



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

EL ORIGEN DE LAS ESPECIES Y LAS TÉCNICAS TRADICIONALES DEL
GRABADO.
UN ACERCAMIENTO SEMIOLÓGICO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
AARÓN ENRIQUE PEDRAZA ZÁRATE

DIRECTOR DE TESIS:
MTRO. EN A.V. MARCO ANTONIO ALBARRÁN CHÁVEZ

MÉXICO D.F., OCTUBRE DE 2008





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

En los agradecimientos de mi tesis de licenciatura se me criticó por ser un poquitín críptico –“A la familia y a los amigos, ellos sabrán quienes y por qué” –... Tratando de corregir ese desliz –y como no se acaban tesis todos los días– la siguiente es mi lista de aquellos a los que debo agradecer o dedicar este trabajo... Igual, a cada parte corresponden una o dos canciones que reflejan un tanto mi sentimiento a ellos... y, como canción que fondea de manera general todo esto, supongamos que suena *“Parte del aire”* de Fito Paez ...

GRACIAS...

La familia... como fondo *“Chipi chipi”* de Charly García y *“Mala inversión”* de Real de Catorce.

Lucila, Patricia, Gemma. Porque aunque no lo parezca, las quiero mucho... dando también las gracias a los que, siendo tan cercanos, me resultan un ejemplo muy claro de aquello que **no** quiero ser...

A Grisel... la música: obvio *“You & eye”* de David Byrne y, muy subrepticamente, *“Sax and violins”* de los Talking Heads.

Corazoncito, pensando y pensando que ponerte, me encontré a Fernando Vallejo –¿qué raro verdad? – y un par de frasecitas *“Conque esto es la vejez, irse quedando uno solo en un mundo atestado...”* y *“Conque esto es vivir, volver a los comienzos...”* pero creo que su propia epígrafe –de Heráclito– es más atinada: *“No volveremos a bañarnos en las aguas del mismo río”*. Grisel, te quiero mucho y nada, vamos a ver qué caminos seguimos...

A las amistades... como fondo *“Los viejos vinagres”* –claro– de SUMO.

Porque son aquellos a los que, en algún otro momento, me gustaría volver a verlos: José, Minerva, Luis, T Tran, Sherley, Juan Carlos, Paloma, Iván Estrada, Quintero, Peláez, Emmanuel, el Jaimillo Schervanti, el Juan, Carolina Körber, Claudio Romo, Omar Hebertt y algunos alumnos –no todos, obvio– que, creo, permitieron superar esa fastidiosa relación alumno-maestro: Lucía, Lucho, Héctor, Hugo, etc.

A los que respeto –y en estricto orden alfabético–... como fondo *“Que me pisen”* también de SUMO como no.

Porque, seguramente sin saberlo ni proponérselo, me han representado un ejemplo muy digno de cómo ser: Amelia Coria, Guillermo de Gante, Gerardo García-Luna, Eduardo Medina, Georgina Naufalt, Hilda Ramírez

Y a todos esos trabajos, trabajitos y trabajotes que por ser tantos y de seres tan hermosos hacen que sí, mi vida se haga más soportable...

MUCHAS GRACIAS...

Índice

<i>Introducción</i>	1
---------------------	---

Capítulo Uno “La Semiología”

1.1 La Semiología	5
1.1.1 La semiología y su campo de estudio.	7
1.1.2 Características del signo semiológico.	10
1.1.3 Signo, significación y discurso.	13
1.2 La semiología estética de Jan Mukarovsky	
1.2.1 Semiología y estética.	18
1.2.2 Jan Mukarovsky: el signo estético como valor social.	21
1.3 Ralph Steadman y la estética <i>gonza</i>	26

Capítulo Dos “La evolución”

2.1 La evolución como concepto	29
2.1.1 La evolución como concepto y el discurso de la técnica.	31
2.1.2 Técnica de reproducción, discurso y evolución.	35
2.2 Evolución y estética	
2.2.1 El arte y la biografía del autor. Giorgio Vasari.	39
2.2.2 Disparen sobre el autor.	44
2.3 Charles Darwin	
2.3.1 Biografía de Darwin.	47
2.3.2 El viaje en “ <i>El Beagle</i> ”.	51

Capítulo Tres “Técnica, reproducción y discurso”

3.1	La técnica como conocimiento	55
3.1.1	La centralidad de los clásicos y la técnica como conocimiento.	57
3.1.2	La vida cotidiana en la época de su reproductibilidad ideológica.	62
3.1.3	La repetición y su ritmo como parte de la estética contemporánea.	65
3.2	El grabado tradicional	
3.2.1	La técnica, el grabado tradicional y la estampa. Características principales.	68
3.2.2	El grabado y el libro ilustrado.	72
3.2.3	Las familias endogámicas del grabado tradicional.	78

Capítulo Cuatro “La propuesta gráfica”

		84
4.1.1	El discurso como escritura social y el diario personal como literatura menor.	86
4.1.2	El origen de las Especies.	90
4.1.3	Charles Darwin: el viaje en “ <i>El Beagle</i> ”.	103

Conclusiones

	112
--	-----

Apéndice. Cronología del viaje en “El Beagle”

	117
--	-----

Bibliografía

	119
--	-----

El origen de las especies y las técnicas tradicionales de grabado. Un acercamiento semiológico.

Introducción.

People said we couldn't play. They called us foul-mothed jobs. But the only notes that really count. Are the ones that come in wads. They all drowned when the air turned blue. 'Cos we didn't give a toss. Filthy lucre, ain't nothing new. But we all get cash from the chaos. The time is right to do it now. The greatest rock'n'roll swindle. The time is right for me, now. E.M.I said you're out of hand. And they gave us the boot. But they couldn't sack us, just like that. Without giving us the loot. Thank you kindly A&M. they said we were out of bounds. But that ain't bad for two weeks work. And 75,000 pounds. The time is right to do it now. The greatest rock'n'roll swindle. The time is right to do it now.

Sex Pistols. *The greatest Rock'n'roll Swindle.*

Pero lo más desconcertante de todo, ya que desafía el impulso competitivo que es el motor de la evolución, son los actos de altruismo que se encuentran en todo el reino animal. La hormiga obrera, estéril como es, ha renunciado a toda esperanza de reproducirse por el bien de la comunidad, muestra una disposición pública que garantiza que sus genes no vayan a ninguna parte... Suponiendo que la selección natural premia el éxito, ¿Cómo es que las tendencias altruistas no se han extinguido?

James G. Ballard. *Guía del usuario para el nuevo milenio.*

Entre las distintas prácticas de la gráfica, el grabado tradicional y sus variantes –xilografía, aguafuerte, etc.– constituye una de las áreas con mayor reconocimiento. Su larga tradición ha generado una perenne cadena de variantes que, como un lenguaje en permanente evolución, ha nutrido de forma constante la representación gráfica de prácticamente toda actividad humana. Al mismo tiempo, dicha técnica encarna uno de los paradigmas más representativos de la estética contemporánea: el principio de repetición, que alude a una recreación factible en diferentes planos: el de la imagen, las acciones o el pensamiento. Este trabajo se propone reflexionar sobre dichas características y concluir en una propuesta gráfica a partir de las posibilidades señaladas.

Si como plantean algunos, el actual desarrollo social ha dado como resultado la anulación de categorías en diversas esferas de la actividad humana, el campo de la imagen también presenta cambios fundamentales: la recepción artística y el consumo popular, por mencionar sólo algunos ejemplos, obligan a enriquecer con mayor tenacidad los diferentes planos de acercamiento de esta actividad. De nuevo, el grabado asoma como elemento idóneo para el análisis que parte de una perspectiva ligeramente distinta: la que refiere a los planteamientos metodológicos que aporta la propuesta semiológica.

Este trabajo parte entonces de plantear al grabado tradicional –y sus variantes– como un elemento que asegura dos niveles de la actividad humana que en su desarrollo se complementan: la certificación de *normativas sociales* y la posibilidad de juzgar de manera *individual* su lógica; y llegar, a través del lenguaje o la técnica, a una interpretación que por sí misma cuestione dichas reglas.

Dichos procesos se engloban en una dinámica que sirve de pretexto para la propuesta gráfica de este trabajo: una narrativa gráfica que, a manera de metáfora, parte del proceso evolutivo para replantear la riqueza implícita en toda técnica. Si en un primer momento esta reflexión plantea aproximar a la técnica del grabado las herramientas conceptuales de la semiología, ello obedece al intento de recrear una ficción que remita a los aspectos fundamentales del planteamiento evolutivo. Con ello, al abordar los aspectos vinculados a la técnica, el lenguaje y su evolución, contextos y efectos, este trabajo entiende al grabado como una práctica viva abierta al aprendizaje y la experiencia.

Más concretamente, este trabajo está organizado alrededor de tres temáticas básicas que se interrelacionan entre sí:

- *El lenguaje* como fundamento de una propuesta metodológica a partir de la cual interpretar los diferentes fenómenos que integran la actividad social.
- *La evolución* como elemento a partir del cual contextualizar lógicas sociales, su transcurso técnico y como punto de arranque para derivar una propuesta gráfica.
- *La técnica* tradicional del grabado, no sólo como vía clara a la expresión y como paradigma de los modelos de representación, sino como elemento integrador de todo discurso social al tiempo que su probable oposición.

El primer capítulo, referente a la semiología, establece entonces los principios conceptuales de este análisis: la posibilidad de entender todo fenómeno como parte integrante de sistemas más complejos determinados por el lenguaje; su factible aproximación estética, así como las dos posibilidades inherentes al lenguaje: la de *constructor social* de la cultura –y sus mitos–, y la del *acto individual* que encuentra en el diario personal una vía de oposición a dichos discursos sociales. Este capítulo cierra con una breve descripción de la obra de Ralph Steadman, lo que permite puntualizar algunos de los aspectos revisados así como adelantar elementos clave de la propuesta gráfica.

El segundo capítulo parte de la noción *evolución* –desde la perspectiva biológica y su enfoque darwinista– para establecer un vínculo con el desarrollo histórico de la imagen y la técnica del grabado. Así, se parte de un nexo entre discurso evolutivo, representación gráfica y procesos de representación. A continuación, y ya en la esfera del arte, se contrasta un mito fundamental en su construcción, el de *la biografía del artista*, con uno de los planteamientos centrales de la propuesta semiológica: la muerte del autor, oposición que resalta la lógica –siempre arbitraria– del lenguaje y sus posibilidades. Este capítulo cierra con una breve revisión biográfica de Charles Darwin y su viaje en el *Beagle* con el objetivo de sentar las bases de una parte de la propuesta gráfica: ilustrar dicho viaje a manera de diario personal.

El tercer capítulo se centra en la técnica como principio de conocimiento, legitimación y reproducción de todo discurso, individual o social, y que se perfila de manera concreta al grabado como un lenguaje vivo en el que se observan, a manera de alegoría, diversas variantes –casi orgánicas– con sus propios ritmos evolutivos y una facultad perenne de ser recreado, de manera consciente, para encarnar una posibilidad expresiva.

El cuarto y último capítulo, de la propuesta gráfica, retoma los conceptos anteriormente expuestos para generar dos narrativas vinculadas a la vida y la obra de Darwin: por un lado, algunos momentos referidos en su diario personal referentes a su viaje en el *Beagle* y, complementado esto, una alegoría gráfica que, entre su planteamiento sobre “*La evolución de las especies por selección natural*” y las técnicas tradicionales del grabado, permite recrear no sólo la permanente capacidad evolutiva de la imagen y posibilidades selectivas de todo productor, sino también la riqueza de toda técnica a la que se integra un lenguaje enriquecido con planteamientos teóricos aparentemente ajenos.

Este trabajo propone así una aproximación metodológica a la gráfica tradicional a partir de la cual encontrar otras formas de convivencia entre teoría y práctica, como puede ser, desde una perspectiva semiológica, los planteamientos de Charles Darwin y las variedades del grabado tradicional, esto es, la facultad de construir, en un espacio de libre albedrío, otros diálogos siempre necesarios. Por lo mismo, conviene también señalar lo que esta propuesta no es: no intenta ser una crítica a la técnica tradicional en pro de un discurso evolutivo frecuentemente mal entendido o amparado en generalidades absurdas como un supuesto valor contemporáneo –olvidando la temporalidad de dicho término– y dejando de lado que, lo interesante –y que propone este trabajo– sería un giro de la experiencia al pensamiento.

Con esto, este trabajo tiene por objeto la condición del grabado tradicional como parte de la estética actual, capaz de designar un estado cultural atravesado por diversas transformaciones que han afectado las reglas del juego en las distintas esferas sociales: la ciencia, la política o, como en este caso, el arte. Si desde su origen la cultura se ha revelado como un cúmulo de relatos –visuales o conceptuales– que buscan legitimarse a sí mismos, en las actuales circunstancias se advierte no sólo el corte a todo intento de suponer un dispositivo único para dicha autenticación sino también una fragmentación que permite, a partir de su reflexión profunda, presionar los límites de dichos relatos.

Al reconocer que vivimos en una encrucijada que permite combinar campos de conocimiento y nutrir nuestra sensibilidad, pierde sentido buscar algo que ubique al grabado como algo superado y ya ido. Este trabajo busca así un acercamiento metodológico que deje de lado los criterios tradicionales que le asignan a dicha técnica un valor propio, una naturaleza inamovible y, a partir de dicha perspectiva, elaborar una propuesta gráfica capaz de participar en una dinámica marcada por una selección individual arbitraria y un posible público anónimo. Así, no se trata de fortalecer alguna narrativa sino, precisamente, de cuestionar cierta determinación sobre el *cómo* debe observarse el grabado e invitar a participar en una relectura de esta técnica como una vía inobjetable para la construcción de los individuos y sus distintos lenguajes.

Capítulo 1. La semiología.

Language is a virus from other space...

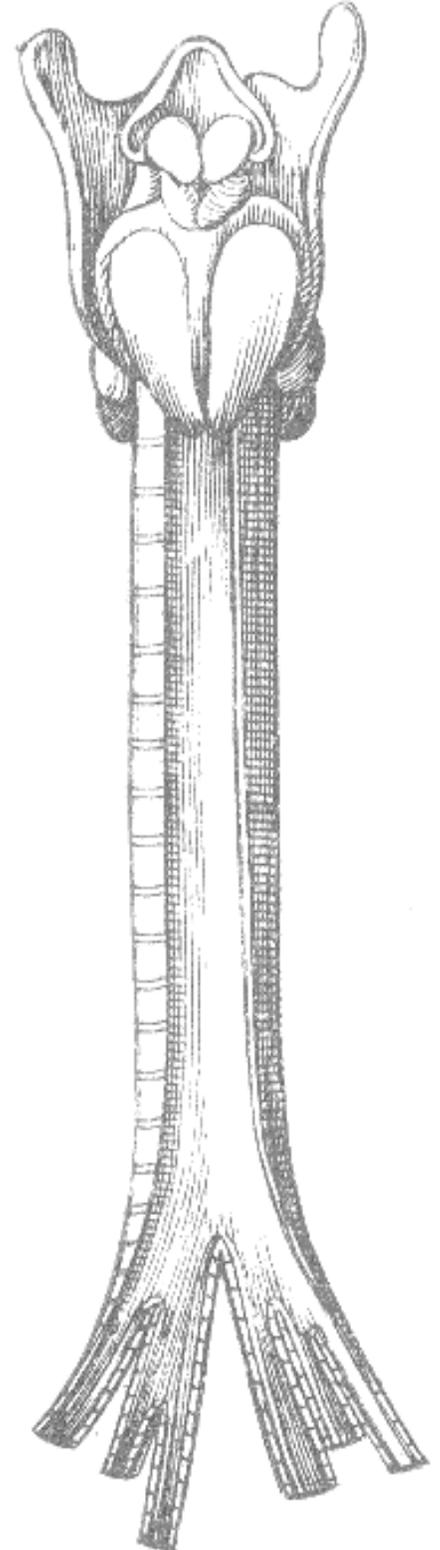
William Seward Burroughs.

Cabalgo sobre sueños innecesarios y rotos, prisionero iluso de esta selva cotidiana, y como hoja seca que vaga en el viento, vuelo imaginario sobre historias de concreto. Navego en el mar de las cosas exactas, muy clavado en momentos de semánticas gastadas, y cual si fuera una nube esculpida sobre el cielo, dibujo insatisfecho mis huellas en el invierno, ya que yo: No tengo tiempo de cambiar mi vida, la máquina me ha vuelto una sombra borrosa, y aunque soy la misma tuerca que han negado tus ojos, sé que aún tengo tiempo para atracar en un puerto de amor. Camino automático en una alfombra de estatuas, masticando en mi mente las verdades más sabidas, y como lobo salvaje que ha perdido su camino, he llenado mis bolsillos con escombros del destino. Sabes bien que: manejo implacable mi nave cibernética, entre aquel laberinto de los planetas muertos, y cual si fuera la espuma de un anuncio de cerveza, una marca me ha vendido ya la forma de mi cabeza, ya que yo...

Rockdrigo Gonzalez.

No tengo tiempo de cambiar mi vida.

La semiología –del griego *semeion*, marca, huella o señal– establece principios metodológicos a partir de los cuales orientar el estudio de todo acto –natural o cultural– que permita la concepción de nuevos metalenguajes y códigos que actúen *por debajo, en y sobre* el quehacer humano. Pero dicha disciplina no debe suponerse completa: se nutre continuamente a partir de diversas aproximaciones a otros campos del conocimiento, lo que hace patente su flexibilidad y enorme potencial en el análisis cultural. Este capítulo propone entonces un acercamiento entre el modelo semiológico, la actividad cultural y el fenómeno estético.



Si bien es innegable la trascendencia del pragmatismo americano –y su raíz semiótica–, este trabajo parte de dos premisas: que, a) desde 1969, se reconociera por la *Asociación Internacional para Estudios Semióticos* que tanto semiología como semiótica designan una misma disciplina y que, b) el núcleo analítico de la semiología –el lenguaje–, admite el suponer a la técnica como *un acto de habla particular en permanente evolución* que opta, de manera arbitraria, por el uso de determinados códigos lingüísticos para incidir en la realidad social. Este trabajo parte así de la noción semiológica del lenguaje como la unidad a partir de la cual reflexionar sobre el desarrollo evolutivo de la técnica y su implicación en la construcción de toda identidad, individual o grupal.

En este sentido, el lenguaje, como referente de la vida social, constituye una herramienta que además de describir o sustentar las actividades cotidianas ayuda a establecer los principios de toda técnica, los intereses de cada productor y las distintas respuestas que este recibe; permite entonces distintos niveles de experiencia a partir de los cuales acercarse al entorno inmediato.

Así, este primer capítulo ubica a la semiología desde dos niveles: el primero, de los planteamientos esenciales de sus teóricos más representativos –Saussure, Barthes y Foucault– para entender todo fenómeno como un proceso de comunicación; y el segundo, que vincula dicha disciplina con la actividad y obra estética a partir de las propuestas metodológicas de Jakobson, Mukarovsky y, como ejemplo concreto, la obra de Ralph Steadman.



El hombre posee la capacidad de construir lenguaje en lo que cualquier sentido resulta expresable, sin tener la menor idea de cómo y qué significa cada palabra. Al igual que se habla sin saber cómo y qué significa cada palabra. Al igual que se habla sin saber cómo se producen los diferentes sonidos. El lenguaje ordinario es una parte del organismo humano y no menos complicado que éste.

Ludwig Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus*.

1.1.1 La semiología y su campo de estudio.

Los fundamentos de la semiología no se entienden sin los aportes capitales de Ferdinand de Saussure, considerado padre y fundador de la lingüística moderna quien, en su *Curso de Lingüística General*, delimitó las bases de su objeto de estudio: *el lenguaje*, y lo ramificó más allá de lo que, hasta entonces, habían sido sus dos grandes vías de desarrollo: la *gramática*, inaugurada por los griegos y apoyada en una lógica normativa preocupada por distinguir las formas correctas de las incorrectas, y la *filología*, interesada en interpretar, comparar y comentar todo texto, con lo que se daba paso a una historia y crítica literaria. En contraste, Saussure propuso el análisis del lenguaje a manera de un *sistema abstracto* que regula, opone y jerarquiza las relaciones de los distintos signos que lo integran y en el que es posible establecer semejanzas con otras estructuras sociales, trascendiendo así el campo de la lingüística y entendiendo a la cultura como un espectro de *procesos de comunicación* portadores de sentidos de los que resultan *sistemas de significación* que se constituyen como “metalenguajes” que actúan en varios niveles y donde su sentido no puede determinarse de manera tajante. Saussure lo plantea en estos términos:

La lengua es un sistema de signos que expresan ideas y es comparable a la escritura, los ritos, las señales militares, por lo que es posible concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia nos enseñara en que consisten los signos y cuáles son las leyes que los rigen. Puesto que todavía no existe, no puede decirse lo que será; pero tiene derecho a la existencia, su lugar está determinado de antemano.¹



Mercurius van Helmont.
Del **Alphabeti veri naturalis Hebraici
brevissima delineatio**. 1667

¹ Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*. p. 42-43.

El lenguaje se entiende entonces como *producto social* que deriva en 2 planos básicos inseparables: *la lengua* –el sistema de diferencias entre signos que funciona como un sistema de valores colectivamente instituidos– y *el habla* –los actos de habla individual–; su estudio implica áreas como la psicología, etnología, sociología, fisiología, etc. y abarca distintos procesos históricos.

Un acercamiento más profundo al campo de la semiología hace evidente que sus áreas de estudio, aún con características propias, se interrelacionan y vuelven más complejas, por lo que son necesarias nuevas subdivisiones que permitan distinguir su progresiva complejidad tal como sugiere Umberto Eco:

- a) *El campo de la zoosemiótica*: constituida por el estudio de los sistemas de comunicación animal y que, como límite mínimo, no los considera culturales, si bien resultan susceptibles de ser analizados a nivel de metalenguajes.
- b) *Los diferentes sistemas de comunicación constitutivos del desarrollo humano*: resultan de la interacción entre grupos más o menos pequeños de individuos entendidos en sus diferentes áreas y están representados, entre otros, por las señas olfativas, táctiles, los códigos de gusto, los paralingüísticos, los musicales, la cinésica y la prosémica, la semeiotica médica, los lenguajes formalizados, las comunicaciones visuales, el lenguaje escrito, las estructuras narrativas, códigos culturales, códigos estéticos y la retórica.
- c) *La problemática de las comunicaciones de masas*: representa uno de los campos más complejos de estudio pues implica la interacción de medios, técnicas y grupos sociales así como el enriquecimiento de la disciplina con juicios emanados de otras áreas –sociología, psicología, etc.– permitiendo con ello analizar no sólo la modificación perceptiva producto de la industrialización, sino el sentido propio del mensaje.²

Sin embargo, aunque la semiología permite establecer una interrelación de diferentes campos y enfoques de investigación, también muestra la necesidad de establecer límites mínimos dados por la calidad “natural” del signo, es decir, que parten de aquellos

² Umberto Eco. La estructura ausente. p. 21.

fenómenos físicos procedentes de una fuente natural independientes de la actividad e intención humana –por lo que es *su interpretación* la que le otorga su carácter semiológico– como es el caso de los síntomas médicos. En un segundo momento, los límites máximos de los signos están dados por su complejidad epistemológica, la “pureza” teórica con la que la semiología se aproxima a estos, lo que implica entonces la idea de un productor de signos *ideal* –e inexistente– que analiza, y resulta susceptible de ser analizado, de manera crítica y consciente según un interés concreto.

Igualmente, la semiología presenta dos umbrales: el *inferior*, presente en el momento en que toda señal adquiere el carácter de signo capaz de estudiarse como inicio de un *proceso* de comunicación y el *umbral superior* que si bien ubica a todo fenómeno sin jerarquías evidentes ni función comunicativa, obliga a su análisis a nutrirse otras disciplinas y que corresponden con tres fenómenos:

- *Las relaciones de parentesco como hecho primario de la cultura:* que establecen valores simbólicos y, por ende, de comunicación.
- *La producción y uso de objetos que transforman la relación hombre-naturaleza,* donde éstos pueden encarnar posibles significaciones.
- *El intercambio de bienes económicos:* que representa el paso del valor de uso al de cambio como un proceso de simbolización.



Escultura *El hombre nuevo*, de Otto Freundlich.
Catálogo de la exposición *Arte degenerado*.

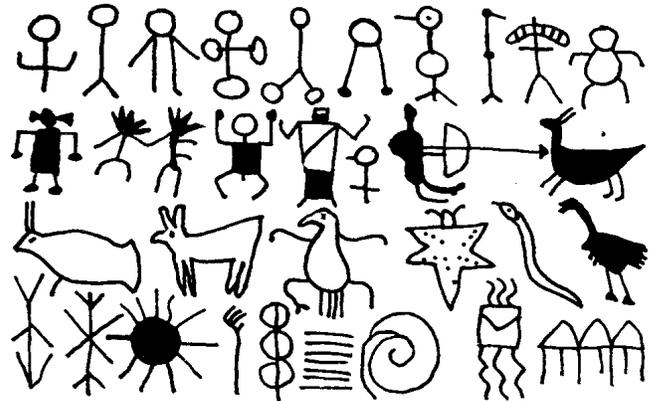
Así, y a manera de primera conclusión, el análisis semiológico parte de un umbral mínimo –la construcción del signo– para, con ello, desarrollar diversos grados de complejidad interrelacionados y que a la semiología inaugurada por Saussure se suman nuevas lecturas preocupadas por entender todo fenómeno, natural o cultural, a partir de un ordenamiento más o menos riguroso que permite, hasta cierto punto, “destrabar” sus contenidos latentes y robustecer distintos niveles de *significación e interpretación*.

Sólo después de la formación de un lenguaje abstracto es cuando los hombres han llegado a ser capaces de enlazar los restos sensoriales de las representaciones verbales a procesos internos, y entonces es cuando han comenzado a percibir éstos últimos. Hasta este momento habían construido los hombres primitivos su imagen del mundo proyectando al exterior sus percepciones internas, imagen que nuestro mayor conocimiento de la vida interior nos permite ahora traducir al lenguaje psicológico.

Sigmund Freud. *Tótem y tabú*.

1.1.2 Características del signo semiológico.

Un signo puede entenderse como todo aquel estímulo cuya imagen se asocia, en nuestro pensamiento, a otra y permite establecer una comunicación, lo que presume un acuerdo mínimo entre usuarios que reconocen, codifican y respetan una concordancia *significante-significado(s)*. Dado que sus reglas se asumen sin necesidad de ser acordadas a cada momento, dicho acuerdo se genera a nivel abstracto y sugiere una extensa gama de posibilidades de combinación propias de toda lengua o sistema; lo anterior llevó a Saussure a establecer 3 características esenciales en todo signo:



Figuras petroglíficas de animales y signos pintados sobre las rocas.

- 1) *La naturaleza del signo*: donde su unidad se plantea como una entidad inseparable de 2 caras –una díada– y su enlace instauro a la primera en el plano del *significante* representando el portador material del signo, mientras la segunda atañe al *significado* y refiere los múltiples sentidos y asociaciones aludidas por el signo.
- 2) *El carácter arbitrario del signo*: dado el vínculo abstracto y convencional entre *significante* y *significado*, no es posible una relación natural alguna de los signos con la realidad, pues estos actúan en diferentes grados y niveles –implícitos o no–.
- 3) *El carácter lineal del signo*: ya que la conformación de todo acto comunicativo implica en los signos una cadena lineal progresiva, cada uno funciona a partir de sus diferencias respecto a los demás.

A partir de esto, y dada la relación que cada comunidad establece con los signos, los significantes que cada grupo impone son asimilados y concretados en una inercia colectiva que dificulta toda innovación repentina, pues dicha convención resguarda al signo de varias tentativas por modificarla. Sin embargo, y al mismo tiempo, se produce un segundo efecto aparentemente contradictorio: los signos son alterados paulatinamente pues, toda lengua es desarrollada por un grupo en su acción social e histórica, modificándola como a cualquier otro producto social. Los signos presentan así una *mutabilidad* e *inmutabilidad* solidarias donde cualquier factor de alteración, aislado o en combinación, conduce a un desplazamiento de la relación entre significado y significante.

Como se había señalado, todo lenguaje está inscrito en un sistema de signos socialmente diferenciados (*lengua*) que, en su desarrollo, permite los actos particulares (*habla*) de tal suerte que a todo acto *individual* (lingüístico o no) corresponde un código *social* que genera una *combinación* y *sustitución* de elementos insertos, a su vez, en dos niveles: el *sintagmático*, o de combinación y que está dado por la relación lineal coordinada y subordinada entre los signos, y el *paradigmático*, o de sustitución y donde los elementos cumplen funciones semánticamente normativas pero intercambiables en su nivel sintáctico.

Así, si la semiología se constituye como el campo de estudio de los signos y sus sistemas, todo acto social resulta apto de ser analizado a partir de este método pues todo acto social se encuentra impregnado por diferentes signos y lenguajes concretos que *significan la experiencia objetiva y afectiva* del hombre con el mundo en un momento histórico determinado. Esto permite agruparlos, de manera general y en un sentido abstracto, en 3 campos interconectados y que corresponden a los siguientes códigos:

- *Códigos lógicos*: significan las relaciones objetivas y verificables. Se clasifican en *prácticos* (a partir de señales y programas), *epistemológicos* (el conocimiento específico de las ciencias), *paralingüísticos* (aquellos relevos, auxiliares y sustitutos del lenguaje) y las *artes adivinatorias* (que permiten entender el funcionamiento de los códigos culturales).
- *Códigos sociales*: aquellos que definen la posición del individuo en su grupo, se desprenden de las experiencias, objetivas o subjetivas. Funcionan como juegos

de relaciones entre los individuos y se clasifican en los *de identidad, de cortesía, protocolos, ritos, juegos y modas*.

- *Códigos estéticos*: aunque tienen por función comunicar un mensaje, representan un valor en sí mismos; son altamente expresivos y buscan convencer y afectar en los usuarios. Se dividen en *retóricos* y *poéticos*.

De esta forma todo signo puede sustituir, a nivel intencional, un elemento por otro y actuar en diferentes niveles, momentos y espacios concretos, implicando con esto un *emisor* que genera el signo, un *objeto* del que se habla o se hace referencia, el *código* que permite su reconocimiento, su *medio* de transmisión y un *destinatario* que produce, a partir de su propia experiencia y aún ignorando este proceso, una imagen mental y le otorga un significado específico. Se observa entonces que la semiología entiende cualquier acto u objeto cultural como un *sistema de convenciones* donde los diferentes signos que en él intervienen llevan no sólo a principios de generalidad que dan paso a códigos lógicos, sociales o estéticos sino que, en su interior, dichos signos presentan características concretas –un sistema diádico, el carácter arbitrario y lineal– dependientes de su entorno histórico mismo que, como se desarrolla más adelante, impide pretender implantarles un sentido absoluto, pues toda interpretación debe entenderse como resultado de estructuras que adquieren sentido únicamente a partir de las relaciones de códigos consideradas.



Ilustración de la *Práctica compendiosa artis* **Raymund Lull. Universo ptolomaico**. Xilografía 1523.

Las trivialidades, por lo que ocultan, trabajan para la organización dominante de la vida. Una de ellas es decir que el lenguaje no es dialéctico, para inmediatamente prohibir el uso de toda dialéctica. Ahora bien, nada está más manifiestamente sometido a la dialéctica que el lenguaje, en tanto realidad viva.

Mustapha Khayati. *Las palabras cautivas.*

1.1. 3 Signo, significación y discurso.

Establecidas las características básicas del signo y campo semiológico, es necesario comprenderlos en su acción social de tal suerte que en dicha interacción generen un nuevo componente analítico: *el de la significación y sus sistemas discursivos*, mismos que se integran en diferentes planos según sus tiempos de producción, codificación y recepción en cada grupo específico; así, los signos forman una cadena significativa que rebasa el nivel lingüístico básico y genera un orden superior, es decir, mientras que en el lenguaje cotidiano las palabras remiten a la relación básica significante-significado, en su proceso histórico obligan a un análisis más profundo en el que la semiología, en tanto metodología, otorga principios –tomados de la lingüística– que permiten distinguir a la cultura como un espacio abierto a la enunciación de múltiples lenguajes y que, en la actualidad, se presentan en los distintos enunciados masivos sin un principio, centro o fin preciso, lo que constituye la dinámica generativa de los mitos señalada por Roland Barthes:



Estatua de Augusto de Prima Porta.
Alrededor del 20 a. C.

Existen en el mito dos sistemas semiológicos de los cuales uno está desencajado respecto al otro: un sistema lingüístico, la lengua (o los modos de representación que le son asimilados), que llamaré lenguaje objeto, porque es el lenguaje del que el mito se toma para construir su propio sistema; y el mito mismo que llamaré metalenguaje porque es una segunda lengua en la cual se habla la primera.³

³ Roland Barthes. *Mitologías*. p. 206.

De esta forma la semiología aborda la composición del *lenguaje objeto* para dar paso al análisis del *mito* cotidiano –invertido en tanto que *busca hacer de la cultura un proceso natural*– que se encuentra reflejado en dos niveles básicos: el *denotativo*, que representa el plano de la expresión contenida en la relación significantes-significados y el *connotativo* que engloba, principalmente, las significaciones. Los signos, en su constantes interrelaciones, se revelan como posibles *textos* enclavados en *contextos* específicos que, subordinados al carácter mutable de los primeros, dificultan todo intento por delimitarlos de manera total: al presentar particularidades variadas y constantes –que les brindan nuevos matices y enriquecen– obligan a que el estudio semiológico no sólo los describa sino que explique su lógica, ya sea su nivel interno –las relaciones de los signos que lo conforman–, como el externo –el contexto en que se presentan–. Estos vínculos significativos dan paso a una *intertextualidad* que cuestiona, entre otras, nociones culturales clásicas como los conceptos de *autor* –garante de unidad e intención comunicativa–, *texto* –en tanto discurso monológico–, *lector* –como destinatario indistinto y pasivo– o *referente* –el estado, acto o producto permanente en el mundo–; así, y a diferencia de aquellos periodos históricos marcados por un gran relato estructural, la intertextualidad supera toda comunicación unidireccional e irreversible y la aparente autoridad de un “Padre” creador se ve confrontada con una pluralidad que actúa como las voces *de* otros y *a través* de otros y donde incluso los textos masivos se nutren de las “grandes” obras brindando un enorme potencial significativo.

Con esto, el estudio de la significación remite a diferentes reglas discursivas y a un contenido específico: el del *mito* o el *discurso*⁴ que, como se muestra más adelante, aun de forma virtual, conserva un carácter inmutable. Para Lauro Zavala, esto permite superar la mera descripción de toda construcción cultural y profundizar en la lógica, contexto y modalidades de verbalización, escritura y lectura que los mitos o discursos presentan, así:

Todo texto está en deuda con otros textos, y no hay nada nuevo en el espacio de la significación intertextual. Todo texto a su vez es parte de un conjunto de reglas de enunciación a las que podemos llamar discurso y el estudio de la intertextualidad es también el estudio de la relación entre contextos de significación.⁵

⁴ Quizás la única diferencia que marca Foucault respecto de la propuesta sobre el mito de Barthes es que el discurso no basa su fuerza en el pasado sino en el futuro, es decir, es planteado como un proyecto a realizarse. Sin embargo, este contraste no modifica la intención general de este trabajo por lo que ambas posturas son usadas como elementos básicos y necesarios del análisis.

⁵ Zavala, Lauro. La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura. p. 131.

Sumado a lo anterior, Michel Foucault remarca el perfil arbitrario de todo mito y discurso y sostiene que, al no constituir un proceso natural, ostentan una clara voluntad por disciplinar, jerarquizar y clasificar toda acción u objeto, al tiempo que excluyen todo aquello que les resulte aleatorio o contrario. Así, los mitos encarnan *relaciones de poder* donde las instituciones rebasan al individuo y fundan –y perpetúan– sus vínculos sociales, persiguiendo y promulgando una verdad que, más allá de toda sensatez, sirve para denunciar discursos anteriores y condicionar toda enunciación a sus propias reglas.

El análisis del discurso se muestra así como un intento por comprender la lógica de estas *formaciones discursivas* como prácticas de poder que parten del lenguaje y actúan en distintos planos: ideológicos, políticos, estéticos, económicos, etc. revelando así evidentes *elites discursivas* que vigilan la producción –y reproducción– del lenguaje y de aquellos metalenguajes elegidos y privilegiados que legitiman su hegemonía semántica, preferencia que es resaltada en diferentes momentos –y estilos– a partir de una disciplina sistémica que determina lo *que puede* –y debe– *escribirse* y/o *leerse* al tiempo que minimiza aquello que le resulte inadecuado. Al respecto, Michel Foucault señala que:



Nicola Pisano. **La crucifixión.**
Detalle del púlpito de mármol de la catedral de Siena.
1265-1268

Desde luego, si uno se sitúa en el nivel de una proposición, en el interior de un discurso, la separación entre lo verdadero y lo falso no es ni arbitraria ni modificable, ni institucional ni violenta. Pero si uno se sitúa en otra escala, si se plantea la cuestión de saber cuál ha sido y cuál es constantemente, a través de nuestros discursos esa voluntad de verdad que ha atravesado tantos siglos de nuestra historia, cuál es en su forma general el tipo de separación que rige nuestra voluntad de saber, es entonces, quizá, cuando se ve dibujarse algo así como un sistema de exclusión (sistema histórico, modificables, institucionalmente coactivo).⁶

Al carecer de fundamento pleno con la realidad concreta –dada su condición arbitraria–, el discurso dominante construye no sólo los criterios y términos de la relación lenguaje-naturaleza, también niega todo cuestionamiento y obliga a una comprensión del

⁶ Michel Foucault. El Orden del discurso. p. 19.

entorno mediada por su construcción lingüística: todo objeto o situación inmerso en la actividad social resulta entonces moldeado y determinado por el perfil discursivo de la época.

Pero, si en la actualidad los discursos no muestran un desarrollo lineal o acumulativo que marque el dominio de uno concreto, entonces toda teoría y su metodología –como la semiología– constituye una ampliación del conocimiento o una “anomalía” producto de una permanente dificultad irresuelta en los discursos: ante la sospecha de que un problema quede sin solución por el discurso existente, se estimulan cambios que no siempre encajan en el lenguaje dominante que obligan a cuestionarlo y superarlo. Así, si bien todo discurso implica una producción, generalización y educación simultánea del lenguaje, su desarrollo no siempre refleja la progresión a una meta determinada previamente, pues en éstos concurren anomalías o cambios en sus criterios que transforman sus significados y recepción; esta permanente incompatibilidad produce lo que Thomas S. Khun, sin ser semiólogo, sugiere como *inconmensurable* y que se esboza de la siguiente forma:

Afirmar que dos teorías son inconmensurables significa afirmar que no hay ningún lenguaje, neutral o de cualquier otro tipo, al que ambas teorías, concebidas como conjuntos de enunciados puedan traducirse sin resto o pérdida. Ni en su forma metafórica ni en su forma literal.⁷

Lo anterior anula todo intento de replantear textos equivalentes que conserven intactas las intenciones y significados primarios, generando con esto “*espacios blancos*” donde la traducción literal es imposible por lo que la relación lengua-entorno obliga a incorporar aquellos significantes todavía útiles en el nuevo contexto y producir, más allá de una equivalencia literal e *inmutable* de los signos –pues siempre existe un cierto margen de pérdida–, dos formas más o menos violentas de *reordenamientos discursivos*:

- La *interpretación* que, partiendo de la imposibilidad de una traslación signica literal, evidencia una estructuración, permanencia y clasificación nueva a favor del sentido que rige el texto, mismo que contrasta diferentes hipótesis y críticas.
- El *aprendizaje* del nuevo lenguaje -histórico e ideológico- que legitima al discurso resultante como nueva *posibilidad* de verdad.

⁷ Khun, Thomas S. ¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos. p. 99.

En conclusión, el lenguaje muestra un desarrollo no sólo a nivel interno sino que, además, permite su apropiación como una forma de experiencia a partir de la cual generar otras formas de relacionarse con el entorno. Es posible concluir entonces que en la producción y dinámica de todo lenguaje se supera el nivel básico de comunicación para penetrar en el de la acción cultural, espacio identificado como el de los mitos y discursos que, mediados por el lenguaje, producen nuestra relación con el entorno y a partir de los cuales la semiología se plantea como una metodología –siempre incompleta– con la cual analizar el espacio social en dos posibles niveles: interno –la estructura referencial del mito– o externo –su vínculo con otras esferas sociales– donde su interrelación trasciende la mera suma lingüística, dados los distintos planos en que el lenguaje se desenvuelve.

Dichos mitos encarnan relaciones de poder, producción y regulación del lenguaje que, en su dinámica, generan conflictos de los que resultan dos opciones a partir de las cuales se generan nuevas relaciones entre entorno y lenguaje: la *interpretación* y el *aprendizaje*.



Barbara Kruger. *All violence stereotype*. Instalación, 1997

En virtud de sus cualidades, la obra de arte transforma el orden que priva en la realidad. Esa transformación es una “ilusión”, pero una ilusión que otorga al contenido representado una significación y una función diferentes de las que tiene en el universo prevaleciente del discurso.

Herbert Marcuse. *Contrarrevolución y revuelta.*

1.2.1 Semiología y estética.

El estudio semiológico de los códigos estéticos no pretende forzar una equivalencia entre lingüística y arte pues toda obra, al generar su propia semántica, vuelve ambigua la primacía que concede a alguna lectura específica, lo que limita todo intento por instaurar una relación única entre significante-significado que intente una “traducción verbal literal”; toda obra –y esto resulta más evidente en el nivel gráfico y/o artístico–, entendida como signo, supera su nivel *denotativo* –de significado objetivado– para privilegiar, en su plano *connotativo*, su carácter polisémico y la apreciación subjetiva. En este sentido Estela Ocampo y Martí Peran recalcan dichas características en el trabajo artístico al ubicar que: “...la propia ambigüedad del signo artístico, su carácter más significativo que comunicativo, impide un tránsito fácil del significante al significado tornando al primero en vehículo y objeto de la posible comunicación artística”.⁸ Con todo, dichas condiciones no impiden el acercamiento semiológico pues, aunque puede decirse que toda obra implica un proceso de comunicación entre productor y receptor, en la obra artística dicho proceso deja en un segundo plano su sentido informativo para ponderar otros: simbólicos, técnicos, etc., y que constituyen un punto de arranque para el análisis matizado por esta metodología.



Herbert Horne. *Portada para poemas de Lionel Johnson.* 1895

Por otro lado, los planteamientos de Saussure dieron paso al desarrollo de varias vertientes que se nutrieron, mezclaron y/o contradijeron entre sí como es el caso del formalismo ruso, la escuela de Praga, de Copenhague, etc.; que privilegiaron el análisis

⁸ Estela Ocampo y Martí Peran. *Teorías del arte.* p. 222.

estético y sincrónico del signo artístico desde la perspectiva semiológica. La escuela lingüística de Praga, debido especialmente a la labor de Roman Jakobson, no sólo profundizó acerca de las diferencias entre *lengua-habla*, *sincronía-diacronía* y *sintagma-paradigma*, sino que profundizó en los rasgos formales del mensaje estético: al buscar el funcionamiento de todo signo en un proceso de comunicación, Jakobson planteó que los componentes de toda obra asumen una serie de seis funciones ligadas a diversos códigos tanto en un sentido interno (del mensaje consigo mismo) como en una relación externa (en la recepción de dicho signo) y que representan la forma en que emisor, mensaje (obra) y receptor interactúan entre sí, con lo que toda obra, producto de una organización selectiva de sus elementos, muestra la posibilidad de influir en la interpretación del receptor, lo que abre paso a diferentes ángulos de recepción: desde una no comprensión, su recepción satisfactoria hasta el completo rechazo. Estas seis funciones se estructuran de la siguiente manera: la **emotiva**, que remite directamente al emisor y sus intenciones; la **imperativa**, donde se alude concretamente al destinatario y refiere la respuesta que el mensaje le produce; la **referencial**, que apunta al contexto directo del mensaje describiendo toda su información para evitar confusiones entre mensaje y receptor; la **estética** (o poética), donde el mensaje, posiblemente estructurado de manera ambigua, reviste un nivel diferente de acercamiento, el de los términos sensitivos y sugiere la autorreflexión; la **fáctica**, que pretende comprobar, detallar y confirmar el contacto entre mensaje y receptor; por último, en la **metalingüística**, donde el mensaje facilita la lectura de otros mensajes en términos sintácticos, dependiendo los códigos que lo conformen.

De esta forma la interacción de dichas funciones enriquece la conformación de un mensaje u obra, ampliando la libertad de todo autor para crear o sustituir contextos llegando incluso al cese mismo de las reglas semánticas. Sumado a esto, Jakobson apunta que, aún cuando en todo signo es posible reconocer cierta complejidad en su disposición y códigos, en la obra estética su función poética rebasa al significante volviendo más complejo su significado y dando paso a la *hipóstasis del significante*, cuyo análisis exige un mayor esfuerzo de interpretación y decodificación de los signos expresivos. Así, al entender toda obra como un signo y estudiar sus posibles significaciones que funcionan en diferentes niveles, el signo marcadamente poético permite a su productor enriquecerlo en términos diacrónicos, sincrónicos, paradigmáticos, etc. tal como, a propósito de Jakobson, señala Omar Calabrese:

Todas las artes están ligadas a un sistema de convenciones artísticas. Algunas son generales... Otras convenciones, influyentes y acaso también obligatorias para el artista y para los destinatarios inmediatos de su obra, están impuestas por el estilo del país y la época. La originalidad de la obra se encuentra limitada por el código artístico dominante en la época y en la sociedad dada. La rebeldía del artista, así como su fidelidad a ciertas reglas, es concebida por sus contemporáneos en función del código que el innovador quiere transgredir.⁹

Con esto puede concluirse que, si el análisis semiológico implica el estudio de las funciones presentes en todo proceso comunicativo, es en el signo artístico donde la función estética termina por rebasar a las demás funciones y, lejos de ofrecer una clasificación cerrada, obliga a contemplar el estudio polisémico de los códigos, su recepción y posible vinculación a otras disciplinas; así, reconocer el carácter ambiguo de la obra estética no hace sino mantener constantes los principios del signo semiológico y obliga a nutrir los planteamientos saussurianos con propuestas semiológicas centradas en la estética.



Alexander Calder. **Perro.**
Pinza para ropa, madera y alambre. 1964

⁹ Omar Calabrese. El Lenguaje del Arte. p. 90.

La pérdida del lenguaje de la comunicación es el hecho que expresa positivamente el movimiento de descomposición moderna de todo arte, su anulación formal. Lo que negativamente expresa este movimiento es el hecho de que tal lenguaje común debe recuperarse. Se trata de alcanzar la efectiva posesión del diálogo y del juego temporal que la obra poético-artística sólo representaba.

Guy Debord. *La sociedad del espectáculo.*

1.2.2 Jan Mukarovsky: el signo estético como valor social.

Si bien Jakobson representó un paso fundamental en el análisis semiológico del fenómeno estético de los 20's y 30's, fue Jan Mukarovsky, miembro del círculo Lingüístico de Praga, quien retomó y amplió su propuesta con miras a establecer principios metodológicos para una teoría social de la estética, lo que consolidó a la semiología como herramienta válida del análisis estético. Sus planteamientos partían de distinguir al signo estético de aquellos relativos a otros campos sociales pero donde se reconocía una contingencia estética; si la función de todo signo es *sustituir intencionalmente* algo, los signos estéticos subrayaban la posibilidad de apertura del espectro semiológico pues estos, al superar el nivel de lo individual, implican una dinámica social susceptible de analizarse en términos de significaciones contextuales que le otorgan un valor significativo dinámico según sus relaciones con diversos aspectos de carácter práctico o teórico. En este sentido, Mukarovsky señalaría que:



Hans Holbein el joven. ***La danza de la muerte.***
Xilografía. 1538

El límite entre el arte, por un lado, y el resto de la esfera estética y los fenómenos extraestéticos, por otro, es importante no sólo para la estética, sino también para la historia del arte, porque de él depende, de manera decisiva, la selección del material histórico. Parece que una obra está caracterizada de manera unívoca por una determinada factura (por el modo en que ha sido hecha). En realidad el criterio es válido solamente, y aún con limitaciones, para el contexto social al que la obra está (o ha sido) originalmente dirigida.¹⁰

¹⁰ Jan Mukarovsky. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte.* p. 49.

Sumado a esto Mukarovsky señala que, si bien en un principio las diferencias estéticas entre los signos parten de su intención comunicativa –en el objeto eminentemente práctico no se busca reconocer a su autor sino satisfacer una necesidad en el sentido de eficacia–, al privilegiar la función poética el signo estético regula temáticamente sus componentes *significando* y proyectando una realidad donde su receptor puede reconocerse, ya sea en un sentido directo o simbólico; dicha función se vuelve entonces un contrapeso a partir del cual es posible incluso confrontar los distintos grupos que integran una sociedad en un momento y lugar específico, pues toda obra muestra al menos dos lecturas mínimas: su valor denotado a partir de su estructura interna y el sentido connotado que actúa como reflejo, valoración y/o reacción a su contexto. Con esto, el teórico checo reconoce en toda obra estética no sólo su carácter de producción individual sino, al mismo tiempo, un contenido *comunicativo* y de *significación social*.

Con esto, el problema aparece cuando se pretende una separación tajante entre los diferentes campos sociales: estéticos, políticos, económicos, etc. pues esto sólo puede crearse, en el mejor de los casos, en términos analíticos, nunca delimitados del todo. En este sentido, Mukarovsky plantea un hecho fundamental en su teoría: cualquier objeto o actividad, producto de una dinámica social, puede ser entendido como un signo que, aún siendo destinado a otra función, abre la posibilidad de un acercamiento histórico y, sobre todo, estético; esto, sin pretender un velado “*panestetismo*”, permite contemplar no sólo al objeto y su *intención* estética como una forma significativa sino ampliar dicha intención al contexto y su desarrollo. Así, Mukarovsky no sólo elimina toda interpretación donde la realidad concreta se muestre como algo ajeno a la estética, sino que se desplaza más allá de un campo específico, el arte y lo integra en un proceso aglutinado en el corpus social; el signo estético refleja entonces, implícita o explícitamente, la forma en que sus estructuras y momentos históricos influyen en su construcción. En este sentido, Mukarovsky refiere que:

En cuanto al signo estético, la atención se dirige, en cambio, a la realidad misma que se convierte en signo: ante nuestros ojos surge toda la riqueza de sus características, y por consiguiente también toda la riqueza y toda la complejidad del acto a través del cual el observador percibe la realidad en cuestión. La cosa que se convierte en signo estético le descubre al hombre la relación entre él mismo y la realidad.¹¹

¹¹ Op Cit. p. 148.

Toda obra artística plantea así una concepción diferente de la realidad donde no sólo importa su tema central sino, además *cómo está* realizada: la conformación de sus partes, que necesariamente influye en su recepción y la interacción alternada de sus diferentes interlocutores. Con esto, la dinámica del fenómeno estético queda marcada por dos momentos decisivos:

1. **El objeto creado.** Cuya construcción admite un carácter múltiple en el que los códigos interactúan a partir del interés del productor volviéndose portadores significativos cuya mínima modificación afecta su valoración global, misma que a su vez está marcada por un contexto histórico específico; a este respecto, Mukarovsky señala que:



Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen. **Spoonbridge and cherry.** Acero y aluminio pintado, 1998.

El signo artístico, a diferencia del comunicativo, no es “servil”, o sea, no es un instrumento. No establece una comprensión entre la gente en cuanto a las cosas –aunque éstas estén representadas en la obra–, sino en cuanto a una determinada *postura frente* a las cosas, del hombre frente a *toda* la realidad que le rodea no sólo frente a aquella descrita en la obra.¹²

2. **La actividad.** Determinada no sólo por la acción de quien construye la obra, sino por su *proceso de recepción*, que implica una comunicación individual y social que, lejos de derivar en una valoración positiva o negativa absoluta, puede entenderse como parte de un proceso abierto, tal como Mukarovsky abunda:

En todos sus aspectos, el arte tiene mucho en común con un dialogo ininterrumpido, cuyos participantes resultan ser por un lado todos los que crean sucesivamente obras de arte, y por otro aquellos que son receptores de las mismas. La reciprocidad permanente, dada por la identidad potencial, entre el individuo creador y el individuo receptor existe pues incluso allí donde sus roles son, desde el punto de vista práctico, irreversibles.¹³

¹² Op Cit p. 265.

¹³ Ibidem p. 273.

De esta forma, toda obra obliga a su productor a abandonar en algún momento su papel activo para delegarlo en el (los) receptor(es) haciendo imposible reducir el análisis estético al productor, obra o receptor o a un momento concreto sino a entenderlos como partes de un proceso regulado por normas y valores impuestos (o superados) en los que el arte llega a resultar revelador en el estudio de una lógica cultural.

Por otro lado, si el estudio de la obra estética implica el análisis de sus normas de construcción –materiales, técnicas y prácticas– y la valoración de los factores que intervienen en su recepción, mismos que trabajan en permanente transformaciones y tradiciones, escuelas o corrientes en el sentido descrito por Jakobson, la propuesta de Mukarovsky revela lo dudoso que resulta todo juicio surgido de una pretendida *naturaleza de los signos*, *la personalidad* del productor –o receptor– o de *contextos definitivos* pues, si bien estos elementos influyen, todo análisis se ve obligado a fundar selección “arbitraria” de aquellos signos y códigos con los cuales trabajar y establecer las características de *las significaciones, mitos y discursos* que dicha obra revela.

De esta forma Mukarovsky deja claro que la *función estética* no representa una propiedad de los objetos sino que se nutre activamente de contexto, la obra, el productor y el receptor implicados. Esto hace necesaria una disciplina que privilegie la función estética por encima de lo funcional o comunicativo e influya en productores y receptores, dicho campo lo constituye el arte, encargado de regular las características de los signos estéticos y delimitar **normas estéticas** a partir de las cuales se ajustan las diferentes recepciones sociales que, en su dinámica, rebasan dichos criterios y dan paso a un nuevo elemento: el **valor estético**, producto de la apreciación inserta en la *praxis social*; si la norma estética tienda a una regularidad inmediata y cotidiana, ésta no posee una validez absoluta y resulta indisolublemente cuestionada, lo que genera una tensión en la recepción de la obra en términos históricos.

Con esto, el planteamiento de Mukarovsky contempla, en el signo estético, elementos diacrónicos que lo integran no sólo en el campo y normas del arte sino que trasciende, a nivel sincrónico, a otros campos sociales revelando así el valor estético de grupos y contextos específicos; esto resulta un aporte indudable a la semiología y la teoría estética pues, aunque no limita lo estético al arte, si observa la necesidad de fijar *normas* y

clasificaciones que revelen contextos y nutran el planteamiento semiológico, tal y como señala Alfredo De Paz:

En la estética de Mukarovsky existe una convergencia de la perspectiva semiológico-estructural con la sociología puesto que ambas constituyen dos momentos necesarios de una estética que en el planteamiento continuo de los niveles estéticos y extraestéticos, en relación con una obra determinada, constituye, en contra de todo peligro de especulación idealista, una práctica materialista (continuamente renovada por el contacto con objetos distintos) de explicación y comprensión de la obra de arte como práctica cultural significativa.¹⁴

Puede concluirse que la propuesta de Mukarovsky parte de una diferencia fundamental en el signo estético: el interés por privilegiar su matiz estético y, con ello, vincular individuo y entorno en un plano más allá de inmediato a partir del cual asumir una postura. Así, la recepción de los signos pasa a formar una actividad con potencial estético que permite un dialogo abierto en el cual intervienen, de manera alternada, productor y receptor en un momento concreto y que da paso a las normas estéticas que presiden la vida cotidiana pero que, en un segundo plano, consolidan el valor estético que conforma la dinámica social y estética de los diferentes grupos sociales.



Käthe Kollwitz. **A la memoria de Kart Liebknecht.**
Xilografía. 1919-1920

De esta forma, al permitir entender todo fenómeno, social o no, como un posible acto de lenguaje enmarcado en diferentes códigos, la semiología ha permitido nutrir tanto el campo de la gramática y la filología como el de la estética y el arte: si toda acción comunicativa se ve impregnada por un nivel estético que involucra productores, contextos, receptores, las normas y valores estéticos deben entenderse como parte de un proceso que no llega a ser definitivo y que puede recordar, con sus respectivas diferencias, a un proceso evolutivo, orgánico, en el que cada individuo puede facultar un avance.

¹⁴ Alfredo De Paz. La crítica social del arte. p. 73.

Me interesa la política pero no como una ideología, sino como un arte de defensa personal, para que no atropellen tus derechos. Sin embargo, no sirve para atacar; ellos siempre son más poderosos que tú y cuentan con verdaderos ejércitos de mercenarios y profesionales que pueden acabar contigo en menos de un minuto.

Hunter S. Thompson. Miedo y asco en las Vegas.

1.3 Ralph Steadman y la estética gonza.

El trabajo del ilustrador Ralph Steadman permite reafirmar algunos de los puntos señalados en este capítulo y plantear ciertas características que componen la propuesta gráfica de este trabajo. Su obra resulta relevante cuando, a finales de los 50's, y junto al reportero Hunter S. Thompson instituirían el aclamado "periodismo gonzo", deformación del término francés *gonzeaux* que reconoce en ciertas esferas toda trayectoria



Ralph Steadman. **Gonzo the birth.** 1970
Donde se narra el encuentro entre Thompson y Steadman.

destacada o digna de halagos; el *periodismo gonzo* representó no sólo la sátira a distintas temáticas políticas, filosóficas o estéticas, sino también un firme distanciamiento respecto de uno de los cánones más significativos del periodismo: la objetividad. A partir de la experiencia personal sus crónicas traslaparían géneros literarios con tópicos cotidianos, la gente famosa se encontraría, en un nivel de igualdad, con marginados y aficionados a la droga y la violencia. Con esto, la corriente más ortodoxa del periodismo –a manera de *policías discursivas* en el sentido descrito por Foucault– los señalarían como una excentricidad incompatible con su propio discurso.

Sumado a esto, la obra de Steadman se inicia en el cartón político y la ilustración, las técnicas *tradicionales* como el grabado, litografía o procesos fotográficos experimentales con los que aborda las biografías de diversos personajes –históricos o imaginarios– como es el caso de Freud, Da Vinci, Dios, "Locust" etc. o bien sus autobiografías "DooDaa" y

“*Moon Flower*”; trabajos donde la narración, manejada a manera de diarios personales, permiten a la imagen y al texto abrirse a diversas interpretaciones.

Dichas biografías se muestran, en un plano más profundo, cómo *un primer acto de resistencia al basic language* impuesto por todo discurso, una negativa a olvidar la propia experiencia donde el lenguaje se hace *cómplice y adversario* de la escritura que cuestiona los dominios del discurso, revierte sus *preceptos* y señala lo que virtualmente no puede decirse, tal como advierte Jean F. Lyotard:

Escribimos contra la lengua, pero necesariamente lo hacemos con ella. Decir lo que ella ya sabe decir, eso no es escribir. Queremos decir aquello que ella no sabe decir pero que, según suponemos, debe poder decir. La seducimos, la violamos, introducimos en ella un idioma que ella no conocía.¹⁵

Así, el diario personal revela actos imprevisibles y frágiles surgidos de una experiencia subjetiva inmersa en una historia colectiva donde el lenguaje individual rebasa lo previsible de un discurso impaciente por *naturalizarse* y legitimarse, pero al mismo tiempo incapaz de eliminar a la escritura como posibilidad de crítica a sus exclusiones, de volver al mundo un espacio habitable a sus múltiples rostros en cada uno de sus usuarios.

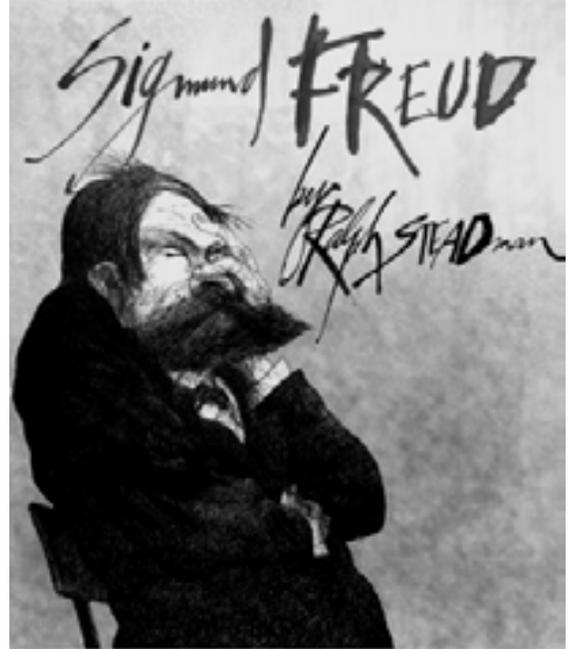
Con estas biografías, Steadman recurre a personajes o contextos identificables que reclaman al receptor su paso del nivel estético al ético; destaca la fórmula del signo-*tipo* donde la narrativa refleja su capacidad no sólo de imitar sino también de generar y estructurar actos verosímiles, en los que sus variantes –e invariantes– reflejan su postura a partir de la cual todo receptor puede o no identificarse.

Sin embargo, en estos trabajos, los personajes más lúdicos y creíbles, los más logrados, se asumen como *tipos* capaces de plantear una individualidad que rebasa los contextos en que se presentan y, como un aparato ideológico inmerso en un reflejo de problemáticas distorsionadas, se vuelven dispositivos capaces de definir situaciones o respuestas con las cuales generar *oposiciones y diferenciaciones* en una combinatoria que revela un código más complejo: el de la re-creación de acciones o esquemas que, como artificios narrativos, enmarcan la compleja y arbitraria construcción de signos y códigos

¹⁵ Jean- Francois Lyotard. La Posmodernidad explicada a los niños, p.105.

culturales en los que toda crítica tiende a verse consumida por sus propias leyes, en un arrastre a nuevas formas de eliminar las ambigüedades del lenguaje.

Así, la obra de Steadman destaca el *tipo*, la *situación* y la *representación*, con lo que muestra dos posibles vías de la propuesta estética: la primera, donde la obra es *antecedida y determinada por un discurso* que, en su propio beneficio, instituye al individuo –productor y/o receptor– como elementos intercambiables; y aquella en la que el productor *integra y reconoce los múltiples instantes de su vida*, etapas e influencias con las que estructura una narrativa más cotidiana y directa al tiempo que precisa su postura; partiendo de un supuesto “nivel menor” del lenguaje, cuestiona a aquellos aparatos burocráticos que consolidan todo mito y ocultan el carácter cambiante de la realidad. En este sentido, dicha obra y los elementos señalados reflejan no sólo la postura del productor sino que abre la posibilidad a distintas lecturas –incluidas las opuestas– donde el receptor puede asumirla como un valioso producto de análisis cultural, tal como señala Umberto Eco:



Ralph Steadman. *Freud*. Serigrafía, 1998.

Una vez más un mensaje no desemboca realmente más que en una recepción concreta y contextualizada que lo determina. Cuando un acto de comunicación desencadena un fenómeno que afecta a las costumbres, la verificación definitiva se llevará a cabo no en el ámbito del libro, sino en el de la sociedad que lo lee.¹⁶

En conclusión, la obra de Steadman desarrolla elementos como la expresión y sus diferentes instituciones, donde las significaciones se entienden como obras en las que un sujeto –productor y/o receptor– no sólo afirma su propia construcción sino que además involucra relaciones estratégicas con un lenguaje que actúa como signo de inclusión o exclusión en una “realidad fabricada”, donde lo cotidiano se vuelve un referente esencial y en el que el humor asume un rol crítico.

¹⁶ Umberto Eco. El superhombre de masas. p. 192.

Capítulo 2. La evolución

The selling of creams and phantasms has reached alarming proportions, between ten million video and radio stations, the cinema, newspapers, comics, magazines, laser discs, cassettes, and such, we will undoubtedly end up with a mortal problem. We have filmed and refilmed retrospectives of the years 10's, 20's, 30's, 40's, 50's, 60's, 70's, 80's at the last thirty times.

Ranxerox in New York

Coincide un poco con la noticia de que lo único que progresa con el paso del tiempo es la tecnología, el hombre no, siempre es el mismo... El tiempo pasa, nos vamos poniendo technos, el amor no lo reflejo como ayer, y en cada conversación, cada beso y cada abrazo, se impone siempre un pedazo de razón ¿Qué pasa con los años?, ¿Qué pasa con los años? Pasan los años y como cambia lo que siento, lo que ayer era amor se va volviendo un sentimiento; porque años atrás, tomar tu mano, robarte un beso sin importar un momento, formaron parte de una verdad. El tiempo pasa... Y en cada conversación, cada beso y cada abrazo, se impone siempre un pedazo de temor. A todo dices que sí, a nada digo que no para poder construir la terrible armonía que pone technos los corazones porque años atrás, tomar tu mano, robarte un beso sin importar un momento, formaron parte de una verdad.

Andrés Calamaro & Luca Prodan. Años

En el plano de lo biológico, la teoría de la evolución contempla aquellas transformaciones, parciales o totales, irreversibles producto de la interacción entre composición genética poblacional y modificación del ecosistema. Esto implica dos procesos solidarios que afectan toda idea de orden inmutable: la adaptación del organismo al cambio ambiental y la transformación que esto provoca en su grupo. Así, el acto evolutivo engloba también su historia y sus causas.



Este capítulo contempla algunos rasgos del fenómeno evolutivo entendido como un discurso que consolida la disciplina biológica y que, en el terreno de la producción gráfica –y su vínculo con la técnica– refleja el permanente desarrollo entre lenguaje, técnica e imagen. Esto sin tratar de forzar un vínculo entre sentido evolutivo –en su visión darwinista– y producción gráfica que lleve a olvidar las diferencias entre las ciencias naturales y las sociales, problemática que en sí misma rebasa las intenciones de este trabajo.

Este capítulo toma como punto de partida la teoría darwinista que ofrece un aporte fundamental: el principio de selección natural que no puede reducirse a lo biológico y que debe complementarse con aquellos actos culturales capaces de intervenir en dichos procesos. Así, si esta teoría no otorga una respuesta total a los principios de la evolución, si faculta una interpretación que, a manera de alegoría, permita otro acercamiento con el campo de lo estético y la gráfica –tradicional y contemporánea–.

Si el discurso evolutivo evidencia toda una lógica social, en el campo del arte el mito del autor planteado por Giorgio Vasari simboliza toda una vía susceptible de contrastarse con propuestas analíticas más congruentes a la cultura contemporánea; tal este caso de la muerte del autor propuesta por Roland Barthes, que en su objetivo final supone la actividad lingüística que se reencuentra con la técnica y se concreta en una obra: la del individuo capaz de dialogar con su entorno.

Como ejemplo, este capítulo refiere la vida y obra de Charles Darwin, figura a partir de la cual se construye parte central de la propuesta gráfica.



Ahora bien: en el campo del saber es imposible que una modificación en la manera de entender la vida no traiga consigo una modificación correlativa en la manera de entender la historia. si en la vida se ha encontrado la existencia de “factores recesivos”; si se distingue en los seres orgánicos un “plasma generativo”, es imposible no tomar en cuenta dentro de la historia los factores recesivos que ella contiene también y no ver una manera de “plasma germinativo” invariable, sirviendo de sustrato fijo a los acontecimientos humanos.

Eugenio D’Ors. *Lo barroco.*

2.1.1 La evolución como concepto y el discurso de la técnica.

Vincular el discurso evolutivo, en el plano de lo biológico, con el arte y la producción de imágenes no pretende forzar una analogía entre características orgánicas y estructuras sociales, sino reflexionar sobre la relación entre la evolución técnica y la relevancia del lenguaje como constructor del entorno social y que se concreta, a manera de metáfora, en una obra que interpreta las posibilidades estéticas siempre presentes en la relación entre productor y receptor. Así, si la naturaleza se concibe como un lenguaje “abierto” e infinito del que no es posible ofrecer una descripción tajante o totalizadora, esto comprende el desarrollo permanente de sus organismos, su interacción con el medioambiente y sus permanentes cambios, de lo que resulta una diversificación que, si bien encarna la base del desarrollo de todas y cada una de las especies, también se integra a un principio fundamental: el de su adaptación y evolución.



Gallo mecánico.
Reloj de Estrasburgo 1354

Cuando en el ambiente las condiciones ambientales cambian, por sucesos o catástrofes naturales, los organismos mejor adaptados resultan seleccionados y dan paso a variantes evolutivas que evidencian cómo, para que una especie determinada pueda evolucionar, deben siempre existir diferencias (morfológicas, fisiológicas o de comportamiento) entre sus individuos, mismas que les permitan adaptarse mejor a su entorno y resolver así mejor toda posible dificultad. La evolución biológica representa entonces una cadena de variaciones, parciales o completas, que parten de la composición

genética de las poblaciones y que se consolidan durante los intercambios sexuales y la interacción con el entorno; dichas transformaciones muestran pues un carácter flexible pero igualmente irreversible aportando con esto a los individuos una mayor o menor complejidad de sus estándares internos y externos de interacción y desarrollo de tal forma que, cuando un grupo de individuos se constituye como el mejor adaptado, se descendencia hereda las características que les permiten dicha ventaja.

Así, la noción del término evolutivo no puede reducirse a la mejoría biológica en un sentido valorativo sino en razón de la capacidad de adaptación que presenta toda especie y que le lleva a constantes sucesiones genéticas –a nivel individual y grupal– que llevan al punto más difícil de comprobar de la teoría darwinista: el de la selección natural, entendida como el éxito que logra todo organismo en su adaptación, conservación y reproducción.

Aún cuando la idea de la selección natural puede sonar un tanto viciada o determinista al plantearse como consecuencia de la mayor aportación sucesoria de los más eficaces y, por ende, de mayor descendencia, dicho proceso comprende un abanico de posibilidades, tanto positivas (la mejoría de la especie) como negativas (aquellas interacciones individuales o grupales que resulten perjudiciales y sólo conduzcan a la reclusión y decadencia de las especies), tal como pertinentemente señala Carlos López–Fanjul:

Para que la selección natural actúe basta con que existan diferencias hereditarias en eficacia entre los distintos individuos pero este proceso no tendrá otra consecuencia que al cambiar la eficacia promedio de la población de que se trate y esto, por sí sólo, no constituye evolución darwinista si no conduce además a una mayor adaptación de los organismos a su entorno.¹⁷

Al mismo tiempo, la teoría de Darwin no plantea como único valor evolutivo la selección natural, sino que plantea la posibilidad cambios morfológicos conscientes, casuales o instintivos, determinados por un principio de utilidad que cada individuo buscará extender y conformar tarde o temprano en su grupo o población con lo que hace patente que el planteamiento darwinista se basa en tres conceptos clave: la selección, la adaptación y la variabilidad genética. Cabe señalar que, en estudios contemporáneos se habla ya de la exaptación, donde las estructuras de los organismos, luego de su proceso de adaptación,

¹⁷ Carlos López Fanjul y Miguel Ángel Toro. "Polémicas del Evolucionismo". 1987 p. 18.

sirven a nuevos fines así como los procesos estocásticos, en el que el carácter aleatorio del proceso evolutivo incorpora mayores posibilidades de cambio, no del todo predecibles.

Puede decirse entonces que, en el plano de lo biológico, el fenómeno evolutivo enlaza a los organismos en un proceso histórico, fenómeno que, como se observa, puede empatarse con de los signos semiológicos que, desarrollándose diacrónicamente en base a sus diferencias –y que no responden sólo a un proceso de selección natural sino de adaptación al entorno–, les permite consolidar a unos sus especies y a otros el lenguaje.

Sumado a esto, la teoría darwinista parte de que la noción especie representa una nominación arbitraria basada no solo en las semejanzas mínimas que reúnen, dentro de un mismo grupo, los distintos organismos implicados, sino que, un poco a la manera del signo semiológico sugerido por Saussure, también considera cierto grado de diferenciación morfológica que aísla e impide a dos especies mezclarse en beneficio de la propia integridad y balance de la especie (o signo); así, la evolución comprende, además del proceso diacrónico, un elemento de sincronía que permite reflexionar sobre los siguientes aspectos:



Imagen de Gian Battista della Porta. *De humana physiognomía*. 1601

1. La creación y dinámica de especies (signos, textos o discursos) como procesos que derivan en especializaciones orgánicas o discursivas.
2. La posibilidad de integrar, o negar, en un mismo tiempo y espacio diversas comunidades a partir de cruces y/o cierres biológicos –o comunicativos–.
3. La analogía entre el aislamiento reproductivo biológico que conduce a la extinción, y la “incomunicación” que resulta de crear órdenes léxicos parcelarios.

Estos nexos figurativos entre ambas dinámicas pueden continuarse incluso en sus crisis: una vez establecida una nueva especie –signo o discurso–, su carácter irrepetible vuelve imposible volver a un ambiente superado; dichos procesos reflejan así una gradual fragmentación que exige a las especies-signos –y aquellos grupos que los enuncian– a especializarse en el ámbito o disciplinas –como el arte– de donde surge su discurso, lo

que da paso a dos efectos: un proceso de legitimidad que, paradójicamente, puede conducir al aislamiento de la especie.

Así, y como señala –nuevamente– Thomas Khun, estos procesos generan nuevas especies –o lenguajes– que, respetando el principio de adaptación, se vuelven parcialmente incompatibles y se asientan en un aglutinante reconfortante: su propio nicho, signo polisémico que, a la manera de micro-discurso, comprime en grupos más específicos a los individuos y los preserva de su entorno; dicha interacción y adaptación no se entiende entonces sin la generación y dinámica de un “mundo respectivo”¹⁸.

Siguiendo esta idea, estos procesos representan cambios donde el lenguaje perturba el referente básico de la relación sujeto-entorno: la naturaleza, que obliga a la variación como condición de mejoría de las especies –signos o grupos que lo sustentan–, estimula la creación de “nichos” que, apoyándose –entre otros recursos en la técnica–, se consolidan o eliminan. Así, es posible elaborar un cuadro hipotético que ubique dichos nexos y que, incluso podría llevarse al terreno de la estética:

Proceso evolutivo biológico	Proceso evolutivo del discurso
Organismo	Autor individual
Especies	Comunidad artística
Adaptación biológica	Adaptación al discurso
Nicho(s) ecológico(s)	Discurso(s)
Especiación	Cuestionamiento a los discursos
Proliferación de especies	Proliferación de especialidades
Mecanismos de aislamiento	Diferencias entre discursos
Aislamiento reproductivo	Limites del discurso

Así, esta comparación simbólica entre evolución y otros signos –lenguaje, pero también estética, arte, técnica, etc.– permite, sin buscar analogías deterministas, corroborar una relación entre individuo y entorno que en su dinámica obliga a procesos de adaptación y creación de espacios de consolidación que cuentan con su propio proceso evolutivo y que, de no resultar beneficiosos, puede llevar a las especies –signos– a su propio declive.

¹⁸ Thomas S. Khun. La estructura de las revoluciones científicas. 1975 p.43

¿Entonces, qué ocurre? El mismo lenguaje primero sospecha y luego comprende que no existe nadie fuera de él, que al tener sentido (si es que lo tiene) para todo el mundo, para cada persona, no es, nunca ha sido ni pudo serlo, una expresión personal. Apartado de todas las bocas a la vez, como si fuera una tenia que se debía escupir, un parasito inmundado que hubiese devorado a sus huéspedes, que los hubiese matado mucho tiempo atrás, el lenguaje parecido a la envoltura del globo, empieza a hundirse.

Stanislaw Lem. Vacío perfecto.

2.1.2 Técnica de reproducción, discurso y evolución.

Como muestra de la influencia del discurso evolutivo en la producción gráfica, la biología encarna un paradigma único pues, al ser una de las últimas disciplinas en aceptar dichos planteamientos, refleja un discurso, la Historia Natural, empeñado en mantener un Dios como principio creador, y que llevaría a la mezcla de historias sin una preocupación por diferenciar la observación física del documento o la fábula, donde los individuos estarían inmersos en un todo eterno y donde cualquier sugerencia de eventual proceso evolutivo sería rápidamente descartada por criterios que concebían al universo



Ilustración del **cordero vegetal**, del libro **Travels** de Manderville

como un sistema cerrado cuyo centro albergaba al hombre y cuyo conocimiento se limitaba a una clasificación que partía de las identidades y diferencias –físicas o espirituales– inmediatas y determinadas por la historia religiosa tal como sustenta Michel Foucault “Si la biología era desconocida, lo era por una razón muy sencilla: la vida misma no existía. Lo único que existía eran los seres vivos que aparecían a través de la reja del saber constituida por la “historia natural”.¹⁹

¹⁹ Michel Foucault. Las palabras y las cosas. p. 128.

En este contexto debe ubicarse una producción de imágenes cultivada por prácticas como la pintura y algunas artes menores, pero determinada por realizadores que, además de su evidente influencia religiosa, no lograban –aun partiendo de un mismo cuerpo– describir visualmente bajo un mismo nombre los organismos de los que partían: cada imagen variaba según la capacidad de su productor. A esto se suma un escaso desarrollo geográfico, las creencias locales y la falta de referentes inmediatos, lo que facilitaba la generación de visiones novedosas y distorsionadas de animales y plantas fantásticos que ostentaban en sus rasgos los mitos de la creación y de sus virtudes o vicios: es el caso del manatí, que inspiraba la idea de las sirenas o bien los demonios –Behemot– sugeridos en los fósiles del mamut.

Para Manuel Barbero, fue el grabado –ya fuera xilografía, punta seca o aguafuerte– la técnica que, al permitir la repetición exacta y estandarizada de la imagen, disminuyó el margen de error entre los copistas y amplió la difusión de su trabajo; de hecho, el empleo del huecograbado, permitió una mayor libertad en el dibujo así como la posibilidad de separar, en el proceso de impresión, imagen y texto lo que estimuló la creación de textos coloreados a mano que sugerían la calidad de las miniaturas manuscritas.²⁰

Pero estos cambios no suponen un mero proceso acumulativo: sumada a la postura religiosa dominante, la biología debía superar otros principios –filosóficos o científicos– como el esencialismo platónico que, a grandes rasgos, concebía una esencia o modelo único de las ideas –a pesar de las formas variables individuales–, que trasciende los cuerpos y el tiempo, de tal suerte que lo físico no resulta confiable: lo real son las ideas; la noción del diseño donde, debido a la enorme aptitud y eficiencia que presentan los animales en sus funciones vitales, se sugería que todo organismo demostraba un plan o diseño divino. La misma ciencia, pobremente desarrollada, postularía ideas como el creacionismo, que apuntaba a un supremo creador que, habiendo diferenciado a los seres vivos en una etapa relativamente reciente, impedía cualquier idea de cambio gradual y, en su visión más ortodoxa, aceptaba sólo un cambio: el gran diluvio, castigo divino del que sin embargo las especies sobrevivientes tampoco variaban su constitución, lo que descartaba cualquier valor analítico de los fósiles, es decir, resultaba preferible que los organismos se regenerasen completamente a que presentaran un proceso gradual.

²⁰ Manuel Barbero Richart. *Iconografía Animal. La representación animal en libros europeos de historia Natural de los siglos XVI y XVII.* 1999 p. 65.

Es en este contexto que surgirían nuevos intentos por establecer otro orden racional del mundo y los seres vivos, tentativas que veían en la inestabilidad de la imagen la imposibilidad de establecer un principio común y que obligaría a la construcción de un nuevo lenguaje que, en las descripciones de Linneo, encontraría su carácter más acabado; estas búsquedas, respaldadas por una curiosidad renovadora hacia la flora y fauna –y nutridas por las cada vez más numerosas exploraciones científicas que refrendaban la enorme variedad de la naturaleza–; empezaría a cuestionar todo principio de estabilidad global: los órganos rudimentarios e inútiles contradecían la idea del designio y revelarían una estructura subyacente producto de un antepasado común: el fósil, que fortalecería poco a poco la idea de una sucesión y variación permanente en los individuos. Este reacomodo discursivo legitimaría al ser humano, y su anatomía interna, como el referente clave a partir del cual subordinar los caracteres externos de los demás seres: las diferencias y semejanzas entre sus estructuras y categorías internas representaría la base de un aprendizaje y reordenamiento del lenguaje donde las palabras traspasarían visualmente al cuerpo e implantarían su propia clasificación, misma que intentaría negar toda posible contradicción.



Fabio Colonna. *Phytobasamos*. 1592.
Aguafuerte

Pero la realidad mostraría nuevamente una riqueza inabarcable, un orden diferente: la corteza terrestre misma lucía constantes modificaciones que sugerían la idea de una continuidad orgánica donde las especies quedaban insertas; algunos geólogos empezaría a defender la teoría catastrofista, para la cual la vida en la Tierra resultaba de la imborrable destrucción y generación de organismos –en desastres como maremotos y terremotos– y donde, conservando la influencia del orden divino, se mantenía al diluvio universal como la catástrofe más reciente, que había arrasado con toda forma de vida no incluida en el arca de Noé y que explicaba la existencia de fósiles.

Con todo, la noción del proceso evolutivo empezaría a conformarse y la Historia Natural llegaría a su fin dando paso a un conocimiento que, aunque igualmente jerárquico, traducía la “historia” de lo visible a una interpretación filosófica de lo oculto, la integración de los individuos en un nuevo sistema de nombres y representaciones; pero una ciencia que, como ya se señaló, revelaría nuevamente como las palabras no logran nunca definiciones absolutas: los fósiles y las extravagancias naturales –los “monstruos”– encarnarían una permanente génesis innegable de diferencias propias del mundo viviente: así, mientras el primero refleja la persistencia por la identidad –y semejanza de los seres vivos por encima de los cambios naturales–, el segundo se ofrece como la actitud espontánea al cambio, una metamorfosis permanente de los prototipos.

La realidad mostraría entonces un desorden, anteriormente negado por la Historia Natural, que gracias a la supervivencia y adaptación de los organismos se imponía sobre la pretendida perfección del lenguaje y sus intentos de estructuraciones categóricas; la corteza terrestre, como telón de fondo, revelaría constantes transformaciones y un enorme potencial creador que obligó al surgimiento no sólo de la biología sino de otras áreas de conocimiento como la física, astronomía, botánica, zoología, geología, etc.

Puede concluirse entonces que todo discurso supone modelos de representación que no se limitan a lo oral y lo escrito sino que implican imagen, técnica, historia, etc. elementos todos que lo fortifican y que, entendidos como lenguajes repartidos en diferentes sentidos y niveles, marcan su distancia respecto a lo que consideran un discurso ya superado e incompatible con lo que éste propone; al mismo tiempo, introducen en la experiencia cotidiana estructuras y categorías aparentemente naturales donde estas pueden mostrarse abiertas a la reflexión.

Al mismo tiempo, dichos discursos se ven enfrentados de manera irremediable a la inagotable riqueza de un entorno siempre cambiante, cuya dinámica obliga a constantes procesos de adaptación donde, como en este caso, el vínculo entre el concepto evolutivo y la conformación de la disciplina biológica –y su re-producción gráfica–, ubica procesos culturales y discursivos donde toda obra, y su interpretación, significa una concepción nutrida en alguna medida por la actividad histórica en que aparece.

Pero el hombre no es sólo un globo ciego de protoplasma ocioso, sino una criatura con un nombre, que vive en un mundo de símbolos y sueños, y no sólo de materia. Su sentimiento de dignidad personal está constituido simbólicamente, su íntimo narcisismo se alimenta de símbolos, de una idea abstracta de su propio valor, de una idea compuesta de sonidos, palabras e imágenes, en el aire, en el pensamiento, en el papel. Esto significa que el anhelo natural del hombre de actividad orgánica, del placer de incorporarse y extenderse, puede ser alimentado ilimitadamente en el dominio de los símbolos, y así llegar a la inmortalidad.

Ernest Becker. *El eclipse de la muerte.*

2.2.1 El arte y la biografía del autor. Giorgio Vasari.

El arte constituye uno de los campos de análisis cultural más complejos y, entre sus distintos niveles de acercamiento – su “nacimiento” como disciplina, principios de valoración, dinámica, etc.–, la biografía del artista simboliza uno de sus paradigmas más representativos al permitir entender al arte no como una práctica neutral o pura sino interpretativa y siempre abierta al examen. Así, más que una descripción cronológica del Arte, éste trabajo intenta entender el mito de la biografía del artista, como un espacio ineludible de valoración y dignificación pero que, al mismo tiempo, simboliza un mecanismo a partir del cual designar una estructura más amplia, misma que se nutre de diversos dispositivos: la obra, el documento digno de ser conservado, la colección privada y museos, reflejos históricos de una necesidad por catalogar toda obra, autor y época. Recursos todos que, desde la época renacentista, muestran una progresiva diversidad de fuentes especializadas – literarias, autobiográficas, testimoniales y legales– que forman el fundamento de dicho discurso, tal como plantea Estela Ocampo:



Leonardo da Vinci. **Retrato de dama. (La Gioconda o Mona Lisa).** 1503-1506. Óleo sobre tela

Hasta ese momento las aproximaciones al fenómeno (artístico) son ahistóricas: los relatos de la Antigüedad (Plinio el Viejo, Pausanias) y la literatura artística medieval nos legan sobre el arte y los artistas de sus respectivos periodos copiosas e interesantes noticias, incluso propuestas y valoraciones de carácter estético, pero no

una comprensión que descansa en la concepción del objeto estético en su desarrollo histórico.²¹

Pero el Renacimiento se entiende no sólo como un intento por superar las narraciones medievales y distinguir el artesano del artista, representa además una búsqueda por igualar el ideal clásico, símbolo de esplendor cultural; esto permitiría legitimar al arte como disciplina autónoma y normalizar signos como historiador, crítico y artista –y su biografía–, componentes que marcan dos pautas de valoración y dominio subjetivo de la “obra de arte”: una histórica, avalada por el experto y otra estética, acordada por el crítico y que José Fernández Arenas refiere en los siguientes términos:

Las biografías y las disquisiciones sobre la belleza ideal fomentaron la gran ficción histórica de considerar artístico sólo lo que se asemejaba a las formas clásicas, y han favorecido una concepción de la obra de arte como entidad sacra, elevando al artista a un rango sacerdotal denominado “genio”.²²

Así, para reconocer a un autor y su obra, su ubica no sólo su registro vital sino también aquellas características que designan aquello que está detrás de su obra. Para Michel Foucault, el crítico, con su fuerte legado cristiano –que, lejos de desaparecer, se robustece en dicho discurso–, retoma los cuatro rasgos “distintivos” que, de acuerdo a San Jerónimo, debe presentar todo autor: coherencia conceptual –donde no existen contradicciones entre sus obras–, unidad estilística –la continuidad de cierta relación cualitativa–, momento histórico –dado por la coincidencia entre referencias y entorno del autor– y constancia de valor –un nivel constante de calidad–, privativas que le permiten condicionar, diferenciarse y encasillar al signo artista y sus acciones; en este sentido, de acuerdo a Foucault:

En otros términos, para “encontrar” al autor en la obra, la crítica moderna utiliza esquemas muy cercanos a la exégesis cristiana, cuando ésta quería probar el valor de un texto para la santidad del autor...El nombre como marca individual no es suficiente cuando nos dirigimos a la tradición textual. ¿Cómo atribuir, pues, varios discursos a un solo y mismo autor?²³

Este registro de la vida y obra del productor, presente –entre otros– en los trabajos de Filippo Villani, Ghiberti, Summonte, alcanza en la obra del artista florentino Giorgio Vasari, considerado por algunos como el padre de la crítica moderna, la consolidación del discurso del arte y una primera aproximación metodológica pues, más allá de su objetivo

²¹ Estela Ocampo y Martí Peran. Teorías del arte. 1991 p. 13.

²² José Fernández Arenas. Teoría y metodología de la historia del arte. 1990 p. 17.

²³ Michel Foucault. ¿Qué es un autor? 1990 p. 33.

inmediato –la gracia de los reyes, reflejo de una realidad económica social cambiante–, este trabajo ubica a la obra como un reflejo natural de la unidad obra-artista, donde la personalidad de éste resulta el elemento clave para entender su producción y su estudio se asemejan a un catálogo de acontecimientos tipo que –verídicos o no– arraigan la trayectoria, carácter y genio del artista-genio.

Aunque actualmente a dicho trabajo puede objetarse diversos defectos como sus fuentes poco fiables, la idealización excesiva del artista, los falsos intentos de Vasari por generar su propia “genealogía célebre”, el “olvido” de aquellos maestros con los que Vasari no coincidía, su visión prejuiciada respecto a las “vergonzosas” maneras grecas o tudescas –aun cuando su propia tendencia era manierista–, su



Miguel Ángel. **Desnudos**. Detalles del fresco del techo de la Capilla Sixtina. Hacia 1511

exaltación patriótica excesiva –que sobreestima el arte toscano– y el abuso de términos como “admirable”, “celestial”, “maravilloso”, “no se cansa de inventar”, “inigualable”, “de agradable conversación”, etc., todo esto no logra frenar su valor fundamental en la conformación del arte tal como indica Julio E. Payró:

La tarea que le cupo desempeñar a Giorgio Vasari fue la de un pionero de la historia del arte italiano. Precisamente por ello infunde admiración y respeto su extraordinario monumento biográfico, piedra fundamental en que se han apoyado desde sus días todas las construcciones de los historiadores que, continuándolo, se han esforzado por desentrañar la verdad de la evolución artística. Pueden ser más seguros y científicos que Vasari, más ninguno lo ha superado en vivacidad, entusiasmo y comprensión humana. Y –no lo olvidemos– su hazaña, la inicial, fue la más difícil de todas.²⁴

De esta forma, la obra de Vasari “Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos” (1550), refleja un punto central en el desarrollo del análisis estético, un interés individual –propio del pensamiento

²⁴ Vasari. “Los clásicos” Ed Cumbre. 1982 p. XXXVIII.

moderno– surgido, tal como señalaría el propio autor, de la necesidad de no olvidar y de conservar en la memoria escrita a los artistas italianos más celebrados y representativos.

Con su obra, Vasari –discípulo de Miguel Ángel y, según su propia opinión, de no gran talento– intentaría superar los diferentes peligros que le envolvían el arte de su época: las invasiones bárbaras, el periodo medieval, la creciente producción de –nuevamente, en su opinión– imágenes degeneradas que no correspondían con el desarrollo estilístico de la época y el descuido de los emperadores a las imágenes de su tiempo. La mera posibilidad de que su importancia y obra fuese olvidada le resultaba indignante, por lo que buscaría documentar –sin afán de volverse maestro–, a lo largo de casi diez años, aquellos elementos que reflejaban no sólo la calidad de toda obra sino la naturaleza del artista ilustre, recoger y explorar de primera mano su memoria y vida de aquellos sujetos dignos de ser descritos como artistas; su intención principal apuntaba entonces que:

Para defenderlos, en lo que yo pueda, de esta segunda muerte y a la vez mantenerlos en la memoria de los vivos el mayor tiempo posible, me he esforzado en buscar su memoria... Por todo esto he juzgado no sólo conveniente sino necesario escribir estas memorias suyas, en la forma en que lo permitan mi débil ingenio y mi escaso juicio.²⁵

Para lograr dicho objetivo Vasari propuso que las tres grandes artes de su tiempo – arquitectura, pintura y escultura– partían de cierto “parentesco” o tronco común: el dibujo, que se certificaba a partir del estilo clásico –y renacentista– y sus variantes; lo que no impedía los conflictos entre pintores y escultores que postulaban su primacía respectiva y que llevarían a Vasari a conceder, en un primer momento, mayor importancia a la pintura –la arquitectura la planteaba como la rama que las hermanaba–, y a posteriores valoraciones –del material y su durabilidad, del tiempo invertido y capacidad física del artista–, donde privilegiaría el valor espiritual del artista y su posibilidad de acercamiento a la naturaleza, guía última de la representación del mundo y a la cual la inteligencia humana debía aspirar como muestra de su supremacía respecto a lo animal.

Dicha aproximación a la naturaleza se entiende entonces como una crítica a la falta de “realismo” de la imagen medieval y, al mismo tiempo, una consolidación del discurso y perfil renacentista reflejado, como la consolidación de una historia que, a la manera de un

²⁵ Vasari, Giorgio. Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos. (edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi) 2002 p. 33.

proceso orgánico, mostraba tres épocas –infancia, adolescencia y madurez– con cimas y decadencias y que comprendían, históricamente, los siguientes periodos:

- Trecento. Luego de las invasiones bárbaras, que sólo dejaron un arte pobre, los hombres –ajenos aún a un principio espiritual, pero inspirados por la naturaleza– intentaron, aunque muy pobremente, alejarse de la rudeza medieval y trabajar pintura y la escultura según su propio ingenio. Ejemplos de dicha época fueron Cimabue, Giotto, Pisano, etc.
- Quattrocento. Si bien en este periodo los artistas ya agregaban nuevas modalidades artísticas, la dureza de su estilo impedía aún el ideal vasariano: el acercamiento pleno con la naturaleza. Lo representaban Villani, Ghiberti, Summonte, etc.
- Cinquecento. La plena madurez artística: estos artistas superaba ya las etapas anteriores e igualaba el modelo clásico en su acercamiento racional con la naturaleza. Se distinguían Leonardo, Rafael, Miguel Ángel.



Rafael. *Madonna Tempia*.
Hacia 1505

Con esto, y más allá de los elogios, la obra de Vasari parte de la necesidad por registrar y conservar toda obra sobresaliente digna de ser expuesta, coleccionada o admirada como modelo por todo interesado en dicha disciplina. El historiador –y después el crítico– vigoriza con esto una etapa en el desarrollo cultural.

Así, la biografía del artista se constituye como uno de los mecanismos seminales a partir del cual entender toda una dinámica cultural, un momento histórico concreto y sus distintos principios valorativos. Si bien no es el valor crítico lo que sobresale en el trabajo de Vasari, y dada la imposibilidad de traducir literalmente sus planteamientos metodológicos al contexto actual, si debe reconocerse su importancia como elemento indispensable en la construcción de un mito, el de la biografía del artista que terminara por consolidar un discurso de enorme relevancia social: el del arte.

El hombre que se tiene por valioso o por plenamente significativo, irradia esterilidad y distancia. Si es un intelectual, sus puntos vulnerables se convierten en auténticos tabúes. El más leve disentimiento de sus opiniones es para él tan grave como un insulto, porque se pone en crisis su carácter de "fuente" de valor.

Jorge Portilla. La fenomenología del relajo.

2.2.2 Disparen sobre el autor.

La idea vasariana de la biografía del artista, reflejo del pensamiento renacentista, contrasta demasiado con una de las nociones – igualmente histórica– más distintivas de la semiología y que puede entenderse como una respuesta al individualismo exacerbado por dicha tradición: la muerte del autor, formulada por Roland Barthes, y para quien dicho concepto se pierde en un tejido interminable de citas que terminan abriendo diversos niveles metalingüísticos en la obra, lo que permite reforzar o criticar diferentes prácticas discursivas. Así, si todo signo constituye una construcción cultural de evidente connotación ideológica, el crítico y el historiador se mueven como signos que indagan y validan toda obra. Esta



Marcel Duchamp (firmando como R. Mutt). **Fuente.** Ready-made. 1917

propuesta semiológica cuestiona entonces dichas funciones estructurales y su respaldo determinado por nociones preconcebidas como “el sentido común”, “las cosas caen por su propio peso”, “la objetividad”, “la claridad”, “el buen gusto”, tal como Barthes asienta:

La lingüística acaba de proporcionar a la destrucción del Autor un instrumento analítico precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con la personas de sus interlocutores: lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo.²⁶

²⁶ Roland Barthes. El susurro del lenguaje. 1994 p. 68.

Así, si la crítica vuelve al lenguaje el objeto de su vigilancia y a toda enunciación un efecto que precisa ser clasificado, con el fin de conservar sólo aquello que se estime digno de perpetuarse, esto se hace a partir de relegar las posibilidades de todo lenguaje por trascender dichas normas, de no contradecir su autoridad y no “atentar” a la codificación lingüística que dicha disciplina establece.

Pero la riqueza y complejidad de la actual cultura intertextual vuelve espinoso todo intento por disciplinar, descifrar u ordenar “correctamente” y para siempre la obra-texto: al abrir la posibilidad de brindar más de un sentido al lenguaje, aquel sentido concedido originalmente por el autor puede resultar desplazado y obstaculizar la función tradicional de la crítica, misma que pasa entonces a asumirse sólo como una lectura profunda de la obra pero no como su traducción literal, como una asimilación de la cadena de símbolos que integran el sentido de la obra. Con esto, la semiología no se limita a la descripción de la obra sino que deriva en dos posibles vertientes:

- El placer del texto. La lectura como reconocimiento del espacio y disfrute social.
- La escritura como actividad. Donde el productor se concibe como el escritor-autor latente que actúa en un lenguaje siempre abierto que le permite confundirse e igualarse con el lector y el crítico.

De esta forma, el autor no se define a partir de su propia ubicación –y repetición– en un lugar estructuralmente establecido, sino de su habilidad para reconocer distintos sentidos en el lenguaje y de confrontarlos consigo mismo. Con esto, si para la semiología el método parte del lenguaje, también se reconoce en éste una posibilidad de juego con la cual intercambiar narrativamente los signos estructurales del autor, crítico y receptor.

Esto plantea una interrogante: si dichos signos, autor y crítico, han sido rebasados por la cultura actual, si ya no es posible determinar aquellos grandes temas dignos de ser registrados y exhibidos, entonces ¿A partir de donde establecer parámetros para valorar la importancia en las obras?, es decir, si los lenguajes, como referentes, han rebasado la mera designación de los objetos y pueden –dada su complejidad– narrar su propia lógica, resulta aceptable, en términos metodológicos, oponerlos en una cotidianidad en la que

todo acto, por pequeño que sea, se muestre como un probable dialogo abierto entre individuo –y su palabra– y entorno –la lengua como institución social–.

Sumado a esto, Foucault ofrece otra posibilidad del signo autor: aquella surgida por la diferencia que éste funda en su área de conocimiento y donde su obra encarna una renovación y expectativas de avance que, al mismo tiempo, obligan a replantear todo lo que originó dicho campo; irónicamente, si la búsqueda última de la disciplina es determinar las características del autor y obra dignos de preservarse, en esta dinámica se observa que la vuelta obligada a los cimientos de toda esfera social funciona como una acción contra el olvido. Para Foucault, dicha importancia se entiende en estos términos:

Lo particular de estos autores es que no son solamente los autores de sus obras, de sus libros. Produjeron algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos...establecieron una posibilidad indefinida de discurso... quiero decir que no sólo hicieron posible un cierto número de analogías, sino que hicieron posible (también) un cierto número de diferencias. Abrieron el espacio para algo distinto a ellos y que sin embargo pertenece a lo que fundaron.²⁷

Así, el método semiológico otorga al análisis estético la facultad de confrontar un mito fundacional del discurso del arte: el artista y su vida, que debe ser mediada por el crítico y el historiador. Compara la estructura de ambos signos y los ubica como vía a enriquecer con la escritura activa y el dialogo. Con la muerte del autor, lejos de una visión pesimista reductora del lenguaje a favor de estructuras que sobrepasan al sujeto, aplaude el surgimiento de un lector-escritor que, con su propia palabra, juegue con el sentido mítico y discursivo de los signos.

Aquí hay que citar en primer término a Darwin quien, con su



Andy Warhol. **Flores.**
Serigrafía.1970

²⁷ Michel Foucault. Op Cit. 1990 p. 41-42.

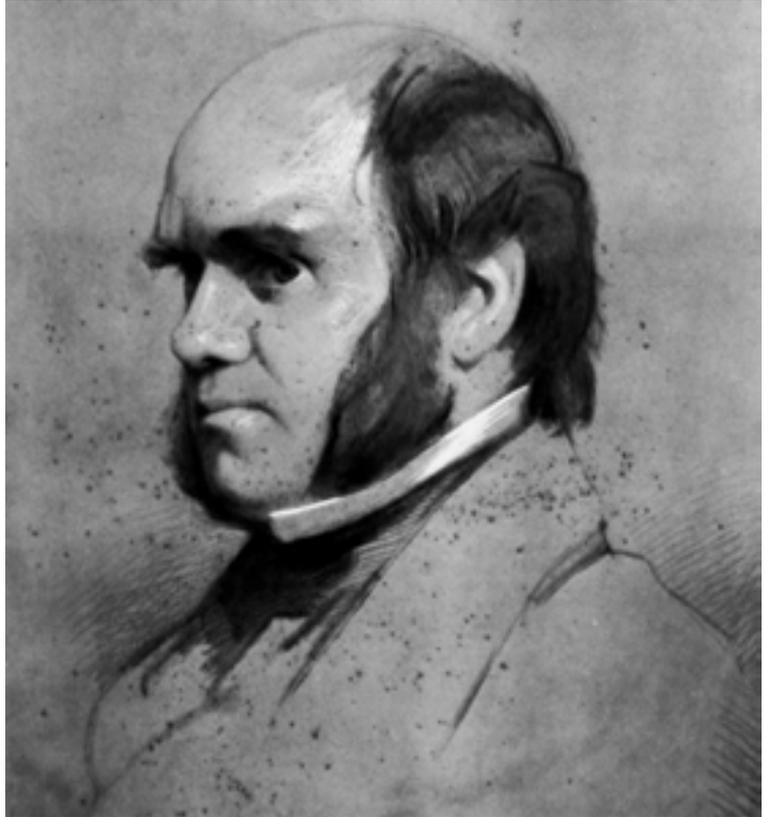
prueba de que toda la naturaleza orgánica existente, plantas y animales y entre ellos el hombre, es producto de un proceso que dura millones de años, ha asestado a la concepción metafísica de la naturaleza el más rudo golpe.

Fredrich Engels. *Del socialismo utópico al socialismo científico.*

2.3 Charles Darwin.

Toda identidad representa la afirmación del individuo y sus rasgos en un grupo concreto.

Si bien todo suceso (aun en su generalidad) afecta a distintos sujetos de manera paralela, los cambios se dan a nivel particular y en grados distintos, lo que resulta en una mayor o menor identidad. Con esto, todo grupo muestra un interés particular por aquellas personalidades capaces de transformar su entorno y que, dado el prestigio social que alcanzan, se vuelven signos a partir de los cuales estructurar una historia grupal. Su biografía se vuelve objeto de un rescate que generalmente se exhibe a manera de fábula a partir de la cual



Samuel Lawrence. **Retrato de Charles Darwin.** 1853

destacar ciertos aspectos de la cultura y evitar los conflictos propios de la interacción cotidiana y los roles que cada individuo asume.

Tal es el caso de Charles Darwin, referente imprescindible en la conformación de todo un proceso histórico y que, sin ser el artista mencionado por Vasari, puede empatarse con los rasgos por éste descrito. Así, a la evidente trascendencia del artista se suma la del científico que, deslumbrado por la riqueza de la naturaleza construye una visión que aclare –en parte– la duda sobre los orígenes de la vida. Sin bien no es la intención primaria de este trabajo ubicar algunos rasgos biográficos de Darwin, estos permiten una referencia mínima con la cual sugerir, de manera más clara, la intención de este trabajo.

Charles Robert Darwin (Inglaterra, 12 de febrero de 1809 - 19 de abril de 1882) hijo de una familia de larga tradición intelectual –su abuelo, Erasmus Darwin fue médico, biólogo y miembro de la congregación interesada en el desarrollo tecnológico Sociedad Lunar–, estudió medicina en la Universidad de Edimburgo, pero en 1827 abandonó la carrera e ingresó en la Universidad de Cambridge donde buscaba convertirse en ministro de Iglesia; ahí se vio influido por la narrativa de los viajes Humboldt y la “Introducción al estudio de la filosofía natural” de Sir John Herschel y, durante unas vacaciones, se dedicó al estudio geológico de Gales. A su regreso, fue invitado por parte de un amigo a un recorrido en un pequeño barco (el Beagle) donde trabajaría como naturalista y buscaría –a deseo expreso del capitán Robert Fitz Roy– confirmar las ideas creacionistas que postulaban que la tierra cambiaba a la par de los organismos. El 10 de diciembre de 1831 Darwin inició el viaje que le permitió estudiar las corrientes oceánicas y formaciones geológicas continentales, así como realizar excursiones terrestres y analizar una amplia gama de organismos vivos y fósiles que lo llevaron a replantearse la postura creacionista y sus variantes.

A lo largo de su trabajo, Darwin observó que las especies vivientes evidenciaban una marcada relación con los fósiles, lo que permitía ubicarlas dentro de un proceso evolutivo, al tiempo que sus diferencias también quedaban determinadas por su ubicación geográfica –sur o norte, este u oeste de América– o por aquellos actos insólitos –como la esterilidad provocada por la mezcla de especies y la extinción de otras especies– de lo que intuyó un permanente, pero apenas perceptible, proceso de selección natural incorporado a su vez a las nuevas especies y que le permitió entrever que:

- Las especies gozan de gran potencial de fecundidad. Fundamento que después Malthus le confirmaría.
- No existen dos individuos idénticos. La variabilidad es universal y gran parte de esta se hereda.
- Las poblaciones tienden a conservar estables sus proporciones dado que los recursos alimentarios son limitados pero regulares. El entorno funciona como un proveedor natural de las poblaciones.

A la vuelta de su viaje, en 1836, y luego de analizadas sus observaciones por famosos científicos, y al tiempo que su salud empezaba a menguar debido a una infección en América, Darwin se volvió una celebridad de la geología dedicada a la clasificación de las

especies, la redacción de su Diario del viaje del Beagle, la sistematización de sus notas sobre la transmutación de especies e islas volcánicas y la formulación de su idea evolucionista, sus causas y relación con la adaptación, es decir, la forma en que el entorno obliga a la transformación biológica, ya sea como procesos de emigración o de cambios reiterados y aleatorios heredados estructuralmente que parten de una sexualidad ligada a una competencia por la pareja, lo que implica la constante búsqueda por la mejoría, supervivencia e integración de las especies.

Si bien estas ideas generaron una profunda crisis espiritual en Darwin, la lectura del “Ensayo sobre el principio de la población” de Thomas R. Malthus le permitió eliminar toda duda pues, si como señalaba éste, ningún aumento –en términos aritméticos– en la producción alimenticia ha logrado igualar y compensar el crecimiento geométrico de la población, el equilibrio entre ambos se establece a partir de restricciones naturales: hambrunas, luchas continuas por la sobrevivencia, enfermedades, entre otras. Con esto, Darwin llegaría a tres conclusiones básicas: primero, que el cambio del entorno terrestre obliga a la vida a su transformación; segundo, que la naturaleza otorga variantes libres, hereditarias e ilimitadas y tercero que dichas variantes está obligadas a una lucha por la sobrevivencia.



Reconstrucción del *Mylodon Darwini*.
Fósil cuyo nombre-homenaje a Darwin.

Sin embargo, estas ideas fueron compartidas por Darwin sólo a unos pocos amigos (Hooker, Lyell) debido al marcado miedo de éste a la polémica; pero en junio del 58, tras haber recibido una carta de Alfred R. Wallace con una teoría similar a la suya, Darwin se vio obligado a publicar por primera vez su teoría en un artículo para la Sociedad Linneana, lo que lo enfrentó con diversas tendencias (científicas y religiosas) que, si bien podían aceptar la evolución, no compartían su idea de la selección natural o de los procesos interrumpidos, dificultad que se superó con la publicación de “El origen de las especies por medio de la selección natural”, donde Darwin concluía que todo organismo desciende

de antecesores comunes que, a la manera de un árbol de la vida, se ramificaba en múltiples niveles evolutivos que permitían la generación o extinción de nuevas especies.

Tras estas polémicas Darwin fue elegido miembro de la Royal Society y de la Academia Francesa de las Ciencias, lo que le permitió, durante el resto de su vida, asentar al fenómeno evolutivo como algo no especulativo sino con carácter analizable a nivel científico, además de señalar la importancia de la selección natural como un mecanismo básico del mismo que, sumado al principio de variación, se oponía a aquellas teorías que determinaban la supervivencia y reproducción de las especies según designios naturales.

Debe señalarse que, si bien Darwin convenció al mundo científico de la realidad evolutiva de la biología, actualmente algunos planteamientos señalan que no llegó a consolidar del todo su aporte esencial: el mecanismo de selección natural principio mediante el cual tiene lugar la evolución y que sólo con las corrientes neodarwinistas, además de los aportes sobre genética, se ha llegado a una esquematización cabal.

En conclusión, la obra de Darwin permite identificar a las especies como variedades definibles que, a partir de su combinación y/o mutación, doméstica o espontánea, dan paso a variantes genéticas capaces de sobrevivir, adaptarse o destruirse a las circunstancias geográficas e históricas de su entorno lo que, al mismo tiempo y según la utilidad de dichos cambios, les permite cierta inmutabilidad que las consolida como especies. Así, esta teoría comprende al menos tres principios básicos: el de variación, donde el individuo de toda población presenta variantes en su morfología, fisiología y conducta; de herencia, en la que los descendientes conservan algunos rasgos de sus progenitores que los distinguen de aquellos con los que no están emparentados, y de selección, donde algunas especies tienen más éxito que otras en sobrevivir en un ambiente determinado.

Con esto, la vida y obra de Darwin ofrece diversos aspectos con los cuales es posible generar una propuesta que, partiendo de la semiología, simule un traslado simbólico de su propuesta evolutiva a las técnicas de re-producción gráfica, donde más allá de su clara condición estética, permita reflexionar sobre un mito concreto del arte: el del artista cuya obra resulta una traducción de su biografía.

And you may find yourself living in a shotgun shack, and you may find yourself in another part of the world, and you may ask yourself- Well... How did I get here?. Letting the days go by / let the water hold me down, letting the days go by /water flowing underground, Into the blue again / after the money's gone. Once in a lifetime / Water flowing underground.

Talking Heads. Once in a lifetime.

2.3.1 Giant Steps: La expedición del "Beagle".

Parte central de la vida y propuesta de Charles Darwin lo constituye su viaje, a bordo del "Beagle", por América, África y Australia pues es en el registro diario de estas experiencias que empieza a esbozar su teoría de la evolución de las especies. Por ello, y sin intención de abrumar, es necesario un breve repaso sobre las condiciones de dicho viaje: desde que –y luego de obtenido el título de "Bachelor of arts" en Cambridge y un verano de investigación de la geología de Gales–, Darwin, lector de autores como Lamarck o Bufón, recibía de su amigo George Peacock una oferta de trabajo –sin paga– como naturalista oficial a bordo del pequeño bergantín Beagle –de apenas 25 mts de largo– que, rumbo a Sudamérica y con la guía del capitán Fitz Roy, buscaba completar algunos estudios cartográficos. Poco después, y gracias a un tío que intervino en su favor, su padre otorgaría el permiso a un viaje de esa dimensión y a pesar de no confiar en la salud de su hijo; así, para el 5 de septiembre de 1831, se encontrarían en Londres un liberal e inexperto Darwin de 22 años con un ferviente y conservador aristócrata Robert Fitz Roy, creyente de la Biblia, con quien compartiría un mismo objetivo: el de confirmar los modelos creacionistas bíblicos.



El viaje en El Beagle.
Las selvas brasileñas. 1832

Dos meses después partirían con una tripulación, mayoritariamente analfabeta, de 75 personas y 3 nativos de Tierra del Fuego bautizados como York Minster, Jenny Button y Fuegia Basket a los que Fitz Roy había comprado como esclavos para educarlos durante tres años y reincorporarlos, en este segundo viaje, a su grupo nativo con la intención de

difundir, gracias a la ayuda de un misionero, un cristianismo que ayudaría a acabar con los atrasos propios de un grupo olvidado –y corrompido– por la estirpe de Adán y Eva.

En su primer destino, Cabo Verde, mientras la tripulación se dedicaba a labores de ubicación y descripción, Darwin coleccionaría y clasificaría la flora y fauna local; en San Salvador, lo espeso de la selva los obligaría a continuar por la costa hasta Brasil donde, a la venta de esclavos –que marcaría una primera diferencia entre un Darwin crítico de este hecho y un Fitz Roy resignado–, se sumaría la reflexión sobre la permanente lucha por la sobrevivencia manifiesta no sólo en camuflajes o emigraciones, sino a lo largo de todo el viaje, incluidos lugares como la Patagonia y Tierra del Fuego.

En Río de la Plata, y al tiempo que aprendía a disecar animales y encontraba los enormes fósiles del Megatherium (perezoso) el Megalonix, el Toxdon (hipopótamo), la Macrauchenia (llama salvaje), el Mylodon (elefante) y algunos armadillos gigantes, Darwin observaría un claro vínculo con sus diminutos equivalentes vivos. Igualmente, el descubrimiento de nuevos fósiles en Santa Fe, San Julián y Montevideo –huesos de caballos anteriores a la llegada española– empezaría a generarle dudas sobre lo inmutable de la creación: la pensaría como un proceso continuo. Así por ejemplo, el istmo de Panamá evidenciaba un proceso en el que la tierra, antiguamente sumergida, daba paso a su actual elevación. Nuevamente, esto aumentaría las diferencias en las creencias de Darwin y Fitz Roy.

Para fines de noviembre partirían rumbo al estrecho de Posonby, antiguo hogar de Jenny en Tierra del Fuego, con la intención de cumplir la misión del creyente Fitz Roy. Sin embargo, el escepticismo de Darwin –afanado en mandar a Inglaterra ejemplares de animales– se vería confirmado un año después cuando, frente a un campamento abandonado y un misionero andrajoso, un Jenny semi-salvaje que rechazaría –junto a Fuegia York– toda pretensión de vuelta a la ciudad. Ante esto, un frustrado e inquieto Fitz Roy compraría –esperando una posterior compensación– el buque Adventure, con el cual terminaría su cartografía y viaje; para principios de 1833, en su recorrido geológico en El Carmen –puesto militar de una Patagonia dominada por el general Rosas– Darwin no sólo encontraría más fósiles y costumbres exóticas en la fauna local –salvaje y doméstica– sino que recibiría, de la comunidad local, algunas enseñanzas autóctonas y consejos de cómo defenderse contra los indios.

A fines de 1833, y mientras salían de Río de la Plata, Darwin estudiaría la formación de litorales en la región, continuaría su lectura de Lyell y, a 3650 mts sobre el nivel del mar –en los Andes–, encontraría fósiles de conchas y pinos petrificados que sugerían un primitivo periodo marino afectado por terremotos y erupciones que daría paso a islas boscosas, nuevas elevaciones y climas tan extremos que impedirían formaciones vegetativas. Por esos días, mientras Fitz Roy recibía de parte del Almirantazgo la negativa a pagar su barco recién adquirido, Darwin aprovecharía para explorar los montes de Chiloe y San Carlos, el volcán Osorno, sería testigo de la erupción del Aconcagua y su probable conexión con otros cráteres como el Consequina y, tal vez en Perú, quedaría infectado de chagas por la chinche vincucha, enfermedad que le restaría lenta pero inexorablemente su salud.



El viaje en El Beagle.
Las tortugas de las islas Galápagos. 1835

En septiembre de 1835, el “Beagle” partía a las Islas Galápagos –que entonces servían de cárceles y se conocían, irónicamente, como “Las Encantadoras”– siendo evidente en la primera, San Cristóbal, que la poca vegetación no competía con la excesiva lava volcánica; en las siguientes, San Esteban, San Fernandina y San Salvador, Darwin contaría –a partir de sus diferencias en los picos– 25 especies de pinzones, ave isleña típica cuyas variantes dependían de la escasa distancia geográfica, lo que respaldaría su idea de un proceso de adaptación producto del aislamiento de las islas y los hábitos alimenticios; al mismo tiempo, la presencia de fósiles le remitiría a especies incapaces de adaptarse a su entorno. Tiempo después, en Tahití, Bahía de Matarai, y Puerto Venus, la tripulación trató con indígenas –tatuados– muy amables mientras Fitz Roy se encontraba con la imposibilidad de cobrar una deuda oficial con la reina local;

aburridos, y con un Darwin interesado en comparar las costumbres indígenas con las propias, la tripulación empezaría a sentirse nostálgica y terminaría partiendo rumbo a Nueva Zelanda, Bahía de las Islas y la colonia inglesa y misionera de Waimate.

A finales de 1835 llegarían a Sydney, Australia, lugar donde la explotación de presos e indígenas sería un punto de comparación con la depredación natural, lo que opacaba toda posible simpatía a la gente local y llevaría a Darwin a dedicarse a la clasificación de los extraños organismos locales así como a estudiar la teoría de Lyell, sobre el desarrollo de los corales como parte de un proceso evolutivo; en Tasmania y la isla King George's Sound, presenciarían danzas rituales de la tribu Cockatoo Blanca.

Finalmente, y luego de recorridas las islas Mauricio, Buena Esperanza, Cd. del Cabo, Santa Elena y la isla de Asunción, el "Beagle" volvería a casa llegando el 2 de octubre de 1836 a Falmouth, Londres. A su regreso, y luego de una cálida bienvenida, Darwin sería nombrado Honoris Causa de Cambridge, conseguiría un subsidio para publicar su diario de viaje y estudiar los arrecifes de coral y clasificaría la zoología recolectada durante su viaje. Mientras, su salud empezaría a menguar obligándolo a recluirse en su casa, dedicarse a la cría de palomos, y estudiar los planteamientos de naturalistas como Huxley y Hooker. Finalmente, en junio de 1860, en la Asamblea de la British Association de Oxford y a pesar de los ataques del obispo Samuel Wilberforce, la teoría de la selección natural sería reconocida finalmente como un hecho científicamente indiscutible.

Por su parte, Fitz Roy, nombrado gobernador de Nueva Zelanda –y luego destituido por su excesiva autoridad– volvería a encontrarse con Darwin en 1857, momento en el que ya sus diferencias se volverían irreconciliables; para el 30 de abril de 1859, y a sus 59 años, Fitz Roy acabaría suicidándose.

De esta forma, y como conclusión, el viaje en el Beagle puede entenderse como una alusión que en un primer plano refleja a un individuo cuestionando los planteamientos tradicionales sobre la naturaleza vital de su entorno y, en un segundo plano, revela a un instrumento fundamental para registrar un habla individual confrontada a una lengua social: el diario personal y que termina por hacer patente lo arbitrario de todo intento por encerrar en un código fijo las infinitas posibilidades que la realidad encarna.

Capítulo 3. Técnica, reproducción y discurso.

¿Por qué piensa la gente que los artistas son algo especial? El suyo es simplemente un oficio más...

Andy Warhol.

New No New Age Advanced Ambient Motor Music Machine New New NNNAAAMMM New No New Age Advanced Ambient Motor Music Machine NNNAAAMMM Welcome to electro-smog therapy. I'll give you 20 000 volts and singing cables. Welcome Monsieur Guillotine and the democratic machine. Das Lied schläft in der Maschine träumt das Lied Maschine Maschine Maschine Maschine... NNNAAAMMM Let's turn on the utopian side-grinder. Motor Music Machine New No New Age Advanced Ambient Motor Music Machine New No New Age Advanced Ambient Motor Music Machine New No New Age Advanced Ambient NNNAAAMMM Das Lied schläft in der Maschine Das Lied schläft in der Maschine.

Einsturzende Neubauten. NNNAAAMMM.

El tercer elemento de análisis, la *técnica*, (*τεχνη*, *techné*), entendida como el conjunto de procedimientos puestos en práctica para obtener un resultado determinado, está estrechamente ligada a la noción de *ars*, exclusiva de lo humano y a partir de lo cual es posible desprender dos planos de reflexión sobre la técnica:

- *Como conocimiento y búsqueda de la realización.* Que nace del deseo individual por comprender la esencia de la técnica para distinguir sus diversos alcances.
- *Como elemento inseparable del discurso.* Capaz de construir un entorno y establecer distintos niveles de relación: estético, político, económico, etc. a partir de los cuales todo grupo socializa y ordena su propia percepción de la realidad.



De esta forma, este acercamiento a la técnica pasa por un vínculo con lo cotidiano y su capacidad para fundar artificios que inviten a una reflexión permanente sobre la arbitrariedad que el acercamiento a todo entorno encarna.

A esto se suma el paso ineludible de la técnica a la tecnología y que, en la cultura contemporánea, obliga a entender nociones como montaje, repetición, ritmo, etc. desde un matiz estético y que termina por influir en toda forma, física o mental, de los grupos sociales y cada uno de los sistemas en que se insertan.

Así, el análisis de la técnica no sólo permite ubicar los cambios sociales, sino además reconocer una visión experta que explica todo según una óptica especializada y limita la potencialidad de la técnica, obligando con esto al permanente retorno a sus fundamentos, principios lúdicos y creativos.

Este capítulo interpreta entonces a la técnica como una posibilidad de conocimiento, un instrumento para la construcción del entorno y la identidad, cuyo potencial de libertad respecto de la naturaleza corre paralelo a su posibilidad estética, y donde el paralelismo con las especies orgánicas se plantea como una alegoría a partir de la cual replantear los rasgos más evidentes de la técnica.

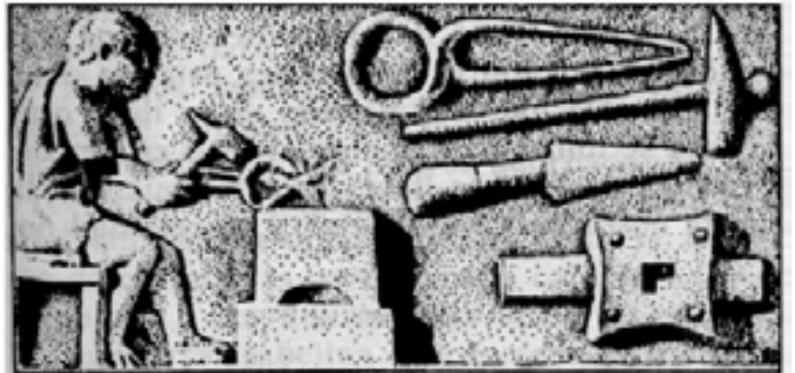


La acallada dialéctica de lo dialéctico genera la peculiar apariencia de una post-historia. Pues ahora, la primera fuerza productiva: el progreso científico-técnico sometido a control se vuelve él mismo en fundamento de la legitimación... La conciencia tecnocrática viola con ello un interés que es inherente a una de las dos condiciones fundamentales de nuestra existencia cultural: al lenguaje, o más exactamente, a una forma de socialización e individuación determinadas por la comunicación en el medio del lenguaje ordinario.

Jürgen Habermas. Ciencia y tecnología como ideología.

3.1.1 La centralidad de los clásicos y la técnica como conocimiento.

La filosofía, al generar una reflexión más profunda del individuo y su entorno, muestra también especial interés por la técnica (*τεχνη*, *techne*) misma que remite a aquellos actos, sistemas, materiales o reglas necesarias para la formulación de toda obra u objeto; al mismo



Cerrajero romano en su trabajo. Siglo II d. C.

tiempo, muestra como ésta rebasa la sustancia material y su oficio práctico para sugerir un acercamiento más intenso de lo artístico –ya sea en términos analíticos o prácticos–, sus preceptos y facultad de libertad como proceso creativo.

A grandes rasgos, Aristóteles entiende a la *τεχνη* –junto a la *epistémē*, *sophía*, *nous* y *phrónesis*– como uno de los cinco modos de conocimiento para llegar a la verdad *objetiva*, que parte sólo de la propiedad material o congénita de los objetos sino del conocimiento que resulta de su ejercicio activo y libre y donde lo verdadero –o falso– no se encuentra en estos sino en el pensamiento capaz de producir realidades u objetos no naturales y que, potenciados en distintos niveles, dan paso al fenómeno acto e instituyen la noción de verdad no como *algo natural* sino como una *posibilidad de conocimiento*. Dicha facultad, lejos de someter el hecho artístico a la mera habilidad –perceptible sólo a los iniciados– lo considera parte de una reflexión sobre la relación sujeto-entorno que, al evidenciarse en la técnica, se arraiga en un tiempo y plano distinto.

Para Aristóteles, todo producto humano se deriva de una elección –que contempla la *disposición*, *capacidad* y *conocimiento*– potenciada por el *hábito* y encaminada a la

producción con miras a cierta perfección. Así, toda realización derivada de la técnica puede ser abordada según un mayor o menor entendimiento y, al mismo tiempo, como un ejercicio abierto en el que todo “error voluntario” es preferible a aquella prudencia que reduce la obra a mera explicación normativa. Esto centra el análisis de la técnica en un punto específico: el de ser una *prueba* que, sin intención especulativa limitante, privilegie la experiencia de su *práctica*, a partir de la cual todo sujeto realiza una búsqueda de la verdad, potencia los unidades contrarias presentes en todo ser y que, en un proceso de libertad, se muestran como parte de la *praxis poiética*, no como algo dado de antemano.

Así, la técnica permite al hombre crear, conscientemente y a un mismo tiempo, algo artificial que lo refleja y ubica en un tiempo concreto. Con esto, la técnica trasciende la noción del artesano, se extiende a las artes mayores y participa no sólo de la habilidad manual sino también de la *métis*, la *inteligencia artera*, manifestándose en un tiempo específico como *evento* abierto a múltiples posibilidades de praxis e interpretación –no sólo en términos absolutos o naturales sino artísticos o estéticos– y vinculando la obra del artista y del artesano a la reflexión sobre la *potencialidad humana* –individual o social– y su *repercusión histórica*; siguiendo esta reflexión, Virginia Aspe Armella refiere el sentido de dicha relación entre la técnica y el sujeto en los siguientes términos:

Ya que en los seres vivos su primer principio es el alma, por la cual proceden todos los movimientos en orden al fin, el alma es automovimiento porque mantiene al ser vivo en la existencia. Pero en los seres artificiales su principio está en la *τεχνη* y la actividad que permite que estos seres lleguen al mundo.²⁸

Pero si la técnica comprende un hábito analítico de índole práctica, ésta se completa con lo que Aristóteles nombró el *per accidens*, algo en cierto sentido cercano a la fortuna, casual e independiente –interna o externamente– de la técnica, dado que si el artista es capaz de percibir, relacionar y crear artificios, el *per accidens* llega a potenciarlos más allá del terreno de las necesidades y de amplia su espacio de libertad cancelando con esto toda posibilidad de predecir un desenlace inequívoco en la obra.

Así, la interpretación de la obra u objeto –el signo concreto– obliga a rebasar todo sentido utilitario o práctico, asumir ante ella y su propio mundo una postura y asimilar las propiedades que la llevan de un entorno inmediato a un contexto histórico; dudar de una

²⁸ Virginia Aspe Armella. El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles. p. 100.

idea de “esencia” en dichas propiedades y otorgarles un alcance contemplativo capaz de arrancarnos de nuestra cotidianidad insertándonos en *su* realidad, que produce un *inicio* distinto al cronológico y donde el objeto construido alude al mundo desde una visión diferente y plantea *su verdad*.

Nuevamente, la idea de verdad en lo artístico no debe entenderse en términos absolutos. Así, otra reflexión esencial sobre la técnica, la de Heidegger, la ubica no como algo fijo o en un sentido tradicional de belleza, sino como un *acontecimiento* que necesita ser contemplado para ponerse en marcha y consagrarse como verdad: si todo objeto artístico parte de un proceso creativo, éste



Robert Fludd. *Arte de la memoria*. Butil. 1619.

se perfecciona durante el recogimiento que saca al espectador de su aislamiento y le presenta una verdad abierta a múltiples lecturas, la de la obra, la del objeto, la del espectador, de su entorno, etc. lo que simboliza una relación entre la tierra, como material, y su mundo como proceso individual creativo. La técnica se muestra entonces como un elemento para hacer “*salir lo oculto*” tal como el mismo Heidegger señala:

Lo instrumental es considerado el rasgo fundamental de la técnica. Si nos preguntamos paso a paso lo que es propiamente la técnica, representada como medio, llegaremos al salir de lo oculto...la técnica no es pues un puro medio, la técnica es un modo de hacer salir lo oculto. Si prestamos atención a esto se nos abrirá una región totalmente distinta para la esencia de la técnica. Es la región del desocultamiento, es decir, de la verdad.²⁹

La técnica abre así una reciprocidad entre obra y contexto en dos posibles sentidos: aquel que *facilita* la experiencia –necesariamente normativa– y permite una sana ruptura e invención regenera con ello, e invariablemente al objeto como conocimiento; y, en un segundo plano, la de la *propiedad* del *ser* mismo, cuando la obra *es, opera la verdad del ente* y la técnica revela su papel primordial: *hace visible el mundo*, se presenta como un

²⁹ Martin Heidegger. La pregunta por la técnica. p. 14.

“desocultamiento” de la verdad y sus elementos adquieren un ritmo y lugar propio. Esta idea de verdad aparece entonces como resultado de una reflexión sobre la esencia de la técnica: como aquello de donde algo procede y por lo que es como es, su origen.

En este sentido el lenguaje, en tanto construcción social, se entiende como *obra y producto de la técnica*, es decir, sin ser propiamente una técnica, el lenguaje puede entenderse como el acto a partir del cual *el mundo* de un sujeto –o pueblo– nace históricamente, y en el que la *tierra* permanece oculta. Así, si en la cotidianidad el habla sirve para la comunicación y entendimiento mutuo, ello no significa que lo dicho sea la esencia de lo comunicado o que esto se reduzca a la mera suma de palabras o sonidos: en sus múltiples niveles, y específicamente en el terreno de lo estético, el lenguaje lleva al sujeto a lo latente y lo manifiesto, toda obra –o lenguaje estético– al plantear y objetivar una vivencia o realidad, “renueva” a la naturaleza ofreciéndose como algo distinto, sea porque no lo tenga o no lo puede generar; Heidegger refiere que:

El lenguaje mismo es Poesía en sentido esencial. Pero puesto que el habla es aquel acontecimiento en el que por primera vez se abre el ente como ente para el hombre, por eso mismo, la poesía, en sentido restringido, es la Poesía más originaria en sentido esencial. Así, pues, el habla no es Poesía porque es la poesía primordial, sino que la poesía acontece en el habla porque ésta guarda la esencia originaria de la Poesía.³⁰

Pero esto implica un riesgo: que la técnica acabe por permearlo todo sin una reflexión previa, donde el sujeto halle toda obra o proceso como algo limitado a un sólo plano (práctico, estético, político etc.), olvide su posibilidad de relación y transformación múltiple del mundo y termine por someterlo a una *no-existencia*. Es sólo a partir de la reflexión de la técnica como el sujeto se acerca a su propia esencia, donde la estabilidad de los objetos desaparece y da paso al “desocultamiento”, la verdad y el conocimiento de su propia representación y libertad, del ser responsable de su propio hacer y a lo que Heidegger suma el que, si toda obra es sólo a partir del artista –y viceversa–, ambos son en virtud de un tercero ajeno a la intención individual del primero: el arte, por lo que si el origen de la obra de arte es el arte, ésta como objeto no debe perderse en mundos que no le corresponden (para algunos el museo o el mercado) o limiten su posibilidad de ser y establecer ordenes y mundos distintos, de reflexión y transformación. El origen

³⁰ Martín Heidegger. Arte y poesía. p. 114.

“dominable” de la obra, constituye entonces la superación de todo sentido utilitarista, ya sea en un sentido antropológico o ideológico, –ya sea *aprovecharse* de la naturaleza o describirla “correctamente” en términos científicos– pero que comprometen la meditación del sujeto y olvidan su entorno como reflejo de su esencia.

Así, la técnica no sólo realiza y afina lo que la naturaleza, de suyo, no logra sino que, como el lenguaje, no se concibe como algo neutro, su uso implica una dialéctica: por un lado, el de la expresión histórica que impone toda forma significativa afectando con esto la acción social cotidiana y, por otro lado, la crítica donde el artificio representa una apropiación de los métodos y sus lenguajes para dirigirse a una posible construcción y escritura de la propia identidad.

Nuevamente, y más allá de la sugerencia lingüística, ambos caminos pueden asumir una posibilidad estética y, al potenciar los múltiples significados de la obra, acercar al individuo a un sentido mayor, que supere lo arbitrario inmediato de la obra y le bosqueje lo indeterminado de su entorno.

De esta forma, toda reflexión profunda sobre la técnica supera su noción utilitaria, se adentra en lo cotidiano y, lejos de concebirla como algo neutral o *naturalmente* aplicable, la muestra como condición y contingencia a partir de la cual el individuo se descubre a sí mismo y su entorno. Al mismo tiempo, se corre el peligro de malinterpretarla y entenderla como mero destino de época desechando así la posibilidad que ofrece de auto-conocimiento y crearla, junto al hombre, la medida única del mundo. Ante esto, es la obra artística la que ofrece la oportunidad de asombro, pensamiento y dialogo activo que remite no solo al aspecto utilitario de las cosa sino a la susceptibilidad de trascender lo inmediato y otorgarle a todo objeto u acto un carácter estético.



Ilustración para el libro “*Relaciones entre el cuerpo y el alma*” de Rene Descartes. Xilografía, 1664

Por medio de ese circunloquio pseudonarrativo, sólo se pretende desplegar una repetición soporte de existencia, a través de ritmos y de ritornelos de una infinita variedad. El discurso, o cualquier tipo de eslabón discursivo, se convierte así en portador de una no-discursividad que, como una estela estroboscópica, anula los juegos de oposición distintiva, tanto a nivel de contenido como al de la forma de expresión.

Félix Guattari. Las tres ecologías.

3.1.2 La vida cotidiana en la época de reproductibilidad ideológica.

Asumir la técnica como concepto central para un análisis cultural permite integrar todo producto social en un conjunto de relaciones culturales discursivas cuya coherencia se ve delegada en instituciones que regulan la percepción del entorno y su apropiación. La técnica juega entonces un rol indiscutible como eje de construcción de la realidad y consolidación ideológica; dichas prácticas se apoyan entre sí para sugerir un ideal *mitológico* de progreso o evolución social, fetiche de productividad y que, paradójicamente, reduce la posibilidad, en la relación sujeto-naturaleza, de entender la técnica como *conocimiento*: se vuelve una base que estabiliza una segunda naturaleza social que, en la experiencia cotidiana, certifica a toda “nueva” técnica a desplazar, en una velocidad y diversidad aparente, a la técnica anterior dentro de “avance” opaco que sólo encubre una escasa pluralidad donde sujeto y objeto quedan contenidos en un mismo discurso.



Alberto Durero. *Adan y Eva*. 1504

Con esto, desarrollo social y discurso técnico-tecnológico transforman los principios tradicionales de la estética –sea a nivel de percepción, recepción o concepción de la obra– y obligan al sujeto a replantearse dicho impacto, tal como plantea Walter Benjamín, quien confirma en el componente reproductivo la pérdida contundente del aura en la obra de arte –aquella prueba irreplicable de lejanía inmutable por muy cercana que esté toda obra– y que lo obliga a una dialéctica distinta, trazada entre lo humano y su estética, lo ideológico y lo político referida de la siguiente forma:

La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su alineación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte.³¹

Así, si la técnica –como lenguaje– revela al mundo como un espacio habitable más allá de lo meramente biológico, su actividad se entiende como un medio para percibirlo y no aislarse del contexto. A partir de ello se añade un sentido al entorno social que, en su extremo muestra una búsqueda por controlar y acallar toda posición individual a partir de diversas burocracias y lenguajes disciplinados, donde si bien “nadie” obliga a nada, si se contempla una nueva tiranía: la de las mayorías identificadas con el pensamiento y comprensión de las operaciones lógicas asignadas según una visión mundo previamente acordada, donde las diferencias básicas del sujeto no son tomadas en cuenta.

La técnica, productora abierta de la relación sujeto-entorno, se racionaliza en un discurso donde los objetos son presentados cándidamente como “únicos” pero, al mismo tiempo, designados previamente para integrarse en un todo estructural, cancelando su posibilidad transformadora; la cultura, técnica e ideológicamente solidaria a las prácticas del poder, erige conceptos como *entorno o ambiente* que, en una aparente “naturalidad”, engloban una economía sígnica que sólo simula una “coherencia interna”. Incluso, se estimula una participación “franca y democrática” donde las opciones, que aparecen como promotoras del “milagroso” progreso del sistema, sólo reproducen el consumo de sus esquemas sin cambios cualitativos, tal como expone Jean Baudrillard:

Hay en esto una suerte de fatalidad. A partir del momento en que toda una sociedad se articula y converge en modelos, en que la producción se las ingenia para desestructurar sistemáticamente los modelos en series, las series en diferentes marginales, en variantes combinatorias hasta el punto en que los objetos cobran un status tan efímero como las palabras o las imágenes...en esta convergencia dirigida, en esta fragilidad organizada, en esta sincronía perpetuamente destruida ya no es posible ninguna negatividad. Ni contradicción abierta, ni cambios de estructura, ni dialéctica social.³²

Pero esta influencia, que oculta el hecho de que lo “auténtico” se funda sobre un juego arbitrario de contradicciones, no puede clausurar su referente concreto, lo

³¹ Walter Benjamín. La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica p. 57.

³² Jean Baudrillard. El sistema de los objetos. p. 176.

cotidiano, que implanta una distinción entre lo “real” y la ficción y concede el consumo “consciente” de lo irreal.

Así, y si bien la técnica no resulta “cierta” o “falsa” en sí misma, también encarna la concreción de las necesidades psíquicas del hombre –reflejando con ello su propio sentir–, por lo que sus criterios de aceptación parten de su uso y del impacto que ejercen sobre los objetos y procesos sociales sobre los que incide; dicha marcha histórica brinda entonces en los sujetos elementos de identidad, de hablar su propia historia como individuo o como pueblo y les otorga vida propia, tal como expresa Lucien Sfez:

Aquí la ficción histórica cuyo objeto es la técnica es más que identificatoria: otorga valor y designa a la realidad en su presencia inmediata y utiliza ese apoyo para revelar el porvenir. En efecto, la historia tal como nos la cuentan en la historia y más adelante, para los aficionados, es un relato del que podemos separarnos, sea cual sea el interés que nos suscite.³³

Esta cualidad de la técnica encuentra en la reproducción su posibilidad irónica de renovación: al acreditar una cierta independencia de la copia respecto del “original” y atrofiar toda noción de autenticidad y realidad, patentiza que ambas no son sino construcciones a partir de las cuales es posible retornar a la intención primaria de la técnica, donde dicho origen, como proyecto, comprende la realización de la propia identidad.

En conclusión, si la técnica apuntala la construcción del discurso y la circulación de signos sociales, también facilita que el sujeto se articule a sí mismo, que su expresión construya su identidad y acentúe los rasgos de toda ficción, cuestionando toda distinción tajante entre lo verdadero y lo falso. Técnica y artificio funcionan entonces como apertura a otros “mundos” posibles, con una coherencia interna que permite formular a los otros un posible nexo de identidad y donde, como se verá más adelante, la copia juega un papel central.



Il nostro era, era arret. --
On.
Ha esse scarpas.

Alexander Rodchenko. Extracto del poema **Pro Eto**. Fotomontaje. 1923.

³³ Lucien Sfez. Técnica e ideología. Un juego de poder. p. 204.

Contra la voluntad de sus dirigentes, la técnica ha convertido a los hombres de niños en personas. Pero semejante progreso de individuación se ha producido a costa de la individualidad en cuyo nombre se llevaba a cabo, y no dejado de ella más que la decisión de perseguir siempre y sólo el propio fin.

Max Horkheimer y Theodor W. Adorno.
Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos.

3.1.3 La repetición y su ritmo como parte de la estética contemporánea.

En la cultura actual, nociones como *serie, reproducción, regularidad, repetición* o se entienden como parte central de la esfera estética y todo “cambio” real representa una diferencia radical con el discurso imperante; al describir algo distinto al sentido legitimado en el entorno, dichos mecanismos implican la posibilidad de una crítica a toda recreación mecánica de las prácticas cotidianas y sus disciplinas,



Pablo Picasso. ***Guernica***. 1937

mismas que asoman como meros accesorios de una simulación subordinada a la cooperación ficticia y contenida en una planificación discursiva que abarca todos los niveles sociales, tal como señala Andrew Darley:

Una cultura que se halla gobernada por la elaboración de artículos de consumo y por los imperativos de la comercialidad (con las forzosas exigencias que ambos fenómenos implican sobre la producción) implica la idea de un sistema en el que cualquier tentativa de diferenciación se halla sujeta a niveles de regulación, repetición, tipificación y estandarización.³⁴

Así, si toda obra simulada implica una forma de no-comunicación, de negación de intercambio y responsabilidad –como no sea otra simulación donde las interpretaciones, parten de no modificar el código–, dicha fisonomía encuentra en la copia franca una oposición que rebasa acciones como la subversión y trasgresión, modelos neutralizados que sólo revelan la coacción permanente de los signos; en este sentido, la copia

³⁴ Darley Andrew. Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación. p. 213.

representa una opción para lograr, en otros niveles, la construcción de la identidad, tal como señala Jean Baudrillard:

Toda veleidad de democratizar los contenidos, de subvertirlos, de restituir la “transparencia del código”... carece de esperanza, como no se rompa el monopolio de la palabra, y esto no para dársela individualmente a cada cual, sino para que pueda intercambiarse, darse y devolverse...y sin que pueda jamás ser detenida, petrificada y redistribuida en cualquier lugar del proceso social.³⁵

En su práctica, la copia deja ver al menos dos mecanismos esenciales de la estética actual: *el montaje*, que combina, a nivel formal, elementos divergentes y produce una obra “orgánica e híbrida”, y la *estética industrial masiva* que, persiguiendo modelos narrativos seriados, termina por afectar los procesos de recepción y crítica. Con esto, lejos de plantear como finalidad estética la *diferencia aparente* que sólo recrea al código, el concepto de *repetición* proyecta la trasgresión más lograda que exhibe y denuncia la clonación –copiosa pero improductiva– de la cultura, la opacidad coactiva del discurso.

Dicha serialización revela la lógica del código artístico y opone, a los procesos sociales, los tipos de la repetición: al equiparar consumo productivo e improductivo, la copia exhibe cierta superficialidad en las prácticas actuales y, dada la ya referida noción de intertextualidad, pervierte dos juicios primordiales del discurso de la crítica: la *originalidad* y el *autor* pues, si hasta el siglo XIX toda copia tenía valor ilustrativo en sí misma, en nuestros días ésta pasa a ser una práctica “ilegitima” que obstaculiza todo orden establecido por una estructura o discurso único.

A esto debe sumarse un valor inherente a la repetición: *el ritmo* que, enfrentado a una articulación espacial o temporal estática, marca no sólo el tiempo en que los miembros de un sistema varían sus atributos sino también una dinámica evolutiva, formal o temática, de sus *identidades* invariables y sus *diferencias* independientes; para Omar Calabrese, dichos ritmos producen al menos tres paradigmas culturales:

1. *La repetición resultante de una serie con matriz única*: capaz de regular y estandarizar los productos, concretos o intelectuales, determinando su optimización económica y capacidad creativa.

³⁵ Jean Baudrillard. Crítica de la economía política del signo. p. 203.

2. *La repetición como mecanismo estructural en la generación de textos:* donde la semántica de los significados permite dos opciones: *la variación de un idéntico* –con una metahistoria indestructible, de eterno presente– y *la identidad de varios diversos* donde el ritmo avanza lentamente hacia un fin concreto.

3. *La repetición como condición de consumo:* que implica al público y los productos que consume, originando una conducta y satisfacción rutinaria que “degenera” en el *consumo consolatorio* o *re-orientado*, donde dichos receptores muestran su carácter pasivo o activo ante la cultura.³⁶

Con esto, la cultura actual refleja una *estética de la repetición* donde, partiendo de la copia, se replantean nociones como la recepción y crítica de la obra, el autor y la originalidad, así como aquellas dialécticas entre las *diferencias* que acentúan la continuidad del código y la *repetición* como principio de diferencia, donde ésta última, lejos de limitar, sustenta otros valores como el montaje y la estética industrial. Reaparece entonces la complejidad de la reproducción en toda aquella obra o técnica capaz de actuar en cualquier nivel de repetición: el de la *producción* estandarizada, matizada por su modelo –matriz, placa o lenguaje–, la del *texto* o discurso que se



Joel Peter Witkin. *Guernica variations: pathological reproductions*. 1986

sustenta en la técnica y la del *consumo*, donde las demandas siguen principios de consolación o posibles consumos productivos. Dicha posibilidad se vuelve entonces un paradigma idóneo en el análisis cultural y donde, como se desarrolla a lo largo del trabajo, permite observar en la práctica del grabado una posibilidad de recreación de estos planteamientos.

³⁶ Omar Calabrese. La Era Neobarroca. p. 51.

Quiero sobrevivir, poder hablar a la gente del futuro por mucho tiempo. Pienso en sólidas chapas de cobre, en tintas perdurables, de fácil producción, en impresiones fieles, y estoy adoptando el grabado como una forma de expresión.

James Ensor. *Carta a Albert Croquez.*

3.2.1 La técnica, el grabado tradicional y la estampa. Características principales.

La palabra *grabado* se deriva de la voz francesa *graver* que designa el acto de dibujar e incidir, a partir de diversos instrumentos, en un material duro -metal, madera,

piedra u otros- para volverlo un modelo o matriz capaz de

recibir tinta y estampar la imagen creada en un soporte concreto tantas veces como se desee. Dicho principio de reproducción impresa le concede el valor definitivo de transmitir básicamente la misma información gráfica en diferentes soportes: papel, tela u otros objetos cotidianos y si bien resulta evidente una dinámica comunicativa marcada por técnicas y tecnologías cada vez más rápidas en los procesos de reproducción, el principio de experiencia y manejo de información permanece prácticamente indeleble. Igualmente, técnicas como la litografía y serigrafía si bien no entran en una categoría plena del grabado, si comparten dicho fundamento y permiten, a especialistas como Rosa María Vives, derivar una primera clasificación que obedece al material usado en su matriz, la calidad de su incisión –profunda o superficial– y las herramientas empleadas de tal forma que dicho umbral engloba a técnicas como:

La Xilografía –del griego “*Xýlon*” madera y “*grápho*” referente a la escritura o al dibujo–; la calcografía –del griego “*Khalkós*”, cobre y otras aleaciones con el zinc, estaño y plomo y “*grápho*”–; la Litografía –del griego “*lithós*”, piedra y “*graphó*”– y la Serigrafía –del latín “*sericus*”– y del griego “*serikos*”, seda.³⁷

Al mismo tiempo, cada uno de estos grupos presenta una serie de bifurcaciones que se asemeja a un sistema de familias interrelacionadas tal como muestra, en la xilografía, su calidad *a fibra*, *contrafibra*, *por sistema japonés*, o de *plancha tallada*; en calcografía, el



Olaus Magnus. Lluvia de peces en Escandinavia
Ilustración de la *Historia Gentibus Septentrionalibus*. 1578

³⁷ Rosa Vives. Del cobre al papel. La imagen multiplicada. p. 22-23.

principio de *incisión directa* –*punta seca, buril, punteado o mezzotinta*– o *indirecta* –*aguafuerte, aguainta o barniz blando*–; los grabados en cartón –*colografías y plantillas*– o plástico –*pirograbado, linograbado*–, y las variantes litográficas –con tinta o lápiz– o serigráficas –trabajos de plantilla directa o de fotoemulsión–, etc.

Dichos principios amplían el potencial gráfico y lingüístico de la imagen que, en una combinación más amplia con otras disciplinas artísticas –como la pintura, fotografía, procesos industriales, etc.–, o con nuevos recursos –el manejo de fotocopias, soportes de silicona o herramientas digitales– enriquecen sus cualidades gráficas, ya sea a nivel de *creación*, como parte de una actividad personal en la placa y su resolución impresa, o en el plano de la *reproducción*, en un proceso de impresión múltiple y seriada.

Al no ser posible ubicar un origen exacto del grabado, es posible partir de dicho principio “reproductivo” para ligarlo con la estética contemporánea y con nociones como *modulo, secuencia, reiteración, fragmento*, etc., términos que revelan no sólo una historia de la imagen marcada por su divulgación y *repetición*, sino por la potencial duplicación discursiva de las distintas actividades cotidianas.

Por otro lado, si bien la expresión *grabado* implica la obtención de una imagen, dicho término no debe confundirse con su resultado final, trasladado mediante entintado y presión a un soporte concreto, y que considera al menos dos estados que distinguen los diferentes momentos de resolución de la imagen: durante el trabajo de taller, donde la impresión se conoce como la *prueba*, que llega a sumar distintas intervenciones a partir de las cuales componer el resultado definitivo: la *estampa*.

Esta primera “anatomía” del grabado tradicional brinda información esencial sobre sus rasgos determinantes, que se complementan con consideraciones que, ya sea en la placa o en la estampa, vuelven el estudio del grabado un vasto campo de trabajo. Así, en la placa, debe considerarse el *bisel*, los *apuntes compositivos* o *alteraciones* que señalan un segundo momento de trabajo, la ubicación de máscaras, los márgenes, el *proceso en claraboya* generado con placas insertadas o intercambiables, *líneas marginales* que la limitan respecto al soporte, o bien los datos escritos directamente por el autor como son el título, firma fecha, lugar, dedicatoria, numeración, etc.; referencias todas que definen el valor y rango concreto de la placa y que influyen en la generación de la estampa.

Igualmente, la estampación permite una extensa gama de pruebas con las cuales interpretar distintas corrientes: desde la imagen única –el monotipo–, la *prueba de estado, de trabajo, de ensayo, de artista, contrapruebas, con remarque, “avant la lettre”, al aceite*, etc., hasta aquellas referencias aparentemente nimias pero de trascendencia histórica evidente, como los márgenes y medidas de la stampa, siendo normal que en el siglo XV se corten al ras mientras que en el XIX ocurre todo lo contrario: es condición de toda stampa los márgenes anchos y completos –su falta rebaja muy considerablemente su valor, a menos que se trate de una “placa perdida”–. O el que en los tirajes antiguos, hasta finales del siglo XIX, no se considere relevante la firma del autor u otros datos adicionales que hoy validan las etapas que integran la producción de toda stampa como la información de pase, fuera de comercio, variaciones de edición, plancha anulada, de impresor, numerada, *“progressive proofs”*, etc. Así, es posible distinguir una serie de estadios y ritmos que describen tanto una secuencia anatómica de la imagen como su proceso evolutivo. Como la misma Rosa María Vives apunta, siempre deben considerarse diversos niveles de observaciones:



Sota de diamantes. Xilografía.
1400

Si los exámenes pormenorizados de los aspectos técnicos, formales, materiales, procesuales y de conservación de una stampa, no son suficientes para su completa identificación, se puede recurrir, además de los métodos históricos y estilísticos más globales, a los análisis científicos y de laboratorio aplicados a los materiales.³⁸

Rematando estos procesos, componentes como el papel y la tinta empleados en la resolución de la stampa resultan fundamentales para determinar su calidad: el soporte, sea de algodón, ámate, pergamino, procesado a mano o de modo industrial, el uso de blanqueadores, su alto o bajo gramaje, con filigranas o contramarcas, de alta o baja calidad en sus fibras y acabados, son unidades que ayudan a enriquecer el resultado final

³⁸ Rosa Vives. Guía para la identificación de grabados. p. 216.

de la estampa a partir del manejo de *barbas* que repercuten en un grabado *intonso*, de *márgenes enteros*, *anchos o estrechos*, *estampado a sangre*, etc.

Por su parte, la tinta –sea de base acuosa o grasa– no sólo debe conservar su tono, intensidad y brillo sino que durante el proceso de resolución de la estampa, que va del pintado a mano a procesos más complejos como a la *“poupée”*, o el método *“roll up”*, otorga carácter fundamental a la estampa y revela un recorrido histórico que da del uso del negro de humo y las tintas vegetales al empleo del óleo en el siglo XV y sus diferentes procesos de industrialización a partir del XIX.

De esta forma, el grabado tradicional se presenta como una herramienta a partir de la cual ubicar un principio reproductivo afín a diferentes familias y susceptible de mezclarse con otros métodos y disciplinas que, lejos de mermar su posibilidad expresiva en beneficio del avance tecnológico, lo expone como un paradigma capaz de replantear nominativos como *modulo*, *secuencia*, *repetición* y *fragmentación*, mecanismos clave para entender la imagen y cultura contemporánea.

Al mismo tiempo, es necesario distinguir entre el *grabado* como concepto y la *estampa* como producto final, sus distintos pasos –internos o externos– y espacios estructurales en los cuales es posible intervenir y modificar su “anatomía”; así, cada uno de estos procesos quedan englobados en un todo histórico que van conformando su carácter estético. A las referencias propias del autor y sus diferentes intervenciones –y accidentes presentes en la placa– se suman las calidades de papel y tinta empleados durante el proceso de estampación, lo que significan una suma de valores a partir de los cuales establecer una propuesta gráfica abierta a diferentes niveles y un primer punto de análisis para las características de la propuesta particular y del grabado en general.

Práctica de la pérdida de la palabra, la escritura sólo tiene sentido fuera de sí misma, en otro sitio, el del lector, que ella misma produce como su propia necesidad al dirigirse hacia esta presencia que no sabría ganar. Va hacia un habla que jamás le será dada y que, por eso mismo, construye el movimiento de estar indefinidamente ligada a una respuesta desligada, absoluta, la del otro. De esta pérdida se forma el escribir.

Michel de Certeau. *La invención de lo cotidiano.*

3.2.2 El grabado y el libro ilustrado.

Históricamente, y desde sus inicios, el grabado incorporaría a grupos sociales cada vez más numerosos como parte de una certificación de sus propios intereses; ejemplo de ello sería el momento en que las nuevas técnicas obligarían a los grabadores a crear una *Sociedad de Aguafuertistas* deseosa de asentar en la relación *imagen-texto* sus propios criterios y que generaría una respuesta paralela, más próxima a los llamados “géneros menores”, que abordarían temas más próximos a la escatología, el erotismo o, posteriormente, la sátira política. De esta forma toda producción gráfica está marcada por caminos que, lejos de limitarla a juicios de valor, encarnan posibilidades de desarrollo que se complementan con el impulso de la propia técnica, tal y como, a propósito de la habitualmente reprochada Edad Media, señala W. M. Ivins:



Alfareros usando una rueda de pie. *Agrícola. De re metallica.* 1556

A lo largo de esos siglos académicamente degradados, lejos de producirse un colapso de la destreza mecánica, hubo una ininterrumpida serie de descubrimientos e inventos que dieron a toda la Edad Media una tecnología, y por tanto una lógica, que en numerosos e importantes aspectos superaba con mucho todo lo conocido por los griegos o por los romanos del Imperio Occidental.³⁹

La historia del grabado deriva entonces de múltiples recorridos que abarcan desde un desarrollo del lenguaje –pictografía, ideogramas, alfabetos, etc.–, su vínculo con la imagen ritual –hierática o demótica según el grupo que la produce–, un patente carácter

³⁹ W. M. Ivins. Imagen impresa y conocimiento. p. 16.

económico y lúdico –papel moneda o barajas respectivamente–, su evolución técnica –la impresión de hojas sueltas y libros académicos, históricos o técnicos–, el progreso de materiales e utensilios –pieles, tejidos, papeles, tintas, etc.– así como otras múltiples etapas que invalidan todo proyecto o intento por establecer una historia “total” del grabado, condenada a resultar forzosamente insuficiente y obligando, en todo caso, a seleccionar un punto de partida como base de análisis.

Por su parte, la imagen posibilita un manejo de información en al menos dos vertientes: el *diagrama* que, sin quebrantar productor o modelo, sintetiza de forma precisa las características de éste último, y la *ilustración*, que restituye una relación emotiva del modelo y su autor pero que, paradójicamente, la vuelve menos asequible en un sentido irrefutable. En ambos casos, la técnica funciona como una filigrana que traduce en dicha imagen una descripción verbal latente a la que corresponde un lector que la interpreta de acuerdo a su propia cotidianidad.

Así, la ilustración –del latín *illustrare* y *lustrare*, iluminar o purificar– encarna una metáfora con diversos significados, una cita virtualmente ajena a un contexto específico que subraya el propósito de interpretar al mundo en un sentido figurativo. La relación, entre imagen y técnica, queda sujeta entonces a un discurso que se concreta en diversos objetos. Uno de estos, el libro ilustrado, mantiene un sentido narrativo representado en una *miniatura* que conserva cierta *inmutabilidad* al mezclar arte antiguo y medieval en cuadros independientes que describen en un mismo espacio encuadres arquitectónicos, ornamentos vegetales y eventos bíblicos decorados con recursos propios del siglo XII, más accesibles a grupos menos educados; tal es el caso de evangelarios, salterios, tablas del canon, iniciales, etc.

En su origen, la historia del libro ilustrado involucraría diferentes procesos de fabricación de papel y encuadernado designados a espacios exclusivos de producción y divulgación –monasterios y bibliotecas–, una primaria división del trabajo formada por pintores –*miniatores*–, grabadores –que traducían a un estilo lineal la imagen–, iluminadores, pintores de capitulares –*rebricadores*–, calígrafos –*anticuari*– y escribas –*scriptores*– y una difusión ceñida a los intereses espirituales la Iglesia, poco interesada

por la experimentación y que, con su acceso de estos recursos por parte de los emperadores y aristócratas, gradualmente otorgarían a la imagen un ritmo distinto.

A nivel técnico, y durante los siglos XV y XVI, la xilografía constituiría el recurso fundamental que permitiría abaratar y acceder de manera más directa al conocimiento; sería un medio que, lejos de limitar, expondría el rasgo esencial del grabado: la serialización donde la imagen religiosa –a nivel de texto e ilustración– se vería gradualmente forzada a ceder espacio no sólo los nuevos proyectos de orden científico, militar y político, sino también a productos que, marcados por su naturaleza efímera, eludían y cuestionaban su soberanía tal como reflejan las elementales barajas o las caricaturas eróticas, mismas que delatarían no sólo una necesidad social de reconocerse en un entorno directo, sino incluso un lenguaje más abierto en relación a discursos más disciplinarios o dogmáticos.



Lyn Ward. *Vertigo*. Xilografía.
1937

Para fines del siglo XV, la imagen reproduciría un enorme campo de experimentación y autonomía, empezaría a cubrir un espacio narrativo y marcaría una nueva relación con el discurso verbal. Las mismas estructuras tipográficas, a diferencia de la caligrafía medieval que aún oponía imagen y texto, permitirían nuevas interpretaciones del “espacio pictórico” y el libro se volvería un paisaje abierto al mundo en el que toda mirada quedaría integrada a un ritmo de módulos formalmente delimitados. El grabado representaría un espacio abierto a diversas propuestas –viñetas, orlas, recuadros, el negro como elemento plástico, los nuevos sistemas de producción, etc.– que, en su búsqueda de la eficiencia práctica y la asimilación de las estéticas pasadas, poco a poco permitiría la expresión más subjetiva, igualmente remarcada por lvs:

Mientras los ilustradores se negaron a retornar a las plantas originales como fuentes de información y se limitaron al conocimiento de las formas que podían extraer de las imágenes trazadas por dibujantes anteriores... fue inevitable que racionalizaran sus

propios relatos gráficos, pasando por alto o eliminando aquello que le parecían meras irracionalidades de las descripciones gráficas hechas por sus predecesores.⁴⁰

Para el siglo XVII, la xilografía perdería su popularidad debido a una rústica calidad que no permitía la impresión detallada en los todavía ásperos papeles; sería el momento para que otras técnicas y herramientas, más afines a los nuevos procesos de fabricación, estandarización e impresión, jugaran un papel relevante en la difusión de la imagen. Tal sería el caso de la xilografía a contrafibra, la calcografía, el aguatinta, la *manera negra* y el barniz blando; igualmente, utensilios como el buril y las ruletas –para simular la propiedad de la aguada y el lápiz– animarían el paso a tres niveles mínimos de calidad: las *ediciones de lujo*, de aguatintas iluminadas a mano y tiraje pequeño, las *ediciones masivas*, con calcografías de un color y calidad ligeramente menor, y las *ediciones baratas*, donde la xilografía reunía en una misma placa texto e imagen.

La gradual consolidación de la industria editorial fomentaría no sólo la especialización y el coleccionismo, sino también una nueva fragmentación del trabajo donde una nueva figura, el editor, emplearía a dibujantes, pintores y grabadores para la producción de estampas sobre las que ejercía un control total: desde su apropiación y publicación –con la firma de su casa editorial– hasta el ajuste de criterios en el tiraje y temáticas, lo que formaría ciertos estereotipos gráficos y sociales en los que, tal como argumenta Martínez Moro, lentamente se desarrollaría la potencialidad del libro ilustrado:

Será en el siglo XVII cuando alcancen su momento prominente todos aquellos factores implicaos en el hecho editorial: desde la depuración y perfeccionamiento de las técnicas de grabado y reproducción de la imagen,... hasta la generalizada aceptación de que el libro es el símbolo palpable de una nueva visión del mundo, de un nuevo espacio ideológico en el que florecen y conviven toda suerte de ciencias teóricas, empíricas y experimentales.⁴¹

Hacia los siglos XVII y XVIII dicha capacidad de experimentación abordaría ciertos tópicos infantiles y narraciones de grandes exploraciones que mostrarían la riqueza de los lugares lejanos y que permitirían diferenciar, a nivel abstracto, dos vertientes básicas de la producción editorial: una de carácter positivista y una de perfil más romántico. En ambas, el pequeño formato se adecuaría con las exigencias económicas y la intimidad fruitiva que poco tendría que ver con aquellas obras consideradas dignas de admirarse en los grandes

⁴⁰ Op. Cit. p. 63.

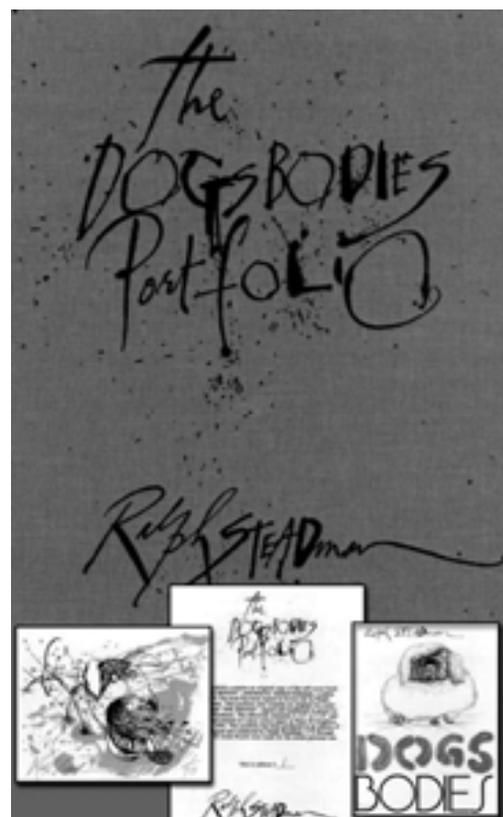
⁴¹ Juan Martínez Moro. La ilustración como categoría. p. 61.

espacios museísticos. Ya entrado el siglo XVIII, la naciente sociedad de masas se vería beneficiada con una técnica que ampliaría la difusión de la información: la litografía, con la cual los límites de habilidad impuestos por el grabado pasarían a un segundo plano para conceder mayor importancia a un valor inherente a toda producción gráfica: su carácter político, manifiesto no sólo en los nacientes periódicos y gacetas sino, nuevamente, en géneros menores que, por medio de la hoja suelta y la colección privada, darían un paso a temáticas más duras como el chiste político y la pornografía.

Así, la temática infantil, el viaje, el chiste político o la pornografía centrarían en lo cotidiano nuevos referentes de la imagen. Lo público y lo privado se alimentarían de nuevos avances tanto a nivel de producción como de identificación con su público, lo que llevaría a superar la dimensión narrativa habitual y a formular una lectura intertextual de la dinámica social y sus procesos estéticos. El libro ilustrado mostraría un renovado interés por los procesos de encuadernación y el productor se asumiría como un compositor –o traductor– dentro de un proceso abierto a múltiples interpretaciones y a prácticas como el montaje, donde la intervención en las distintas etapas de la placa –atacado, estampado y tiraje–, la yuxtaposición de módulos y el uso de recursos como el coloreado a mano, abriría posibilidades semánticas tuteladas por un sentido y estructura compositiva interesada por acercarse desde otra perspectiva a su contexto. La imagen sumaría a dichos conceptos un ritmo determinado por textos propios o ajenos que brindarían nuevos niveles de lectura, tal como plantea Mauricio Vitta:

La presencia en un mismo espacio de imágenes y palabras conectadas no por un concepto sino por una secuencia narrativa ha vuelto a abrir la discusión sobre la estructura visual de la representación: el espacio figurativo, al ser un elemento de la secuencia, asume su discontinuidad, determinada al principio por la serie de recuadros que contienen las viñetas individuales y subvertida por la trama de momentos visuales que encajan como las piezas de un *puzzle*.⁴²

⁴² Mauricio Vitta. El sistema de las imágenes. p. 242.



Ralph Steadman. *Dogs*. Serigrafía. 1999

En Europa, dicho producto serviría como el antecedente más inmediato al *libro de artista* americano, paradigma donde convergen principios metodológicos, el evidente impacto de los medios masivos y su propia extensión a las galerías y catálogos. Así, más que un ansia por implantar definiciones precisas, estos trabajos estimularían el desarrollo de la imagen, ya sea a nivel individual o grupal, como producto único o serial y artistas como Mallarme, Apollinaire, El Lissitzky, Picabia, John Cage, la Internacional Letrista o el grupo Fluxus encontrarían en éste un campo de expresión más democrático y viable, acorde con el cambiante entorno social, tal como señala Juan Martínez Moro:

El libro de artista es, ante todo, uno de los más genuinos productos que aporta el arte contemporáneo, surgido como consecuencia lógica de la necesaria confirmación documental y manifestación tangible que precisan algunas obras y manifiestos y...como consecuencia del importante valor que adquiere la dimensión temporal en las artes.⁴³

Más adelante, la noción del *libro de artista* derivaría en el *libro-objeto*, que subraya el interés en sus elementos materiales y el *libro obra de arte*, donde el aspecto semántico resulta privilegiado; ambas posibilidades permiten al análisis contemporáneo contemplar tanto la propuesta teórica o estética como el soporte de intervención y experimentación que estructura una dimensión narrativa a partir de la reinterpretación de imagen y texto.

Con esto, y ante la evidencia de lo infructuoso que resulta postular una historia total del grabado, se hace necesario seleccionar y especificar el punto de arranque a partir del cual derivar toda reflexión. Puede decirse entonces que, al implicar niveles filosóficos, de información, comunicación, estética y política entre otros, el grabado exige desarrollar toda una lógica evolutiva que contemple sus diferentes procesos de producción y recepción, los cambios que genera en la imagen y la disciplina artística misma. Suponerlo ajeno a esta lógica lejos de beneficiarlo termina por aislar tanto a la técnica como a las posibilidades de toda producción gráfica.

⁴³ Juan Martínez Moro. Un ensayo sobre grabado. (a finales del siglo XX) p. 103.

Con sólo eliminar al Hombre nos pertenecerá el producto de nuestro trabajo. Casi de la noche a la mañana podríamos volvernos ricos y libres. Entonces, ¿Qué debemos hacer? ¡Trabajar noche y día, con cuerpo y alma, para derrocar a la raza humana! Ese es mi mensaje camaradas: ¡Rebelión! No sé cuándo ocurrirá esa rebelión; quizá dentro de una semana o dentro de cien años; pero lo que sí sé, con la misma seguridad de que veo esta paja bajo mis patas, que tarde o temprano se hará justicia.

George Orwell. *La rebelión en la granja.*

3.2.3 Las familias endogámicas del grabado tradicional.

Entendido como un signo social, el grabado involucra múltiples niveles de análisis. Su sola resolución técnica implica determinantes que ilustran principios prácticos que obligan a la diferenciación entre sus ejecutantes. Así, y desde sus inicios, no es casual que los pintores, mostraran una fuerte inclinación por la xilografía, el orfebre por el grabado al buril y los armeros por el aguafuerte. Así, y siguiendo la idea de entender sus variantes como familias ligadas entre sí, la propuesta de John Buckland obtiene un nuevo valor al intentar reconocer no sólo las cualidades y facultades del grabado, ajenas a los gustos personales y que le permiten señalar un factor reproductivo distinto al de las técnicas

automáticas –como la fotografía- y que está dado por la espontaneidad de la imagen generada por la habilidad manual. Buckland lo refiere en los siguientes términos:

Reproductions though they are, there is an element of creation in the interpretation into another medium, and to anyone of aesthetic sense they stand, in consequence, far above the mechanical though perfect photographic reproductions of today.⁴⁴

Siguiendo entonces una de las divisiones más prácticas sobre las cualidades del grabado –la incisión *directa* o *indirecta* realizada en la placa–, corresponde una descripción general del talante de los linajes del grabado a partir de los cuales obtener



José Guadalupe Posada. **Gallo.** Xilografía

⁴⁴ John Buckland-Wright. Etching and engraving. Techniques and the modern trend. p. 19.

otro punto de valoración: la de la técnica a partir de sus calidades intrínsecas, en un principio opuestas a la evaluación de su lectura discursiva.

La primera variedad se compone de aquellas técnicas designadas *de incisión directa*, donde la *xilografía* rebasa el mero vínculo con la imprenta. Su calidad formal presenta líneas duras, resultado de separar de manera contundente las zonas blancas de la imagen en la matriz, lo que deja en la estampa la calidad natural de la veta de la madera. La xilografía puede ser *al hilo*, cuando las vetas presentan una dirección vertical, o a *contrafibra*, de líneas tonales más delicadas y desarrollada por Thomas Bewick a finales del siglo XVIII con planchas cortadas de forma transversal al árbol. Dichos valores son los que permiten a Buckland ubicar a la xilografía como:

It is a *tour of force*, requiring immense skill and as the effect, the varying density of shadow, could just easily be obtained by simple methods more in character to the means, it is enterily useless. Its reason lies in the fact that the artist did not cut his own blocks but made drawings for the craftsman to cut.⁴⁵

Al igual que la xilografía, pero originado a principios del XX, el *linograbado* muestra líneas categóricas y contrastadas, pero de apariencia más sintética, sin poros y con mayores irregularidades, producto del corte forzado de la gubia. Asociada a esta técnica, *la placa perdida* permite la composición policromática formada a partir de una sola matriz: después estampado un color, éste se elimina por el siguiente proceso de grabado que ayuda a definir la imagen, quedando al final sólo las zonas del último color que definen la imagen y hacen imposible reiniciar el proceso. Para Buckland esta técnica:

The main difference between Wood and lino is that the grain of each material imposes and, to a certain extent, control the expresión. On the wood the gouging is easier along the grain and the cutting is apt to be bold and regular, making for directness and simplicity. Whereas on lino, where gouging and cutting are easy and any direction, the expression is apt to be more sophisticated, more subtle and serpentine.⁴⁶

Por su parte, entre los métodos directos de grabado en metal, la *punta seca* constituye el método más inmediato, implica la herida inmediata en la placa con una o varias herramientas, lo que exige un gran dominio del dibujo y puede llegar a sugerir, con sus claras limitantes, una aproximación al *grabado en buril*, donde la incisión sobre el metal con dicho instrumento logra calidades cercanas a la *manera fina*, método que sigue el principio de incisión indirecta. Con todo, la punta seca se distingue por las llamadas

⁴⁵ Op. cit. p. 173.

⁴⁶ Ibidem p. 197.

“rebabas” que, durante la estampación, dan a la imagen generada un velo ligeramente aterciopelado que disminuye conforme se producen más copias. Buckland considera, como parte de los rasgos propios de la punta seca:

If drypoint has any original expressive qualities it is not seen in such work, which might just as well be done of the tonal processes; it is more in the quick, direction notation made a white head by an artist who can put down his statement with authority, and control the point sufficiently to do so without hindrance to the drawing.⁴⁷

La segunda variedad, la de incisión indirecta, continúa el grabado en metal e identifica al *aguafuerte* con el uso de barnices y ácidos que permiten generar líneas más precisas y duraderas, los atacados sucesivos y la calidad en relieve de la estampa. Al respecto, Buckland señala que:

Etching is a technique of line alone, divorced from all tonal considerations such as colour, modelling and Light and shade. These matters should be suggested by line and no rendered...etching is delineation, the most essential element of the visual arts. Line is a shorthand, an abstraction, having no reality and no relation with nature.⁴⁸

Emparentada con el aguafuerte y creada por Jean Baptiste Le Prince a finales del siglo XVIII, el *aguatinta* complementa la jerarquía de masas tonales que resultan de esparcir y fundir en la placa una fina capa de resina –o colofonia–, para después atacarla con ácido. El atacado y bloqueo sucesivo de las zonas, así como su posterior graduación con bruñidor, le otorga a la estampa una calidad cercana al trabajo en aguadas. Si bien representa uno de los medios más frecuentes de resolución en el grabado, su amplio espectro de calidades permite ampliar los criterios a partir de los cuales evaluar la calidad global del trabajo. En este sentido Buckland plantea que:

Aquatint became the favourite method of reproduction for illustrations and prints of every description both here and abroad. It was easier and quicker than mezzotint or stipple, and its position was unassailed until partially ousted by the lithograph.⁴⁹



Gustav Doré. **El sermón del alegre cura de Meudon.** 1837.

⁴⁷ Ibidem p. 50-51.

⁴⁸ Ibidem p. 83.

⁴⁹ Ibidem p. 103.

También de incisión directa y aparecida a mediados del XVII, la *mediatinta*, también llamada *mezzotinta*, “a la manera negra” o “al humo”, consiste en granear la plancha con una cuna de acero logrando en la estampa negros muy intensos y aterciopelados; al respecto Buckland sostiene que:

It is well named “mezo” for it is halfway between the artist and the camera and its disappearance is due to the technical advances of photographic reproduction... At its best it is, of course, better than any photographic process, for it is an interpretation of a creative work by an artist craftsman: and an inspired interpretation is often to be preferred to a mechanical copy.⁵⁰

De calidad más experimental, y trabajado desde el XV, el *grabado al azúcar* parte de la mezcla de tinta china y azúcar aplicada directamente sobre la plancha y que, sumado al bloqueo y posterior atacado de algunas zonas, produce en la estampa final una sensación de dibujo a pluma tal como señala Buckland:

Sugar aquatint is aquatint in reverse. In normal aquatint the are vanished out from the grounded plate and, as the etching proceeds, the artist works in reverse from dark to light. This is a negative way of working... There is no point in using this process for pure line wich can be better obtained by straight etching. It is, however, extremely useful for any form of brush work.⁵¹

El *barniz blando*, trabajado desde el siglo XVIII, implica cubrir la placa con un barniz grasoso sobre el que aplica un papel para dibujar y dar paso a texturas y calidades irregulares que se aseguran con la mordida del ácido. Para Buckland:

There is, however, a use for soft ground as a linear technique which does not suggest a reproductive medium and that is to use it as an ordinary etching ground. Its softness and the fact that the hand cannot be rested on the plate makes for direct drawing. The lines are necessarily heavier and coarser, with more variety and punch in them than those obtainable with hard ground.⁵²

Continuando el trabajo con ácidos pero prescindiendo de la tinta en la estampa, el *gofrado*, usado en Japón desde el siglo XVII, parte de las diferentes profundidades que el atacado proporciona en la placa que, al estampar sin tinta, logra un sugestivo juego de luces y sombras, calidades visuales y táctiles de calidades casi pictóricas en la imagen, tal como plantea Buckland:

The sense of the cutting is white line on black in both techniques and not black line on white which was the contemporary practice of woodcut, obtained by cutting away most

⁵⁰ Ibidem p. 58-59.

⁵¹ Ibidem p. 129-130.

⁵² Ibidem p. 98-99.

of the surface and leaving only the black lines of the drawing to print in an imitation of pen work⁵³

Reuniendo dos lenguajes distintos, el *fotograbado* parte de estenciles trabajados en placas cubiertas de emulsión fotosensible donde se “quema” la imagen; si bien el aguafuerte encarna un proceso más antiguo que la fotografía, la combinación y experimentación de ambos logran resultados sumamente interesantes pero, en sentir de Chamberlain, escasamente trabajados:

Curiosamente, el fotograbado ha influido poco sobre el aguafuerte creativo. Cabe imaginar que el uso de imágenes grabadas fotográficamente reavivará el interés por el aguafuerte decorativo en color...pese a que la fotografía se viene combinando con el aguafuerte en varios métodos de impresión comerciales..., nunca ha sido plenamente aprovechada por el impresor calcográfico.⁵⁴

A estas variedades, deben sumarse técnicas que, si bien no presentan una incisión contundente, coinciden en la facultad de reproducir la imagen. Tal es el caso de la *litografía*, inventada por Aloys Senefelder en 1796 y que sigue dos principios: la calidad absorbente de la piedra calcárea y la “adsorción” que resulta de intentar unir dos sustancias opuestas en su composición química y cuya separación natural permite retener de forma continua la imagen generada. Si bien en su uso industrial la litografía deriva en *offset* y *fotolitografía*, tradicionalmente remite a la imagen realizada manualmente con lápiz o tinta de base grasa sobre piedra calcárea, de la que resulta una estampa que, además de no presentar relieves –en todo caso, se registran los bordes de la piedra–, presenta una calidad y textura graneada.

Esta técnica ejemplifica un momento evolutivo notorio en la historia del grabado pues no sólo aceleró la especialización gráfica y la consolidación de la fotografía, también llevó a nuevos cuestionamientos en el campo del arte –la desacralización de la imagen y su autor, la industrialización y la valoración estética, etc.–, y desplazó al grabado a un estatus diferente, el del arte y su reconocimiento social, tal como sugiere Regis Debray:

Grabado y litografía (que ya cortocircuitaban al grabado) eran sendas técnicas. El daguerrotipo es ya una tecnología... En este sentido, el 18 de agosto de 1839 no es una fecha sino un punto de inflexión. Entonces se inaugura la larga fase de transición de las artes plásticas a las industrias visuales.⁵⁵

⁵³ Ibidem p. 134.

⁵⁴ Walter Chamberlain. Manual de aguafuerte y grabado. p. 77.

⁵⁵ Regis Debray. Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente. p. 225.

Por último, y con un origen remoto pero de marcado desarrollo durante el siglo XX, la *serigrafía* se basa en el paso de tinta al soporte a través de un estencil serigráfico fijo a una malla cuya trama bloqueada por un estencil que define la imagen. Su designación artística se debe al crítico de arte Carl Zigrosser que, partiendo de las raíces *sericum* – seda– y *graphia* –escritura– distingue esta práctica del proceso industrial –*silkscreen*–, lo que no impide su encuentro y enriquecimiento mutuo a partir del manejo de soportes y recursos; así, entre las ventajas de esta técnica se consideran el bajo costo, sus múltiples campos de aplicación y el control del número de ejemplares de cada tirada.

Con esto, las variantes del grabado facultan un paralelismo con una cadena evolutiva donde sus géneros y familias establecen un principio rector: su *facultad reproductiva*, principio paradigmático a partir del cual distinguir rasgos definitivos y una dinámica donde el nivel práctico y estético determinan su mayor difusión o su calidad de rareza a la que sólo acceden los profesionales. Precisamente, técnicas como la *gipsografía*, *colagrafía*, “*cliché verre*”, *grabado transparente*, *planchas galvanizadas*, *oleografía*, *heliograbado*, *fototipia*, “*woodburytipia*”, el método “*gillotage*” y otras más pueden entenderse, hasta cierto punto, en tal perspectiva. Así, el grabado presenta una serie de relaciones donde su actividad da pie a otros planos de reflexión: el de una producción micro e individual que se contrasta y complementa con la social, la del discurso.



Thomas Bewick. *El cisne*

Capítulo 4. La propuesta gráfica.

¿Se puede decir que lo cotidiano es el lugar del deseo? Sí, a condición de especificar que es antes el no-deseo, o el lugar del no-deseo, o el no-lugar del deseo, el lugar donde el deseo muere en la satisfacción, y luego renace de sus cenizas. A pregunta pérfida, respondemos a lo normando. Sí, hay relación entre cotidianidad e inconsciente, entre lo cotidiano y el deseo. Y por otra parte no la hay. Es otra cosa.

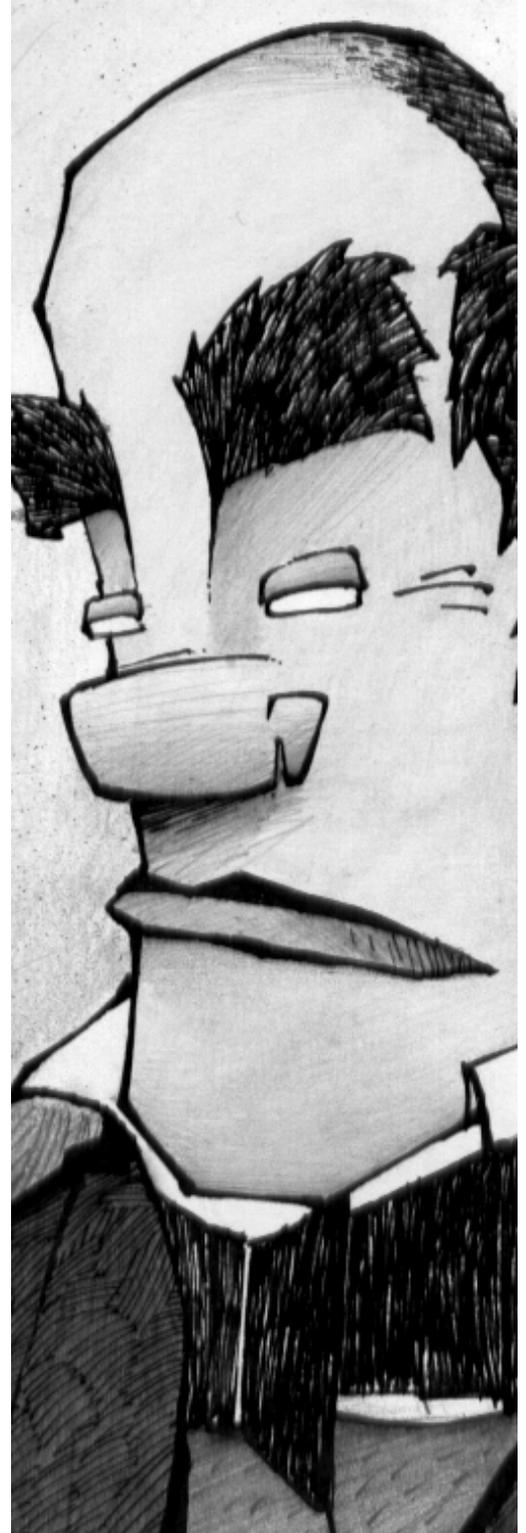
Henri Lefebvre. *La vida cotidiana en el mundo moderno.*

I'm free now to direct a movie sing, a song or write a book about yours truly How I'm so interesting, I'm so great but I'm really just a fuck up and It's such a waste To burn down these wall around me flexing like a heartbeat We don't to speak, don't talk to me for about a week I'm sorry it just hurts to explain there's something going on that makes my guts ache inside. I got guilt I got fear I got regret I'm just a panic-stricken waste I'm such a jerk I was honest I swear the last thing I want to do is ever cause you pain I'm free now, free to look at the window, free to live my story, free to sing along.

Morphine. *I'm free now.*

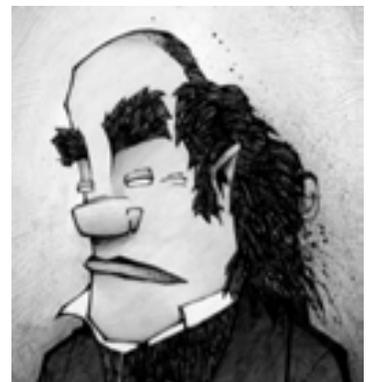
Finalmente, este capítulo desarrolla la propuesta gráfica sustentada en todos los planteamientos señalados anteriormente y cuyo objetivo es entonces resaltar la posible capacidad de reunión entre teoría y práctica, donde el resultado se pretende una opción sobre las técnicas del grabado, cuya complejidad toma como referencia clave el lenguaje y su entorno cotidiano. Esto implica una reflexión sobre la construcción de toda identidad al tiempo que una clara transformación política, la ruptura con toda aquella ideología que busca legitimarse a partir de límites no siempre precisos, la búsqueda por espacios donde todo está permitido.

Si este trabajo ha considerado como uno de sus objetivos principales instaurar una posible interpretación



semiológica a partir de la cual entender las variantes del grabado como especies vivas englobadas en el código de la gráfica, la propuesta darwinista sobre la evolución de las especies confirma un potencial que fácilmente podría empatarse con los procesos orgánicos: la metáfora de la voz animal –el *phone* griego– permite un distanciamiento a partir del cual estimar la capacidad de adaptación de esta técnica, valoración consciente que juega con los principios clave de toda evolución, es decir, la selección, adaptación y variabilidad genética otorgados –en este trabajo– gracias al formidable legado del grabado y sus variantes.

Al mismo tiempo, dicha propuesta no se entiende sin un contexto específico que marca la experiencia vital de Darwin y permite, como complemento a esta propuesta gráfica, jugar con los esquemas, representaciones y situaciones que integran la construcción de todo sujeto. Así, si la biografía del artista pasa por un lenguaje encaprichado por ensalzar las grandes acciones de los individuos, el viaje de Darwin a bordo del Beagle y, más específicamente, su diario personal, se muestra como una excusa ideal a partir de la cual lo cotidiano cuestiona dichos actos heroicos: son los pequeños actos lo que llevan a la formación de una gran perspectiva.



La naturaleza (el arte con que Dios ha hecho y gobierna el mundo) está imitada de tal modo, como en otras muchas cosas, por el arte del hombre, que éste puede crear un animal artificial. Y siendo la vida un movimiento de miembros cuya iniciación se halla en alguna parte principal de los mismos ¿Por qué no podríamos decir que los autómatas (artefactos que se mueven a sí mismos por medio de resortes y ruedas como lo hace un reloj) tienen una vida artificial?.

Thomas Hobbes. *El Leviatán*.

4.1.1 El discurso como escritura social y el diario personal como literatura menor.

Frecuentemente, toda obra representa una vaivén entre el pasado y el futuro, un dialogo que hace insostenible toda idea de verdad absoluta y donde la técnica se muestra como el componente que privilegia no sólo la construcción de la identidad sino que además funda una trama social a partir de una serie de discursos simbólicos; de igual forma, faculta a todo individuo a oponerse a su mera reducción evolutiva y con ello lidiar con dicho contexto discursivo. En este sentido este trabajo parte de la capacidad reproductiva del grabado tradicional como un paradigma analítico que anula toda aparente “naturaleza intrínseca” de dicha técnica y que, recreado en una propuesta gráfica, busca reflejar los *procesos de mestizaje* propios de la cultura actual donde conceptos como *montaje* o *estética industrial* sirven de estrategias dialécticas a partir de las cuales cuestionar tanto la mistificación de la técnica como su reducción evolucionista. Se busca con una obra que, como acto de escritura, interprete al mundo como sistema de normas culturales susceptibles de comentarse y reinterpretarse, signos a partir de los cuales establecer relaciones sociales, tal como plantea Lluís X. Álvarez:



Art Spiegelman. **Maus** . 1986

Los signos artificiales, los producidos por una técnica, son sólo un subconjunto de los signos discursivos, los cuales se complementan con los signos eventuales, aquellos que sólo son consignos (interpersonales) y plurisituacionales (relativa constancia) de un modo coyuntural y no institucionalizado.⁵⁶

Así, a la visión cronológica de la técnica, se contrasta una vuelta crítica a sus cimientos y una necesidad de establecer en ella consensos que faciliten discusiones y estimulen

⁵⁶ Álvarez, Lluís X. Signos estéticos y teoría. *Critica de las ciencias de las artes*. p. 226.

nuevas interpretaciones. Este trabajo entiende a la técnica como un lenguaje de enorme tradición pero también abierto al diálogo con el contexto actual y sus planteamientos, donde obra y productor interactúan en un entorno imposible de entenderse como algo “naturalmente” dado y cuya ambigüedad alcanza múltiples niveles.

A esto se suma una evolución de la imagen que, si bien contempla tramas o “*redes de racionalidad*” de indudable trascendencia, también las entiende como parte de un discurso que termina por nombrar todo elemento a partir de su lógica, y que, inquebrantablemente, han dejado escapar numerosas corrientes de “irracionalidad” sumamente interesantes que nutren el desarrollo de la imagen y evidencian el rol disciplinario de las mencionadas redes hegemónicas, tal como señala W. M. Ivins:

La consecuencia de estas tramas racionalizadas, tanto para la visión como para la manifestación visual fue una tiranía que, antes de su derrocamiento, había sometido grandes regiones del mundo a la dominación de un sentido común visual cegador y metódicamente agotador. Aquello que no se ajustaba al manual de urbanidad de los realizadores de manifestaciones gráficas exactamente repetibles no solamente era algo “no hecho”, sino algo peor: eran malos modales.⁵⁷

En dicha línea se ubican ciertas narrativas que parten de la experiencia individual para objetar a un discurso que, pretendiéndose el patrón único a seguir, busca arrinconar toda pequeña contradicción. Es el caso del *diario personal* que, al unir en un mismo espacio actos cotidianos con acontecimientos relevantes, transforma a su autor en un personaje que desborda leyes y disciplinas para generar una *microlengua*, una identidad separada de los grandes proyectos épicos en los que el héroe olvida su cotidianidad y que, en su intento por asumir un rol histórico, ocupa un lugar estructuralmente determinado por un discurso. La microlengua funciona, tal como propone Deleuze, como una fórmula capaz de chocar con el grueso de la producción discursiva y con ello recorrer diversas vías para generar una *literatura menor*:

Una literatura menor no es una literatura de un idioma menor, sino una literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización.⁵⁸

Esta *microlengua* documenta entonces toda libertad individual por imaginar la vida como *podría ser*, funciona como un instrumento con el cual ironizar y satirizar los grandes

⁵⁷ W. M. Ivins. Imagen impresa y conocimiento. p. 104.

⁵⁸ Gilles Deleuze y Felix Guattari. Kafka. Por una literatura menor. p. 28.

mitos y relatos; en esta, quien escribe-produce involucra al receptor en una pesquisa interpretativa ligada a principios subjetivos.

Con esto, más que un contacto higiénico con la teoría estética, se pasa a una *crítica ideológica* donde el productor queda obligado a reconocer su propia postura como parte de la intervención de los medios tecnológicos y sociales; el *diario personal* aparece así como un artificio que parte de los múltiples niveles del lenguaje para resemantizar su entorno y donde la cita se vuelve un enlace contextual que patentizan los principios y relaciones entre discurso y sujeto. La técnica nutre entonces tácticas que parten de lo cotidiano y las condiciones de vida como elementos moldeables para su creación, tal como sugiere Benjamín:

La competencia literaria no se basa ya, por tanto, en una educación especializada, sino en otra politécnica; así es como se convierte en patrimonio común. Dicho brevemente, se trata de la literalización de las condiciones de vida que se enseña de antinomias insolubles por otra vía.⁵⁹

Así, si la vida social se ve sujeta a normas discursivas que limitan las facultades creativas de todo individuo, es su postura crítica la única que le permite eliminar confusiones y asumirse como su propia obra; *lenguaje y técnica* le representan armas estratégicas para abordar su propia experiencia y compartirla a un público que, si bien puede determinar identificarse o no en ella, su exposición forma ya un intento por involucrar a otros en una dialéctica invariable que no se disipa con la legitimación perenne de las instituciones y que, en su apertura a la narratividad social, recuerdan lo planteado por Paolo Fabbri:



Otto Nücke. *Destino*. Alrededor de 1930.

Lo cual significa desplazar el acento de lo gramatical y semántico (entendido como conjunto de reglas internas de la representación) a una suerte de *disputa* en la que las cuestiones que cuentan, más que sintácticas, son *tácticas*. En los textos, desde este

⁵⁹ Walter Benjamín. El autor como productor.
http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/autor_productor.html

punto de vista, habría formas de conflictos (y obviamente de convenios) que de alguna manera son representados con los mecanismos de la narratividad, es decir –como ya sabemos–, con las combinaciones de acciones y pasiones.⁶⁰

La *obra menor* se entiende así como una respuesta a la lógica dominante a partir de la cual contrastar todo hecho cotidiano y entenderlo como un proceso activo; además, en su acercamiento abre una posibilidad metodológica que, en este caso concreto, permite reconocer a la semiología como una opción para interpretar la riqueza e influencia, sincrónica y diacrónica, de los diferentes signos y narrativas que componen la realidad. Sin embargo, si bien esta propuesta constituye un intento de análisis basado en el lenguaje, su propuesta no se reduce a “descifrar” el sentido de los mitos y discursos: también estimula la generación de nuevas lecturas que concluyan en *actos de escritura* propios, tal como sostiene una de las tesis centrales de Barthes:

Desde esta perspectiva, la lectura resulta verdaderamente una producción: ya no de imágenes interiores, de proyecciones, de fantasmas, sino, literalmente, de *trabajo*: el producto (consumido) se convierte en producción, en promesa, en deseo de producción, y la cadena de los deseos comienza a desencadenarse, hasta que cada lectura vale por la escritura que engendra, y así hasta el infinito.⁶¹

Con esto, el *diario personal* encarna una técnica discursiva que postula al individuo y su cotidianidad como primer referente, interesado su propia expresión y en distanciarse de la *naturaleza* creada por un discurso siempre artificial. Al partir de un lenguaje individual, menor, esta narración constituye una oposición al proyecto normativo del discurso que privilegia sólo determinadas acciones del lenguaje. Si dicha autoridad cobra fuerza al entregarse a una cronología fundada en los avances y novedades que refuerzan su código, toda narrativa individual recupera la facultad inagotable del lenguaje y su escritura: la de comunicar, acumular y conservar la experiencia.

En conclusión, toda obra constituye la posibilidad de entender lenguaje y técnica, imagen y texto, como instrumentos para intervenir, compartir y refrendar la propia experiencia, donde el aspecto épico de las verdades enunciadas por todo discurso choca con aquellos procesos marcados por otro interés: el del afán de construir una identidad que, con todo, no hace sino reconocer su permanente deuda con la huella dejada por aquellos que en su trabajo reflejan la inquebrantable lógica que resulta de todo proceso social y en los cuales es posible identificarse o, por lo menos, admirar.

⁶⁰ Paolo Fabbri. El giro semiótico. p. 105.

⁶¹ Roland Barthes. El susurro del lenguaje. p. 47.

Porque vivo en un mundo técnicamente civilizado, a veces siento la necesidad de revolcarme en el barro como un cerdo. Todas las superficies blandas me incitan a ensuciarlas con vida intensiva. Me arrastro sobre ellas y arrojé la suciedad hacia todas las direcciones. Trabajo hasta que la superficie se ha agotado. De esta manera realizo la redención de mis contemporáneos y de las generaciones futuras.

Otto Mühl. Wiener Aktionismus.

4.1.2. El origen de las especies.

Planteados los diferentes puntos que integran el cuerpo teórico de este trabajo, resulta más sencillo determinar la intención y características generales de su propuesta gráfica. Si a lo largo de esta investigación se ha buscado establecer un vínculo entre la semiología y algunos de los aspectos relevantes del grabado –como el principio de repetición o sus variantes formales– dicha relación ha permitido derivar un marcado interés por distintos conceptos que integran la estética contemporánea. Así, esta aproximación gráfica a una obra fundamental en el campo de la biología, estimula no sólo la reflexión sobre aspectos estéticos sino del propio desarrollo social.

Los planteamientos de *“El origen de las especies por la selección natural”* se muestran entonces como una interpretación que acompaña a las distintas “especies” que integran el grabado tradicional: a la relación técnica-animal, se suma un fragmento de algunos de los capítulos que justifican –teóricamente– diferentes principios evolutivos propios del trabajo de Charles Darwin.

Sin pretender otorgarle al grabado un valor orgánico latente, dicha excusa permite reconocer su capacidad de continua experimentación e interpretación personal, misma que, como el principio evolutivo frente a la ideas creacionistas, puede chocar con la pretendida idea de una “esencia estética” de las cosas –grabado, tradición, etc.– y a lo que se suma la igualmente problemática noción de “progreso” que, llevado al campo de la tecnología, termina por olvidar los principios de la propia técnica.

Este trabajo sugiere entonces una visión dependiente de una reflexión previa que remarca un principio clave del grabado: su sentido de reproducción –¿sexual?–, mismo que va de la copia a lo ideológico y las prácticas sociales.

Lo siguiente corresponde entonces a una breve explicación de los capítulos de la obra de Darwin y el fragmento de texto seleccionado compaginado con una técnica concreta.

En la obra dicho fragmento –en serigrafía– acompaña a la imagen para sugerir y enfatizar, en su conjunto, la idea de un valor añadido –el teórico– que acompaña la riqueza de toda imagen.

La variación en la domesticidad. En su primer capítulo, Darwin centra la atención en la labor humana como reguladora activa de la reproducción, selección y herencia animal misma que, aún sin un origen preciso, marca una determinación histórica que permite entender a toda especie (o técnica) como un *elemento plástico* capaz de ser moldeado, ya sea a nivel de individuos o de género, en sus estructuras o conductas. Estas alteraciones entonces forman parte de un proceso natural que se acelera en la domesticidad y que permite mejorar –en términos productivos– a toda variedad en beneficio humano, juez último de cualquier novedad.



La variación en la domesticidad.
Litografía

Así, y si bien la herencia natural se determina por las costumbres de cada organismo – donde su esterilidad resulta del *hibridismo*–, la selección metódica y acelerada propia de lo domestico no se reduce a preservar peculiaridades específicas sino que permite *producir*, durante generaciones, una acumulación de diferencias que favorece la selección natural y la generación no de razas nuevas sino *intermedias*.

Donde no se ha activado la manufactura, en el lugar natural donde se forman muchas especies de un mismo género, tenemos que considerar su constante movimiento, su permanente acción.

La variación en el estado natural.

En este capítulo Darwin plantea la dificultad, dada su arbitrariedad y origen poco concreto, de definir las nociones de *especie* y *variedad*, *monstruo*, etc. Las mismas “*diferencias individuales*” – nuevamente surge el paralelismo con la práctica del grabado–, presentes en cada generación y donde estas son menos entre las variedades que entre las especies de un mismo género, lo cual hace evidente que la misma diversidad de individuos apunta a la modificación de toda estructura,



misma que puede –o no– resultar beneficiosa en relación con su entorno y

las sucesivas generaciones: cada nueva descendencia muestra diferencias respecto a su progenitor al mismo tiempo que compite con nuevos individuos aun del mismo género, y en un entorno diferente. Así, toda variante individual resulta fundamental para la selección natural de la especie en tanto que puede producir una “*especie incipiente*” que exceda el número de la especie progenitora y le imponga a esta la categoría de *variedad*; para Darwin entonces la idea de que existan estructuras –o, en este caso, prácticas artísticas– invariables resulta errónea en tanto que dicha clasificación, si bien parte de elementos fundamentales sin los que es imposible alguna modificación, reduce la natural variedad de los individuos, misma que permite observar cierto dominio de las especies más numerosas sobre las demás pues favorece la generación, en diversos lugares, de dichas “*especies incipientes*” con numerosos individuos donde su vínculo lo representan las gradaciones intermedias que las eslabonan. Así, Darwin entiende a las *especies* como *variedades* fuertemente marcadas que surgieron a su vez de variedades anteriores en un proceso constante marcado por la generación de muchas especies intermedias.

La variación en la naturaleza. Aguafuerte y mediatinta

No hay mayor motivo para pensar que las especies se hallan naturalmente dotadas con diversos grados de esterilidad para prevenir su cruzamiento y mezcla.

La lucha por la existencia. Para Darwin, más allá del significado de términos como variedades, subespecies o especies, resulta evidente una tendencia de las especies –o las prácticas artísticas como el grabado– por adaptarse al entorno en que se encuentran, disposición básica para el desarrollo de las “*especies incipientes*”, así como su separación, definición, o extinción respecto de su primera familia. Dicho proceso obedece a una lucha por la existencia y cada pequeña variación en el organismo –de las que sólo perduran muy pocas–, puede resultarle favorable en su convivencia con otros organismos por lo que resulta preservada y heredada. Así, toda especie –o técnica– sufre una evolución permanente causada por la competencia que dicho ambiente genera, ya sea a nivel de alimento o de otros organismos y cualquier desventaja implica una mejora para otros grupos. Pero además dicha lucha es invariablemente mayor entre sujetos de una misma especie pues comparten necesidades y riesgos por lo que cada individuo debe esforzarse por propagarse geométricamente y vencer en la lucha por su propia existencia.



La lucha por la existencia.
Serigrafía

De esta forma, toda variación, por ligera que parezca, obedece a una suerte de “principio superior”: el de la *selección natural*, que obliga a los individuos a actuar en base a su propia conservación y que puede corresponderse con la disminución de alimentos, la sobrepoblación y la competencia de especies rivales. Es por tanto un principio que actúa en todos los niveles y procesos y que permite fenómenos como el entrecruzamiento entre variaciones que pueden resultar beneficiosos en un proceso evolutivo general.

Si no se tiene en mente todas las circunstancias de la naturaleza: escasez, abundancia, extinción y variación, entre otras, si no se entiende su economía, difícilmente se comprenderá el principio de selección natural.

La selección natural. Como ya se señaló, para Darwin, en el momento en que un organismo es domesticado –siempre en su nivel externo–, puede reconocérsele una *posibilidad plástica*, es decir, es posible modificar conscientemente dicho cuerpo. Sumado a esto, si en la naturaleza interactúan diversas leyes y no existe entidad capaz de fecundarse a sí misma indefinidamente, todo cruce entre individuos –así como prácticas o técnicas– distintos alienta el vigor y la fecundidad de su descendencia por lo que, a mayor descendencia, mayor posibilidad de alcanzar a variaciones estructurales optimas, lo que amplía su espacio de acción



La selección natural.
Xilografía

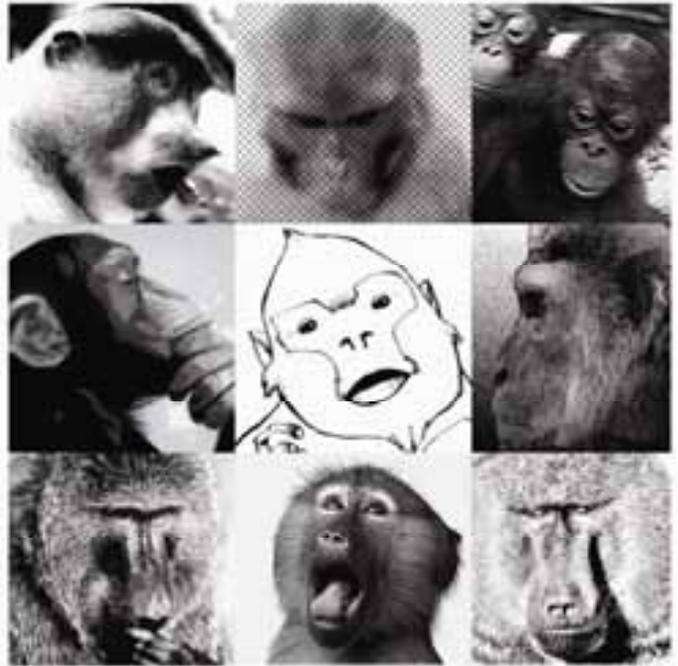
y genera “*especies incipientes*” que irán suplantando a las especies rezagadas. Estos cambios son necesarios pues todo individuo enfrenta no sólo a su propia especie sino a un entorno plagado principalmente de otros organismos en el mismo proceso. Así, si no existe una diversidad amplia de individuos, su existencia debe resultar más sencilla y su capacidad de modificación mínima; pero el entorno si cambia por lo que pueden degenerar en una especie peregrina que, en el último de los casos, termina por extinguirse. Esto marca un principio de diferencia que, aun siendo apenas apreciable, modifica el carácter de las razas de tal forma que todas las especies, aun las más específicas, difieren menos de lo que es de esperarse y esto depende siempre de sus individuos, que puedan adaptarse al entorno en que se desenvuelven.

Con esto, la selección natural, principio rector de la propuesta darwinista, busca eliminar toda idea de inmutabilidad (y súbita generación) en las especies y se plantea como la capacidad permanente de preservación, o desaparición, de los organismos y sus variedades; en este proceso los sistemas reproductivos –nuevamente, como el grabado y su principio de reproducción– acentúan dicho paso de adaptación y, como ejemplo, puede observarse como muchas variaciones, en estado salvaje, se preservan si y sólo si,

resultan beneficiosas pues de lo contrario llevarían a la extinción de la especie. Pero esta diferencia debe ser entendida en un sentido de variedad y no innovación pues, como ya se señaló, las especies no resultan tan radicalmente distintas.

La selección natural conduce a la divergencia de caracteres porque cuanto más se desvíen los seres en estructura y costumbres, mayor será su número para mantener una misma área.

Leyes de variación. Toda variación que resulte beneficiosa para la cría o sujeto en estado fetal o larvario, independientemente de las causas que la provoquen, trasciende en su estructura adulta y modifica otros rasgos y, si son constantes, pueden reproducirse continuamente hasta acabar imponiéndose, dependiendo su utilidad en la selección natural y el entorno; si resultan inútiles, pierden eficacia y disminuyen. Esto es evidente en los órganos sexuales pues permiten observar su mayor diferencia: uno perfectamente desarrollado, puede entenderse como resultado de varios descendientes modificados que ha resultado beneficioso por lo que ha permanecido constante.



La sucesión geológica.
Punta seca.

El paralelismo puede observarse al sumar al grabado el análisis semiológico que, en su amplitud teórica, ofrece una herramienta indiscutible para todo interesado en la historia, práctica o teoría de dicha técnica.

La disposición de los grupos o palabras en una clase concreta se funda en su genealogía pero basarla en este único rasgo no funciona, ninguna parte del organismo es permanente.

Las dificultades de la teoría. Para Darwin, la selección natural se liga estrechamente al proceso de extinción ya que, al preservar sólo aquellas modificaciones

que resulten provechosas al organismo y la especie, origina modificaciones pausadas que presentan dos posibilidades: la declinación estructural (de órganos, aptitudes, etc.) y posterior extinción o bien, la mayor adaptación de la especie al entorno; en ambos casos los eslabones que componen dicha evolución son suplantados a lo largo del proceso por lo que muchas cualidades intermedias resultan relegadas históricamente de tal forma que para sustentar esta teoría sólo es posible sugerir muchos de los pasos intermedios, la preservación de toda esta cadena siempre resulta insuficiente. Nuevamente, el método semiológico se presenta como una ventaja para el grabado.

El instinto. Un concepto relevante del planteamiento darwinista, el *instinto*, se entiende –sin aspirar a una definición precisa– como aquellos actos heredados que ejecutan los animales –salvajes o domésticos– apenas nacidos, es decir, sin una experiencia previa ni un objetivo claro sobre su finalidad. Así, no existe una distinción clara entre instinto y costumbre pues ambas están subordinadas al principio de selección natural y son útiles tanto al individuo como a su especie por lo que, cuando se alteran las condiciones de vida de los organismos, es posible que su instinto (y posteriormente su estructura y hábitos) sufra un leve cambio como lo muestran las hormigas esclavas, estériles a diferencia de la reina –única fértil– y donde dicho sentido se hereda en beneficio de la especie.



El instinto.

Barniz blando, aguafuerte y mediatinta.

Que las hormigas trabajen por instintos y órganos heredados establece una división del trabajo donde las obreras ceden su fecundidad en beneficio de la comunidad y sus estructuras sociales.

En este sentido podría retomarse lo señalado por Mukarovsky en el sentido de una posibilidad permanente de todo acto o proceso por alcanzar un valor estético que, si bien rebasa al grabado, ello no hace sino nutrir todo un contexto en el cual postular diversas normas en las cuales se encuentran las distintas prácticas artísticas.

Hibridismo. Anterior a los planteamientos darwinistas, los antiguos naturalistas señalaban que el cruce entre especies declina en esterilidad como una forma de evitar el desorden en las estructuras orgánicas y las plantas se muestran como un ejemplo claro pues entre éstas la infecundidad es mayor. Sin embargo, Darwin sugiere dicha infecundidad como un producto accidental ya que, si bien es constante, ésta puede ser mayor entre individuos consanguíneos de tal suerte que los cruces entre variedades puede resultar más favorable a la especie: el proceso constante de *mestizaje*, que parte de otras combinaciones, forja individuos –prácticas o técnicas- cada vez más prolíficos y afines en su estructura y adaptación al entorno.



Hibridismo.
Monotipo.

La domesticidad adquiere con esto un rol fundamental: al seleccionar *conscientemente* distintos rasgos entre otras tantas variedades de individuos, se modifica la capacidad y productividad de la especie. Y si bien es poco probable lograr esto en el sistema reproductivo, se observa como consecuencia la disminución de la esterilidad por lo que es posible entender ésta como consecuencia de la presencia de órganos sexuales imperfectos: cualquier organismo enfrentado a estructuras progenitoras marcadamente diferentes resulta agobiado y disminuido en su posterior desarrollo pues su naturaleza sólo puede favorecer a un progenitor.

No puede lograrse una raza sin un cuidado riguroso y una larga y continua selección; todo carácter que retorne a lo silvestre es una vuelta al origen.

En este caso la semiología se presenta como una posible reflexión consciente a partir de la cual ubicar principios inmutables en el grabado así como elementos mutables con los cuales dar paso a un probable desarrollo del mismo.

De la sucesión geológica de los seres orgánicos. Para Darwin, todas las variedades de seres vivos se ven desplazadas entre sí por aquellas más capaces de sobrevivir en su entorno, hecho fundamental dentro del proceso evolutivo de las especies, lo que vuelve prácticamente imposible identificar las formas progenitoras de cada especie pues la erosión de las capas terrestres elimina, de forma heterogénea, incontables procesos como las migraciones emanadas de las condiciones climáticas –marinas o terrestres– y que comprenden amplios periodos de gestación de nuevas especies, como es el paso de un animal terrestre a



La sucesión geológica.
Punta seca.

uno que vuele. Así, sólo se posee una información mínima y reciente de estos procesos y, aunque se disponga de cierto número de fósiles para estudiarlos, estos son tan escasos que generalmente no pueden enlazar dos formas intermedias, lo que obliga a comprenderlas como especies distintas.

Con esto, la formación y conservación de los fósiles depende de la agresividad de los periodos que los abarcan por lo que resultan muy imperfectos los datos y pueden alentar una concepción creacionista de la vida. La teoría de la selección natural busca entonces enlazar especies intermedias con progenitoras dentro de un largo proceso cambiante que acelera todos los beneficios a la especie y genera la formación de nuevas divergencias.

A pesar de ello, cada palabra del lenguaje en que esta escrita la historia, con los cambios lentos de que se vale para ir expresando los hechos, palabra que es mas o menos distinta en los capítulos que van constituyendo el volumen, acaso represente las alteraciones de los diferentes estilos de vida enterrados en nuestras formaciones, consecutivas pero ampliamente separadas.

Distribución geográfica. Darwin señala que las diferencias y semejanzas entre los organismos no dependen sólo de sus condiciones físicas: se deben a la cercanía que sus estructuras presentan y que sugieren un principio común. Dichas características

expresan diversos cambios –migraciones, periodos históricos, aislamientos, etc.– que plantean si su desarrollo y continuidad se debe a su diversificación terrestre –lo que cuestiona toda idea de “lugares únicos de creación o espontáneos”–, o procesos como la menor capacidad migratoria de los mamíferos terrestres –que difieren más en los distintos espacios geográficos– comparada con la de las plantas –capaces de sobrevivir mayor tiempo en el agua– de tal suerte que si la emigración obedece a cambios del entorno, los cambios del organismo se radicalizan entre más se distancien de su principio común. Así, una montaña puede entenderse como una “isla terrestre” en tanto que el aislamiento que produce en las entidades que la habitan se refleja en lentos cambios estructurales.



Distribución geográfica
Aguafuerte, aguainta y barniz blando.

Las montañas que existían antes del periodo glacial debieron estar aisladas y cedieron ante el impulso climático tal como aquellas islas marinas sometidas a las formaciones continentales y la acción humana.

Imperfección de los datos geológicos. Para Darwin, hay una relación entre *sucesión geológica* e *inmutabilidad animal* y, si bien no existe una ley que establezca los cambios –sus grados– entre los seres vivos, es evidente que todos han experimentado cambios evolutivos, de hecho, algunos han sobrevivido más tiempo que otras y cuando alguna desaparece, es imposible que reaparezca aun suponiendo que retornaran las mismas condiciones de vida. La extinción se entiende así como una imposibilidad de los organismos por adaptarse y que, paradójicamente, comprende un proceso más largo que el de su producción; con esto, los fósiles representan espacios intermedios entre los géneros y familias existentes dentro de un gran sistema natural abierto y nunca terminado.

Esto refleja lo difícil que resulta intentar establecer relaciones de parentesco entre especies vivas y muertas, a lo que se suma la ya señalada dificultad de estudiar los datos

geológicos, los procesos de adaptación, buscar *leyes de sucesión* de los tipos, etc. Las condiciones de vida, siempre cambiantes, pueden beneficiar –o perjudicar– a los seres vivos pero siempre es necesario comprender aquellas otras causas que intervienen en su desarrollo: los procesos de gestación y sus modificaciones, las diferencias geográficas, sus grados de especialización, la competencia con nuevas especies, etc.

El sistema de la naturaleza es una disposición genealógica en la descubrir líneas de descendencia por sus caracteres más permanentes sin importar su trascendencia vital.

Así, más que preocuparse por establecer una forma “natural” o “verdadera” en el grabado, es preferible estimular nuevas formas de acercamiento al mismo, tanto en un sentido práctico como teórico.

Más acerca de la migración geográfica. Continuando con estas ideas, Darwin señala la importancia de las circunstancias que acompañan todo proceso, como es el caso de las semillas que, acarreadas en las patas de los pájaros a lo largo del mar, son capaces de germinar en otras tierras aun cuando dichas aves mueran por las inclemencias del mar. Igualmente, en el desierto es posible encontrar especies de agua dulce producto de diversas migraciones a oasis específicos de tal forma que si las especies muestran una cierta capacidad para emigrar –la de las aves es mayor a la de los mamíferos–, lo que les permite dispersarse y competir con otras especies que, a lo largo de diversas generaciones, marca un proceso evolutivo tanto de los entornos como de las especies; de esta forma, si las posibilidades de adaptación se ven sumamente favorecidas, la competencia disminuye entre los miembros de un mismo género pero no con los de las *especies incipientes*.

Un ejemplo claro de esto lo representa el ser humano –y el desarrollo que ha logrado en el campo del arte– pues presenta diferentes grados evolutivos que le han permitido un cierto control sobre sus propias condiciones de vida.

Los organismos que figuran en la parte inferior de la escala dentro de cada gran clase, cambian generalmente más despacio que las formaciones superiores, por lo cual aquellos organismos inferiores habrán gozado mayores oportunidades de expandirse con mucha amplitud conservando el mismo carácter específico.

Afinidades mutuas: morfología, embriología, órganos rudimentarios. Para Darwin, es posible –sin esperar planes divinos– avanzar poco a poco en el estudio de las relaciones internas y externas entre las especies gracias a campos como la morfología y la embriología pues permiten analizar las diferencias estructurales entre embriones y adultos, mismas con las cuales establecer –aun de forma arbitraria– clasificaciones y grupos que, lejos de reducirse a sus partes físicas relacionadas con su supervivencia, retoma aquellos caracteres mínimos ligados a otros rasgos que permitan completar la genealogía del organismo, sus etapas progresivas, clasificación y subordinación con otros grupos. Los signos menos modificados pueden ordenar una búsqueda de coincidencias y diferencias en los procesos de adaptación y selección natural que abarque desde los embriones y abarque a los adultos. De esta forma es posible establecer “linajes” con los cuales organizar sistemas naturales que contemplen los cambios de los organismos, el principio de selección natural, la economía propia de su estabilidad, sus modificaciones estructurales, sus órganos rudimentarios y en vías extinción, comparados con aquellos que sirven a más de una función y donde continuamente una domina a otra. Igualmente, permite el estudio de aquellas especies únicas como el ornitorrinco que, anteriormente valoradas como “monstruos”, obligan a cuestionar dichos juicios y estudiar su capacidad de adaptación beneficiosa respecto de otras especies y sus propias etapas intermedias.

Los órganos rudimentarios pueden compararse a las letras que componen toda palabra conservada por razones ortográficas pues siempre indica el origen de sus derivaciones.

Contestando objeciones. Para Darwin, existen distintos elementos que refuerzan su idea acerca de la evolución de las especies por el principio de selección como es la imposibilidad de inmutabilidad de las especies –y que lo reflejan periodos de poca evolución como el glaciario–, las modificaciones domésticas conscientes y aceleradas, la imposibilidad de determinar de estos cambios, las transformaciones evidentes del entorno y los individuos; al mismo tiempo, aclara que la selección natural no es el único principio que rige la evolución, sino que forma parte de un proceso gradual inconcluso donde la naturaleza suministra distintas defensas –instinto, camuflaje, etc.– donde el azar juega un papel fundamental en la adaptación, como es el caso del desarrollo de facultades mentales que el mono y el humano han desarrollado.

Recapitulación y conclusión. En sus conclusiones, Darwin señala que todos los organismos presentan una capacidad de variación –no innovación– imposible de

determinar de forma total y que el sistema reproductivo juega un papel esencial: su sensibilidad a los cambios del entorno permite entender que cada individuo simboliza una posibilidad de la especie en el largo proceso evolutivo y que toda mezcla, lejos de conducir a la esterilidad, enriquece a los 4 o 5 progenitores comunes que componen toda la existencia. Así, las especies “anómalas” o los posibles “*fósiles vivientes*”, plantean interrogantes sobre las formas, “*funciones fundamentales*” y condiciones anteriores de existencia, permitiendo entenderlos como eslabones intermedios donde su persistencia – ya sea en un sentido temporal, geográfico o estructural– hace evidente que toda clasificación obedece más a un rasgo de comodidad analítica que de correspondencia con la realidad.

Hablo y no sé si soy yo quien habla. Es como si otros hablaran en mí: las gentes de esta ciudad, las gentes de este país, muchas y diversas gentes. Yo sé que nada les diferencia de mí y que ninguno sabe en nombre de quién habla, ni si las palabras que oye han salido de su boca.

Hermann Broch. Los inocentes.

4. 1.2 Charles Darwin: el viaje en el "Beagle".

Toda obra, en tanto artificio, insinúa a un productor *que escribe* su trabajo en diversos *metalenguajes* donde la técnica funciona como una base –arbitraria– de lecturas que provoca eventuales problemas lingüísticos. En este sentido, si bien el *diario personal* significa un lenguaje que se aparta de intentos normativos y se vuelve el sujeto narrativo, su autor acaba por diluirse en el tiempo y volverse un espacio donde entorno y referencias invitan –tanto a productor como a receptor– a involucrarse y reconocerse en una realidad posible: la de los límites de todo discurso. Si la construcción del mundo pasa por el lenguaje y éste en su arbitrariedad trasciende al individuo en beneficio de mitos y jerarquías especializadas –como un Arte Mayor opuesto a las artes menores–, es posible también suponer una crítica que replantee la propia relación con dicho entorno, que cuestione figuras como la del artista –y su biografía– que, en su aparente relevancia, olvidan un componente esencial de su propia estructura: el entorno cotidiano, cuyo amplio caudal queda mejor asentado –paradójicamente– en un producto que no responde a dicha razón histórica: el diario personal.

Al distinguirse de aquellos relatos en donde los héroes –de forma velada– legitiman espacios estructurales para los diferentes actos y objetos, la narrativa individual regresa la mirada a la historia menor y el derecho a decirse y hacerse uno mismo. Así, si el mito heroico –el del gran artista– exige un aislamiento con el cual diferenciar y prescribir en pro de una memoria y de un proyecto, el relato menor vuelve la mirada al valor narrativo de toda acción y la asume como una facultad lúdica e irónica más próxima a los fenómenos sociales actuales, tal como plantea Lyotard:

Bastaría, en definitiva, con maravillarse ante esta variedad de clases discursivas como se hace ante las especies vegetales o animales. Lamentarse de “la pérdida del sentido” en la postmodernidad consiste en dolerse porque el saber ya no sea principalmente narrativo. Se trata de una inconsecuencia.⁶²

Esta segunda parte del trabajo plantea entonces a la técnica serigráfica como signo paradigmático a partir del cual refrendar el interés por discernir y recrear, a nivel de

⁶² Jean Francois-Lyotard. La condición posmoderna. p 55

ficción, una biografía fundada en una realidad indiscutible: un diario en el que imagen y texto recalcan la condición abierta del lenguaje, mismo que en su formulación revela una ambigüedad cercana al disimulo que deja ver la tergiversación propia de todo entorno y dinámica social. Un poco a la manera sugerida por Roland Barthes:

El tedio (o el placer) reside en que el idioma no es nunca sino el material de otro lenguaje, *que no contradice al primero*, y que éste se halla lleno de incertidumbres: ¿a qué instrumento de verificación, a qué diccionario iremos a someter este segundo lenguaje, profundo, simbólico, con el cual está hecha la obra, y que es precisamente el lenguaje de los sentidos múltiples?⁶³

Así, este trabajo recrea un mito –la biografía del artista– a partir de un escenario y un personaje ajeno al campo del arte pero de una innegable relevancia histórica: Charles Darwin y su diario de viaje a bordo del “*Beagle*”, mismo que registra la perpetua gama de posibilidades vitales de nuestro entorno y que fundamenta su posterior obra “*El origen de las especies por selección natural*”. Dicho mito queda entonces ilustrado por una serie de imágenes que corresponden a diferentes momentos referidos en dicho diario y que dan una idea del proceso –religioso, intelectual, etc.– evolutivo de todo individuo. Con esto, el viaje de Darwin sirve como metáfora que evidencia la riqueza de toda vida, implicada siempre a un desarrollo biológico e histórico en el que se conjugan los principios de todo discurso y los intereses de todo individuo.

Al mismo tiempo, el trabajo refiere el carácter intertextual de los actuales fenómenos culturales, valor que choca con toda idea de esencia eterna o crítica infalible, donde el intento de privilegiar una técnica o metodología no se entiende sino como una tentativa que, lejos de significar un apoyo, termina por “fossilizar” –en términos evolutivos– dicho valor en beneficio de una clasificación jerárquica, de designar si algo “*es-o no*” arte en detrimento de su propia capacidad para generar –y cuestionar– narrativas privilegiadas, como en este caso la biografía del artista. Si bien toda técnica faculta al individuo en la confrontación con la realidad que un discurso le impone, éste se encuentra inmerso en una cotidianidad con la cual orientar de forma distinta los hechos y lenguajes que componen su obra en una suma de tácticas a favor de un intercambio simbólico que no hace sino remitir constantemente a su propia arbitrariedad, tal como plantea Baudrillard:

El sistema puede jugarse el lujo de la contradicción y la dialéctica con el juego de los signos. Puede darse todos los signos de la revolución. Puesto que produce todas las respuestas, suprime al mismo tiempo la cuestión. Esto sólo es posible mediante la

⁶³ Roland Barthes. *Crítica y verdad*. p. 18.

imposición y monopolio del código: como quiera que se lo encare, ya no es posible responder al sistema más que en sus propios términos, según sus propias reglas, devolviéndole sus propios signos.⁶⁴

Este trabajo toma entonces de pretexto el diario personal para generar una narrativa gráfica que, uniendo imagen y texto, muestra a un Charles Darwin profundamente creyente pero en constante conflicto con un discurso dogmático religioso interesado en certificar su propia realidad; un diario que no hace sino atestiguar las inmensas sucesiones y variantes con las que la vida se expresa: desde una cronología grabada en los fósiles y vinculada con la formación geológica del planeta, la multiplicación de los géneros y las especies como vía para la supervivencia, hasta la perpetua diversidad que todo individuo vivo contiene.

Con esto no se busca una equivalencia entre biología y técnica, sino sólo la afirmación latente de toda técnica al conocimiento y experimentación, la expresión e interpretación. Técnica y lenguaje encarnan así signos polivalentes que facultan a toda subjetividad su propia expresión donde, más allá de que lo dicho sea o no válido, reflejan un posible principio evolutivo que demuestra una tendencia opuesta al mito viciado, mismo que frustra la diversidad y niega todo movimiento. En esta construcción de la identidad el lenguaje se entiende como una forma artesanal que no busca transmitir una información absoluta sino reflejar la forma en que toda experiencia del productor acaba impregnando la obra pero tan válida como cualquier otra, capaz entonces de generar una esperanza o interés creativo.

De esta forma, la propuesta semiológica, lejos de limitar esta propuesta gráfica, no hace sino privilegiar el vigor del habla individual y su acto de escritura. Estimula diferentes recursos icónicos y narrativos para un manejo más lúdico de los contratos que el lenguaje supone y donde dicha transformación marca de forma evidente su naturaleza dialéctica.

⁶⁴ Jean Baudrillard. El espejo de la producción. p. 136.

La obra. Charles Darwin: el viaje en el "Beagle".

A la ilustrísima y excelentísima Academia
Distinguidos señores míos:

Ya que vuestras excelencias, continuando las huellas de sus ilustrísimos progenitores por su natural magnanimidad, que no deja de ofrecer su especial protección, pienso que les será igualmente grato mi esfuerzo por describir las condiciones de las técnicas que, adornadas con el paso del tiempo, alcanzaron ese grado de belleza que poseen en nuestros días para beneficiar, ennoblecer y embellecer el mundo.

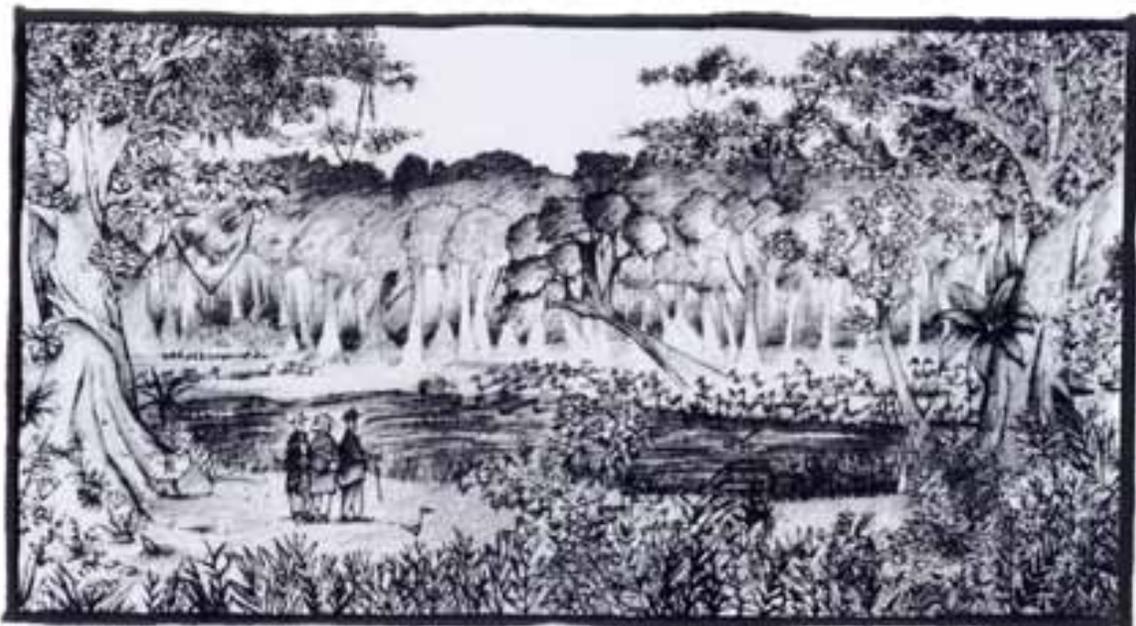
Dígnense vuestras excelencias valorarla y, si por el conocimiento que tiene de su argumento apreciar su utilidad, fatiga y diligencia puestas en ella y mi intención honesta al escribirla, que no ha sido la de ganarme la fama como escritor, sino como la de artífice en alabar el ingenio y avivar la memoria de lo que no merece caer en el olvido absoluto y la muerte.

De vuestras excelencias su muy humilde servidor.

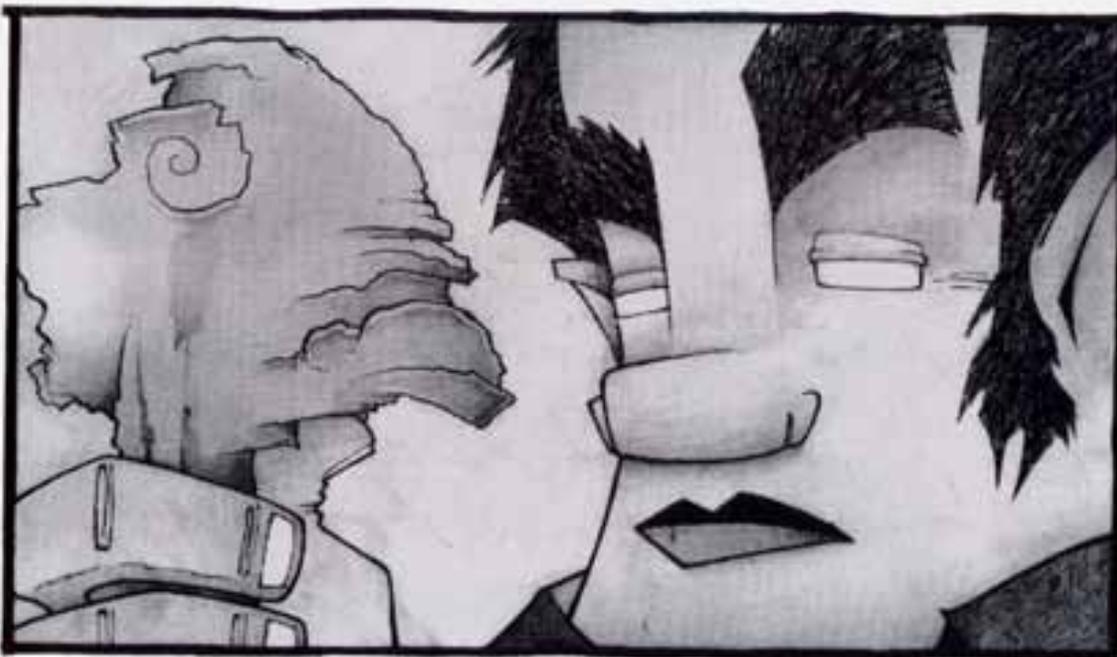
Charles Darwin.



Diciembre 27, 1831. Por fin salimos de Inglaterra. A mi entender, el Capitán Fitz Roy necesita quien le sirva de compañero y no sólo esos tres fueguinos que compró en su viaje anterior para educarlos en la religión y que, a su regreso a Tierra de Fuego, la difundan...



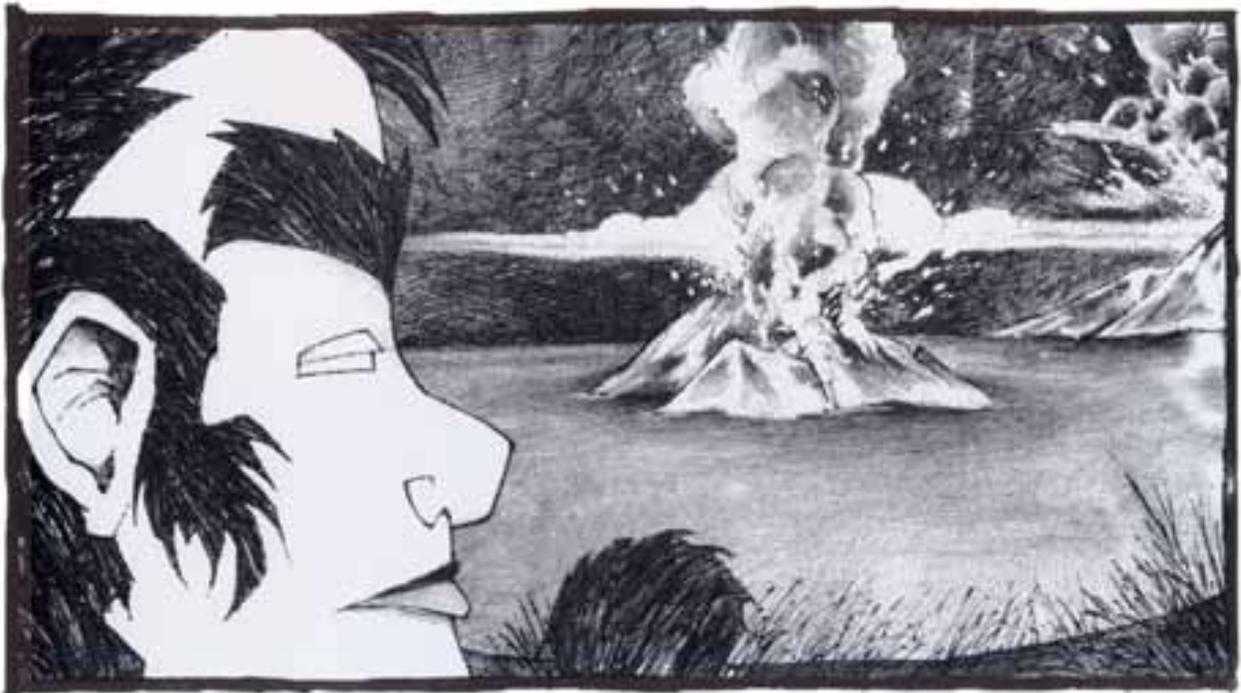
Abril 7, 1832. Lo exótico del paisaje, la elegancia y belleza de su flora me llenó de admiración. La más extraña mezcla de sonidos creados por los insectos dominaba todo el bosque...



Julio 24, 1833. Este lugar había sido la tumba perfecta de distintos monstruos y razas ya extintas. Y sin embargo, sus laderas solitarias ofrecían una vista interesante...



Noviembre 14, 1833. Todo en Argentina es una revolución: lo muestran las diferentes costumbres de sus indios, los fósiles de cuadrúpedos que anteceden la llegada de los españoles y todas esas diferencias entre animales europeos y americanos...



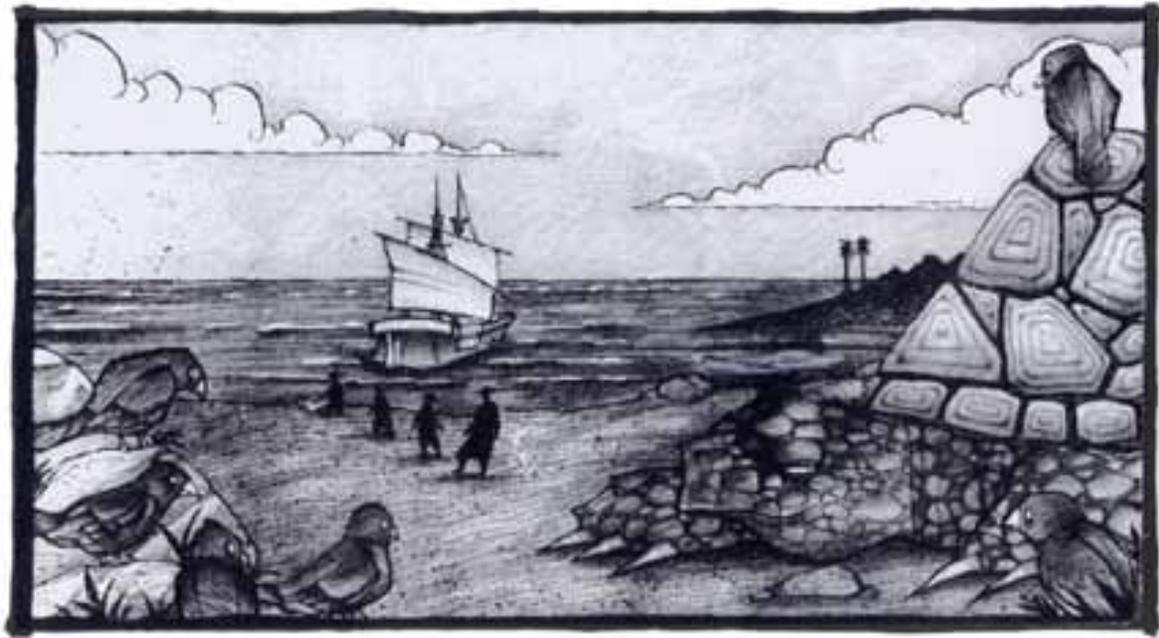
Enero 22, 1834. La noche del 14, el volcán Osorno hizo erupción como una violenta estrella roja lanzada al mar. Para mi sorpresa, y como una gran cadena de montañas conectadas, el Aconcagua y el Coseguina también lo hicieron...



Febrero 15, 1834. En esas tierras inhóspitas, un fueguino harapiento se nos acercó ¡era Jimmy! En su propio dialecto nos dijo que Fuegia y York lo habían abandonado, que tenía comida suficiente y que no quería volver a Inglaterra. ¡Pobre Capitán Fitz Roy!...



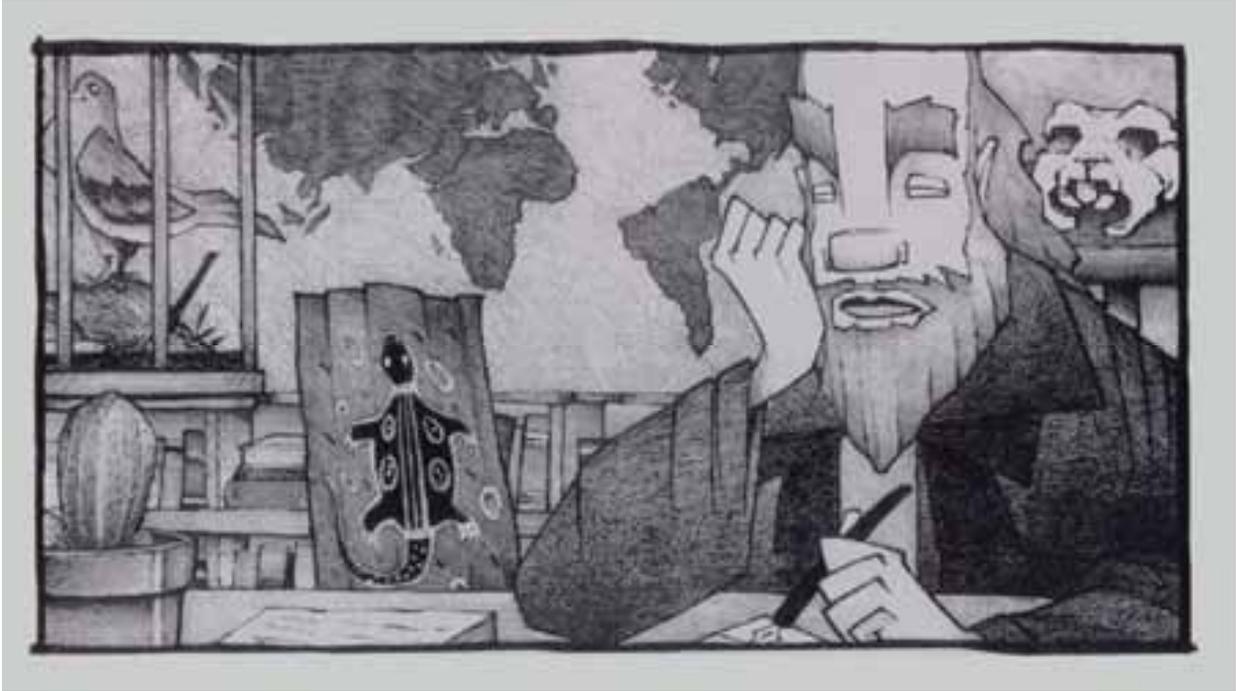
Julio 24, 1834. En estas montañas el paisaje adquiere otras tonalidades, las gruesas capas que cubren el Aconcagua resultan gloriosas y, sin embargo, resulta sorprendente encontrar fósiles de conchas marinas...



Septiembre 15, 1835. Tan pronto llegamos, encontramos enormes tortugas que, como animales antediluvianos, parecían indiferentes a nosotros. Las Galápagos bien podrían llamarse “El satélite de América”: tan físicamente similares pero orgánicamente distintas, aun entre ellas mismas...



Febrero 18, 1836. Pero no es posible olvidar aquellos actos contra negros e indígenas. Todos los días estas acciones son cometidas por hombres que dicen amar a sus vecinos como a ellos mismos, que creen en Dios y rezan porque venga a la Tierra...



Febrero 13, 1854 he planeado tomar una retrospectiva de nuestra marcha, de sus ventajas y desventajas. Todo viaje comunica infinitas ideas y abre una cuestión clave: ¿En qué lugar de la Tierra puede encontrarse un ciclo vital hermeticamente cerrado?...

No hay más que una diferencia entre lo absurdo de las cosas consideradas sin la mirada del hombre y de las cosas entre las que el animal está presente, y es que el primero nos propone en principio la aparente reducción de las ciencias exactas, mientras que el segundo nos abandona a la tentación de la poesía, pues como el animal no es sencillamente cosa, no está cerrado e impenetrable para nosotros. El animal abre ante mí una profundidad que me atrae y me es familiar. Esa profundidad en cierto sentido la conozco: es la mía.

Georges Bataille. *Teoría de la religión*

Conclusiones.

A lo largo de este trabajo se ha buscado confrontar, a partir de la semiología, conceptos como *lenguaje, discurso y signo estético* con nociones como *técnica, grabado y repetición* dentro de un mismo plano: el de la *evolución*, lo que ha derivado en la producción de 2 trabajos: una reinterpretación gráfica de “*El origen de las especies*” que cavila sobre la eficacia estética del grabado como técnica tradicional y su principio de reproducibilidad discursiva dentro de la cultura contemporánea; sumado a ésta, un *micro-relato* que partiendo del viaje de Charles Darwin a bordo del navío *Beagle* refiere las bases de su propuesta teórica sobre dicha dinámica evolutiva. Así, la técnica –en este caso serigráfica– recrea una dialéctica entre sujeto y su entorno social, donde la experiencia personal encarna la base de toda construcción y posible cuestionamiento al discurso, un poco a la manera descrita por Régis Debray:

De ahí que veamos que, contrariamente a lo que se desprende de nuestros peores clichés, la cultura fracciona la especie en personalidades no superponibles (etnias, pueblos y civilizaciones) mientras que la técnica la une, homogenizando nuestras habilidades.⁶⁵

Vincular así la metodología semiológica –como propuesta teórica influida por el desarrollo social moderno– con las calidades estéticas del grabado tradicional no busca



Lynd Ward. *Vertigo*. 1937

⁶⁵ Régis Debray. Introducción a la mediología. p. 82.

privilegiar una en menoscabo de otra, sino corroborar las posibilidades de ambas en una relación que patentice no sólo el carácter ambiguo del lenguaje, sino la forma en que toda actividad codificada por la técnica abre, permanentemente, 2 posibilidades: por un lado, la potencial reducción del sujeto por las estructuras discursivas; por el otro lado, su virtual oposición –mínima pero decisiva– sobre dichos ordenamientos.

Con dichas propuestas se ha buscado sugerir, en un acercamiento lúdico, otra forma de recrear un acontecimiento histórico partiendo de una estética más cotidiana, próxima incluso a aquella de la ilustración infantil o la historieta. Si en algunos momentos el grabado y la caricatura han sido calificados como “*expresiones menores*”, este trabajo retoma dicha posibilidad para que dichas formas procuren una lectura ligeramente diferente capaz de reinterpretar el entorno cotidiano a partir de acuerdos con los cuales hacer obvio lo arbitrario de todo monopolio discursivo. Trata pues de ofrecer otras formas de alejarse de posiciones privilegiadas y con ello replantear la inexistencia de una estética pura, novedosa o última.

Si en su proceso de consolidación todo discurso se encarga de sacralizar mitos volviéndolos sumamente serios y rígidos, este trabajo se plantea como una forma un tanto irónica de acercarse a los límites que el “heroico” mito del artista propone: al artista entendido como un ser superdotado o diferente –como lo suponía Vasari–, se contrapone aquel sujeto cotidiano –en este caso un joven e inexperto Charles Darwin, cuya mayor virtud consistía en cuestionarse constantemente sobre su propio entorno, marcado por un discurso siempre dogmático– igualmente trascendente que se ve obligado a enfrentar, superar –y subrayar– lo arbitrario de todo discurso remarcando con ello el único sustrato evidente de dichas narrativas: la vida y sus múltiples posibilidades, sociales o individuales.

Este trabajo busca pues entender a la técnica como una experiencia abierta a lecturas que trasciendan aquella idea según la cual lo estético sólo debe explicarse bajo sus propios criterios. Sugiere así una reflexión sobre la aparente distancia entre la seriedad del mito y la posibilidad lúdica del individuo en los términos señalados por Joan Huizinga:

De aquí en adelante, el mito, para ser conservado con el honor de un elemento sagrado de la cultura o tiene que ser interpretado místicamente o cultivado puramente

como literatura. A medida que el elemento de creencia desaparece del mito, va resonando el tono lúdico que le era peculiar en un principio.⁶⁶

Así, si la noción de juego –a diferencia de otras actividades como la religión, la ciencia o la política– va más allá de toda función estética, práctica o material, dicha facultad puede empatarse con el interés de estos trabajos que sugieren, como parte de la naturaleza de la creación poética, cierta facultad lúdica que evidencia la necesaria libertad personal, aquella que nutre la dinámica de toda esfera social, incluida la estética.

Tomando de base el grabado, este trabajo ha abordado a la técnica como posibilidad para generar una narración donde la crónica del viajero –y sus límites– encarna una retención en la memoria y, en un sentido virtual, una postura que se abstrae en beneficio de diversos elementos –el grabado, la imagen, el diario personal, etc.– que en un ritmo paralelo estimulan la duda permanente sobre la autoridad

de todo discurso, buscando con ello cimentar el dialogo y la crítica permanente, tal como plantea Jean Baudrillard, para quien estas dialécticas las robustecen el campo del arte:

Esto tienen en común la poesía y la rebelión utópica: esa actualidad radical, esa denegación de finalidades, esa actualización del deseo, no ya exorcizado en una liberación futura sino exigido aquí, de inmediato, también en su pulsión de muerte, en la radical compatibilidad de la vida y la muerte. Así es el goce, la revolución. Nada tiene que ver con un calendario político de la Revolución.⁶⁷

Estos trabajos han partido entonces de una narración entendida como una suerte de dialogo a partir del cual estimular la voz personal, cuestionar el tradicional aspecto normativo del discurso y mantener al productor –y su receptor– abiertos a un mundo común: el del lenguaje, donde lectura y *escritura activa* hacen patente la forma en que la experiencia encuentra en la técnica una herramienta que ayuda a reconocer el potencial que todo proceso vivo significa.



Frans Masserel. *Berlin*. 1934

⁶⁶ Johan Huizinga. *Homo ludens*, 1996, p. 155.

⁶⁷ Jean Baudrillard. *El espejo de la producción*. p. 176.

Así, si el lenguaje es por naturaleza una vía para participar en la realidad, basarlo en la experiencia personal insiste en la eventualidad de entender la vida *como podría ser* y con ello trasladarlo a un tiempo –pasado, futuro o hasta cierto punto imaginario– no tan ajeno que ayude a identificar el carácter político de toda expresión, donde el razonamiento se enfrenta a la idea de una “esencia” de la realidad y sus actividades: si en su arbitrariedad el lenguaje busca equilibrar toda percepción, conviene retomar el virtual contenido lúdico de la imagen para fundar el *retorno a la subjetividad* señalado por Zigmunt Bauman:

Habiendo sido *liberada* de la autoridad de la *realidad* como juez genuino o supuesto, pero siempre supremo, del valor verdad, la imagen artística reclama (¡y disfruta!), en el continuado afán por crear significado, de la misma categoría que el resto del mundo humano. En lugar de reflejar la vida, el arte contemporáneo le añade contenidos.⁶⁸

Así, debatir sobre los aspectos normativos del lenguaje lejos de buscar el detrimento de sus cualidades intenta replantear aquellos tonos “menores” –grabado, historieta, diario personal, etc.– como vías para reafirmar lo privado: si, en lo social, toda práctica corre el riesgo de olvidar los principios que le dieron sentido deformando o sustituyendo así la realidad, su propia dinámica marca actualmente la necesidad de superar toda concepción total o definitiva y reconocer en cada producto humano –aun aquellos que obedecen a situaciones cotidianas– no sólo un nivel estético sino cierta posibilidad lúdica.

Con esto, técnica y lenguaje se muestran como elementos que facilitan la eventual recuperación de una historia con la cual ubicar de manera consciente nuestra posición ante la normatividad, aparentemente insalvable, de todo discurso: si el lenguaje representa una forma de hacer común el mundo, la técnica permite recrear de manera más profunda sobre los aspectos generales de todo individuo, expectativas y limitaciones que, en eterna confrontación, conforman el sentido rítmico y evolutivo de todo proceso vivo y que rebasan el principio reproductivo –entendido los planos meramente biológico, técnico o ideológico–.

Técnica y lenguaje encarnan así un campo a partir de la cual cavilar sobre la lógica de todo sistema y su evolución, enfatizando con ello la necesidad de asumir una postura crítica ante dichas nociones, entendidas como vías de aprendizaje con las cuales definir, discutir, razonar o producir una interrelación más directa con nuestro entorno y nuestra interpretación de éste.

⁶⁸ Zigmunt Bauman. La posmodernidad y sus descontentos. p. 134.

En este sentido resulta válido recuperar la propuesta de Niklas Luhmann quien, marcando su distancia respecto del modelo semiológico, sugiere que sólo en los sistemas más complejos la propia comunicación faculta la capacidad autoprodutiva pero no necesariamente implica dicha condición: sólo con la formación de *sistemas de conciencia* –ausentes en la propuesta semiológica– capaces de autoobservarse, se establece una diferenciación progresiva entre sistema y entorno, lo que implica una reflexión más profunda y que dicho teórico postula en los siguientes términos:

Nos encontramos en contradicción con los presupuestos fundamentales de la lingüística sassureiana: el lenguaje no posee ningún modo propio para operar, no debe ser manejado como el acto de pensar o de comunicar; y consecuentemente el lenguaje no constituye un sistema propio.⁶⁹

De esta forma, a la búsqueda semiológica por constituir un sistema lógico y coherente en los diferentes fenómenos sociales debe sumarse la permanente necesidad de reflexionar sobre las posibilidades estéticas –y lúdicas– que acompañan todo proceso y producto humano, desde lo más sencillo a lo más complejo.

Por último, este trabajo deja abierta la reflexión sobre aquellas técnicas que, falsamente “superadas”, el discurso del progreso ha significado su relegó a un segundo plano. Tal es el caso del *heliograbado*, la *hectografía*, el *collo type*, la *fototipia*, el *guillotage*, el *cliché-verre* y la *erwinografía*, entre otros y que, entendidas como especies en vías de extinción, pueden sugerir nuevas vías para enriquecer la imagen, invertir el tradicional privilegio de la técnica sobre la estética y activar nuevamente el propio lenguaje.

⁶⁹ Niklas Luhmann. Teoría de la sociedad. p. 56.

Apéndice: Cronología del Viaje en *"El Beagle"*.

I. 1831

- **27 de diciembre.** Salida de Davenport

II. 1832

- **18 de enero:** Islas de Cabo Verde
- **28 de febrero al 18 de marzo:** Bahía
- **4 de abril al 5 de julio:** Río de Janeiro
- **26 de julio al 9 de agosto:** Montevideo
- **8 al 23 de abril:** *Excursiones por varias fincas del interior*
- **6 de septiembre al 17 de octubre:** Bahía Blanca
- **2 al 26 de noviembre:** Montevideo
- **16 de diciembre de 1833:** Tierra del Fuego.

III. 1833

- **1 de marzo al 6 de abril:** Islas Malvinas
- **28 de abril al 23 de julio:** Maldonado
- **3 al 24 de agosto:** Desembocadura del Río Negro
- **11 al 17 de agosto:** *Excursión desde El Carmen a Bahía Blanca*
- **24 de agosto al 6 de octubre:** Reconocimiento de la costa argentina
- **8 al 20 de septiembre:** *Excursión de Bahía Blanca a Buenos Aires*
- **6 al 19 de octubre:** Maldonado
- **27 de septiembre al 20 de octubre:** *Excursión a Santa Fe a lo largo del Paraná*
- **21 de octubre al 6 de diciembre:** Montevideo
- **14 al 28 de noviembre:** *Excursión a Mercedes*

IV. 1834

- **23 de diciembre al 4 de enero:** Puerto Deseado
- **9 al 19 de enero:** Puerto San Julián
- **29 de enero al 7 de marzo:** Tierra del Fuego
- **10 de marzo al 7 de abril:** Islas Malvinas
- **13 de abril al 12 de mayo:** río Santa Cruz
- **18 de abril al 8 de mayo:** *Excursión por el río Santa Cruz*
- **28 de junio al 13 de julio:** Chiloé
- **31 de julio al 10 de noviembre:** Valparaíso
- **14 de agosto al 27 de septiembre:** *Excursión por los Andes*
- **21 de noviembre al 4 de febrero:** Chiloé y archipiélago de los Chonos

V. 1835

- **8 al 22 de febrero:** Valdivia
- **4 al 7 de marzo:** Concepción
- **11 al 17 de marzo:** Valparaíso
- **13 de marzo al 10 de abril:** *Excursión desde Santiago hasta Mendoza a través de los Andes*
- **27 de marzo al 17 de abril:** Región de Concepción
- **17 de abril al 27 de junio:** Costa chilena
- **27 de abril al 4 de julio:** *Excursión a Coquimbo y Copiapó*
- **12 al 15 de julio:** *Iquique (Perú)*
- **19 de julio al 7 de septiembre:** *El Callao*
- **16 de septiembre al 20 de octubre:** Islas Galápagos
- **15 al 26 de noviembre:** Tahití
- **21 al 30 de diciembre:** Nueva Zelanda

VI. 1836

- **12 al 30 de enero:** Sydney
- **2 al 17 de febrero:** Hobart, Tasmania
- **3 al 14 de marzo:** King George's Sound
- **2 al 12 de abril:** Islas Cocos (Keeling)
- **29 de abril al 9 de mayo:** Mauricio
- **31 de mayo al 18 de junio:** Cabo de Buena Esperanza
- **7 al 14 de julio:** Santa Elena
- **19 al 23 de julio:** Isla de Ascensión
- **1 al 6 de agosto:** Bahía
- **12 al 17 de agosto:** Pernambuco
- **2 de octubre:** Llegada a Falmouth.

Bibliografía

1. Álvarez, Llius X. Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias de las artes. España, Ed. Antrophos.
2. Aspe Armella, Virginia. El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles Fondo de cultura económica. México, 1993
3. Barbero Richart, Manuel. Iconografía Animal. La representación animal en libros europeos de historia Natural de los siglos XVI y XVII. Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha Cuenca, 1999
4. Barthes, Roland. Crítica y verdad. Ed. Siglo XXI, México, 1991
5. _____. El susurro del lenguaje Ed. Paidos, 2ª ed, España, 1994
6. _____. Mitologías. Ed. Siglo XXI, México,
7. Baudrillard, Jean Crítica de la economía política del signo. Siglo XX Ediciones, 5ª ed, México, 1982
8. _____. El espejo de la producción o la ilusión crítica del materialismo histórico. Ed. Gedisa, España, 1980
9. _____. El sistema de los objetos. Siglo XXI Ediciones, México
10. Bauman, Sigmund. La posmodernidad y sus descontentos. Ed. Akal, Colección: Cuestiones de antagonismo, España, 2001
11. Benjamín, Walter. Discursos Interrumpidos I. Taurus, España, 1973
12. Buckland-Wright, John. Etching and engraving. Techniques and the modern trend. Dover Publications, USA, 1973
13. Calabrese, Omar. El Lenguaje del Arte. Ed. Paidós, España, 1988.
14. _____. La era neobarroca. Ed. Cátedra, colección signo e imagen, España, 1989.
15. Chamberlain, Walter. Manual de aguafuerte y grabado. Hermann Blume Ediciones, España, 1988
16. Darley, Andrew. Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación. Ed. Paidos. Col. Comunicación, España, 2002
17. Darwin, Charles. El origen de las especies por la selección natural. Ed. Época, 2002.
18. _____. The voyage of the Beagle.

19. Debray, Régis. Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente. Ed. Paidós comunicación, España, 1994
20. _____. Introducción a la mediología. Ed. Paidós comunicación, España, 2001
21. Deleuze, Gilles y Félix Guattari. Kafka. Por una literatura menor. México, Ed. Era, 1983
22. De Paz, Alfredo. La crítica social del arte. Ed Gustavo Gili, Colección Punto y línea, España, 1979
23. Eco, Umberto. La estructura ausente. España, 1994, Ed Lumen.
24. _____, Umberto. El superhombre de masas. retórica e ideología en la novela popular. España, 1995, Ed Lumen
25. Fabbri, Paolo. El giro semiótico. Editorial Gedisa, colección El mamífero parlante, España, 2000.
26. Fernández Arenas, José. Teoría y metodología de la Historia del arte. Ed Anthropos, 2ª edición, España, 1990
27. Foucault, Michel El orden del discurso. Tusquets Editores, Cuadernos marginales, España, 1987
28. _____. Las palabras y las cosas. Siglo XXI Editores, México
29. _____. ¿Qué es un autor? Universidad Autónoma de Tlaxcala- La letra editores, México 1990
30. Heidegger, Martín. Arte y poesía. Traducción de Samuel Ramos. México, FCE, Col Breviarios, 1980
31. _____. La pregunta por la técnica. Traducción de Eustaquio Barjau, Ediciones del Serbal, España, 1994
32. Huizinga, Johan. Homo Ludens. Ed. Alianza, España, 1996
33. Ivens. Imagen impresa y conocimiento. Ed. Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual, España
34. Khun, Thomas S. La estructura de las revoluciones científicas México, FCE, 1975
35. _____. ¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos. Paidós ediciones Colección Pensamiento Contemporáneo, España, 1989
36. López-Fanjul de Argüelles, Carlos y Miguel Ángel Toro Ibáñez. Polémicas del evolucionismo Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid, España, 1987
37. Lyotard, Jean-Francois. La condición posmoderna. España, Editorial Gedisa, 1984
38. _____. La Posmodernidad (explicada a los niños). Editorial Gedisa, España, 1995
39. Luhmann, Niklas. Teoría de la sociedad. Triana Editores- Universidad Iberoamericana, México, 1998

40. Martínez Moro, Juan. Un ensayo sobre grabado. (a fines del siglo XX). Creática Ediciones, España, 1998
41. _____ La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento. Ed. Trea, España 2004
42. Moorehead, Ian. Darwin. La expedición en el Beagle (1831 – 1836). Ed. Del Serbal. España, 1981
43. Mukarovsky, Jan. Escritos de Estética y Semiótica del Arte. España, Gustavo Gili. Colección Comunicación Visual, 1977
44. Ocampo, Estela y Martí Peran. Teorías del arte. España, Ed. Icaria, 1991.
45. Saussure, Ferdinand de. Curso de lingüística general. Ed Fontamara, México, 1993
46. Sfez, Lucien. Técnica e ideología, un juego de poder. Siglo XXI editores, México, 2005
47. Vasari, Giorgio. Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos. Edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi, Ed. Cátedra, Col Grandes temas, 2ª ed, España, 2002
48. _____ Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos. Ed. Cumbre, Col Los clásicos, México, 1982
49. Vitta, Mauricio. El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas. Ed. Paidós, Colección Arte y educación, España, 2003
50. Vives, Rosa. Del cobre al papel. La imagen multiplicada. Icaria Editorial, España, 1994
51. _____ Guía para la identificación de grabados. Ed. Arco / Libros, España, 2003
52. Zavala, Lauro. La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura. Universidad Autónoma del Estado de México, 1998