



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**‘La memoria: una herramienta en los procesos creativos y
cognitivos del dibujo’.**

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN ARTES
VISUALES

PRESENTA:

SANTOS FRANCISCO ZAMUDIO OLGUÍN

DIRECTOR DE TESINA:

MAESTRO ALFREDO RIVERA SANDOVAL

MÉXICO D.F., 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



A mis padres

Silvia Olguín y Othón Zamudio

A mis hermanos

Mario y Silvia

Y a Gaby Rodríguez R.

Por el amor que nos ha forjado, gracias.



2

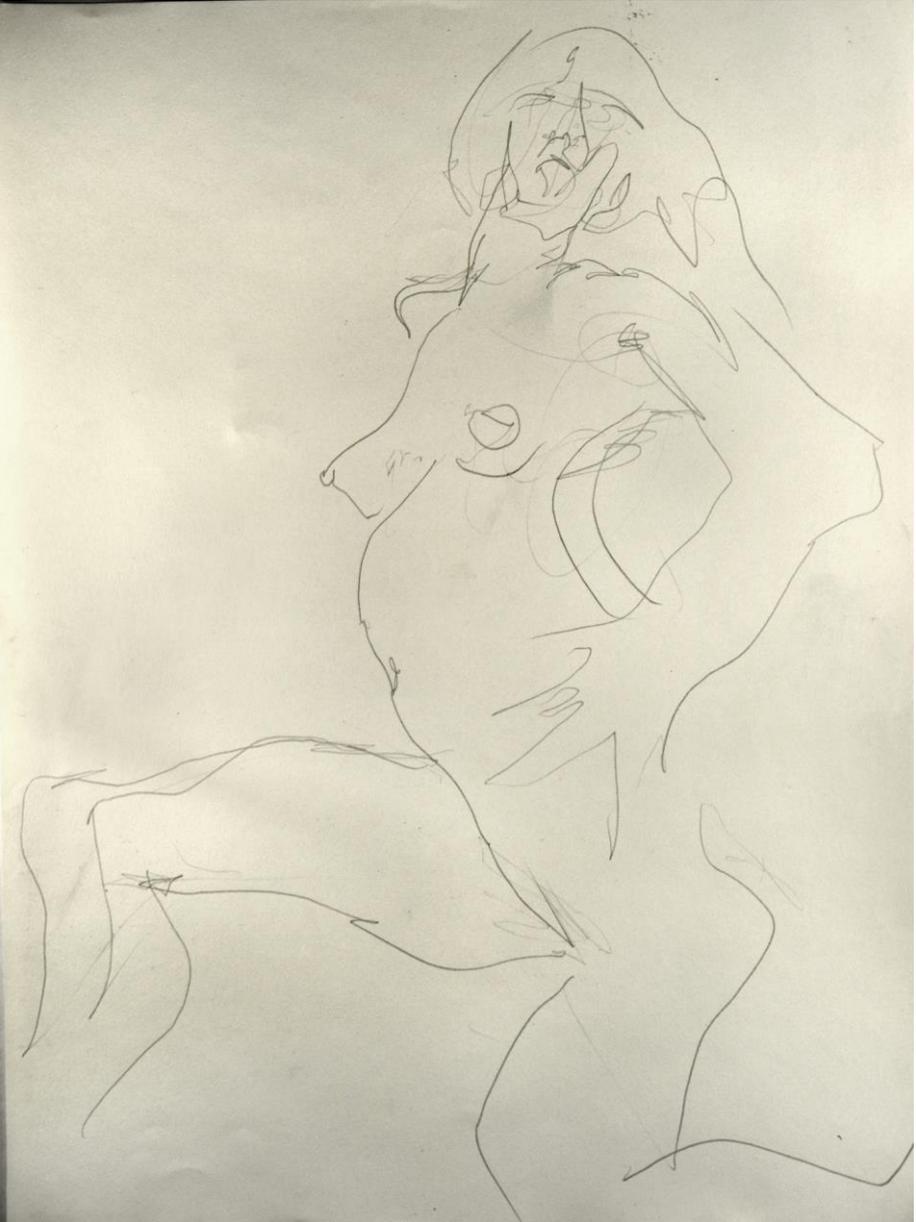
INDICE



INTRODUCCIÓN	5
EL DIBUJO	13
¿Qué es dibujar?	18
✎ La prehistoria	22
✎ Primeras civilizaciones	23
✎ Oriente	26
✎ La Edad Media	27
✎ Renacimiento	29
✎ La Academia	31
✎ La fotografía	33
✎ Las Vanguardias	34
¿Qué es el dibujo?	36
LA MEMORIA	43
Antecedentes	46
Estructura de la memoria	53
✎ La herencia	54
✎ El medio ambiente	56



∞ El instinto y la costumbre	58
∞ El lenguaje hablado	59
∞ La percepción	60
∞ Interés, atención, afectividad, imaginación y reflexión	62
∞ Memoria de corto plazo	68
∞ El ensayo	68
∞ Consolidación y memoria de largo plazo	69
∞ El olvido	70
∞ La evocación	72
¿Qué es la memoria?	74
LA MEMORIA EN EL DIBUJO	77
La inconsciencia y la conciencia del pasado	80
Dibujo en proceso	87
Memoria para el futuro	92
CONCLUSIONES	99
BIBLIOGRAFÍA	107





6

La obra no es sólo objetivación de un concepto o de meras ideas, sino que la experiencia que construye su relación se integra en la obra, como parte fundamental de ella. En muchas ocasiones, me gustaría que mis cuadros queden marcados por ese proceso, que es, para mí, pieza clave del arte moderno, es un testimonio de cambios de tonalidades, de trazos torpes, etcétera.¹

Ésta, es la respuesta de Albert Ràfols-Casamada cuando se le pregunta sobre su concepción de la unidad plástica del espacio y su relación física con la pintura, podemos advertir que la experiencia es un aspecto esencial en el proceso de su obra, además “pieza clave del arte moderno”. Así, nos encontramos con que para Iván Izquierdo, científico argentino, pionero en el estudio de la neurobiología de la memoria y del aprendizaje, la memoria es: “...la conservación y evocación de información adquirida por la experiencia. La adquisición de memorias es lo que entendemos como «aprendizaje»”.²

En su diario Janos Lavin, el cual conocemos a través de John Berger también nos expone la relevancia de la experiencia y nos demuestra la importancia de la memoria en el proceso del dibujo:

Todos los grandes dibujos se hacen de memoria. Por eso lleva tanto tiempo aprender. Si el dibujo fuera una mera transcripción, una especie de guión, unos cuantos años bastarían para enseñarlo. Incluso cuando tienes el modelo delante dibujas de memoria. El modelo sirve de recordatorio. Pero no es un recordatorio de un estereotipo que te sabes de memoria; tampoco algo que recuerdas conscientemente. El modelo te recuerda unas experiencias que solo puedes formular y, por consiguiente, recordar dibujando. Y esas experiencias se añaden a la suma total de tu conciencia del mundo tangible, tridimensional, estructural. Una página en blanco de un cuaderno de dibujo es una página vacía. Hagamos una marca en ella, y los bordes de la página dejarán simplemente el lugar por el que se cortó el

¹ Muñoz, Miguel Ángel. *Materia y pintura: aproximaciones a la obra de Albert Ràfols-Casamada*. México: Praxis, 2001, p. 39

² Izquierdo, Iván. *¿Qué es la memoria?* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 9



papel; se habrán convertido en los límites de un microcosmos. Hagamos dos marcas con diferente grado de presión en el papel, y la blancura dejará de ser blancura para convertirse en un espacio tridimensional opaco, que puede hacerse menos opaco y más transparente con cada nueva marca. Ese microcosmos contiene la potencialidad de todas las proporciones que hayas percibido o sentido. Ese espacio contiene la potencialidad de todas las formas, planos inclinados, los huecos, los puntos de contacto, o los pasajes de separación que hayas visto o tocado. Y no se para ahí. Pues tras hacer unas marcas más, habrá aire, habrá presión y, por consiguiente, masa y peso. Y esta extensión se llenará entonces con la potencialidad de todos los grados de dureza, de maleabilidad, de movimiento, de actividad o pasividad en los que hayas hundido la cabeza o contra los que la hayas golpeado. Y de entre todas estas potencialidades, has de escoger, en unos minutos, como la naturaleza a lo largo de milenios, las que corresponden a fin de crear un tobillo, o una axila con el pectoral hundiéndose en ella como un torrente subterráneo, o la rama de un árbol. De entre todo ello has de seleccionar el candado con su llave.³

Y ahora veamos lo que asevera acerca del arte, la memoria y la experiencia el psicólogo Paul Chauchard:

El arte se basa más en la memoria que en la observación, no sólo porque la percepción es reconocimiento que asocia al objeto todo el pasado que éste evoca, sino sobre todo porque este objeto va a poner en marcha toda una imaginación inconsciente imprevisible. La copia fotográfica de lo real, como la claridad de una lengua bien hecha, es incapaz de expresar todas las evocaciones imaginarias que la intuición lleva a la conciencia, lo que obliga a buscar desesperadamente el medio de comunicar esta superrealidad, más importante, que hay en nosotros.

Toda esta riqueza de nuestra imaginación que la patología alucinatoria desencadena, nos demuestra hasta qué punto la evocación espontánea de los recuerdos es imprevisible, así como su toma de conciencia, obligatoriamente deformante. Esta no es menos capital. Es toda la ambigüedad de la comparación entre el genio y la locura: el artista es el

³ Berger, John. *Sobre el dibujo*. Edición de Jim Savage. México: Gustavo Gili, 2011, p. 87 - 89

que sabe hacer una obra de arte de su desencadenamiento imaginativo, lo que el individuo ordinario no es capaz de hacer, por ineptitud y porque no ha sabido aprenderlo. Las pretendidas obras de arte de los locos no tienen más que el encanto de lo imaginario y de lo incoherente, de la misma forma que las visiones psiquiátricas de los psicodélicos no dan más que la ilusión del talento y del genio.

Todo este juego de las estructuraciones de nuestro cerebro, en el que memorización y pensamiento son insolubles, no hay que olvidar que en efecto tiene un objetivo práctico y vital, que no es el de divertirnos sumiéndonos en un pasado que reorganizamos, sino el de permitirnos aprovechar una experiencia. La rememoración se vuelve hacia la acción. Permite al sujeto sustituir los automatismos instintivos inadaptables por hábitos que le permitan reaccionar mejor a situaciones nuevas, y sobre todo adquirir hábitos de dominio que le permitan no verse ligado a experiencias, sin tener “experiencia”. Todo el problema radica por lo tanto en tomar buenos hábitos, el hábito de actuar bien.⁴

Estos son sólo algunos ejemplos de autores que teorizan acerca del dibujo y/o del arte, sea en el área de las artes visuales o en el científico. Escuchando a algunos profesores y leyendo a otros tantos autores, varios concuerdan en que dibujar es aprender a observar, lo cual es innegable, pero más allá de ello, existen otras situaciones que no son tan evidentes y ocurren en la mente humana.

La memoria es una de ellas, es un asunto relevante en el proceso creativo, es un proceso dentro de otros procesos que inciden claramente en la evolución del ser humano; esta trascendencia de lo memorístico lo encontramos en el famoso escrito *Rethorica ad Herennium*, en las palabras de Baudelaire, en las cuevas con imágenes prehistóricas, en los muros arquitectónicos de las primeras civilizaciones, en los escritos de Donatello, en la enseñanza de Vasari, en la obra de Leonardo, en los experimentos psicológicos con H.M., en Matisse, en Tapies, etc., etc., etc. Memoria y dibujo son dos procesos que

⁴ Chauchard, Paul. *Conocimiento y dominio de la memoria*. Bilbao: Mensajero, 1971, p. 118, 119

confluyen juntos, pero separados en cuanto investigación, psicología y arte cada uno por su parte, apenas le dedican una cantidad mínima al otro, pocas son las excepciones como la de Lecoq, que su programa para la cátedra del dibujo estuvo basada en la memoria, o, en el trabajo de Bontcé, que aún él nos aclara desde el inicio: “Sería desorbitar el propósito si nos adentrásemos en un árido campo científico y psicológico completamente ajeno a nuestra especulación eminentemente práctica.”⁵ Alguien podrá mencionar que el método de Betty Edwards está basado en aspectos científicos, pero si revisamos el texto justo antes de iniciar el libro, incluso antes del prefacio encontramos inmediatamente al lado del título “...puede enseñar a *cualquiera* a dibujar bien.”⁶ Desafortunadamente la autora de este método, a nuestro parecer ingresa en esta constante de “este método es la solución de...”, algo así como una panacea de lo que la gente quiere, que se ha venido desarrollando desde el Renacimiento, (expandido y aprovechado por el sistema para sus propios fines) y en este caso se trata de “dibujar bien”, lo cual no tiene nada que ver con lo pretendido en esta investigación, y nos atrevemos a decir que ni con lo relativo a las artes visuales, ya que deja de lado cuestiones íntimas del ser que crea la obra, imprescindibles en el arte, “...puesto que en el arte no es sólo la representación de la forma, sino, al mismo tiempo, la expresión de una idea.”⁷ Kurt Hanks nos relata una anécdota:

Alguna vez se preguntó al Dr. Seuss, célebre escritor e ilustrador de obras infantiles, porque dibujaba de esa curiosa manera. “Porqué no sé dibujar de otra manera”. Su supuesta falta de habilidad como dibujante fue una fortuna para él, ahora es una persona acaudalada y célebre.⁸

⁵ Bontcé, M. *El dibujo y la pintura de memoria*. Barcelona: Leda, 1989, p. 11

⁶ Edwards, Betty. *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro: un curso que potencia la creatividad y la confianza creativa*. Traducción de Carles Andreu y Librada Piñero. México: Urano, 2000, p. 1

⁷ Bontcé, M. *Óp. cit.* p. 25

⁸ Hanks, Kurt. *El dibujo: la imagen como medio de comunicación*. México, Editorial Trillas, 1995, p. 12



Y Carlos Montés afirma: “Lo importante en la representación no es tanto el parecido figurativo, sino que la imagen o dibujo cumplan con su función, sirviendo de sustitutivo de la realidad que evocan.”⁹ Por supuesto no queremos decir que dibujar de manera fidedigna a lo que se observa sea inútil ni que el no hacerlo garantice el éxito, sino que, si no es algo que sea aplicable a las necesidades personales, al sistema individual, no es indispensable. Lo que sí lo es, es una mente con libertad consciente y en forma, capaz de poner atención y tener interés, así como el cuerpo requiere, alimento, fortaleza física, descanso y una correcta postura. Louis H. Sullivan dictamina que

...para ser libre, el espíritu del hombre debe de liberar y organizar sus poderes instintivos. Su intelecto los ha retenido esclavizados durante demasiado tiempo. El hombre debe reconocer y utilizar esa gran verdad, de que el Hado siempre ha sido él mismo, que el destino ahora reside dentro de él mismo. De ahí que sea la *elección* el más potente de sus poderes morales. La verdad moral más profunda es ésta: el poder de elección reside en todos los hombres.¹⁰

Este trabajo en buena medida, se desprende a partir de mi experiencia profesional como modelo en las clases de dibujo, me he encontrado en medio (literalmente) de una gran diversidad de metodologías que junto a la lectura del texto de Paul Chauchard me han llevado a crear interés, indagar, profundizar y a experimentar en las clases que imparto, en el vínculo de la memoria y el dibujo, pero aquí, no sólo se pretende demostrar la inmanente relación entre estos campos, sino analizarlos por separado, para conocerlos más a fondo a través de su estructura y de su desarrollo histórico, respectivamente; y así reconocer que uno puede complementar al otro en su proceder.

⁹ Gómez Molina, Juan José, (coord.). *Las lecciones del dibujo*. Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid, Cátedra, 2011, p. 488

¹⁰ *Ibíd.* p. 611

En algunas de las clases en las que me desempeño como modelo, se consideran ejercicios relativos a la memoria, en ellos se percibe el conocimiento por parte del instructor, en otros parece ser intuitivo, otros por simple imitación y hay quienes no la toman en cuenta. Generalmente este tipo de prácticas son agradecidos por los alumnos, ya que muestran expectativa, misterio, un interés ansioso por los resultados, por conocerse a sí mismos. Igualmente, la mayoría de los autores que escriben sobre el dibujo enfatizan la cuestión de la memoria, pero ni profesores ni autores abordan la memoria como tal, lo cual a mi parecer aportaría a la formación no sólo como artista igualmente como ser humano, ya que son aspectos generales de nuestra especie, aplicables en todo momento.





⌘ Antes de iniciar este capítulo, es necesario precisar algunas cuestiones, para un mejor desarrollo de la lectura.

Primero, que siendo ésta una investigación para titularse en la carrera de Artes Visuales, y que en esta sección se aborda el dibujo, este último será tratado de manera más profunda en lo que respecta a las artes visuales, no por ello dejando de lado la diversidad de situaciones de las que el dibujo es parte, en la mayoría de ellas esencial. Estas situaciones se toman como refuerzos, para tejer una estructura que nos lleve a conocer mejor el tema. Aún así y enfatizando, el enfoque en las artes visuales será lo que permee el texto, dejando claro que no se pretende establecer que cierto dibujo es arte y que otro no lo es.

Segundo, esta investigación no trata de ninguna forma solucionar la polémica subjetiva acerca de ¿qué es el dibujo? De manera más concreta la intención es escrutar el dibujo y su actividad, esto para encaminarlo hacia el principal objetivo del escrito, conocer como interviene la memoria en el acto de dibujar. Para ello se han hecho dos divisiones fundamentales en esta parte, uno: ¿Qué es dibujar?, y dos: ¿Qué es el dibujo? Se trata en el caso del primero, de mostrar algunos de los aspectos más representativos del dibujo a través de la historia, por lo cual se inicia con la prehistoria y termina con el dibujo contemporáneo; y en el segundo a como se concibe el dibujo y cuáles son algunas de sus directrices actuales. Lo que tratamos aquí, es mostrar las etapas más sobresalientes, momentos en los que el dibujo marca una pauta, tratando de advertir el contexto que envuelve cada una de ellas, para llegar con un trasfondo sólido hacia las consideraciones del dibujo en las artes visuales de nuestro tiempo.

Por último existen algunas épocas y ciertas culturas en las que dibujo y/o grabado y/o pintura se mencionan indistintamente, parecieran estar fundidas y aunque esto ocurre en algunos casos como en el Oriente, no es así en todos. Por ejemplo, la situación de la prehistoria. Las investigaciones científicas

tienden a sobrevalorar las pinturas sobre la función del dibujo¹¹ y en general los libros de Arte se refieren a “las pinturas” prioritariamente, esto debido a la antigua clasificación de las disciplinas en artes mayores y menores. Aquí, no es asunto nuestro ponderar más uno que otro, ni establecer las diferencias, pero si marcar un par de características que nos permitan converger hacia nuestro tema, en este caso el dibujo. En lo referente a pintura y dibujo tomemos como apoyo lo que afirma Juan Acha en su escrito *Teoría del dibujo*:

Establecer cuándo y cómo el dibujo se tornó pintura o, en su defecto, averiguar si ambos nacen simultáneamente, no es tarea fácil. Ciertamente, existen unos trazos lineales, por un lado, y unos colores que aplicamos, por otro; es decir, el dibujo no requiere color ni éste necesita signos ni figuras. Y esto, entre otras razones, nos basta para ver en el dibujo la matriz de la pintura, en tanto el signo anícono precedió al icónico o imagen.¹²

Después nos habla específicamente de la pintura

Desde hace tiempo es un arte hecho y derecho. Primero fue una técnica de aplicar colores, no necesariamente unida al dibujo, y estaba al servicio de la magia, de lo mágico-religioso y de la religión sucesivamente, hasta que comenzó a exaltar sus propios problemas. ¿Cuándo sucedió esto: con el color local, esto es, cuándo se empleó el color con fines miméticos, pues antes de su uso fue emblemático y a ratos ornamental o de belleza? Creemos que esto aconteció con la aparición de la pintura de caballete,

¹¹ “El 8 de septiembre de 1901, tres científicos franceses que examinaban un pequeño valle en el corazón del Périgord reconocieron una cueva que había descrito en 1894 otro investigador, Emile Rivière, y cuyo hallazgo supuso un hito en el conocimiento de la Prehistoria europea, la cueva Les Combarelles. Hasta 291 dibujos contabilizaron los científicos, repartidos en 105 conjuntos... Sin embargo, los 291 dibujos se quedaron en la nada cuando los investigadores avanzaron hacia el interior de la cueva. Les Combarelles guardaba un inmenso tesoro que se salvó de milagro a través de los siglos, a pesar de las infiltraciones y las agresiones climáticas: sus paredes mostraban pinturas monocromas de caballos, renos, leones, osos, bisontes, mamuts y figuras antropomorfas estilizadas...” *El discutible condón prehistórico*. (s.f.). Recuperado el día 8 de julio del 2013, de <http://losvalientesduermen solos.blogspot.mx/2011/09/les-combarelles.html>

¹² Acha, Juan. *Teoría del dibujo: su sociología y su estética*. Colección Dialogo abierto. México: Ediciones Coyoacán, 1999, p. 103

por antonomasia renacentista. Con ella germinaron las cuestiones de la proporción y las de la perspectiva lineal.”¹³

Y después solamente del dibujo: “Al querer definir lo gráfico, esperamos encontrarnos con la linearidad y con el esquematismo o economía de medios.”¹⁴ En cuanto al grabado “... consideramos que la historia del grabado se inicia (así mismo, éste se diferencia de otros medios artísticos) en el momento en que una imagen grabada se estampa varias veces dando lugar a un original múltiple.”¹⁵ Así, para evitar confusiones, de acuerdo a los autores que aquí se tratan, convenimos en que al referirnos a la pintura es aquella que es tratada con la mancha y el color, al mencionar dibujo aquel donde se maneja la línea y la monocromía, y al grabado en el que se genera un original para estamparse en diversas ocasiones. Pero esto lo podemos aplicar únicamente hasta antes del arte contemporáneo, la emancipación conseguida después de la fotografía propició amalgamas de técnicas y, además de conceptos, por ejemplo, Albert Ràfols-Casamada proclama que: “...siempre he creído que la mancha de color tiene un perfil que es también dibujo. La mancha partida: las tijeras también definen formas, también dibujan.”¹⁶; otro ejemplo, es el de encontrarnos el grabado y el dibujo como medios para un libro de artista. Y finalmente, desde el siglo pasado el dibujo ha sido considerado por algunos y en ciertos casos como una obra concluida, en oposición a lo que se le consideraba antes de las vanguardias, “un medio para llegar a”, a diferencia de lo que siempre ha sido la pintura. Aclarado lo anterior podemos comenzar.

¹³ Ibíd. p. 104

¹⁴ Ibíd. p. 108

¹⁵ Becerra, Gonzalo., Rodríguez, Cristina., Rodríguez, Mónica., Sarmiento. Magalí. *El grabado: Historia y trascendencia*. México: UAM, 1989, p. 15

¹⁶ Muñoz, Miguel Ángel. *Materia y pintura: aproximaciones a la obra de Albert Ràfols-Casamada*. México: Praxis, 2001, p. 34

¿Qué es dibujar?

Uno de los aspectos más inherentes al hombre es el lenguaje, el diccionario dice que éste es: “Cualquiera de los sistemas que emplea el hombre para comunicar a sus semejantes sus sentimientos o ideas.”¹⁷ Entre estos sistemas de lenguaje encontramos el de dibujar. Desde pequeños por más que estemos ataviados de medios electrónicos en la actualidad, un marcador y una hoja de papel son suficientes para que un niño de 1 a 5 años en principio se distraiga, las investigaciones de Desmond Morris nos aclaran que en este lapso aún no podemos hablar de comunicación como tal, nos encontramos en una etapa de exploración, cuando el infante toma el lápiz y papel por primera vez no entiende su función, lo más probable es que arrugue el papel y aviente el lápiz, esto seguramente llamará su atención al haber intervenido sobre el material, cambiando su forma y haber producido un ruido, pero en alguna otra ocasión en su continua exploración llegará a

...golpear la hoja con el lápiz. Pero esto es motivo de agradable sorpresa. El lápiz produce algo más que un simple ruido: produce también un impacto visual. Algo sale de la punta del lápiz y deja una señal en el papel. Ha sido trazada una línea. Es delicioso observar el momento del descubrimiento gráfico por un chimpancé o por un niño. Ambos se quedan mirando fijamente la raya intrigados por la inesperada recompensa visual que les ha proporcionado su acción. Después de contemplar un momento el resultado, repiten el experimento. Y, naturalmente, éste da resultado por segunda vez, y la otra, y la otra.”¹⁸

Afortunadamente a un niño de esta edad aún es raro que tenga como juguete una pantalla táctil, que también permite registrar una acción y muestra colores muy llamativos, porque: su costo es elevado, son muy sensibles al impacto, su manipulación requiere una mayor motricidad, su exploración

¹⁷ Ed. García Cerezo, Tomás. *Larousse: Diccionario enciclopédico usual*. 5 ed. México: Larousse, 2011.

¹⁸ Morris, Desmond. *El mono desnudo*. España: Plaza & Janes, 1970, p. 111

sería muy limitada. No por eso queremos decir que no exista el dibujo en los medios electrónicos, al contrario estamos de acuerdo con Jacinto Salcedo cuando exclama que "...aunque parezca jalado por los cabellos, encuentro que hay muchas conexiones entre el dibujo como conocimiento práctico y el retoque fotográfico en Photoshop."¹⁹ Pero en esta edad de proceso exploratorio, la limitante se encontraría en una pantalla plana, que vendría a sustituir en parte el recorrido visual y corporal de todo su entorno. Cuando el niño se da cuenta que al tocar o presionar algunas partes del objeto, obtiene diversas respuestas y a diferencia de lo que ocurre con un juguete común y corriente o lápiz y papel, en la pantalla el pequeño permanece inmerso en ella, como suspendido, aunque lo mismo ocurre en un adulto cuando está viendo un partido de fútbol o en el adolescente con los videojuegos.

Continuando con el pequeño en Morris:

A los tres años, el niño corriente entra en una nueva fase gráfica: empieza a simplificar sus confusos garabatos. Formas elementales empiezan a surgir del asombroso caos. Primero, son cruces; después, círculos, cuadros y triángulos. Líneas onduladas recorren la página hasta juntarse consigo mismas, encerrando un espacio. La línea se convierte en perfil... La fase de experimentación abstracta, de dibujo inventivo, ha terminado. Ahora hay que alcanzar un nuevo objetivo: el objeto de la representación perfeccionada. Surgen nuevas caras, caras mejores, con los ojos y la boca en su debido sitio. Se añaden detalles: cabellos, orejas, nariz, brazos y piernas. Y nacen otras imágenes: flores, casas, animales, barcos, coches.²⁰

Conforme avanza su edad entre 4 a 10 años, su sociabilidad es constante, dibujar en ocasiones se convierte en un medio muy importante de comunicación, en las menos continúa en la adolescencia hasta la etapa adulta y desafortunadamente en contadas ocasiones al final de su vida, así, como un

¹⁹ Salcedo, Jacinto. *El dibujo, después.* 23 de marzo de 2009. En http://foroalfa.org/es/articulo/185/El_dibujo_despues.

²⁰ Morris, Desmond. Óp. cit. p, 112

medio muy importante de comunicación. Bontcé expresa: “El arte infantil es un producto de la imaginación y espíritu creador del niño, pero en la mayor parte de los casos y a medida que aquél se desarrolla y crece, va perdiendo esta potencia. El conocimiento de principios, el cultivo de la habilidad y el ajuste de unas copias han destruido su libre expresión y anquilosado su fantasía.”²¹

Realizar trazos y formas ha existido desde siempre, las diversas especulaciones que se tienen acerca de su origen son similares, cualquiera de ellas puede ser aceptada o no, el hombre prehistórico comienza a dibujar al igual que el niño contemporáneo, cuando adquiere consciencia de sus acciones en su interminable escrutinio. Y es que somos seres sociables, seres que se comunican, que cohabitan en un medio determinado, que ha evolucionado por su tendencia a mantenerse, a trascender, a comunicarse. Juan Acha a este respecto manifiesta: “En primer lugar, como actividad humana o cultural, dibujar viene de una capacidad humana innata, denominada la facultad humana de estampar o escindir trazos sobre una superficie a manera de registrar algo, representándolo para conservarlo, recordarlo y comunicarlo.”²²

En esta tesina su surgimiento no es lo que nos atañe, en este caso lo que nos importa es como el acto dibujar se ha manifestado en algunos eventos de la historia. Porque la acción de dibujar vista superficialmente es una actividad manual simple, pero las reglas y sus formas cambian de acuerdo al tiempo y el lugar.²³ Por naturaleza casi todos los seres humanos contamos con las mismas capacidades de expresarnos: gritar, correr, permanecer en silencio, meditar, golpear, llorar, etc. Pero en cada época y cultura estas mismas expresiones son la solución para un problema distinto, es decir, tienen un significado

²¹ Bontcé, M. *El dibujo y la pintura de memoria*. Colección: Como Se Aprende. Séptima edición. Barcelona: Leda, 1989, p. 25

²² Acha, Juan. Óp. cit. p. 37

²³ *Ibíd.* p. 31

diferente, la memoria que se forma de ellas es divergente, porque los problemas y los recursos a los que se recurren fluctúan en los diversos períodos, la verdad o la realidad se establece por un modelo que ha solucionado de manera diferente (ya sea más fácil, más atractivo, más económico, etc.) una situación de carácter relevante, hasta que ésta cambia y aparece otro procedimiento. El caricaturista e ilustrador Saul Steinberg expresa claramente que “Dibujar es una forma de razonar sobre el papel.”²⁴ Razonamos de acuerdo a lo que se nos presenta. En este texto queremos ir más allá de lo que comúnmente se entiende por dibujar, más allá de “Representar en una superficie la figura de una cosa por medio del lápiz...”²⁵, nos identificamos mejor con las palabras de Kurt Hanks que

...considera al dibujo como medio para una comunicación, comprensión, expresión, y diversión más eficaz. La manera como explicamos el hecho de dibujar..., se acerca más a los bocetos rápidos que hacemos sobre cualquier papel durante el almuerzo, como explicaríamos algún punto de vista a un amigo, que de crear una Mona Lisa. El dibujo se convierte en una herramienta más que en una obra consumada.²⁶

O con Luis Argudín

Un dibujo es la construcción de una representación a base de las diferencias hechas por las líneas dentro de un espacio contextual. Para que la línea deje de ser una mera raya ésta debe estar representando algo, o en otras palabras, la línea delinea sobre una idea, espejea, refleja, imita, simboliza, representa.²⁷

²⁴ Micklewright, Keith. *Dibujos: Perfeccionar el lenguaje de la expresión visual*. Barcelona: Art Blume, 2006, p. 28

²⁵ Ed. García Cerezo, Tomás. *Larousse: Diccionario enciclopédico usual*. 3ª ed. México: Larousse, 2011.

²⁶ Hanks, Kurt. *El dibujo: la imagen como medio de comunicación*. México, Editorial Trillas, 1995, p. 12

²⁷ Argudín, Luis. *Dibujo y conocimiento*. 5 de diciembre de 2007. En <http://luisargudin.blogspot.mx/2007/12/dibujo-y-conocimiento.html>.

La prehistoria

En esta época el hombre estaba insertado en un lugar donde al parecer los fenómenos naturales eran aceptados con cuestionamientos diferentes a los actuales y muy al contrario, este ser rebosaba de sensibilidad, seguro, cada de uno de los acontecimientos de la naturaleza eran admirados aunque no siempre fueran favorables, temía, reía, lloraba, sufría y disfrutaba, percibía y aprendía de los sucesos de su entorno, un entorno dominado por las bestias y al igual que para ellas la supervivencia era lo imprescindible. No se preguntaba por qué, el cómo era más importante, los medios con los que contaba para ello eran aquellos que podríamos dividir en dos clases: los simples y los extremadamente complejos. Por simples podríamos mencionar una lanza o una flecha, pero en este caso los que más nos interesan son aquellos, con los que el hombre entablaba un diálogo con la naturaleza, cuando la percepción se convierte en sensibilidad, en donde a través de un ritual se solicitaba la lluvia, el viento, el trueno y aún más, donde al trazar la imagen de otro ser significaba la comunión con, o la apropiación de éste. John Berger nos cuenta su experiencia en la cueva de Chauvet: “Estas pinturas sobre la roca se hicieron donde ya estaban para que existieran en la oscuridad. Eran para la oscuridad. Fueron escondidas en la oscuridad para que lo que representaban sobreviviera a todo lo visible y prometiera, quizá, la supervivencia.”²⁸

Antes que ser una obra de arte (para algunos nunca lo fueron, ni lo serán²⁹), estos medios eran ritos de supervivencia, sistemas prácticos que lo vinculaban con el medio, con su realidad, el trazo, fue uno de estos sistemas. En este

²⁸ Berger, John. *Sobre el dibujo*. Edición de Jim Savage. Traducción de Pilar Vázquez. México: Gustavo Gili, 2011, p. 81

²⁹ “Es lógico pensar, como opina Shahrukh Husian, que las paredes de las cuevas paleolíticas fueron las precursoras y equivalentes prehistóricos de los libros sagrados. Por tanto, sus autores no fueron simples artistas, sino probablemente chamanes o jefes religiosos.” *El discutible condón prehistórico*. (s.f.). Recuperado el día 8 de julio del 2013. En <http://losvalientesduermensolos.blogspot.mx/2011/09/les-combarelles.html>

momento el hombre tenía que reaccionar de una manera distinta a la involuntaria, primero obteniendo el control de sus instintos, observar que y como ocurrían los eventos de su alrededor y tal vez la huella del animal o del río, la herida propia o del semejante, marcas que lo llevaron a transformar estas “...«señales espontaneas y naturales» en «signos artificiales, intencionales y representativos» capaces de manejar a su antojo.”³⁰

En este acto para comunicarse con la naturaleza, el hombre va más allá de lo que sus capacidades físicas le permiten, crea la magia, cree en la ilusión de la imagen, como dice Berger, en las cuevas la imagen ya estaba ahí, el hombre solo la descubre³¹ pero por este hecho, a su consideración, él se convierte en el propietario, lo mismo ocurre al trazar la imagen del animal a cazar, la cual debe ser lo más fiel a la realidad, para trasladarla a ese lugar y poseerla antes de enfrentarla. En este enlace que establece con el medio no solo se trata de percibir y transmitir, es además, clasificar y configurar, el trazo establece la diferencia entre la variedad de circunstancias y se comparte la memoria de sus experiencias; la imagen que completa en la cueva primero aparece en su mente, la imagen donde interactúan bestia y hombre muestra un proceso a seguir, en el que tal vez se involucre responsabilidad, actitud, distribución, etc., cuestiones que ya había acontecido el otro para obtener éxito. Se estructura un *modus vivendi* y aparecen los primeros indicios de escritura.

Primeras civilizaciones

Con ayuda de la imagen el hombre había logrado atrapar su realidad y estructurar un modo de vida que le estaba ayudando a organizar el mundo en

³⁰ Montes, Carlos en *Las lecciones del dibujo*. Gómez Molina, Juan José (coord.). Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid, Cátedra, 2011, p. 484

³¹ Berger, John. Óp.cit. p, 81

el que había aparecido, su prioridad ya no era sólo la supervivencia, había formado ciudades, la magia había desaparecido y se transformó en mito, se desarrollaba la religión, surgían actividades que ahora llamamos artesanales como la cestería, la cerámica, la textilera y la orfebrería, en éstas es donde aparece con mayor frecuencia el dibujo. La realidad había cambiado, ya no vivía en cuevas, se establecía la arquitectura aunque las mayores construcciones eran dedicadas a la religión, lo mismo ocurría con las distinciones sociales (señores, gobernantes, esclavos, etc.) los cargos más elevados eran ocupados por los representantes de ésta.

El dialogo que encontró con la naturaleza fue vital para su desarrollo, el hombre logró domesticar algunos animales para su beneficio, estaban bajo su dominio, se había establecido y sabía que su presencia tenía mayor peso en el mundo, esta vez su contacto tenía que ir más allá, -esta característica ahora inmanente al hombre *praeceptum et canon transgredi*³², tener a Dios a su lado. Al parecer la idea de tomar el control de los fenómenos naturales fracasó, pero la otra, la de apropiarse del otro había “funcionado”, sólo que en esta ocasión la cuestión no era apropiarse de, era estar cerca de aquel que tiene el control y la solución evidentemente fue la imagen. “Entonces se produjeron imágenes de seres sobrenaturales o deidades que regían el funcionamiento de la naturaleza y el destino humano. Del rito mágico, el dibujo pasó al rito religioso.”³³ Para esto, no contaba con un modelo como ocurría con las bestias y no podía ser algo simple, tenía que ser algo muy especial, en las culturas antiguas la mayoría de los dioses tienen aspecto humanoide ataviados de símbolos del medio circundante, que a su vez representan las manifestaciones de la naturaleza para lo cual no es necesario una imagen fidedigna o que sea muy cercana a lo visible sino que mantenga ciertos rasgos y expresiones reconocibles en la sociedad.

³² Derecho canónico para ir más allá de...

³³ Acha, Juan. Óp. cit. p, 65

Tal es el efecto mágico o religioso que esta imagen causa en el contemplador que no es necesario reclamar para este sustitutivo un cierto parecido figurativo con la supuesta imagen de la divinidad. Es más, si el sustitutivo es eficaz, -y lo es, en este contexto de magia y mito-, no cabe la crítica ni la mejora de la imagen. No hay necesidad de modificarla, ya que ello exigiría preguntarse críticamente si el ídolo se parece o representa adecuadamente la forma externa de la divinidad, lo que en este contexto, además de ser un absurdo, sería una blasfemia.³⁴

Así pues, no es necesario realizar a detalle la imagen para relatar una historia, documentar un suceso importante o vincularse con los dioses, lo que trae como resultado es el pictograma o imagen mínima, que a su vez se convierte en esquemas gráficos y fonogramas que representan sonidos de la palabra, formándose así la escritura. Podemos decir que la aportación gráfica más importante del hombre prehistórico es la línea, así, la de las primeras civilizaciones fue la escritura, que terminó su proceso de formación alrededor del los años 1000 - 800 a.C.

Es importante resaltar que en esta época en Egipto se usaba la *ostraka* que eran tablas calizas donde realizaban esbozos preparativos para la pintura de un muro, además Plinio menciona

...el uso de tablillas de madera preparadas con un fondo blanco (de polvo de hueso), y pergaminos sobre los que se dibuja con puntas metálicas suaves, de plata o de plomo. Mediante esto, los alumnos de Parrasio aprendían las técnicas gráficas y pictóricas.³⁵

Podemos ver una evolución en el desarrollo de los métodos gráficos.

³⁴ Montes, Carlos en *Las lecciones del dibujo*. Gómez Molina, Juan José (coord.). Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid, Cátedra, 2011, p. 497

³⁵ Pignatti, Terisio. *El dibujo: De Altamira a Picasso*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 10

Oriente

El caso del Oriente es muy interesante, desde antiguas épocas utilizaron dentro de lo gráfico y lo pictórico métodos que en occidente apenas, el siglo pasado se comenzaron a utilizar y algunos de ellos están relacionados con esta investigación.

Aunque en algunos aspectos se desarrollaba como las civilizaciones de su tiempo, como la formación de ideogramas que son la base de su escritura actual y la cuestión de documentar acontecimientos relevantes. En esta región del mundo en gran parte gracias a la influencia del budismo proveniente de la India, a su configuración del universo y su relación con la naturaleza, la meditación era la esencia de la imagen.

El trazo de la línea suelta y el movimiento de la forma ya era algo bastante destacado para estos momentos, y al hacedor de imágenes se le tenía bastante relevancia, aquí la imagen pretende establecer un contacto no sólo con el creador o únicamente con la naturaleza sino una interacción entre los tres:

El cielo da, la tierra recibe y hace crecer, el hombre lleva a cabo... Llevar al cabo de la naturaleza de los seres y de las cosas es unirse de tercero a la acción creadora y transformadora del cielo y la tierra.³⁶

El objetivo primordial es transmitir en el otro, un estado de contemplación que lo lleve a estar más allá de lo que simplemente ve. Entre los ejercicios para aquel que quisiera realizar imágenes no era plantarse frente a las cosas y simplemente copiarlas, primero eran adiestrados por otros maestros para obtener la sensibilidad de lo que se presentase, seguido de esto realizaban un recorrido donde contemplaran y observaran a detalle todo aquello que “moviera su espíritu”, finalmente frente al lienzo en un estado meditativo había que recordar todo lo que había afectado su sensibilidad y sólo cuando

³⁶ Dong Zhongshu citado por Caballo, Ignacio en *Las lecciones del dibujo*. Gómez Molina, Juan José (coord.). Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid, Cátedra, 2011, p. 464

se tuviera la imagen clara en la mente, cuando la forma era asimilada, se realizaba el trazo.

El que desee pintar obras maestras de la creación, primero debe sentirse cautivado por su encanto; después ha de estudiarlas con mucha diligencia; que vague por ellas; que sacie sus ojos en ellas; y que después ordene estas impresiones claramente en su mente.³⁷

Podemos darnos cuenta que en el Oriente no existe la corrección gráfica o pictórica, el trazo que se realiza siempre es definitivo, y que la memoria aunque no se trataba como tal ya se adiestraba de manera significativa en relación directa para la elaboración de una imagen.

La Edad Media

En esta época la religión se ha establecido, la iglesia se ha plantado como amo y señor del mundo y aunque en un principio la imagen se llegó a considerar una profanación, se transformó en el medio complementario ideal para establecer el control, ya que no es un artificio lo que representa a Dios, sino un hombre, "... la doble naturaleza de Cristo (Dios y hombre) justificaba la veneración de su imagen humana."³⁸ Es así que en este tiempo, aquel que realiza representaciones debe hacerlo bajo ciertas normas establecidas, no es alguien, sino uno más que sigue las reglas sin libertad creativa, por lo que su posicionamiento cae y se encuentra al servicio de la Iglesia para instalar una forma de educación a las masas.

Con estas condiciones la realización de imágenes está restringida por "formulas correctas" decretadas por los maestros de aquellos días, quienes

³⁷ Racionero, Luis, citado por Caballo Ignacio en *Las lecciones del dibujo*. Gómez Molina, Juan José (coord.). Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid, Cátedra, 2011, p. 467

³⁸ Acha, Juan. Óp. cit. p, 96

generalmente eran monjes. Esta limitación lleva al trazo de manera acaudalada a la decoración de objetos y algunos edificios, la forma era lineal, simple y dinámica

...son imágenes que intentan informarnos prioritariamente sobre aquello que se representa, sobre su significado esencial, sin pretender alcanzar una ilusión de realidad mediante un dibujo basado en apariencias más fugaces. Lógicamente, en la interpretación de la imagen el dibujante es consciente de que el observador podía descifrar la representación a partir de una historia suficientemente conocida por la mitología clásica o por las Sagradas Escrituras.³⁹

A la caída de Roma, los Bárbaros establecieron el estilo que en ellos ponderaba, haciendo de lado la imagen clásica grecorromana. La representación no se realiza fielmente de acuerdo a lo que se observa, sino que existe un sesgo de simbolismo y otro tanto de deformación para que el otro perciba lo que se quiere transmitir, como rastros de un período más antiguo.

En este tiempo el dibujo ya es utilizado como preparativo de otra labor, fuese arquitectura, escultura o pintura, el esbozo y el apunte ya eran partes fundamentales del procedimiento. Existen dos factores por los que no se cuenta con un amplio registro de estos dibujos: el primero es que el papel aún no llegaba a Occidente, el pergamino era de alto costo y las tablas preparadas no eran fáciles de trasladar. El segundo y principal es que existía la creencia de que sólo lo totalmente terminado era considerado perfecto⁴⁰, por lo cual los preparativos, entre ellos los dibujos eran meramente instrumentales y no era necesario conservarlos. Aún así, al final de este período Cennino Cennini ya manifiesta la importancia de dibujar, "... ¿Sabes qué te ocurrirá dibujando

³⁹ Montes, Carlos en *Las lecciones del dibujo*. Gómez Molina, Juan José (coord.). Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid, Cátedra, 2011, p. p. 492, 493

⁴⁰ *per-fectum*: acabado.

a pluma? Que eso te hará experto y práctico, y te meterá el dibujo en la cabeza.”⁴¹ En esta época el trazo con mayor prioridad era el de la caligrafía, debido a la copia de textos.

Renacimiento

Dibujar en el renacimiento se volvió imprescindible, el retorno a los ideales humanistas, un actualizado interés por la ciencia, el acceso al papel chino, la creación de la perspectiva diseñada por Brunelleschi y descrita por Alberti, el inicio del “...culto artístico a la imagen en reemplazo del religioso.”⁴², entre otros factores hicieron que esta actividad permeara en las artes y las ciencias, las cuales en esta época iban de la mano. El dibujo era utilizado por arquitectos, escultores, geómetras, biólogos, médicos, etc., por lo cual no era raro que una sola persona se ocupara de más de una de estas profesiones. Estas condiciones hicieron que el constructor de imágenes ahora también llamado artista levantara de nuevo su posición, no al grado que llegó a tener en la prehistoria o en las primeras civilizaciones, -que más bien se encontraba en un sincretismo-, pero sí era considerado un sabio que podía acompañar a la realeza; prácticamente él construyó el renacimiento, obviamente la iglesia y el estado mantenían su hegemonía.

Así, si el artista fue el constructor, el dibujo era, de acuerdo a los escritos de algunos personajes de la época, el cimiento de esta enorme edificación. Para Vasari era “el padre de las tres artes nuestras: arquitectura, escultura y pintura...”, para Cennini el “fundamento de arte”, para Ghiberti “fundamento y técnica de las artes.”⁴³ Para todos esta tarea era vital,

⁴¹ Pignatti, Terisio. Óp. cit. p, 15

⁴² Acha, Juan. Óp. cit. p, 97

⁴³ *Las lecciones del dibujo*. Gómez Molina, Juan José (coord.). Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid: Cátedra, 2011, p. 180

“Donatello la consideraba tan necesaria para el escultor, que solía decir a sus alumnos que podía transmitirles todo el arte de la escultura en una sola palabra, diciendo simplemente: «dibujad»...”⁴⁴

Pero en este periodo dibujar no es solo copiar, es observar los movimientos y el comportamiento en caso de ser un ser vivo, es usar la imaginación y percibir más allá de lo que está delante. Pisanello nos lo demuestra con en su estudios de animales, en ellos se percibe una observación libre y formas que no siguen un patrón. Así mismo, Leonardo lo ejemplifica con su famoso ejercicio de observar muros o montones de piedras para encontrar situaciones que no están ahí, pero surgen en la mente, además menciona: “Oh pintor, traza, pues, someramente los elementos de tus figuras y aplícate más en los movimientos apropiados de la vida interior de los seres que pones en escena, que en la belleza o en la perfección del detalle...”⁴⁵ Entonces el dibujo no es sólo parte del proceso, es el sustento de la obra: estudio, preparación y solución.

El hombre de este tiempo (en el occidente europeo claro) estaba convencido de que el ser humano estaba hecho a imagen y semejanza de Dios, (algo que en muchos se mantiene hasta la fecha), por lo tanto el cuerpo humano era lo más cercano para conocerlo a él, a la “verdad”. De aquí los tan conocidos estudios de cadáveres de Miguel Ángel y Leonardo. Para Vasari el mejor método en la práctica del dibujo es trabajar con hombres y mujeres desnudos, vivos y desollados, esto, aunado a la práctica constante, para adquirir seguridad, memorizando cada una de sus partes y así, después, realizar un mejor estudio sin tener que depender de tenerlos en vivo, utilizando la imaginación. A partir de esto aparecen las cartillas y tratados, donde se

⁴⁴ Gaurico, Pomponio en *Las lecciones del dibujo*. Gómez Molina, Juan José (coord.). Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid: Cátedra, 2011, p. 565

⁴⁵ De Vinci, Leonardo en *Las lecciones del dibujo*. Gómez Molina, Juan José (coord.). Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid: Cátedra, 2011, p. 566

muestran las diversas partes del cuerpo, sean modelos desnudos, esqueletos o los músculos, se realizan como información para la formación de artistas. Así como la religión, el Arte comienza su institucionalización.

La Academia

Las primeras Academias aparecen a mediados del siglo XVI, que se basaban en la de la antigua Grecia, la de Platón, ya que estaba conformada por filósofos, poetas, escritores y artistas: escultores, arquitectos y pintores. Aunque la formación ya se venía realizando en el taller del artista, no tenía la formalidad pretendida por la Academia, se dice que Vasari estableció la primera especializada en arte, en Florencia alrededor del año 1562. Al inicio de ellas se continuaba con la línea pretendida en el Renacimiento, el dibujar mantenía su fuerza, era considerado un proceso intelectual que primero ocurre en la mente, donde se desarrollan y estructuran las percepciones, lo que Federico Zuccari llama “diseño interno” y se manifiesta con el “diseño externo”, la línea. Aunque ya se vislumbraba algo muy diferente.

En el Renacimiento se mencionaba que dibujar era indispensable, que era una labor libre para estudiar las formas y desarrollar la creatividad, ahora los maestros que formaron este movimiento pretenden establecer los métodos como la geometría, la perspectiva, la proporción, la anatomía, con los que ellos habían logrado su éxito, sin tener en cuenta que las situaciones fluctúan y que el hombre de cada época puede tomar las enseñanzas de sus antecesores como herramientas, no como imposiciones, desafortunadamente algo que ha ocurrido indefinidamente, además de la influencia de otros intereses.

En los siglos posteriores al Renacimiento podemos observar una cuantiosa actividad del dibujo, en su mayoría proveniente de la Academia, con sus excepciones como la de Caravaggio, que es autodidacta. El dibujo se estableció como algo inmutable, jamás perdió importancia con la Academia,

al contrario, pero se llegó al extremo de que aun las expresiones faciales se debían realizar bajo ciertas normas. En los escritos de los maestros de esta época, podemos notar una buena intención pero restringida por lo establecido, por ejemplo, Roger de Piles menciona

En general hay tres cosas a tener en cuenta en los dibujos: la ciencia, el espíritu y la libertad. Por ciencia entiendo una buena composición, un dibujo correcto y de buen gusto, con una loable comprensión del clarooscuro. Con el término de espíritu designo la expresión viva y natural del tema en general y de los objetos en particular. La libertad no es otra cosa que el hábito que la mano ha adquirido para expresar con prontitud y audazmente la idea que el pintor tiene en la mente. Según entren estas tres cosas en un dibujo éste será más o menos estimable...⁴⁶

Tal vez una de las propuestas más interesantes de la Academia, por su idea de expansión pero no por sus formas y que más bien fue movida por intereses de producción, que por el desarrollo del conocimiento, fue que dibujar fuera estudiado por todos, sea cual fuere su condición social, quien fabrica muebles tenía que saber dibujar para hacerlo correctamente, así mismo, quien los solicitara tenía que saber dibujar para entenderse con aquel y obtuviera lo que él deseaba y como lo deseara. Lo mismo ocurriría además de los muebles con alfombras, edificios, retratos, platería, escultura, en la guerra, ropa, retratos, etc., etc. Se pretendía componer una especie de “escritura”, en la que se fijaran patrones que todos pudieran entender.

Esto lo podemos observar con la propagación del libro; la imprenta y la industria se venían desarrollando velozmente, el texto requería de imágenes y para ello: los dibujantes. Esta imagen se realizaba mediante el grabado, la cual obviamente tenía que hacer referencia al escrito y ceñirse a criterios que solicitaba el autor. Todo esto para nada era bien visto por algunos artistas que se sentían como lacayos, aún así el libro continuó su crecimiento y como el

⁴⁶ De Roger, Piles en *Las lecciones del dibujo*. Gómez Molina, Juan José (coord.). Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid: Cátedra, 2011, p. 575

grabado era el medio, éste llegó a ser el método de formación de aquel que quisiera entrar en el campo “artístico”. Las Academias se extendían por todos lados, había formaciones de todo tipo, aunque algunas de ellas como la British Art Training School, se oponían al sistema establecido en su inicio, terminaban por aplicar el mismo modelo.

La fotografía

El ambiente contra la Academia era tal que algunos mencionan, en cuestión del dibujo, que se había llegado a un “envilecimiento” de éste, Goya aseguraba que a los alumnos, no se les debía establecer cuando ni cuanto tenían que estudiar perspectiva o geometría, sino que el mismo dibujo tenía que llevarlos a buscarlas, cuando fuera necesario. En el siglo XIX ya se percibe la necesidad de un cambio, de dejar atrás el arte tradicional, de que las cosas se hicieran como se veían y no formarlas bajo el ideal, algo que la fotografía viene a solucionar, aparece como un parte aguas, las consecuencias que genera eran inimaginables. En principio rompe con muchas de las ocupaciones de los “artistas”, pero más trascendente es que deshace su principal tarea: la de mostrar cómo eran, pero sobre todo la de establecer cómo debían de ser las cosas, era el generador de la realidad, la fotografía las presenta tal como son, sin ceñimientos ni añadiduras.

La fotografía sustituye la proliferación de imágenes grabadas, las de investigación científica, las de la vida social, el retrato, etc., el dibujo parecía perdido, pero muy al contrario de ello todo el arte se replanteó, ahora ya no tenía ninguna obligación, era la liberación de las imposiciones que se le habían incautado desde hace siglos. La fotografía incluso se convierte en una herramienta para la producción del arte moderno, lo cual encontramos en la obra de Cézanne y Degas, por ejemplo.

Las vanguardias

A pesar de todo, el dibujo continuó con el mismo estatus en el ámbito comercial, la industria mantenía su constante expansión, la fotografía mostraba todo, personas, animales, paisajes, objetos, pero había que generar más de estos últimos para los primeros, para lo cual se necesitaba de alguien que con ciertas especificaciones les diera forma y atractivo, es decir alguien que los diseñara. La instrucción del dibujo se mantenía como lo venía realizando la Academia, solo que en esta ocasión se llamaban “Escuelas de Artes y Oficios”, se trataba de que todos tuvieran una formación uniforme, sin cabida de involucrar los acontecimientos del momento y lugar, sentimientos o cualquier manifestación que no estuviera preconcebida sino de una “facilidad pedagógica”, basada en las herramientas y los efectos que había logrado el arte.

En esos momentos el estandarte del arte es: “el arte por el arte”, y en el campo del dibujo Gauguin ya mencionaba

Desde hace un siglo se gastan enormes cantidades de dinero en propagar la enseñanza del dibujo y el número de pintores aumenta sin dar realmente ningún paso hacia adelante. ¿Cuáles son los pintores que admiramos actualmente? Los que están al margen de las escuelas, los que han extraído la ciencia de la observación personal de la naturaleza.⁴⁷

Ahora que el artista se había emancipado, tomó su propio rumbo, deslindándose de los procesos industriales -al menos en su inicio. La valoración que se le tenía al dibujo siempre había quedado relegada por el producto acabado, la nueva concepción toma más en cuenta el proceso, la idea llega a tener más peso que el resultado final, el fin no era el objeto terminado, sino el proceso, el que ocurre en el momento de la concepción de lo percibido, de la expresión y su desarrollo, de mostrar lo real, aquello que

⁴⁷ Gauguin, Paul en *Las lecciones del dibujo*. Gómez Molina, Juan José (coord.). Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid: Cátedra, 2011, p. 591

Kant llama “la esencia misma de las cosas” y que encontramos en la frase de Picasso: “El arte es una mentira que nos acerca a la verdad”. El dibujo llegó a ser considerado un fin en sí mismo, como en los dibujos depurados de Picasso, Cézanne, Matisse, el dibujo futurista o en el dibujo automático surrealista y llega a ser muy manifestado en el trazo gráfico de la pintura de Van Gogh, en la expansiva contracción de las formas de Mondrián, en la vida interior de la línea de Kandinsky y Miró, en los trazos que convergen en las siluetas de Leger, en la contundente fuerza de la línea en el arte japonés después de la segunda guerra mundial, así como en los escurrimientos de Pollock o en la prolongación de la figura en Giacometti, son algunos ejemplos en los que podemos discernir el peso del dibujo.

Desafortunadamente cuando el dibujo llegó a considerarse una obra terminada, estando a la altura de una escultura, una pintura o más allá, se volvió igualmente comercializable, lo que provocó su descredito, algo equivalente ocurrió con las vanguardias, ya que el objetivo del sistema no es reprimir las manifestaciones, sino absorberlas y reconfigurarlas para su beneficio.

¿Qué es el dibujo?

En la década de los ochenta del siglo pasado, el mundo entra en un estado de “oscurecimiento”, la luz de la aparente libertad ha venido perdiendo su brío poco a poco, como si todos se hubieran saciado de buscar opciones. Después de la segunda guerra mundial sistemas sociales como el nazismo, marxismo, cientificismo, racionalismo, se derrumban, ninguno funcionó (o por lo menos no se los permitieron). En el Arte ya no se proclaman manifiestos y las vanguardias desaparecen, y con la caída del muro de Berlín y el fin de la guerra fría inicia la nueva etapa de la globalización y el Neoliberalismo, donde “todo es posible”, aunque sea prácticamente imposible, cuentas con la posibilidad de intentarlo.

No es la Naturaleza ni Dios ni el Arte, el Estado es ahora quien determina las reglas y las costumbres, para esto utiliza la imagen, comercial y sobrevalorada en su desarrollo tecnológico actual: la televisión, la internet y el cine, medios masivos complementados con otros sistemas de control como los psicológicos y alimenticios, que configuran un nuevo *modus vivendi*, conocido como: “Nuevo Orden Mundial”.

En estas circunstancias, en esta era postmodernista en la que la estética se genera artificialmente, por lo que se dice que todo es válido, cualquier tema es dibujable y que más que nunca en toda la historia, se dibuja: en el diseño, en las ciencias, en los medios masivos, en la ingeniería, como un apunte o un esquema, puede ser virtual o físico, generalmente limitado por una serie de convenciones fijadas por el fin pretendido, como un medio de producción y pocas veces es un medio de comunicación sin restricciones, como el que realizan los niños o los enfermos mentales. Aún con toda la aglomeración de medios visuales existen formas que han pretendido escapar de este sistema, pero enmarcadas por un sentido peyorativo como el grafiti o el tatuaje, o son muy desvaloradas como el comic, aunque éstas, poco a poco están siendo acaparadas por el mundo de la comercialización.

El dibujo ha perdido fuerza, incluso (en México) en las escuelas de Artes Plásticas y en las de Diseño se han reducido las horas clase de esta materia, asimismo se reniega de su existencia “para eso está la foto y la computadora”, rumorean en los pasillos los profesores de los recintos escolares. Pero su valor es inagotable, podemos recordar a Baudelaire cuando

...señalaba en el dibujo al compararlo con la fotografía: “su indefinición”. Las imágenes del dibujo gráfico no se consideran acabadas como las del espejo: han sido enrarecidas exprofesamente por el dibujante, para suscitar en el receptor la necesidad de complementarla de acuerdo con su fantasía y experiencias. Genera en nosotros imágenes variables y fecundas en asociaciones o connotaciones.⁴⁸

El que el dibujo no se haya consolidado como un fin en sí mismo lo ha restablecido en su esencia, la de ser, en su proceder, una actividad simple como un medio para propósitos igual de simples hasta otros muy complejos; tal vez esta simpleza sea lo que Berger quiere decir con: “El secreto es el papel”, donde asegura

La virtud de los dibujos se deriva del hecho de que son diagramáticos. Los dibujos son solo notas tomadas en un papel. (Las hojas racionadas durante la guerra. La servilleta de papel doblada en forma de barco y hundida en un vaso de *raki*.)⁴⁹

Es un ejercicio de inmediatez y pureza que cualquiera puede realizar con instrumentos rudimentarios, básicamente como actividad manual lo mismo hacia el sacerdote Maya, que lo que hizo José Guadalupe Posada, Jorge González Camarena, lo que hace un niño, un carpintero o el maestro Gilberto Aceves Navarro en su trazo, la mano no ha evolucionado, lo que cambia son los métodos, los utensilios y las intenciones; entonces entre las cualidades del dibujo encontramos en su simpleza, una sumisión que tal vez

⁴⁸ Baudelaire citado por Acha, Juan. Óp. cit. p, 145

⁴⁹ Berger, John. Óp. cit. p, 39

se deba a que se oculta debajo de la piel de la pintura, debajo de los músculos de la escultura, como los huesos que se esconden a lo que está a la vista, tan ocultos, tan indispensables.

Si el sistema dice que todo es válido, esta validez le autoriza absorber todas las actitudes creativas para su beneficio, desde el otro lado es posible tomar lo que el dibujo ha contribuido a lo largo de la historia, lo cual nos ayuda a acercarnos a entender cómo es el dibujo, con la ayuda de autores que teorizan actualmente acerca de él, en este caso específicamente, el concerniente a las artes visuales.

Podemos empezar por aclarar que el dibujo en las artes visuales no tiene que ver con algo acabado ni con el parecido, si de inicio un dibujo se plantea para que sea definitivo y se parezca a, es una pérdida de tiempo ya que existen otras herramientas para llegar a tal objetivo. Este dibujo más bien trata de entablar un diálogo primeramente entre el observador y lo percibido (lo cual además de lo enfocado incluye el entorno), el primero capta sensaciones de lo segundo, sensaciones no solo visuales sino de todos los sentidos, que se encuentran realmente en el primero, a las cuales trata de darles un orden, una forma visual, es por eso que para Bruce Nauman “Dibujar es equivalente a pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe: son notas que se toman. Otros intentan resolver la ejecución de una escultura en particular, o imaginar cómo funcionaría.”⁵⁰ Por lo tanto estas percepciones en su conjugación, no son algo que exista en el mundo físico, se encuentran en la biografía del observador, son ausencias que completará y encontrará quien las contemple, quien continúe el dialogo. Por ello la imagen resultante siempre es una abstracción, el pintor catalán Antoni Tàpies asevera

La pintura siempre ha sido una abstracción, desde las cuevas de Altamira hasta Picasso, pasando por Velázquez. Frente a los fanáticos del Realismo

⁵⁰ Nauman, Bruce citado por Gómez Molina, Juan José en *Las lecciones del dibujo*. Gómez Molina, Juan José (coord.). Colección Arte Grandes Temás. 5ª ed., Madrid: Cátedra, 2011, p.33

he dicho muchas veces que la realidad nunca ha estado en la pintura, sino que únicamente se halla en la mente del espectador. El arte es un signo, un objeto, algo que nos sugiere la realidad. La realidad que muestran los ojos es una sombra extremadamente pobre de la realidad.⁵¹

Para esto, la conexión no se logra de la noche a la mañana, se trata de conocimiento, de una reflexión y rectificación continua y constante, es una preparación mental para encontrarse a sí mismo, es un lenguaje entre las cosas, sean éstas animales, objetos, plantas, personas..., en donde intervienen ritmos, direcciones, tamaños, gestos, conductas..., y cómo interactúan dentro de nosotros a través de conocimientos, recuerdos, energías.

Si no ha existido una sensibilidad y una curiosidad universales, no creo que se pueda formar una personalidad artística profunda... El artista es hombre de laboratorio... solo la experimentación cotidiana y el hecho de estar constantemente en estado de alerta harán que, a veces, en el momento más impensado, se produzca el milagro según el cual unos materiales, que por sí solos son inertes, empiezan a hablar con una fuerza expresiva que difícilmente puede compararse a ninguna otra cosa. Si ocurre esto, el artista ha hallado la adecuación entre el contenido y la forma.⁵²

En este estadio encontramos el dibujo como un medio de expresión, de comprensión, recreativo (de diversión) o también como lo que Lino Cabezas llama:

...la necesidad de resolver alguna cuestión vital: la persecución de la belleza, la valoración de lo cotidiano, la búsqueda de una utopía, la nostalgia del pasado, la pasión por la verdad, el orgullo por el virtuosismo y el don natural, la fe en los principios científicos, la creencia en la

⁵¹ Tàpies, Antoni. *La práctica del arte*. Barcelona: Ariel, 1971, p. 35

⁵² *Ibíd.* p. 26 - 28

objetividad, el gusto por una retórica humanista, el reconocimiento de los maestros y muy pocas cosas más.⁵³

Pero básicamente, en todo ello, es una herramienta en su proceder, la riqueza del dibujo radica en que se deriva un proceso, “...el dibujo tiene una posibilidad importante: enseña a ver.”⁵⁴ Se mantendrá como un medio para propósitos humanos porque siempre es un estímulo para la imaginación y el pensamiento que nos enlaza con la realidad que percibimos, con la verdad que conformamos, por ello no es sano encasillarnos en cuestiones de clásico o contemporáneo, occidental u oriental, figuración o abstracción, si la realidad fluctúa, el dibujo se metamorfosea, por lo que también es un fenómeno cultural.

Cualquier acción humana termina por ser huella de ella misma, cualquier comportamiento formaliza su estructura y nos crea una imagen análoga de su razón más profunda. Las estructuras que determinan los gestos, marcan las propiedades con las que percibimos y reducimos el mundo entrópico de la percepción.⁵⁵

Tal vez lo que menos importe del dibujo, sea él mismo, sino la experiencia que de ello queda. Al terminar su curso el maestro Gilberto Aceves Navarro pide a sus alumnos una definición de éste y todos concuerdan en que para nada les importa el dibujo, sino, dibujar, más allá de que esté bien o esté mal:

...hablamos de bocetar porque ni tu ni yo somos Miguel Ángel, dibujamos mal y hay que captar el sentido de la palabra dibujo, no estamos hablando de que me representes tu idea de la perfección, ¡ni siquiera estamos hablando de que se lo tengas que enseñar a alguien!, porque el dibujo para

⁵³ Gómez Molina, Juan José (coord.). *Las lecciones del dibujo*. Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid: Cátedra, 2011, p. 341

⁵⁴ Ràfols-Casamada en *Materia y pintura: aproximaciones a la obra de Albert Ràfols-Casamada*. Muñoz, Miguel Ángel. México: Praxis, 2001, p. 34

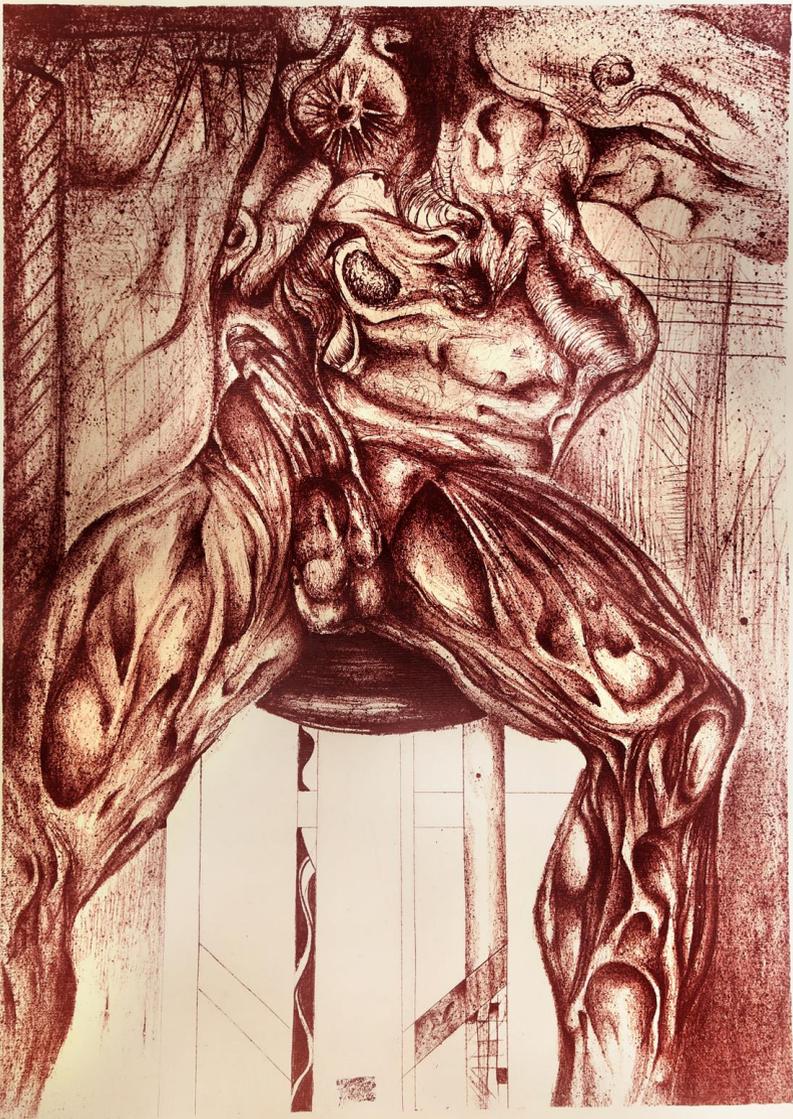
⁵⁵ Gómez Molina, Juan José en *Las lecciones del dibujo*. Gómez Molina, Juan José (coord.). Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid: Cátedra, 2011, p. 18

lo único que sirve en muchos casos es para que tú mismo entiendas la idea y te acuerdes de ella sin entrar en precisiones ni detalles...⁵⁶



⁵⁶ Vilchis, E., Luz del Carmen. *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro: fundamentos interdisciplinarios*. México: UAM, 2008, p. 20









La siguiente información es recabada en su mayoría de textos del área de la psicología, la selección realizada fue regida por diversos aspectos:

Primero se escogieron aquellos que se refirieran específicamente a la memoria: estructura, proceso, desarrollo, etc., pero de acuerdo a la amplitud del tema se tomaron en cuenta los medios y/o fines que lo llevaron hacia su investigación, que podían ser genéticos, matemáticos, informáticos, pedagógicos, sociales, fisiológicos, neurológicos, etc., esto, para enriquecer el trabajo. A continuación, se realizó un análisis de los temas desarrollados en cada uno de ellos, tuvieron prioridad en los que el contenido coincidía frecuentemente, teniendo como base el escrito del psicólogo Paul Chauchard, el cual es uno de los pilares para este ensayo, además que su libro *Conocimiento y dominio de la memoria* tiende más al ámbito humanista e incluso hace mención de cuestiones artísticas. El siguiente paso fue escudriñar los autores, analizando su propuesta y bibliografía, para esto se contó con el apoyo de una compañera⁵⁷ que se encuentra en el campo de la psicología.

Así pues, la estructura de esta sección no está basada en ninguno de los textos, sino en una conjugación de todos para llevar paso a paso de una manera sencilla y clara que es y cómo funciona el complejo proceso de la memoria, para ello iniciaremos con los estudios más significativos que se han realizado desde épocas pasadas hasta las actuales investigaciones.

⁵⁷ Brenda Martínez. Estudiante de psicología, actualmente en octavo semestre, en la facultad de psicología de la UNAM, C.U.

Antecedentes

Comúnmente por memoria humana se entiende como la capacidad de recordar un hecho o un dato, lo cual es correcto, desde una perspectiva superficial, como algunos dicen: “solo es la punta del iceberg”. Los procedimientos de la memoria tienen una complejidad inmensa, desde los neurotransmisores con sus millones de neuronas, en las millones de conexiones sinápticas, donde intervienen proteínas, ácidos nucleicos, etc., hasta el momento en que algo es evocado, y aunque muchos de estos procesos se conocen, su desarrollo a detalle es aún incierto.

El estudio de la memoria humana, se remonta hasta la antigua Grecia (por lo menos en cuanto a registros), desde aquellos días hasta las actuales investigaciones siempre ha estado ligada a la adquisición de conocimiento, al aprendizaje. Iván Izquierdo define la memoria “...como la conservación y evocación de información adquirida por la experiencia. La adquisición de memorias es lo que entendemos como «aprendizaje». Aprendemos memorias.”⁵⁸ De acuerdo a esta definición siempre que aprendemos algo, hemos obtenido memoria de ello, pero, ¿siempre que memorizamos, aprendemos?, ¿a veces sí y a veces no?, ¿por qué? Esto lo veremos más adelante.

Regresando a Grecia: “Para Aristóteles, el conocimiento se adquiere a través de los sentidos, por medio de los cuales asociamos ideas, de modo que las ideas más complejas se generan a través de la asociación de ideas simples.”⁵⁹ Aunque los conceptos que se emplean hoy se manejan de manera diferente, los pensamientos de Aristóteles ya hacen referencia a parte de los procesos mnemónicos (relativos a la memoria) que se toman en cuenta actualmente: la

⁵⁸ Izquierdo, Iván. *¿Qué es la memoria?* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 9

⁵⁹ Bermúdez, Federico, Roberto A. Prado. *Memoria. Dónde reside y cómo se forma.* México: Trillas, 2001, p. 5-6

adquisición de información por medio de los sentidos y la asociación de ideas. Y aun anterior a él, pero en la misma época

...tenían un libro de texto de técnicas para mejorar la memoria natural, titulado *Rethorica ad Herennium*. Las reglas que allí se brindan para crear una memoria “artificial” todavía son usadas por quienes practican el arte de la memoria, si bien desde la invención de la imprenta este arte ya no posee gran valor.⁶⁰

En este escrito hay una sección dedicada a las técnicas para mejorar la memoria, en él ya se toma en cuenta la atención: “Esto es lo primero: si prestas atención, la mente percibirá mejor las cosas que pasan por ella”.⁶¹ En esos tiempos la memoria era importante, pero para un orador era algo indispensable, ya que cargaban con la importante tarea de transmitir información, y no cualquier información, eran amplias cantidades de datos, así se difundió *La Iliada* o *La Biblia* por ejemplo, desafortunadamente el arte de la retórica lo hemos sustituido por los medios de difusión: periódico, libros, internet, etc., en lugar de tomar estos como un apoyo.

Aunque la presencia de la memoria se mantuvo en el ámbito artístico, el gran salto se dio mucho tiempo después, cuando se separa de la cuestión técnica y filosófica para mudarse al campo científico. A finales del siglo XIX, ocurrieron 3 acontecimientos que han marcado, dirigido y hecho evolucionar el estudio de la memoria, lo cual ha sido aprovechado en diferentes campos, por ejemplo: psicología, pedagogía, ingeniería eléctrica, ciencias de la computación, ciencias de la comunicación, lingüística, por mencionar algunas.

⁶⁰ Donald, Norman. *El procesamiento de la información en el hombre: Memoria y atención*. Buenos Aires: Paidós, 1973, p. 13

⁶¹ *Ibíd.* p. 14

El primero de los eventos fue la publicación de *Über das Gedächtnis* (Sobre la memoria) por Hermann Ebbinghaus, en donde la memoria es llevada al laboratorio para experimentar con ella, siendo en este caso la propia del autor.

Ebbinghaus quiso averiguar cuánta información novedosa podía almacenar un individuo y que tan rápidamente la olvidaba, y para ello creó un sistema de más de dos mil sílabas sin sentido (una vocal en medio de dos consonantes, por ejemplo *cux*, *fej*, *niw*, *zat*) para utilizarlo como el material para memorizar. Su idea al utilizar sílabas sin sentido era garantizar que la información fuese indudablemente nueva y que el sujeto de experimentación no pudiera establecer ninguna asociación entre ésta y su conocimiento previo.⁶²

Los resultados de Ebbinghaus dieron pie a más investigaciones, novedosos experimentos y son el principio de los conceptos que se manejan actualmente. Resumiendo estas son las aportaciones de Ebbinghaus:

-...encontró que la memoria se establecía gradualmente, pues había una correlación directa entre un mayor número de repasos y la cantidad de sílabas recordadas.

-...descubrió que existe un número máximo de sílabas que se podían repetir tras un solo repaso de la lista (alrededor de siete), lo que anticipó una de las divisiones fundamentales de la memoria: *de corto y de largo plazo*.

-...encontró que se requería menor esfuerzo para volver a aprender una lista que se había olvidado en vez de aprender una totalmente nueva, fenómeno conocido como *ahorro*...

-...y finalmente que el olvido de las sílabas consistía en dos fases: un rápido incremento en la probabilidad de dar respuestas correctas minutos después

⁶² Bermúdez, F., R. A. Prado. Óp. cit. p. 12

de la presentación de las palabras sin sentido, y una lenta disminución en dicha probabilidad a lo largo de varias horas o días.⁶³

Aunque se podría decir que esto no requería mayor investigación, salvo por unos cuantos detalles, el registro de estas pautas desembocaron en el interés por la memoria desde un punto de vista muy diferente al filosófico.

El siguiente suceso ocurrió a inicios del siglo veinte y fue llevado a cabo por el soviético Psicofisiólogo Ivan P. Pavlov, premio nobel en 1904 por sus trabajos en circulación sanguínea y fisiología digestiva. Este investigador es conocido como el fundador de la neurofisiología y padre del condicionamiento clásico. En sus ensayos trabajaba con perros estudiando las secreciones de las glándulas salivales, para esto, utilizaba un dispositivo con el que podía contener al animal frente a un trozo de carne y recolectar la salivación de éste. Asimismo, descubrió que con la simple presencia de quien llevaba el alimento, después de un periodo de asimilación persona-comida, el perro salivaba, es decir, había una coexistencia. A partir de esta observación, decidió continuar investigando y descubrir cuál era la causa orgánica de la insalivación. Para esto utilizó un timbre como intermediario: justo antes de presentarle la comida al perro se hacía sonar una campana, después de una serie de repeticiones, con el sólo tintineo del instrumento, el animal comenzaba a salivar.

A toda situación en la que se provocaba salivación por el sonido de la campana se le llamó *condicionamiento*, pues requería un procedimiento y condiciones por las cuales el sonido de la campana provocaba una respuesta en el animal que antes no daba.

...y como Pavlov estudiaba los reflejos, llamó a todo el procedimiento descrito “reflejos condicionados”. Con esta demostración experimental se

⁶³ *Ibíd.* p. 12

sentaron las bases para el estudio de las leyes del aprendizaje en el laboratorio, lo que a su vez facilitó el estudio de la memoria.⁶⁴

Así como con Ebbinghaus, los trabajos de Pavlov generaron una gran cantidad de experimentos sobre el condicionamiento, que expandieron el umbral del conocimiento de la memoria, a partir de ellos se comenzaron a tomar en cuenta cuestiones que en un principio son externas al sujeto, pero que de acuerdo a las circunstancias son asimiladas por él mismo. Un reflejo condicionado no sólo implica una coexistencia, también intervienen el interés y la atención, pero esto se verá más adelante. Finalmente “Pavlov demuestra que no es posible -como entonces se creía- localizar los procesos mentales -el pensamiento, las imágenes- como si se tratase de fenómenos materiales, presentes y aislables en el cerebro en reposo. Todo es funcional, dinámico, fluctuante.”⁶⁵

El siguiente hecho está relacionado con lo último que se mencionó, la localización de los procesos mentales. En 1953, un paciente llamado H.M. (nombrado así para ocultar su identidad) de 27 años de edad mostraba un caso grave de epilepsia localizada en los lóbulos temporales, para lo cual el neurocirujano estadounidense William Scoville indicó y realizó la cirugía de ambos lóbulos. Después de ella, el paciente H.M. estaba casi completamente curado de su problema, desafortunadamente para él, así como desapareció su síntoma anterior, surgió uno nuevo. A partir de la extirpación de los lóbulos temporales H.M. jamás volvió a formar memorias de larga duración, era capaz de evocar sin problemas las situaciones anteriores a la operación: el nombre de sus padres, el lugar donde vivió en su niñez, en general los detalles de su vida anterior; así mismo su intelecto estaba inalterado, podía entablar una simple conversación, si se concentraba y sin distractores, “Entiende perfectamente lo que oye, lo que ve y lo que lee, pero no consigue guardarlo.

⁶⁴ *Ibíd.* p. 73, 74

⁶⁵ Chauchard, Paul. *Conocimiento y dominio de la memoria*. Bilbao: Mensajero, 1971, p. 44

Minutos después de encontrarse con una persona ya no sabe de quién se trata ni se acuerda de haberla visto.”⁶⁶ Así pues, H.M. sólo lograba memorizar sucesos y datos por un muy breve tiempo, (a esta memoria se le conoce como memoria de corto plazo o de trabajo), lo que convirtió a H.M. en un excelente conejillo de indias.

H.M. fue entrenado en una tarea similar a la que Ebbinghaus diseñó excepto que en vez de sílabas la información recibida eran números. El paciente era expuesto a una secuencia numérica que debía memorizar y repetir sin errores. Si acertaba se le presentaba una nueva secuencia que contenía un número adicional. Un individuo normal es capaz de recordar secuencias de más de 20 cifras al cabo de unos cuantos intentos. Sin embargo, la cadena más larga que H.M. podía recitar sin errores era precisamente de siete. No importaba cuántas veces lo intentara, nunca era capaz de recordar una octava cantidad. De esta manera, la observación de Ebbinghaus tenía una correlación neurológica... la memoria de corto plazo posee un espacio muy limitado, suficiente para aproximadamente siete partículas de información, y opera mientras estamos conscientes del conocimiento.⁶⁷

Además, con el caso de H.M. se comenzó a analizar más a fondo la anatomía cerebral, en especial las que fueron retiradas en la cirugía, aunque se sabía que se habían extraído los lóbulos temporales no se conocía con exactitud que partes de ellos, “...en base a los relatos del cirujano y al examen de tomografías computadas se determinó que le fueron extirpados, de ambos lados, la amígdala o núcleo amigdalino, el hipocampo y buena parte de la corteza temporal, incluyendo la corteza entorrinal.”⁶⁸

A partir de fines de la década del 50 se postuló, como si fuera un axioma, que esas estructuras, tan relacionadas anatómicamente entre sí, debían

⁶⁶ Izquierdo, Iván. Óp. cit. p, 25

⁶⁷ Bermúdez, F., R. A. Prado. Óp. cit. p, 30

⁶⁸ Izquierdo, Iván. Óp. cit. p, 26

tener algún papel clave en los procesos de aprendizaje y/o de formación de memorias, es decir, en la consolidación.⁶⁹

Por último, es importante mencionar que H.M. fue analizado por neurólogos, psiquiatras, psicólogos y neuropsicólogos de todo el mundo y por un tiempo se pensó que era imposible que generara nuevas memorias, hasta que Brenda Milner tomó de lleno el caso, buscaba que H.M. pudiera recordar, al menos en algún tipo de situación, para lo cual se programaron una diversidad de tareas conductuales que H.M. debía realizar hasta que

En una de ellas H.M. tenía que repintar un dibujo (el contorno de una estrella) sin verlo directamente, sino a través de un espejo... Sorprendentemente H.M. aprendió a ejecutar la tarea tan rápidamente como un individuo normal, mejorando con cada sesión de práctica a lo largo de los días. Sin embargo, lo más sobresaliente era que antes de cada nueva sesión de entrenamiento había que explicarle en qué consistía la prueba, pues él afirmaba que nunca antes la había realizado.⁷⁰

Por lo tanto H.M. conservaba los esquemas operativos que realizaba, pero solo a nivel inconsciente, al parecer su mente registraba la acción, pero él no lograba encontrar el vínculo para poder recordarlo. Algo muy similar ocurre con nuestros hábitos y costumbres, nos acostumbramos tanto a algo que no somos conscientes de haberlo realizado o percibido. H.M. aprendió a saber ¿cómo?, pero no sabía ¿qué?

Gracias a éstas y otras investigaciones, y a los experimentos que se han derivado, tenemos un conocimiento más profundo de los procesos mnemónicos.

⁶⁹ *Ibíd.* 28

⁷⁰ Bermúdez, F., R. A. Prado. *Óp. cit.* p. 31

Estructura de la memoria

Ahora continuaremos por mostrar la memoria en su desarrollo funcional, desde la percepción, hasta la evocación. Para ello hemos tomado a los autores que se basan sobre todo en la experimentación y que nutren más este desarrollo, ampliando su investigación a situaciones contextuales, las cuales tiene un peso sustancial para nosotros.

Por estructura de la memoria se quiere decir: la manera en que las diferentes fases de la memoria, están distribuidas y organizadas logrando una unidad.

Tal vez un esquema sencillo ilustre esta estructura.

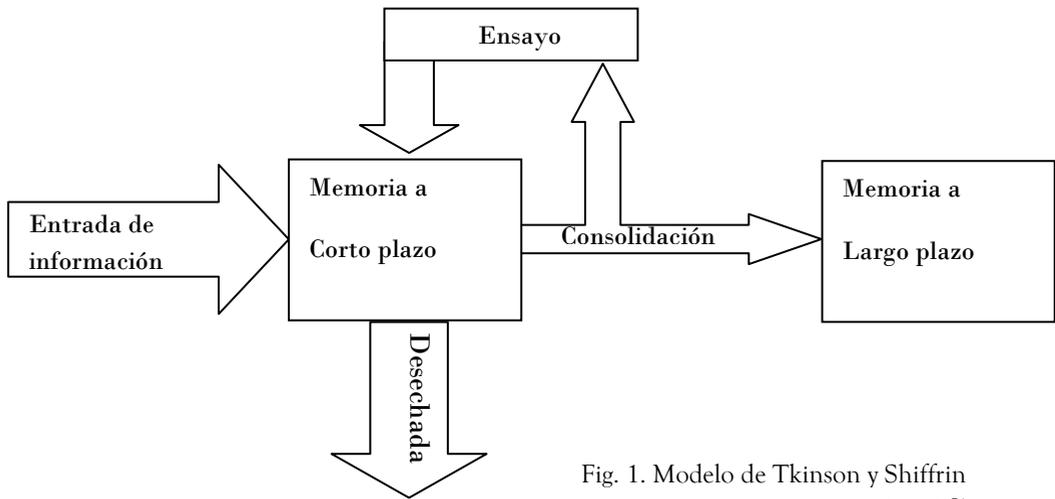


Fig. 1. Modelo de Tinkson y Shiffrin (1968)⁷¹

Esta es una manera simple de mostrar los procesos de la memoria: se nos presenta información, la cual es registrada por nuestra memoria de corto plazo, a continuación dependerá de los ensayos o repeticiones que se muestre o ejecute para que ésta se consolide y registre en la memoria de largo plazo, es

⁷¹ *Ibíd.* p. 14

decir aquello que podemos evocar después de un extenso periodo. Y finalmente en caso de no registrarse en la memoria de largo plazo es desechada.

Pero en este proceso influyen otros factores aun más profundos, más allá de lo que es notorio a primera vista, sin los cuales no sería posible que aquellos funcionaran, de los que nos hemos olvidado tanto que se ha vuelto una costumbre no tomarlos en cuenta. Factores como la atención, el interés, la afectividad, el *modus vivendi*, nuestro mismo pasado.

No habrá memorización,... más que si tenemos interés en aprehender lo que se nos ofrece, bien sea este interés biológico, afectivo, mental, moral o espiritual. La adquisición no es posible más que si responde a nuestras necesidades, a nuestros deseos, a nuestro querer más o menos profundo, más o menos consciente. La condición de toda memorización provechosa, es decir, de la que tendremos oportunidad de poder disponer posteriormente, es que esta integración sea tan profunda como sea posible, es decir, que lo que adquirimos quede ligado al conjunto de nuestras experiencias y conocimientos pasados, a nuestras atracciones, deseos y anhelos presentes más vivos y cargados de afectividad.⁷²

Por lo tanto la memoria es más que recibir y tener la capacidad para retener información, existe un pasado que no recordamos, del que somos en parte inconscientes y parte conscientes, que nos ha formado, que nos ha ayudado o perjudicado en ello y de él depende lo que hoy podemos o no realizar. Este pasado se divide en dos partes: la herencia y el medio ambiente.

La herencia

Podríamos remontarnos hasta la misma aparición del hombre, tenemos la memoria de su existencia a través de las pinturas rupestres que aún se

⁷² Chauchard, Paul. Óp. cit. p. 29, 30

conservan, pero inscritas en nosotros tenemos las cualidades biológicas que nos han moldeado hasta lo que hoy somos como seres humanos, “Las ciencias biológicas han establecido que nuestro organismo está estructurado, que nuestro pensamiento está inscrito materialmente en las estructuras de nuestro cerebro que lo condiciona.”⁷³ O incluso más atrás

...el hecho de la evolución nos muestra que, más allá de la mutación original, la humanidad proviene de la animalidad. Y así es como los ácidos nucleicos del huevo humano continúan imponiendo el desarrollo de órganos del pasado de la vida que han perdido su utilidad: así por ejemplo, las hendiduras branquiales que serán recuperadas para otras funciones (En el desarrollo del embrión humano, aparecen esbozos de hendiduras branquiales que no sirven para la respiración, sino que participan en la formación del cuello y del oído interno).⁷⁴

Pero no es necesario ir más atrás, es suficiente con reconocer la importancia de nuestro pasado, con entender que él ira marcando nuestro presente, gracias a este legado hemos desarrollado con mayor facilidad algunas de nuestras habilidades, y debe quedar claro que no es determinante, por ejemplo, que mis padres no hayan realizado alguna actividad física no quiere decir que yo no tenga la capacidad para hacerla, pero sí, que tendré mayor dificultad que aquellos que sus padres si la llevaron a cabo, lo cual es expandible a aptitudes mentales, por ejemplo, el hijo de padres matemáticos tendrá mayor facilidad para desarrollar las redes neurales que lo lleven a una mejor comprensión de las abstracciones matemáticas, pero esto no lo hará matemático.

Con todo, la conservación del pasado hereditario desempeña un papel en cada una de nuestras acciones y, por consiguiente, en toda adquisición y,

⁷³ *Ibíd.* p. 34

⁷⁴ *Ibíd.* p. 35, 36

en consecuencia, en toda recognición o evocación mnemónica, aun si, como resulta evidente, el contenido reconocido o evocado es adquirido y no innato.⁷⁵

La herencia es importante porque nos proporciona las bases para nuestro desarrollo, pero no es la que establece que rumbo llevaremos, el medio en el que crecemos al cual nos adaptamos, apoyado de las bases hereditarias, más nuestras decisiones, es lo que nos determina.

El medio ambiente

El entorno puede o no, proveernos de las herramientas para desarrollar las cualidades con las cuales venimos “precargados”, pero también éste mismo, puede redireccionarnos hacia otro camino, uno que tal vez no tenga que ver con aquello que heredamos, a diferencia de los animales en donde un tigre no puede dejar de ser tigre, ni la serpiente dejará de ser serpiente ni ningún animal puede rechazar su herencia genética, ya que en base a ella desarrollará sus instintos y su supervivencia dependerá de ello. Los humanos en su evolución son el único ser que ha desarrollado en el cerebro, la parte con la cual es posible tener el control de sí mismo, tener libertad, estar preocupados por el futuro, esta zona es: el cerebro prefrontal. Los seres humanos tenemos la capacidad de elegir, de decidir qué hacer con los medios con los que contamos.

La diferencia de la individualidad, de presencia en el mundo, de conciencia, de una ameba y de un hombre se debe al diferente nivel de organización: la ausencia de cerebro en la ameba. Sin embargo, esta diferencia se reduce considerablemente cuando pensamos que en su origen, el hombre también, en tanto que huevo humano, era una célula única sin cerebro, una célula parásita de la madre, más simple que la

⁷⁵ Piaget, Jean, Barbel, Inhelder. *Memoria e inteligencia*. Editado por Presses Universitaires de Francia, Paris. Segunda edición, Buenos Aires: “El Ateneo”, 1978, p. 2

ameba, que llevaba en sí el misterioso poder de desarrollarse en adulto cerebralizado, que piensa y que reflexiona.⁷⁶

Este desarrollo comienza en la vida fetal, que junto a la infancia son el periodo que deja más huella sobre nosotros, es el lapso más importante para nuestra madurez, el cual termina aproximadamente a los 7 años de edad. En él ocurren los procesos de maduración fundamentales para las actitudes y aptitudes que desarrollemos hasta la edad adulta, “...además del esquematismo hereditario, existe un gran número de esquemas adquiridos, a saber, perceptivos, de hábitos o de inteligencia sensoriomotriz, esquemas conceptuales preoperatorios, operatorios, etcétera, cuya conservación se hace indispensable para toda acción...”⁷⁷ Sin embargo, esto no ocurre solo a nivel mental, sino en todos los niveles

El niño nace con una corteza cerebral que tiene todas sus neuronas, pero que no funciona, ya que todavía no se han establecido las conexiones. Los primeros años no consistirán sólo en una simple maduración por efecto del tiempo que pasa y en función de la herencia; el éxito de esta maduración dependerá del medio ambiente en el cual vive el niño.⁷⁸

Desde este momento se forman los esquemas, que nos hacen conocer, entender y asimilar el mundo, un niño contento porque ha atrapado un objeto flotante, está aprendiendo que para conseguir algo es necesario un esfuerzo,

...lo propio de un esquema es el mantenerse por su propio funcionamiento y conservarse en el sentido psicológico de la retención del pasado, pues su propio modo de composición entraña la conservación

⁷⁶ Chauchard, Paul. Óp. cit. p, 82

⁷⁷ Piaget, J., B. Inhelder. Óp. cit. p, 2

⁷⁸ Chauchard, Paul. Óp. cit. p, 39

lógica, es decir, la invariancia del sistema total a través de las transformaciones que asume.⁷⁹

Así, el aprendizaje será asimilado para resolver circunstancias similares, requiriendo de la memoria para tal fin.

El instinto y la costumbre

Nuestro primer profesor es el instinto, en el nacimiento nos encontramos al mismo nivel que los demás animales que se encuentran en esta etapa. En este momento no tenemos consciencia ni voluntad, reaccionamos en base a lo que se nos ha heredado, lo que no quiere decir que no estemos aprendiendo, sin desearlo ni percibirlo nuestro cerebro ya está recabando información de lo que acontece en nuestro entorno, con ello obtenemos las habilidades motoras, las cuales una vez conseguidas, persisten durante toda la vida. En el pequeño que acaba de nacer, no todas las sensaciones que percibe pueden ser interpretadas, solo aquellas que son innatas, que corresponden al sistema nervioso y a los centros afectivos del cerebro, como el dolor, el placer, el enojo, etc. Aun así, no ha asimilado aquellas con las cuales continuará su desarrollo, esto es: el acto de, que reacción para que sensación en todas las situaciones que se presenten. Por lo tanto nuestras sensaciones se forman como los reflejos condicionados, el medio nos llevará a realizar determinadas acciones, para en primera instancia sobrevivir a él: mirar a cierta dirección para obtener algo, moverse de cierta manera soportando la gravedad de la tierra, asociando lo que se percibe y lo que se logra, de lo cual, no somos conscientes ni tenemos el recuerdo de haberlo aprendido, nos hemos acostumbrado a ello.

⁷⁹ Piaget, Jean, B. Inhelder. Óp. cit. p. 13

...un hábito puede ejercerse... sin recuerdo alguno de su formación;... Desde el punto de vista del desarrollo, hay que observar que todo un esquematismo sensoriomotor se constituye desde los 12 hasta los 18 primeros meses de la existencia, antes de formarse la memoria de evocación, ligada esta última a la función semiótica. Por el contrario, la aplicación de esos esquemas supone determinada reconocimiento (analogía de las situaciones, etcétera) e incluso el funcionamiento de un hábito elemental implica,... un reconocimiento de indicios. En general, la asimilación que engendra un esquema siempre es reproductiva, generalizadora y reconocitiva a la vez, en el sentido de que entraña factores de repetición de extensión y de discriminación...⁸⁰

Pero no todo el aprendizaje es a través de acciones elementales, también es cultural. Lo cultural es la aplicación de estas acciones básicas para desenvolvemos en el medio que nos circunda, en este caso el máximo instructor es la naturaleza y el más importante de este tipo de aprendizaje es el lenguaje. A continuación trataremos el hablado, que es el que se trata con mayor persistencia en la infancia.

El lenguaje hablado

Basándonos en una persona común que puede ver, oír y hablar este sistema es la forma más común que existe para pensar y crear imágenes internas, es la base de nuestros pensamientos, con él obtenemos la conciencia de nosotros mismos, aprendemos a decir “yo”. Pensamos lo que hemos aprendido a hablar y esto lo hemos aprendido a través de la imitación de sonidos que nos rodean, a partir de esto creamos imágenes, las cuales relacionamos con una acción, una situación, un dato, etc. Formándose así, algo como un diccionario con el cual podemos imaginar, con el que tenemos la posibilidad de crear cualquier circunstancia que el lenguaje nos brinde. Con él decimos

⁸⁰ Ibíd. p. 5, 6

lo que pensamos, así como con él mismo, pensamos lo que nos dicen, el lenguaje es la imagen del recuerdo, porque sin el lenguaje interiorizado (sea hablado o no) no somos capaces de pensar ni de imaginar. Por lo tanto el lenguaje es un recuerdo. Por el cual es que podemos pensar sin alguna señal exterior. “Este análisis del mundo exterior es propio del lenguaje humano. En los seres humanos está estrechamente ligado a la *imaginación visual* y a través de él llegamos a dominar y conjurar el mundo exterior”⁸¹ Aun así, la palabra tiene sus limitaciones, en caso de no lograr expresar algo a través de ella nos manifestamos de diversas formas, entre ellas el dibujo.

Así, con estas bases podemos entrar al esquema anterior (figura 1), pero de una manera más meticulosa.

La percepción (Entrada de información)

Las sensaciones que percibimos del exterior son recibidas por nuestros sentidos, con la constancia de estos estímulos y la ayuda del sistema nervioso comenzamos a discernir y a habituarnos a estas señales, al paso del tiempo aprendemos a coordinarlas, a reconocer específicamente un grupo de ellas, o sea a percibir las. “Así la conciencia acerca del mundo llega a través de los sentidos dándole sentido y forma, y el mundo actúa sobre los seres humanos como perceptores.”⁸² Justo en ese momento en que los sentidos actúan, la memoria ya está trabajando. Cuando algo es percibido por los sentidos, el cerebro toma del previo almacenamiento la información requerida para traducir aquello que se ha recibido, es decir, que se interpretan las situaciones que acontecen de acuerdo a lo que se haya aprendido de las sensaciones y percepciones anteriores.

⁸¹ Vilchis, E., Luz del Carmen. *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro: fundamentos interdisciplinarios*. México: UAM, 2008, p. 105

⁸² *Ibíd.* p. 77

Esta traducción que la mente lleva a cabo a través de los sentidos, es un proceso de abstracción, en el que la información es simplificada y dividida jerárquicamente de acuerdo a la estructura misma del individuo desde sus experiencias previas y la situación que se presente, por ejemplo, en el habla:

Primero debemos transformar las formas de onda sensoriales en alguna representación fisiológica. Después para interpretar el mensaje sensorial entrante, debemos de poner tanto éste como el material almacenado en la memoria en el mismo tipo de codificación fisiológica... Las palabras habladas deben reducirse a una configuración común independiente de los acentos y peculiaridades de la persona que habla.⁸³

En principio general, el procedimiento es igual para todos

...en cualquier mente humana el proceso de percepción básico es idéntico. Sólo difiere el contenido debido a que éste refleja hábitos inferenciales perceptuales diferentes... Eco ha mostrado cómo la valoración del espectro cromático está basada en principios simbólicos, es decir, culturales... de la misma manera que el lenguaje determina la forma en que una sociedad organiza sus sistemas de valores e ideas, también condiciona nuestra percepción.⁸⁴

Aunque en un inicio es lo mismo, la interpretación entre una persona y otra es distinta. Por esto, es que cada ser es único, cada uno tiene sus propias experiencias que ha asimilado por sus propios medios en el espacio que le circunda, es así que se forman las realidades. Entre dos humanos que perciben una señal, la interpretación que realicen de ella puede variar desde muy poco hasta ser drásticamente diferentes, como a quien le gusta el color verde, al que le desagradan los animales, aquel que es fetichista, dependerá de los sucesos que se hayan producido en las situaciones anteriores, los cuales relacionará con la próxima percepción.

⁸³Donald, Norman. Óp. cit. p, 57, 58

⁸⁴Vilchis, E., Luz del Carmen. Óp. cit. p, 110

Por lo tanto, siendo objetivos, lo único real es lo que percibimos nosotros mismos, es personal, y la eficacia de ello repercutirá en nuestro desarrollo, es decir, que la interpretación que realizamos de nuestras percepciones ayuda a lograr nuestros objetivos, de ahí la importancia de recordar.

Pero, ¿cómo discernimos, porqué discriminamos entre una percepción y otra? En ello participan otros factores que determinan nuestra decisión.

Interés, atención, afectividad, imaginación y reflexión

A partir de los instintos, comienza el proceso de selección. Las primeras reacciones que tenemos, aunque inconscientes, están basadas en nuestras necesidades primarias. A lo largo de nuestro desarrollo, en un principio nuestro cuerpo y posteriormente cuerpo y mente en conjunto, de acuerdo en que etapa nos encontremos, forman nuestras necesidades, y es a ello a lo que dedicamos nuestro interés, que un principio son tan elementales como la alimentación, llegan a ser tan complejas como una actividad artística, por ejemplo. En general como su nombre lo indica es necesario inicialmente, resolver la necesidad primaria, aunque el ser humano (en su madurez) cuenta con la capacidad de controlarlo, ésta pudiera afectar la percepción.

Es que la reactividad instintiva no depende de un misterioso principio análogo a la inteligencia. Se trata también de un reconocimiento, de una aptitud orgánica para reaccionar de forma específica ante una señal reconocida. Pero esta aptitud, en vez de adquirirse por coexistencia, como en el condicionamiento, es una propiedad innata constitutiva del organismo.⁸⁵

Además de las necesidades primarias, existen una infinidad de señales que llegan a nuestros sentidos, no todas ellas son percibidas, es común que nos

⁸⁵ Chauchard, Paul. Óp. cit. p, 45

demos cuenta que tenemos una pequeña cortada o un moretón, sin saber su causa. Lo que pasa es que la mente estaba más interesada en otro asunto, con mayor concentración y no se le prestó atención. Pero entonces ¿a cuántas cosas podemos atender al mismo tiempo?

*Es difícil que sean más de uno, a menos que se trate de procesos muy habituales, y en este caso podrían ser dos, y hasta tres, sin que la atención oscile mucho. Pero cuando los procesos son menos automáticos, como en la historia según la cual Julio César dictaba cuatro cartas mientras escribía una quinta, la mente no puede sino oscilar rápidamente de uno a otro y por consiguiente no puede haber ahorro de tiempo. Dentro de cada uno de los sistemas las partes pueden ser innumerables, pero les prestamos atención colectivamente cuando concebimos el conjunto que forman.*⁸⁶

Por lo tanto, la atención es un estado de la mente que se concentra en un conjunto de señales, que a su vez éstas, forman sistemas a los que sólo podemos atender uno por vez, a menos que sean habituales, es decir, esquemas operatorios que son muy comunes en nuestras actividades.

¿Qué ocurre cuando prestamos atención a más de una señal?

Cuando las cosas a que se debe atender son sensaciones leves y lo que se procura es observarlas exactamente, se advierte que la atención prestada a una perturba en buena medida la percepción de las otras... cuando la atención expectante se halla concentrada en una de dos sensaciones, es fácil que una tienda a desaparecer un momento de la conciencia para reaparecer al momento siguiente, aunque en realidad ambos hechos hayan sido simultáneos.⁸⁷

Aquí la memoria actúa, en primera instancia, cuando la información es captada por los sentidos, atendemos más a aquello que esperamos que ocurra, los datos con los que contamos nos llevan a tomar en cuenta primero, lo que

⁸⁶Donald, Norman. Óp. cit. p. 22

⁸⁷Ibíd. p. 23

sabemos (o creemos saber) que ocurrirá. Los esquemas que hemos aprendido por hábitos de supervivencia nos conducen a ello, como evitar el dolor y acercarse a lo que es placentero, son estados afectivos que pueden ser agradables o desagradables, a diferencia de que el recuerdo de lo desagradable se desvanece, manteniéndose activo en el subconsciente, por eso es que en ocasiones rechazamos sin entender porqué o simplemente rechazamos sin reflexionarlo, son situaciones que nos han marcado e intervienen en nuestras decisiones. Sin embargo, el ser humano tiene la capacidad de controlarse a sí mismo, podemos o no actuar por instinto, en ciertos casos dependerá de la situación, pero existen aquellos situaciones en los que podemos razonarlo y actuar con inteligencia utilizando la memoria, lo cual no quiere decir que sea algo puramente intelectual, sino lograr un equilibrio entre el afecto y el razonamiento:

...los seres humanos realizan la unión de lo intelectual y de lo afectivo en un nivel superior. Unión provechosa para ambas partes: para la razón pura y fría que se humaniza con lo afectivo, para lo afectivo primario al que la razón racionaliza y valora al mismo tiempo.⁸⁸

¿Qué pasa con lo que no alcanzamos a percibir? La costumbre o la habitualidad que tenemos hacia ciertas circunstancias, nos hace dejar de prestarles atención, son tan comunes que nos dejan de interesar, incluso aquello que pueda estar dañándonos. Y es que como organismo tenemos la capacidad de adaptarnos a lo que acontece en el medio, ya sea soportándolo o modificando nuestras reacciones hacia él, dependiendo de las propias capacidades, por ejemplo, si de repente escuchamos un ruido relativamente molesto pero soportable, en un principio nos molesta, pero después de un rato nos acostumbramos a él, para concentrarnos en lo que nos interesa. Pero si de acuerdo a nuestra sensibilidad no lo toleramos, buscaremos los medios para evitarlo ya sea actuando sobre nosotros mismos (tapándonos los oídos,

⁸⁸ Chauchard, Paul. Óp. cit. p, 68

por ejemplo) o acudir directamente a la causa del ruido para detenerlo, en caso de no conseguirlo buscaremos la manera de habituarnos a él. Es por esto que lo que está fuera de lo cotidiano puede ser captado en un instante, nuestra atención se proyectará en él y de acuerdo al grado de impresión lo recordaremos por más tiempo.

Quando en la vida cotidiana vemos cosas insignificantes, comunes y triviales por lo general no las recordamos, porque nuestra mente no es conmovida por algo nuevo o maravilloso. Pero si vemos o escuchamos algo excepcionalmente bajo, deshonroso, insólito, grande, increíble o ridículo, es probable que lo recordemos por largo tiempo.⁸⁹

Incluso la mente va más allá, existen ocasiones en que algo sucede frente a nosotros, con nuestra mente divagando ocupada en otras cosas o distraída, y cuando nos pregunten sobre ello, juramos que no ha pasado nada o deformamos lo percibido completando las partes que no recordamos.

Y aquí no se trata de esta imaginación que nos permite interpretar los mensajes percibidos por nuestros sentidos, sino de la imaginación que nos confunde, de esa “loca de la casa”. En realidad, no vemos con nuestros ojos, sino con nuestra memoria. Vemos tal y como nos hemos acostumbrado a ver: no necesitamos en absoluto descifrar las letras para leer, podemos leer sin ver una falta evidente de imprenta.⁹⁰

Es así que la sensación se percibe antes de que ocurra, por ejemplo, en algunas personas cuando se les va a aplicar una inyección, simplemente con ver la jeringa, el dolor ya está sobre ellas. La mente codifica aquello que reconocemos, y de acuerdo a la situación, creamos la percepción antes de que esta ocurra o deformamos lo que haya sido recibido por nuestros sentidos.

⁸⁹ Donald, Norman. Óp. cit. p, 145

⁹⁰ Chauchard, Paul. Óp. cit. p, 49

¿Y cómo controlamos nuestras percepciones? El control de sí mismo, la capacidad de elección y la prevención del futuro son aptitudes propias del ser humano, y son logradas porque tenemos la capacidad de ser conscientes de nosotros mismos, es decir que tenemos la capacidad de decir “yo” a través del lenguaje y es por medio de éste que podemos pensar “...nos hemos condicionado a sustituir la imagen sensible del objeto por su nombre...”⁹¹ Así es como lo percibido (imágenes sensibles), lo transformamos en palabras, las cuales podemos estructurar y organizar, es decir reflexionar, para determinar una acción.

Antes de pasar a la siguiente fase que sería la memoria de corto plazo, es importante señalar algunas cuestiones.

De manera general y común en los autores que abordan la memoria, sean psicólogos, neurofisiólogos, informáticos, etc., la seccionan en dos divisiones fundamentales: las memorias de corto y largo plazo. Esta división es suficiente para el presente proyecto, aunque en algunos estudios actuales indican una clasificación con mayor amplitud, ya que son investigaciones más profundas, en donde se desarrollan experimentos de gran complejidad, como las que se realizan examinando las diferentes zonas del cerebro, aun así, es competente mencionarlas. El siguiente es un modelo tentativo, actual y que se ocupa en diversas pruebas.

De inicio se mantiene la bisección: memoria declarativa y no declarativa, a continuación la memoria declarativa se subdivide en memoria episódica: que son los eventos y episodios vividos por el sujeto; y semántica: se refiere al significado que se tiene de todo lo que se percibe. Y la no declarativa está separada en cuatro subsistemas, el de habilidades y hábitos: habilidades motoras y cognoscitivas; el del *priming*: suceso en donde la información reciente puede ser reforzada o desvirtuada, por la presentación de otro dato;

⁹¹ *Ibíd.* p. 62

el de aprendizajes asociativos básicos: es la relación entre estímulos o respuestas; y el de aprendizajes no asociativos: se trata de la adquisición por la simple presentación de los estímulos. Finalmente el subsistema de aprendizajes asociativos básicos se divide en las respuestas emocionales y las musculares. Desarrollar este modelo, llevaría por lo menos otro capítulo, aunque de manera general se puede decir que la principal diferencia entre la memoria declarativa y la no declarativa, es que la primera es aquella que se ocupa en pruebas de medición explícitas, las cuales requieren del recuerdo consciente de la información y la segunda se utiliza en pruebas implícitas, en las cuales, un suceso modifica nuestras reacciones inconscientemente, por lo tanto no se cuenta con ningún recuerdo.

La memoria declarativa es un sistema que adquiere información rápidamente, es accesible al recuerdo consciente, además de flexible y disponible a múltiples sistemas de respuesta, mientras que la memoria no declarativa no es accesible al recuerdo consciente, es poco flexible y provee de un acceso muy limitado a sistemas de respuesta que no estuvieron involucrados en el aprendizaje original. La memoria no declarativa incluye ejemplos en los que la conducta cambia con la experiencia, pero sin acceso consciente de qué es lo que se ha aprendido. La información se incluye en los procedimientos específicos o se almacena como hábitos, sesgos o aficiones. La adquisición de conocimiento ocurre en sistemas perceptuales particulares y en sistemas de respuesta, o en el desarrollo de reglas de producción específicas. El conocimiento es inflexible y se expresa mediante los mismos sistemas de respuesta que se usaron para su adquisición.⁹²

Ahora podemos continuar con la siguiente etapa, continuando con la estructura de la figura 1, ampliando y agregando puntos gracias a las investigaciones actuales, citadas en este texto, en especial el libro de Paul Chauchard y el trabajo experimental de Federico Bermúdez y su equipo de trabajo.

⁹² Bermúdez, F., Roberto A. P. Óp. cit. p, 18, 19

Memoria de corto plazo

Esta división de la memoria es llamada de diversas maneras de acuerdo al autor y al área que se trata, se le llama de trabajo, de reconocimiento, episódica, taxonómica, etc. Pero para fines prácticos, en este caso se le llamará simplemente de corto plazo. En este estadio, ya podemos hablar de un proceso de retención. Esencialmente la memoria de corto plazo es la que utilizamos para conservar la información que percibimos de manera temporal, es decir, aquello que está ocurriendo en el presente, que como ya se vio en el caso de H.M., podemos decir que matemáticamente cuenta con un espacio de siete partes. Se trata de una memoria de constante uso, por ejemplo, cuando nos dan un número de teléfono y no contamos con nada para anotarlo, lo retenemos hasta que podemos descargarlo en un soporte y/o después de un rato ya no lo recordamos, para pasar a la fase de: 'Desechada' (fig. 1). Se podría inferir que en la ciudad de México, un número telefónico consta de ocho partes, pero, si estas ocho partes las agrupamos, podrían convertirse en dos partes o incluso una, esto dependerá de la capacidad de retentiva con la se cuente. Lo que nos lleva al siguiente paso.

El ensayo

La función más elemental para mantener algo es el ensayo, en el ejemplo anterior del número de teléfono, lo que comúnmente se hace es seccionarlo en grupos de dos y repetirlo las veces que sea necesario, hasta que se está seguro que ha sido retenido. Por lo tanto, ensayamos cuatro datos, lo cual realizamos interiormente con la ayuda del lenguaje, es decir de manera consciente. Esto es lo que se muestra en la figura 1, un ciclo en el que la información es adquirida, pasa a la memoria de corto plazo, es repetida, para de nuevo aparecer en la memoria de corto plazo y así continuamente hasta que los datos o, son trasladados a otro contenedor de información o, son desechados o se transfieren a la siguiente etapa.

Consolidación y memoria de largo plazo



Justo en el momento en que una memoria de corto plazo se consolida, pasa a ser una memoria duradera, es decir de largo plazo. En esta memoria la duración es considerablemente mayor, así como la cantidad de datos que se puede almacenar, a diferencia de la memoria de corto plazo. Se trata de la misma información, solo que se encuentra en una diferente fase, y además

...que a pesar de que las expresiones de “corto plazo” y de “largo plazo” implican que la duración de la memoria es la característica más relevante para ubicarla en uno u otro tipo, son en realidad otros atributos los que establecen la diferencia, a saber, el papel de la atención y del procesamiento consciente de la información...⁹³

Por lo cual, es que alguna señal puede pasar de su percepción a la memoria de largo plazo, sin requerir un ensayo, algo que nos ha impactado y ha llamado nuestra atención fuertemente, requiere de un nivel de consciencia mayor, lo que lo llevará a ser retenida por mayor tiempo.

Ya sea que su adquisición haya sido consciente o inconscientemente, esta memoria es el motor del esquema, a partir de ella regresamos al punto de partida, ya que en ella se encuentra nuestro pasado, como lo aprendimos, es así como lo realizaremos, por ella es que habrá interés, atención, llevará el curso de la imaginación. Un ejemplo muy sencillo es que, si no contáramos con el hábito de abrir puertas, por más que supiéramos que es del tamaño adecuado para pasar por ella y que del otro lado no hay nada que nos impida el paso, no podríamos abrirla, simplemente porque no conocemos el proceso de tomar la perilla, girarla y jalar o empujar, sería necesario antes pasar por un esquema de aprendizaje, para luego encontrarse en el mecanismo de la memoria.

⁹³ Ibíd. p. 30

Si siguiéramos tal cual el esquema de la figura 1, aquí terminaría el proceso, pero faltaría la parte más comúnmente valorada de la memoria: la evocación, y la más despreciada: el olvido, que aunque en parte se mencionó como: “desechada”, es más trascendente de lo que parece.

El olvido

El olvido es considerado uno de los aspectos fundamentales en el proceso de la memoria, principalmente porque sin él, tendríamos que manejar una serie de datos descomunal, todas las señales que llegan a nuestros sentidos son inmensas, nos encontraríamos en un caos total a cada momento. Esto quiere decir que el olvido, ya aparece desde la entrada de información, así como en la memoria de corto plazo y puede ocurrir en la de largo plazo. Este mecanismo es indispensable para cualquier sistema, en el cuerpo contamos con el aparato digestivo y el sistema urinario, en una empresa existe un método de eliminación, en las máquinas que funcionan a semejanza del hombre requieren suprimir datos, ya sea física o virtualmente, el mismo periodo de la vida, con la muerte se cumple este proceso. Pero en la mente humana, el olvido también cumple con otras funciones. En psicología el termino represión se refiere a

...un proceso mental en virtud del cual los pensamientos que serían insoportables al Yo consciente son reprimidos por el inconsciente. Aunque reprimidos en el inconsciente, estos pensamientos siguen siendo siempre activos. Influyen en la afectividad del sujeto y, por tanto, en su comportamiento.⁹⁴

Así como no podemos manejar cantidades desmesuradas de información, no podríamos vivir tranquilamente con situaciones que nos han afectado de manera dramática, que provocaron de alguna manera dolor: situaciones

⁹⁴ Chauchard, Paul. Óp. cit. p, 21

estresantes, humillaciones, impotencia, etc., debido a esto es que tendemos a no recordar aquellos momentos. Aun así, si no contamos con la capacidad mental para asimilar la situación, influirá en nuestras acciones

Una mujer que, cuando niña, fue violada por su padre borracho, podrá luego, como adulta, sentir profunda aversión por todos los borrachos o por todos los hombres maduros, aun cuando no recuerde (“no quiera recordar”) el desafortunado episodio con su padre.⁹⁵

Entonces, el olvido no es una eliminación como tal, ya lo decía Einstein *la materia no se crea ni se destruye, solo se transforma*. En este caso podríamos decir que se oculta a nuestra consciencia.

En neurocirugía, la excitación de la zona temporal provoca evocaciones de recuerdos que demuestran que sin quererlo el sujeto estos recuerdos existían en él como una aptitud. El punto excitado no es la sede del recuerdo. Se le puede suprimir a continuación en la operación y el enfermo recuerda muy bien la evocación de recuerdos que se le había provocado. Dentro del espíritu dinámico y funcional de la fisiología del cerebro moderno, se trata de la actuación en un punto electivo de complejos circuitos nerviosos de la fijación y de la evocación de los recuerdos.⁹⁶

Por lo tanto, el olvido no es aquello que no hayamos guardado, sino lo que no podemos o no queremos recordar. “Porque recordar es efectuar una elección en lo que percibimos. Esta elección puede ser inconsciente o voluntaria.”⁹⁷

⁹⁵ Izquierdo, Iván. Óp. cit. p, 51

⁹⁶ Chauchard, Paul. Óp. cit. p, 85

⁹⁷ *Ibíd.* p. 27

La evocación

La evocación es la culminación de los procesos de la memoria, sea ésta de corto o largo plazo. En ambas influye la herencia, el medio ambiente, el instinto, la costumbre, el lenguaje, la percepción, el interés, la atención, la afectividad, la imaginación, la reflexión, el ensayo, la consolidación y el olvido; la asociación de todos estos procesos es por lo que podemos recordar. Así, la evocación es la reconstrucción de nuestro pasado, proyectado por un suceso que ocurre en el presente, fluctúa y aparece de acuerdo a las percepciones anteriores individuales de cada individuo. Por esto es que se puede recordar con mayor facilidad aquello que está ligado a nuestros cimientos de conocimiento, aquello que es casi imposible que no podamos olvidar.

Todo ocurre como si no pudiéramos agregar algo demasiado nuevo o único a nuestra memoria: las cosas deben de ser introducidas gradualmente, integradas lentamente en el viejo marco de referencia. En muchos casos esto simplifica la tarea, pues en lugar de aprender todo lo que se refiere a un material nuevo, nos basta aprender cómo se relaciona con algo ya conocido.⁹⁸

Se podría pensar que la conciencia tendría mayor peso en nuestras actividades, pero es el inconsciente el que más influye en ello:

Ciertamente, la conciencia es lo esencial del hombre, pero se trata del foco estrecho de la atención que nos permite controlarnos y dirigirnos. Nuestras asociaciones de ideas, se expresen éstas en imágenes ordinarias o en palabras, tienen lugar en su mayor parte de forma inconsciente, poniendo en acción los automatismos y los condicionamientos adquiridos en la infancia, con el papel preponderante de la afectividad.⁹⁹

⁹⁸ Donald, Norman. Óp. cit. p, 176

⁹⁹ Chauchard, Paul. Óp. cit. p, 118

“Así, los objetos existen porque su permanencia en la conciencia y en la subconsciencia tienen aptitudes para concurrir y confrontarse con la realidad a la que acceden.”¹⁰⁰ De ahí, que aparezca repentinamente un dato que creíamos olvidado, nunca ha dejado de existir, es sólo que una señal recibida ligada a él, lo ha traído al consciente.

¹⁰⁰ Vilchis, E., Luz del Carmen. Óp. cit. p. 114

¿Qué es la memoria?

Ahora que conocemos plenamente su desarrollo, podemos decir que la memoria es un sistema en el que interactúan diversos procesos, cabe mencionar que estos procesos no son exclusivos de la memoria, ellos también participan en otros sistemas, como el del aprendizaje o el de la inteligencia y que estos a su vez, interactúan con la memoria.

No hay memorias simples por lo mismo que la memoria no es un proceso simple o unívoco. El concepto de memoria invoca necesariamente la idea de un conjunto de datos de diversa índole que se yuxtaponen, que interactúan, que configuran en su conjunto algo dinámico, distinto a cada una de sus partes. Es probable que sin esta intrincada interacción y yuxtaposición de informaciones procesadas por distintos sistemas no pueda hablarse de memoria. Sin esa mixtura compleja, quizá las informaciones discurren sin dejar rastros, como en la mera percepción. (Sólo que la «mera percepción» es una entelequia: teóricamente es concebible, pero en la vida real no ocurre, ya que toda percepción o deja una memoria, tras interactuar con otras percepciones, sensaciones o memorias, o se conecta con alguna memoria y es interpretada por y a través de ella).¹⁰¹

Con mayor dimensión que al inicio del capítulo, podemos decir que la memoria es una de las herramientas indispensables para el ser humano, gracias a ella actuamos como actuamos, somos como somos, seres individuales en el universo, que se desarrollan cada uno en su tiempo y espacio. Por ella es que podemos saber dónde y sobre todo, cuando estamos, planear nuestro futuro basándonos en nuestro pasado para aplicarlo en el presente. “El tiempo pasado ha muerto, salvo los fragmentos que de él quedan en nuestra memoria. El tiempo futuro no existe. El tiempo presente,

¹⁰¹ Izquierdo, Iván. Óp. cit. p, 74, 75

nuestra única posesión real, es inasible. ¡Qué nos queda, en verdad, sino las memorias!”¹⁰²

Somos seres que procedemos de acuerdo a nuestro pasado, pero también somos seres con la capacidad de reflexionar y de utilizar ese pasado para nuestro desarrollo como seres humanos, saber, no quiere decir que se tenga consciencia y reconocimiento del pasado, podemos tener conocimiento sin recordar como lo aprendimos, así es como en ocasiones actuamos sin comprender que ha ocurrido. Un auténtico desarrollo de la memoria nos lleva a revisar a detalle su funcionamiento en cada uno de nosotros: ¿A qué estamos poniendo atención, cuáles son nuestros intereses, cuáles son nuestros distractores físicos y emocionales, qué información no es necesaria recordar? Estas reflexiones nos llevan a tener un mejor control de nuestro devenir. “La verdadera memoria no es un psitacismo (repetir sin comprender realmente, como un loro), es una mejor posibilidad de comprender”.¹⁰³

¹⁰² *Ibíd.* p. 16

¹⁰³ Chauchard, Paul. *Óp. cit.* p. 77



LL LA MEMORIA EN EL DIBUJO





Como modelo, en las clases de dibujo me he percatado de la pragmática de los métodos que usan los profesores en las diversas instituciones donde he laborado, ya que comúnmente no asisto sólo a una sesión, sino a varias o a la mayoría del curso. He tomado algunas de estas circunstancias que he percibido en ellas para la elaboración de esta última parte, pero debe quedar explícito que no pretendemos formar un procedimiento ni siquiera insinuarlo, son meros ejemplos de apoyo para este proyecto. En los capítulos anteriores hemos visto el desarrollo de memoria y dibujo, casi como si su relación no fuera tan inherente, aún así, hemos percibido la incidencia de un pasado para el proceso de una obra actual, y la necesidad de un progreso en la preparación del presente para propiciar una mejor experiencia para el futuro. A continuación toca exponer éstas etapas alrededor del dibujo.

Esta última parte consta de tres subdivisiones:

En la primera tratamos de contextualizar la situación de las aulas, de mostrar algunas de las barreras preestablecidas antes de iniciar el curso, generalmente inconscientes de ello; y mostramos, a manera únicamente de ejemplo, como algunos profesores encuentran posibilidades de superar estos dilemas.

En la segunda mostramos la trascendencia de los procesos de la memoria en el momento de dibujar y algunas situaciones que tienden a desfavorecer el accionar de ambas cuestiones, lo que refuerza más su enlace.

Y en la tercera resaltamos la importancia de la memoria en el dibujo y presentamos algunas sugerencias para el mejor desenvolvimiento de la memoria aplicable en el dibujo.



La inconsciencia y la conciencia del pasado: herencia, medio ambiente, instinto, afectividad, comunicación, hábitos y costumbres

Si retrocedemos en nuestra formación hasta la infancia nos encontramos que el sistema educativo que se aplica tiende a la repetición, la monotonía, falta de emociones y relega la creatividad, son señales formativas a las que tendemos a acostumbrarnos y aceptarlas con naturalidad.

Se da el caso de que el peor alumno es el que visualiza y reproduce más fácilmente, mientras que otros, más capacitados, encuentran difícil el ejercicio. Y es que, en aquel alumno torpe, su capacidad de observación y retentiva se halla más desarrollada, sabe observar mejor y más atentamente que aquel otro que tiene más sentido de la forma.¹⁰⁴

En los experimentos de Juan Pablo López García parte del equipo de Federico Bermúdez Rattoni, especialistas en neuropsicología nos demuestra que desde el mínimo ser vivo capaz de responder a estímulos, como la *Aplysia*¹⁰⁵, hasta la complejidad del ser humano tendemos a habituarnos ante las señales del exterior¹⁰⁶, las cuales están dirigidas a la acepción lógica y analítica, dejando de lado cuestiones como el autoconocimiento, el inconsciente, la libertad, etc., generando hábitos y costumbres que dificultan el proceso de aprendizaje. En el texto de Betty Edwards encontramos una anécdota interesante

Hace años, el hijo de una amiga al que estaba visitando llegó a casa después del colegio, excitadísimo por algo que había aprendido. Estaba en el primer curso de lectura y anunció que había aprendido una nueva palabra. “Estupendo, Gary”, dijo su madre, “¿Qué palabra es?” El niño

¹⁰⁴ Bontcé, M. *El dibujo y la pintura de memoria*. Colección: Como Se Aprende. Séptima edición Barcelona: Leda, 1989, p. 9

¹⁰⁵ Especie de molusco gasterópodo del orden Opisthobranchia. Es una de las especies de liebres de mar más corrientes en Europa. Wikipedia. *Aplysia punctata*. 29 mayo 2013. En http://es.wikipedia.org/wiki/Aplysia_punctata.

¹⁰⁶ Se puede encontrar mayor información y detalle del experimento en su libro: *Memoria. Dónde reside y cómo se forma*. México: Trillas, 2001, p. 130, 131



pensó por un momento y dijo: “Te la voy a escribir”. Y en una pequeña pizarra escribió cuidadosamente la palabra CASA. “Muy bien, Gary”, dijo la madre, “¿Qué significa?” El niño miró la palabra, miró después a su madre y dijo con toda naturalidad, “No lo sé”.

Con el tiempo, el hijo de mi amiga asimiló cada vez más y mejor el material visual, una forma de aprendizaje que cierto número de estudiantes parecen preferir de un modo consistente. Por desgracia, el mundo escolar es, principalmente, un mundo verbal y simbólico, y los estudiantes como Gary deben adaptarse, es decir, prescindir de su mejor manera de aprender, y aprender del modo decretado por el sistema.¹⁰⁷

Es común escuchar al profesor de nivel licenciatura “ya no están en la prepa”, y exclamar al de media superior “¡ya no estamos en la secundaria!”, es algo que se viene acarreado no sólo desde la formación académica, sino desde el hogar y el contexto en el que se desenvuelve cada uno, crecemos con estereotipos vulgarizados que sólo en ciertas ocasiones se cuestionan, lo que implica no únicamente al estudiante, también involucra al que pretende instruir.

Los hábitos y las costumbres son el primer dilema con el que se topan tanto profesores como alumnos, en cuanto a dibujo, es el eterno intento de “dibujar bien”, pero culturalmente tal vez los más enfáticos sean, el de la imposición por parte del alumno ante el docente, y libertinaje por parte del docente ante el estudiante, Ramón Salas nos comparte su experiencia en las aulas de dibujo en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, España

Cuando en las aulas de dibujo o de pintura de una facultad de bellas artes se insta a los alumnos –de manera no poco insensata- a no ceñirse al modelo y a actuar “libremente”, casi siempre se obtiene un resultado que poco tiene que ver con la acepción coloquial del término libertad y nada que ver con su sentido estricto. Sistemáticamente, el dibujo resultante

¹⁰⁷ Edwards, Betty. *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro: un curso que potencia la creatividad y la confianza creativa*. Traducción de Carles Andreu y Librada Piñero. Barcelona, México Editorial Urano, 2000, p. 194

suele realizarse a una velocidad trepidante y con cierta violencia, y ofrece escasos detalles en comparación con la riqueza formal del gesto que lo construyó. Desgarrado e intencionalmente tosco, cargado de patetismo y carnalidad, se justifica apelando al deseo de expresarse al margen de las convenciones académicas.¹⁰⁸

Nos encontramos inmersos en un sistema –no sólo educativo, de control, que tiende a limitarnos, a crearnos placeres consumistas, en muchos casos no permite otra actividad después del obligado y agobiante trabajo y/o la escuela, que la televisión o cualquier otra ocupación que tienda a la inactividad; lo que provoca que no haya ni un buen descanso, ni la adecuada alimentación, estrés, prisas, ansiedad, desanimo, son situaciones comunes que pudieran parecer simples pero que influyen tanto en el aprendizaje como en la enseñanza. Paul Chauchard nos lo explica

...las necesidades prácticas han colocado a la atención en el orden del día: en la psicología de la publicidad y la venta (llamar la atención para crear necesidades, condicionamientos), para despertar la atención en servicio de la productividad y de la seguridad en la monotonía del trabajo automatizado o del trabajo de supervigilancia, y por último, para permitir la educación de los escolares fatigados y sin fijeza, que no pueden ya aprender por falta de atención.¹⁰⁹

He notado alumnos durmiendo por una clara falta de reposo, o de profesores bostezando, lo cual en ocasiones degrada el interés en los pupilos. Es cuando aparece el instinto primitivo que imposibilita prever las reacciones, ya que dependen del estado de necesidad. Estas necesidades pueden ir desde las mencionadas anteriormente, alimentación, descanso, etc., hasta la falta de interés y afecto.

¹⁰⁸ Gómez Molina, Juan José (Comp.). *Las lecciones del dibujo*. Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid: Cátedra, 2011, p. 453

¹⁰⁹ Chauchard, Paul. *Conocimiento y dominio de la memoria*. Bilbao: Mensajero, 1971, p. 107



Es interesante observar como algunos docentes se involucran con la clase; hay quienes regalan algo (dulces, pan o cualquier cosa que de repente llegue a vender alguien al salón); otros, mientras se está dibujando, generan una plática sobre eventos relacionados con el arte, exposiciones, cine, libros, etc., pero no una plática donde se solicite un dato o se haya exigido asistir al evento, más bien es una charla entre amigos, como la que se tiene en un café. Claro que el profesor jamás pierde la postura como tal, además, desde el inicio del curso ha señalado las reglas del juego. Existe quien propone actividades que en apariencia no tienen sentido, como trazar figuras en el aire,¹¹⁰ algún otro no sólo charla y/o propone este tipo de actividades, relata anécdotas que para uno que otro serían personales y privadas, y no sólo eso, juega, canta y baila con el grupo. En estos casos el alumno tiende a relajarse, a liberar la tensión, a sentirse en un grupo como tal y como consecuencia a derribar el muro autoaprendido por la “figura superior”. Al respecto Paul Chauchard confirma

...en un principio, hay que aprender a no estar crispados, mediante ejercicios de desconcentración, tras de lo cual nos dedicaremos a concentrarnos en un control relajado. Entonces seremos capaces de realizar ejercicios de imaginación, representando el conjunto una verdadera psicotécnica de los fundamentos neurofisiológicos de la memoria.¹¹¹

Y claro, es normal que a pesar de que el catedrático exija que se le hable de “usted”, los estudiantes aunque mantengan el respeto no lo vean como la “figura superior”, sino como un compañero, provocando un lazo afectivo; el

¹¹⁰ Lo que me recuerda a una forma de grabado japonés budista “...el *kanso no inbutsu* o «Budás estampados por el pensamiento». En esta modalidad las planchas se estampaban en el cielo, en el agua o en la arena, con lo cual no quedaba rastro de la imagen, apenas una huella fugaz en la arena o un movimiento en el agua. No quedaba estampa alguna, sólo se conservaba la matriz para repetir el ritual espiritual religioso.” Figueras Ferrer, Eva, Editora. *El Grabado no tóxico: Nuevos procedimientos y materiales*. Barcelona: Publicacions I Edicions De La Universitat de Barcelona, 2004, p. 17, 18

¹¹¹ Chauchard, Paul. Óp. cit. p. 173

pintor y profesor de dibujo Horace Lecoq llegó al extremo -y consideramos exagerado-, de dejar parte de su herencia a algunos de sus alumnos. Recordemos que sin la afectividad, es difícil ensamblar un nuevo conocimiento a nuestro ser, devalúa nuestra capacidad retentiva y por rebote, el aprendizaje.

Otra experiencia fue en una de las primeras clases de un ciclo, donde el ejercicio era dibujar al modelo con línea regular, líneas externas e internas, como soporte se utilizó medio pliego de papel y el dibujo tenía que realizarse utilizando solo la mitad de este, es decir en una cuarta parte, pero sin cortar el papel. El ejercicio transcurrió sin más instrucción y palabra del profesor. Terminado este paso, se pidió al modelo que cambiara la postura, lo siguiente era realizar exactamente lo mismo, pero en la otra mitad del papel. En el primer dibujo el profesor sólo había observado los procedimientos de los alumnos, pero en el segundo se acercó con algunos de ellos. Al observar los resultados, en los dibujos de aquellos a los que se acercó se lograba percibir la diferencia entre el primero y el segundo, que era sustancial, y no porque estuvieran más cerca de la figuración, había mejor organización, mayor seguridad, incluso más limpieza. Cuando me acerqué al profesor para preguntarle qué les había dicho, me contestó que les había dado confianza, confianza en sí mismos, es decir, no estaban conscientes de sus propias capacidades.

Se podría pensar que la conciencia tendría mayor peso en nuestras actividades, pero es el inconsciente el que más influye en ello. La conciencia es imprescindible en el ser humano, pero es la atención la que permite tener control y converger por donde nos es favorable, a pesar de ello la mayor parte de nuestra interacción con el mundo es inconsciente, para tomar un vaso de agua, por ejemplo, no pensamos en todos los procedimientos para su conclusión, simplemente lo hacemos, actuamos diferente frente a alguien “que nos cae mal” (a veces sin saber porqué), a alguien que le consideramos respeto y cierta admiración. Es el hábito y la sugestión que se manifiesta. Está

comprobado que, otro ejemplo, en los diabéticos después de cierta reiteración de insulina, el “simple pinchazo de la aguja”, sin la sustancia activa, se produce el efecto de disminuir el nivel de azúcar en la sangre. Y además que si el paciente tiene confianza y cree fielmente que cierta medicina lo va ayudar, el cerebro provoca un estado de alivio¹¹².

Los procesos de la mente son muy complejos, en este caso los de la memoria incluyen atención, afectividad, interés, procesos que con su dominio podemos acercarnos más a un autoconocimiento, podemos servirnos de él para un mejor desarrollo en el aprendizaje, lo que no es tarea sólo del docente, es de todos. Los humanos en su evolución somos el único ser que ha desarrollado en el cerebro, la parte con la cual es posible tener el control de sí mismo, tener libertad, estar preocupados por el futuro, esta zona es: el cerebro prefrontal. Tenemos la capacidad de elegir, de decidir qué hacer con los medios con los que contamos. Los cuales no existen así porque sí, como *divina gratia*, es menester de cada uno prepararse, son excepcionales los afortunados que tienen la oportunidad de interconectar sus recursos heredados con un entorno propicio para desarrollarlos, y además concretarlo, como lo hemos señalado en el capítulo concerniente a la memoria; para todos los demás nos es necesario realizar un esfuerzo más, escuchemos al pintor inglés Joshua Reynolds en sus discursos

La mayor parte de la vida de cada hombre ha de ser empleada en reunir materiales para el ejercicio de su aptitud. Todo cuanto se inventa, hablando en términos estrictos, no es otra cosa que una combinación de las imágenes que previamente se recogieron y depositaron en la memoria. Nada sale de la nada. Aquél que no supo proveerse de elementos y guardarlos, no estará nunca en condiciones de poder inventar y combinar¹¹³

¹¹² Chauchard, Paul. Óp. cit. p, 44, 45

¹¹³ Bontcé, M. Óp. cit. p, 7



Comprendemos, actuamos y dibujamos sobre los parámetros en los que nos hemos desenvuelto.

Dibujo en proceso: Atención, interés, imaginación, percepción, realidad.

En la acción de dibujar nos encontramos con nuestras experiencias, vinculamos lo percibido cincelándolo, para modelarlo a nuestro conocimiento previo. El dibujo es un proceso que nos llevará a reconocer de lo que somos capaces, un constante autodescubrimiento, es presente, pasado y futuro, porque la imagen ya existía en nosotros, la hemos fundido en el instante, interrogando la sensación, someramente de todos los hechos que tienen relación con esta percepción, esto nos servirá a nosotros mismos, y a aquel que sea capaz de identificarse con ella. Estas experiencias y estos descubrimientos pueden ser enriquecidos y mejor aprovechados, si tenemos control sobre nosotros mismos, en su aspecto más profundo dibujar no es nada simple ni sencillo, es ante todo heurístico, una técnica de indagación y descubrimiento, más allá de percibir, “hay que pensar”, exclama Tàpies, leámoslo con sus propias palabras

Cuando miramos, normalmente solo vemos lo que se nos da a nuestro alrededor: cuatro cosas -a veces muy pobres- vistas sólo por encima en medio del infinito.

Mirad el más sencillo de los objetos. Tomemos, por ejemplo, una vieja silla. Parece que no es nada. Pero pensad en todo el universo que incluye: las manos y los sudores cortando la madera que un día fue árbol robusto, lleno de energía, en medio de un bosque frondoso en unas altas montañas, el trabajo amoroso que la construyó, la ilusión que la compró, los cansancios que ha aliviado, los dolores y las alegrías que habrá aguantado, quien sabe si en grandes salones o en pobres comedores de barriada... Todo, todo participa de la vida y tiene su importancia. Hasta la silla más vieja lleva en su interior la fuerza inicial de aquellas savias que ascendían de la tierra, allí en los bosques, y que aún servirán para calentar el día en que, astillada ya, arda en algún hogar.

¡Mirad, mirad a fondo! Y dejaos llevar plenamente por todo cuanto hace resonar dentro de vosotros lo que nos ofrece la mirada, como quien va a un concierto con el vestido nuevo y el corazón abierto con la ilusión de escuchar, de oír sencillamente con toda su pureza, sin querer a toda costa



que los sonos del piano o de la orquesta hayan de representar forzosamente un determinado paisaje, o el retrato de un general, o una escena de la historia.

Yo os invito a jugar, a mirar atentamente... yo os invito a pensar.¹¹⁴

“Mirar atentamente”, dice Tapies, atención e interés son factores que influyen en el proceso, pero aunado a esto si “pensamos” en las palabras del pintor catalán, descubrimos que su imaginación ha fructificado en una amplia serie de acontecimientos virtuales, a partir de una simple y vieja silla, son experiencias que han enriquecido una imagen. Nos ha demostrado que es capaz de atender y generar interés, no sólo en la silla, sino que también lo ha provocado en nosotros, mostrándonos sus experiencias en un pensamiento con imaginativa.¹¹⁵ Está claro que no vamos a ver lo mismo que Tapies en una silla ni tendríamos que basarnos en lo que él ha logrado “ver”, encontraremos similitudes, tal vez, pero somos personas distintas, en entornos diferentes, vidas particulares, con realidades divergentes, pero de eso se trata, de ser originales, de encontrar semejanzas, contactos, sugerencias. Iván Izquierdo lo ejemplifica en una situación de lectura

Las metáforas, los adjetivos, las palabras diseminadas en un contexto diferente, la aliteración, evocan memorias que, al juntarse con el significado explícito de lo que estamos leyendo, se entretienen con éste formando complejas “pinturas”, cuyo efecto actúa sobre nuestras emociones o sensaciones, y sobre las nuevas memorias que estamos componiendo, de un modo que nos las cambia a veces por completo. Esto no ocurre sólo en nuestra interacción con la literatura; ocurre, por cierto, en la vida diaria. ¿A quién de nosotros no nos han cambiado la imagen

¹¹⁴ Tapies, Antoni. *La práctica del arte*. Traducción de J. Sempere. Barcelona: Ariel, 1971, p. 87, 88

¹¹⁵ “El análisis neurofisiológico, que se basa en el hecho de que la percepción tiene la subjetividad de una imaginación, demuestra que ya no es posible oponer a la objetividad de la percepción, la subjetividad de la visión. La visión se parece a una alucinación si es una percepción sin objeto, pero alucinación no debe ser tomado ya en el sentido peyorativo de enfermedad mental: nuestro cerebro tiene el poder de imaginar, y por tanto de construir imágenes sin objeto.” Chauchard, Paul. *Óp. cit.* p. 141

que teníamos de alguien, cuando otro nos lo reduce, al pasar, a un “oscuro médico” o a “un gordinflón”?¹¹⁶



O viceversa, como lo hace Tapiés que pasa de una silla común a un “...árbol robusto, lleno de energía, en medio de un bosque frondoso...”, para lo cual y al igual que él es necesario prestar la debida atención, para generar interés y desenvolver la imaginación. En torno a esto Juan Acha nos indica

Para ser precisos, la relación dibujante/dibujo no va de la realidad visible a los ojos y de estos a las manos: pasa indefectiblemente por el interior del dibujante y se torna en realidad interna o psíquica. La realidad visible va primero a este interior a través de la vista y luego a las manos del dibujante, vale decir, es imaginaria o virtual. Sea como fuere, el dibujo representa partes seleccionadas de una realidad y les inventa configuraciones, pareceres o imágenes gráficas.¹¹⁷

La percepción se apoya en la imaginación, suministrando y enlazando los recuerdos pasados, sea ésta una concepción objetiva o subjetiva, para comprender y transformar lo que se recibe, Millet decía

En todas las cosas que hemos de recordar, es preciso primeramente, comprenderlas, si no se quiere ser un loro. Para recordar lo que se ha visto, es preciso ver con comprensión. No es suficiente abrir mucho los ojos, sino realizar un acto de cerebro.¹¹⁸

La falta de atención e interés pueden debilitar y empobrecer la imagen, provocando su olvido.

En un experimento del investigador inglés E. Colin Cherry del laboratorio del Instituto Tecnológico de Massachusetts, en Estados Unidos, que nos

¹¹⁶ Izquierdo, Iván. *¿Qué es la memoria?* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992, p.56

¹¹⁷ Acha, Juan. *Teoría del dibujo: su sociología y su estética*. Colección Dialogo abierto. México: Ediciones Coyoacán, 1999, p. 121

¹¹⁸ Bontcé, M. Óp. cit. p, 46

muestra en su libro Donald A. Norman consiste en colocar a un individuo audifonos, en donde se escucha la voz de una persona, se le pide al individuo que repita tal cual lo que oye e inmediatamente después de que lo escuche, además, se especifica que como parte de la prueba la voz es monótona, sin contenido emocional (lo cual no se hace mención a la persona). Pudiera parecer fácil (y lo es), pero se establece que mientras escucha y lo repite, se presentarían mensajes distintos en cada lado del auricular, sólo tiene que seguir uno. Los resultados muestran que cualquier individuo común, puede repetir el mensaje sin problemas por la presentación de otra señal en el otro oído, lo interesante es que ninguno de los sujetos que participaron es capaz de recordar, no sólo a lo que no prestó atención, sino tampoco el contenido de lo que ha repetido. Se demuestra que no es un problema de percepción sino de evocación.¹¹⁹ Pero además Norman establece, a partir de su propio trabajo, que

...si un sujeto es sometido repetidas veces a prueba tenemos casi la seguridad de que habrá poca o ninguna retención a largo término. El sujeto tiene ya bastante trabajo con atender bien el experimento como para que además aprenda el material durante largo tiempo.¹²⁰

La tendencia a distraerse ha crecido en cualquier lado, pero es especial la que ocurre en los talleres de dibujo, algunos tienden a demeritar la actividad de dibujar, otros a enaltecerla y tomarla muy en serio. Los que la desvaloran creen que sólo existe una versión del dibujo: el figurativo, y que existen medios más “fáciles” para llegar a ello. En cambio quien lo valora lo tiene como una pieza importante de su desarrollo, e indaga en metodologías. El anterior experimento, a pesar de su sencillez, nos puede ayudar a visualizar que en el taller no es la desatención específicamente la que distrae, podemos

¹¹⁹Donald, Norman. *El procesamiento de la información en el hombre: Memoria y atención*. Traducción de Luis N. Justo. Buenos Aires: Paidós, 1973, p. 34, 35

¹²⁰ *Ibíd.* p. 114

ver que a pesar de mantenernos muy atentos y repetir tal cual un ejercicio, no se llega a comprender su esencia. En el capítulo sobre la memoria hemos analizado que la atención, requiere interés y que éste necesita de algo asimilable a uno mismo, de afectividad para tener una memoria. Lo cual si no ocurre, provoca un esfuerzo mayor por atender la situación, complicando una adecuada conservación, esto implica un nivel de relajación entre otras consideraciones para su aplicación en la propia producción.

Memoria para el futuro: la reflexión, el ensayo, la consolidación y el olvido

A lo largo de esta investigación hemos verificado la estrecha relación entre memoria y dibujo, es evidente que la memoria actúa en cualquier tipo de aprendizaje, pero lo interesante es que el proceso llamado dibujo, como hemos observado, sea tan trascendente en el proceso de la memoria, es decir, dibujar para mejorar el aprendizaje, porque en él se desarrolla la creatividad, el autoconocimiento, la imaginación, la sensibilidad, la reflexión, por mencionar algunas cualidades esenciales, no sólo para el artista sino para cualquier persona. Generalmente quien no actúa con estas características lo hace con automatismos, responde a los sucesos que le acontecen mecánicamente, es decir, sin reflexión, sin sensibilidad, sin imaginación, generalmente sin consciencia de los resultados por falta de autocontrol. Esto es lo que comúnmente se conoce y se aplica, pero son pocos los que toman en cuenta el otro lado, trabajar con los procesos mnemónicos para un mejor proceso en el dibujo

...en beneficio del razonamiento, nos hemos olvidado de que la memoria por sí sola no progresa, y que es indispensable cultivarla si se quiere tener la suficiente. Prácticamente, no recordamos sino lo que nos conviene, lo que nos es provechoso y útil, lo que puede resultarnos valioso. Porque recordar es efectuar una elección en lo que percibimos. Esta elección puede ser inconsciente o voluntaria.¹²¹

Cuando percibimos algo llegamos a memorizarlo cuando tomamos aspectos que tienen relación con nosotros, aunque sea sólo uno, y recordamos cuando esa particularidad la encontramos en otra cosa, reconfigurándola. “Todo dibujo, en tanto expresión gráfica simbólica, expresa un *excedente de sentido* que forma parte de su significado, incorporando determinaciones del contexto en el que se genera el dibujo y en el que se inserta lo dibujado.”¹²² Es

¹²¹ Chauchard, Paul. Óp. cit. p. 26, 27

¹²² Vilchis, E., Luz del Carmen. *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro: fundamentos interdisciplinarios*. México: UAM, 2008, p. 106

cuestión de nosotros adoptarlo o ignorarlo, no se trata de tenerlo como algo obligatorio e impuesto sino como parte de nuestra naturaleza humana, algo que la ciencia en parte nos ha develado y podemos aprovecharlo para nuestro incansable *praeceptum et canon transgredi*¹²³. “La verdadera modelo del dibujante no es la que posa pacientemente, sino un modelo interior que él concibe como réplica de su universo.”¹²⁴

Aquí, en este proyecto, como se mencionó al inicio del capítulo consideramos que no hay una manera definida de aprender o enseñar a dibujar, porque cada uno de nosotros tiene sus propias necesidades, tal vez el mayor reto del profesor y del alumno sea el de provocar el autoconocimiento, generando desafíos, ya que sin ellos no hay necesidades, interés, no se muestra atención, etc. En caso de contar con la disposición a superar problemas, la siguiente labor es encontrar la experiencia de otros, a través de sus métodos en consideración de los conflictos presentados. Juan José Gómez Molina Doctor en Bellas Artes, catedrático de dibujo en la Facultad de Bellas Artes de Madrid nos relata su experiencia en el acto de dibujar:

Después de una introspección de formas, de analizar detalles, de encontrar historias, de calificarlo como surrealista, barroco, naif, expresivo, etc. Después de perder la fascinación entre modelo y dibujo, de comprender que durante ese tiempo mágico, uno y otro pareciesen ser la misma cosa. Si seguimos observando con cuidado, nos sorprendemos de que todos esos datos registrados, casi automáticamente, mientras representábamos al objeto con la única ilusión de recoger fielmente esa imagen fugaz, tenga más parecido a otros dibujos realizados en situaciones familiares que al personaje retratado, el cual nuevamente se vuelve enigmático y distante desde un plano de realidad diferente.

¹²³ Derecho canónico para ir más allá de...

¹²⁴ Núñez, Marina en *Las lecciones del dibujo*. Gómez Molina, Juan José (coord.). Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid, Cátedra, 2011, p. 372

Cada uno de estos elementos parece tener una realidad tan propia y firme como aquello que tratábamos de describir. A partir de ellos se dispara un mundo de asociaciones aparentemente imprevisibles. Como en las imágenes de la Gestalt, es imposible comprenderlas al mismo tiempo; estamos condenados a reconocer a unas o a otras de forma alternativas en cada una de sus facetas.¹²⁵

Pero, no es tan simple, “ejercitar” la memoria como lo haría cualquiera en el gimnasio con su debido instructor. William James, psicólogo y filósofo de los Estados Unidos, fundador de la psicología funcional, aseguraba que no se trataba únicamente de practicar, por lo cual, realizó un experimento en sí mismo:

Se aplicó 8 días consecutivos a aprender 158 líneas del *Sátiro* de Victor Hugo. A continuación, consagró 38 días a aprender todo el primer libro del *Paraíso perdido*. James pensaba que todo este esfuerzo debía haber aumentado tremendamente su memoria. Pero cuando volvió a Victor Hugo comprobó que aprender otras 158 líneas le exigía más tiempo que el exigido por el primer conjunto. Al parecer, sus esfuerzos no habían dado ningún resultado positivo. Sin confiar en estos resultados, James emprendió toda una serie de pruebas con amigos sorprendentemente dóciles, quienes pasaron muchas semanas aprendiendo muchas líneas de poesía y, en general, comprobaron que todo este trabajo no había mejorado su capacidad para aprender.¹²⁶

Está claro que no es posible memorizar por mucho intentarlo, sino por las condiciones que existan para hacerlo, en el experimento de James sólo se repetía sin mayor trascendencia, no había el mínimo interés por aprender, no se realizaban vinculaciones ni relaciones. En el proceso memorístico no se trata para nada de almacenar, sino de recuperar información; cuando estamos dibujando es innecesario captar todas las señales que se nos presentan, es

¹²⁵ Gómez Molina, Juan José (coord.). *Las lecciones del dibujo*. Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid: Cátedra, 2011, p. 172

¹²⁶ Donald, Norman. *Ibíd.* p. 132

fatigante e irrelevante, una posibilidad es: estructurar y organizar las percepciones, considerando aquellas con las que nos sentimos mejor identificados, lo que propiciaría estilo y originalidad a nuestro trabajo, porque es nuestra interpretación la que está actuando, dándole cierto significado a lo experimentado. Norman nos lo presenta de la siguiente manera

Si se quiere aprender algo, antes de arrojarse ciegamente a recitar el material una y otra vez, más vale resumir primero brevemente su significado y estructura generales, establecer después, cómo se relaciona con lo que ya se sabe y, finalmente, dividir el material en un pequeño conjunto de subdivisiones lógicas.

El procedimiento obliga a prestar atención al material; obliga al aprendizaje parcial del conjunto y también de las partes; proporciona componentes de tamaño lo bastante pequeño como para ser aprendidos como un “trozo” cada uno, y proporciona estructura tanto para relacionar los trozos individuales entre sí como para integrar el conjunto con lo aprendido antes.¹²⁷

Esto nos lleva no sólo a evocar en el instante del trazo, también a rememorar y enriquecerse ante la contemplación de otra imagen. Existen en la historia del dibujo bastantes imágenes que con unos cuantos trazos pueden evocar un objeto, una persona o un paisaje entero. Una memoria organizada es una manera inteligente de recuperar las señales del pasado, tomando aquello que es valioso y olvidando lo que sea individualmente, innecesario. Podemos imaginarlo como una mesa de madera, su estabilidad depende de cuatro patas, que sean firmes, resistentes, necesitan la altura, la forma y el espacio adecuado para mantener la tabla de encima; la tabla equivaldría a la memoria, las patas a las asociaciones que logremos establecer, la altura a la organización, el espacio al contexto, la forma a la afectividad y la firmeza y resistencia a la atención y el interés; cualquier alteración en cualquiera de estos aspectos

¹²⁷ *Ibíd.* p. 158

puede provocar el desplome de la mesa o la imposibilidad de evocar un recuerdo: si faltaran patas, si fuesen muy delgadas, o de plastilina, si estuvieran arriba o a los lados de la tabla, el todo requiere de una correcta disposición, lo que equivale a que la mesa podría sostenerse con una sola pata si todo lo demás es distribuido equilibradamente, si se tiene la forma, el material, la altura y el lugar correcto para sostenerse, un par de patas asegurarían su estabilidad, pero muchas serían irrelevantes.

El olvido es otra de las características en los procesos de la memoria, muchas patas en una mesa son inútiles para su uso, como lo puede ser la demasía de detalles en una imagen, dibujos como los de Schiele no necesitan mayor minuciosidad que la presentada para exponer su contenido. No es necesario - y sería devastador-, estar consciente de todo, como lo hemos señalado en el capítulo anterior, debemos utilizar nuestra capacidad de síntesis, de codificación y tomar lo más trascendente que se refleja en nosotros. La memoria no consiste en tener todo en la mente sino en tener la capacidad de elegir lo provechoso e ignorar la distracción para poder después asimilarlo y recordarlo.

Así mismo, existen otros factores que permiten un mejor desempeño en la memoria, los trabajos de Bermúdez Rattoni y su equipo, mencionan que se ha "...reportado la presencia de neurogénesis (generación de nuevas neuronas) en cerebros de sujetos adultos expuestos a ambientes enriquecidos, o como producto de algunas tareas de aprendizaje."¹²⁸ Se creía que estos *ambientes enriquecidos* surtían efecto sólo en el pequeño que está en crecimiento, pero las nuevas investigaciones develan que aquellos también influyen en el aprendizaje del adulto. Durante algunas clases he percibido un ambiente parco, lo cual es muy diferente a estar sereno y tranquilo, pero en algunas ocasiones pareciera ser un lugar seco y sin vida, de por sí, estar en un lugar cerrado ya implica un cierto grado de estrés, pocos son los que se

¹²⁸ Bermúdez, Federico, Roberto A. Prado. *Memoria. Dónde reside y cómo se forma*. México: Trillas, 2001, p. 157

atreven a enriquecer la dinámica, a generar ambientes que modifiquen no sólo el estado de ánimo, sino la percepción de lo que se dibuja, lo que no implica que el taller se convierta en un mero espectáculo, dándole mayor importancia al “show” que a la práctica. Ni tampoco hacerlo siempre igual, porque es arriesgarse a hacerlo costumbre, opacando el interés y sus ya mencionadas consecuencias.

Ahora, entraremos a una situación que en principio pareciera contradictoria por lo expuesto anteriormente: el ensayo, la copia y la repetición. Pero no se trata de una repetición tediosa y abrumadora, sino de una constancia que tenga variables, que permita el reposo y la sensibilidad a una nueva impresión, lo que tal vez pudiera estar ejemplificado en una imagen con “la línea de Hogarth”¹²⁹, que tiende a una variable constante, abarcando y envolviendo un mismo concepto: la unidad, es decir, “Yo” y mi versatilidad, en constante renovación. Como lo hemos comprobado con los experimentos de Norman y James, Filloux también afirma “...adoptar un intervalo tal entre las lecturas que cada nuevo esfuerzo tenga lugar en el momento en el que el precedente ha producido todo su efecto y antes de que se borre.”¹³⁰ Es decir, que es necesario un momento de relajación, de no forzar, de estar tranquilos, el arte oriental es un excelente ejemplo

Es el ánimo tranquilo para poder establecer en su interior la imagen de la naturaleza que va a representar. El primer movimiento, la contemplación, por la cual en un estallido de pasividad, y en un acto el movimiento oscile hacia él mismo plasmándolo. Movimiento de vaivén, recreación del entorno mediatizado por el individuo en relación a una entidad mayor. Es el yo que ordena, el verdadero protagonista de la creación, tanto del

¹²⁹ Gillam Scott, Robert. *Fundamentos de diseño*. Traducción de Martha del Castillo de Molina y Vedia. Buenos Aires: Víctor Leru, 1970, p. 32

¹³⁰ J.C. Filloux citado por Paul Chauchard Óp. cit. p. 111



cuadro como de la verdadera realidad al ser él el que dota a esa entidad de sentido por medio del conocimiento que da el medio pictórico.¹³¹

El ensayo y la repetición son requeridos en cualquier disciplina y la copia “...como un asistente. ¡No como muleta de por vida!¹³²

¹³¹ Caballo, Ignacio en *Las lecciones del dibujo*. Gómez Molina, Juan José (coord.). Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid, Cátedra, 2011, p. 468

¹³² Hanks, Kurt. *El dibujo: la imagen como medio de comunicación*. México: Trillas, 1995, p. 53





Como lo hemos mencionando antes, no aspiramos a considerar o insinuar un sistema con el que se logre un “eficaz” o más “artístico” dibujo, al contrario estamos de acuerdo con Tàpies que considera que: “Siendo heredero y protagonista de unos momentos en que todo está en crisis, continúo creyendo que el más aceptable de los sistemas consiste en no tener por principio ninguno.”¹³³ Y continúa

...¡ay!, de quien se ponga a trabajar o a contemplar una obra teniendo en la mano sólo uno de esos manuales que, comparados con la riqueza de nuestra actividad espiritual entera, fluyendo de manera natural en el momento de trabajar o sentir, resultan de una pobreza lamentable...¹³⁴

Ni pretendemos que la memoria sea la panacea, es sólo una capacidad natural que podemos retomar, un autoconocimiento que permita desenvolvernos mejor, y la convergencia con el dibujo lo permite. Además, fraternizamos con Bontcé en cuanto a que: “La memoria no es ni el espíritu, ni la imaginación, ni mucho menos, el genio; ella les sirve poderosamente pero no puede tener la ridícula pretensión de crearlos o suplirlos.”¹³⁵

Lo que si creemos es que el dibujo no es sólo una materia en las clases de artes, es independiente y se puede seguir desarrollando en otros tipos de lenguajes, genera identidad, despierta la sensibilidad la cual es el ingrediente primordial del arte que el sistema ha trastocado

Estamos inmersos en una vorágine de sensaciones habituándonos poco a poco a ellas. “La edad moderna, que tiende a una aceleración progresiva, debe tener a las disciplinas de demora como enemigas, contrarios enfrentados al proponer la lentitud y el devaneo, la dilación calculada como acción social y

¹³³ Tàpies, Antoni. *La práctica del arte*. Barcelona: Ariel, 1971, p. 9

¹³⁴ *Ibíd.* p. 14

¹³⁵ Bontcé, M. *El dibujo y la pintura de memoria*. Colección Como Se Aprende. Séptima edición Barcelona: Leda, 1989, p. 31

forma de conocer.”¹³⁶ La sorpresa es cada vez menos frecuente, cada vez es más difícil llegar a sentir una paz interna y cada vez es más frecuente reaccionar por los instintos primarios: hambre, cansancio, agresión, deseo sexual. Toda nuestra educación está basada en una estructura lógica, con conocimientos técnicos que se limitan al lenguaje escrito, el cual corresponde a señales verbales, igualmente limitadas por ciertos símbolos, todo esto se ha venido reduciendo y encuadrado en unas cuantas situaciones, gracias a la monotonía y la escases de lectura.¹³⁷ Continúa el método de veneración a la imagen, la credibilidad de lo que ocurre en la televisión es mucho mayor que lo que ocurre a nuestro alrededor. Se nos inculca que “hay que pasar al siguiente año, al siguiente nivel escolar”, pero no a generar ideas, a vivir mejor, a tener gusto por el conocimiento, a *aprender a aprender*, a

Pensar hoy con el carboncillo qué fue del viejo Apolo, si puede el cuerpo aún ser portador de los valores éticos, qué energías emancipadoras le restan al gesto autónomo, si el montaje o la alegoría son hoy patrimonio exclusivo de la publicidad, cuáles son los límites de la separación disciplinar, que potencial expresivo contienen aún los géneros...¹³⁸

Abatidos y aburridos en parte por estas formas, es más común que nos hundamos en “disfrutar” los momentos de flojera, olvidándonos de lo que viene, o nos escondemos en el “antes toda era mejor”, ahogándose en los errores actuales, o se llega al extremo en desbordarse de actividades para el mañana; perdidos en la invasión de señales, no recordamos lo que nos acaban de decir hace un segundo, después de tranquilizarse por unos momentos y sin

¹³⁶ Copón, Miguel en *Las lecciones del dibujo*. Gómez Molina, Juan José (coord.). Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid, Cátedra, 2011, p. 441

¹³⁷ Lo que equivaldría a mantenernos en esa cuadratura, si sólo se ejerciera una enseñanza basada en la creatividad, la imaginación, la expresión... El equilibrio entre las dos partes nos da una apertura global y mayores posibilidades de desarrollo.

¹³⁸ Salas, Ramón en *Las lecciones del dibujo*. Gómez Molina, Juan José (coord.). Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid, Cátedra, 2011, p. 460

quererlo, nos acordamos. Generalmente se fluctúa entre la inactividad y la sobreactividad, inoperantes u omnipresentes, en cualquier caso la atención se encuentra dispersa, la distracción es automática. Nuestro inconsciente actúa de acuerdo a lo que le ofrecemos, en aula de dibujo, a veces, parece que se trata de: “explayarse un rato”, de copiar, de pasar la materia, varias veces se exige que se explique una y otra vez la actividad, el alumno no entiende qué sentido tiene hacer un *contorno ciego*; la inconsciencia frente al dibujo no permite aplicar todo nuestro potencial, cuando ambos son vitales en nuestra formación.

Frente a un falso racionalismo que veía en el arte la copia simplemente subjetiva e idealizada de la realidad por un hombre de talento, hay motivos para reconocer que lo importante es aquí todo lo inconsciente de la personalidad del artista que hace ver de una cierta manera las formas y los colores de lo que le rodea o de lo que se evoca en él.¹³⁹

Pero no podemos traer a la memoria nada inmediatamente, como si fuera una USB, los recuerdos siempre están inscritos en nuestra mente, como un ente etéreo y disperso, para evocarlos y darles solidez es necesario el orden y la disciplina, basados en el conjunto de experiencias que hemos conseguido en nuestra vida. “No para tener la obsesión del control y de la sensación, sino para adquirir la buena costumbre que teníamos de niños y que hemos perdido.”¹⁴⁰

Generalmente el dibujo es analizado desde el mundo del arte, no desde el mismo dibujo, porque casi siempre ha sido el medio, la herramienta ideal, el proceso y desde un tiempo para acá, algunas veces como fin.¹⁴¹

¹³⁹ Chauchard, Paul. *Conocimiento y dominio de la memoria*. Bilbao: Mensajero, 1971, p. 118

¹⁴⁰ *Ibíd.* p. 54

¹⁴¹ “...la credibilidad de las imágenes contemporáneas es avalada ya desde otras prácticas. El papel del dibujo como discurso autónomo, su carácter fascinante de modelo de conocimiento, de práctica autorreflexiva o de método de inducción poético queda oculto por la precipitación por abordarlo en términos de eficacia gráfica, de ser obra final, al ser valorado sólo como recurso estilístico.” Gómez Molina, Juan José citado por Vilchis, E., Luz

Afortunadamente aún no se consolida como un fin, se mantiene como una herramienta que estimula la imaginación, el pensamiento, que provoca la sensibilidad y el autoconocimiento, pero limitado a su *praxis*, el análisis científico tiene considerables aportaciones, pero aplicado con su debida cautela, jamás como una imposición sino como una forma orgánica que se adapta.

El análisis es bueno como instrumento de progreso y civilización, bueno en la medida en que destruye convicciones estúpidas, disipa prejuicios naturales y busca la autoridad; en otros términos: en la medida en que libera, afina, humaniza y prepara a los siervos para la libertad. Es malo, muy malo, en la medida en que impide la acción, perjudica las raíces de la vida y es impotente para darle una forma. El análisis puede ser una cosa muy poco apetecible, tan poco apetecible como la muerte de la que en realidad se alimenta, de la tumba y de su anatomía.¹⁴²

Ante todo esto es evidente que la participación del dibujo encaja perfectamente en el mejor funcionamiento de los procesos mnemónicos y viceversa. “Es indispensable volver a crear primero las condiciones de una autentica educación básica. Si ésta no existe, la educación superior tendrá que suplirla.”¹⁴³

Por esto el dibujo y la memoria siempre van de la mano, se complementan mutuamente: dibujo que desarrolla la memoria y memoria que desarrolla el dibujo generalmente sin estar consciente de ello, lo que debilita su proceso. Realmente no existe una mala memoria ni quien no pueda dibujar, simplemente no se han fomentado, que con su conocimiento y dominio podrían desarrollarse en conjunto,

del Carmen. En *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro: fundamentos interdisciplinarios*. México: UAM, 2008, p. 43

¹⁴² Extracto de *La Montaña Mágica* de Thomas Mann. 9 de febrero de 2008. En <http://mx.fotolog.com/reencontrarme/24875615/>

¹⁴³ Chauchard, Paul. Óp. cit. p, 189

...solo cuando reconocemos lo representado estamos en condiciones de leer una imagen... verla significa articularla. Si sólo se ve, que es una operación de aislamiento de lo observado, la abstracción es dogmática; si se percibe, es decir, si se establecen las pertinencias entre la forma y el contenido, la abstracción es significativa y tendrá posibilidades de permanencia en la memoria.¹⁴⁴

Dibujar tiene que ver con el todo, con lo que se percibe y con lo propio, con lo que evoca la contemplación, con los recuerdos que son parte sí, que remiten a situaciones anteriores. Dibujar no es sólo cuestión de observar, es cuestión de sentir; cuando se dibuja no solo se dibuja lo observado, se dibuja con todos los sentidos, lo cual es personal, temporal, cultural o sea el 'Yo' único.

En medio del océano de la tinta, asentir firmemente el espíritu; ¡que en el seno del caos se instale y brote la luz! En este punto, aun cuando el pincel, la tinta, la pintura, todo, quedará abolido, el yo aún subsistirá, existiendo por sí solo. Pues soy yo quien me expreso mediante la tinta, la tinta no es expresiva por sí sola; soy yo quien trazo mediante el pincel, el pincel no traza por sí solo. Doy a luz mi creación, no es ella quien puede darse a luz por sí misma.¹⁴⁵

Cuando se dibuja se muestra quien es, como se es, donde se está; cuando se dibuja se hace un reconocimiento, una relación de lo que se percibe con lo que se es, entonces se describe con trazos, con formas, con asociaciones y recuerdos que se relatan en una imagen. Hemos confirmado que todas estas circunstancias ocurren en el inconsciente y Chauchard asegura que no sólo se trata de acumular experiencias sino de tener "experiencia"¹⁴⁶, es decir, de utilizar las formas de las que se tenga un recuerdo, de desarrollar la

¹⁴⁴ Vilchis, E., Luz del Carmen. Óp. cit. p, 110

¹⁴⁵ Shitao, *Palabras sobre pintura*. Citado por Caballo, Ignacio en *Las lecciones del dibujo*. Gómez Molina, Juan José (coord.). Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid, Cátedra, 2011, p. 468

¹⁴⁶ Chauchard, Paul. Óp. cit. p, 119

imaginación y la sensibilidad a través de éstas, de asociarlo a momentos vivenciales que ocurren y han ocurrido para después poder evocarlos cuando sea necesario. La asimilación de todo esto, cuando se presenta y percibe un objeto o situación, se manifiesta en la mente en una serie de posibilidades personales que se resuelven por medio de valores plásticos como el espacio, la distribución, la proporción, las direcciones, etc. La memoria es de una gran complejidad que como toda aptitud requiere su atención, cuidados, alimento, ejercitamiento, una higiene general. En todo nuestro aprendizaje la memoria es muy importante, lo que sabemos y llegamos a entender son gracias a los recuerdos que mantenemos.

Claro está que el deseo de mejorar el mundo no vale de nada por sí solo. Claro está que hay que añadir: ¿cómo? y ¿para quién? Y en cuanto intento dar respuesta -dice Lavin- a esas preguntas, me doy cuenta de que son necesarias la organización y la disciplina...¹⁴⁷

¹⁴⁷ Patricio Féminis. La intensa y cotidiana búsqueda del artista. (Extracto del libro *Un pintor de hoy* de John Berger basado en el diario de Janos Lavin.) (s.f.) Recuperado el 16 de agosto de 2013, de

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan. *Teoría del dibujo: su sociología y su estética*. Colección Dialogo abierto. México: Ediciones Coyoacán, 1999, 150 pp.
- Becerra, Gonzalo., Rodríguez, Cristina., Rodríguez, Mónica., Sarmiento. Magali. *El grabado: Historia y trascendencia*. México: UAM, 1989, 141 pp.
- Berger, John. *Sobre el dibujo*. Edición de Jim Savage. Traducción de Pilar Vázquez. México: Gustavo Gili, 2011, 151 pp.
- Bermúdez, Federico, Roberto A. Prado. *Memoria. Dónde reside y cómo se forma*. México: Trillas, 2001, 170 pp.
- Bontcé, M. *El dibujo y la pintura de memoria*. Colección Como Se Aprende. Séptima edición Barcelona: Leda, 1989, 96 pp.
- Bordes, Juan, Cabezas Lino y Gómez Molina, Juan José. *El manual de dibujo: Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed. Madrid: Cátedra, 2011, 654 pp.
- Chauchard, Paul. *Conocimiento y dominio de la memoria*. Bilbao: Mensajero, 1971, 253 pp.
- Donald, Norman. *El procesamiento de la información en el hombre: Memoria y atención*. Traducción de Luis N. Justo. Buenos Aires: Paidós, 1973, 238 pp.
- Edwards, Betty. *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro: un curso que potencia la creatividad y la confianza creativa*. Traducción de Carles Andreu y Librada Piñero. México: Urano, 2000, 318 pp.
- Gillam Scott, Robert. *Fundamentos de diseño*. Traducción de Martha del Castillo de Molina y Vedia. Buenos Aires: Víctor Leru, 1970, 195 pp.
- Figueras Ferrer, Eva, Editora. *El Grabado no toxico: Nuevos procedimientos y materiales*. Barcelona: Publicacions I Edicions De La Universitat de Barcelona, 2004,

- Gombrich, Ernst H., et al. *Arte, percepción y realidad: Conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thalhermer, 1970*. Traducción de Rafael Grasa. Barcelona: Paidós, 2007, 172 pp.
- Gómez Molina, Juan José (Comp.). *Las lecciones del dibujo*. Colección Arte Grandes Temas. 5ª ed., Madrid: Cátedra, 2011, 618 pp.
- Hanks, Kurt. *El dibujo: la imagen como medio de comunicación*. Traducción de A., visual approach to thinking, learning and communicating. México: Trillas, 1995, pp.
- Huerta, Milagros. (8 de febrero de 1998). Una Lección de dibujo. *Los universitarios*, 8
- Micklewright, Keith. *Dibujo: Perfeccionar el lenguaje de la expresión visual*. Traducción de Clara E. Serrano Pérez. Barcelona: Art Blume, 2006, 168 pp.
- Muñoz, Miguel Ángel. *Materia y pintura: aproximaciones a la obra de Albert Ràfols-Casamada*. México: Praxis, 2001, 84 pp.
- Morris, Desmond. *El mono desnudo*. Traducción de J. Ferrer Aleu. España: Plaza & Janes, 1970, 205 pp.
- Piaget, Jean., Barbel, Inhelder. *Memoria e inteligencia*. Editado por Presses Universitaires de Francia, Paris. Traducción de: Marcelo Cheret, Segunda edición, Buenos Aires: "El Ateneo", 1978, 369 pp.
- Pignatti, Terisio. *El dibujo: De Altamira a Picasso*. Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia y José Manuel Calvo. Madrid: Cátedra, 1981, 398 pp.
- Tàpies, Antoni. *La práctica del arte*. Traducción de J. Sempere. Barcelona: Ariel, 1971, 194 pp.
- Vilchis, E., Luz del Carmen. *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro: fundamentos interdisciplinarios*. México: UAM, 2008, 258 pp.

Fuentes electrónicas

- ❖ Argudín, Luis. *Dibujo y conocimiento*. 5 de diciembre de 2007. En <http://luisargudin.blogspot.mx/2007/12/dibujo-y-conocimiento.html>.
- ❖ *El discutible condón prehistórico*. (s.f.). Recuperado el día 8 de julio del 2013, de <http://losvalientesduermensosolos.blogspot.mx/2011/09/les-combarelles.html>
- ❖ Extracto de *La Montaña Mágica* de Thomas Mann. 9 de febrero de 2008. En <http://mx.fotolog.com/reencontrarme/24875615/>
- ❖ Féminis, Patricio. La intensa y cotidiana búsqueda del artista. (Extracto del libro *Un pintor de hoy* de John Berger basado en el diario de Janos Lavin.) (s.f.) Recuperado el 16 de agosto de 2013, de http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior7/Templates/patricio_feminis7.dwt
- ❖ Salcedo, Jacinto. *El dibujo, después*. 23 de marzo de 2009. En http://foroalfa.org/es/articulo/185/El_dibujo_despues
- ❖ Wikipedia. *Aplysia punctata*. 29 mayo 2013. En http://es.wikipedia.org/wiki/Aplysia_punctata.