de las danzas de matachines, a través del modelo operativo del nonágono semiótico, para exponer nuestra propuesta de considerar a las guías como objetos de diseño.

Palabras clave: diseño; comunicación; nonágono semiótico; danza; religiosidad popular.

Abstract

IN THE MATACHINES' DANCES CONVERGE A LARGE NUMBER OF REPRESENTATIVE OBJECTS THAT FROM THE RANGE OF THE VISUAL DENOTE THE RELEVANCE AND SIGNIFICANCE OF THIS PRACTICE FOR THE MEMBERS OF THEIR COMMUNITY; SO IT IS INTERESTING TO OBSERVE HOW DESIGN IS EMBEDDED IN THE ELABORATION OF SUCH OBJECTS BECAUSE ALTHOUGH THE DESIGNS ORIGINATE FROM THEIR OWN RELIGIOUS AND POPULAR TRADITION, THE USE OF EMPIRICAL NOTIONS

of balance, repetition, color, and functionality is undeniable, adding visual and harmonic effects on objects. In this text, we focus on the analysis of some examples of the matachines' dances guides through the operating model of the semiotic nonagon to expose our proposal to consider the guides as design objects.

Keywords: design; communication; semiotic nonagon; dance; popular religiosity.

Introducción

LOS ESTUDIOS QUE SE ENFOCAN EN LAS FRONTERAS SUELEN ESTAR orientados hacia temáticas relacionadas con la situación social de la violencia, la fuerza de trabajo, las relaciones internacionales, entre otros; sin embargo, surge el cuestionamiento acerca de lo que sucede con las prácticas culturales, las tradiciones, las costumbres y usos religiosos, su producción visual, etcétera. El norte y su frontera ofrecen un espacio en donde se articulan diversas relaciones enmarcadas en la transitoriedad y el forjamiento de una identidad propia, en donde surgen manifestaciones culturales que no han sido explotadas para su comprensión. Como ejemplo, se toman las danzas de matachines en Ciudad Juárez, quienes ocupan un importante lugar en el entramado cultural, puesto que reflejan particularidades del contacto y relación de culturas que coinciden en momentos y espacios diversos, alimentando así su contexto, haciéndola una práctica representativa y necesaria en varia-

dos actos de religiosidad popular. Estas agrupaciones están basadas en tradiciones provenientes tanto del centro de la república como de Estados Unidos y han logrado pervivir gracias a que pudieron adaptarse a la dinámica fronteriza, caracterizándose por la hibridación de las prácticas en la región y al experimentar la traslocación en los diferentes flujos migratorios que se han llevado a cabo en el devenir histórico de la ciudad. Es por esto que son consideradas como una manifestación folclórica de la identidad de la región, ya que su conformación está estrechamente ligada a los rasgos identitarios de la ciudad.

Dada su caracterización conforme a la religiosidad popular, la importancia de la ritualidad en las prácticas cotidianas de las danzas de matachines es innegable, puesto que en cada uno de sus acontecimientos se lleva a cabo algún tipo de proceso ritual. En estos eventos protocolares existe un elemento unificador: las guías o banderas de las agrupaciones. Aunque estas pueden considerarse como parte de la parafernalia que complementa la indumentaria, la realidad es que su significatividad va más allá de un simple accesorio, pues, como ya se mencionó, las guías están presentes en todas las actividades que dicta la tradición de la comunidad de danzantes, ya que cumplen la función de identificar y legitimar al grupo. Por tanto, se puede entender que las guías hacen las veces de un documento oficial de identificación.

En las guías se establece la antigüedad del grupo y los cargos de quienes han sido sus propietarios o jefes, pero, sobre todo, se plasma la imagen de la devoción. Toda esta información resulta relevante, tanto para su propio grupo social como para quienes solo son espectadores, y a diferencia de la formalidad de un documento de identificación, las formas de sintetizar y representar la información son tan únicas y variadas que generan la inquietud de indagar en ellas, considerándolas como un objeto de diseño.

En una época en donde los objetos son creados para ser efímeros, su producción con un fin perdurable habla de la importancia de su relación,

tanto con sus usuarios como con su uso. Jean Baudrillard (1969) apunta que

no se trata de objetos definidos según su función, o según las clases en las que podríamos subdividirlos para facilitar el análisis, sino en los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y en la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello (p. 2).

Por tanto, es innegable el vínculo de las banderas matachines con su tradición y su práctica performativa; por ende, tales objetos están dotados de características simbólicas y rituales que, vistos como un producto resultado de un proceso de diseño, los convierten en un objeto de estudio en el cual es necesario ahondar, tanto desde una perspectiva teórico-metodológica como desde el mero proceso de desarrollo del objeto.

El supuesto inicial del proyecto, se planteó desde la perspectiva de que, a diferencia de los objetos cotidianos que se producen actualmente, la función utilitaria y el vínculo simbólico que se forja en el periodo de vida de un objeto, como las banderas matachines, incide en su proceso de producción, ya que estas son pensadas precisamente para extender su permanencia; no obstante, al indagar en el trabajo de campo acerca de los métodos de materialización de las banderas, se pudo constatar que las agrupaciones recurren a especialistas de las artes gráficas, como rotuladores, dibujantes e impresores; sin embargo, esto solo es la culminación de un proceso de diseño empírico que es llevado a cabo también por parte de los jefes de las danzas y que, en algunos casos, va más allá de las guías. Por tanto, en este artículo ahondaremos en la incidencia del diseño en la conformación de la comunicación visual de las danzas de matachines, la cual está intrínsecamente relacionada con su identidad como grupo y la forma de presentarse ante la sociedad y los miembros de su misma comunidad.

La identidad

CUANDO SE TRATA DE LA TEMÁTICA ACERCA DE LA IDENTIDAD, expertos en el tema, como Gilberto Giménez (1991), José Valenzuela (2000), José Carlos Aguado y María Ana Portal (1991), entre muchos otros, coinciden en que la conformación de una identidad social está fuertemente demarcada por la cultura y la ideología, ya que ambos constructos generan lazos y estructuras significativos, tanto para los individuos como para los grupos, que los motivan a su adscripción. Sin embargo, para que acontezca¹ la identidad es necesario el movimiento e interacción de los cuatro parámetros que la integran: el reconocimiento, la pertenencia, la permanencia y la vinculación. Para Tamayo y Wildner (2005), el reconocimiento se refleja en el sentido del yo, en “la construcción de una personalidad, como algo singular, auténtico y original”; la pertenencia “es el proceso de situarse y al mismo tiempo poseer, apropiarse de las cosas, del espacio”; la permanencia “se relaciona en forma estrecha con el tiempo y la duración del estar en un lugar que comunica niveles de arraigo. Es la duración de sentirse parte de un nosotros semejante”; y la vinculación, que es “la interacción social y simbólica, la relación intersubjetiva, la formación del nosotros, la solidaridad; acto de reconocerse en el otro” (pp. 16-21). Por tanto, los anteriores postulados permiten observar de manera clara la relevancia del cambio y la adaptación en la conformación de una identidad.

En Ciudad Juárez, la identidad cultural está definida por el entramado de las propias acciones de la frontera, las cuales incorporan los desplazamientos, los movimientos, el intercambio, el tomar y el dar de los encuentros entre culturas;² de tales

¹ Se retoma el sentido del “acontecimiento” establecido por Zizek (2014, p. 16), quien lo define como “algo perturbador, que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas; algo que surge aparentemente de la nada, sin causas discernibles, una apariencia que no tiene como base nada sólido”, puesto que las identidades en sí mismas son procesos cambiantes.

² Es necesario señalar que para la temática que aquí se plantea, el aporte cultural con más peso sigue siendo el que sucede entre Estados Unidos y México; sin embargo, en el contexto actual de la región (recordemos que el contexto es un factor determinante en la formación de una identidad) los flujos migratorios se han ex-

maniobras es que surge el escenario ideal para la hibridez. En términos de García Canclini (1990), la hibridación está determinada por los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (p. iii). Como ya se mencionó, las danzas de matachines son un ejemplo de la creación de nuevas prácticas, puesto que guardan una estrecha relación con el factor migracional de la región, basando

sus tradiciones en prácticas provenientes tanto del centro de la república como de Estados Unidos, que han logrado pervivir gracias a su capacidad de adaptación y que, por lo tanto, son producto de los procesos de hibridación y translocación ligados al devenir histórico de la ciudad (Córdova, 2018, p. 189).

Ya que se han establecido los procesos para el acontecimiento de una identidad social y cómo es que estos se exteriorizan en una manifestación cultural, como las danzas de matachines, ahora toca el turno de tomar en cuenta el punto de vista de la comunicación en la creación de la identidad de estas agrupaciones.

La comunicación visual

ANTES DE DAR PASO A LA TEMÁTICA DE LA COMUNICACIÓN VISUAL, hay que clarificar que existen distintos tipos de manifestaciones dancístico-religiosas derivadas de las danzas de conquista, como las danzas aztecas, las danzas de palma, las danzas navajo, las danzas de indio y las danzas apache (Córdova, 2018, p. 46), las cuales se identifican de manera genérica como matachines, ya que tal nomenclatura está arraigada en el expresar cotidiano, tanto de los mismos miembros de las agrupaciones como de la gente en general; sin embargo, es necesario hacer hincapié en que cada uno de estos tipos de danza cuenta con características propias

pandido a naciones del centro y sur del continente, así como de las islas del Caribe; por tanto, en un futuro, estos cruces también se podrán ver reflejados en nuestro tema de interés.

que las dotan de individualidad, sobre todo en su ejecución y vestimenta, aspectos relacionados precisamente con lo visual.

Por ende, es en este momento que se debe de tomar en cuenta el punto de vista de la comunicación visual en la creación de una identidad. Cortina (2006) determina que existen una serie de elementos que constituyen una identidad, denominándolos identificadores o factores de identificación, los cuales se caracterizan por su variedad y por ser “el puente que une a la identidad con todo lo demás, que no es ella, sino algo diferente de la identidad misma. Son solo sus manifestaciones” (p. 99). En suma, los factores de identificación resultan ser las claves que, desde una perspectiva visual, sirven para que las danzas de matachines externen su esencia, creando y haciendo tangible su identidad en las mentes de las personas.

En el día a día, la comunicación visual es algo que forma parte del entorno de manera inherente, a tal grado que, en algunos de los casos, resulta imprescindible, pues desde una señal de tránsito hasta los esquemas especializados utilizados por ingenieros y arquitectos este tipo de comunicación facilita el entendimiento entre el emisor y el receptor; no obstante, para que el entendimiento entre quien genera y quien recibe la información sea óptimo, ambos deben de tener “un conocimiento instrumental del fenómeno” (Munari, 2016, p. 54); es decir, han de reunir las siguientes condiciones esenciales: exactitud de la información, objetividad de las señales, codificación unitaria y ausencia de falsas interpretaciones (idem). Por otro lado, el medio a través del cual la información se transmite también es un factor a tomar en cuenta para que su recepción sea idónea, llevándonos a considerar dos elementos que conforman la comunicación visual: la información y el soporte; que según Munari (2016) pueden aislarse y estudiarse de manera separada, puesto que

un soporte exacto quiere decir que ha sido comprobado, tanto como código visual, como en calidad de medio material. A su vez, el código puede establecerse a priori de una manera artificial o puede estudiarse como si formara

parte automáticamente de cierto ambiente (p. 55).

Por tanto, y ahora siguiendo a Roman Jakobson, se puede afirmar que tanto la producción como la interpretación de los textos es dependiente de la existencia de los códigos y convencionalidades que se generen para propiciar la comunicación (citado en Chandler, 2007, p. 147). Teniendo lo anterior como referente, es que se deben de entender los elementos que integran la representación visual de un danzante y una danza matachín como un signo, es decir, algo que está en lugar de sus creencias religiosas y que, por tanto, se estructura y organiza por los códigos que lo conforman y lo rodean, estableciendo así sus propios significantes que aterrizan en un lenguaje singular para su propia comunicación e identificación.

Análisis de los elementos cotidianos de las danzas de matachines

PARA REALIZAR EL ANÁLISIS QUE COMPETE A ESTE APARTADO vamos a partir de la deconstrucción, tanto de las guías de las agrupaciones como de su indumentaria, para poder enlazar los códigos utilizados en ambos soportes, ya que su conjunto es el que determina el mensaje final que será interpretado por los receptores; lo anterior, se hará a través del nonágono semiótico propuesto por Claudio Guerri *et al.* (2014), ya que, como mencionan, es

un modelo operativo, práctico y eficaz para analizar cualquier tipo de problema, concreto o conceptual, que pueda plantearse en el transcurso de una investigación cualitativa. No proporciona ninguna solución final a ningún conflicto sino fundamentalmente una herramienta de trabajo que posibilita cartografiar la complejidad del problema abordado, presentando de manera relacional los distintos aspectos que incluye (p. xi).

Aunque basado en los postulados de Peirce, para construir un nonágono semiótico Guerri *et al.* (2014, pp. 9-13) señalan que es necesario tomar

en cuenta la propuesta de Magariños de Morentín de asociar las categorías peircianas de Primeridad, Segundidad y Terceridad con POSIBILIDAD, ACTUALIZACIÓN y NECESIDAD-LEY-ESTRATEGIA, así como cada uno de los tres aspectos del signo por los términos FORMA, EXISTENCIA y VALOR, con el fin de operar con descripciones más claras y prácticas al momento de realizar los análisis.³

El nonágono semiótico (Cuadro 1) se caracteriza por ser una cuadrícula de doble entrada, es decir, pueden hacerse dos lecturas: una de tipo operativo (correlatos) y otra de aspecto descriptivo (tricotomías); al considerar a las guías como un signo, de manera operativa dentro del primer correlato encontramos la identidad de cada una de las agrupaciones, pues desde su aspecto de POSIBILIDAD esta es la idea de cómo es que deben de identificarse, tanto para ellos mismos como para el exterior; en el tercer correlato y dentro de lo que Peirce identifica como Terceridad (aspecto del signo en el que se encuentran los pensamientos y las leyes), encontramos el factor de la comunicación que, siguiendo a Guerri *et al.* (2014),

actuaría como la NECESIDAD o LEY; y, por último, en el segundo correlato se encuentra el diseño o ACTUALIZACIÓN, que, a pesar de que en la gran mayoría de los casos ni siquiera es identificado como tal, se convierte en el factor que posibilita la concreción de lo que la guía representa y, sobre todo, de su función dentro de una danza de matachines. Como se puede observar, “por su carácter material, los correlatos ofrecen una primera aproximación triádica al signo y permiten una cierta descripción de éste en su modo de manifestación existencial” (Guerri *et al.*, 2014, p. 10).

Por tanto, ahora es el turno de analizar el aspecto descriptivo de las guías a través de las tricotomías. Comenzaremos por la descripción de la primera y la tercera, ya que la conformación de la segunda tricotomía depende de manera directa de sus relaciones con las otras dos. En la primera encontramos las ideas, los pensamientos, las cualidades que posibilitarán la concreción de la guía; por lo tanto, en el cuadro de la FORMA DE LA FORMA (FF) tenemos los posibles soportes de confección; en la FORMA DE LA EXISTENCIA (FE), los materiales que se han de utilizar sobre el soporte; y en la FORMA DEL VALOR (FV), la definición formal de la guía, es decir, si será una bandera o un estandarte.

³ En el Cuadro 1, se presentan tanto las categorías de Peirce como las de Magariños de Morentín para una mejor esquematización. En los nonágonos subsecuentes, se usarán solo los términos recomendados para el nonágono.

CUADRO 1: Primera propuesta de nonágono semiótico con las terminologías sugeridas tanto por Magariños de Morentín como por Peirce, para operativizar de manera genérica el análisis de las guías de matachines

La guía matachín como SIGNO	1. ^a Tricotomía POSIBILIDAD FORMA (F)	2. ^a Tricotomía ACTUALIZACIÓN EXISTENCIA (E)	3. ^a Tricotomía NECESIDAD O LEY VALOR (V)
1. ^{er} Correlato POSIBILIDAD IDENTIDAD FORMA (F) Primeridad	Soporte FORMA DE LA FORMA (FF) CUALISIGNO	Imagen de la deidad EXISTENCIA DE LA FORMA (EF) ÍCONO	Datos denotados (mesa*) VALOR DE LA FORMA (VF) RHEMA
2. ^o Correlato ACTUALIZACIÓN DISEÑO EXISTENCIA (E) Segundidad	Material de confección FORMA DE LA EXISTENCIA (FE) SIN-SIGNO	Representación visual específica de la deidad EXISTENCIA DE LA EXISTENCIA (EE) ÍNDICE	Datos connotados VALOR DE LA EXISTENCIA (VE) DICISIGNO
3. ^{er} Correlato NECESIDAD O LEY COMUNICACIÓN VALOR (V) Terceridad	Definición (bandera o estandarte) FORMA DEL VALOR (FV) LEGISIGNO	Significatividad de la imagen EXISTENCIA DEL VALOR (EV) SÍMBOLO	Razón de la devoción o de la danza VALOR DEL VALOR (VV) ARGUMENTO

* “Puede entenderse como sinónimo de la devoción a seguir. Se conforma tanto de la imagen venerada como del altar y los implementos que se colocan en este en ofrenda a tal santo, santa o virgen. Es la que les da identidad a las agrupaciones de danzantes” (Córdova, 2018, p. 209).

FUENTE: elaboración propia.

La tercera tricotomía “reúne los valores estratégicos de los correlatos” (Guerrero *et al.*, 2014, p. 16), es decir, es donde se debe entender la concordancia entre la columna de la POSIBILIDAD en relación con los modos de ACTUALIZACIÓN; por tanto, encontramos como VALOR DE LA FORMA (VF) los datos en general de la guía, los cuales no aportan más información que la que ya se sabe; en el VALOR DE LA EXISTENCIA (VE), se colocan los datos y características específicos del signo, es decir, los que aportan información que va más allá de lo que ya es evidente y que, por ende, brindan estructura; a continuación, dentro del nivel del VALOR DEL VALOR (VV) se localiza la génesis de la agrupación, la razón de la devoción. Por último, en la segunda tricotomía en el nivel de la EXISTENCIA DE LA FORMA (EF) tenemos la imagen genérica o la más representativa de la deidad, mientras que

FOTOGRAFÍA 1: Estandarte de la Mesa a la Virgen de Guadalupe; pertenece a la familia Cerda, cuya devoción tiene más de cien años



FUENTE: autoría propia.

FOTOGRAFÍAS 2-2.1: Frente y reverso de la bandera que pertenece a la Mesa del Señor de Salamanca (también conocido como el Señor del Hospital)



FUENTE: autoría propia.

sen el cuadro de la EXISTENCIA DEL VALOR (EV) encontramos los aspectos más significativos en relación con la imagen icónica y que, en conjunto, dan como resultado el nivel de la EXISTENCIA DE LA EXISTENCIA (EE), pues tal representación indica cuál es la imagen devocional que identifica a la danza y que posee las características únicas y específicas de la guía, y que, por tanto, reúne la

FOTOGRAFÍAS 3-3.1: Frente y reverso de la bandera perteneciente a la Mesa Real de san Juan Bautista



FUENTE: autoría propia.

totalidad de los aspectos desglosados en el resto del nonágono.

Para una mejor esquematización del cuadro anterior, mostramos algunos ejemplos de guías utilizadas en las danzas de matachines de la ciudad (fotografías 1 a 6⁴). Todas ellas pueden comenzar su análisis partiendo del nonágono presentado en el Cuadro 1, pues este funciona como un primer acercamiento para entender la conformación de cada una. En las imágenes, se observan diferentes devociones, los dos tipos de danza más comunes en la ciudad y diferentes antigüedades, tanto de

⁴ A la agrupación mostrada en las fotografías 3 y 3.1, se le identifica como Real, ya que su jefe de mesa ostenta la investidura de Jefe Real de las Danzas en Ciudad Juárez y es reconocido en ese cargo por la mayoría de los jefes de mesa y de paso; sin embargo, hay grupos en la ciudad que no lo reconocen como tal y, por tanto, existen otros jefes que utilizan dicho título en los nombres de sus agrupaciones.

la devoción como de la agrupación.⁵ Examinaremos a profundidad el estandarte perteneciente a la familia Cerda, cuya devoción a la Virgen de Guadalupe es una de las más antiguas en Ciudad Juárez, pues data del año 1917.

Antes de comenzar el análisis de la guía de la familia Cerda es necesario señalar que una de las virtudes del nonágono semiótico es que permite entender cada una de las nueve partes del signo que se desglosa como un nuevo signo que, por su cuenta propia, posee su propia partición triádica, lo que nos proporciona infinitas posibilidades de enlaces entre correlatos y tricotomías. Por tanto, para leer la cuadrícula del nonágono semiótico se intenta seguir el orden de lectura al que se está acostumbrado cotidianamente; sin embargo, es necesario entenderlo como una maquinaria en donde cada uno de sus nueve cuadros (signos) funciona como un engrane y, por tanto, cada uno

FOTOGRAFÍA 4: Bandera de la Mesa de san Miguel Arcángel



FUENTE: autoría propia.

⁵ Cabe destacar que las devociones a veces son más antiguas que las agrupaciones, es decir, primero surge la fe en una imagen y, ya sea por una manda o por el simple hecho de querer demostrar de otra manera el fervor, después se crea la agrupación.

FOTOGRAFÍA 5: Estandarte y cetro de la Mesa del Señor de los Guerreros



FUENTE: autoría propia.

de ellos incide en la conformación de otro; así que para poder explicar el estudio de las guías, se harán saltos entre los cuadros, correlatos y tricotomías para obtener un mejor razonamiento en general.

Por lo anterior, es que partimos de la tercera tricotomía, pues hay que recordar que para Peirce lo tercero está relacionado directamente con el interpretante y, por lo tanto, con el pensamiento; es la más compleja de las características del signo, puesto que pone en relación entre sí lo primero con lo segundo y lo segundo con un tercero, adquiriendo un rango de ley (Zecchetto, 2005, pp. 51-53). Por tanto, desde el nivel del VALOR, se tiene que la creación de la danza se debió al cumplimiento de una manda,⁶ por lo que al recibir el favor solicitado se abocaron a la conformación de su grupo, tomando como imagen identifica-

⁶ Las mandas son ofrendas prometidas a alguna imagen religiosa cuando los fieles les solicitan algún favor; en los casos que aquí nos competen muchas de las danzas surgen precisamente por ser el pago prometido.

toría a la Virgen que les había concedido la petición; de ahí que en el primer correlato tengamos a la Virgen de Guadalupe, que de forma operativa funciona como la imagen que justifica la NECESIDAD de expresar el fervor devocional a través de una danza. Por tanto, esto nos lleva al primer nivel de la tercera tricotomía, el VALOR DE LA FORMA (vF),⁷ en donde localizamos los datos en general, tal como son, sin ninguna otra interpretación e intención que denotar que es la Danza de la Familia Cerda. En el nivel del VALOR DE LA EXISTENCIA (vE) no se agregan especificaciones en texto (como lo podemos observar en otros ejemplos de guías), sino que se hace uso de la característica de Segundidad o ACTUALIZACIÓN de este nivel, al contener la estructura del mensaje visual en donde prevalece la regla de los tercios hacia la horizontal con texto en el primero y tercer tercios, dejando las imágenes al centro como foco visual. Por tanto, no hay información agregada que provoque en el receptor añadir un significado extra a lo que se plantea en el VALOR DE LA FORMA (vF) y en el VALOR DEL VALOR (vV), sino que, más bien, la estructura provoca enfatizar el argumento o LEY: una devoción con el máximo nivel de significatividad (a la Guadalupana) y una familia que ha logrado transmitir su fe y tradición por más de cien años.

En la primera tricotomía observamos que, para el soporte, se buscaron elementos cuyas cualidades denotaran la jerarquía y relevancia de devoción a la Virgen de Guadalupe; por ejemplo, tela con acabado brillante para su soporte (FF) y confección (FE), lentejuela, la cual comparte la característica del brillo de la tela, además de la selección de los tres colores predominantes: blanco, azul rey y plata; por último, en la FORMA DEL VALOR (FV) se precisa tanto la forma de la guía, que en este caso es a manera de estandarte, como los valores denotativos contenidos en los cuadros 1 y 2.

⁷ "Es un signo que, para su Interpretante, es un Signo de existencia real. Por lo tanto, no puede ser un Icono, el cual no da lugar a ser interpretado como una referencia a existencias reales" (Zecchetto, 2005, p. 69).

FOTOGRAFÍA 6: Malinches de la Danza de Santa Luisa. Las abanderadas cargan las guías con la identidad del grupo, mientras que la Malinche capitana porta el cetro, acompañado de una imagen de san Lorenzo, ya que se encuentran en el atrio del santuario, pues es el día del festejo del santo



FUENTE: autoría propia.

Para la lectura de la segunda tricotomía comenzaremos por la representación icónica de la Virgen de Guadalupe en la EXISTENCIA DE LA FORMA (EF), que, a simple vista, parece igual a cualquier otra; sin embargo, lo que observamos es una imagen de la Virgen adaptada al milagro del Tepeyac,⁸ en donde se sustituyen la luna y el querubín, característicos de la estampa de la Virgen, por un pedestal de rosas. En conjunto con la estampa tenemos tres elementos más: texto, espirales dobles y la cromática en blanco, azul rey y plata para el soporte.

El nivel de la EXISTENCIA DEL VALOR (EV), se conforma por aquellos elementos que pueden considerarse como códigos compartidos, los cuales tendrán que ser interpretados de manera

⁸ Se dice que en el año de 1531, la Virgen María se le apareció en tres ocasiones al indio (ahora santo) Juan Diego; la imagen solicitaba la construcción de un templo en su honor en dicho cerro; el obispo no creía lo que Juan Diego le contaba, por lo que este le solicitó una prueba a la Señora y, en la tercera aparición, esta mandó el ayate de Juan Diego lleno de rosas de Castilla, las cuales no estaban en temporada de floreo y que, al momento de caer, revelaron la imagen que todos conocemos de la Virgen de Guadalupe plasmada en dicha prenda (Aci, 2020).

similar; por tanto, la imagen principal parte de la propia simbólica de la Virgen de Guadalupe, la cual es considerada como un símbolo nacional, ya que engloba la devoción con mayor relevancia dentro de la fe católica, pues, a pesar de que en el país se practican una gran variedad de religiones, el guadalupanismo es considerado hasta representativo de la mexicanidad; de ahí que en el nivel del VALOR DE LA EXISTENCIA (VE) no sea necesario especificar con texto cuál es la deidad a la que es dedicada la danza, ya que se puede decir que esa información es de conocimiento popular; por tanto, tiene mayor importancia dejar claro quiénes son las personas que, a través del grupo, mantienen viva la tradición devocional por la Virgen y que es la familia Cerda. El siguiente elemento simbólico es la cromática elegida en donde el blanco alude a la pureza que caracteriza a toda virgen, mientras que el azul rey, como lo indica su propio nombre, denota y realza las connotaciones reales de la Virgen María como la Reina del Cielo; y, por último, el color plata, asociado con la luna, lo femenino y el agua, y que, según Chevalier y Gheerbrant, “en la simbólica cristiana, represen-

CUADRO 2: Nonágono semiótico para el análisis del estandarte de la Danza de la Familia Cerda

La guía matachín como SIGNO	1.ª Tricotomía POSIBILIDAD FORMA (F)	2.ª Tricotomía ACTUALIZACIÓN EXISTENCIA (E)	3.ª Tricotomía NECESIDAD O LEY VALOR (v)
<p>1.º Correlato POSIBILIDAD FORMA (F) IDENTIDAD</p> <p>Todas las posibilidades para representar a la imagen que genera la devoción y que, por ende, dota de identidad a la agrupación</p>	<p>FF</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tela de tipo raso (brillante) <ul style="list-style-type: none"> • Forma rectangular • Plástico transparente • Flecos • Cromática: blanco, azul rey y plata 	<p>EF</p> <p>Imagen de la Virgen de Guadalupe en donde se sustituyen la luna y el querubín que la sostiene por rosas</p>	<p>VF</p> <p>Datos en general: Danza de la Familia Cerda</p>
<p>2.º Correlato ACTUALIZACIÓN EXISTENCIA (E) DISEÑO</p> <p>Materializar o actualizar las posibilidades de representación (estructura, composición, función) y comunicación visual en una guía matachín</p>	<p>FE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bordado directo: lentejuela y chaquiras • Aplicaciones prefabricadas: lentejuela, hilo, pegamento <ul style="list-style-type: none"> • Flecos de hilaza • Plástico • Tubos de PVC 	<p>EE</p> 	<p>VE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Datos específicos de la agrupación: en este caso no se incluye ninguno • Estructura de la imagen: aplicación de la regla de los tercios hacia la horizontal
<p>3.º Correlato NECESIDAD O LEY VALOR (v) COMUNICACIÓN</p> <p>Establecer un diálogo visual en donde se denota la identidad del grupo a través de códigos visuales</p>	<p>FV</p> <p>Estandarte con la imagen de la Virgen de Guadalupe actualizada en soporte y materiales brillantes para denotar la jerarquía de la imagen divina.</p>	<p>EV</p> <p>La Virgen de Guadalupe es considerada el símbolo nacional católico. Las rosas elevan la significatividad de la imagen asociada con el milagro del Tepeyac. • Cromática: blanco: pureza; azul rey: realeza; y plata: estatus y riqueza</p>	<p>VV</p> <ul style="list-style-type: none"> • Razón de la devoción: la danza surge por el cumplimiento de una promesa (manda)

FUENTE: elaboración propia.

ta la sabiduría divina" (1986, p. 842). Finalmente, encontramos la doble espiral, la cual "simboliza simultáneamente los dos sentidos de este movimiento, el nacimiento y la muerte" (Chevalier, & Gheerbrant, 1986, p. 479).

Antes de ahondar en el nivel de la EXISTENCIA DE LA EXISTENCIA (EE), debemos desarrollar el segundo correlato, que es en donde se encuentra el diseño, pues, a pesar de que este no es realizado por profesionales del área, no se puede negar la intención de función y comunicación plasmadas en la guía, porque, ante todo, esta busca transmitir un mensaje. Para Félix Beltrán (1970), el diseño es "[...]inevitable en la acción del hombre. Constantemente estructuramos, planeamos" (citado en Simón, 2009, p. 61); por tanto, se puede afirmar

que el diseño es inherente al ser humano, ya que diseñar "es ante todo un acto que implica composición de partes en función de algo. Estas partes pueden ser creadas según la función o seleccionadas según la posibilidad existente para esa función" (Beltrán, 1970; citado en Simón, 2009, p. 61); entonces, contamos con que estructura, composición y función son aspectos a los que cualquier individuo puede recurrir para resolver una necesidad, que en el caso de las guías de matachines es de identificación y comunicación, por lo que se encuentran de manera operativa en el segundo correlato.

Hasta este momento se ha dejado en claro que, para que la comunicación se materialice, debe de existir una simbiosis entre POSIBILIDAD-ACTUA-

LIZACIÓN-NECESIDAD o LEY. Según Peirce, en la Terceridad (NECESIDAD-LEY) se realiza “el enlace lógico entre primeridad (POSIBILIDAD) y secundaridad (ACTUALIZACIÓN), o sea, establece las condiciones hipotéticas para que algo ocurra” (Zecchetto, 2005, p. 51); por tanto, el tercer correlato, tanto por su posición dentro del nonágono semiótico como por su función analítica, puede equipararse con los cimientos de una estructura, pues es en él donde se argumentan las connotaciones de los códigos planteados en la primera tricotomía (soporte, materiales, formas, figuras, colores) para que se materialicen en la segunda, con el fin de establecer un diálogo visual que se observa en su totalidad dentro del nivel de la EXISTENCIA DE LA EXISTENCIA (EE); por ello, los elementos dentro de la EE deben de entenderse como índices por ser aquellos que remiten a alguna cosa para señalarla, pues:

[...]un índice implica alguna suerte de ícono aunque un ícono muy especial; y no es el mero parecido con su Objeto, aun en aquellos aspectos que lo convierten en un signo, sino que se trata de la efectiva modificación del signo por el Objeto (Zecchetto, 2005, p. 68).

Entonces, la guía, tal cual, se ubica dentro del cuadro de la EXISTENCIA DE LA EXISTENCIA (EE), en el centro de la cuadrícula, pues, si recordamos, la analogía de la maquinaria, la EE y los elementos indicativos que la conforman serían el engranaje principal en donde se conjugan todos los aspectos y características desarrollados en los ocho cuadros a su alrededor, los cuales son motivados por los tres correlatos. Es así como la guía matachín, se transforma en un objeto de diseño.

Conclusiones

EN EL SENTIDO DE BAUDRILLARD (1969, pp. 82-85), LAS GUÍAS de matachines se categorizarían como objetos antiguos, consumados, ya que en ellas los grupos de danzantes depositan las cualidades de tradición, ceremonia y divinidad de sus devociones, haciendo uso de parámetros estéticos propios de su con-

texto, denotando el folclore y hasta la excentricidad de la hibridación y el sincretismo inmersos en esta forma de practicar la religiosidad popular. Y aunque el mismo autor muestra una oposición entre los objetos antiguos y los funcionales, después de analizar las guías, a través del nonágono semiótico, sostenemos que el diseño, aunque empírico, es capaz de transformar un objeto cotidiano (antiguo) en uno de diseño en el que el concepto de FUNCIONALIDAD, se materializa tanto en la totalidad de la guía como en cada una de sus partes.

Por tanto, considerando la evidencia visual presentada en el texto, y a partir del análisis semiótico, podemos afirmar que, a manera de correlato, todas las guías cuentan con los mismos postulados operacionales: IDENTIDAD-DISEÑO-COMUNICACIÓN, los cuales se amoldan a las necesidades de cada una. Si aludimos a una comparativa visual entre los ejemplos de guías presentadas en este escrito, cabe resaltar que las imágenes icónicas que no cuentan con una carga de reconocimiento simbólico tan alto (fotografías 2-6) como la Virgen de Guadalupe recurren a mayor texto informativo en la tricotomía del valor; por consecuencia, los cuadros que corresponden al VALOR DE LA FORMA (VF) de cada una de las guías cuentan con algún tipo de leyenda textual que cierra la identificación de la imagen, por ejemplo: Mesa del Señor de Salamanca (Fotografías 2-2.1), Danza Real Apache de san Juan Bautista (Fotografías 3-3.1), Danza de san Miguel Arcángel (Fotografía 4), Danza del Señor de los Guerreros (Fotografía 5) y Danza de Santa Luisa (Fotografía 6). Por otro lado, en el nivel del VALOR DE LA EXISTENCIA (VE) encontramos algunos datos, como nombre de los jefes de mesa y jefes de paso, antigüedad de la danza y de la devoción, así como fechas representativas; esta información, en conjunto con la estructura dada por el correlato del diseño, complementa la significatividad establecida en el cuadro del VALOR DEL VALOR (VV), que en la mayoría de los casos contiene grandes similitudes en la motivación para la existencia de la danza, las cuales, como ya se mencionaron, son la fe, la devoción y las mandas. Entonces, desde las perspectivas operacionales del primero y segundo co-

rrrelatos, la identidad y el diseño desglosados en las tricotomías también se adecuarían en razón de la función total de la guía como signo.

En suma, con el análisis presentado en este texto se logra constatar cómo el diseño y la comunicación visual han permeado en prácticas tradicionales, como las danzas de matachines, las cuales, de forma experimental y sin una instrucción formal previa, en su necesidad de establecer una identidad, se han apropiado de estas disciplinas en pos de optimizar sus objetos cotidianos y, por ende, su función comunicacional.

Referencias

- Agencia Católica de Informaciones (ACI) (2020). Historia de la Virgen de Guadalupe. <https://www.aciprensa.com/recursos/historia-de-la-virgen-de-guadalupe-1080>
- Aguado, J. C., & Portal, M. A. (1991). Tiempo, espacio e identidad social. *Alteridades*, 1(2), 31-41.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI.
- Chandler, D. (2007). *Semiotic: The Basics*. Routledge.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los Símbolos* (Trad.: M. Silva, & A. Rodríguez). Herder.
- Córdova, D. G. (2018). *La danza de los matachines en Ciudad Juárez: prácticas y significaciones*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Cortina, J. M. (2006). *Identidad, identificación, imagen*. Fondo de Cultura Económica.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Paidós.
- Giménez, G. (1991). Materiales para una teoría de las identidades sociales, en J. M. Valenzuela, *Decadencia y auge de las identidades: cultura nacional, identidad cultural y modernización*. El Colegio de la Frontera Norte.
- Guerri, C., Acebal, M., Alisio, J., Binnevies, A., Bohórquez Nates, M., Pertot, W., & Voto, C. (2014). *Nonágono semiótico: un modelo operativo para la investigación cualitativa*. Eudeba/Ediciones UNL.
- Munari, B. (2016). *Diseño y comunicación visual: contribución a una metodología didáctica*. Gustavo Gili.
- Simón, G. (Comp.) (2009). *+ de 100 definiciones de diseño. Principales conceptos sobre el diseño y la actividad de los diseñadores*. Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Tecnológica Metropolitana.
- Tamayo, S., & Wildner, K. (Coords.) (2005). *Identidades urbanas*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Valenzuela, J. M. (2000). *Decadencia y auge de las identidades: cultura nacional, identidad cultural y modernización*. El Colegio de la Frontera Norte.
- Zecchetto, V. (2005). *Seis semiólogos en busca del lector: Saussure, Peirce, Barthes, Greimas, Eco, Verón* (3.ª ed.). La Crujía.
- Zizek, S. (2014). *Acontecimiento*. Sexto Piso.

