



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas

Doctorado en Artes y Diseño

*Modelo Identitario del Dibujo para el análisis de
representación gráfica. Estudio de caso: "el dibujo en
Revista de Revistas" (1921-1924).*

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA

MARCO ANTONIO SANDOVAL VALLE

DIRECTOR DE TESIS

DRA. LUZ DEL CARMEN VILCHIS ESQUIVEL

COMITÉ TUTOR

DRA. ALFIA LEIVA DEL VALLE ENAP

MTRA. ELIA DEL CARMEN MORALES ENAP

DR. FRANCISCO ULISES PLANCARTE MORALES ENAP

DR. JAIME ALBERTO RESÉNDIZ GONZÁLEZ ENAP



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

“La gratitud es fundamental en el orden natural de las cosas”

Si existe algún potencial positivo en este trabajo, que sea de beneficio a múltiples seres.

A mi amada May, por el presente.

A la familia que resulta primordial en lo que uno es, a mis queridos padres y hermanos.

A la familia extendida, Carrillo-Medrano, Eibenschutz-Gutiérrez, Martínez-Flores, Miyu-Vidal, Oropeza-Reséndiz, Padrón-Muñoz, Sandoval-Morales, Toledo-Sánchez.

En lo académico, un especial agradecimiento a la Dra. Luz del Carmen Vilchis por su importante guía y dedicado apoyo incondicional. A la valiosa asesoría de: Mtra. Elia del Carmen Morales, Dra. Alfia Leiva Del Valle,

Dr. Francisco Ulises Plancarte Morales, Dr. Jaime Alberto Reséndiz González, que contribuyeron a la maduración de esta investigación.

Al Dr. Daniel Manzano Aguila y a la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, por la oportunidad de pertenecer a la institución académica más importante del país.

A la biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, por el acceso a sus documentos históricos.

Este trabajo es por y para los alumnos que son el sentido y fin último de la actividad académica y profesional.

Índice

Introducción	13
--------------	----

Capítulo I

El dibujo imagen de Identidad	17
1.1 Comprensión del dibujo como imagen visual	19
Dibujo, expresión humana primigenia	20
Ver-conocer y compartir un rasgo, dibujar	27
1.2 Caracterización del dibujo en la representación gráfica	35
Representación gráfica de realidades observables	36
Dibujo, “modelo natural” de concebir y representar la realidad	48
1.3 El dibujo y la producción de imaginaria social	59
Dibujo y pensamiento en la concreción social	60
Imaginarios e imaginaria en el dibujo	67
1.4 Componentes identitarios del dibujo	81
Individuo y colectividad en la apropiación cultural dibujística	82
Producción identitaria en el dibujo	89

Capítulo 2

Dibujo e imagen en el pensamiento identitario posrevolucionario en México	99
2.1 Panorama posrevolucionario en México, la conformación de una sociedad burguesa	101
La reconfiguración de la sociedad burguesa	102
Perspectiva de la diversidad posrevolucionaria	112
2.2 Pensamiento posrevolucionario, identidad, nacionalismo y modernidad	116
Doctrinas identitarias del fenómeno nacionalista	117

Las visiones posrevolucionarias como discurso: nacionalismo y cosmopolitanismo	123
2.3 El dibujo y la imagen visual en la apreciación social del México posrevolucionario	136
Imagen y nuevas tendencias de expresión posrevolucionarias	138
Dibujo e identidad en la cultura cosmopolita posrevolucionaria	145
Imagen y estereotipos del nacionalismo posrevolucionario	148

Capítulo 3

Postulación del Modelo de Análisis Identitario del Dibujo	169
3.1 Explicación de “ <i>Revista de Revistas</i> ” y su impacto en la identidad posrevolucionaria	171
Contexto editorial y publicaciones gráficas en México (1921-1924)	184
<i>Revista de Revistas</i> como referente identitario posrevolucionario	192
3.2 Exposición teórica y argumentos de un modelo de análisis de dibujo. “Modelo Identitario del Dibujo”	208
Explicación del modelo de análisis identitario	209
Argumentos conceptuales del dibujo de Identidad	213
3.3 Aplicación del Modelo Identitario del Dibujo a partir de los contenidos de la publicación “ <i>Revista de Revistas</i> ”	222
Análisis de la identidad en el dibujo en <i>Revista de Revista</i>	225
CONCLUSIONES	267
BIBLIOGRAFÍA	275

Se realizó una investigación que aborda dos temas con apropiaciones conceptuales importantes y diferentes, *dibujo e identidad*, estudiados desde variadas disciplinas, lo aquí propuesto logra hacerlos coincidir a través de un modelo que abunda particularmente sobre cómo la sociedad se siente cercana a un tipo particular de manifestación gráfica; lo anterior parte de la premisa de que el dibujo ha acompañado a los seres humanos desde procesos anteriores a la conformación de los lenguajes lingüísticos, tomando en cuenta que desde entonces existe un proceso de transferencia de lo que los individuos son y piensan en relación con el ritual mágico de expresión gráfica. Ello con fines de orden económico, político, social, artístico y, al mismo tiempo, siempre simbólico.

En el arte y el diseño, el dibujo, como imagen, es uno de los fenómenos culturales que se investigan desde la condición individual hasta el uso colectivo, ya que el dibujo es fundamental en los procesos de producción; de tal manera se busca hacer una contribución presentando diversos tópicos desde la perspectiva de la historia de la representación, las artes, la antropología y las ciencias sociales en general; asumiendo reflexiones que consideran al dibujo como un acto de mediación humana, anterior a cualquier otra.

También se aborda el dibujo desde uno de los hitos más importantes en la caracterización de la imagen: como referente del cuestionamiento de la realidad y la posibilidad de su representación, es decir, el ejercicio de volverla a presentar con base en la técnica y a través de un aparato crítico epistemológico, ligado a los sistemas analógicos y los denominados *aspectos figurativos* presentes en el propio dibujo.

Esta situación lleva a tratar a los modelos representativos como una tradición en la cual el dibujo manifiesta imaginarios a través de un conjunto de estereotipos gráficos, lo cual se denomina *imagería social*; el dibujo como recurso social, que pone en funcionamiento su poder simbólico a través del sentido de la imagería.

A partir de los argumentos expuestos acerca del dibujo, se realiza un nexo con el factor circunstancial de la investigación, que se enmarca en el contexto posrevolucionario, ya que lo que sucede al término de la Revolución Mexicana, específicamente en el período de 1921 a 1924, va a representar para la cultura de México el principio de uno de los constructos imaginarios más arraigados del pasado siglo, así como una de las edificaciones simbólicas sustentadas en el discurso de la identidad de este país.

De tal manera, los sistemas visuales y en particular los dibujísticos, son considerados totales en un marco sociocultural, donde tiene cabida la categorización aquí presentada, ya que parte de un ejercicio interdisciplinario, desde donde se abordan posturas ideológicas que permiten acentuar las acciones de las disciplinas creativas y su compromiso como documentos, no sólo estéticos o representativos, sino también históricos, con una declarada y definitiva participación en la construcción identitaria de los individuos.

El período de 1921 a 1924 es parte del pretexto contextual en el anclaje de la producción dibujística, ya que en ese periodo el país se encuentra en franca transformación política y económica, existe un planteamiento ideológico ante la acentuada crisis social y el intervencionismo internacional, condiciones todas para observar la manifestación de la imagen como figura social.

Se muestran generalidades de las publicaciones periódicas de la época como referencias editoriales de lo que sucede con el dibujo y la imagen visual en general, ya que permiten, como objetos editoriales, realizar una retrospectiva y la posibilidad de señalar elementos identitarios en relación con la sociedad; a través de estos géneros se hacen presentes diferentes personajes y sus posi-

ciones académicas, intelectuales, artísticas y políticas, como parte del desarrollo de una postura de clase o de grupo con respecto a la identidad cultural; en otros casos se hace notar la decidida propaganda del Estado en torno a su argumentación discursiva sobre lo qué es el pueblo y su promoción por la unificación de éste.

En el caso particular de *Revista de Revistas* se describe una postura ideológica cosmopolita, la cual le otorgó un valor específico a la imaginaria social de su época, se trata de una visión que va a representar lo contemporáneo, lo actual, lo que en el contexto cotidiano mira hacia fuera para tratar de incorporar lo que considera como novedoso; de igual manera, la inclusión de las ideas modernas lleva implícitas prácticas económicas y sociales desde los sectores burgueses que se verán reflejadas en los contenidos de la imagen: la pertenencia a un estrato social de vanguardia y privilegiado, que aspiraba a universos simbólicos internacionales. Así, nacionalismo y cosmopolitanismo se afectan mutuamente para consolidar posturas en donde lo nacional e internacional se requieren como sustento de sus definiciones y prácticas.

Así, se propone un modelo de análisis de dibujo que enfatiza elementos de identidad, fundamentado en el modelo cartesiano de los esquemas cruzados que han sido retomados también por las ciencias sociales para generar análisis cualitativos e innovadoras propuestas conceptuales. Análisis fundamentado en características que lo hacen flexible: interdependencia, transformación y causalidad.

Sirva esta breve introducción para establecer una aproximación diferente a la explicación de la familiarización que los individuos generan con la creación de dibujos en un marco histórico particular.

Capítulo I

Capítulo I.

El dibujo, imagen de identidad

El dibujo, imagen de identidad

1.1. Comprensión del dibujo como imagen visual

La noción de *dibujo*, *imagen de identidad*, muestra diversidad de connotaciones y posibilidades de aproximación por las múltiples cargas culturales contenidas en sus definiciones y prácticas sociales e históricas, así como los diferentes ámbitos disciplinarios que la investigan y que dan cuenta de las particularidades del fenómeno. Los dibujos y sus implicaciones cognoscitivas y estéticas, así como la estrecha relación que guardan con los principios de la *imagen*, por momentos indistintos en su concepción y conceptualización, además del corolario del término *identidad*, que ha sido importante en la rememoración filosófica del individuo para consigo mismo y la propia interpretación de la realidad, así como la visión psico-sociológica de su relación con la comunidad, la sociedad y en muchos casos, a partir del siglo XIX, el concepto de *nación*, siempre referenciado por el fenómeno del *tiempo*. Elementos que pretenden otorgar competencias específicas al dibujo como imagen en la experiencia social, y que pueden direccionar los destinos de este documento.

La investigación del dibujo como imagen implica uno de los fenómenos culturales más importantes e interesantes en el contexto de las artes y los diseños: cada grupo humano, en su tiempo, ha producido manifestaciones propias respecto a la actividad de representar. El diccionario de la Real Academia Española describe al acto de dibujar¹ en doble sentido, primero como posibilidad gráfica que se hace perceptible e intenta apropiarse de los rasgos de una forma en el espacio, “Delinear en una superficie, y sombrear imitando la figura de un cuerpo”, por otra parte, manifiesta la acción del dibujo como la explicación de la idea o la precisión de la conceptualización, es decir, “describir con propiedad una pasión del ánimo o algo inanimado”, es interesante como, en ambos casos, en un sentido esencial, el acto de dibujar “manifiesta,

¹ Dibujar. Diccionario de la Lengua Española. *Vigésima segunda edición*
<http://lema.rae.es/drae/?val=dibujar>. 17 de septiembre de 2012.

exterioriza”; desde esa perspectiva, dibujar es semejante a *revelar*, por una parte incluso sin necesidad de clarificar bajo qué medios técnicos es que se declara visualmente el dibujo; la parte importante de dibujar es la de *configurar una evidencia*; en ese sentido, se pone de relieve al dibujo como forma visual que descansa sobre un sustrato, por otra parte se hacen indiscutibles en el proceso los lenguajes propios de los materiales y de los discursos históricos que se implican.

Dibujo, expresión humana primigenia

El hombre de todos los tiempos ha acudido a la imagen en busca de fuerza. Ha proyectado sobre las paredes de las cavernas sus necesidades psicológicas, utilizando la imagen gráfica como aún hoy día hacen algunos jóvenes en las paredes de los metros, en vallas o en cualquier otro lugar. Todo es expresión de tendencias internas. Es la búsqueda de algo más o menos específico. Lo cierto es que el hombre dibuja, pinta, traza [...] quizá porque necesita ver delante de sí algo que bulle dentro de sí mismo. El garabato puede constituir un signo de protesta, del mismo modo que la representación de la presa puede aparecer como un signo mágico para conseguirla, como hizo el hombre del paleolítico.²

A menudo las alusiones occidentales más antiguas de la presencia del dibujo, que lo marcan incluso anterior a los lenguajes escritos, ubican su origen 12 000 a. C. Las referencias que se logran a través del extraordinario acto de abstracción de la realidad llevado a la simplicidad de una línea que aísla el contorno de una nueva realidad conformada, se hallan en las cuevas de Altamira en España y Lascaux en Francia, donde el acto de mirar está implícito como proceso fundamental de conocimiento. Sin embargo, ahora es

² García Font, Juan. *La magia de la imagen*. Barcelona: Editorial MRA, 1995. Pág. 7.

sabido, sin ser ampliamente difundido, que existen expresiones dibujísticas con el mismo sentido primigenio: tal es el caso del arte australiano aborigen que, por la calidad perecedera de sus materiales, dificulta precisar su antigüedad. “Los más perdurables son los numerosos grabados y pinturas rupestres hallados por todo el continente. En la escarpada Tierra de Arnhem se han encontrado evidencias que sugieren que sus pinturas fueron realizadas hace cincuenta mil años, antes de las pinturas rupestres paleolíticas en Europa.”³

Existen grabados en roca con formas abstractas que sugieren 30 000 años, asimismo, dibujos rupestres que muestran actividad marina, al representar peces y plantas; lo mismo que escenas completas, narradas con dibujos de pies, manos, relámpagos, canguros, plantas terrestres o personas. La constante explicación de esta forma de crear es la actividad religiosa, sin embargo el dibujo como necesidad humana revela magia, imaginación, memoria y el registro de lo natural, aspectos que hacen sobresaliente la importancia del carácter de la línea, así como otros rasgos gráficos.

La reflexión que este tipo de dibujo señala es uno de los hitos más importantes en la historia de la representación, en el sentido de marcar para el pensamiento eurocéntrico la convención de estilos, formas, maneras y corrientes de representar-dibujar.

El dibujo existe inserto en un conjunto de tradiciones y convenciones representativas en una cultura, una ubicación geográfica y en un momento de la historia podemos examinar cómo han afectado a su creación, su forma y su función factores de diverso tipo: sociales, ideológicos, políticos, rituales, religiosos, simbólicos, económicos, estéticos, comunicativos o tecnológicos.⁴

Asimismo, el dibujo jeroglífico de los egipcios estaba integrado por signos fonéticos y pictográficos con grafismos resueltos con base en la observación del medio ambiente. Lo mismo sucede con las formas abstractas o el dibujo

3 Caruana, Wally. *El Arte aborigen*. México: Destino, 1997. Pág. 7

4 Wigam, Mark. *Pensar visualmente: lenguaje, ideas y técnicas para el ilustrador*. Madrid: Gustavo Gili, 2007. Pág..30

esquemático de Mesopotamia o el trazo geométrico y orgánico del arte islámico. El rasgo libre, fluido y la cualidad caligráfica se hallan presentes en las representaciones orientales sobre todo de China y Japón; ¡y qué decir del pensamiento griego y romano!, que sienta las bases de la cultura occidental en general, y en lo particular caracterizarán otro hito fundamental en torno a mirar, percibir y registrar, tanto en los argumentos matéricos como en las técnicas y conceptuales, tales como la belleza en relación con la proporción, la consideración de la profundidad espacial, la presencia y el manejo de la luz; ideas que fueron reconsideradas y magnificadas en la tradición renacentista al recobrar la aproximación artístico-científica desde Italia hacia toda Europa, y posteriormente al mundo colonizado por el viejo continente.

El acierto de Leonardo es que su formación científica y el cambio de orientación en el conocimiento le permitía mantener un control analítico durante todo el proceso, creando estructuras y estableciendo relaciones entre ellas [...] Sus trabajos gráficos mantienen la misma lógica que sus exploraciones clínicas, actúa con la pluma con la misma precisión con que describe la impieza que efectúa con el escalpelo. Los órganos afloran en el dibujo como lo harían en las incisiones que practican con los cadáveres. Podemos ver un órgano aislado, su posición con la totalidad; su sección, el esquema y el diagrama de su funcionamiento. A través de recursos gráficos complejos, se permite establecer todo un sistema ordenado de jerarquías que enfatizan la importancia de cada una de las representaciones en el conjunto.⁵

Pintores como Da Vinci, Miguel Ángel, Rafael, Durero, Holbein, etc., exploraron nuevas formas, sistemas y máquinas de dibujo en el minucioso trabajo que realizaron, con el afán de apropiarse y dar cuenta de la realidad. Surgieron así estudios anatómicos precisos, tratados matemáticos de proporción de la figura humana, la naturaleza, animales, investigaciones sobre geometría y composición; todo en relación con el comportamiento central de los seres humanos con respecto al universo; posicionamiento paradigmático que influyó al mundo por siglos, y aún hoy por hoy influye en la manera

⁵ Gómez Molina, Juan José. *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra, 1995. Pág. 182.

de percibir-representar, sin embargo, como en todas las conformaciones simbólicas del dibujo...

[...] la huella dactilar del conocimiento que supone dibujar, sin embargo, ha estado casi siempre seriamente conducida por convencionalismos sociales y culturales que llamamos cánones...tres milenios de canon Egipcio dibujando estereotipadamente a la figura humana con el mismo molde, o los repetidos y reversionados contrapostos de los cánones clásicos, o las semejanzas de errores anatómicos de los cánones medievales [...] la ruptura de los cánones en el dibujo, suponen la toma de conciencia del pasado [...] de libertad de experimentar [...]⁶

El acto de dibujar define a la forma, en el espacio físico y en el espacio de la cultura, adquiere relevancia porque es cercano al pensamiento y a las ideas, desde esa perspectiva es la estructura conceptual común de todo lenguaje visual.⁷ El dibujo goza de simplicidad, *en el sentido de estar cercano a las ideas y al pensamiento*, pero también a su pronta revelación, por eso es que constantemente, es sutil, e incluso inadvertido, ya que es parte de otros proyectos o propósitos.

Desde experiencias perceptuales, miméticas y abstractas, hasta figuraciones narrativas y diagramas de organización espacial e incluso temporal como puede ser el organigrama de una institución, que marca relaciones que suceden entre las personas o el diseño de una estrategia de juego en el campo de fútbol.⁸

El dibujo como práctica social encuentra múltiples aplicaciones. La más común es la referida a las expresiones artísticas, por su experimentación material, instrumental, así como por la apropiación conceptual y los nexos que históricamente ha guardado con el conocimiento al intentar explicar e incidir

⁶ López Vilchez, Inmaculada. *Actas del Congreso Nacional: El dibujo del fin de milenio*. Granada: Facultad de Bellas Artes 2000. Pág. 186

⁷ Gozález Casanova, Miguel. *Gramática del dibujo en 100 lecciones*. México: Edición del autor, 2009. Pág.7.

⁸ *Loc cit.*

en la apreciación de eso que se denomina realidad y los artificios para representarla. Sin embargo, la práctica de describir ideas, es decir, de dibujar con el pensamiento, ha sido una actividad constante y cotidiana de los seres humanos. Pasa desapercibida porque está integrada a la conducta inconciente y claramente no sólo exclusiva de los espacios de exhibición o de la propuesta artística o pictórica en particular; está arraigada a las maneras de comunicar, de conocer, de especificar; la cotidianeidad como respuesta de vida lleva implícita la mayoría de las veces la simplicidad, la economía de exteriorizar, extremadamente cercana al pensamiento. “La definición de Bruce Nauman es bastante esclarecedora [...] dibujar corresponde a pensar.”⁹

El dibujo es próximo a la imagen que se genera en el pensamiento, pero también es la imagen que ocurre en algún soporte, el dibujo como *imagen-idea interior* y el dibujo como *imagen-expresión exterior*. Federico Zuccari,¹⁰ en 1607 ofrece una taxonomía para el dibujo, el *interno* y el *externo*: el primero explicado a partir del concepto que se forma en la mente y el segundo a la forma visual; en éste último sentido “se identifica al dibujo con el bocetaje, el esbozo, las primeras imágenes, las lluvias de ideas, los trozos inacabados, los apuntes generales previos, los dibujos sencillos [...] el modelado sin detalles [...] o parte de un desarrollo esquemático [...] un croquis o un dibujo en bruto.”¹¹ Como condición que se atribuye a todas las aplicaciones prácticas, cognitivas y estéticas del dibujo, se puede hacer extensiva su consideración como imagen, al decir de Justo Villafaña,¹² en virtud de que trasciende las consideraciones de la comunicación visual y el arte, e implica al pensamiento, la percepción, la memoria, y en general la conducta. Ocurre en el orden de experiencias objetivas o subjetivas, entendiendo la subjetividad en el sentido de lo personal y lo objetivo en el ámbito de lo que se hace público, de tal manera que la noción de dibujo como imagen es comprendida en tanto se puede ver, sin importar si las referencias presentadas aluden a formas

⁹ Gómez Molina, Juan José. *Op. Cit.* 5 Nota 5. Pág. 44

¹⁰ *Ibid.* Pág. 47

¹¹ Vilchis Esquivel, Luz del Carmen. *Método de Dibujo de Gilberto Aceves Navarro*. México: Editorial UNAM, 2008. Pág. 20.

¹² Villafaña, Justo. *Introducción a la Teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2006.

figurativas o abstractas, reales o irreales, conocidas o desconocidas, siempre van a estar fijadas en un espacio físico.

La especificación del dibujo visual ocurre sobre todo en razón de que es perceptible, se puede mirar plasmado en una superficie. En líneas anteriores se ha intentado destacar la inseparable relación que tiene con las ideas y el pensamiento, como proceso que inicia en la reflexión.

El complejo proceso de dibujar supone mirar, ver, responder, improvisar, sentir, descubrir, negociar, diseñar, razonar, indagar, escrutar, ordenar, ubicar, objetivar, explorar, medir, documentar y comunicar. El dibujo explora procesos de cognición, improvisación, gestuales y cinéticos.¹³

Se pueden implicar otros verbos y adjetivos en relación a la experiencia física y mental de las personas en torno a trazar, ya que siempre la ejecución y significación están ligadas a la posibilidad de concreción de universos de interpretación. La expresión del dibujo empieza en las propias personas, sus intereses y necesidades, asimismo genera con el receptor un diálogo por más insignificante que sea. “El espectador siempre conjura una imagen y un sentido a partir de cualquier dibujo, aunque las formas sean vagas.”¹⁴ La imagen dibujada es el puente para producir: sensaciones, información, procura convencer de algo específico, a menudo solo intenta manifestarse visualmente, el solo hecho de su existencia modifica el entorno y contribuye a la conformación de ideas, el dibujo como imagen en tanto se observa y confronta siempre los procesos de imaginación, que contribuyen de manera fundamental para ser interpretado.

De tal manera que el dibujo define formas, pero su proceso de configuración se construye en las ideas, y la experiencia cotidiana es el espacio de su conformación cognitiva. Juan José Gomez Molina,¹⁵ para introducir la explicación de los instrumentos y materiales del dibujo elabora una narración interesante;

¹³ Wigam, Mark. *Op. cit.* Nota 4. Pág. 29.

¹⁴ Jenny, Peter. *Dibujo anatómico*. Barcelona: Gustavo Gili. 2013. Pág. 12

¹⁵ Gómez Molina, Juan José. *Máquinas y herramientas de dibujo*. Madrid: Cátedra, 2001.

hace referencia a una escena de los años setenta: menciona cómo mientras las ovejas pastan alrededor de un árbol, el pastor dibuja sobre la tierra reseca, una serie de círculos concéntricos al tiempo que explica con marcas sobre el suelo las dificultades que tiene con los nuevos propietarios del corral, que de algún modo han restringido el espacio de pastoreo, al mismo tiempo toma una piedra que lanza y sobrevuela a las ovejas, Severo, el perro, entiende el código y reagrupa con movimientos circulares al rebaño. Como se puede apreciar, existe cierta capacidad de integración de los elementos dibujísticos al hacer habitual su marca hacia la colectividad, como parte de los procesos de comunicación y la construcción del conocimiento.

El roce, el pulido que el pastor efectúa sobre su superficie, marca otra de las acciones básicas de la representación, es una operación de sublimación y distanciamiento por la que dotamos al objeto representado de una cualidad especial, que lo mismo que en la exclusión, convierte a lo representado en algo exterior a nosotros mismos.¹⁶

La condición de exterioridad hace visible al dibujo, como la prolongación del proceso de interiorización, como la materialización del pensamiento, o la extensión del cuerpo sobre el soporte; hay un impulso entre el pensamiento y la concreción visual; es un rasgo que responde al impulso y que pone de manifiesto la relación entre el dibujante y el espectador, condición que es abandonada al momento en que la imagen resultante comparte tradiciones, el entorno, o simplemente motiva acciones, como es el caso del pastor y el dibujo sobre la tierra.

Dibujar es básicamente ver y dar a ver: es conceptualizar plásticamente. Dibujar define una forma pero es en su proceso de imaginación que se realiza en el pensamiento. Muchas veces la sugerente intuición de las formas del trazo, la armonía de una diversidad de gestos, es suficiente motor para crear asociaciones formales e incluso conceptuales.¹⁷

¹⁶ *Ibid.* Pág.17.

¹⁷ González Casanova, J. Miguel. *Op. cit.* Nota 7. Pág. 10

La concesión de ver es la condición que hace al dibujo imagen, la ostentación que asocia el rasgo resuelto en la superficie con respecto al sentido de la vista principalmente, es la relación histórica del dibujo para con la imagen, dicho de otra forma es el rasgo compartido, el hacer común del trazo, que hace posible la imagen en la mirada, la relación de quien produce con quien percibe.

En primer lugar, como actividad humana o cultural, dibujar viene de una capacidad humana innata, denominada la facultad manual de estampar o escindir trazos sobre una superficie, a manera de registrar algo, representándolo para conservarlo, recordarlo y comunicarlo. Constituye una actividad lingüística por estar gobernada precisamente por el deseo de registrar algo con signos visuales [...].¹⁸

Como menciona Juan Acha, el dibujo es una facultad humana primaria, anterior a cualquier condición y clasificación que se concreta en lenguaje al manifestarse con signos en imágenes con las más variadas funciones.

Ver-conocer y compartir un rasgo, dibujar

La consideración del dibujo como lenguaje se fundamenta en su definición como conjunto de señales que expresan o dan a entender algo; históricamente los lenguajes se han transformado como resultado del uso y las prácticas que ejercen los grupos.

La imagen es siempre modelada por estructuras profundas, ligadas al ejercicio de un lenguaje, así como a la pertenencia a una organización simbólica (a una cultura, a una sociedad); pero la imagen es también un medio de comunicación y de representación del mundo que tiene su lugar en todas las sociedades humanas.¹⁹

¹⁸ Acha, Juan. *Op. cit.* Nota 14. Pág. 39-40.

¹⁹ Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Editorial Paidós. 1990. Pág. 138.

Los lenguajes en general siempre han sido universales, aunque singularizados a las personas, su tiempo y espacio y específicamente con respecto a los lenguajes visuales, a menudo expresados en imágenes de los más variados

tipos. A través del cine, la televisión, el internet, la fotografía, la pintura, el grabado, el dibujo, entre otras, adquieren forma y ubicuidad dentro de la cultura y la sociedad. “Contemplamos las imágenes que se apretujan densamente en nuestra iconosfera como algo natural, como si durante toda la historia hubiesen estado allí, enviando mensajes multicoloreados [...] ocupando cada parcela de nuestra vida.”²⁰ La comprensión del dibujo como imagen visual radica en que es producido para ser visto, es una característica que hace manifiesta la comunión de la mirada y el objeto hecho. “Ver, saber ver, supone un aprendizaje acerca del detenimiento de nuestros ojos sobre las formas y sus características; implica el desarrollo de cualidades y aptitudes de análisis y observación.”²¹

El individuo se pone en contacto con el dibujo, ya sea a través de un evento de autosatisfacción personal, un dibujo resuelto para sí mismo, o como manufactura para otros, es decir, entra al juego de las imágenes compartidas,

“La imagen [...] es una categoría perceptual y cognitiva, una categoría de representación que transmite información acerca del mundo percibido, visualmente en un mundo codificado por cada cultura, lo que autoriza a referirse a una dialectización de la expresión [...]”²² en cualquier caso la mirada se pone en contacto con lo dibujado e inevitablemente define su intencionalidad y significación.

La imagen en la cultura ha tenido y sigue teniendo contenidos intrínsecos a razones sociales e históricas. A menudo se habla de cultura visual, es decir, de una parte importante de la interpretación y construcción de artificios visuales dentro de los cuales se encuentra el dibujo, se involucra a la totalidad del individuo y la colectividad, siempre ligados a su realidad.

20 Gubern, Román. *Del bisonte a la realidad virtual*, España: Anagrama, 2007. Pág. 51

21 Vilchis Esquivel, Luz del Carmen. *Op. cit.* Nota 11. Pág. 93.

22 Gubern, Román. *Op. cit.* Nota 20. Pág. 21.

Rudolf Arnheim²³ menciona que la visión es un *acto de inteligencia*, ya que la capacidad de conocer del individuo que percibe radica en la jerarquización de estímulos, según la importancia de la información, desde las más importantes y generales hasta los más específicos y fortuitos del sujeto, de tal manera que se aprende a ver en razón de percibir visualmente.

Existe una gran variedad de taxonomías, lo mismo que definiciones en relación con la imagen, desde posicionamientos psicológicos, filosóficos, religiosos, científicos, artísticos, técnicos, hasta mecánicos, la intención no es ser exhaustivos, pero sí busca evidenciar constantes coincidencias en las aproximaciones, tales como: *idea* (imagen) que un individuo se hace de algo, *sensación visual* a partir de estímulos ópticos o producidos por la luz, *representación mental* de situaciones, objetos, personas, *representación* que se forma en la retina, representación que se relaciona con concepto mental, imagen ideal, *construcción técnica* a partir de puntos, representación, táctil, visual, auditiva, olfativa, gustativa; claramente hay una tendencia a conceptualizar la imagen en relación con la condición de percibir y la formación mental que se genera a partir de un estímulo, pero también a partir de la representación gráfica que guarda aspectos del objeto al que alude.

Es notable que en algunos diccionarios religiosos la alusión a la imagen tenga una carga negativa, ya que se hace patente su carácter inmoral en relación al posible extravío de lo venerado; en el culto de las imágenes, en el Antiguo testamento existe la prohibición de realizar cualquier imagen de Dios, fundamentado en el riesgo de la idolatría, debido al qué y cómo se representa a la divinidad, ya que se piensa a la imagen gráfica como esencialmente falsa, concepción referida a ídolo, término que coexiste con el de ícono, ambos términos proceden del mundo griego y permanecen vigentes en el pensamiento de los padres del cristianismo.²⁴ Se hace una diferencia entre ídolo (éidolon) e ícono (*eikón*), el peligro del ídolo consiste en que fácilmente puede corromperse en

23 *Ibid.* Pág.18.

24 Zamora, Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México: Editorial UNAM-ENAP, 2007. Pág. 111.

idolatría, mientras que el término ícono no tenía problema alguno, ya que podía representar cualquier imagen.

En Platón la imagen visual o ícono (*eikón*) se relaciona con la imitación (*mímesis*) y ésta es descalificada como mentira, engaño, seducción, irracionalidad y corrupción de las almas. El *eikón* pertenece al mundo de las apariencias y no es más que una imagen física de las formas o ideas (*eidé*) no sensibles, sino inteligibles. Estas formas no se captan con los ojos corporales, sino con los ojos del espíritu; y no son conceptos abstractos, sino formas eternas inmutables.²⁵

García Font²⁶ presenta consideraciones en relación con la imagen, en otros términos, habla del *eidola* como la irradiación que emanaban los objetos y que afectaba no sólo los sentidos externos sino también el ánimo de las personas; el *eidai* eran conformaciones representativas mentales, ideas que existían en mundos ideales y que actuaban en el pensamiento; y por último las *eikona*, que eran las imágenes que tenían correspondencia de semejanza con lo representado y que dio origen a la noción de ícono.

Todo dibujo es imagen en el sentido más general, tal como en las apreciaciones platónicas, también el acto de dibujar, como se ha dicho, tiene razones *inteligibles* propias del pensamiento, *idea*, *sensación visual*, *estímulos ópticos*, *representación mental*; asimismo *sensibles*, que en el sentido más cotidiano es la construcción técnica, matérica que apela a la semejanza de algo existente (*mímesis*), de lo cual el dibujo tiene una larga historia y por lo cual el dibujo constantemente resuena como imagen.

Cuando se buscan los orígenes etimológicos de la palabra *imagen*, el término *imago* es otro que surge recurrentemente, remite a las raíces *imago* (*imitari/mi-mein*): redoblar²⁷, se refiere a un conjunto de elementos que se registran con los sentidos; fragmento del mundo que no es sólo tangible, aunque representa aspectos de la realidad que trascienden su materialidad. Dice Abraham Moles,

²⁵ *Ibid.* Pág. 112.

²⁶ García Font, Juan. *Op. cit.* Nota 2. Pág. 8.

²⁷ Bertin, Jacques. *En La gráfica en Análisis de las Imágenes de Cristián Metz*. Buenos Aires: Serie Comunicaciones. 1982. Pág. 275

“la imagen material”, que permite al receptor o al espectador considerar, en su conciencia, un aspecto del mundo que le es próximo o lejano, pero que en cualquier caso no está “aquí” sino “en otra parte.”²⁸

La conciencia de imagen material pone en relieve la visualidad del dibujo, ya que esa condición le permite ser visto, reconocido, reproducido y portador de múltiples contenidos, a partir de la experiencia de quienes entran en contacto con los rasgos significantes.

El efecto que produce el dibujo como objeto contemplado está configurado por lenguajes palpables que son el origen de la reflexión del dibujo y su carácter visual. En este sentido se le ha dotado en una condición primigenia de *gráfico visible*, de *rasgo perceptible*, anterior a la noción de representación que marca a la imagen en sus acepciones más comunes, en su persistente conceptualización de semejanza con la realidad. Lo que se dice es más simple, el *dibujo material se puede ver*, es una codificación sígnica, a menudo regido por códigos que se pueden descifrar, comunicar para convertirse en estructuras más complejas, pero no necesariamente considerado sólo a partir de la mimesis,

[...] antes de que el arte del dibujo alcanzara el valor de un símbolo representativo, debe haber habido un largo proceso de desarrollo, a partir de rasguños o garabatos sin propósito, trazados en la arena o en las paredes arcillosas y húmedas de las cuevas [...] es quizá admisible la analogía con el desarrollo similar de la representación pictórica que puede seguirse en el dibujo infantil [...].²⁹

En ese sentido inicial, el dibujo es extensivo del impulso y el brazo, el registro responde a la relación del dibujante que hace con el espacio que contiene, pero también consigo mismo, con su entorno, puede ser un trazo básico o sofisticado, intuitivo o académico, de corta temporalidad o de permanencia en el tiempo, pese a ello, se hace patente el rito de la expresión humana, innata al mundo de la mediación: “dibujar”. Así es, el dibujo como práctica en

28 Moles, Abraham. *La Imagen*. México: Editorial Trillas, 1991. Pág. 12.

29 Read, Herbert. *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Proyección, 1967. Pág. 82.

su entorno también trasciende su función utilitaria, circunscrita a la clasificación estilística para elaborar presupuestos simbólicos o formas significativas que provienen de sí mismas y no de su referente representativo. Se genera un rasgo sobre la superficie que da lugar a la organización y transformación del entorno en símbolos.

Cuando iniciamos un dibujo desde la nebulosa transparente del papel, el lápiz avanza sobre él con un carácter fuertemente enunciativo a la espera de determinar una imagen [...] la que formaliza la idea desde la nada indecisa de esa primera blancura [...] se establece un mundo de proyecciones que es el origen y justificación de gran parte de los sistemas de representación y que va más allá del valor de lo representado [...].³⁰

Destacan por una parte las condiciones técnicas y de registro en la materialización del dibujo, pero por otra parte su innegable posición como portador de significación; de tal manera que la situación del dibujo como signo lo pone en relación directa entre lo que se hace como “*rasgo o trazo*” y su “*contenido o significado*”, así entonces se puede reconocer al dibujo en estructuras individuales y sociales en tiempo y espacio específicos, donde también el proceso justifica todas las posibilidades y apropiaciones estilísticas en su manifestación que, como se ha dicho, no son únicas.

La razón de ser de lo visible es el ojo; el ojo evolucionó y se desarrolló donde había luz suficiente para que las formas de vida visibles se hicieran cada vez más complejas y variadas [...] existe cierta base ontológica para una colaboración entre el dibujante y el modelo [...] sobre la interdependencia de lo visto y quién lo ve [...] lo que parece una creación no es sino el acto de dar forma a lo que se ha recibido [...].³¹

Las costumbres con respecto a los modos de ver y representar otorgan rasgos peculiares, y proveen distinción a los modos de hacer; en esta relación in-

30 Gómez Molina, Juan José. *Los Nombres del Dibujo*, Madrid: Cátedra. Pág. 16-17.

31 Berger, Jonh. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Madrid: Ardora, 1997. Pág. 43-44.

terdependiente es importante considerar *al dibujante, el acto de dibujar, la imagen dibujada, lo dibujado con respecto algún tipo de realidad, el entorno de lo dibujado* y, por supuesto, el *espectador* en un *contexto*, que a su vez entra en relación con uno o varios de los elementos; es decir, el sujeto que percibe la imagen, al propio dibujante, la actividad de dibujar que alimenta significativa y culturalmente el proceso. Cada cultura otorgará mayor o menor jerarquía a cada uno de estos,³² lo mismo que cada proceso de investigación considera más unas u otras partes del fenómeno dibujístico.

Ocurre constantemente que se considera al dibujo por lo que se lee en él, siendo el dibujo una actividad capaz de transmitir a su espectador mensajes a partir de símbolos expresados a través del “[...] planteamiento expuesto, [...] una observación de las formas atendiendo a su carácter sistémico; es decir, a su estructura interna y composición, lo que conducirá a la percepción de ritmos, del lenguaje de la línea, la mancha y la descomposición tonal [...] otro tipo de poéticas personales del gesto gráfico, no menos válidas, desde el punto de vista expresivo [...]”.³³

Desde esta perspectiva, se rescata el valor de movilidad e interdependencia que tienen los signos en la conformación de lenguajes, por medio de una sintaxis, del manejo de líneas, de cierta iluminación, de valores tonales, de textura, de concepto, de relaciones sgnicas, en general, de un manejo de forma.

De tal manera que se puede hablar del lenguaje dibujístico, ya que el dibujo, para el ser humano, ha sido y continua siendo una manera de expresión inherente a la posibilidad de significar. El dibujo como lenguaje se produce de forma no lineal, como una condición innata a su producción, la cual ha estado presente en la elaboración histórica del conocimiento que se manifiesta como paralelo social al acto de construir referencias visuales.

En todos sus modos de relación con lo real y con sus funciones, la imagen [dibujo] depende, en conjunto, de la esfera de lo simbólico

32 Así lo afirma el maestro Juan Acha.

33 López Vilchez, Inmaculada. *Op. cit.* Nota 6. Pág. 144.

(campo de las producciones socializadas, utilizables en virtud de las convenciones que rigen las relaciones interindividuales [...] siguiendo a E.H. Gombrich, la hipótesis siguiente: la imagen tiene como función primera el asegurar, reforzar, reafirmar y precisar nuestra relación con el mundo visual: desempeña un papel de descubrimiento de lo visual [...] esta relación es esencial para nuestra actividad intelectual [...]).³⁴

Sin importar las diferencias de una imagen en particular, existen constantes como lo es el manejo cultural de la forma, que le otorgan al dibujo la capacidad de significar. Le Corbusier escribía: “Dibujar es primeramente, mirar con los ojos, observar, descubrir. Dibujar es aprender a ver...”³⁵, pero observar también es conocer, y la investigación de la mirada fundamental en relación con las diferentes posibilidades de la configuración del dibujo y su aprendizaje.

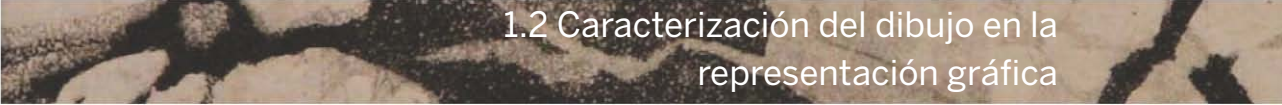
El reconocimiento del dibujo como imagen aporta la reflexión de que ha existido en casi todos los tiempos, en todas las sociedades humanas que se han construido, desde el impulso individual primero, hasta el uso colectivo, con objetivos y funciones de los más diversos tipos, políticos, mágicos, religiosos, económicos, estéticos, pero siempre motivados por el universo de lo simbólico, que lo pone en la mediación humana, anterior a la exclusiva consideración representacional.

La historia del Dibujo es también la historia de aquello que se ha entendido como tal, la evolución de las prácticas en las que se le ha inscrito y el orden jerárquico al que ha sido sometido en las diferentes taxonomías de estos conocimientos.³⁶

34 Amount, Jacques. *Op. cit.* Nota 19. Pág. 85.

35 Gómez Molina, Juan José. *Op. cit.* Nota 5. Pág. 562.

36 Gómez Molina, Juan José. *La Representación de la Representación*. España: Cátedra, 2007. Pág. 48.



1.2 Caracterización del dibujo en la representación gráfica

En el inminente desarrollo de la cultura visual, sobre todo en las sociedades occidentales de los últimos siglos, junto con la vertiginosa producción de imágenes y su arraigo en el entorno social actual, se ha producido cierto sentir consensuado sobre lo fundamental que resulta la *mirada* en el orden de los elementos importantes para entender la realidad.

La mirada se ha convertido de forma generalizada en un poderoso paradigma en la conformación del conocimiento, porque *ver* otorga certeza de la realidad, *ver* confirma el entendimiento del mundo, de alguna manera valida la experiencia que el sujeto tiene de sí mismo, de los objetos, personas, espacios. *Ver*, de diversos modos se ha transformado en acto auto reflexivo de la propia existencia en relación al entorno que se habita, es decir relieves, contrastes conformados en el campo de la visión, definidos, clasificados y designados en el ámbito de la cultura; en la visión descansa una parte importante del equilibrio del individuo no sólo físico, sino mental y emocional. El sentido de la vista, probablemente en la experiencia cotidiana, se concibe como uno de los más inmediatos.

Después del siglo xv, la vista empieza a ocupar el lugar de privilegio [...]. En cada época los sentidos se organizan jerárquicamente [...]. A diferencia de los demás, la vista establece una relación de distancia crítica, o de juicio, porque se puede analizar y medir; ver es comparar[...]. A partir de la imprenta, cuya difusión coincide con el Renacimiento, el sentido de la vista se convierte en el de mayor jerarquía [...] época que constituye el alba de la cultura visual que se prolonga a nuestros días, está inmerso en una epísteme regida por el sentido de la vista [...].³⁷

³⁷ González Ochoa, César. *Apuntes acerca de la representación*. México: UNAM, 1997. Pág. 7-8.

Por lo tanto, se ha generado un puente casi natural entre *ver* y *objetivar*, el sentido de la vista como paradigma, ha devenido en el gran ratificador de la verdad, porque da cuenta de cómo es el sujeto en la realidad o cómo es la realidad en sí misma; ver objetiva la experiencia del sujeto y su entendimiento.

La misma ciencia como estandarte de conocimiento se ha conformado a partir de sistematizar racionalmente a través del método científico realidades perceptibles visualmente; es decir, se convierte el acto de observar como imperioso dentro de un procedimiento de investigación, que lleva a validar un objeto de estudio o un fragmento de la realidad.

Representación gráfica de realidades observables

La mirada se encuentra dentro del campo de la cultura y la realidad, así como las imágenes que se ven son sugestivas y provocan respuestas. La cultura está en el que mira pero también en lo que se mira; inevitablemente se proyecta sobre lo que se ve: arte, educación y ambiente, asimismo se interpreta dando significado: reconociendo, anticipando y conceptualizando.³⁸

Aunque anteriormente se han utilizado como sinónimos los términos *ver*, *mirar* y *observar*, fundamentado ello principalmente en el uso constante, casi inequívoco de la cotidianidad de los términos, existen diferencias que se establecen en los estudios de la teoría de la imagen, en las investigaciones sobre percepción y por supuesto en la práctica de los diseños y las artes, disciplinas con las que tiene una estrecha relación el dibujo. *Ver*³⁹ es la posibilidad de entrar en contacto con la realidad exterior, es un acto físico que ejerce cualquier individuo que tiene la posibilidad de registrar algo en función de su sentido saludable, en tanto que en el *mirar* existe el acto voluntario de centrar

38 Berenguer Guiden, Amparo. *Principios básicos de la imagen. Análisis de la forma y sistemas de representación*. España: Universidad Politécnica de Valencia, 2005.

39 Díaz Padilla, Ramón. *El Dibujo del natural en la época de la Postacademia*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

la atención en algo, es decir, en el primero hay una posibilidad genérica y pasiva, en el segundo se focaliza la información, se hace específico lo que se observa, a partir de ver se hace relevante mirar.

[...] la representación visual va más allá de un simple acto físico de ver. La representación de las formas naturales implica una activación significativa de la percepción. Necesita de una intencionalidad en el modo de ver particular del observador [...] Mirar implica fijar deliberadamente la vista en un objeto con la voluntad de aprehensión, de obtener ideas totales o fragmentarias que inducen a la reflexión, al pensamiento. El dibujo del natural exige una gran capacidad de concentración, de elección y de activación de procesos reflexivos, de una gran velocidad para la acción de representar.⁴⁰

El dibujo como algo que se ve, está inserto en el campo de la cultura, la noción de de dibujo como representación ha tenido arraigados paradigmas culturales debido a que el centro de la reflexión y análisis descansa en la manera en que los seres humanos conciben la realidad y su necesidad ritual, mágica pero, sobre todo, simbólica de registrarla con los más variados objetivos y funciones.

La primera función de la selección cultural y por tanto de la cultura y de cualquier clase de conocimiento, no está en sus presuntos logros, está en el propio conocimiento, en el proceso de construirlo, de elaborar representaciones, en el proceso de pensar [...].⁴¹

En general, la imagen como representación, aun hoy tiene fuertes posicionamientos perceptuales y expresivos, motivados por corrientes históricas, estilos clásicos, así como por mecanismos tecnológicos de registro que la hacen aparentemente el modelo obviamente *más natural* entre la concepción de la realidad y el lenguaje gráfico de expresión, en éste sentido, el dibujístico.

La evolución del aprendizaje del dibujo ha estado marcada por los modelos de “verdad” de cada momento, aquellos que determinaban el

40 *Ibid.* Pág. 80-81.

41 Wagensberg, Jorge. *La rebelión de las formas*. 2ª edición. Barcelona: Tusquets, 2004. Pág. 89.

ámbito de la aparición de la imagen con respecto a la idea que respaldaba el valor de las representaciones. Dios, la Belleza, la Naturaleza, la Realidad, la Descripción, las Relaciones entre las Cosas, el Yo Profundo y el Lenguaje [...] va a establecer una sucesión de modelos que garanticen la “verdad” de las formalizaciones [...] la enseñanza del dibujo se enmarca en una época pero también dentro de otro modelo que es el de su enseñanza.⁴²

De tal manera, la mirada que asiste al fenómeno de representación es común en el orden social generalizado, incluso en los sistemas de enseñanza en los ámbitos de la producción de imágenes en general, tiene una vigencia considerada, como de naturalidad, situación que pone al sistema de representación como común, y muchas veces, lo lleva a no ser cuestionado porque está impregnado en la cultura de ver e interpretar: “Gran parte de nuestro conocimiento del mundo proviene en realidad, de fuentes simbólicas, por oposición a las percepciones directas de objetos o acontecimientos. Los sonidos, gestos y configuraciones, combinados en sistemas simbólicos, articulan ideas sobre el mundo [...]”⁴³ Cuando se habla de *representación* en el contexto de los estudios de la imagen, del dibujo, la fotografía o de las artes en general, surgen en el análisis conceptos relacionados, tales como: *analogía, copia, figuratividad, iconicidad, mimesis, modelización, naturalidad, realismo, semejanza*; todos de alguna manera, en el punto de vista y en el debate, hacen referencia al artificio de volver a presentar de forma visual la realidad.

Mimesis es una palabra griega que significa “imitación” [...] –un contexto narratológico [...] en el que el recitador imita a los personajes, adoptando su lenguaje, sus modos de pensar, etcétera. –Un contexto representacional: en Aristóteles, y más claramente aún en Filostrato, la mimesis designa la imitación representativa [...] Mimesis [...] un sinónimo bastante adecuado de analogía. Lo adoptamos aquí para designar el ideal del parecido “absoluto”.⁴⁴

42 Gómez Molina, Juan José. *Op. cit.* Nota 5. Pág. 50, 55.

43 Wilson, B. Y Hurwitz, A. Wilson, M. *La enseñanza del dibujo a partir del arte*. Barcelona: Paidós, 2004. Pág 20.

44 Jacques Aumont. *Op. Cit.* Nota 19. Pág. 210.

Específicamente en el dibujo se hace alusión a la mimesis como sistema gráfico de realidades observables, o como la consideración conciente o inconciente de un “modelo señalado como natural” de concebir e imitar la realidad; esta aproximación no sólo atañe a lo que se mira en el trazo y se comprueba en el mundo como ejercicio de comparación, ya que este sistema de registro lleva implícita la confrontación entre lo que se conoce, se sabe y lo que se mira; sin estar desligados, estos conceptos conforman el aprendizaje que alude al pensamiento, de tal manera que en la relación que guarda el dibujo como pensamiento, y próximo a la imaginación, a menudo se hace presente en las artes y el diseño, la *poiesis* como el factor de la creatividad, de tal manera se expone la *mimesis* relacionada con la imagen y su semejanza y la *poiesis* con las ideas creativas.

Ambos conceptos fueron abordados en la reflexión platónica y aristotélica desde el siglo II d.C.,⁴⁵ sin embargo es hasta el s. XVI que adquiere mayor importancia en el campo de la poesía, hasta convertirse en referente compositivo para esta disciplina escrita. En las artes visuales, y específicamente en el dibujo, ambos conceptos han cobrado intereses importantes, al involucrar *mimesis* y *poiesis* como elementos primordiales en los procesos de investigación, experimentación, debate y educación de las artes.

Como se mencionará, el recurso de la emulación en la catedra dibujística cobró relevancia y eficacia a través del Taller de Artista, proceso de aprendizaje en el que la repetición de actividades y la imitación de procedimientos, temas, modelos, técnicas, parecen ser fundamentales en la relación del maestro con el discípulo, hasta que este último ejerce su propia madurez y propuesta.

En la *Poética* hay una teoría de la creación (*poiesis*), por ser poética, y una teoría de la imitación (*mimesis*), pues parece que según Aristóteles la función primordial de la tragedia y de la comedia es mimética.⁴⁶

45 Marcos, Alfredo. “Aristóteles: una poética de lo posible”. Alfredo Marcos. Departamento de Filosofía. Universidad de Valladolid.

46 Marcos, Alfredo. *Op cit.* Nota 45. Pág. 42.

En el ensayo sobre teoría poética se hacen presentes elementos *representativos* y *creativos*, por lo tanto para Aristóteles todas las artes responden a diferentes formas de imitación, ya que utilizarán distintos medios y objetos para ejercerla, sin embargo todas se caracterizarán por el recurso emulativo. Para éste filósofo la capacidad de imitar será una condición natural de aprendizaje en los seres humanos, la copia se convierte en una táctica en la adquisición de conocimiento y socialización, ambas se adquieren por imitación, lo mismo que los primeros aprendizajes. La poética aristotélica está dedicada en gran parte a la tragedia, ya que lo que se reproduce en las artes teatrales son las acciones de las personas, a través de otras acciones, es decir, la imitación o representación.

A través de la imitación aprende —haciendo se aprende— [...] Respecto de lo humano, el arte imita las acciones de las personas. Y esta imitación, tanto de la actividad de la naturaleza como de la acción humana, produce aprendizaje.⁴⁷

Cobra importancia el acto de repetir acciones en el arte, puesto que así sucede en la vida, se establece un nexo entre las posibilidades que tiene el arte como sistema de imitación con la estética, en el sentido de la apreciación y contemplación con respecto a la vida y su representación; la imitación resulta útil e incluso placentera porque aporta cierto saber. La imagen como objeto que porta rasgos de la realidad es apreciada y disfrutada en tanto imita, porque desde ella se aprende, esto parece ser considerable en la relevancia que adquiere históricamente la imagen como elemento que porta rasgos de identificación sustentados en la copia o en la presentación renovada.

El dibujo tiene ese carácter en su sentido imitativo, a través de él se reconoce y se aprende el despliegue de códigos establecidos. Sin embargo, el otro aspecto abordado por la poética y que obliga a realizar otra reflexión en el dibujo es el acto creativo, el puente que se establece entre copia y creación. El tratado de poética como se ha expresado aborda la *mímesis*, *poíesis* sin embargo a menudo también aparece *tekhné* relacionado con las prácticas artísticas, creadoras e inventivas.

⁴⁷ *Ibid.*

La *tekhné* presidía a la *poiesis*, acción del hombre transformante de la naturaleza, término que los latinos tradujeron en *fabricatio*. Para los griegos *poiein* significaba precisamente producir lo artificial y nos hablaron del *Nous poietikós*, (entendimiento artífice) como de aquel que separa en lo natural, la forma de la materia y que hace posible los productos artificiales.⁴⁸

Quien practica la *poiesis* en una primera instancia es un *creador*, en el sentido de hacer artificialmente a partir de la naturaleza; la alusión es la de un *hacedor*, la diferencia que se establece entre vocablos es la de ser no meramente un imitador sino un verdadero creador. A partir de este pensamiento se introdujo el sentido de *hacer creativo*.

En el dibujo se producen cuestiones importantes a partir de fijar que se trata de un ejercicio *poético* en su sentido estricto, y no sólo de un acto imitativo; debido a que la imitación, como se plantea en esta investigación, es parte de un aprendizaje que establece la manera en que los signos dibujísticos se deben estudiar, desarrollar y aplicar en propuestas de orden individual o social, por lo tanto, a partir de ese correcto hacer del código de semejanza, se busca determinar si la propuesta es creativa o no; lo que se deja ver en el trato de las alusiones es la importancia de las temporalidades, ya que posteriormente a la época Renacentista, el acto creativo en el dibujo fue definido desde la diferencia en la identidad en la obra, ya que ésta, desde entonces, ha definido también la identidad del autor, creatividad como diferencia al orden de una hegemonía. Plotino⁴⁹ en la siguiente exposición, evidencia algunas características precisadas por Aristóteles respecto a los tipos de intelectos:

[...] hace distinciones entre dos tipos de intelectos o razones [...] (*nous poietikós* —razón activa o creadora—) y el [...] (*nous patetikós* —razón pasiva o discursiva—) [...] la *nóesis* o intuición no es algo demostrable por medio de la argumentación [...] el modelo de conocimiento que nos propondrá es el de una exégesis-experiencia que

48 García Olvera, Francisco. *Reflexiones sobre el diseño*. México: UAM-Azcapotzalco, 1996. Pág. 75.

49 Filósofo griego, nacido en Egipto, se le considera como neoplatónico.

nos lleva más allá de la textualidad y la argumentación; de hecho, más allá de la discursividad y el lenguaje: la intuición o *nóesis* (pensamiento-conocimiento no-discursivo).⁵⁰

El sentido que guarda la creatividad queda evidenciado por el *nous poietikós*, al ser considerado como la condición gloriosa y divina de los individuos, aquella que trasciende su calidad humana, la que llega más allá que sus acciones. Se aclara que en los objetivos de esta tesis no está abordar la creatividad ni la técnica en el dibujo en un sentido estricto porque requieren otros fundamentos epistémicos; sin embargo, se mencionan contextualmente porque sugieren reciprocidad en la historia de sus prácticas, además de que son conceptos inevitables de ser abordados debido a que la explicación del fenómeno dibujístico e imitativo sugiere su evocación.

La palabra *tekné* fue traducida por los latinos en el término *ars, artis*, que aplicaban indistintamente a: imaginar, inventar, trazar, acomodar, adaptar etc., y tiene alguna relación de significado con el término griego *areté*[...] habilidad o eficacia eminente en una tarea determinada [...] La *tekné* se consideraba una de las formas de la *praxis*, palabra derivada de *prasso* y ésta uno de los modos de *prattein*, que significa obrar, cumplir, estar atareado [...].⁵¹

El dibujo, como las artes en general, siempre va a estar relacionado con el desempeño de procesos, manejo de materiales, experiencia y experimentación disciplinaria, es decir, existe una implicación de trabajo técnico que avala o quebranta prácticas tradicionales. “Técnica y poética se manifiestan desde comienzos de la cultura occidental, al menos en lo que hace a su matriz griega, como conceptos solidarios [...]”⁵²

50 Redondo, José Manuel. *Nóesis, nous poietikós, pōiesis, poesía. Acercamiento, desde la intuición creativa en Plotino, a algunos aspectos del pensamiento poético moderno (Blake, Shelley, el surrealismo, Heidegger y Paz)*. Pág. 109-111 <http://www.journals.unam.mx/index.php/afil/article/download/31437/29079>.

51 García Olvera, Francisco. *Op. cit.* Nota 48. Pág. 74-75

52 “Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas” [versión revisada de la conferencia leída en las I Jornadas Internacionales: Poesía y experimentación, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Letras. Córdoba, 29, 30 de junio y 1º de julio de 2006, publicada en su primera versión en http://www.expoesia.com.ar/j06_kozak.html]

El arte y la técnica tienen un origen común y por momentos no existe diferencia en su planteamiento así, el dibujo ha exigido técnicas precisas para garantizar sus objetivos estéticos o sociales, y en esa mutua implicación, la técnica tiene una razón de utilidad hacia el sentido del dibuj. Se puede concluir que la dirección que tuvo la *tekné* la encaminó hacia la habilidad en toda construcción, es claro que en el dibujo sigue siendo un paradigma la destreza que implica la realización. En el caso de la construcción de un modelo identitario de dibujo, las técnicas, estilos, van a ser evocados lo mismo que la creatividad porque son menciones a la producción del dibujo pero no son el objetivo fundamental de la propuesta.

Asimismo, regresando a la ideade *mímesis* como representación en la lengua castellana,⁵³ entre otros alude a: a) figura, imagen o idea que sustituye a la realidad, b) conjunto de personas que representan a una entidad, colectividad o corporación, c) cosa que representa otra, d) imagen o concepto en que se hace presente a la conciencia un objeto exterior o interior, como se puede ver, tratar sobre la representación es tratar sobre la imagen, como afirma Fernando Zamora⁵⁴, “ser una imagen de... en el sentido de ser una representación de...”, se pregunta qué labor fundamental tienen en el concepto la palabra y la imagen, y sugiere revisar las relaciones que guarda el *lenguaje*, el *pensamiento* y la *realidad*, como se aprecia, puntualiza los nexos entre *lenguaje*, *imagen* y la *representación* que están intrínsecamente relacionadas.

La consideración histórica del lenguaje, el pensamiento y la realidad conlleva al análisis primigenio o de origen, por decirlo de alguna manera, sobre los conceptos de *naturalidad* y *convencionalidad* en los lenguajes. Es decir, el primer debate en este sentido se da en el orden de los signos lingüísticos y la propiedad de lo que designan, pero la cuestión no es menor, porque no sólo se habla de la denominación de las palabras en torno a la cosas, se está refiriendo a cómo es nombrada la realidad, a cómo ésta es categorizada con signos,

53 Diccionario Real Academia Española. Op. cit. Nota 1.

54 Zamora Águila, Fernando. Op. cit. Nota 24. Pág. 267.

y cómo los individuos ejercen el conocimiento simbólico de la realidad a través del lenguaje, la cuestión es si el acto de simbolizar-representar es natural o artificial.

Los signos lingüísticos conforman lenguajes lineales, principalmente los verbales y escritos de acuerdo a su estructura; el punto medular es si existe aparentemente o no una congruencia *natural* en el cómo el desarrollo y construcción de las palabras nombran los objetos o elementos en la realidad, porque existe una estrecha relación entre la evolución de la enunciación del signo con lo nombrado, o en su defecto, los vocablos responden a la congruencia de la convencionalidad en su conformación.

El choque entre estas dos posiciones aparece claramente desde tiempos de Héraclito, quien defiende la tesis de la “naturalidad” y, con ella, la postura de que la tarea del lenguaje es adecuarse a lo real y nombrarlo [...] Parménides por el contrario, niega al lenguaje todo valor de conocimiento ya que juzga la palabra como falsa; como impuesta por una convención con el propósito de nombrar la realidad que sólo es aparente [...] por un lado las palabras corresponden a las cosas por naturaleza: que es algo debido a la *physis*, la cual se representa en logos, en palabra que refleja la naturaleza de lo real [...] La otra parte postula entre las palabras y las cosas una relación de carácter arbitrario, convención, institución o imposición) que el logos puede representar a la *physis* [...] Desde su posición, el lenguaje es un engaño, una aplicación de etiquetas a cosas que son ilusorias.⁵⁵

La lingüística y la semiología tienen tratados que desarrollan con amplitud el tema, al considerar al signo lingüístico como el objeto de estudio central en general, sin embargo, la importancia por lo cual se hace mención en este apartado, es debido a que la representación visual va a tener el mismo cuestionamiento en los términos: *analogía, copia, figuratividad, iconicidad, mimesis, modelización, naturalidad, realismo, semejanza etc.*, con respecto al fundamento de naturalidad o artificialidad de la imagen en relación con lo que evoca en la realidad, y a la manera en que se ha apropiado de ello culturalmente.

55 González Ochoa, César. *Imagen y Sentido*. México: Editorial UNAM, 1986. Pág. 20-22.

La conceptualización de la representación es un punto medular en la historia de la imagen, pero sobre todo en la construcción simbólica del conocimiento que los seres humanos hacen sobre el mundo que es observado, ya que

[...] la representación de un objeto está lejos de ser, en tanto que representación también el objeto; no es una copia de la cosa, no duplica un rincón del mundo sino que apunta al original como un símbolo suyo... Las diversas formas de representación no se distinguen entre sí como un objeto de su representación, sino en un plano simbólico [...]⁵⁶

La ratificación de este modo de conocimiento que se ha establecido como arquetipo, como menciona González Ochoa evocando a Foucault con respecto a las formas de conocer y la implicación histórica de los sentidos, marca el principio de su desarrollo en el pensamiento Renacentista al utilizar la analogía y la similitud como fundamento de explicación.

Comprender una cosa en esta época es descifrar su semejanza con alguna otra cosa y el principio fundamental era la correspondencia entre el cosmos y el hombre[...] El periodo posterior es la llamada época clásica, que es en la que se consolida la supremacía de la vista y el orden epistémico de la representación [...] se basa en la comparación de identidades y diferencias [...] El periodo posterior al clásico, la época burguesa refuerza el predominio de lo visual con el nacimiento de la fotografía; el principio de inteligibilidad es ahora la historicidad.⁵⁷

Como se puede evidenciar, desde el siglo XIV y hasta iniciado el siglo XX, se ha ratificado, en la condición de lo visual, el concepto de naturalidad a través de la semejanza, situación que no implica que se haya transformado, porque es un artificio que sigue estando presente en las condiciones de producción y de percepción de la imagen en general y del dibujo en particular.

Representar es articular y, así, producir figuras significativas [...]
Representar quiere decir, pues, organizar el mundo fáctico en figuras.

⁵⁶ Florenski, Pável. *La perspectiva invertida*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005. Pág. 82.

⁵⁷ César González Ochoa. *Op. cit.* Nota 37. Pág. 9-12

El nivel más elemental de esta organización es el espacio temporal, condición y supuesto de cualquier otro más complejo [...] Representar es mediar la sensación [...] la sensibilidad impide que nos pongamos en contacto directo con las cosas –para lo cual deberíamos ser la cosa misma, identificarnos total e íntegramente en ella [...].⁵⁸

De alguna manera, la representación visual en su proceso sugiere una doble representación, o dicho de otra manera: de una doble mediación de la realidad, la primera es la que ejerce el sujeto con su pensamiento al estar frente al mundo y mediar o procesar lo que percibe y la segunda representación es la articulación de un lenguaje gráfico que resulta ser la segunda mediación de un proceso que trata de dar cuenta de la realidad.

El planteamiento expresado lleva implícitos cuestionamientos en torno a que los seres humanos no están frente a la realidad de forma directa sin un aparato simbólico de mediación; ello se expresa sobre todo en torno al lenguaje, sin embargo se hace extensivo a cualquier artificio simbólico planteado por el ser humano en su forma mental y en muchos sentidos en la materialización de la realidad en un soporte físico, es decir, el individuo asiste a la doble representación del mundo, conformada por sus propias representaciones y las que son parte de la cultura que hereda.

La visión humana es algo construido, es el producto de nuestro propio hacer; es un artefacto histórico y cultural, creado y transformado por nuestros propios modos de representación. Tales modos de representación no son fijos, sino históricamente variables, y son los que transforman la base natural del sistema de la visión en un artefacto cultural [...] Dicho en otras palabras, de los hechos, eventos, acontecimientos, objetos, el mundo en general, tenemos acceso solamente a sus representaciones, las cuales son siempre construcciones, pues no hay fenómenos naturales, en estado bruto [...] El lenguaje, el mito, el arte, entre otros sistemas, son los hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre de la experiencia humana.⁵⁹

58 Bozal, Valeriano. *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Ardora, 1997. Pág. 22-26.

59 González Ochoa, César. *Op. cit.* Nota 37. Pág. 8-9.

Entre los seres humanos, los signos hacen posible la condición de simbolizar la realidad, y desde esa perspectiva existen muchas formas de activar el carácter simbólico de los mismos, parte de la dificultad en los estudios sobre la representación es la condición de tomar como forma simbólica exclusiva la representación como imitación de la realidad, y pretender validarla de forma generalizada, porque el artificio aprendido de este tipo de representación en sí mismo no manifiesta dificultad, el problema se halla cuando se piensa que imita a la realidad tal como es; de tal manera se convierte en la idea de que los seres humanos no están de manera directa ante el mundo, ya que existe la condición de la representación, es decir, la mediación, sin embargo Valeriano Bozal lo expresa en tres sentidos, agregando uno más a los expuestos, reflexiona sobre cómo se produce el saber:

[...] El primero es el estrictamente perceptivo, representaciones perceptivas sometidas a las leyes de la percepción y a las convenciones histórico-culturales [...] estudiadas por la psicología de la percepción [...] Un segundo sentido [...] es el de la supuesta “fijación” de la representación perceptiva mediante procedimientos plásticos o gráficos [...] parece indicar que [...] se limitan a trasladar a un soporte las representaciones perceptivas previas [...] Existe un tercer sentido de representación, aquel que se pregunta por la condición del representar en el conocimiento [...].⁶⁰

La designación que hace cada lenguaje al respecto de diferentes fenómenos, ofrece particularidades que muchas veces no se contemplan en otras, tal es el caso de la traducción al concepto de representación; la lengua alemana es precisa con respecto a las asignaciones del término, como afirma Zamora⁶¹: *stellvertretung*, representación como sustitución espacial, de alguna manera esta definición hace evocar a la noción general de signo, aquello que se pone en lugar de otra cosa; *vortellung*, representación mental, para cuya distinción se consideran los procesos inmateriales que construye la imaginación;

⁶⁰ Bozal, Valeriano. *Op. cit.* Nota 58. Pág. 19.

⁶¹ Zamora, Fernando. *Op. cit.* Nota 24. Pág. 268.

darstellung, representación material, física; *gegenwärtigung*, representación como repetición temporal de una presentación.

Se puede notar que en estas precisiones de la lengua alemana se hace presente de manera específica la doble representación, al confirmar a través de la representación material y la representación inmaterial, la correlación que se guarda entre el dibujo como pensamiento y el dibujo visual.

Dibujo, “modelo natural” de concebir y representar la realidad

Puede hablarse de representación en varios sentidos, uno de ellos es el referido a la noción de iconicidad, para Román Gubern, la producción icónica nació históricamente asociada a ritualizaciones mágicas o religiosas, en las que la imagen era más que una forma inerte, pues era percibida como un soporte de vida”⁶² para él, la imagen reproduce de forma plástica y simbólica un fragmento del mundo mental sobre un soporte material, es decir, le otorga a una imagen el carácter comunicativo, y en el mismo sentido del doble carácter representativo como parte de un sólo proceso, el doble sentido semántico de la imagen a lo que le llama *doble imagen*.

Sin embargo, también deja latente la evidencia de lo que evoca la imagen, es decir, hace partícipe en su reflexión a quienes entran en contacto con lo expuesto en la imagen, primero lo que alude y en segundo término lo que significa más o menos de forma velada o hermética. Se ha venido hablando de un proceso doble de representación que sobre todo recae en quien construye imágenes, pero lo que menciona Gubern alude al espectador en el significado de lo que ve, de cuya perspectiva va a depender la noción de *semejanza icónica* de la imagen con respecto a la realidad, generando cierta identidad

⁶² Gubern, Román. *Op. cit.* Nota 22. Pág. 62.

existencial de apropiación o rechazo, es decir, la imagen como portadora inevitable de cualidades de realidad a partir de prototipos culturales.

En esa misma dirección determina Gombrich la iconicidad al decir que las imágenes se pueden entender porque son una imitación de la realidad o como menciona Umberto Eco:

Peirce definía a los íconos como aquellos signos que tienen una cierta semejanza innata con el objeto [...] Para Morris, es icónico el signo que posee algunas propiedades del objeto representado [...] En consecuencia, la iconicidad es una cuestión de grado [...] Un signo icónico es semejante a la cosa en algunos aspectos [...] Los signos icónicos no “poseen las propiedades del objeto representado pero reproducen algunas condiciones de la percepción común [...]”.⁶³

El *grado de iconicidad* descansa en la idea de una experiencia discriminatoria entre la condición perceptiva del espectador y la cualidad representativa, en un ejercicio comparativo visual; en una primera instancia se hacen patentes las diferencias y semejanzas en el registro; el ejercicio del sujeto que aprecia la realidad y la comprueba con su presencia, éste parece ser el fundamento en su experiencia, ya que comprueba con la mirada que le otorga certeza de la igualdad, o de la cuasi realidad de lo representado, denominado *iconicidad*. “El problema de la ilusión es muy distinto: se trata, no de crear un objeto que reproduzca otro, sino un objeto —la imagen— que reproduzca las *apariencias* del primero”⁶⁴. El problema justamente se halla en reivindicar atributos de una realidad sobre la representación y adjudicarlos como reales las más de las veces en actos de naturalidad, es decir, sin cuestionamiento alguno sobre la aparente realidad.

La representación es el fenómeno más general, el que permite al espectador [...] una realidad ausente, que se le ofrece tras la forma de un representante. La ilusión es el fenómeno perceptivo y psicológico que provoca la representación en ciertas condiciones psicológicas

⁶³ Eco, Umberto. “Semiología de los mensajes visuales el signo icónico”. *En Análisis de las Imágenes*. Buenos Aires: Serie Comunicaciones. 1982. Pág. 25-28.

⁶⁴ Aumont, Jacques. *Op. cit.* Nota 19. Pág. 107.

y culturales muy definidas. El realismo, finalmente, es un conjunto de reglas sociales que pretenden regir la relación de la representación con lo real de modo satisfactorio para la sociedad que establece esas reglas.⁶⁵

La reproducción de la convencionalidad del lenguaje se satisface en la cultura que acepta, con lo cual alimenta al sistema. Se puede decir que existe coherencia cultural de alguna manera, ya que se ha instituido un representante visual que en ciertas condiciones históricas establece lugares comunes o, dicho de otra manera, establece espacios simbólicos consensuados. Sin embargo, la ilusión de este tipo de condicionamientos ha tenido y sigue teniendo vigencia en todos los contextos de la civilización.

De tal forma, existen posturas completamente idolátricas al respecto de la iconicidad, que establecen grados⁶⁶ de semejanza entre lo que se produce visualmente y la realidad, tal es el caso de Moles y su noción de imagen, referida a la concepción de representación,

la imagen es imagen de alguna cosa, al principio pretende sostener relación con una “real” que es por lo menos un punto de referencia objetivo, cristaliza al mismo tiempo la forma y el movimiento, es un testigo. Un lugar de intersección de experiencias subjetivas. Toda imagen es, por principio, figurativa en medida en que se pretende un soporte de la comunicación, soporte igualmente de la transferencia de un “fragmento del mundo [...] la imagen es aquello que detiene, en un pequeño instante de contemplación, todo un aspecto del mundo próximo o lejano, presente o pasado; aquello que cristaliza pedazos de la vida pasada sobre la base de un pequeño gesto.”⁶⁷

La idea que presenta de objetivar la realidad a través de la imagen es contundente, ya que la imagen va a modelar el pensamiento subjetivo de los individuos, va a dar forma a las experiencias, concreta la realidad donde también el tiempo se incluye; es importante porque en muchos sentidos eso hace el

⁶⁵ *Ibid.* Pág.111.

⁶⁶ Ver a Justo Villafaña y Abraham Moles.

⁶⁷ Moles, Abraham A. *Op. cit.* Nota 28. Pág. 14, 18.

dibujo y la imagen en general: cristalizan, pero no sólo en lo concerniente a experiencias de semejanza, el dibujo concreta en múltiples experiencias simbólicas de apropiación visual.

En la justificación de esa naturalidad que algunos hallan incuestionable está la idea de que la imagen tiene la misma estructura de la realidad, porque su jerarquía es la misma que la del campo visual, de tal manera que toda imagen guarda como referente al mundo y claramente se establece un modelo institucionalizado sobre cómo se debe percibir y representar, luego entonces, lo que no es correcto quebranta esa disposición asumida como natural.

Las razones que llevaron al hombre a abrazar la mimesis en unos casos y la representación de ideas en otros, son muy diversas: generalmente responden a actitudes enraizadas en lo más profundo de la conciencia colectiva de los pueblos [...]. Como digo, el orden visual, en sentido general, esta impuesto por nuestra percepción y se manifiesta en la construcción de una *imagen natural*.⁶⁸

Villafañe tiene estudios interesantes sobre la naturaleza de la imagen icónica, con taxonomías específicas sobre las modelizaciones⁶⁹, sin embargo su propuesta procede de un pensamiento naturalista del lenguaje, que también precisa a partir de dos esquemas: el perceptual y el icónico, hace evidente la importancia y responsabilidad que tiene el observador al concretar esquemas icónicos, que muestran igualdad con la realidad, porque son modelos resueltos a partir de la realidad y por tanto objetivos, mientras que la propuesta icónica va a ser el elemento que produce identidad, ya que es la imagen construida naturalmente. Sin embargo también hay posturas que ofrecen caminos medios, tal es el caso de Gombrich que señala dos postulados:

1. toda representación es convencional, incluso la más analógica [...]. Pero hay convenciones más naturales que otras, las que juegan con las propiedades del sistema visual [...] la analogía pictórica (la analogía icónica) siempre tiene un doble aspecto: *-el aspecto espejo*: la analogía

⁶⁸ Villafañe, Justo. *Op. cit.* Nota 24. Pág. 144-166.

⁶⁹ Modelización: representativa, convencional y simbólica.

duplica [ciertos aspectos de] la realidad visual [...] –el aspecto *mapa*: la imitación de la naturaleza pasa por esquemas múltiples: esquemas mentales, ligados a unos universales y que pretenden hacer más clara la representación simplificándola; esquemas artísticos, derivados de la tradición y fijados por ella, etcétera.⁷⁰

Gombrich afirma que las representaciones tienen algo de artificialidad, pero algunas también cierta naturalidad en dependencia con la concordancia que hay con el sistema visual de los individuos, y con la coherencia de sus propios esquemas mentales en correspondencia con los determinados socialmente, haciendo referencia con ello al debate sobre la arbitrariedad o naturalidad de los lenguajes. Llama la atención que el papel fundamental lo tiene la verificación perceptual y la necesidad de reproducción del sistema descansa en el parecido, a tal grado que existe el afán de perfeccionar la semejanza con las más variadas técnicas y medios, el dibujo históricamente ha participado de manera nutrida del horizonte social de esta manera de registrar.

Notamos que una actividad como ésta presupone, por parte del pintor “imitador”, un análisis implícito muy forzado de la “naturaleza” y el reconocimiento de las articulaciones fundamentales del mundo natural como el mundo del sentido común. Se debe reconocer que la operación “imitación” consiste en una muy fuerte *reducción* de las cualidades de ese mundo; por un lado, sólo los rasgos exclusivamente visuales del mundo natural son, en último análisis, “imitables”, mientras que el mundo está presente para todos nuestros sentidos [...] son identificables quizá como figuras, pero no como objetos del mundo.⁷¹

El acto de reconocer apoya esta tesis, porque se puede distinguir lo que se ve como realidad, y se vuelve a la noción de mirar la realidad como reconocer a través de la aprehensión de la misma; se relaciona con otorgar y distinguir cualidades del entorno fundamentado en las prácticas de reconocimiento, sin embargo pareciera que la condición en su mayoría descansa en una

70 Aumont, Jacques. *Op. cit.* Nota 19. Pág. 209.

71 Hernández Aguilar, Gabriel. *Figuras y estrategias*, México: Siglo XXI Editores, 1994. Pág. 22.

posibilidad sobre todo visual y fisiológica, la otra parte importante es que el carácter simbólico no parece ser el más importante en esta consideración.

La representación es motivada [...] No puede sostenerse a la vez que la representación es totalmente arbitraria, aprendida, que todos los medios de la representación visual son equivalentes [...] la respuesta a las imágenes por parte de todos los sujetos humanos es ampliamente comparable. Nociones como la de semejanza, doble realidad de las imágenes, o contornos visuales son conocidas por todo el ser humano normal.⁷²

Es cierto que existe un diálogo que motiva a representar y es la experiencia de la realidad, pero es una práctica que no sólo es perceptual y visual, es integral con respecto a lo que el sujeto es, la definición que otorga Amount sigue pretendiendo hallar una postura media que deseche la tesis de la completa arbitrariedad de los sistemas de representación por semejanza, su postura es también una que se da en la lógica de la interdependencia de los factores que abarcan al fenómeno, sin embargo, se puede encontrar una reflexión que considera la relación de la representación con la realidad, y ésta es la de pensar en la realidad y la imagen no a partir de la semejanza sino a partir de lo que ésta informa sobre la realidad, trasciende en su aportación el recurso técnico-histórico de la analogía.

Todavía hoy, en el lenguaje corriente, una imagen realista es, la mayoría de las veces, una imagen que representa analógicamente la realidad acercándose a un ideal relativo de la analogía [...] La imagen realista no es forzosamente la que produce una ilusión de realidad [...] Ni siquiera es forzosamente la imagen más analógica posible, y se define más bien como *la imagen que da, sobre la realidad, el máximo de información [...]* la analogía se refiere a lo visual, a las apariencias, a la realidad visible, el realismo se refiere a la información transmitida por la imagen.⁷³ Un término que también es constante en el dibujo, que alude al realismo pero con unas condicionantes conceptuales de lo que la imagen

⁷² Amount, Jacques. *Op. cit.*, Nota 19. Pág. 110.

⁷³ *Ibid.* Pág. 218.

aporta, sí lo propone como lo que la imagen va a modelar de acuerdo a estructuras culturales, sin embargo Metz dice que está presente en todas las sociedades al tener un carácter universal al mismo tiempo que específico, “La analogía visual admite variaciones cualitativas. La “semejanza” se aprecia de modo diferente según las culturas. En una misma cultura, hay varios ejes de semejanza: siempre se asemejan los objetos desde alguna relación.”⁷⁴

Desde esta postura se afirma la tercera posición de la artificialidad de la analogía o de la semejanza, (no por el peso que representa culturalmente, sino porque es fundamental su estudio), tal es así el debate sobre artificialidad y naturalidad; Metz va a validar la idea de que es algo poco propagado y que es importante generar la inquietud de su condición completamente codificada, no se niega el valor de importancia cultural que tiene porque se ha convertido en algo sumamente común, valga el sentido comunicacional al que se apuntala porque tiene vigencia. Es decir, que el sentido de la analogía transfiere códigos que son utilizados y reproducidos al seno de la sociedad conforme tiempos y espacios, porque permite el reconocimiento de un objeto a través de la imagen, pero la representación es codificada a razón de los intereses.

“[...] La imagen realista es la que da el máximo de información *pertinente*, es decir, una información fácilmente accesible. Ahora bien, esta facilidad de acceso es relativa, depende del grado de estereotipia de las convenciones utilizadas [...] respecto a las convenciones dominantes [...]”⁷⁵ La parte importante de esta tercera postura es que sí existe un reconocimiento de trascendencia al sistema de atribución de la iconicidad, porque hay estructuras de comparación que identifican por semejanza al mismo tiempo que diferencian, pero la importancia está en que son respuesta a estructuras mentales y no sólo visuales, es decir responden a convenciones y estereotipos que permiten considerar o no, aparentes propiedades de la realidad en la imagen. “Existe pues un código icónico que establece la equivalencia entre un

⁷⁴ Metz, Christian. *Op. cit.* Nota 27. Págs. 19

⁷⁵ *Ibid.* Pág. 220

cierto signo gráfico y un elemento pertinente del código” ... La representación icónica esquemática reproduce ciertas propiedades de otra representación esquemática, de una imagen convencional.”⁷⁶ Lo que evidencia la postura de la arbitrariedad del lenguaje visual a través de la noción de imagen análoga, es que sí existe identidad del signo icónico pero con una estructura mental acerca de la manera en que se concibe la realidad, no con la realidad misma, la igualdad de la que se habla está dada pero con otra representación, la cual es una convención.

En esta relación de conveniencia surge la semiótica, que contribuye al debate del problema de la representación por semejanza, específicamente porque el acto de que los individuos consideren al signo como natural en correspondencia con la realidad es sobre todo un acto de significación, es un acto semiótico porque el dibujo o la imagen son signos que producen sentido en los individuos. La semiótica va a centrar sus reflexiones en el concepto de iconicidad a partir de la conceptualización del signo icónico, y sobre la arbitrariedad del mismo en la construcción de la imagen de la realidad, es decir, la forma en que se ve un signo y se convierte en portador de significados: cómo se teje la red simbólica a partir de acuerdos sociales.

Si se quiere, el código de la imagen sería tan arbitrario como el de la palabra escrita [...]. El nivel de la expresión visual es tan “artefacto” como el de la lengua natural [...]. El significado de una imagen se manifiesta a través de la expresión icónica [...] ¿hasta qué punto el significado de un objeto visual está determinado por las formas culturales convencionales de la percepción de la realidad, así como por las técnicas que dominan las relaciones de producción cultural?.”⁷⁷

La competencia visual no puede ser más que cultural, de tal manera que un rasgo gráfico, por ejemplo, el dibujo, sin tener elementos materiales de la realidad, puede pensarse como parecido o incluso igual a los mismos objetos. Se mantiene un vínculo entre el dibujo como signo, lo que produce en quien

⁷⁶ Eco, Umberto. *Op. cit.* Nota 63. Pág. 31-32.

⁷⁷ Vilches, Lorenzo. *La lectura de la imagen*. México: Paidós comunicación. Pág. 16.

percibe y la referencia con las cosas del mundo, “ésta se debe estudiar como una correspondencia no entre un objeto real y una imagen sino entre el *contenido cultural del objeto y la imagen*. Y ese contenido es el resultado de una convención cultural.”⁷⁸

En el sentido del dibujo, desde este postulado es claro que la significación que él produce, así como el uso de técnicas y herramientas, van a estar vinculados no sólo a una propuesta representativa por semejanza, por más arraigo histórico que tenga, incluso porque se piense como ley y estereotipo, sino que va a supeditarse a la variedad de representaciones que las sociedades realicen, porque evidentemente existe un aprendizaje que se incorpora a la existencia y al conocimiento de la misma, aparece un problema filosófico al respecto.

El concepto de *tradición* es uno constante en el contexto de las artes y por supuesto del dibujo; en ese entendimiento, las variadas representaciones que produce el dibujo a menudo son pensadas en el orden de la tradición, como sistema de referencia, llámense prácticas hiperrealistas, realistas, naturalistas, figurativas, se entiende que apelan al ideal de semejanza, pero no son exclusivas de este modelo de expresión. Representar, en el dibujo, tiene diferentes evocaciones, muchas de ellas vienen de la reflexión que se hace de la imagen en general e inciden en su práctica, tal es el caso de la tradición de la analogía y de la búsqueda de la semejanza; cuya exploración, desde una perspectiva histórica, viene en un inicio del dibujo y la pintura y va afectar a los estudios posteriores de la imagen.

[existe] una visión del dibujo que tiende a establecer una relación unívoca entre lo representado y su representación, fruto de una reiterada lectura de las obras según un esquema de grado de la tradición [...] cuando tratamos de establecer cuáles son los modelos de aprendizaje, recurrimos al repertorio que nos ofrece nuestra cultura y al estado de la cuestión en el momento que lo efectuamos [...] que nos hace revalorar nuestra reconstrucción provisional como algo definitivo y estable [...] tendemos a considerar que todos los datos que poseemos

78 *Ibid.* Pág. 19.

y que desconocemos han sido siempre los mismos y proceden de un único hilo conductor lógico.⁷⁹

En los modelos de dibujo, el factor de la memoria otorga coherencia histórica a la tradición, la expresión que antecede a una manifestación gráfica la hace incuestionable en el orden de un tiempo por lo menos provisional, pero en la experiencia se necesita para validar lo que es correcto en el orden social, de hecho, muchas veces se produce la impresión de ausencia, es decir, constancia en el sistema gráfico que lo hace definitivo, inequívoco y razonable en la representación, situación que parece no ser exclusiva del dibujo, sino de los lenguajes en general.

El verdadero concepto del dibujo no cae en el asunto meramente representado, sino en cómo ese se desarrolla [...] desde una posición clásica, el dibujo no sería otra cosa que un modelo —en el sentido que se admite actualmente en la teoría de la ciencia— de realidad tangible y cuya verdad o falsedad se verificará a través de su adecuación —léase parecido— con análogo al de las ciencias actuales, y muy en conexión con la simulación.⁸⁰

Se advierte perfectamente el carácter cultural y académico, entendido como clásico, del artificio sobre la base de unos códigos perceptuales tomados como modelos normales y seleccionados como verdaderos, a partir de un acondicionamiento que valida a lo que se crea en el dibujo y lo que se acepta culturalmente como una imagen dibujada.

Los modelos académicos de dibujo son representaciones que se sitúan como puente dialéctico entre la interioridad y los estereotipos culturales de la profesión. Difíciles de modificar, sobreviven a los cambios de la personalidad y a los movimientos culturales en los que se adscriben [...]. Su cristalización creó los estereotipos de las enseñanzas decimonónicas.⁸¹

79 Gómez Molina, Juan José. *Op. cit.* Nota 5. Pág. 170-171.

80 López Vilchez, Inmaculada. *Op. cit.* Nota 6. Pág. 144.

81 Gómez Molina, Juan José. *Op. cit.* Nota 5. Pág.189.

El modelo en el dibujo tiene diferentes acepciones, las que aquí se utilizan tienen que ver con prototipos culturales que afectan la forma de producir y percibir, en este caso patrones que han determinado el aprendizaje y la enseñanza de dibujar a través de estereotipos.

En determinado momento, a través de la academia, se dio cierta oficialización del dibujo y sus modelos, lo cual lo acercó a las aspiraciones de las bellas artes, y lo convirtió en la aparente reproducción del hecho óptico para imitar o categorizar la realidad por medio de la copia de la figura humana: ropajes, paisaje, objetos, elementos de la naturaleza, realizados en composiciones espaciales que apelaban al entorno con fuertes referentes a la designación de la profundidad espacial como primordial en la enunciación. La concepción de naturalidad fue establecida por la Grecia antigua y los modelos naturales del dibujo estuvieron aparentemente siempre preestablecidos, las academias de dibujo parecieron asumirlas como referente de una enseñanza pero sobre todo de una visión del mundo: “[...] siempre por un intermediario que es el adiestramiento previo en la copia de los dibujos que los grandes maestros habían realizado”⁸²

El pensamiento: “sólo quien ha hecho, puede volver hacer, es decir representar”, ha estado vigente en la enseñanza y la concepción de este tipo de dibujo, a través de modelos representativos, por tanto la evocación de patrones ha sido el sustento del dibujo al natural, y el oficio de esta tradición, la repetición.

“Sin embargo, el dibujo como tal es una abstracción y puede remitir a realidades no sensibles, obedecería a unos axiomas y su ‘bondad’, léase verdad, sería su adecuación con ellos [...]”⁸³ De tal forma se puede considerar que el dibujo es más que la sola noción de representaciones por grados de semejanza, lo que lleva a destacar que la cultura va a verificar lo que se mira en torno a lo que se entiende, ya sea de la realidad a partir de la visión o de cualquier sistema simbólico.

⁸² *Ibid.* Pág. 176-177

⁸³ López Vilchez, Inmaculada. *Op. cit.* Nota 6. Pág. 144.

El dibujo es contenido cultural en relación con su naturaleza expresiva, lo que estimula la creación del dibujo es la naturaleza simbólica, donde tienen cabida múltiples modelos de apropiación de la forma, se da la relatividad cultural sujeta a la espacialidad y temporalidad, de tal manera que cada sociedad tiene una visión de la realidad propia, que le permite tener códigos de reconocimiento con respecto a su realidad y sus mediaciones a través de la imagen y el dibujo.

1.3 El dibujo y la producción de imagería social

Ante la variedad de estudios, disciplinas, prácticas y experimentos interesados en la argumentación y explicación de la imagería es importante señalar que la revisión aquí presentada no pretende de ningún modo tener aproximaciones filosóficas o psicológicas, ya que además de ser amplias y variadas, no existe consenso entre las teorías y postulados sobre el fenómeno de la imagería y su producción de imágenes.

Como se ha afirmado, el valor de la imagen surge al comprenderse como referente histórico, éste se convierte en uno de los acontecimientos más importantes que tienen que ver con la producción del conocimiento; en ese sentido, lo que se pretende abordar es la relación que se establece entre el dibujo y los grupos humanos; se mencionó previamente la consideración sobre el dibujo como imagen, en algún sentido se tratan como lo mismo, por lo tanto no se puede dejar fuera la relación del individuo con la imagen.

En las primeras definiciones se describió al dibujo como cercano al pensamiento, es decir, dibujar como una posibilidad inmaterial en el proceso de registrar; así también se reflexionó en el dibujo como producto de una doble representación: la que se da en la mente y la que se da en algún soporte;

lo que se reafirma en ambas posibilidades es que el acto de dibujar lleva consigo muchas veces una parte intangible antes de ser presenciado o de ser compartido.

La distinción entre representación material y representación inmaterial corresponde a la hecha aquí entre imágenes materiales e imágenes imaginarias, que necesariamente están relacionadas entre sí. Toda representación material (por ejemplo, una película) genera representaciones imaginarias y a la vez es producto de éstas; toda representación imaginaria (por ejemplo, un sueño) proviene de representaciones materiales o las genera.⁸⁴

Es innegable que el dibujo tiene una parte invisible, incluso íntima, que se da sólo en presencia del dibujante, después se puede hacer tangible, esa también es una decisión del productor de imágenes, e incluso se puede hacer pública en razón de los medios de difusión y de cómo se exhiba, si ese es el destino de la materialización.

Dibujo y pensamiento en la concreción social

De lo que se habla es de la estrecha relación del dibujo como imagen con los individuos, cómo se relacionan y entran en contacto, de la permanencia de unos rasgos y sus significados en cierta temporalidad espacial. Es decir, cómo se arraigan los imaginarios de las personas en el espacio de lo habitual para trascender el espacio de la propia disciplina e insertarse en una actividad esencial, de significar en la esfera de lo social, que se constituye como conocimiento al estar inmersa en costumbres y comportamientos, que son la pauta estructural que produce el trazo y que al mismo tiempo provoca los significados que adquiere en su razón histórica; es así como se aprecia la

⁸⁴ Zamora, Fernando. *Op. cit.* Nota 24. Pág. 268.

riqueza de su diversidad pero también lo inaprehensible de su entendimiento. Sin embargo, se hace presente sobre todo su sentido simbólico.

Es interesante que para la lengua inglesa no se determine una distinción entre *imaginario* e *imaginería*, para ambos términos la designación utilizada es *imagery*,⁸⁵ y se explica como lenguaje figurativo o descriptivo en una obra literaria; como el simbolismo visual en las imágenes religiosas; también como las imágenes visuales colectivas, específicamente las producidas por la computadora en el arte contemporáneo, se atribuye su origen a la noción de hacer una imagen tallada, como la de una estatua. Mientras que *imaginería*,⁸⁶ en el idioma español, tiene varios referentes, algunos coincidentes con la anterior definición: el primero está relacionado con la práctica artística de bordar y tallar para desentramar pinturas, dibujos, con una función imitativa, y la segunda, que es el pretexto de la práctica, es la de carácter religioso, a través de la reproducción de imágenes sagradas, así como también imágenes literarias usadas por una escuela o autor. Mientras que *imaginario*⁸⁷ viene del latín *imaginarius*; de las definiciones, existen dos que se destacan para los intereses de este apartado, la primera se refiere a lo que sólo existe en la imaginación y la segunda es cercana a *imaginería* y a *imagery*, ya que hace evidente la producción de imágenes en el arte pictórico y en el estatuario.

En los términos presentados se pueden hallar implícitas algunas actividades que se destacan en el estudio de la *imaginería* y de los *imaginarios*, tales como el simbolismo visual, las imágenes colectivas, la producción de imágenes de variados tipos, las imágenes que se articulan en la imaginación, incluso la presencia del carácter religioso acerca de cómo se entretujan todas las prácticas anteriores. Es posible afirmar que la actividad mental de los individuos está presente en relación con las imágenes.

85 *Oxford Dictionaries*. 19 de diciembre de 2012

<http://oxforddictionaries.com/definition/english/imagery?q=imagery/>.

86 Diccionario de la Lengua Española. *Op. Cit.* Nota 1.

87 *Loc. cit.*

De tal manera, existen posturas científicas y filosóficas sobre cómo se dan las imágenes mentales y las funciones cognitivas,⁸⁸ e incluso muchas de las asignaciones son posicionamientos coloquiales, denominaciones tales como: *visualizar*, *ver con los ojos de la mente*, *imaginar la sensación*, *experiencia perceptual en ausencia de estímulos externos*, entre otras. De forma cotidiana se asume que las imágenes mentales, al actuar como representaciones mentales, son entonces imágenes de alguna otra cosa; sin embargo, la imagen mental como imagen de algo es considerada desde una posición tradicional, ya que en ámbitos científicos, sobre todo en la psicología, hay refutación, al no ser una posición concensuada de la relación y funcionamiento de la mente o el cerebro para con las imágenes.

Es común, que la denominada consideración tradicional tenga sentido ya que en la cotidianeidad las personas de una u otra manera experimentan imágenes mentales, que se comprueban a partir de pensarse como reproducciones de experiencias reales, ya sea de eventos pasados, generadas por la memoria, o como ejercicio de visualización del futuro, también como acto de imaginación en presencia de la realidad o producto de un suceso creativo, todas como parte importante de los procesos de conocimiento.

Existe abundante evidencia sobre el vínculo existente entre la memoria semántica y la imaginación visual [...] la función principal de la imaginación visual es permitirnos generar predicciones específicas basándonos en experiencias pasadas [...] permite hacer predicciones por hacer explícitas y accesibles las consecuencias de estar en una situación específica o realizar una determinada acción.⁸⁹

El dibujo, en su ejercicio, juega con las experiencias imaginativas, creativas, anticipativas, imitativas, visualizativas en los procesos de pensamiento. Sin embargo, parece ser más una consideración resuelta en las prácticas

88 Nigel J.T. Thomas. "Mental Imagery", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2012 Edition)*. Edward N. Zalta (ed.), 2008 forthcoming URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/mental-imagery/>>.

89 Vidal Dos Santos, Hector Yamil. *Mental time travel*: presentación de la línea de Investigación y rol de la imaginación visual. UBA. USAL: Laboratorio de Neurociencia Integrativa, Departamento de Física, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, 2009.

cotidianas, debido a que al parecer no hay teorías completamente satisfactorias sobre cómo las imágenes mentales son capaces de proporcionar la facultad de la imaginación y la creatividad.

El dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con todas las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento, a la descripción de las ideas, las cosas y a los fenómenos de interpretación basados en la explicación de su sentido por medio de sus configuraciones.⁹⁰

Es de suma importancia reconocer la trascendencia que históricamente ha tenido la práctica del dibujo de lo constantemente elaborado en éste, de la cercanía que guarda con la concepción artística y la visión estética, en ambos casos, se presuponen formas de ver e imaginar y maneras de representar, ligadas a prácticas gráficas en el contexto de la cultura y de la construcción de conocimiento. Dibujar presupone el acto volitivo de quien ejerce la acción, éste es un principio primordial que adquiere sentido cuando se contempla que para imaginar de alguna manera se requiere de cierta voluntad, porque la imaginación está a disposición de la decisión consciente o inconsciente del individuo, incluso en aquellas acciones que aparentemente se dan de forma espontánea, mientras que para percibir sólo hace falta estar en presencia de los objetos o de la naturaleza, ya que no se puede obligar a la realidad a que se presente de una u otra forma o que aparezca tal objeto o sujeto en ella, como afirma Jonh Berger:

Todos los grandes dibujos se hacen de memoria. Por eso lleva tanto tiempo aprender. Si el dibujo fuera una mera transcripción, una especie de guión, unos cuantos años bastarían para enseñarlo. Incluso cuando tienes el modelo delante dibujas de memoria [...]. El modelo te recuerda unas experiencias que sólo puedes formular y, por consiguiente, recordar dibujando.⁹¹

90 Gómez Molina, Juan José. *Op. cit.* Nota 36. Pág. 37.

91 Berger, Jonh. *Sobre el dibujo*. España: Gustavo Gili, 1974. Pág. 88.

Parece una cuestión inevitable recurrir a la memoria, a la imaginación y a las imágenes mentales para generar conocimiento, tanto como para dibujar.

Cuando Platón consideraba a las imágenes como irremediabilmente engañosas, Aristóteles, reconoció su potencial en ellas para llevarnos por mal camino [...] las vio como fundamentales en la cognición humana [...] Aristóteles utiliza *phantasma* para referirse a lo que ahora llamamos una imagen mental. *phantasma* tiene varias funciones paralelas a las atribuidas a las imágenes de la psicología popular moderna [...] En particular, son fundamentales a la teoría aristotélica de la memoria [...] él nos dice: “Es imposible pensar sin una imagen [phantasma].”⁹²

La posibilidad de implicar a las llamadas imágenes interiores en el dibujo es un ejercicio importante, amplía y genera nuevas líneas de investigación de las disciplinas productoras de la imagen; sin embargo, lo que se necesita abordar ahora es cómo los dibujos participan en la construcción de imaginarios y cómo evocan técnicas, costumbres, tácticas, tendencias, que tienen como sustento estructuras culturales edificadas a través del tiempo; que por lo tanto producen trazos reconocibles, con cargas significativas asociadas a técnicas, materiales y soportes en relación a cosas, ideas, fenómenos e interpretaciones.

El acto de pensar exige imágenes y las imágenes contienen pensamiento. Por tanto, las artes visuales constituyen el terreno familiar del pensamiento visual [...]. El arte desempeña otras funciones que a menudo se consideran primordiales. Crear belleza, perfección, armonía, orden. Hace visibles cosas invisibles o inaccesibles o nacidas de la fantasía [...]. La belleza, la perfección, la armonía. El orden sirve por cierto para dar una sensación de bienestar mediante la presentación de un mundo congénito a las necesidades humanas [...].⁹³

92 Nigel J.T., Thomas. *Op. cit.* Nota 88.

93 Arnheim, Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona: Editorial Paidós, 1990. Pág. 251

Las condiciones de belleza, bienestar, poder, identidad, entre muchos otros conceptos, son parte del *phantasma* que menciona Aristóteles, y se refiere a una condición humana, símbolos imaginarios que adquieren forma a través de las imágenes y, por supuesto, del dibujo. Son parte de la articulación de los lenguajes, aproximaciones y apropiaciones con diversos niveles jerárquicos y taxonomías sujetas a experiencias del mundo; la condición de hacer visible lo invisible, como menciona Arnheim, es parte de lo que se ha elaborado en relación con la complejidad del dibujo; situación que abre un panorama desde diversos ámbitos, como la expresión personal, las manifestaciones artísticas, las prácticas de los diseños, y quizá la más importante, donde eventualmente todas se insertan, el dibujo como forma de expresión social.

En uno u otro caso, se trata de subrayar que, en su relación con la imagen, el espectador cree, hasta cierto punto, en la realidad del mundo imaginario representado en la imagen [...] lo imaginario es el patrimonio de la *imaginación*, entendida como facultad creativa, productora de imágenes interiores eventualmente exteriorizables.⁹⁴

Dibujar es también parte de un hecho cultural, común tanto desde la perspectiva del autor como del perceptor, ya que es un fenómeno relacionado con creer, percibir, conceptualizar e imaginar, existe una confrontación de información, un juego de intercambio de naturaleza interior y exterior, de elementos individuales o sociales, se hace posible un diálogo a partir de organizar la realidad con la mediación de códigos otorgados y aceptados.

A través de los lenguajes-símbolos se posibilita la reciprocidad imaginaria que determina el sentido de la vida social, debido a que es una parte fundamental del proceso de socialización y de aprehensión de la realidad, así como es expresado en el texto las “Puertas de la Percepción”:

Para formular y expresar el contenido de este reducido conocimiento, el hombre ha inventado e incesantemente elaborado esos sistemas de símbolos y filosofías implícitas que denominamos *lenguajes*. Cada individuo se convierte enseguida en el beneficiario y la víctima de la

⁹⁴ Aumont, Jacques. *Op. cit.* Nota 19. Pág. 118-125.

tradición lingüística en la que ha nacido: el beneficiario en cuanto el lenguaje procura acceso a las acumuladas constancias de la experiencia ajena y la víctima en cuanto le confirma que ese reducido conocimiento es el único conocimiento y en cuanto deja hechizado su sentido de la realidad [...].⁹⁵

El planteamiento expresado por Huxley lleva sobreentendidos principios en torno a la producción de conocimiento, a la herencia cultural, a la transmisión de imaginarios, determinada por símbolos, en este sentido, expresamente los que provienen de los lenguajes verbales. Por ello considera que la *válvula reductora de conocimiento* queda determinada por cualquier sistema de mediación adquirido que, por supuesto, es heredado. Todo el sistema cultural es un sistema simbólico, sin embargo aún existe una fuerte tendencia a considerar sobre todo a partir de la noción referida al lenguaje, desde la perspectiva lingüística, como: “Conjunto de sonidos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente”, “la manera de expresarse”, “todo un conjunto de señales que expresan o dan entender algo.”⁹⁶

En ese orden, los lenguajes históricamente se han transformado como resultado del uso y las prácticas que los individuos y sociedades ejercen, no sólo en el ámbito del discurso verbal o escrito, sino también en otras manifestaciones culturales, como menciona Juan Acha: el dibujo, antes de todas sus peculiaridades y tipificaciones, es una facultad humana que se concreta en lenguaje al manifestarse con signos e imágenes con los más diversos propósitos, afirma que constituye una actividad manual, una técnica, varios procesos y sistemas de apropiación cultural. Considera al dibujo como la matriz de todos los lenguajes, y precede cualquier forma de manifestación lingüística y visual, por tanto tiene relevancia pensar los procesos del dibujo como fundamentales en la configuración de imaginarios en su experiencia simbólica.

Entre simbólico e imaginario existen profundas relaciones ya que el segundo requiere del primero: lo simbólico le sirve a lo imaginario en

⁹⁵ Huxley, Aldous. *Las puertas de la percepción y Cielo e infierno*. España: Hermes, 1984. Pág. 23

⁹⁶ Diccionario de la Lengua Española. *Op. cit.* Nota 1.

primer lugar para expresarse: el sueño o delirio más abstracto está hecho de imágenes, que se hallan como representantes de otras cosas, es decir, cuya función es simbólica. Pero también lo simbólico presupone lo imaginario, o sea, la capacidad de ver en una cosa lo que no es [...]. Una determinada sociedad sólo puede existir si organiza la producción de su vida material y su reproducción como sociedad, pero tal manera de organizarse no está dictada por leyes naturales o por consideraciones de orden racional. Hay siempre un margen de indeterminación en donde se encuentra algo esencial [...].⁹⁷

Imaginarios e imagería en el dibujo

Lo imaginario es la formación simbólica individual, a partir de una experiencia simbólica compartida, la experiencia colectiva; simbólico e imaginario, son conceptos que se implican una y otra vez al momento que se explican, sobre todo cuando ocurren en el orden social, es decir, en lo habitual. Existen múltiples niveles de entendimiento sociológico, o diferentes modalidades, pero el marco contextual más importante para el juego de lo simbólico con lo imaginario se da en la vida cotidiana, porque los individuos no pueden escapar a la vida misma en su experiencia; tal situación propicia la fuerza del proceso de socialización que de alguna manera objetiva cualquier se halla en cualquier proceso de simbolización y las diferentes maneras de expresarlo. Goethe afirma: “sólo aquello que puedo imaginar y dibujar a partir de mi imaginación, sólo aquello, es lo que entiendo realmente.”⁹⁸

El dibujo es parte de la historia cultural porque ha sido un componente importante de la conformación de imaginarios a través de símbolos, ha producido formas de representar, pero también ha producido espectadores culturizados, actores “educados a mirar y percibir de un modo”; de tal forma que las maneras de dibujar no están reducidas a intereses, necesidades,

⁹⁷ González Ochoa, César. *Op. cit.* Nota 47. Pág. 183.

⁹⁸ López Vilchez, Inmaculada. *Op. cit.* Nota 6. Pág. 143

finalidades, cuestionamientos, búsquedas, en general paradigmas culturales ordinarios, el dibujo también es partícipe en la conformación de modelos de realidad, al afirmar con sus propuestas las relaciones simbólicas e imaginarias, que un tipo particular de sociedad concibe en sus prácticas.

Las relaciones sociales y el intercambio simbólico se establecen en diferentes niveles⁹⁹, individual, familiar, local, nacional, y actualmente internacional, favorecido ello por la presencia de los medios masivos de comunicación que otorgan mecanismos inmediatos de información y que cada vez más representan entornos globales de realidad, donde intervienen diferentes factores: económicos, comprendidos, dice Luis Pintos, como la generación de recursos a través de una fuerza productiva, su distribución y consumo; políticos: donde se decide la organización social con base en las decisiones de la autoridad y las acciones de los habitantes y, por último, culturales, cuyo espacio es el del conocimiento donde se estructuran los imaginarios sociales.

Sin embargo, cabe decir que los anteriores ámbitos actúan de manera interdependiente, ya que no se pueden pensar los imaginarios sociales sin el establecimiento de prácticas políticas, económicas y sus afecciones culturales y viceversa. Los individuos son parte de la reciprocidad de políticas que conforman el establecimiento del orden social, que funciona como referente a la cotidianeidad para definir la realidad, donde la producción de imágenes y la acción de dibujar han asumido un papel fundamental en la formulación de realidades imaginarias o aparentemente reales, ambas parte de la enunciación de conocimiento.

Los imaginarios sociales serían precisamente aquellas representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación y de integración social, y que hacen visible la invisibilidad social [...] “Las representaciones colectivas no son, ellas mismas, la realidad social. Son representaciones de ella. [...] Pero, ¿dónde está la “realidad”

⁹⁹ Pintos, Juan Luis. *Los imaginarios sociales* (la nueva construcción de la realidad Social). 26 de mayo de 2012. <http://idd00qmm.eresmas.net/articulos/imaginarios.htm/>

correspondiente a la que se refieren las representaciones colectivas?
Sólo observamos sus “manifestaciones” [...] pero no observamos la
“cosa misma.”¹⁰⁰

Se puede decir que el dibujo ha asumido su importancia en los procesos cognoscitivos, directamente conectado con los actores sociales, de tal manera que trasciende la sola idea de ser una capacidad técnica desligada de la conformación de la cultura en general,¹⁰¹ es un lenguaje visual que hace evidente el pensamiento social, que interviene en los procesos de identificación e integración social. El dibujo hace posible la invisibilidad individual, el dibujo es una manifestación de los colectivos.

El dibujo objetiva imaginarios de realidad, desde algunos principios físicos de orden espacial y temporal, tales como la idea de profundidad, el cuerpo humano, objetos, entornos, formas, líneas, luces, sombras, modelos, proyectos, técnicas, medidas, estructuras, proporciones, acciones, épocas, estilos, instrumentos, soportes etc., pero también los de orden abstracto como: la belleza y sus diferentes niveles estéticos, el poder, las emociones, expresiones, la identidad, el ensueño, el nacionalismo, la imaginación, la ideación, etc., por mencionar algunos.

Existen claras representaciones dibujísticas de la realidad, que son manifestaciones de los imaginarios colectivos, y que han estado o continúan vigentes, tal es el caso de configuraciones formales, movimientos, corrientes y estilos del dibujo, que se traducen en modos de ver y objetivar la realidad, a menudo cercanas a las de la pintura, porque erróneamente suele pensarse al dibujo exclusivamente como recurso previo de las propuestas pictóricas, es decir, como un medio que no es en sí mismo la expresión del lenguaje del dibujo.

¹⁰⁰ Parsons y Guadarrama, citado en Juan Luis Pintos. *Los imaginarios sociales (la nueva construcción de la realidad Social)*.

¹⁰¹ Probablemente éste constituye uno de los riesgos más comunes en la práctica e investigación en el dibujo, la de considerarlo sólo como una habilidad, como un producto desligado de la elaboración de los actores humanos.

Aunque no se ha planteado en este trabajo enlistar clasificaciones completas en los aspectos formales, técnicos o estilísticos del dibujo, se pueden ejemplificar algunos para contextualizar lo que se viene diciendo; no se pretende profundizar en estos temas porque eso demandaría un análisis exhaustivo y otras líneas de investigación que no son la preocupación central en lo aquí expuesto, además de que existen taxonomías diversas en torno al dibujo, algunas coincidentes producto de compartir estrategias didácticas y culturales en la enseñanza, otras divergentes en relación con los intereses de los autores, que es de donde se puede constatar las clasificaciones; los textos sobre reflexión del dibujo a menudo son manuales que presentan sus propias catalogaciones; justo esta propuesta surge precisamente con el objetivo de tener una aproximación conceptual diferente, como lo es a partir de elementos que pueden integrar la identidad.

Por tanto, configuración viene del latín *configuratio*¹⁰², término definido como la distribución de las partes que componen una cosa y de las propiedades que le dan forma; es decir, que el dibujo integrado por una serie de elementos que le otorgan características particulares y que llegan a establecerse como *configuraciones formales*, los movimientos, corrientes y estilos, son conceptos cercanos y que incluso son a menudo referidos indistintamente a la propagación de una tendencia, lo cual refiere a diferentes ámbitos como los religiosos, políticos, sociales pero también artísticos, a menudo denominados como la *moda corriente*.

El estilo, del latín *stilus*, tiene muchas significaciones, sin embargo las que mejor se adaptan a lo que se pretende en la materia de dibujo, son las que dicen que es el modo, manera o comportamiento de los trazos que definen una pieza, pueden ser lineales o formales; de tal manera que la figura del registro gráfico en el dibujo ha tenido en diferentes tiempos diversas maneras y modos en su práctica. Las costumbres, con respecto a los modos de ver y representar, otorgan rasgos peculiares, distinción, ciertamente identidad con personajes, elementos técnicos, temáticas, productos.

102 Diccionario de la Lengua Española. *Op. cit.* Nota 1.

Juan Acha¹⁰³ incorpora una taxonomía en torno a las maneras de configurar, incluye niveles que intrínsecamente están relacionados, elementos que están presentes y afectan los procesos que determinan los modos de dibujar: histórico: la continuidad en las condiciones de la acción de trazar a través del tiempo, ya que dibujar siempre ha sido una actividad humana de cualquier tipo, donde se incluye la artística, etapas que presentan materiales, herramientas, procedimientos y funciones sociales diferentes en la producción; psicológico: el que interviene en las actitudes individuales, como las visuales, sensitivas, mentales fantasías, procesos interpretativos de quienes ejecutan el dibujo; sociológico: se refiere a la función social del dibujo en el entorno, siempre dinámica, como lo son los individuos en las sociedades; cultural: responde a las interrelaciones del dibujo con diversas acciones humanas, por definición ligadas estrechamente a las variantes geográficas y la diversidad en la colectividad; de tal manera que es este espectro clasificatorio responde a un esquema amplio de posibilidad de análisis.

En un acercamiento que realiza Simmons¹⁰⁴ a los diferentes modos de ver y dibujar, compila el trabajo de diferentes autores y su motivación en la práctica del dibujo, para así proponer algunas tendencias generales sobre los estilos. Se aclara que, como cualquier otra clasificación la de Simmons, responde a su visión e intereses, siendo completamente convencional, así como sucede con cualquier otra, dependiendo de las diferentes intenciones, épocas y autores; de tal manera aclara que su clasificación puede presentar problemas al adaptarse a la realidad, porque efectivamente es siempre más compleja; de tal forma se advierte que cualquiera de estas categorías no siempre es excluyente de otras. Así, las denominaciones con respecto a los estilos o tipos de representación del dibujo que se compilan lo son también en relación con su función: dibujo de descripción: este tipo de dibujo va a denotar parte de una tradición figurativa que contrasta el orden de la realidad visual y la representativa, a menudo se enunciará con dibujos que exponen cotidianidades, a través de retratos, bodegones, paisajes y eventos ordinarios de la vida, va a ser impor-

103 Acha, Juan. *Op. cit.* Nota 14. Pág.

104 Simmons, Seymour. *Dibujo, el proceso creativo*. Nueva York: Prentice Hall, 1986.

tante en este tipo de representación la habilidad técnica para mostrar, a través del lenguaje dibujístico, lo que el autor quiere; cabe destacar que los autores, según sus épocas, incorporan diferentes temas; ilustración y ornamentación: es un tipo de dibujo que mantiene una estrecha relación con la función comunicativa y de recreación, dibujos que son ampliamente desarrollados en el ejercicio del diseño, a menudo usados en medios de reproducción masiva y afectados en su manufactura por la presencia de las nuevas tecnologías; es un dibujo que convive frecuentemente con texto y tipografía y son complementarios. Ornamentación: su objetivo estético es de carácter decorativo.

El dibujo realizado como comentario social, es el dibujo que ha tenido como objetivo influenciar la realidad social a través de un compromiso de esta índole a fin de complementar la información verbal y escrita; a menudo algunos autores o sociedades con una visión en particular asumen cierta responsabilidad crítica de intervenir su espacio y cuestionar las costumbres sociales o políticas; el dibujo de ideación preparatorio para la pintura, escultura y arquitectura, es la posibilidad de esquematizar y disponer prontamente el pensamiento sobre el papel, sugiere inmediatez de las ideas, de tal manera que los conceptos se convierten en un dibujo y éste a su vez en algo más, como objetos, se ejemplifica con los procesos de creación en la pintura, escultura, arquitectura y en trabajos dibujísticos de mayor precisión y detalle. De hecho, se puede decir que es una de las maneras más comunes de concebir al dibujo en el diseño y en las artes, como proceso y parte del proyecto, como medio de otra cosa, a menudo realizado a través de esbozos, croquis, apuntes, esquemas, bocetos, diarios personales, valorados por su cercanía con el pensamiento.

En el último nivel de la propuesta de Simmons está el dibujo de expresión: además de sus características referenciales con el tiempo, espacio y cultura, manifiesta aspectos identitarios del dibujante, tales como la emoción, percepción, imaginación etc. Desde esta perspectiva el dibujo gestual y el caligráfico son un buen ejemplo del tipo de dibujo expresivo, un dibujo de

autor que expresa ciertos elementos subjetivos. Lino Cabezas,¹⁰⁵ coautor del libro *el Manual de Dibujo* propone añadir el dibujo de construcción utilizado en la representación técnica, una categoría que recoge en muchos textos, tal como sucede en la obra de Susan Lambert;¹⁰⁶ es una propuesta que en cierto sentido pudiera pensarse semejante a la del dibujo de ideación, sin embargo se refiere no sólo al proceso, ya que incluye la manera en que los objetos son construidos y no sólo concebidos, sistema utilizado en el diseño y la arquitectura que otorga importancia a las características estructurales y constitutivas de los aparatos, tiene un sentido completamente funcional apoyado totalmente en aspectos geométricos.

Con estas aproximaciones no se pretende ser determinante, ya que el término *estilo* siempre ha sido dinámico en su ejercicio; el concepto surge con fuerza a finales del siglo XVI, usado sobre todo en la poesía y la retórica, y retomado para las artes mediados del siglo XVII y generalizado en la historia del arte en el siglo XVIII; históricamente vino a suplir el término *maniera* o *manera*, sin embargo éste último contribuyó al concepto de *estilos históricos*.

En el texto “El dibujo como proceso de configuración para la enseñanza de la comunicación gráfica”¹⁰⁷, se hace un planteamiento interesante al respecto de los modos de configuración del dibujo; así, los estilos en el dibujo son denominados como *técnicas de configuración iconográfica*, insertadas en la reflexión del dibujo histórico; el dibujo es pensado como el diálogo entre la línea y el sustrato sobre el que se dibuja:

Se trata de que esta línea creada sea parte del dibujo, que esté inmersa en el papel y que el papel esté inmerso en el dibujo, abandonando la idea tradicional de que la línea es un elemento sobrepuesto al papel [...]. Todos estos medios visuales ofrecen globalmente al artista otro nivel de forma y contenido que abarca la declaración personal del

105 Gómez M., J. J., Cabezas, L., Bordes, J. *El manual de Dibujo*. Madrid: Cátedra, 2003.

106 Lambert, Susana. *El Dibujo. Técnica y Utilidad*. Madrid: Hermann Blume, 1985.

107 Gold, Bela y Francisco G. Toledo. *El dibujo como proceso de configuración para la enseñanza de la comunicación gráfica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Azcapotzalco, 2003.

creador individual, y además la filosofía individual común y el carácter de un grupo, una cultura o una época histórica.¹⁰⁸

Se destaca en la cita anterior la relevancia del dibujo como lenguaje, con sus propios recursos y medios; para Gold y Toledo, el estilo está intrínsecamente relacionado con el aspecto técnico, ya que contribuye a ciertas características de configuración, su taxonomía es retomada de la clasificación hecha por Meira Peeri¹⁰⁹ en el catálogo de *Beyond Drawing*, desde esta perspectiva afirman que todos los productos históricos de las artes y los oficios visuales se relacionan o tienen cabida en una clasificación de cinco grandes categorías de estilo visual: *primitivo o inventivo, expresionista, clásico, embellecido y funcional*. Estas formas constructivas constituyen tendencias de configuración que en Occidente pueden tener más o menos coincidencias en las formas de representación, sin embargo su flexibilidad permite la cabida de variadas posibilidades iconográficas, así enuncian: primitivismo o inventivo, se alude a las formas de representar de las sociedades prehistóricas, a partir de los hallazgos, sin abundar en la función de este tipo de dibujo, tiene un alto contenido ritual y simbólico, se asume que es de características sencillas, dinámicas, espontáneas, irregulares, con acabados curvos y libres, simplicidad de representación, aplicación de formas planas y colores primarios; se le presupone antecedente del lenguaje escrito, de alguna manera es un tipo de dibujo que puede ser clasificado como de intención *realista*; expresionista o gestual: se considera próximo a la propuesta primitiva, una diferencia importante entre los otros es la motivación del dibujante, el expresionismo utiliza la exageración, espontaneidad, atrevimiento, alteración, experimentación deliberadamente, para deformar la noción del mundo, pretende aludir a la emoción. Ha estado presente en la obra de artistas individuales pero también de movimientos completos.

El dibujo clásico o mimético; este tipo de dibujo ya se ha trabajado ampliamente en la investigación, en torno a la *mimesis* y a los ideales planteados

¹⁰⁸ *Ibid.* 91-94.

¹⁰⁹ Cabe destacar que parte de la taxonomía empleada por estos autores es retomada del texto de Meira Peeri, catálogo de *Beyond Drawing*, Presentation-Curator Iona Fisher, 1974.

en las culturas antiguas de Roma y Grecia, que fueron la inspiración del Renacimiento en los siglos xv y xvi, en su idea de resignificar la propuesta clásica de racionalidad, orden, armonía, representación de la realidad, simplicidad, organización, coherencia, unidad, estructura lógica, búsqueda de verdad y perfección, a través del establecimiento de canones matemáticos de belleza; estilo ornamental y de embellecimiento: es uno que también aborda Simmons y coincide en su fundamentación, su característica principal es la recreación, avaladas por rasgos decorativos, fantasiosos, complejos, exagerados, curvos, variados, repetitivos abandonando los elementos complejos de las consideraciones realistas; el barroco, el art nouveau, el victoriano, entre otros asumieron estas tendencias; los autores mencionan que es una propuesta egocéntrica y narcisista que surge en etapas de decadencia social, política y económica y responde a cierta legitimidad de un grupo en un tiempo preciso, a través de la rememoración de una idea inexistente. Por último está el estilo funcionalista y constructivista, que también es incluido en la clasificación propuesta por Lino Cabezas a Simmons; en ese sentido, este tipo de dibujo opera bajo condiciones de consumo, requerimiento y utilidad social, sus características formales están supeditadas a la función y operatividad, así como la eficiencia, regularidad, simplicidad, continuidad, organización, por lo tanto dejan de lado el sentido decorativo; de hecho, en la estrecha relación que guarda el diseño con el dibujo, ésta es una práctica gráfica común.

Las aproximaciones antes expuestas coinciden en admitir la importante relación que existe entre los estilos pensados como lenguaje de expresión que asume el dibujo y la técnicas como cualquier instrumental y su condición metodológica para realizar el registro del lenguaje; existen técnicas que se han formalizado históricamente, ya que se han experimentado y se han afianzado en los procesos de enseñanza, sin embargo el lenguaje del dibujo no depende exclusivamente del aspecto de un tipo particular de técnica, empero social y culturalmente sí existe un desarrollo paralelo de los estilos y sus funciones con las tecnologías y materiales del dibujo. En los ejemplos anteriores se puede ver coincidir la función con el carácter que asume el

dibujo, o una serie de técnicas que se vuelven práctica constante en los estilos. Lo expuesto ratifica que no sólo se trata de una condición cronológica que pueda explicar y definir la complejidad de los estilos, porque el fenómeno no es lineal, lo que sí se aprecia es que estilo, función y técnica se han convertido en un conjunto congruente de experiencias unidas por convención recíproca, es decir, existe una lógica que las organiza y avala las formas.

[...] los códigos aparecerán como conjuntos de reglas o normas, como sistemas de convenciones que pertenecen a una cultura dada. Si los códigos están insertos en una cultura estarán también situados tanto geográfica como social e históricamente [...]. La construcción de objetos visuales se basan en convenciones, y las convenciones son modos de hacer que son producto de la acción humana y no de leyes naturales.¹¹⁰

Lo anterior se ejemplificará a través de las representaciones colectivas que rigen los sistemas de integración social para las sociedades aborígenes australianas,¹¹¹ estructuradas por una serie de sistemas que dan orden a la vida cotidiana y organizan su visión del mundo. Menciona Caruana que, en general, de un grupo social a otro existen diferencias, como ocurre en cualquier grupo social que pertenece a organismos culturales semejantes pero con rasgos diversos. La posición social se da no por las posesiones materiales sino por la obtención de conocimiento, que se garantiza en gran medida a través de la herencia cultural dada de padres a hijos en las obligaciones y derechos en relación con la tierra, los rituales y los ensueños, lo mismo que sus nexos con seres sobrenaturales y ancestrales.

El ensueño es la parte medular de la concepción religiosa aborígen y se concibe como la forma estructural natural y moral del universo, hace referencia al orden espiritual, no se concibe como un estado irreal, sino que se entiende como un estado de realidad más allá de lo humano, mismo que va desde el *origen* y evoca la memoria en las proezas de los antepasados, el ensueño

110 González Ochoa, César. *Op. cit.* Nota 47. Pág. 16-17.

111 Caruana, Wally. *Op. cit.* Nota 3.

establece el orden social pero sobre todo genera equilibrios universales a través de los seres sobrenaturales, como “las Serpientes del Arco-Iris, los hombres Relámpago, y otras formas humanas y no” mismas que crean todo lo que existe, todo ha sido validado a través del tiempo.

En este sentido, las expresiones graficas son fundamentales en la lógica aborigen, no importando si los motivos son sociales, políticos o utilitarios; para ellos, el dibujo es un medio que se relaciona con las memorias sobrenaturales del pasado, y expresa la identidad individual para con la tierra y el grupo. Así en la cultura aborigen australiana:

Cada lenguaje artístico contiene un glosario de dibujos y símbolos que pueden ser empleados en numerosas combinaciones y contextos [...]. Cada grupo de dibujos se interpreta en función de la situación ritual, social y política en la que aparece. Los niveles de interpretación de una imagen o dibujo dependen del conocimiento ritual tanto del artista como del espectador, así como del paisaje ancestral. Así un hombre de larga iniciación ritual tendrá acceso a una gama de significados más amplia de una imagen en particular. Podrán profundizar en ellos al describir las obras que vayan a ser creadas para un uso ceremonial, mientras que una obra destinada a la educación de un joven no iniciado o la exposición pública limitará su número al nivel o niveles apropiados de interpretación.¹¹²

Para dimensionar la riqueza de lo expuesto, en cualquier otra cultura, cada lenguaje o expresión están integrados por diferentes símbolos que ordenan diferentes niveles y sentidos la realidad. El entramado simbólico que se construye, así como su interpretación, va a resultar de las implicaciones de la lógica contextual, que siempre estará en función del involucramiento ritual interdependiente que tiene tanto quien produce, como quien interpreta, es decir, un proceso de transferencia imaginario de orden colectivo.

Al evocar manifestaciones culturales más familiares de la tradición occidental se menciona el pasado que la antecede, porque existe un principio de

112 *Ibid.* Pág. 14.

continuidad en la herencia de una realidad coincidente. De cualquier manera es innegable que prevalecen ciertos aspectos mágicos en las evocaciones rituales aborígenes, pero en la tradición occidental también existe el sentido social del ritual donde, por cierto, entre más se esté inmerso en el universo de la socialización cultural, más elementos se tendrán para ingresar en la producción e interpretación simbólica de expresiones tales como el dibujo.

Desde esta perspectiva, la realidad es múltiple y no es la misma para todos los seres humanos, existen realidades con esquemas y dimensiones diversas, sin embargo la dimensión común a todas las realidades es la esencia de lo simbólico por lo tanto:

La vida cotidiana se organiza, en primer lugar, en torno al “yo” [...] pero también se presenta como un mundo intersubjetivo, compartido; en cada uno de nosotros interactúa con la de los otros, quienes aceptan también las objetivaciones que ordenan el mundo [...]. La realidad de la vida cotidiana no requiere verificación, está ahí de manera evidente, no existen dudas acerca de ella, se impone por sí sola.¹¹³

Los símbolos permiten conocer afuera y autoconocerse, pero en una ruta que no es directa con respecto a la realidad, sino en condición de las jerarquías del universo de las representaciones, sin embargo de este modo no hay conocimiento sin una disposición de orden, ni realidad sin conocimiento, de tal manera que conocer es un asunto de producción de realidad y el individuo se acerca a la realidad en proporción a como conoce, porque...

Conocer es un proceso de objetivación del sujeto a través del cual éste puede compartir —por medio de formas y sin las cuales no es posible compartir— un producto del conocimiento y de este modo volverlo intersubjetivo, esto es, objetivo. Hay grados de objetividad según los grados de intersubjetividad. Un sueño tiene un grado de mínimo de objetividad en la medida en que apenas lo comparto conmigo mismo.

¹¹³ González Ochoa, César. *El Significado del Diseño y la Construcción del Entorno*. México: Editorial Designio, 2007. Pág. 133.

Un movimiento social [...] tiene un grado de objetividad elevado en la medida en que es una experiencia compartida por millones de sujetos.¹¹⁴

Bajo este análisis se desprende que el acto de dibujar como experiencia conjunta se materializa al existir una interacción a partir de formas comunes y correspondencias sociales. Situación que parece evidente en ejemplos que responden a denominaciones, como la ejemplificada en las expresiones dibujísticas aborígenes o en rasgos de los dibujos denominados como primitivos, debido a que, evidentemente, responden a actividades colectivas.

Sin embargo, parece que se cuestionan cuando el dibujo responde a posibilidades de expresión más individuales, situación que fue fuertemente marcada al designar al artista como un sujeto caracterizado por condiciones especiales, tales como: ingenio, creatividad, originalidad, gusto estético elevado y excepcional capacidad expresiva. La coherencia del dibujo es contrastada por el público, sector social probablemente reducido o amplio, pero que, de cualquier forma, valida los presupuestos formales de las tendencias y estilos a partir de una apreciación que es intersubjetiva.

Bajo esta consideración, el acto de dibujar como experiencia conjunta se objetiviza al existir una interacción a partir de formas comunes y correspondencias sociales, debido a que los seres humanos tratan con imágenes y sus imaginarios.

En cualquier caso, los imaginarios sociales tienen una función primaria que se podría definir como la elaboración y distribución generalizada de instrumentos de percepción de la realidad social construida como realmente existente. Como se comprenderá, esta función es imposible de institucionalizar [...]. Llegaríamos así a que la primera definición de los imaginarios sociales tiene que ver con la instrumentación del acceso a lo que se considere realidad en unas coordenadas espaciotemporales específicas.¹¹⁵

114 Hernández, Raúl. *Premisas sobre Morfología y Cultura*. México: Designio UAM-Xochimilco. 1991. Pág. 63-64.

115 Pintos, Juan Luis. *Op. cit.* Nota 99.

Imaginarios e imagería son parte de la reflexión inicial sobre la relación de las imágenes mentales y su contribución en los procesos cognitivos, así como su conformación social. Sin embargo, fundamentalmente se considera que la imagería es una serie de manifestaciones estereotípicas, producto de los imaginarios; es posible afirmar que son un cuerpo de imágenes que corresponden a imaginarios específicos, y aunque se ubican principalmente en el ámbito religioso en versiones estatuarias o de estampas con carácter devocional, parece que ese modo de ser se ha expandido hacia otras áreas sociales.

La imagería tiene un grupo específico de referentes visuales, se puede ver en la imaginaria religiosa y sus conjuntos de imágenes que caracterizan a los santos, vírgenes, objetos fervorosos como rosarios, cadenas, pulseras, collares, desplegados en las peregrinaciones que se experimentan año tras año en este país, en muchas fechas conmemorativas, en los sitios rituales donde imaginarios son expresados a través de la imagería; otros se encuentran en la imagería nacionalista a través de sus recursos identitarios con acervos de imágenes que ratifican estereotipos visuales, tales como la bandera, el águila que devora a la serpiente, los héroes nacionales, arquetipos prehispánicos, paisajes bucólicos, colores verdes, blancos, rojos, y muchos otros que revelan los imaginarios de lo que muchos piensan que conforma a México; asimismo se agrupa la imagería que se ha creado a través de dibujos, grabados e impresos de movimientos de lucha, como el del 68, las huelgas obreras, el zapatismo, la APO, Atenco... en todos ellos existe un complejo de imágenes estereotípicas, por ejemplo, las cadenas rotas, el puño, el pasamontañas, el palicate, los machetes, la hoz, el Che, Zapata, etc., que se reiteran y forman parte de los imaginarios sociales históricos de libertad, lucha, justicia, igualdad.

Por lo tanto, desde esta perspectiva, el dibujo es un proceso social activo, que articula el poder simbólico de los imaginarios a través de la imagería social. Los imaginarios sociales presentan la idea de una realidad social edificada como verosímil, otorgando a los individuos categorías para comprenderla, uno de ellos son las manifestaciones dibujísticas y de la imagen en general, que también adquieren forma como imagería.

1.4. Componentes identitarios del dibujo.

Se han expuesto diferentes tópicos que hacen referencia al dibujo como fenómeno social y su inminente caracterización visual, portador de rasgos que le permiten cobrar sentido en una existencia espacio-temporal, que a su vez permite identificarlo en realidades específicas, que hacen posible el *fenómeno de la representación y su visión de semejanza con la realidad*; y que conlleva a reconocer en él a uno de los sistemas de creación más complejos, por su aceptación social, su extensión geográfica e impacto social, ya que ha marcado a generaciones en sus imaginarios con respecto a lo que tiene sentido como sistema visual.

Al utilizar primero, para negarlas después, las convenciones de la representación del tiempo y del espacio, los productores de imágenes asumen, más o menos conscientemente una función raramente definida *a priori*. Esta función ni es constante y uniforme; depende de la época, del soporte de difusión [...] la imagen aunque sea representación o acto sémico (y es, la mayoría de las veces, una y otra cosa, la una por la otra), sólo puede funcionar mediante un código establecido gracias a relaciones sociales.¹¹⁶

Como se ha mencionado, el hábito de la reiteración tiene una apropiación de rasgos de la realidad que en determinados ámbitos, como los del dibujo y el arte en general, producen movimientos, tendencias, maneras, que son reafirmaciones sociales de maneras de hacer, pensar, percibir y proyectar.

116 Gauthier, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra, signo e imagen, 1986. Pág. 93-95.

Las corrientes y estilos son conceptos cercanos, e incluso a menudo referidos indistintamente en ámbitos religiosos, políticos o sociales, pero también en las áreas donde se inserta el dibujo. El registro gráfico ha tenido, en diferentes épocas, sus peculiares modos de apropiación produciendo elementos identitarios, es decir, que las personas o sujetos de ciertas latitudes y etapas se piensan familiarizados con determinadas propuestas gráficas porque les son comunes, ya sean soportes, dimensiones, líneas, manchas, formas, colores, materiales, tópicos, y ello corresponde a lo que simplemente se ha visto de modo recurrente, o porque así se ha presentado siempre a la mirada, o porque existe una forma común de producirse, o porque hay algo de aparente naturalidad en el hacer, y por lo tanto hay algo que las hace válidas e incluso verosímiles,

[...] la imagen no ha dejado de ser anatematizada, reprobada o al menos considerada sospechosa. En efecto, se le supone culpable de dos “delitos”: borrar los límites entre lo verdadero y lo falso y privar a sus espectadores de todo acceso a una experiencia auténtica [...]. El primer miedo tiene que ver con la verdad, es decir con la fidelidad que guardan las imágenes con aquello que representan [...]. El segundo [...] a la autenticidad, a la calidad de la experiencia inmediata.¹¹⁷

Individuo y colectividad en la apropiación cultural dibujística

La experiencia de la mediación simbólica de cualquier sistema representativo cobra importancia en la apropiación cultural dibujística, situación que al mismo tiempo motiva el ejercicio de análisis que ocurre sobre los sistemas visuales. Es relevante soslayar que además cumple su función en la práctica cotidiana porque se afianza en la costumbre, genera lazos de certidumbre

¹¹⁷ Dayan, Daniel. *Entre lo público y lo privado: la construcción social de las imágenes. En espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa, 1997. Pág. 21.

social y produce orden; por ejemplo la certeza de lo que es adecuado en cuanto a forma y contenido en un dibujo, otorgando autenticidad a un complejo reiterativo que resulta legítimo, en donde muchas veces los cuestionamientos se dan sobre todo en el orden académico porque en las prácticas sociales no son verdaderos ni falsos, son simplemente útiles e integradores de la vida.

“La producción simbólica y discursiva de realidades sociales es un hecho corriente [...]. Las imágenes son las imágenes de las realidades sociales que revelan con mayor claridad el artificio que las sustenta.”¹¹⁸ Es así que el dibujo siempre ha estado al servicio de la praxis humana y de la generación de conocimiento, la cual por supuesto incluye la actividad artística, sin embargo las funciones sociales que ha tenido son las que se han transformado.

Hablar de dibujar es hablar de compartir miradas, en la medida en que se experimenta como un producto sistemático cultural. Es decir, el dibujo como representación no opera de manera aislada y en su actividad estarán presentes todos los sistemas de la cultura, porque están interrelacionados en una experiencia colectiva determinada; así, evocando la perspectiva antropológica, no existe pueblo sin cultura, sin identidad y, tampoco, sin el entramado simbólico de las expresiones gráficas de las que participan los grupos sociales y los individuos con sus expectativas y aspiraciones.

Las reflexiones sobre la identidad se hacen desde diferentes disciplinas, como la sociología, antropología, historia, filosofía, psicología, política, que resultan propias de los estudios culturales, sin embargo en las artes, el diseño y los estudios de la imagen no son abundantes las reflexiones sobre dibujo e identidad o sobre la imagen y su poder simbólico de coincidencia y diferencia, pareciera que la práctica identitaria se da en el terreno del propio hacer; de tal manera que los creadores están inmersos en los procesos culturales de representar patrones o de esforzarse por diversificarlos; es el actuar que se da en razón de la propia producción dibujística o de la imagen, o también responde como costumbre un tanto ensimismada a la personalidad del autor,

118 *Ibid.* Pág. 22.

comprometido con esquemas de grupos o tiempos, a pesar de todo ello esa es la razón de la reproducción de las identidades, la que genera vínculos y otorga pertenencia.

No existe un desarrollo unidireccional y es difícil saber quien toma la iniciativa que determina “el dibujo de primera generación” el que define la representación “ejemplar” a partir de la cual establecemos “modelos imaginarios” de la realidad, aquellos que parecen conservar una fundamental transparencia para hablarnos de las cosas y de los conceptos desde que los que las pensamos [...]. André Malraux dice que el dibujo y en general todas las artes, no surge de la necesidad de contar algo, sino de imitar otros dibujos. Primero queremos ser dibujantes porque hemos visto otros dibujos y nos sentimos fascinados por ellos. Después es cuando intentamos que esos recursos gráficos, esas unidades sintácticas con las que ellos organizan su materialidad, puedan extrapolarse y establecer nuevos sentidos, transmitir experiencias diferenciadas dentro de la estructura de sus géneros.¹¹⁹

La identidad en los procesos de comunicación a través de expresiones visuales es fundamental ya que forma parte del catálogo de jerarquizaciones que se dan en el orden social, los dibujos son parte de la elaboración imaginaria siempre dinámica de la vida cotidiana, y cuando se observan las relaciones que generan unos rasgos gráficos en los receptores se puede dar cuenta de que, “la identidad como un proceso de construcción simbólica de identificación diferenciación que se realiza sobre un marco de referencia: territorio, clase, etnia, cultura, sexo, edad.”¹²⁰ El dibujo en relación con individuo o viceversa, se piensa en las estratificaciones¹²¹ que forman parte de la cultura.

Según Tajfel, las categorizaciones sociales¹²² son divisiones del mundo en clases o categorías, en donde los individuos utilizan un sistema de clasificación como parte del proceso de definición de sí mismos para con los otros,

119 Gómez Molina, Juan José. *Op. cit.* Nota 36. Pág. 14, 49.

120 Chihú, Amparán Aquiles. *Sociología de la identidad*. México: Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial, 2002.

121 Henry Tajfel fue un psicólogo social que estudió el concepto de categorización social dentro del marco de la identidad social.

122 Chihú, Amparán Aquiles. *Op. cit.* Nota 120. Pág. 5

en consecuencia la adhesión a identificaciones o categorías es lo que se llama identidad social. Es interesante que la identidad va a estar caracterizada por un proceso dinámico y dialéctico, donde el individuo se integra a ciertas jerarquías y al mismo tiempo se excluye de otras categorizaciones, movilidad simbólica que ocurre todo el tiempo.

Sin embargo, también es común que cuando se habla de identidad, ésta se aborde desde una perspectiva ortodoxa y fundamentalista, al pensar que se tiene que preservar la cultura original, porque se anhela, sólo en la idea que se debe mantener pura, incorrupta, en suma absolutamente valiosa, aunque sea ese pensamiento producto de la propia identidad construida, y no necesariamente resultado de un pensamiento validado.

Lo que se busca es el reconocimiento de una *identidad sustancial*, es decir, la ratificación de un proceso en el que se han logrado mantener y reproducir aparentemente a través del tiempo ciertos valores culturales innatos y únicos, no obstante, la identidad como proceso se ve caracterizada por vigorosas manifestaciones culturales interdependientes, que trascienden el sentido sustancial, categorías de identificación y diferenciación que en la vida cotidiana generalmente no se concientizan ni se analizan, porque simplemente se reproducen, asumiendo pertenencia al mismo tiempo que se hace diferencia.

La identidad social se generará cuando varios miembros de una comunidad asumen que participan de una misma categoría. Históricamente, las artes visuales han generado un gran número de categorías así para definir *lo que es y no es arte*, para enunciar *lo que es y no es bello*, *lo que significa saber dibujar y no dibujar*, *lo que está proporcionado y lo que no lo está*, *un estilo que diferencia a otro*, asimismo dibujar tiene un sin número de tipologías en múltiples aspectos, técnicos, conceptuales etc., Tajfel¹²³ dice que los individuos clasifican a los objetos para entenderlos, de igual manera a las personas, para comprender el orden social al que pertenecen, lo que parece ser un doble juego recíproco, necesario y de intercambio para definir quién es el sujeto. Es indispensable

123 *Loc. cit.*

decir qué es el orden social, ya que en la medida en que se ubica a las personas en categorías, entonces se puede decir algo de ellas mismas. Parece una necesidad social inminente la de etiquetar para sentir o no la pertenencia.

Se produce una identidad con ciertas categorías del grupo con el cual se comparte; el individuo es, en relación a lo que es y significa el grupo, es decir, la identidad colectiva; pero también el individuo se piensa a menudo con cierto sentido de exclusividad, a veces como personas en relación al colectivo y a veces como individuos en relación a sí mismos. Desde la perspectiva de la identidad individual parece que constantemente se vive con cierto sentido de ser especiales, importantes, algo que como individuos nos hace únicos.

En el caso “más sencillo” de las identidades individuales: dado que el individuo está siempre enclavado, y además, en clases diferentes (simultáneas o sucesivas), su “identidad” implica la síntesis de las diferentes clases (arquetipos o estructuras) a través de las cuales se determina como individuo. Platón, por ejemplo, decía que agradecía a los dioses cuatro cosas: haber nacido hombre y no animal, haber nacido varón y no hembra, haber nacido griego y no bárbaro y haber nacido en la época de Sócrates y no en otra; la “identidad de Platón” tendría lugar, según esto, a través de su condición de hombre, de varón, de griego y de ciudadano ateniense; y de otros muchos predicados, concatenados sintéticamente los unos a los otros [...].¹²⁴

La identidad individual es simultáneamente colectiva, pero parece que ambas guardan algunas características en la particularidad. En la interrelación sujeto-sociedad juega un factor importante la noción de *tiempo*; el reconocimiento del pasado lleva al entendimiento de la experimentación del presente, existe una relación causal de correspondencia en la continuidad para la memoria en la identidad de un individuo, asimismo en la identidad de una sociedad, es decir, que el presente no se puede entender de forma aislada si no se concibe el pasado en los procesos de identidad. La identidad individual

¹²⁴ García Sierra, Pelayo. 1999. “Identidad cultural como mito ideológico”. *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica*. (Revisado por Gustavo Bueno). Biblioteca Filosofía en español. Oviedo. 9 de agosto de 2005 <http://www.filosofia.org/filomat/pccero.htm>

inicia su conformación en los procesos de incorporación social en las edades tempranas.

La identidad es ese término que utilizamos en la vida cotidiana para advertirles a los demás que no somos sino eso que nosotros somos. Es una palabra que sirve para aludir a las diferencias por las cuales somos así y no de otro modo. Es un vocablo que nos es útil para pedir o exigir a los demás que no nos confundan. Con él nos referimos a una especie de nota o rasgo de distinción.¹²⁵

El principio de continuidad es dialéctico y fundamental, porque la distinción de cómo se concibe el individuo está en función de lo que se ha sido en un momento anterior. Por ejemplo, un individuo no es el mismo que cuando tenía seis años, sin embargo, no es otro; es el mismo, pero diferente, o es igual pero no el mismo; ocurre que constantemente existe una identificación con la etapa en la que se encuentra, ante tal percepción de sí mismo, parece que se pierde dimensión de lo que se fue niño, por ejemplo, o adolescente: de pronto, se es, los que se es, en el presente. Lo más interesante es que la continuidad también opera en la identidad social.

La identidad individual se deriva de los procesos tempranos de socialización. Se trata de las identidades primarias [...] están profundamente enraizadas [...] conlleva la interpretación del significado subjetivo de las acciones de los individuos en sociedad, sucede durante la niñez [...]. La socialización secundaria requiere de un procesos de asimilación de comportamientos rutinarios en el ámbito institucional.¹²⁶

En los procesos identitarios es importante cómo se autoconcibe el individuo, generalmente esto va a ir acompañado de lo que los otros piensan de él. Asimismo en el sentido colectivo las afiliaciones en categorías grupales generan identidad por semejanza, a la par de la distinción de quienes no lo conforman, la identidad maneja dos niveles de funcionamiento social: la distinción y la semejanza.

¹²⁵ Silva Camarena, Juan Manuel. "Identidad: Una Forma Peculiar de Ser". En Identidad. III Coloquio Paul Kirchhoff. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1996. Pág. 75.

¹²⁶ Chihú. Amparán Aquiles. *Op. cit.* Nota 120. Pág. 6-7.

El análisis del lugar que ocupa el dibujo lleva a considerar aspectos individuales y colectivos como elementos importantes en la construcción de la identidad; resulta importante hablar del dibujo como referente de interacción que produce distinción en los miembros de una colectividad; se genera tal familiaridad con la imagen que parece que forma parte naturalmente de la realidad visual de los imaginarios colectivos, es así que la imagen que se construye en el espacio social deviene como un referente importante de significación colectiva en la construcción de la memoria. “La visión humana es algo construido, es el producto de nuestro propio hacer; es un artefacto histórico y cultural, creado y transformado por nuestros propios modos de recreación. Tales modos de representación no son fijos, sino históricamente variables, y son los que transforman la base natural del sistema de la visión en un artefacto cultural.”¹²⁷

Históricamente, los gremios de producción dibujística o gremios culturales, han elaborado categorías estéticas, estilísticas, conceptuales que producen identidades colectivas, a las cuales se les puede denominar formas de *ver* y *maneras de representar o dibujar*, a las cuales los individuos se adhieren, conformando redes simbólicas, marcando diferencia entre los que no son agremiados y quienes sí lo son. Al mismo tiempo que se trabaja en la reproducción constante de la reafirmación de la apropiación de esa manera de hacer, que genera beneficios pero también demanda responsabilidades técnicas y conceptuales. Los grandes gremios se conformaron como colectividades preponderantes sin embargo, como se mencionó, los individuos constantemente deciden su integración a ciertas jerarquías y al mismo tiempo se excluyen de otras categorizaciones, movilidad que es permanente, y que hace difícil pensar en un proceso exclusivo de identidad dibujística, esencialista, conformando procesos dinámicos; incluso en el aspecto individual va a existir un esfuerzo perseverante por realizar autoafirmaciones que generen distinción entre el mismo gremio, al mismo tiempo que la búsqueda de reconocimiento personal por la diferencia de la propuesta en el trabajo. Panofsky menciona que en el Renacimiento, ésta búsqueda de distinción individual en las formas

127 González Ochoa, César. *Op. cit.* Nota 47. Pág. 8.

artísticas de producir, marca el énfasis en las formas de autopensarse en relación con la propuesta gráfica.

La importancia que manifiesta el sentido visual sobre los procesos de identidad es categórica: los individuos en la colectividad son eminentemente visuales, razón por la cual la disposición y pertinencia espacial, social y simbólica de la imagen, es definitiva en el pensamiento de identidad y memoria colectiva. Las categorías espaciales, materiales, conceptuales y los elementos que contienen sirven para reavivar la memoria social y cultural, así el dibujo es un centro de significación individual y un referente colectivo, donde se localizan los componentes que refuerzan la identidad.

Producción identitaria en el dibujo

Han existido infinidad de estratos que refieren a la relación de los seres humanos con los dibujos que se crean, de tal manera que también se habla de la identidad del dibujo con la sociedad. Es interesante ejemplificar con referencias donde son fundamentales la imagen y el dibujo, ya que dan pauta para reconocer esa reciprocidad que indudablemente ha marcado los procesos de conocer, observar, contemplar, que no están desligados de las categorías representativas a los que los individuos como seres sociales pertenecen. Reconocer que el dibujo ha sido parte esencial de la conformación de una mirada cultural, que permite sentirse parte de un tiempo, de una sociedad y de una manera particular de entender la realidad.

Ricardo Marín Viadel,¹²⁸ propone una descripción sobre cuatro modelos de enseñanza de las artes visuales, fundamentada en algunos criterios establecidos en paradigmas desde una perspectiva histórica donde perfectamente tiene cabida el dibujo; modelos que tienen razón de ser en la lógica occidental

128 Marín Viadel, Ricardo. *Investigación en educación artística*. Sevilla: Universidad de Granada / Universidad de Sevilla, Ciencias de la educación, 2005.

de la producción dibujística, por ello es una explicación válida que trata de dar respuesta a la relación de las personas sobre todo con la producción de dibujos, aclarando que no necesariamente en este modelo se implique el comportamiento social con respecto al dibujo, sin embargo se puede realizar una extensión a la misma propuesta, además es importante mencionar que existen muchas otras clasificaciones o taxonomías sobre el dibujo en sus diferentes aspectos. Marín Viadel afirma que son tres las características que hacen a un sistema de enseñanza un paradigma:

1) Debe ser un sistema completo de instrucción e investigación, es decir, es producto de la experiencia y de la reafirmación de conocimientos para obtener obras indiscutibles, y no consecuencia de procesos aislados o de experiencias experimentales que no se logran conformar como referentes de una experiencia colectiva. Como parte del sentido de integridad deben estar plenamente clarificados los objetivos del paradigma, indicar con exactitud qué es dibujar o pintar, así como su definición de arte, y en general indicar los fundamentos de la propuesta artística y de la obra de arte que se produce. Todo lo anterior en plena correspondencia con un sistema secuencial de pedagogía que eduque sobre los elementos que componen la propuesta, así como el orden y su integración en la obra.

2) el segundo principio es el hecho de que sea una propuesta real, no se trata de una fantasía educativa, o de algo que se queda simplemente como intención o propósito, lo que caracteriza al modelo es la permanencia formativa.

3) el principio de aportaciones intelectuales y prácticas de diferentes asociaciones y generaciones que tienen objetivos comunes en la propuesta artística, es decir es la participación colectiva y no individual.

En lo mencionado por Vidal Marín y de acuerdo con su visión paradigmática de la enseñanza de las artes, se encuentran cuatro modelos formativos en la historia, el primero se da a través del *taller de artista*, caracterizado por la eficacia comprobada en diferentes tiempos y en diferentes culturas de forma

generalizada, no sólo exclusivo de las artes, el proceso de aprendizaje se da al servir como discípulo de algún maestro consagrado a su trabajo, se inicia con actividades sencillas para pasar gradualmente a tareas más complejas, siempre bajo la tutela del maestro, la confianza, la observación y la repetición de actividades parecen ser temas fundamentales en la relación del maestro con el alumno, hasta que se logra la autocalificación de éste último para iniciar sus propias propuestas.

Si se piensa en la Europa medieval, nos daremos cuenta que fue un sistema de adiestramiento que estuvo vigente hasta la formación artística a través del formato de la Academia de Bellas Artes, sin embargo ha sido un modelo eficaz en latitudes geográficas no occidentales, por denominar de alguna manera a las formas de producir que escapan a la forma de pensamiento hegemónico en las denominaciones estéticas, artísticas en general, dibujísticas, caligráficas; el gremio ha reproducido y lo sigue haciendo como forma imperante de enseñanza-aprendizaje. Dice Vidal Marín que la habilidad y la experiencia sustentada en un aprendizaje de materiales y técnicas así como el estudio de los tratados de dibujo, pintura, escultura etc., enmarcan esta forma social de reproducción del conocimiento entre tanto siga vigente lo que se produce cuando se contrasta con la gente.

El segundo modelo es el sistema de Academias de las Bellas Artes, forjado en el Renacimiento, en el transcurso de los siglos xv y xvi por lo grandes maestros que marcaron algunos de los modelos más importantes sobre la representación y las formas de ver a través de la imagen. Tal es el caso de Alberti, Piero de la Francesca, Da Vinci, Durero “[...] la pintura del Renacimiento se funda filosóficamente en un cambio radical de modelo de verdad; en un acto de trascendencia histórico-universal de sensibilización dramatización de la relación veritativa, el Occidente Europeo cambió protoimágenes por protoescenas [...] se contribuye a fundamentar pictóricamente el llamado individualismo moderno [...]”.¹²⁹

129 Slortedijk, Peter. *Esféras I burbujas Microeserología*. Barcelona: Siruela, 2003. Pág. 150-154.

El Renacimiento estableció uno de los paradigmas visuales más importantes y trascendentales en la historia del conocimiento visual: la representación es una copia exacta de la realidad. Inspirados en el mundo griego, los grandes maestros, apelaron al pensamiento platónico referido a la afirmación: “que no existe belleza sin medida”, condición no exclusiva de la imagen de la figura humana, la cuestión métrica se aplicaba a la música, la danza, el teatro, poesía. Se pensó que a través de la ciencia, y sobre todo de las matemáticas, se podía lograr un patrón perfecto de representación de la belleza, condición que se vio claramente presente en el estudio del cuerpo humano a través de la medición del mismo y también de la emulación de la profundidad espacial por medio de la perspectiva.

En una publicación que data de 1528, elaborada por Dürero, dedicada principalmente a las proporciones del cuerpo humano, *Von menschlicher Proportion*, el artista afirma que la naturaleza de los seres humanos se revela por la medición; el texto de Dürero alcanzó una gran relevancia en el mundo del arte, con gran influencia incluso actualmente, ya que representa la figura humana con una razón ideal de belleza matemática.¹³⁰ Desde entonces el cuerpo humano ha sido evocado de muchas maneras, algunas civilizaciones elaboraron cánones, códigos y reglas para representar un tipo particular de figura humana, hombre o mujer que corresponden a específicas facultades de expresión. Desde la perspectiva de la historia del arte en Occidente, la figura humana ha sido sin duda el principal motivo de representación; dentro de las más importantes elaboraciones teóricas, se dice que existen sólo algunos períodos donde el tema central no fue la figura humana.¹³¹

Sobre el concepto de *canon*: es una regla o precepto; se le presenta como modelo de características perfectas; es interesante como el concepto de canon sobre todo en el contexto del arte, va a tener connotaciones de belleza,

130 Como ya se mencionó, la preocupación por la representación del cuerpo a través de un sistema de medidas no ha sido sólo exclusiva del mundo clásico occidental, es también propia de otros sistemas representativos culturales. Por mencionar algunos, se pueden revisar los sistemas indios, chinos y tibetanos, que presentan estructuras matemáticas en sus formas artísticas.

131 Gómez Molina, Juan José. *Op. cit.* Nota 5. Pág. 5.

armonía y proporción, se pone del lado de lo que es permitido, en cierto sentido guarda nexos importantes con lo que se puede hacer y está en regla.

Para Panofsky las proporciones son definidas como sistemas que establecen relaciones matemáticas entre los diferentes miembros de un ser viviente, en particular de los seres humanos, en la medida en que estos se consideran como objetos de una representación artística, relaciones que pueden expresarse por la división de un todo, o bien por la multiplicación de la unidad. Tales relaciones se veían motivadas por el deseo de belleza, por cierto interés en la norma o por la necesidad de establecer convencionalismos.

El problema del canon fue uno de los más importantes entre los artistas griegos, principalmente escultores, ellos se preocuparon por “la idealización simbólica del cuerpo humano hacia la búsqueda de la verdad y de la belleza, así como la necesidad de resolver los problemas puramente técnicos [...]”.¹³²

Es interesante como en esta idea se considera al hombre como el origen o punto de inicio de todos sus planteamientos, lo que reafirma la idea autocentrada del ser humano; en lo referente a la representación de la figura humana donde generalmente aparece desnuda, existen algunas imágenes que se han convertido en símbolos identitarios universales, por lo menos en Occidente, tal es el *Hombre de Vitruvio*, dibujado por Leonardo da Vinci alrededor de 1490, que guarda un sistema de proporción fundamentalmente elaborado a partir de la lógica matemática; reafirma el pensamiento propio del tiempo, donde se considera que sin una comprensión de la geometría y de la teoría de los números, no es imaginable ningún sistema de proporciones.

Por otra parte, se considera a la perspectiva como otro de los grandes paradigmas representativos sobre todo en Occidente, se contempla en ella la posibilidad fundamental para lograr la representación de los objetos del mismo modo que en la realidad se asume que este tipo de representación reproduce las condiciones reales de percepción del espacio tridimensional.

132 Gómez Molina, Juan José. *Op. cit.* Nota 5. Pág. 217.

Cézanne Afirmaba: “las cosas, como las personas, tienen piel...debajo de esa piel siempre existe un esqueleto formado por un cubo, un cilindro o una esfera[...] muchachos; todo el truco está en reducir la forma a los objetos, a la forma del cubo, el cilindro y la esfera.”¹³³

La perspectiva geométrica se mantuvo como principal forma de construcción espacial en Occidente sin grandes variantes desde sus inicios en la primera mitad del siglo xv hasta su cuestionamiento y abandono por las vanguardias en siglo xx, en el que se trascenderá, producto de un proceso de ruptura radical que se venía produciendo a lo largo de todo el siglo xix.

Desde el Renacimiento, en el Occidente hemos dependido en forma casi exclusiva de un método de organizar estas indicaciones de espacio en un sistema coherente de ilusión de profundidad: la perspectiva. No lograremos libertad creadora ni dominio del espacio y de la calidad plástica hasta que admitamos que la perspectiva es tan sólo uno de los tantos medios para lograr esa organización.¹³⁴

El tercer modelo es el que gana influencia a partir del patrón de la Bauhaus, según Marin Videll, el movimiento pedagógico alemán es el que mejor enarboló las artes visuales como lenguajes, porque sujeta todo el sistema como arquetipo expresivo que no está basado en la imitación de la realidad, la experimentación va a ser parte importante del lenguaje plástico a través del punto, línea, plano, color etc., como fundamentos de la abstracción; la experiencia y principios teóricos de Wassily Kandinsky, Johannes Itten, Piet Mondrian entre otros, serán parte del principio de la formación artística y, por último, el sistema del genio o del desarrollo creativo personal. “La tesis básica y distintiva que sostiene este modelo es que en arte no hay reglas, normas o conceptos básicos generales, ni, en consecuencia, ninguna secuencia estricta de aprendizaje. Cada uno debe desarrollar su propia personalidad y emociones individuales”¹³⁵

133 Parramón, José M. *Cómo dibujar en perspectiva*. Barcelona: Instituto Parramón Ediciones, 1968. Pág 7.

134 Scott, Robert. *Fundamentos del Diseño*. 9ª Ed. Buenos Aires: Víctor Leru, 1975. Pág.119.

135 Marín Viadel, Ricardo. *Op. cit.* Nota 128. Pág. 68.

La creatividad, el talento, van a ser parte importante de la innovación y de la originalidad de la obra.

La anterior clasificación corresponde a una propuesta de apropiación de sistemas de reproducción dibujística, de alguna manera definidos a través de períodos históricos, la taxonomía como se comentó se fundamenta en características como: investigación y enseñanza en la constancia formativa, objetivos comunes en la propuesta gráfica y aportaciones colectivas desde diferentes generaciones, es decir contribuciones que alimentan al sistema propuesto. La identidad colectiva se ha garantizado a partir de la reproducción cultural dada en los gremios de producción con base en sus tratados y prácticas, las redes simbólicas han definido y diferenciado a las obras, a los dibujantes, los tiempos, la espacialidad y los materiales,

[...] la expresión nunca es absoluta, sino referida siempre a un conjunto de convenciones, a un sentido común de lo admisible, normal o extraordinario; en pocas palabras, a un estilo [...] puesto que puede remitir a dos realidades semicontradictorias: -la del individuo: “el estilo es el nombre” [...] -la del grupo: el estilo se define entonces como caracterizador de un periodo o una escuela, como en el estilo “barroco” [...] definiciones no del todo incompatibles.¹³⁶

Cabe destacar que la validez en la definición identitaria de los sistemas dibujísticos o estilos de dibujo, como menciona en la cita anterior Eco, responde a su capacidad simbólica y no a su capacidad representativa, para algunos la cualidad de representación de la realidad en un sistema figurativo responde más a un accidente histórico, sin embargo no es menos importante la trascendencia que éste ha tenido, por ello en la clasificación Viadel ha sido más minucioso en el modelo renacentista de las academias de las bellas artes, ya que es el modelo que más enraizado ha estado en la formación de artistas, no sólo por su forma de crear, sino por su trascendencia.

136 Eco, Umberto. *Op. cit.* Nota 63. Pág. 303.

Este modelo tiene conocimientos vigentes fundamentales en el ámbito individual y colectivo, que producen una identidad de orden simbólico, es decir, el reconocimiento que la sociedad hace de lo que ve está fuertemente basado en los principios formativos de una representación figurativa, los cuales se siguen reproduciendo técnica y tecnológicamente a través de diferentes sistemas de registro de imagen.

La eficacia de los dibujos está inversamente relacionada a su capacidad simbólica [...]. El éxito de la pintura representativa y de la fotografía después, ha sido convencerlos de que ellos nos “representaban” y nos “volvían a presentar” con total transparencia de la realidad.¹³⁷

Ha existido un proceso de transferencia del dibujante o del gremio que realiza las propuestas sobre la sociedad espectadora, de tal manera que ésta ha otorgado un voto de credibilidad a lo que se mira en relación con lo que se vive. La eficacia simbólica está dada cuando se asume que *algo* representa a *algo*, cuando un dibujo evoca lo ausente, cuando la lógica de la tradición de un momento pasado, garantiza a través de unos rasgos dibujados percepciones, pensamientos e imaginación que se asume como naturalmente propia, al mismo tiempo propicia la distinción de lo que no es.

En ese proceso de transferencia, el mundo antiguo occidental y posteriormente el Renacimiento formularon el conocimiento del mundo a través de la racionalización de las cosas: medidas numéricas ideales identificando el orden real de la naturaleza con el orden de los seres humanos; la figura humana y la noción del espacio no escaparon al paradigma canónico de belleza.

La influencia de los cánones ha sido fundamental en la historia del arte, aunque actualmente se le ha mostrado cierto desprecio en el ámbito artístico, porque cada vez se cuestiona más el planteamiento de un ideal de belleza a partir de patrones definidos en la figura humana y el uso de la perspectiva, como fórmulas exclusivas de expresión, sin embargo en el ámbito social existe una penetración cultural de tales argumentos que siguen siendo paradigma de identificación.

137 Gómez Molina, Juan José. *Op. cit.* Nota 36. Pág.14.

Cabe destacar que la concepción de la perspectiva ha cambiado y no tiene la misma relevancia que en el Renacimiento, porque también los modos de representar han cambiado, son diferentes; de tal manera que actualmente se admite que una representación, llámese dibujo u obra pictórica, pueda efectuarse sin la obligación de seguir fielmente las leyes matemáticas de la perspectiva, situación que ha quedado comprobada por la evidencia del arte contemporáneo que utiliza otras convenciones de representación, idea que además se reforzó con un pensamiento de vanguardia sobre todo del mundo del arte; se pensaba, y aún algunos académicos reafirman, que el uso de la perspectiva se aleja de los intereses del arte, porque se convierte en un juego lógico al margen de los problemas de expresión; situación que merma la libertad y la creatividad.

Sin embargo, no hay que olvidar que en el ámbito social cotidiano no existe una reflexión sobre los modos de ver y representar, es decir, sobre cánones, —perspectiva, noción de belleza— no existe certeza sobre su origen, ni tampoco cuestionamientos sobre su factibilidad, se asumen porque funcionan en la vida cotidiana para organizar un fragmento de la realidad, se les identifica como jerarquías necesarias, se les experimenta y por lo tanto siguen siendo referencia histórica y de conocimiento. Las más de las veces no de forma pura como se plantearon, producto de las investigaciones en la academia intelectual, y sí, más bien mezcladas, deformadas, segmentadas, pero de alguna manera vigentes.

El sentido de pertinencia de los dibujos es producto de la convención social. La clasificación de Marín Viadel ubica, en relación con temporalidades, un modelo de aprendizaje que explica procesos de realización artística y, como se ha mencionado, sólo es una clasificación entre muchas. Sin embargo, lo que destaca de esta categorización es que permite señalar el proceso de transferencia de una producción simbólica artística e intelectual a una apropiación social extendida y difundida, que trasciende los rasgos individuales o de gremio. A partir de ella, como ejemplo, se ha podido reflexionar en la aceptación y posicionamiento social que han tenido dichas jerarquías para

entender, en ese sentido, el dibujo como producto de categorizaciones culturales considerado como portador de rasgos de identidad, donde se ven implicados otros campos disciplinarios aparentemente ajenos, como el trabajo antropológico, la reflexión histórica y el análisis del discurso en los que, por cierto, tiene especial atención la identidad como tema de estudio.

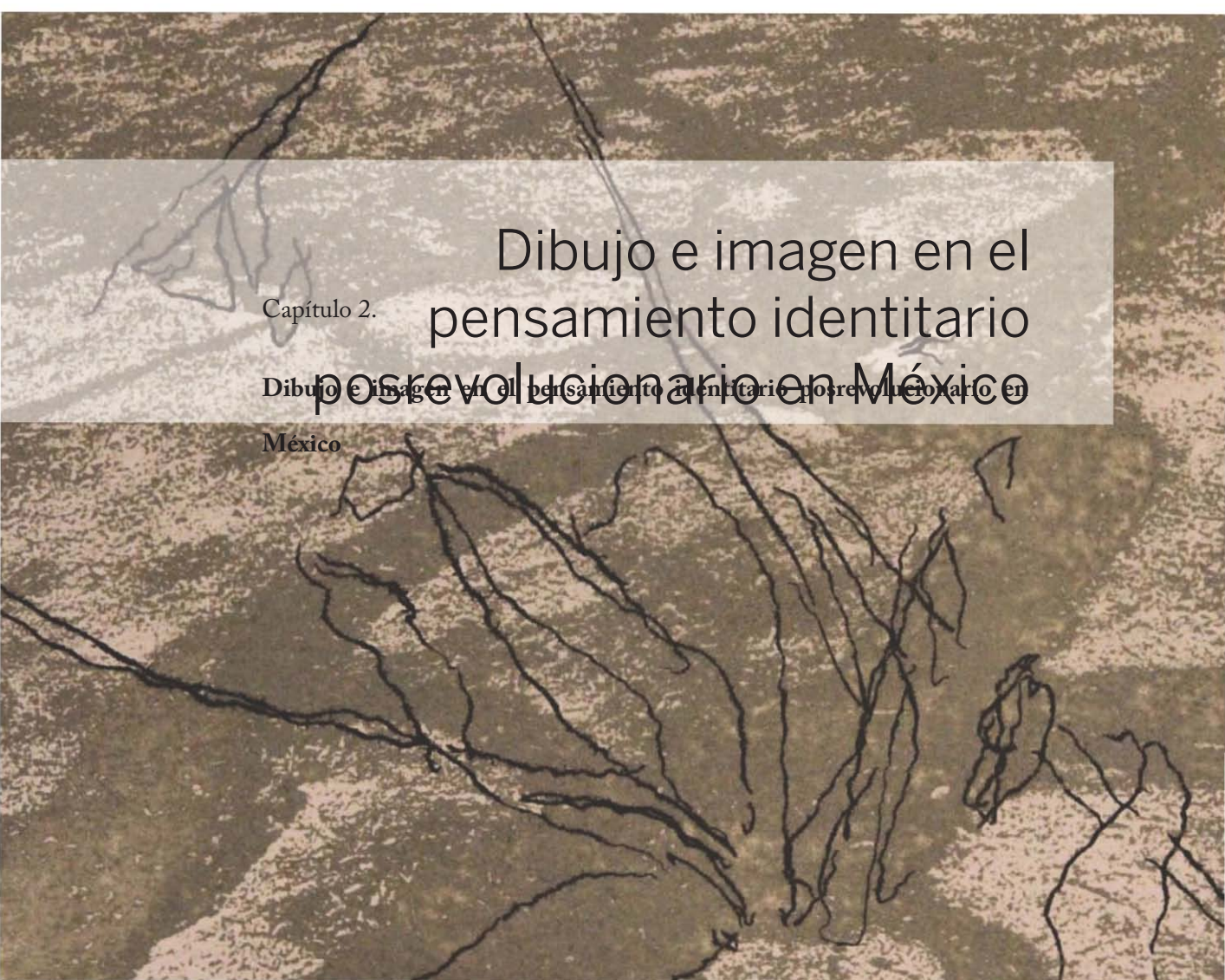
Se puede configurar de manera paralela un modelo conceptual de características eminentemente sociales con respecto a la reproductibilidad y permanencia de los sistemas simbólicos, específicamente los visuales, y como ejemplo los dibujísticos, que no sólo sean considerados a partir de una lógica artística o estética, sino que su diferencia sea sociocultural, porque dentro de esta perspectiva quedan implicadas otras categorizaciones, de tal manera que la consideración para estructurar el estudio se hará a partir de ejes reflejados en los estudios de identidad y en la propuesta histórica de producción artística; por lo tanto, el dibujo y los componentes identitarios partirán del análisis de: la coherencia estructural y coherencia dibujística; la vigencia social, vinculada con el rasgo gráfico y su significado; y memoria colectiva, antecedente y permanencia en el contexto social general.

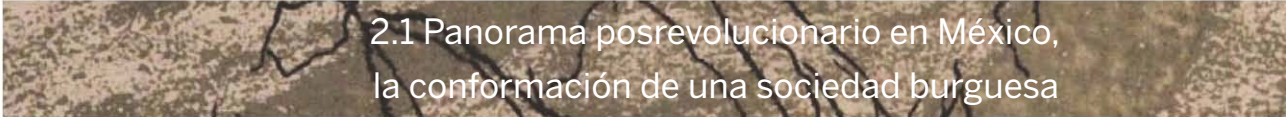
Capítulo 2

Capítulo 2.

Dibujo e imagen en el
pensamiento identitario
posrevolucionario en México

Dibujo e imagen en el pensamiento identitario posrevolucionario en México





2.1 Panorama posrevolucionario en México, la conformación de una sociedad burguesa

La posibilidad de conceptualizar y analizar el dibujo como imagen en México, en el contexto posrevolucionario, viene de un ejercicio interdisciplinario realizado en torno a las artes y el diseño con respecto a posicionamientos ideológicos sociales, lo cual permite dimensionar el ejercicio de las disciplinas creativas y su valor como documentos no sólo estéticos o representativos, sino también como piezas históricas, con una declarada y definitiva participación en la construcción identitaria de los individuos.

Lo que sucede al término de la Revolución Mexicana y en el primer gobierno posrevolucionario de 1921 a 1924 va a representar para México como país y cultura, el principio de una de las construcciones imaginarias más extensas del pasado siglo, así como una de las edificaciones simbólicas fundamentadas en el discurso semántico mexicano.

El dibujo y la imagen en general han sido parte fundamental de esas elaboraciones discursivas sobre todo en el siglo xx, sin embargo es notable como aun en pleno despliegue de tecnologías de la información y comunicación, y del replanteamiento sobre la identidad individual, local, regional y nacional con respecto a la globalidad, surgen continuamente, producto de memorias y prácticas, acciones, símbolos y discursos que tienen claramente un pasado posrevolucionario.

El periodo aquí planteado, es un pretexto de anclaje al fenómeno de la producción dibujística. El marco temporal es fundamental como parteaguas ideológico, en la transformación tecnológica, la crisis social, el posicionamiento internacional, en la historia nacional. Condiciones todas por demás interesantes y críticas para observar la realización de la imagen como figura social.

Mucho se ha escrito y analizado con respecto a la Revolución Mexicana y la época posrevolucionaria, en variados sentidos y posicionamientos ideológicos. Sin la formación de historiador, sirvan estas líneas para dibujar algunas caracterizaciones con respecto al tema de estudio, en relación con la construcción definida de un estado burgués en las políticas de Estado y en las decididas acciones en las alianzas nacionales e internacionales con grupos de poder, y por otra parte con respecto a la consolidación de un discurso nacionalista donde se reconoce a las masas populares en la escena nacional como fundamentales en el desarrollo del país.

La reconfiguración de la sociedad burguesa

El entorno posrevolucionario en México se vio caracterizado por la insistente lucha armada y una visible descomposición económica, política y social; asimismo los gobiernos sobresalieron por emular la visión porfiriana de la modernidad, sin embargo se vieron motivados a realizar la unificación del país estableciendo diferencias con el antiguo régimen, principalmente fundamentados en que la Revolución había logrado, “[...] que el pueblo mexicano estaba claramente identificado con las mayorías.”¹³⁸ Sin embargo, la integración de sectores marginales como el campesinado y el obrero, responde claramente a objetivos determinados de una visión burguesa, mismos que hicieron la Revolución y posteriormente fueron los organizadores del país y los principales beneficiados.

La situación del México post-revolucionario, tras el final de la lucha armada y la instauración del nuevo gobierno en 1921 inicia una etapa de franca transformación política, económica, social, cultural y artística. Hasta entonces y desde el inicio de la Revolución, la única forma posible de alcanzar el

¹³⁸ Pérez Montfort, Ricardo. *Juntos y medio revueltos. La ciudad de México durante el sexenio del general Cárdenas y otros ensayos*. México: Ediciones Uníos, 2000. Pág. 55

poder era a través del ejército; el desasosiego y la crisis en el país se caracterizaban por la presencia constante de golpes militares.

La lucha armada finaliza sin una centralización del poder. Por el contrario, el poder político se concentra en las regiones en donde se expresan los intereses personales de los caudillos militares. Por tanto, los hombres que ponían en peligro los intereses de la clase en el poder eran precisamente estos militares que se enfrentaban a las políticas del centro.¹³⁹

La Revolución había llevado a los jefes militares a ser de los principales actores en la política Mexicana, quienes además se formaban en el propio movimiento. Obregón y Calles fueron militares emanados de la Revolución, ambos negociaron con diferentes grupos sociales, principalmente campesinos y obreros para recibir los apoyos necesarios para llegar al poder.

El general Álvaro Obregón tomó el cargo de presidente constitucional de México en diciembre de 1920, su nombramiento había generado en la población la esperanza de la total pacificación y la reconstrucción del país.

En 1920, después de 10 años de lucha armada, el régimen de Obregón proponía una conciliación de intereses a los distintos sectores sociales a fin de alcanzar la ansiada paz social; aunque aquella conciliación dio como único resultado una comunidad ilusoria entre los de abajo y los de arriba. El gobierno obregonista generó las condiciones requeridas para que el nacionalismo como bandera ideológica se convirtiera rápidamente en un discurso fundador.¹⁴⁰

El discurso nacionalista fue un elemento importante en la legitimación de este gobierno y en la recuperación nacional, aunado a los acuerdos estratégicos con grupos sociales relevantes, tales como la clase económicamente solvente, la clase media intelectual, comunidades campesinas y organizaciones

139 López Villafañe, Víctor. *La formación del sistema político mexicano*. México: Editorial siglo XXI, 1993. Pág. 27.

140 Acevedo, Esther. "El nacionalismo y el arte Mexicano". *Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias*, en IX Coloquio de Historia del Arte. México: IIE-UNAM, 1983. Pág. 173.

obreras; Obregón hace un llamado para que la sociedad en general se integre al proyecto de nación con el único objetivo del bienestar y la transformación.

Sin embargo, los principales problemas del nuevo gobierno se encontraban en el terreno diplomático (además del reconocimiento del gobierno de los Estados Unidos, faltaban los del Reino Unido y de otros países europeos) y en el económico: la reestructuración de la hacienda pública marchaba muy lentamente desde el restablecimiento del orden constitucional en 1917. El gasto militar seguía representando un peso excesivo sobre unas finanzas públicas demasiado precarias, y por si fuera poco, el sistema bancario del país se había derrumbado durante la dictadura de Huerta.¹⁴¹

El discurso nacionalista de Obregón cumple con otra función importante, además de procurar la cohesión interna, busca reafirmar en la visión europea y estadounidense la unidad de país; el reconocimiento como gobierno es logrado tardíamente hasta 1923.¹⁴² La política nacionalista logra promover una sociedad consolidada, en paz, características fundamentales para las negociaciones y la diplomacia internacional, sobre todo en lo referente al requerimiento de préstamos.

Una de las principales preocupaciones en el reconocimiento al gobierno de Obregón eran las de orden internacional, debido sobre todo a la insistencia del gobierno norteamericano para restablecer las garantías de sus ciudadanos y sus propiedades en México, esto ante la inminente aplicación de la nueva Constitución en materia de dominio territorial. Otro de los temas centrales del gobierno fue la negociación de la deuda externa, que había provocado la cancelación para otorgar créditos a México desde 1914,¹⁴³ afirma Leonardo Lomelí, quien menciona no saber a cuánto ascendía el débito porque había intereses acumulados sobre la deuda de la presidencia de Porfirio Díaz, más los endeudamientos de los gobiernos de Madero y Huerta, además de que

141 Lomelí Vanegas, Leonardo. *La recuperación económica y su impacto en el centro del país durante el gobierno de Álvaro Obregón (1920-1924)*, Pág. 2

142 Comentario hecho por Mari Carmen Ramírez a Esther Acevedo. Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias. *Op. Cit.* 140. Pág. 210-211.

143 Lomelí Vanegas, Leonardo. *Op. cit.* 41. Pág. 2

no se había pagado el servicio de la misma; por lo tanto se intentó gestionar con el Comité Internacional de Banqueros, con la preocupación de que el gobierno de los Estados Unidos y también países Europeos legitimaran al nuevo gobierno, ya que eso evitaría una intervención armada estadounidense en territorio mexicano.¹⁴⁴

Sin embargo, el proyecto unificador nacionalista instrumentado por el gobierno de Obregón no es exclusivo de este periodo, existen referencias anteriores que intentaron establecer condiciones de igualdad en la población o en sus sectores, con diferencias en articulación, pero con similitudes en el discurso. “El nacionalismo mexicano es muy anterior a la Revolución Mexicana, se remonta cuando menos hasta el siglo XVIII, cuando los criollos comienzan a concebirse como un grupo aparte distinto de los españoles y el de los indios, en cuanto comienzan a concebir a la nación mexicana como una nación nueva.”¹⁴⁵ Pareciera que esa es más una conciencia de grupo, que adquiere relevancia por sí misma debido a los intereses propios, aunados a una larga tradición de lucha por los objetivos de clase de corte burgués, muy anteriores a la Revolución Mexicana.

Enrique Semo¹⁴⁶ presenta una reflexión importante en relación a la existencia de México como país, al mencionar que las revoluciones armadas que han existido en este país tienen una intención unificadora ligada a objetivos de construcción de una nación burguesa; por ejemplo en la Independencia Nacional se prohibieron las costumbres sociales, leyes económicas y políticas que separaban a los diferentes sectores; lo que se asegura en la Revolución independentista es la anulación de la condición colonialista de ciertos grupos, garantizando así el nacimiento de un estado-terrateno burgués, es decir, una nación diferente a aquella dominada por España.

144 En el tratado de Bucareli se dieron las negociaciones y se restituyó a los estadounidenses derechos sobre territorios de explotación de combustible, así como derechos expropiados en la Revolución.

145 Villegas, Abelardo. *El sustento ideológico del nacionalismo mexicano*. En IX Coloquio de Historia del Arte “El nacionalismo y el arte Mexicano. Pág 389.

146 Semo, Enrique. *Reflexiones sobre la Revolución Mexicana*, En Interpretaciones de la Revolución Mexicana. 3era. Edición. México: Nueva Imagen, 1989. Pág. 140-142.

Posteriormente, en la Guerra de Reforma se concibe a la Iglesia como la institución feudal más importante del siglo XIX en América Latina, dueña de un gran porcentaje de los bienes territoriales de las naciones y poseedora de un enorme poder político y económico. Se le señala como el principal impedimento para el desarrollo capitalista, por lo tanto la dinámica que genera la Reforma al separar a la iglesia de las decisiones políticas y retirarles sus bienes entregándolos al Estado, significa la eliminación de la institución y la posibilidad de integrar a México a ese crecimiento capitalista económico.

Por último Enrique Semo ratifica que la Revolución Mexicana iniciada en 1910, representa la posibilidad de incorporar adecuaciones ideológicas al desarrollo capitalista. Se pretendía vigorizar las fuerzas productivas en un país fundamentalmente rural, modernizarlo, eliminando las fuerzas feudales que aún existían. Los principales grupos de la Revolución fueron sectores agrarios acomodados que se levantaron contra el régimen de Porfirio Díaz, fundamentalmente burgueses del norte del país, quienes decidieron el destino del mismo. Al terminar la Revolución Mexicana se dio un reacomodo de corte burgués en la posesión de la tierra, las fuerzas productivas y los cargos políticos; el poderoso grupo de Sonora es el que principalmente se hará cargo de los destinos del país: de allí surgen los presidentes Obregón y Calles.

El pensamiento de clase va a ser una de las características primordiales en la concepción y desarrollo de la lucha armada. Abelardo Villegas menciona que de hecho hay diferentes nacionalismos¹⁴⁷ soportados por diversos grupos sociales, es decir, prevalecen distintos intereses de clase que confluyen entre sí con una visión del mundo en una misma crisis o decisión coyuntural, tal es el caso de la Revolución Mexicana. “Los zapatistas no son iguales a los villistas, ni estos parecidos a los carrancistas. No hubo una sino varias revoluciones mexicanas, luchando entre sí o sobreponiéndose como aluviones.

147 Menciona Abelardo Villegas que existen diferentes tipos de nacionalismos, como diferentes tipos de grupos sociales hay, de tal manera, menciona a los nacionalismos: populares, cultos, revolucionarios, reaccionarios, etc.

¿Quién es el pueblo: los peones zapatistas o los batallones rojos que colgaban peones zapatistas o los fusilaban frente a los altares de las iglesias?”¹⁴⁸

A pesar de las diferentes aproximaciones ideológicas, el nacionalismo revolucionario incorpora en la contienda la presencia del pueblo, la aglomeración de campesinos e indígenas, con los más opuestos intereses: por una parte la búsqueda necesaria de la reforma agraria y por otra, la integración de la población al desarrollo capitalista.

No obstante, el nacionalismo que fomenta el gobierno de Obregón conformará la doctrina más importante de la unidad nacional, un discurso hegemónico sobre México y los logros de la Revolución, además de todos los posicionamientos:

[...] lo que va a resultar una cuestión decisiva en la conformación del nuevo escenario político, es que la Revolución Mexicana va a articular en un mismo proceso la hegemonía de un nuevo bloque burgués y el desarrollo capitalista en sus etapas industriales y financieras [...] La pequeña burguesía compuesta por profesionistas, pequeños propietarios, artesanos, etc.; este sector va a dirigir la Revolución mexicana, desde el punto de vista ideológico, ya que los principales líderes surgen de ese sector.¹⁴⁹

Terminada la Revolución se instaura el liderazgo de una burguesía nacional en fragmentos importantes, tanto ámbitos intelectuales —cabe destacar la educación y los principales medios de comunicación y difusión—, como en los económicos: la actividad comercial, el campo o en medios productivos de manufactura; sin embargo se intenta marcar diferencias con el régimen porfirista, a pesar de la continuidad del proceso de desarrollo capitalista, a través de la cada vez mayor presencia de capital extranjero y el dominio de sectores fundamentales como el de comunicaciones, transportes y energía, específicamente, la minería y el petróleo.

148 Krauze, Enrique. *Caras de la Historia*. Primera Edición. México: Ed. Cuadernos de Joaquín Mórtiz, 1983. Pág. 55.

149 López Villafañe, Víctor. *Op. cit.* Nota 139. Pág. 17-18.

En las mismas clases que componen la formación social hay una continuidad, sin duda. Pero hay también una alteración profunda de las relaciones entre ellas, no solamente al nivel de la transferencia del poder, sino también al de una gigantesca transferencia de propiedad agraria, y no tanto a los campesinos, sino a la nueva burguesía ascendente entrelazada con la clase terrateniente en declinación a partir del momento en que pierde las mágicas y todopoderosas palancas del Estado. Una nueva fracción de las clases poseedoras asciende al poder apoyándose en los métodos revolucionarios de las masas y organiza el Estado conforme a sus intereses y teniendo en cuenta sobre todo las nuevas relaciones entre las clases.¹⁵⁰

Menciona López Villafaña¹⁵¹ que para 1910, en materia de posesión de tierras, el 90% de las familias en el campo no gozaba de propiedad alguna, mientras que el 85% de las comunidades indias habían sido despojados de las mismas. Derivado de la Revolución, en el proceso de transferencia agraria, justamente no son los sectores marginados los que se benefician de la “redistribución del poder”, a pesar de que se enarbole la incorporación del pueblo como elemento primordial del discurso unificador, y la Revolución misma como esencia de reivindicación social en los diferentes actores.

La consolidación de la burguesía mexicana radica en que ha fortalecido el desarrollo capitalista a través de una amplia franja social, rural y urbana,

[...] no es común que en pleno siglo xx exista una burguesía cuya legitimación se derive de su participación activa en una Revolución [...] Muchas de las peculiaridades que caracterizan al capitalismo mexicano y a la forma del Estado mexicano actual, se deben precisamente a que el grupo que asciende al poder después de la Revolución mexicana de 1910 a 1920, es el que representa a esa burguesía agraria ascendente del periodo del porfiriato.¹⁵²

150 Gilly, Adolfo. *La guerra de clases en la Revolución Mexicana (Revolución permanente y Auto-Organización de las masas)*, en Interpretaciones de la Revolución Mexicana. 3era. Edición. México: Nueva Imagen, 1989. Pág. 45-46

151 López Villafaña, Víctor. *Op. cit.* Nota 139. Pág. 19

152 Semo, Enrique. *Op. cit.* Nota 146. Pág. 135-141.

A pesar de los contradictorios intereses que se esgrimen entre los diferentes actores sociales, un tema central común a todos ellos, es el relacionado con la tierra, debido a que la Revolución Mexicana reorganizó la propiedad de la tierra y la posesión de los bienes al desintegrar la burguesía porfirista de los terratenientes, situación que se legitimó con el establecimiento de la constitución de 1917.¹⁵³ Sin embargo, también contribuyó al establecimiento del nuevo estado burgués y al afianzamiento de la propiedad privada.

La visión del país hacia su interior y el restablecimiento del nuevo Estado se efectuó a partir del fortalecimiento de las instituciones, la idea de nación estuvo fuertemente influenciada por la promulgación de la Constitución de 1917,¹⁵⁴ en la cual se conforma el ámbito jurídico necesario para dirigir al país.¹⁵⁵

La Carta Magna se vio reflejada en la posición central del Estado casi en todo, se incorporaron los principios democráticos, así como las libertades y derechos de los ciudadanos, reconociéndose derechos sociales en materia del trabajo, derecho a la educación y el derecho de la nación a regular la propiedad privada del suelo de acuerdo con el interés de la comunidad.

En este sentido, el artículo 3º declaró que la educación primaria debía ser obligatoria, gratuita y laica, esto último para que fuera posible garantizar la libertad de cultos.¹⁵⁶ Con este artículo se plasmó en la carta magna el derecho de los individuos a recibir educación básica; cobra relevancia ya que con él se propicia el desarrollo de la persona y de la nación como conjunto de ciudadanos instruidos, es decir, para ser capaces de exigir cualquier otro derecho — sea del orden civil, político, social, económico o cultural—, es indispensable un mínimo de educación.¹⁵⁷

153 Adolfo Gilly. *Op. cit.* Nota 150. Pág. 43. El resultado final de la Revolución se definió sobre todo al nivel del Estado. La Revolución destruyó el viejo Estado de los terratenientes y la burguesía exportadora, el Estado sancionado en la Constitución liberal de 1857 y estableció un nuevo Estado burgués -la Constitución de 1917 garantiza, ante todo, la propiedad privada-, pero amputado de la clase de los terratenientes. 43

154 Promulgada el 5 de febrero de 1917

155 Tena Ramírez, Felipe. *Leyes fundamentales de México*. México: Porrúa, 2002. Pág. 26

156 Artículo 3º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917. *Op. cit.* Nota

157 Latapí Sarre, Pablo. "Derecho a la educación: su alcance, exigibilidad y relevancia para la política educativa".

El artículo 27 estableció que la propiedad del suelo, subsuelo, aguas y mares que se encuentran en territorio mexicano y en las zonas donde la nación ejerce su soberanía, pertenecen originariamente a la nación. Esta propiedad se encuentra en todo momento subordinada al interés público, es decir, la nación tiene la facultad de expropiar e imponer limitaciones de dominio así como modalidades que dicta el interés público a la propiedad privada de las tierras y aguas.¹⁵⁸ Este artículo implanta la normativa para “solucionar” los problemas de la propiedad de la tierra, motivo que se empuña en la Revolución al decir que:

[...] la “nación” ha encontrado, después de la guerra civil, que la propiedad en el campo se encuentra muy mal distribuida, en el segundo párrafo del artículo 27 ordena que se lleve a cabo la reforma agraria, restituyendo la tierra [...] aunque nunca se supo con certeza qué o quiénes constituían la “nación”, [...] Para evitar que los trabajadores hicieran por su cuenta la reforma agraria, la constitución declara que el representante único de la “nación” es el Estado, y dentro del Estado el Poder Ejecutivo, es decir, la Presidencia de la República [...] ¹⁵⁹

De tal forma que el Estado va a garantizar la redistribución a los nuevos burgueses en materia de propiedad. El artículo 123 protegió a los trabajadores del territorio nacional, estableciendo una jornada de trabajo diario —no debe durar más de 8 horas—, contando con un día de descanso obligatorio a la semana, derecho de antigüedad, vacaciones anuales, prima vacacional, servicio de salud para el trabajador y su familia, entre otras. Prohíbe que las mujeres y los niños se ocupen de labores inadecuadas para su sexo y su edad.

Reconoce al trabajador el derecho de formar sindicatos —asociaciones para defenderse— y hacer huelgas —suspender las labores para presionar a los patrones cuando se presentan conflictos de trabajo—. ¹⁶⁰ Nuevamente otorga la posibilidad de organización de movimientos obreros al Estado, y no ofrece

Revista Mexicana de Investigación educativa, versión impresa 2009. Vol. 14, N. 40. Pág. 258

¹⁵⁸ Carrillo, Mayra A., *La implementación Jurídica del Pago por Servicios Ambientales en la microcuenca El Pueblito-Joaquín Herrera*. México: Tesis, anexo 3. 2009.

¹⁵⁹ Gilly, Adolfo. *Op. cit.* Nota 150. Pág. 73-74.

¹⁶⁰ Artículo 123 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917. *Op. cit.*

la facultad de un aglutinamiento autónomo de los mismos, como legítimo derecho, producto de los logros laborales. Parece una propuesta atractiva para su tiempo, basada en la fuerza de trabajo, que introduce la idea de futuro y la certeza de integración de un país rural a uno en vías de industrialización.

En resumen, después de años de violencia y de inestabilidad, la administración de Obregón incorporó fuertemente en el discurso las disposiciones de la Constitución, así como la lenta incorporación de la misma en las prácticas sociales, también consiguió cierta normalización de las actividades económicas y el abasto de las ciudades más importantes del país, aunque fue desigual en los otros estados del mismo, es decir, la promulgación de la Constitución contribuyó al establecimiento de la actividad regular del país, pero también garantizó, a través del elemento jurídico, la estabilidad de un Estado burgués que apeló y amparó a la burguesía.

La llamada "burguesía revolucionaria" no obtiene su régimen en cuanto burguesía capaz de dirigir la nación, sino en cuanto "revolucionaria" heredera de la tradición y del mito de la Revolución, que explota a su favor. En esa ideología de la Revolución Mexicana, en ese mito que legitima al poder burgués, queda atrapada la conciencia de las masas en todo el periodo posterior [...] por otra parte, no pudo impedir que en México se consolidara el dominio de los antiguos inversionistas extranjeros, norteamericanos e ingleses, que se habían dirigido, ante todo, a la explotación de nuestros recursos naturales, ya desde la época del porfirismo [...]¹⁶¹

El discurso nacionalista fue fundamental en el establecimiento del nuevo orden burgués en el país, así como la instauración de políticas proteccionistas a intereses nacionales y extranjeros legalizados a partir del Estado, a pesar de las necesidades de sectores más vulnerables. El apoyo internacional, sobre todo estadounidense,¹⁶² que recibieron los militares Calles y Obregón, tanto económico, como armamentista, para mitigar los golpes de estado militares,

¹⁶¹ Gilly, Adolfo. *Op. cit.* Nota 150. Pág. 49-77.

¹⁶² López Villafañe, Víctor. *Op. cit.* Nota 139. Pág. 19.

así como para autolegitimar sus gobiernos, estuvo enmarcado en las negociaciones en materia de extracción minera y petrolera, así como en el respeto a la propiedad de la tierra; el otorgamiento de licencias les representó cada vez mayores compromisos de orden político hacia los intereses norteamericanos, al intentar poner en práctica lo dictado en la Constitución de 1917.

En 1923, un año antes de culminar el gobierno de Obregón (noviembre de 1924), éste decide otorgarle a Elías Calles su apoyo como candidato al gobierno de la República, gobierno que preside de 1924 a 1928 así, estos dos generales serán los primeros que sienten las bases de políticas y discursos de Estado en relación con el pueblo y su conciencia nacionalista.

Afirma Adolfo Gilly que de 1920 a 1924 continuó, del porfiriato a la pos-revolución, la clase capitalista nacional y extranjera fue la misma, y en muchos casos sigue siendo la misma, la que mantuvo sus negocios, debido a que durante la Revolución norteamericanos, ingleses, franceses, alemanes, españoles, principalmente, tuvieron gran capacidad de adaptación política y económica, diversificando conforme fuera necesario ideologías y negocios para beneficiarse de la coyuntura histórica, política y económica.

Perspectiva de la diversidad posrevolucionaria

El argumento de las mayorías fue central y crucial en el discurso de las políticas de Estado:

Las condiciones políticas del país en 1910, tanto internas como externas, resultan mucho más determinantes que el descontento social y económico para explicar el estallido de la violencia. Los violentados no eran [...] “el pueblo”,

sino las clases medias y ciertos sectores de rancheros y campesinos libres en trance de promoción económica. La Revolución nace en algunos sitios como producto de las tensiones creadas por la modernización.¹⁶³

En este contexto también se destaca que, como consecuencia de la Revolución, se agiliza la actividad modernizadora en el país, al encauzarla en la actividad económica y al desarrollo capitalista, situación que también agudizó las ya marcadas evidencias de la enorme diversidad geográfica, económica y cultural de los diferentes sectores que integraran al país. “En los años veinte y treinta México era, mucho más que ahora, una sociedad tan compleja como contradictoria, moderna y a la vez atemporal.”¹⁶⁴

La variedad de espacios y personas caracterizan un México heterogéneo, evidenciado por las diferentes capas sociales que se hacen notar, producto de una larga lucha armada donde sus actores participan con sus propias aspiraciones o movidos por las intenciones y objetivos de otros; en esta parte del desarrollo de la investigación se intenta dar un panorama complementario al histórico, fundamentado en un breve muestreo estadístico para complementar la imagen del país en el periodo de la posrevolución.

Aún con la imprecisión y carencia de datos que generó el conflicto revolucionario; según la información recabada en el Censo de población del 30 de noviembre de 1921¹⁶⁵, efectuado por el departamento de Estadística Nacional de los Estados Unidos Mexicanos, la República está conformada por 1.963,678, kilómetros, en números redondos, 2.000 000 kilómetros cuadrados; en el documento México es autoconsiderado como la nación independiente más extensa del Nuevo Mundo, junto con Estados Unidos de Norteamérica, Brasil y Argentina, sólo superada por Rusia.

163 Krauze, Enrique. *Op. cit.* Nota 148. Pág. 195.

164 Albiñana, Salvador, *et al. Mexicana. Fotografía Moderna en México, 1923-1940*. México: Generalitat Valenciana, 1998. Pág. 9.

165 Apenas el cuarto en el país, posterior a los de 1895, 1900 y 1910, que por cierto el de 1921 registra un decremento en el número de habitantes debido a una epidemia de influenza en el periodo de la Revolución Mexicana, así como la numerosa migración hacia los Estados Unidos.

De acuerdo con el artículo 43 de la Constitución Política, las partes integrantes de la Federación, son veintiocho Estados libres y soberanos, dos Territorios y un Distrito Federal, [...] hay que advertir que el territorio de la Baja California está dividido en dos Distritos (Norte y Sur), [...] cuentan, como el Distrito Federal y Territorio de Quintana Roo, con gobiernos propios que el Ejecutivo Federal designa y con leyes especiales. De aquí que se consideren treinta y dos entidades federativas.¹⁶⁶

Estas entidades contienen un total de 62 876 localidades, entre las más importantes se enumeran: 269 ciudades, 551 villas, 5,091 pueblos, 6,921 haciendas, 4,254 rancherías, 39,885 ranchos, 22 campamentos petroleros, 24 establecimientos industriales, 79 fábricas, 5 fundiciones, 13 plantas eléctricas, 614 estaciones de autobuses y 36 secciones de ferrocarril, 13 embarcaderos, entre otras. Ante la extensión territorial y las industrias extractivas, es claro que los intereses capitalistas, tanto nacionales como extranjeros, sólo se recomodarán en el panorama posrevolucionario.

México, en los años veinte, era un país eminentemente rural o semirural, ya que según información contenida en el mismo censo de 1921, el 68.9% de la población habitaba en localidades de menos de 2500 habitantes y sólo el 16.4% en zonas de 2500 a 15000 habitantes, es impreciso pensar en una zona urbana con 2500 habitantes. Sin embargo, la población urbana en 1921 representaba 14.6% de la población, en relación con la población rural que representaba 85.4% del total; en comparación con el censo de 1910, la población rural había disminuido y la urbana aumentado. “Durante el presente siglo México se ha caracterizado por su alta tasa de crecimiento poblacional. Con la excepción del período de 1910-1921, cuando se observó una disminución como consecuencia de la guerra civil, la población ha aumentado ininterrumpidamente y a tasas crecientes [...]”¹⁶⁷

¹⁶⁶ Departamento de la Estadística Nacional. *Resumen del Censo General de Habitantes del 30 de Noviembre de 1921*, Pág. 55.

¹⁶⁷ Stern, Claudio y Rodolfo Corona. *Efectos de la migración rural-urbana sobre las composiciones por edad y sexo de la población*. Pág.460.

El decrecimiento poblacional para el período posrevolucionario y la migración a las ciudades son parte de un mismo fenómeno, explicado a partir de la propia Revolución, debido a que la lucha armada se dio sobre todo en espacios rurales, donde se experimenta mayor mortandad e inseguridad, lo que conlleva desplazamientos a espacios más seguros: las ciudades.

Con una población total en millones de 14.3 habitantes, de los que 8.5 habitantes, son denominados como raza mezclada —es decir 59.4 % mestiza—, 4.1 indígenas —29.1% de la población pertenecientes a 44 grupos étnicos diferentes—; 1.4 de raza Blanca (9.7%), y 246,052 habitantes extranjeros (1.7%), de los cuales las nacionalidades que más se destacaban por número de habitantes eran: española con 29 115, china con 14 472, estadounidense 11 090, francesa 3 947, de entre aproximadamente 56 nacionalidades.

Con respecto a la composición ocupacional para 1921¹⁶⁸, alrededor de 3.5 de millones de habitantes, aproximadamente 25% de la población, no tenía un empleo; sin embargo, de la población ocupada, 75% realiza su trabajo en la denominada actividad primaria, agricultura, ganadería, silvicultura y pesca, es decir, la mayoría desempeñaba actividades de baja remuneración económica: 13% en la actividad industrial y minera, 11.8% eran empleados en servicios, en transporte, comunicaciones, comercio, servicios privados, finanzas y gobierno, lo que indica que la minoría fue empleada en actividades de media a alto valor agregado. Es de destacar, por el carácter de esta investigación, que para el mismo tiempo había en el país 4777 dibujantes y pintores hombres y 158 mujeres, asimismo 465 escultores hombres y 11 mujeres, dedicados a la fotografía 1431 hombres y 60 mujeres.¹⁶⁹

En este contexto el Estado asumió el compromiso de la reconciliación nacional, lo acontecido en la Revolución Mexicana fue asumido como el recurso transformador de los diferentes grupos, se enarboló lo propio, como lo “mexicano”, y la identidad que se construyó desde entonces estuvo basada en un amalgama de lo que significa la nación, a partir de la reflexión del pasado, la

168 Departamento de la Estadística Nacional *Op. cit.*, Nota 166. Pág. 83-102

169 *Ibidem*, Pág. 98.

Revolución de alguna manera fue el mecanismo que despertó la conciencia ideológica de México; al exponer los problemas del país se pretendió establecer la organización de las instituciones para llevar a cabo la cruzada en la organización social.

Estas ideologías nacionalistas tienen un valor más expresivo que significativo. Son coherentes en lo que expresan, aunque puedan ser falsas en lo que significan. Pueden exaltar héroes que nunca existieron o que no fueron tales, pero esa exaltación cumple una función de integración, de integración en torno a lo que significan esos símbolos. Y de esta manera es que la conciencia nacionalista forma una parte indispensable del proceso de integración nacional [...] de los procesos sociales.¹⁷⁰

2.2 Pensamiento posrevolucionario, identidad, nacionalismo y modernidad

Establecer las principales ideas o formas de pensamiento que caracterizaron a la etapa posrevolucionaria en México, como se ha mencionado, supone un ejercicio que ya se ha efectuado, durante el periodo de los años 20.

México y sus gobernantes definieron ideológicamente la dirección y el desarrollo del país para consolidarlo, motivados principalmente por el orden institucional producido por la propia Revolución, en el horizonte ideológico aparecerán dos conceptos que parecen contradictorios en la conceptualización: el *nacionalismo* descrito a partir de una visión que mira hacia dentro y al pasado, para así, elaborar un ejercicio de autorreconocimiento *de lo que se es, en relación a lo que no se es*. Por otra parte está la noción de *modernidad*, término que causa incertidumbre cuando se le intenta poner temporalidad;

¹⁷⁰ Villegas, Abelardo. *Op cit.* Nota 145. Pág. 399.

no obstante que en el entorno de lo cotidiano, representa lo contemporáneo, lo actual, lo que en un presente determinado ocurre, en ese sentido parece algo engañoso, porque constantemente todo cambia, lo presente pronto deja de serlo; pero también lo moderno es lo que mira hacia fuera para incorporar lo que se piensa como novedoso. Existirá otro término que se describe y se maneja como semejante o como continuidad del periodo de modernidad y se refiere a la misma actitud, el denominado *cosmopolitanismo*. Nacionalismo y cosmopolitanismo se complementan mutuamente, lo particular y lo internacional se requieren en sus definiciones y prácticas.

Sin lograrlo en muchos aspectos por demás relevantes, la Revolución quiso dejar atrás el largo período porfiriano que aparecía como una época de ignominia política y de entrega del país al capital extranjero. Como parte de su época, el proceso de introspección que caracterizó a los años posrevolucionarios estuvo claramente influido por las corrientes nacionalistas emergentes tanto locales como europeas y latinoamericanas. La preocupación por el resguardo del llamado interés nacional emergió tanto en materia política como económica, pero sobre todo en lo referente a la cultura.¹⁷¹

Doctrinas identitarias del fenómeno nacionalista

El nacionalismo fue la ideología del momento histórico, y en la posrevolución se conformó una de las políticas propagandísticas de Estado más importantes del pasado siglo en México, por lo tanto, se aboca parte importante de este apartado al fenómeno de la identidad nacional, y para entenderla los conceptos de nacionalismo, nación y Estado son importantes.

El nacionalismo es fundamentalmente un principio político que sostiene: que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política.

¹⁷¹ Pérez Montfort, Ricardo *Op. cit.* 138. Pág. 53.

Ya sea como sentimiento, ya como movimiento, la mejor manera de definir el nacionalismo es atendiendo a este principio. Sentimiento nacionalista es el estado de irritación que suscita la violación del principio o el de satisfacción que acompaña a su realización. Movimiento nacionalista es aquel que obra impulsado por un sentimiento de este tipo.¹⁷²

Existe una concepción generalizada del individuo que implica una relación emocional con respecto a la nación en que tiene su origen, la consideración sobre ciertos atributos ligados a menudo con una región en particular, con la tierra, la casa, la familia. Ha sido indispensable en la autodefinición de los sujetos; situación que les permite moldear varias circunstancias de la cotidianidad bajo estructuras aglutinantes. El nacionalismo en México en el siglo xx se construyó a partir de la Revolución Mexicana, que reunió por décadas redes simbólicas que permitieron pensarse de cierta manera en relación al país. Así, el proyecto nacionalista se respaldará en el discurso que considera la comunidad original de lo mexicano.

El nacionalismo, mirado desde el pensamiento político, se toma en cuenta como proyecto político, sin embargo el nacionalismo tiene una característica más importante que es de tipo discursivo. El nacionalismo va a soportarse a partir del argumento que sustenta al proyecto, esto significa que antes de preocuparse de las características concretas del proyecto político en sí mismo, trabaja bajo una misma estructura argumental, que le permite justificar al proyecto, en ese sentido declara básicamente la existencia de una comunidad original.

Actualmente la nacionalidad en los individuos se piensa como una cuestión indispensable, las relaciones humanas son difíciles de concebir sin esta condición, que lleva implícitas cuestiones históricas, culturales, empero también se han ido modificado y resignificado por la proliferación y masificación de los medios informativos. A pesar de eso se demuestran manifestaciones de aliento donde los individuos expresan fidelidad al país, al Estado, al territorio, a las costumbres, muchas veces al grado de devoción que se profesa en algún culto.

172 Gellner, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. Segunda Ed. España: Alianza Editorial, 2008. Pág. 67.

En ocasiones el nacionalismo se refiere a un intento determinado de un grupo por aseverar y preservar de influencias externas lo que ese grupo considera sus rasgos distintivos [...] Nuevamente, para algunos especialistas, el nacionalismo se refiere al amor al país y a su modo de vida y es sinónimo de patriotismo, una forma exclusiva y agresiva de patriotismo.¹⁷³

El sentido proteccionista que aplican los individuos a través de su idea nacionalista revela la diversidad de formas de pensar, ser y proceder, sentimientos de arraigo que aseguran decisiones de grupo o clase. La crisis posrevolucionaria como sociedad conlleva el cuestionamiento de lo que se es, y en el escenario aparecerán diferentes modos de pensar a la sociedad mexicana y sus orígenes planteados en el discurso; esos diferentes modos de autoconcebirse se pondrán en el terreno social y político, como diferentes expresiones que se adjetivan con el nombre de nacionalismos: condiciones de vida que se asignan de manera natural a la nación, es decir, son atributos inherentes a la nación y, por lo tanto, también cualidades propias de los individuos que se asumirán como parte de su identidad.

Los diferentes nacionalismos están estructurados de maneras distintas y difieren ampliamente en la importancia que ellos asignan a elementos semejantes como la etnicidad, el territorio, el lenguaje y la historia. El concepto de etnicidad con sus ideas asociadas de descendencia común, parentesco, énfasis en rasgos físicos compartidos y patria.¹⁷⁴

Las expresiones calificadas de nacionalistas son variadas, designadas a partir de rasgos religiosos, territoriales, culturales, raciales, acciones políticas etc., a veces no se distingue si sólo son manifestaciones de clase o de grupo, o si realmente responden a rasgos característicos de una mayoría definida en tiempo y espacio, conformando con ello una elaboración ideológica congruente, vinculada a su propia historia.

173 Parek, Bikhu. *El etnocentrismo como discurso. En la invención de la nación. Lecturas de la identidad*. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2000. Pág. 91-92

174 *Ibidem*, Pág. 112.

En esta necesidad de identificación los individuos, en su actividad social, siempre van a buscar o tener consciente o inconscientemente algún nexo emotivo que muchas veces derive en apoyos políticos.

Es a esta voluntad que llamamos nacionalismo, un estado de ánimo que inspira a la mayoría de una población y que pretende inspirar a todos sus miembros. Afirma que el Estado-nación es la única forma legítima ideal de organización política, y que la nacionalidad es la fuente de toda energía de creación cultural y de bienestar económico.¹⁷⁵

La relación que establece el Estado con la idea de nación va a determinar el tipo de nacionalismo que se promueve. Así como se establece una relación del individuo con la conceptualización de lo que es el nacionalismo, también se constituye un nexo inseparable para con el Estado. “El nacionalismo fue una de las fuerzas determinantes de la historia moderna. Se originó en la Europa occidental en el siglo XVIII; durante el siglo XIX se extendió por toda Europa; en el siglo XX se convirtió en un movimiento de alcance mundial [...] el nacionalismo puede presentar muchas y diversas formas.”¹⁷⁶

Es entonces importante establecer que las características más cercanas a la comprensión del nacionalismo, en relación con la nación y el Estado emanan de los proyectos románticos del siglo XIX sobre la identidad nacional. Las conceptualizaciones nacionalistas se pensarán de manera inseparable al Estado-nación al definirse como: “[...] una organización política de población homogénea que comparte la cultura y la lengua, gobernada por individuos que pertenecen a dicha población y que sirven a los intereses de ésta.”¹⁷⁷

En el modelo decimonónico la nación demanda la existencia de un Estado, pero todo Estado es legítimo si es representante de una nación, entonces se presenta a éste como el modelo político que asume la responsabilidad de representar a la nación —el Estado es el representante político que tiene que

175 Kohn, Hans. “*El Nacionalismo*” su significado y su historia. Buenos Aires: Edición Paidós, 1966. Pág.11.

176 *Ibidem*. Pág. 9.

177 Novari, Cornelia. *Los orígenes del Estado Nación*, en el Estado Nación. 1ª Edición. Barcelona: Ediciones Península, 1987. Pág. 25.

dar orden racional a las fuerzas irracionales de la nación—, es decir, el Estado es el orden político en el cual se organizan las relaciones de los individuos y las naciones, pero la nación es una fuerza intangible, difícil de explicar, salvo en la identificación con elementos propios de una construcción discursiva.

Parece ser una deferencia colectiva que en los modelos nacionalistas se considera la existencia de un sujeto originario primordial, y el sujeto histórico más importante será designado como la nación, ya que en la nación entonces residirá la soberanía del Estado, es decir, el Estado expresará libertades, autoridad, autonomía, independencia a través de dicho concepto; pero también la nación emanará del pueblo, y se considera que el pueblo es la nación y la nación es el pueblo.

En consecuencia, es muy útil para el Estado el poder apelar a una identidad común entre aquellos a quienes gobierna. Así, el Estado une recíprocamente a los ciudadanos y los une al Estado mismo, con lo cual asegura su lealtad política. Proporciona a los individuos —por lo demás desarraigados y confundidos en un mundo social en permanente cambio— un sentido de identidad política.¹⁷⁸

Se produce así la *identificación*, donde el pueblo ya no es la suma de los individuos, es más bien una especie de fuerza única, la *nación*, la más importante; al mismo tiempo es una fuerza abstracta, que antecede históricamente cualquier proyecto político y social. Se convierte en el interés más importante del Estado y por lo tanto justifica la necesidad de formas particulares de proyecto político.

Para entonces ya había un algo a cuyo inicio no se tiene certeza, pero se da por hecho que estaba allí, eso que, por ejemplo en el caso del nacionalismo mexicano es y se denomina *mexicanidad*, es un ente que se anticipa y le da sentido a la unificación del Estado.

178 *Ibidem.* Pág.75.

Lo que en general se propone sobre los nacionalismos es un proyecto político concreto, presentado como la verdadera emanación de la nación, pero lo que está detrás en realidad es una aproximación sensible sustentada en el espíritu nacional, una especie de fervor religioso que orienta el destino de los individuos. Donde el proyecto político se piensa dirige el destino del pueblo.

Para decirlo en pocas palabras, el nacionalismo es una teoría de legitimidad política que prescribe que los límites étnicos no deben saltar por encima de los políticos, y especialmente —posibilidad ya formalmente excluida por el principio en su formulación general— que, dentro de un Estado dado, no deben diferenciar a los detentadores del poder del resto.¹⁷⁹

De manera contraria, cuando se señala un proyecto diferente, significado como antinacional, lo que se hace es acusarle de no representar las verdaderas necesidades y las reales condiciones de origen, que se encuentran en cada uno, asimismo están en la tierra, las plantas, el agua, el aire; es algo abstracto o intangible que le da sustento al proyecto político de la nación. Antes del proyecto político esa nación ya existía, tal vez no había logrado desarrollarse porque no había habido una estructura que la guiara o que la representara en el plano material, pero las fronteras del Estado tienen que contar con las fronteras de la nación.

La concepción actual de la nación está sustentada en la decisión de unidad de quienes la componen, anteriormente dinastías,¹⁸⁰ en el caso de algunos países europeos sus provincias dan importancia a la ayuda y el bienestar resueltos en un pasado común, otorgan ciertas garantías al presente donde se expresa la decisión de permanencia. Por otra parte es el Estado “[...] la especialización y concentración del mantenimiento del orden. El Estado es aquella institución o conjunto de instituciones específicamente dedicadas a la conservación del orden — aunque puedan dedicarse a muchas más cosas—.”¹⁸¹

179 Gellner, Ernest. *Op. cit.* Nota 172. Pág. 68.

180 Renan, Ernest. *La Invención de la Nación, en Lecturas de la identidad*. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2000. Pág 57-65

181 Gellner, Ernest. *Op. cit.* Nota 172. Pág. 71.

Supone directrices para los destinos de la nación o del pueblo, que operan en el proyecto político como lo mismo.

Los nacionalismos cumplen con su función de demostrar a los individuos y al pueblo que son los que más se apegan a esta idea de nación, que son los que abrevan de esta fuerza trascendente abstracta.

En el planteamiento del fenómeno nacionalista va a ser importante la permanencia del discurso, que valida a la idea de nación y la descalificación de un nacionalismo hacia otro.

Las visiones posrevolucionarias como discurso: nacionalismo y cosmopolitanismo

Es notable la distinción argumentativa que el proyecto revolucionario mexicano intentó hacer del proyecto porfirista, relacionado con el cómo pensar a la nación, sin embargo, es interesante que ambos gobiernos se concibieron como nacionalistas, cada uno realizó diferentes precisiones a la idea de nación, por lo que histórica y mutuamente pueden señalarse como antinacionales de manera recíproca. En este ambiente social, cultural y político, en el período posrevolucionario, a través del recién conformado gobierno, en un intento de auto validación y cohesión social, se promueve un debate sobre identidad y expresiones culturales, por lo que en las décadas siguientes se forjarán posturas sobre la identidad mexicana así como posicionamientos sobre el arte y la cultura nacional.

Tengo para mí que este grupo generacional vivió en carne propia los conflictos de una dicotomía entre dos diferentes necesidades experimentales y planteadas por el régimen porfirico: por un lado una tendencia cosmopolita que daba [...] la certeza de vincularse a la vanguardia europea, y garantizaba al Estado la proyección de una imagen

de progreso y modernidad; por otro lado, y como contrapartida de lo anterior, una tendencia nacionalista que obedecía al viejo anhelo externado desde hacía varios decenios [...] de buscar en lo propio las raíces de la expresión artística y que, para el régimen en el poder, constituyó una forma muy aprovechable de conferir al país una personalidad distintiva en lo cultural, que aseguraba la cohesión en lo interno y una fácil identificación en lo externo.¹⁸²

De hecho, a menudo es interesante identificar en un mismo espacio geográfico, diferentes proyectos políticos que se enunciaron a sí mismos como nacionalistas y al nombrarse de esa manera comprenden a la nación con ciertas características y cualidades, buscan determinar en el discurso que su comprensión es la más adecuada para representar a la nación. Este fenómeno se presentó en el periodo final de la Revolución Mexicana, por una parte se hace presente el grupo político que apela al discurso de la comunidad originaria, de la integración de las masas al espíritu nacional, que intentan recurrir en su conformación al pasado mexicano, que se encuentra en las raíces culturales de la tierra, del simbolismo indígena, en general del sentido existencialista con un pasado portentoso, mismo que, se considera, siempre ha estado allí y al cual se debe regresar en un ejercicio de autorreconocimiento. Por tanto será la voluntad propia de la nación que demanda el destino de la sociedad.

Por otra parte está otro grupo que alude a la mirada cosmopolita, aspirando a darle un sentido modernizador a la nación a partir del reconocimiento de la necesidad de internacionalizar al país, de hacerlo evidente en el plano mundial, al mismo tiempo que piensan que existe la imperiosa necesidad, después de los años de lucha armada, de reconstruir al país desde una perspectiva de desarrollo moderna. Es decir, universalizar al país.

En el ámbito posrevolucionario lo particular y lo universal se requieren para existir. “Nacionalismo y cosmopolitanismo se requieren y presuponen mutuamente. Es decir lo particular y lo universal se reclaman:

182 Ramírez, Fausto. *Vertientes nacionalistas en el modernismo*, en IX Coloquio de Historia del Arte. México: IIE-UNAM, 1983. Pág. 114-115.

el derecho a autodeterminarse de cada nación —e individuo— se logra reconocer ese derecho ‘como universal’, ejercible por cada sociedad que lo demande. De ahí que el universalismo no pueda negar lo particular”¹⁸³, nacionalismo y modernidad parecen ser las dos caras del mismo desarrollo de un Estado burgués, en este sentido, impulsor de la unidad nacional. Se busca lograr el anhelado deseo de pertenecer a los países que promueven el crecimiento económico a través de la adhesión al desarrollo industrial, propio del capitalismo de principios del siglo xx. Sin embargo, ambas formas sociales encarnan expresiones diferentes, por situaciones de clase, doctrinarias, de formación educativa y de acceso al conocimiento, entre otras. El factor trascendente que diferencia estas aproximaciones a la idea de país, es lo que se establece como política de Estado hacia la nación y la ideología predominante como discurso, que corresponde con la de un estado nacionalista.

“El nacionalismo o nacionalismos que promueve el Estado constituirán la ideología dominante respecto a los propósitos y destinos nacionales. Más no por ello tenemos derecho a ignorar otras modalidades del nacionalismo construidas por grupos sociales que no se identifican con el hegemónico.”¹⁸⁴ La perspectiva de Abelardo Villegas es que las formas de pensar a la nación conformarán otras posibilidades de nacionalismos, aunque no sea el dominante el que se ha ejercido a través de la fuerza y poder del estado-nación.

Evidentemente sí hay identificación de factores disímiles entre las sociedades, como ocurre en un país tan diverso habrá formas diferentes de sentir a la nación; para algunos esas condiciones no conformarían necesariamente un nacionalismo, sí en este caso para Villegas, ya que su propuesta se fundamenta en que el nacionalismo:¹⁸⁵ es una ideología; integrada por un cúmulo de ideas, valores, creencias, sentimientos sobre cómo se concibe dicha idea, cumple como elemento integrador de los diferentes sectores sociales que la conforman; afirma que existen tantos nacionalismos como grupos sociales hay; por último, las diferencias sobre cómo se expresan los nacionalismos,

183 Millán, René. *Reseña del libro Nacionalismo y Cosmopolitanismo de Daniel Chermilo*, Pág. 545.

184 Villegas, Abelardo. *Op. cit.* Nota 145. Pág. 405.

185 *Ibidem.* Pág. 408.

dependen directamente de la conformación de la unidad como grupo social, raza, clase etc., su origen las define como nacionalismos cultos, populares, revolucionarios etc.

Desde lo planteado *nacionalismo revolucionario y modernidad*, se consideran dos formas importantes de nacionalismos ideológicos diferentes; lo que caracteriza ambos casos es que responden al nivel social de la burguesía mexicana que consolidó el capitalismo, desde ambas trincheras la burguesía del siglo xx se legitimó.

La llamada “burguesía revolucionaria” no obtiene su régimen en cuanto burguesía capaz de dirigir la nación, sino en cuanto “revolucionaria” heredera de la tradición y del mito de la Revolución, que explota a su favor. En esa ideología de la Revolución mexicana, en ese mito que legitima al poder burgués, queda atrapada la conciencia de las masas en todo el periodo posterior.¹⁸⁶

Algunos de los nacionalistas revolucionarios se ubicaron en el gobierno a partir de su participación en la revuelta armada; mientras que los cosmopolitas —modernistas o de visión internacional— adquieren relevancia porque son herederos de un pasado porfirista con aspiraciones modernizadoras, vieron nacer en la Revolución Mexicana el inicio de una fuerza ideológica que adquirió relevancia en sitios políticos estratégicos sobre todo a finales de los años veinte, pero su posición se da a partir de los beneficios que otorga la solvencia económica, a través de la herencia familiar, de la inversión capitalista que garantiza la facilidad para estudiar carreras universitarias, de vivir en ciudades del extranjero, o viajar y desde esa posición conocer y pretender un dominio sobre lo que acontece en el mundo.

Existe en realidad la idea de que el porfiriato fue una etapa afrancesada, que entonces equivalía a decir cosmopolita, y que, para tranquilidad nuestra, no solamente México tuvo que vivir como una especie de

186 Gilly, Adolfo. *Op. Cit* Nota 150. Pág. 49.

condición para poder “universalizarse”. Francia, bien se sabe, ejerció una hegemonía en el arte, en la moda, en la gastronomía, en los usos y costumbres sociales, y en la cultura general.¹⁸⁷

Por lo tanto la influencia modernizadora en México, desde el porfiriato, parece corresponder también a una tendencia internacional y una cuestión coyuntural, ya que, se piensa, será lo que la hará ingresar a la corriente de la civilización.

Terminada la Revolución el debate de lo que pondría a México en otra condición social se da en el ámbito político, y ocurre entre las miradas nacionalistas posrevolucionarias y las cosmopolitas, ambas en algún sentido tienden a la idea de modernizar a México, la interrogante está en el cómo.

Indudablemente, la idea de la simple continuidad de una Revolución victoriosa es una idea burguesa [...] la antigua clase dominante, nacional y extranjera, siguió siendo la misma después de la Revolución [...] durante los años de gobierno de Obregón (1920-1924), buena parte de los capitalistas que escaparon del país [...] tuvieron oportunidad y tiempo de acostumbrarse a la nueva época revolucionaria [...]¹⁸⁸

Hasta dónde los proyectos políticos de grupo construyen la identidad nacional con base en los rasgos culturales existentes y hasta dónde no lo hacen es inexacto, es evidente que no se puede incluir u obligar a alguien a tener identidad sobre algo con lo que no se siente de alguna manera identificado, porque existen rasgos que no tienen sentido en su propia existencia cotidiana, en su existencia cultural. En este sentido, los intelectuales cosmopolitas y los precursores del nacionalismo revolucionario son la continuidad de proyectos culturales previos que implican sus propias caracterizaciones del escenario nacional.

187 Váldes, Héctor. *Comentario a Vertientes Nacionalistas en el modernismo de Fausto Ramírez*. Op Cit. Nota 182. Pág. 67.

188 Gilly, Adolfo. *Op. cit.* Nota 150. Pág. 76-77.

Krauze hace un breve análisis de la generación que gobernó y tuvo acceso a los cargos públicos de la época, caracterizando a quienes dieron continuidad a los proyectos de nación, sobre todo la clase media intelectual.

La marca inicial de la Generación de 1915 fue haber contemplado la Revolución sin participar en ella pero heredándola [...] y cuya vocación es reconstruir al país. No hay en ella [...] rechazo al orden porfiriano. Tampoco [...] al nuevo orden. El vacío de los cuadros académicos, culturales, técnicos y políticos [...] favoreció la incorporación de estos jóvenes a la vida pública. Su afán es hacer algo por México. El año de iniciación: 1921 [...] Mientras que sin desprenderse del estado mental de lucha, Vasconcelos discurre algo muy semejante a una cruzada educativa [...] construyen casi todo desde cero: políticas hacendarias, el primer impuesto sobre la renta, leyes de protección obrera, revistas literarias de vanguardia, nuevos cursos y ediciones, un saber inmediatamente aplicable a la vida y por eso llevan la palabra técnica al grado de emblema. A la generación anterior le achacan muy pronto su improvisación, su desorden, su populismo sentimental, su romanticismo.¹⁸⁹

Krauze menciona que, terminada la posrevolución, conviven varias generaciones, de las que se destacan la crepuscular del modernismo y la revolucionaria, mismas que no se pueden generalizar y definir estrictamente, porque existen numerosos casos individuales que por momentos asumen una posición ideológica que posteriormente cambiarán o simplemente tendrán una manera de asumir el nacionalismo con diferencias importantes unos con otros con el mismo referente de México; la generación de 1915, es aquella nacida entre 1891 y 1905, participa en la transformación desde su propia trinchera, en oposición a la revolucionaria, otros en una etapa muy joven apoyarán las propuestas vasconcelianas de reconstrucción nacional; pero la maduración de la visión internacional o cosmopolita, es decir, la generación de 1915, será posterior a la del nacionalismo revolucionario, esto en lo referente a los cuadros de gobierno y al acceso a políticas públicas; sin embargo,

189 Krauze, Enrique. *Op. cit.* Nota 148. Pág. 130-131.

en las prácticas cotidianas los productos y objetos en que se expresa el capital burgués, como revistas, periódicos, relaciones sociales, continuarán con las tendencias modernizantes para sentirse partícipes de lo que ocurre en Europa y Norteamérica, sobre todo a través de sustentar la vida burguesa en las grandes ciudades.

Fausto Ramírez¹⁹⁰ se refiere a la generación modernista conformada por intelectuales nacidos entre 1860 y 1975 —sobre todo pintores—¹⁹¹ que tuvieron importante actividad en los primeros años del siglo xx, aún durante el régimen de Porfirio Díaz, algunos de ellos extendieron su propuesta y participación en la conformación del cosmopolitanismo.¹⁹² “[...] señala Luis González, pertenecían a una minoría urbana bastante culta, que tuvo incluso posibilidades de formarse en el extranjero. Casi todos ellos hablaban francés o inglés y conocían la cultura francesa y, pese a la vida bohemia y contemplativa que llevaban, la mayor parte se integró a la vida porfiriana como políticos, periodistas e intelectuales.”¹⁹³

También se refiere a la generación posterior, nacida entre 1875 y 1890, de donde emergieron colectivos que conformaron la denominada generación del “Ateneo de la Juventud”, o la generación “revolucionaria”; destacados intelectuales, artistas: músicos, pintores, escritores, promotores culturales, médicos, abogados, ingenieros etc., que se conformaron como asociación hacia 1909, y se denominaron “los ateneístas”, participaron activamente con reflexiones y exigencias culturales, educativas y humanistas. En oposición al cientificismo y positivismo emanados del gobierno de Díaz, cuestionaron las tres décadas de pretensiones europeas, se vieron fuertemente influenciados por las corrientes nacionalistas latinoamericanas del momento.

190 Ramírez, Fausto. *Op. cit.* Nota 182. Pág. 118-119.

191 De los que se destacan según lo mencionado por Fausto Ramírez: Isidro Martínez, José María Jara, Joaquín Clausell, Germán Gedovius, Daniel del Valle, Mateo Herrera, Joaquín Ramírez, Alberto Fuster, Julio Ruelas, Juan de Mata Pacheco y Adrián Unzueta.

192 Cabe destacar que algunos autores se refieren al tiempo modernista principalmente, al coincidente con el de periodo de Porfirio Díaz, y como cosmopolita al que se conforma al término de la Revolución Mexicana y la integración del primer gobierno posrevolucionario.

193 Navarrete, Laura. *Excelsior En La Vida Nacional (1917-1925)*. México: Ed. UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas. 2007, Pág.130.

Sólo por mencionar a algunos entre los más destacados: Alfonso Reyes, Manuel Nájera, Amado Nervo, Luis Urbina, Antonio Caso, Justo Sierra, Isidro Fabela, Julio Torri, Martín Luis Guzmán, etc.

Algunos de los miembros de esta generación, dice Fausto Ramírez¹⁹⁴, al terminar la Revolución fueron partícipes importantes de la reconstrucción nacional, reorganizando grupos sociales, algunos desde la visión nacionalista, como es el caso de Vasconcelos, otros bajo la perspectiva modernista, que aspiraban a mantener contacto con el horizonte internacional, producto de su formación y del contacto cultural.

Como afirma Carlos Monsiváis, el llamado “nacionalismo cultural” que encabezó el Ministro de Educación, José Vasconcelos, desde 1921, fue la conjunción de muchos nacionalismos culturales [...] discusión sobre los orígenes y el sentido de la nación mexicana retomo entonces aquel cauce, iniciados a fines del siglo xviii y principios del xix. El indigenismo y el hispanismo en sus expresiones radicales volvieron a confortarse, conteniendo con una revitalización de lo que se consideraba entonces una tercera opción: el latinoamericanismo [...] El orgullo, el espíritu, la raza y la sangre estaban presentes en la mayoría de las argumentaciones tanto de un lado como del otro. Hispanistas, indigenistas y latinoamericanistas esgrimieron sus ideas invocando más a los sentimientos —y sobre todo al patriotismo— que a las razones.¹⁹⁵

Ricardo Pérez Montfort¹⁹⁶ presenta, en el período que se analiza, una reflexión de los contextos culturales que intervienen en la decisión de búsqueda identitaria centrada en la definición de la nación: uno fue el indigenismo, que es sobre todo al que recurre en el lenguaje oficial, cuestiona las influencias europeas y destaca la autenticidad de las culturas autóctonas; otro lo constituyen los hispanistas, ligados a los grupos conservadores que ven en España el gran civilizador de la cultura mexicana a través de su influencia en la religión, la lengua y las costumbres; por último el latinoamericanismo

194 Fausto Ramírez, *Op. cit.* Nota 182. Pág.120-121.

195 Pérez Montfort, Ricardo. *Estampas del Nacionalismo Popular Mexicano*. México: CIESAS, 1994. Pág.124-126

196 *Ibidem*, pag. 125

marca su idea de identidad a partir de la noción de continente puesta como expectativa del futuro, en oposición a las envejecidas maneras del continente europeo, y al mismo tiempo al desacuerdo de la falta de instrucción y educación de los grupos autóctonos.

De lo que se habla es de la posibilidad que tuvieron tanto nacionalistas revolucionarios como cosmopolitas de construir estrategias por medio del propio discurso para lograr una identificación del país.

En el caso del pensamiento nacionalista se “adquirió un carácter definitivo en el periodo presidencial de Álvaro Obregón —fue la homogenización de la población rural y la vinculación de su identidad simbólica con la del gobierno federal—. Es en este contexto donde la idea romántica de que la cultura popular incorpora una esencia de lo nacional y se relaciona con los valores de autenticidad, pureza, espontaneidad, primitivismo y comunidad, fue retomada por los intelectuales del periodo como vehículo simbólico y como un área de intervención y manipulación real de economías locales y formas de vida y su relación con estructuras nacionales.¹⁹⁷

Existen algunos proyectos que no logran clarificar específicamente en el actuar de los individuos, sin embargo hay otros que a través del discurso sí precisan direccionar y guiar con acciones específicas a los individuos. En el modelo nacionalista en argumento hay una fuerza eminente que cobra sentido: la nación mexicana a través de la reafirmación del pueblo ubica en esa idea una realidad completamente unificada, delimitada de lo que se es y de lo que no se es, idea que se fundamenta principalmente en la comunidad originaria.

Cierto es que había que homogenizar, pero también era necesario establecer un principio de valoración de lo propio, con el fin de reivindicar una especificidad capaz de estar a la altura de las propuestas nacionales características de las naciones modernas [...] Si bien la

197 Cordero Reiman, Karen. *La invención y reinvención del “arte popular” en los discursos de la identidad nacional mexicana de los siglos XX y XXI*, en la identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Primera Edición. México: UNAM-Plaza y Valdés, 2008. Pág. 176.

apelación a las culturas precolombinas como parte del exotismo que se encontraba en boga fue uno de los recursos más socorridos a la hora de mostrar las posibles aportaciones “mexicanistas” a la cultura universal [...] En la educación, en el arte y la cultura, espacios en los que el discurso adquiere una particular relevancia, el nacionalismo pretendió servir de factor fundamental en la articulación de aquel país que mostraba un cuerpo social y económico tan manifiestamente divergente.¹⁹⁸

De esta manera comenzó la tarea civilizatoria, haciendo un análisis¹⁹⁹ del status disgregado y diverso de la nación se coincidió en que la educación el arte y la cultura eran la parte fundamental para lograr el objetivo unificador, de reconstrucción, valoración de la nación, “[...] el discurso oficial apeló a un núcleo cultural de raigambre popular para generar principios identitarios capaces de diferenciar el pasado del presente y el proyecto propio del ajeno.”²⁰⁰

El recién instaurado gobierno no fue indiferente al grave problema del analfabetismo, e intentó darle respuesta, a través de las Campañas de Alfabetización, principalmente en la población adulta.

El problema del analfabetismo en la población de 10 años en adelante ha sido constante en México. Pese a las seis grandes campañas de alfabetización que se han dado en el país el dilema no ha sido resuelto. La primera de estas durante los años de 1920-1922 fue impulsada por José Vasconcelos [...] ²⁰¹

El problema de disminuir el analfabetismo ya había sido tratado en el porfirato, al considerar que se podía disminuir desde edades tempranas al establecer el sistema escolarizado para niños, sin embargo hasta nuestro tiempo sigue sin resolverse, una de sus principales causas es que “fue tomado como una tarea del Estado nacional y no de la sociedad, de tal manera que aunque

198 Pérez Montfort, Ricardo. *Avatares del nacionalismo Cultural*. México: CIESAS, 2000. Pág. 37-39

199 Se puede revisar el análisis que cada uno hace respectivamente: José Vasconcelos 1882-1959, Martín Luis Guzmán 1887-1976, Manuel Gómez Morín 1897-1972

200 Pérez Montfort. *Op. cit.* Nota 198. Pág. 37-39

201 Lazarín Miranda, Federico. *Las Campañas de Alfabetización y la Instrucción de los Adultos*. Pág. 81

la carga más fuerte en cuanto a plantación, organización y financiamiento recayó en el propio Estado, no obstante que en las campañas de 1920-1922, 1936 y 1944, se invite a todos los integrantes de la sociedad a participar en estas campañas.”²⁰²

Un aspecto crucial del gobierno obregonista, es su propuesta de política educativa y cultural, rubros que no son validados por la Constitución, al asegurar la participación y control central del Estado en la educación y la cultura. Sería José Vasconcelos, designado al frente de Departamento Universitario y de Bellas Artes (1920 a 1921), posteriormente a la Secretaría de Educación Pública, —de diciembre de 1920 a octubre de 1921 por Álvaro Obregón—, quien se convertiría en el encargado oficial de establecer la política cultural de México; que consistía, según su perspectiva, en alfabetizar y educar a las masas a través de una conciencia mexicanista. Como se mencionó, Vasconcelos encabezó esta primera campaña formal de alfabetización desde la Universidad Nacional, pretendía aminorar el rezago y la falta de educación ocasionados por los diez años que duró la guerra y que habían impactado sobre todo a la población adulta.

La propuesta de Vasconcelos fue integral y partió de tres elementos básicos: el maestro, el artista y la labor, por lo que la SEP se estructuró en tres departamentos: Escolar, Bibliotecas y Bellas Artes. Se fijaron dos objetivos centrales: lograr la identidad y unidad nacional y acabar con el analfabetismo, considerando que la escuela debía compensar las deficiencias físicas y sociales que afectan a los educandos. Tenía de la escuela un alto concepto y desde luego de su personaje central: el maestro era necesario despertar el entusiasmo de las comunidades rurales y la conciencia de sus necesidades.

El panorama estadístico que encontró Vasconcelos, referente a los niveles de analfabetismo,²⁰³ señala que México contaba con 65.27% de su población total mayor de diez años que declaró no saber leer ni escribir, 62.19 hombres y 68.13 mujeres; que los estados con mayor índice de analfabetismo

202 *Ibidem*, Pág. 83

203 Departamento de la Estadística Nacional. *Op. cit.* Nota 166. Pág.198

son Querétaro 81%, Oaxaca 81%, Chiapas 80%, Guerrero 81%, Guanajuato 79%, y San Luis Potosí 79%, Durango 63% y los estados con menor índice de analfabetismo son: el DF 24%, Baja California Distrito Norte 27%, Nuevo León 37%, Quintana Roo 32%.²⁰⁴ Es notable que ningún estado contara con más de 80% de su población que supiera leer y escribir.

Para 1921 la campaña de alfabetización fue dirigida por Eulalia Guzmán desde la SEP, tuvo mucho apoyo y difusión, se conformaron escuelas urbanas y nocturnas para adultos y en los espacios rurales, las actividades de alfabetización se llevaron a cabo a través de las misiones culturales y escuelas rurales.

Empero podemos afirmar que independientemente del nombre que se le dé, el espacio que abarca de 1921 a 1940 corresponde a una misma etapa, resultado del gran impulso generado por el movimiento armado de 1910-1917 y que se concretó en el artículo 3º. Constitucional de 1917. Ese período llamado por algunos populista, es el momento del gran impulso a la educación rural y que abarca distintos momentos: la escuela rural, las misiones culturales, los centros culturales, las casas del pueblo y la educación socialista [...]²⁰⁵

La Secretaría de Educación Pública tuvo jurisdicción en todo el país, de tal manera que se amplían los alcances de la anterior Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, cesada en 1917. Entre las actividades más destacadas se encuentran aquellas a las referentes a la educación rural, ya que se encargó enseñar las operaciones básicas como sumar, restar etc., así como las prácticas elementales de lecto-escritura en espacios rurales. La otra actividad fundamental fueron las misiones culturales que tuvieron como función el mejoramiento y progreso de la comunidad así como la formación del profesor rural.

204 En el caso de Quintana Roo, responde a que es un estado en vías de conformación, con una población de 5083 habitantes en relación a 716 229 del Distrito Federal, en ambos casos mayores de diez años, según el censo de 1921.

205 Galván Lafarga, Luz Elena. "La escuela primaria del siglo XX, consolidación de un invento". *En Diccionario de Historia de la Educación en México*. Publicaciones digitales. DGSCA-UNAM. CONACYT-CIESAS, México.

[...] la escuela [...] clave para construir un país culto y democrático tras la Revolución. Admirador de las culturas prehispánicas y de los predicadores que acompañaron la conquista en el siglo XVI, José Vasconcelos promovió la educación con una concepción civilizadora y un espíritu misionero, que se reflejó en heroicas campañas de alfabetización y continuó con la época de oro de la escuela rural mexicana.²⁰⁶

Así se destaca la política cultural sustentada en un fuerte apoyo económico, ya que se consiguió, en 1921, para este rubro, un presupuesto del 20% del total del presupuesto público, un apoyo nunca visto en la historia de México.

Esta serie de cambios también sustentó la legitimización del papel del Estado como patrocinador y difusor cultural y de los artistas e intelectuales en su función de ideólogos, creadores y educadores. Como consecuencia de lo anterior en 1921 se sellaron las alianzas entre Obregón y la élite ilustrada comandada por Vasconcelos, dando lugar a su participación en el campo de la cultura desde el Estado mismo y transformándose en puntal de la imagen del nuevo orden revolucionario [...]²⁰⁷

El proyecto humanístico y educador de Vasconcelos se planteó la misión de forjar a un pueblo niño y despertar la conciencia a través de la educación, la cultura y el arte; entonces trascenderían así los grandes problemas del país, esa era la forma y el fundamento del pensamiento del nacionalismo cultural revolucionario en el país.

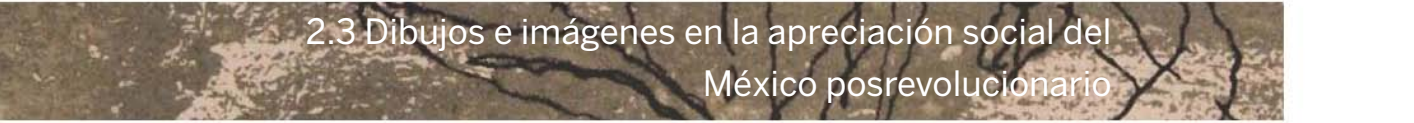
Lo que se presenta en el primer periodo de gobierno comandado por Obregón es el reflejo de una sociedad diversa en todos los sentidos, claramente también en los aspectos ideológicos que intentan darle sentido al país, asumiendo el nacionalismo cultural —que como se menciona es influencia de varios elementos que no se pueden borrar y separar tan fácilmente, debido a que existen grupos sociales que sustentan ideas mezcladas o fundamentadas

206 Martínez Rizo, Felipe. "Las políticas educativas mexicanas antes y después de 2001". *Revista Iberoamericana de Educación*. N. 27. 2001.

207 Azuela De La Cueva, Alicia. *Arte y poder*. México: El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica, 2005. Pág. 48.

en el indigenismo, hispanismo y latinoamericanismo— como doctrina en una sociedad en transición, con fuertes aspiraciones de incorporación a una modernidad civilizatoria; se decidió recurrir desde el gobierno a imaginarios simbólicos que abrevan de lo popular como discurso, sin que realmente se incorpore al pueblo en la toma de decisiones, los intelectuales decidieron interpretar estereotipos de tradiciones y símbolos del pasado de la nación, para hacerlos únicos y para todos, mismos que se convirtieron en prácticas políticas sociales y culturales; garantizando así la anhelada unificación del país y demostrando por otro lado que México se encontraba en proceso de maduración hacia la mirada internacional.

De forma paralela, en la incorporación modernizadora están implícitas las prácticas económicas y sociales de sectores burgueses —no solamente son las ideológicas o simbólicas nacionalistas—, ya que familias de abolengo, extranjeros radicados en México, nuevos burgueses beneficiados por la Revolución recuperan sus bienes, posesiones y negocios; al mismo tiempo que reafirman condiciones de continuidad para una sociedad con pretensiones de integración de objetos, estilos y formas de moda, que en un sentido simbólico les representa la civilización, la modernización, elementos apuntalados por el espíritu internacional ya existentes desde el porfiriato.



2.3 Dibujos e imágenes en la apreciación social del México posrevolucionario

Como se ha planteado, la situación del México posrevolucionario es compleja, es un país semirural, con altos índices de analfabetismo, con el creciente progreso de la comunicación entre algunas regiones, proliferación de productos nacionales e internacionales, mejoramiento en los transportes hacia espacios recónditos,²⁰⁸ a través de la incorporación del ferrocarril y la desaparición de

208 Esto también es herencia del proyecto de general Porfirio Díaz.

los carruajes y las diligencias, sobre todo en ciudades importantes; hubo un incremento acelerado de las urbes, producto de la migración a las ciudades como consecuencia de la lucha armada, con una presencia importante de extranjeros aproximadamente el 10%²⁰⁹ del total de la población.

En ese contexto, la Ciudad de México con aproximadamente 900 000 habitantes, se transformó en la región cosmopolita del país,²¹⁰ ya desde principios de siglo xx es la gran promotora de la urbanidad, con calles y avenidas pavimentadas, colonias perfectamente planificadas, que disfrutaban de energía eléctrica, servicio de alumbrado público, redes de agua potable, mejoramiento en el drenaje, un comercio creciente, mercados, bancos, rutas de tranvía electrificadas;²¹¹ de tal manera la capital del país, desde entonces y por más de un siglo, se transformó en el modelo de estilos, modas y del pensamiento vanguardista del país.

Ya desde finales del siglo xix es notable en la Ciudad de México y continuará en tiempos de la posrevolución la incorporación de nuevos hábitos de consumo, en la nueva actitud social moderna, se determinan

[...] la pertenencia a un estrato social moderno y privilegiado. El confort adquiere un nuevo impulso sobre los lujos y refinamientos [...] Tanto el espacio habitable como los aparatos, los muebles y la misma ropa debían tener ahora esta nueva cualidad que simplificara la vida cotidiana y las tareas pesadas. Los aparatos electrodomésticos, cada vez más perfeccionados, contribuían notablemente al mejoramiento del nivel de vida al dejar más tiempo libre para actividades.²¹²

209 Resumen del Censo General de Habitantes de 30 de noviembre de 1921 para el Distrito Federal.

210 Ramírez, Fausto. *Op. cit.* Nota 182. Pág. 123

211 Esto corresponde para la zona centro de la Ciudad de México, es decir las zonas más importantes, situación histórica que no aplica para las conurbadas de la misma, que se caracterizan aún en la actualidad, por altos índices de marginación.

212 Ortíz Gaitán, Julieta. *Imágenes del deseo. Arte y publicidad ilustrada en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*. México: Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, 2003. Pág. 181.

Imagen y nuevas tendencias de expresión posrevolucionarias

El Distrito Federal será el espacio impulsor de las nuevas tendencias del desarrollo tecnológico, y parte importante del pensamiento progresista de aquel momento, los objetos de la vida diaria formarán parte fundamental de la cultura visual, de las representaciones gráficas y fotográficas en tiendas, cines, teatros, vía pública, a través de carteles publicitarios, la decoración, periódicos, revistas ilustradas, afiches, envases, etc. La imagen desde esta perspectiva testificará la presencia de la modernidad que sobre todo se desarrolló como referente importante en la actividad comercial, pero también, del impulso visual del nacionalismo cultural determinado a definir “lo mexicano”.

Se debe destacar que esta condición de modernizar al país se encuentra en los discursos oficiales, pero donde se ve claramente su influencia, es donde existe mayor desplazamiento de capital, a través de productos que se desprenden del movimiento mercantil, es decir, en las ciudades, principalmente el Distrito Federal; muchos de estos emanan de inversionistas extranjeros que tienen negocios en México desde finales del siglo XIX, y que ejercen influencia en los usos y costumbres de la población, principalmente europeos y norteamericanos.

Aunado a esto se debe sumar la presencia cosmopolita o internacional, activada en algunos sectores de la vida social mexicana, por artistas e intelectuales de diversas latitudes que, como se ha mencionado, se ven cautivados por el fenómeno de la Revolución Mexicana y sus evidentes emersiones de lo contrastante entre, *el campo-la ciudad, el obrero-el campesino, lo moderno-lo arcaico-prehispánico, los ricos-los pobres, el norte-el sur, lo nacional-lo internacional etc.*

Contemplando estas visiones urbanas o rurales, estas arquitecturas prehispánicas o populares de vanguardia, estas obras de ingeniería, estos rostros hieráticos, estos cuerpos desnudos o vestidos con sencillez, estas imágenes de santos, estos objetos, estas nubes, estos cactus, uno entiende que aquel país, en aquel momento, no podía atraer como un imán, a los partidarios de una modernidad [...]²¹³

Así, el país se convirtió en hogar de múltiples personajes, en muchos casos sirvió de refugio a perseguidos, en otros tendió el apoyo incondicional a exploradores, hechos que al mismo tiempo determinaron que estos individuos participaran activamente en la construcción de México.

Sin embargo, en la generalidad del país se presencia la inestabilidad, la diversidad social, económica, política, y la búsqueda de modelos culturales a partir de los cuales se le pueda desarrollar en todos los aspectos. El nacionalismo y el cosmopolitanismo, mismos que se hacen presentes por décadas en la historia nacional, serán las principales corrientes que determinarán el rumbo del país desde el periodo porfirista y hasta pasados los años sesenta del siglo xx, situación que inevitablemente se evidencia en el campo del diseño gráfico y las artes.

A partir del fin de la Revolución Mexicana y durante la mayor parte del siglo veinte, las construcciones de lo mexicano se pueden clasificar en una de las siguientes categorías. Por un lado, los nacionalistas culturales, cuya perspectiva fue respaldada muchas veces por el Estado mexicano, creían que la identidad nacional se había de fundamentar en las experiencias y los recursos de la nación. Por otro lado, los cosmopolitas culturales abogaban por abrir la nación a las influencias modernas e internacionales, con la esperanza de participar en las mismas corrientes culturales que el resto de Hispanoamérica y el Occidente en general. El cosmopolitanismo nunca pretendía, sin embargo, escaparse de México y de sus problemas, y los cosmopolitas compartían

213 Albiñana, Salvador. *Op. cit.* Nota 164. Pág. 7

con los nacionalistas una profunda preocupación por la nación y por resolver sus dificultades. No obstante, los dos bandos solían verse como polos opuestos, y en varias ocasiones durante el siglo veinte, arremetieron el uno contra el otro [...] ²¹⁴

El auge que adquiere la producción de imágenes en el periodo que ocupa a esta investigación va a estar impulsado por la misma circunstancia histórica, nacionalismo y cosmopolitanismo; por un parte toda la imaginería gráfica que se genera a partir de la propia Revolución Mexicana, así como el material visual artístico generado por el gobierno como política cultural y educativa, adquiere relevancia en el muralismo, las escuelas al aire libre y la pintura, que sirven de modelos para describir a México, sobre todo en las ferias internacionales, que a la postre serán los grandes promotores de los estereotipos de cómo se piensa México en el mundo a través de la imagen.

Además está todo el material gráfico que se desprende del régimen y su aparato propagandístico para convencer de la homogeneidad y unificación del país, por otra parte, como consecuencia de la presencia de innovadoras tecnologías y la inserción de la modernidad, la imagen como símbolo va a sufrir la capitalización de los medios, la masificación por medio del cine, la fotografía, el dibujo, el grabado, la ilustración como efecto de los diferentes sistemas de reproducción industrial.

Los discursos contemporáneos sobre el arte y la cultura popular en obras de arte y publicidad, entonces, subrayan un campo expandido de contradicción y tensión social, cuya articulación e intervención aparente por las estrategias artísticas y políticas posrevolucionarias se revela ahora en un nuevo estado de complejidad, persistencia y atrincheramiento. ²¹⁵

214 Cohn, Deborah. *La construcción de la Identidad Cultural en México: Nacionalismo, Cosmopolitanismo e Infraestructura Intelectual en México, 1945-1968*. Indiana University, Bloomington.

215 Cordero Reiman, Karen. *Op cit.* Nota 197. Pág. 183.

Toda la elaboración imaginativa de este tiempo va estar interrelacionada e influenciada por los artífices intelectuales de la generación del Ateneo, ya que participarán tanto con propuestas gráficas de difusión masiva, como con obras artísticas definidas.

De la generación revolucionaria destacan en el área pictórica, gráfica y arquitectónica, según Fausto Ramírez:²¹⁶ los pintores Alfredo Ramos Martínez, Gilberto Chávez, Mateo Saldaña, Gonzalo Argüelles Bringas, Ignacio Rosas, Francisco Goitia, Rafael Ponce de León, Jorge Enciso, José Clemente Orozco, Armando García Núñez, Francisco de la Torre, Juan Téllez Toledo, Francisco Romano Guillemín, Alberto Garduño, Ángel Zárraga, Roberto Montenegro, Diego María Rivera, Saturnino Herrán, Rubén Herrera; los dibujantes, Carlos Neve y Ernesto García Cabral. Los arquitectos Manuel Ituarte, Genaro Alcorta, Mauricio Campos, Carlos Ituarte, Federico Mariscal, Jesús Tito Acevedo, Manuel Amábilis, Ángel Torres Torija e Ignacio Murquina; escultores, Manuel Centurión y José Correa Toca.

Fue una generación que se preparó en la Escuela Nacional de Bellas Artes y recibió la influencia y el trabajo de variados y grandes maestros de generaciones anteriores como: Pina, Rebull, José M. Velasco, Antonio Rivas Mercado, Antonio Fabrés, Julio Ruelas, Gerardo Murillo, Germán Gedovius.

Para los años veinte, las imágenes gráficas y artísticas, van a estrechar lazos, por una parte, en la elaboración del llamado arte popular y una discursiva preocupación plástica de los sectores indígenas, campesinos y obreros, y por otra, las propuestas del arte culto, en expresiones comerciales, emanadas de una sociedad con aspiraciones modernizantes; esta situación produce una renovada percepción estética, ya que a las expresiones populares plásticas, principalmente de manufactura artesanal se les denominará arte popular, además que se les pretenderá arraigar a la cultura nacional con la interpretación de artistas que tenían una formación en bellas artes, con influencias de las principales corrientes plásticas modernas, extranjeras, aunadas a las expresiones gráficas comerciales de la cultura capitalista.

216 Ramírez, Fausto. *Op. cit.* Nota 182. Pág.118-119.

La reflexión en torno a las formas de esparcimiento a las que la sociedad mexicana tenía acceso durante el primer cuarto del siglo xx, permiten visualizar su influencia y repercusión en la sociedad. Así tenemos que el cine, la carpa, el teatro de revista política y la prensa humorística reforzaron lo popular, pues iban dirigidos principalmente a las clases populares; en tanto la experimentación radiofónica, la ópera, el teatro de influencia extranjera y la prensa informativa y especializada satisfacían a otros sectores de la sociedad y, hasta cierto punto, le ofrecían valores morales, sociales y culturales basados en lo cosmopolita más que en lo nacional, como lo hacían las primeras.²¹⁷

Existe un programa cultural para diferentes sectores de la población, donde la imagen es ya un factor importante de estrategia política, en ella los artistas participarán en el ámbito del arte popular, sobre todo del muralismo que reivindicará ideales indígenas y precolombinos originarios en una propuesta estética que marcará en lo futuro de manera importante al país en cuanto a sus temas y actividades artísticas:

El uso del arte popular como parte de la política cultural y artística respecto las clases populares estuvo relacionado entonces, en muchos casos, con su tratamiento como una fuente de integración económica, por medio de la reorganización económica, por medio de la reorganización de la producción local y su proyección nacional e internacional. Tal iniciativa forma parte de un intento, por un lado, de promover la industria turística como fuente de ingresos al país y, por otro, de proyectar la imagen de un México moderno, estable y autónomo, para contrarrestar la impresión de caos e inestabilidad —particularmente referida a zonas rurales— provocados por el periodo de la lucha armada.²¹⁸

Por otra parte, la industria editorial en otro sentido haría lo propio al servir a sectores más refinados, ya que difundirá lo que ocurre en torno al cine, al teatro, a la ópera, sería referente de campañas propagandísticas para políticos como Obregón, asimismo funcionaría con sus medios para la difusión de actividades de políticos en núcleos y espacios de socialización de la clase más

217 Navarrete, Laura. *Op. cit.* Nota 193. Pág. 41.

218 Cordero Reiman, Karen. *Op. cit.* Nota 197. Pág. 181.

acomodada, incluyendo la charrería, los toros o los museos; además adquiere gran relevancia la publicidad ilustrada, principalmente de mercancías originarias de otros países; se promovía en revistas y periódicos el consumo de los mismos, tratando de convencer a los lectores de las cualidades y bondades de productos de embellecimiento, farmacéuticos y objetos de la vida moderna.

En este ámbito publicitario presentaba una descripción del producto u objeto, es decir, una buena cantidad de tipografía aunada a la imagen resuelta por medio de dibujos claros en su comunicación, pues parten de un lógica de anhelo fácilmente digerible, un buen porcentaje de los cuales presenta personas cuyas actividades reforzaban los bienestares del producto o servicio, a menudo de estereotipos culturales europeos o norteamericanos

Todo este conjunto de manifestaciones correspondientes a un estilo de vida definido, denota con elocuencia el *desiderátum* cultural que buscaba en los modelos europeos y estadounidenses las vías para su propia modernización y desarrollo. Hay, sin embargo, una fusión aleatoria con el perfil ideológico de la sociedad mexicana que configura el fenómeno en términos específicos, es decir, que no se trató de copiar servilmente las formas de vida extranjeras sino que la fuerza de las tradiciones y costumbres, así como la misma realidad social, le imprimieron al fenómeno un sello propio.²¹⁹

Este tipo de dibujo, en relación al diseño tipográfico en anuncios, ya se había desarrollado desde el porfiriato, sin embargo adquirió mayor importancia en los espacios que ocupó en la posrevolución: se fue sofisticando e incluso ocupó páginas completas, la presencia de la imagen en la publicidad cambió las propuestas editoriales y la cultura visual de las personas.

Una parte importante del despliegue comunicativo visual se dará en las publicaciones periódicas que establecen relaciones económicas e ideológicas con los grupos en el poder, de tal manera que se generan estrategias de difusión tanto nacionalistas, como cosmopolitas, a través de los mismos, serán medios del ideario político y de los acontecimientos sociales,

219 Ortiz Gaitán, Julieta. *Op. cit.* Nota 212. Pág. 320

además de delinear el perfil y la posición que asumen sus actores, es decir, dueños, editores, reporteros, ilustradores, dibujantes, tipógrafos, fotógrafos etc.

Cuando intervienen en las publicaciones los grupos de presión con poder económico (anunciantes, empresarios y otros), éstos se valen de la prensa para interactuar con el poder político y obtener beneficios. Lo mismo ocurre cuando los grupos de presión, con poder político, se expresan en los periódicos [...] Esto no excluye que los diarios hayan cumplido y cumplan, otro tipo de funciones, como el de publicar noticias, difundir cultura, entretener lectores. Sin embargo consideramos que históricamente la función de la prensa mexicana ha sido la de ser vocera de los grupos de poder.²²⁰

Afirma Laura Navarrete que en el periodismo mexicano la imagen tiene una larga tradición, la publicidad específicamente no menos de dos siglos, sin embargo la presencia de la imagen que ilustra a la publicidad es de la década de los cuarenta del siglo XIX; la propuesta comienza a partir de viñetas dibujadas y reproducidas, los temas aluden a venta de productos, casas, comercios, servicios, son integrados y ordenados a la maquetación del diseño editorial, pues guardarán el orden de las cajas y columnas editoriales.

Para resolver el problema de la reproducción se recurría al grabado como estrategia de difusión, de tal manera es difícil separar dibujo y grabado como sistema comunicativo empleado en los medios periodísticos de ese tiempo; el primero resolvía la necesidad comunicativa y el segundo contribuía a su divulgación.

220 Navarrete, Laura. *Op. cit.* Nota 193. Pág. 14-20.

Dibujo e identidad en la cultura universal posrevolucionaria

El dibujo como experiencia social cumple con el rol específico en su carácter de lenguaje; se menciona al dibujo porque es el objeto de estudio en la presente investigación, generalmente se va a definir en el espacio a través de la forma y se le va a reproducir masivamente con los recursos tecnológicos de la época, es decir el grabado; es importante destacar que en las aproximaciones estéticas figurativas el grabado, como expresión gráfica, lleva siempre implícita una reflexión de la huella del dibujo, incluso la certeza de su fusión, de tal manera que no es la excepción de las publicaciones en el tiempo posrevolucionario, el valor del dibujo estará en su configuración plástica, técnica, pero sobre todo en su articulación simbólica cosmopolita.

El dibujo publicitario será parte importante en esta etapa de la vida nacional urbana, en la conformación de estereotipos lejanos a menudo abstractos, a menudo de élites, pero que también se extiende a clases medias, será parte importante de la apreciación social de la imagen que se tiene del México posrevolucionario, estos dibujos e imágenes en general conforman también los documentos históricos que permiten visualizar al país en formación y en constante transformación.

A esto hay que agregar que las formas de vida y los personajes, así como las casas, los paisajes, las calles y otros aspectos narrativos o descriptivos, no siempre corresponden con la realidad mexicana, particularmente con los estratos mayoritarios, rurales y de bajo poder adquisitivo. Por el contrario, el discurso publicitario refleja las aspiraciones de una burguesía urbana en auge y con solvencia económica. Los objetos, usos, modas y costumbres que se promovían, hablaban de gustos refinados,

marcadamente afrancesados, aunque la influencia estadounidense se hacía presente a través de estos bienes de consumo, de manera paulatina y ascendente a medida que avanzaba el siglo xx.²²¹

De esta manera el dibujo y su implicación publicitaria será parte fundamental en la conformación de identidades sociales y de aproximaciones estéticas del sector modernista, se hace patente la importancia que el dibujo guarda con el diseño gráfico al establecer destinatarios específicos en su actividad comercial, pero quizá en un sentido equivalente a las funciones del nacionalismo, sobre todo se propaga como factor aglutinante y homogeneizador, al plantear estereotipos a la clase media y alta con aspiraciones burguesas e internacionales.

A esta circunstancia que propicia la presencia de nuevos factores modernistas se suma el crecimiento y participación de la fotografía en el ámbito social, en la prensa, en la revista ilustrada y posteriormente en carteles de teatro, cine, o el retrato de familia. La fotografía ya se había acreditado como parte importante de la objetividad de la realidad social y geográfica del país en el siglo xix, también se le consideró como un avance tecnológico y simbólico de la modernidad, al paso del tiempo transformó la manera de representar y percibir la realidad, generó certeza como proceso comunicativo, congeló sucesos para hacerlos trascender, de tal manera, es inevitable considerarla como imagen que otorgó otro valor al fenómeno de la Revolución en México y del mundo, ya que testificó los acontecimientos, le dio sentido al origen de las masas como componente primordial en la revuelta; de hecho la imagen que se tiene a menudo de la Revolución, en mucho, fue creada a partir del registro fotográfico periodístico que se hace en campaña, así como del cine documental y del cine de ficción que se efectúa posteriormente.

Con la obra de Casasola empezó en nuestra imagen gráfica la modernidad. Esta certeza sería más firme con el uso que la fotografía haría en nuestras primeras publicaciones ilustradas de vanguardia [...] Casasola fue el pionero del reportaje y de la fotografía documental

221 Ortiz Gaitán, Julieta. *Op. cit.* Nota 212. Pág. 69.

americana y uno de los primeros en el mundo [...] entra en la mano del humanismo en la fotografía americana. Soldados, soldaderas (mujeres que seguían a los soldados, por lo que eran también llamadas “cucarachas”), caudillos y pueblo en general, proclives por su hábitos y costumbres de convertirse en asunto de la fotografía más comercial, devienen por la modernidad del *punto de vista* de Casasola —en ocasiones, comparado con el de Einseintein— su talento para la aprehensión del instante totalizador de la imagen, expresión vívida y propia del momento bélico y revolucionario que protagonizan.²²²

Es difícil pensar la Revolución sin la mediación de la fotografía y la imagen que de ella se tiene, pues se reproduce justo en la etapa posrevolucionaria. De tal forma se tienen testimonios del acercamiento y sus singularidades como: rifles, soldados, el pueblo, batallas, los héroes, trenes, sombreros, caballos, el paisaje nacional, entre otros. Los gobiernos posrevolucionarios retomarían parte de estos iconos y los convertirán en propaganda para ostentar el triunfo de la nación.

Por otra parte, la fotografía sería incorporada también a los procesos de las revistas ilustradas y del periodismo, de tal manera que cambiarían la expresividad estética de estos objetos de diseño, ya que ilustran noticias, muestran los acontecimientos en otras regiones tanto nacionales como mundiales, exponen las modas, retratan a la sociedad, sobre todo clase media y alta.

La imagen fotográfica será un espejo de la sociedad posrevolucionaria. Por su carácter de legitimización de los sucesos de la vida cotidiana empezará a desplazar o a mezclarse como estrategia comunicativa con las propuestas del dibujo y el grabado; y es que la fotografía además del sentido objetivo que guarda con la realidad, en términos económicos también significó, por lo menos en la revista ilustrada y el periodismo debido a su proceso técnico, el abaratamiento de costos, en relación con el grabado, cuyo proceso es más delicado, minucioso y oneroso.

²²² Bermúdez, Jorge R. *Gráfica e Identidad Nacional*. Primera Edición. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1994. Pág. 190-194.

Imagen y estereotipos del nacionalismo posrevolucionario

En la complejidad de medios y componentes coexisten la fotografía, el dibujo, el grabado, la composición tipográfica, la plástica, el muralismo y diferentes estereotipos culturales que intentan llevar al país a otra condición de desarrollo. La propuesta nacionalista tuvo sus postulados ideológicos empeñados en mostrar a México o la búsqueda “mexicanidad” y sus orígenes a través de la integración de la diversidad étnica, económica, y sobre todo cultural.

Diversos miembros de la generación que vivió el torbellino de la Revolución señalaron el año de 1915 como la fecha mítica en que inició el desvelamiento de la nación oculta. En distintos medios hizo su aparición, en forma aislada, la voz de poetas, pintores, maestros, escritores, músicos o cineastas que proclamaban, como lo dijo canónicamente Ramón López Velarde, la *Novedad de la patria* [...] Manuel Gamio, el primer antropólogo profesional graduado en el extranjero, advierte [...] que la constitución vigente no representa a la mayoría de la población [...] propone incorporar a la población indígena en el concepto de identidad nacional, desechar los cánones occidentales para valorar el arte prehispánico y crear una estética que contempla las creaciones indígenas en el marco de sus propias categorías históricas y culturales.²²³

Como resultado de la Revolución Mexicana, la sinrgia entre el arte y el Estado se convierte en estrategia fundamental para la cosmovisión de políticos e intelectuales; cada sector con sus propios recursos estéticos, ideológicos y de clase, participará en la reflexión y conformación del nuevo orden, se adjudicará la responsabilidad de ser el intérprete de la diversidad simbólica cultural e histórica que se alberga en el país; la identidad que se propone se

223 Florescano, Enrique. *Historia de las historias de la nación mexicana*. México: Taurus, 2002. Pág. 386-388.

logrará a partir de legitimar los elementos identitarios renovados y filtrados por medio de una visión idiosincrática, lo cual no significa que el motivo no fuera auténtico, como lo refiere Manuel Gamio:

Ya es bastante con la diferencia étnica y económica que separa a aquellas dos clases sociales. El transcurso del tiempo y el mejoramiento económico de la clase indígena contribuirán a la fusión étnica de la población, pero también coadyuvará de manera eficaz, para el mismo objeto, la fusión cultural de ambas clases. Es pues, indispensable laborar en este sentido; para ello, debe sistematizarse –hasta donde sean posibles método y sistema en materia de arte– la producción artística del indio y del individuo de clase media [...] Cuando la clase media y la indígena tengan un mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos, existirá el arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo.²²⁴

El denominado “renacimiento artístico mexicano” es el fenómeno representativo en donde el arte y la cultura participan en la consolidación del Estado Mexicano. Fueron muchos los artistas, académicos e intelectuales que creyeron en el arte y la cultura como motor de transformación, ellos se propusieron identificar en una búsqueda geográfica y reflexiva identitaria, “lo mexicano” o “lo típicamente mexicano”... Lograron participar en la discusión, la invención y la revaloración de infinidad de ideas, imágenes, mitos, unas cuantas realidades y una buena cantidad de dudas con las que se quiso señalar aquella “mexicanidad”.²²⁵

Este discurso del compromiso social del arte parece responder al pensamiento moderno de la época; sin embargo al mismo tiempo valida el sentido y el hacer personal del artista en la lógica del pensamiento revolucionario. La intervención de una gran diversidad de intelectuales en este proceso determinó al arte mexicano en la primera mitad del siglo xx, realidad histórica que es difícil concebir sin la presencia de este componente. “Así, el arte creado por

224 Manuel Gamio citado por Karen Cordero en “*La invención y reinventación del “arte popular” en los discursos de la identidad nacional mexicana de los siglos XX y XXI*”. Pág. 175-176.

225 Pérez Montfort, Ricardo. *Op. cit.* Nota 198. 123. Pág. 53-54.

estas élites educadas en Europa o en los centros de estudios superiores urbanos, abreva orgullosamente a la vertiente popular e indígena mexicana, y afirma su condición nacionalista. Esto implicaba, en parte, un reconocimiento de los aportes reales de dicho ‘pueblo mexicano’ en materia cultural, y por lo tanto también sentaba las bases para realizar un intento de repensar la historia y la cultura nacional.”²²⁶

Son reveladores los espacios de poder que se otorgan a los artistas e intelectuales ante tal resolución estatal, de tal forma que esta élite prontamente se ubicará como guía del pueblo, siendo los artistas, en lo subsecuente, los encargados de emprender la labor educadora comprometida con los derechos sociales que enarbolara la Revolución popular.

Parece que la legitimidad del nuevo estado ante la sociedad requirió un sustento ideológico, es decir un proyecto que avale la idea de nación. El discurso nacionalista característico de ese proceso se forjó desde el campo del arte gracias al imaginario y a la imaginería que concibieron los artistas y los intelectuales coparticipes en esa construcción.²²⁷

Es importante señalar que los personajes que trabajaron en los ámbitos artísticos, culturales y educativos fueron parte de la estrategia política de este “nuevo” México, al tratarse de grupos que recurrirían a la estereotipificación de las expresiones populares; en la intención de reconstrucción nacional buscaron manifestaciones tradicionales para redefinirlas como expresiones culturales *auténticamente mexicanas*, estableciendo así la propia visión de lo popular, definiendo aunadamente los íconos del nacionalismo.

Ellos cumplieron un papel fundamental en el compromiso y la contribución en la conformación del nacionalismo. La construcción del imaginario mexicano estuvo marcada por la constante interrelación del discurso político y artístico, a través de la recurrente insistencia en la reinterpretación de

²²⁶ Pérez Montfort, Ricardo. *Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo “típico” mexicano 1920-1950)*. Pág. 182.

²²⁷ Azuela De La Cueva, Alicia. *Op. cit.* Nota 207. Pág. 330.

elementos tradicionales del pueblo, filtrados por la visión de arquetipos posrevolucionarios. Tales expresiones artísticas fueron subsidiadas por el gobierno y formaron parte del discurso de Estado, limitando las posibilidades de los artistas de explorar otras rutas expresivas alternativas al discurso oficial.

El arte mural mexicano posrevolucionario fue un poderoso contribuyente en la construcción de la visión nacionalista. Dada la sujeción al Estado antes mencionada, la propuesta artística del tiempo tuvo las implicaciones de una visión identitaria; según juzgaron los artistas, simplificaron lo mexicano a modelos, en donde se mantuvo el discurso a través de las imágenes en las que se representaba al pueblo, así como su lucha de aspiración revolucionaria, sin embargo...

[...] es preciso señalar que no fueron pocos los artistas —particularmente los de mayor renombre— que desvirtuaron muchas de las expresiones populares, de las tradiciones regionales y locales, en función de una clara subordinación de sus intereses particulares a los del gobierno, contribuyendo también con sus pinceles y colores a la estereotipificación de dichas expresiones y a la simplificación de lo que eventualmente se identificaría genéricamente como “lo mexicano” o lo “típicamente mexicano”.²²⁸

Así se convertiría en el arte revolucionario por excelencia, portador del renacimiento artístico mexicano, considerado como arte público para el pueblo; ampliamente reconocido en el extranjero, se promocionó como un movimiento donde triunfó la Revolución popular, destacando la educación de las masas; se concibió como una corriente auténtica, independiente de las influencias del mercado y la moda estilística del arte en general.

De tal suerte el discurso nacionalista se reafirmó a partir de la resignificación del pueblo, fundamentada principalmente, como se ha mencionado, en la visión espiritual de Vasconcelos, que elaboró una política de Estado para los

228 Pérez Montfort, Ricardo. *Op. cit.* Nota 226. Pág.47.

sectores más degradados de los diferentes grupos sociales que componían el país, a los que se tendría que instruir a partir del arte y el conocimiento. Como resultado, los temas recurrentes en la propuesta artística serían: pobreza, indígenas, ámbito rural, así como también la constante revisión política y artística de eventos históricos.

Los principios filosóficos de Vasconcelos surgían de la convicción de la suficiencia de la educación, la cultura y el arte para transformar el pensamiento y desarrollar la sensibilidad; la evolución social era un factor indispensable para el establecimiento de una sociedad democrática y justa en la que dominaran los valores espirituales. Fue así que a partir de estas premisas estableció el programa nacional de educación y, junto a muchos académicos y artistas mexicanos emprendió la cruzada cultural nacional del proceso posrevolucionario.

Menciona Carlos Mérida: “En realidad, un gran artista tiene tantas facetas que no sería posible captarlas totalmente.”²²⁹ Lo mencionado muestra las múltiples aptitudes e intereses, tanto individuales como sociales, de los artistas del momento ya que resulta difícil en algunos casos determinar la ocupación primordial que ejercieron en su oficio creativo ilustradores, dibujantes, grabadores, pintores de caballete o muralistas. Sin embargo del listado siguiente de personajes, en algún período de sus vidas existió un compromiso con el desarrollo nacionalista y participaron de alguna manera con el proyecto de Vasconcelos, algunos con la visión de índole social, es así que posterior al gobierno de Obregón fueron integrantes de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios LEAR y/o del Taller de Gráfica Popular TGP: José Clemente Orozco, muralista, litógrafo e ilustrador (1883-1949); Diego Rivera, pintor y muralista (1886-1957), Rufino Tamayo, pintor, muralista y grabador (1889-1991); Best Maugard, dibujante, pintor, escritor (1891-1964); David Alfaro Siqueiros, pintor muralista, grabador y litógrafo (1896-1974); Carlos Orozco Romero, pintor, grabador y también caricaturista en *el Universal*, *el Herald de México*, *Excélsior* y *Revista de Revistas* (1896-1984); Francisco Díaz

²²⁹ Mérida, Carlos. *Grabadores mexicanos contemporáneos: Leopoldo Méndez y Alfredo Zalce*. México D.F. TMs. Museo Nacional de Arte, 1946. Pág.128

de León dibujante y grabador (1897-1975), Jean Charlot, pintor y grabador (1898-1979); Fernando Leal, pintor muralista (1900-1964); Ignacio Aguirre, pintor y grabador (1900-1990); Fermín Revueltas, pintor muralista (1901-1935); Leopoldo Méndez, extraordinario dibujante, considerado uno de los grabadores mexicanos más importantes del siglo xx en México (1902-1965); Pablo O'Higgins, muralista, grabador e ilustrador (1904-1983). Los siguientes conforman una generación posterior al período abordado pero conforman también el listado de activistas sociales que contribuyen a la conformación del pensamiento nacional en la propuesta gráfica: Alfredo Zalce pintor, muralista, grabador y dibujante (1908-2003); José Chavez Morado pintor, muralista, grabador, (1909-2002); Isidoro Ocampo, pintor y grabador (1910-1983); Francisco Dosamantes, pintor e ilustrador (1911-1986); Angel Bracho, pintor y grabador (1911- 2005); Raúl Anguiano pintor, grabador y dibujante (1915-2006); Jesús Escobedo, dibujante y grabador (1918-1978); Francisco Mora, pintor, grabador e ilustrador (1922-2002).

Se ha tratado de mencionar a importantes artistas que hicieron del grabado una importante herramienta de expresión, es difícil intentar separar al dibujo, la ilustración o el grabado o de la pintura, en el caso de los artistas mencionados, aunque en algunos de ellos es más común identificarlos por alguna actividad en particular; se destaca lo anterior debido a que el dibujo es el objeto de estudio en *Revista de Revistas*

[...] El grabado, como divulgador de arte, ocupa una posición ventajosísima [...] los pintores han sentido el acicate de extender su obra por medio del grabado; xilografías, aguafuertes, litografías, han llegado a ocupar un lugar [...] por la fuerza de la expresión y la naturaleza de la técnica empleada [...] Por lo que se ve, el grabado ocupa una posición eminente en el campo del arte y una situación privilegiada sobre otros medios de manifestación artística.²³⁰

230 Mérida, Carlos. *Op cit.* Nota 229. Pág 129-135.

La visión artística educativa para este período (1921-1924) tuvo como objetivo fundamental colaborar en la integración nacional, tomando como guía de enseñanza artística el método de dibujo de Best Maugard utilizado en las escuelas primarias y obreras así como también en las escuelas al aire libre. Así se expresaba para el tiempo Adolfo B. Maugard:

Es interesante para esta propuesta de investigación que desarrolla un modelo de análisis identitario de dibujo ejemplificar la propuesta gramatical de dibujo que desarrolla Adolfo Best Maugard, sustentada en la visión de reconocer la existencia natural de un arte mexicano, con el objetivo de educar al pueblo, desarrollar expresiones legítimas y exaltar la creatividad y producción artística de la población nacional; él propone una serie completa de ejercicios lineales y formas gráficas inspiradas, desde su perspectiva, en una constante de siete modelos fundamentales del arte prehispánico.

Tanto *La historia del arte en México* como el prólogo de Tablada²³¹ al *Manual de dibujo* de Best Maugard forman parte de la corriente del nacionalismo cultural en boga en la época, impulsada sobre todo por José Vasconcelos. Entre los puntos del programa vasconcelista, escribe Monsiváis, estaba “la *incorporación* de la minoría indígena a lo nacional a través de un sistema escolar nacional” y “el redescubrimiento, la difusión y el patrocinio de las artesanías populares [...]”²³²

Best Maugard tuvo la oportunidad de estudiar los rasgos gráficos arqueológicos de objetos prehispánicos ya que participó en 1911 como dibujante por recomendación de Manuel Gamio, con el antropólogo Franz Boas en el registro de cerámica, para el catálogo de las colecciones de la Escuela Internacional de Antropología,²³³ asimismo eso le permitió ser patrocinado por el

231 José Juan Tablada fue un promotor del Arte Nacional en México y Estados Unidos, fomentó tendencias internacionales al mercado nacional y difundió el trabajo de artistas mexicanos en el extranjero, reconocido como poeta, escritor para múltiples periódicos y revistas del tiempo, autor en 1927 del texto *La historia del arte en México*, así mismo del texto de la *Función social del arte*, e introducción al libro de Maugard .

232 Carlos Monsiváis en Sandoval, Adriana. *Artes y artistas/José Juan Tablada*. . México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. Pág. 158.

233 García de la Sierra, Rodrigo. En *La resurrección de los ídolos: la emergencia de un saber sobre la estética de la alteridad radical*. Educatio 2008. Revista Regional de Investigación Educativa. Pág. 85.

gobierno para viajar a Europa y realizar un registro de los objetos arqueológicos mexicanos; su estancia en París le permitió entrar en contacto con los grandes artistas del momento como Cezanne, Gauguin, Rivera; lo que resulta interesante es el contacto cultural al que estuvo expuesto, por una parte el bagaje cultural que adquiere de las expresiones aborígenes estudiadas, como él menciona en su texto, y por otra resulta difícil pensar que no es influenciado por las propuestas revolucionarias y contemporáneas del momento en la capital de la vanguardia artística, tales como el cubismo, post-impresionismo, expresionismo, fauvismo etc. Best es producto de su tiempo, del intercambio cultural. Sin embargo, en 1923 logra publicar su texto *Método de dibujo, Tradición resurgimiento y evolución del arte mexicano* con el patrocinio de la Secretaría de Educación, el sentido del libro lleva implícita su experiencia en la enseñanza del dibujo, su conocimiento cultural y una fuerte reflexión sobre el ideal de concepción de la cultura *mexicana*:

El arte es ante todo la expresión sintética del alma de un pueblo, de sus gustos, de sus ideales, de su imaginación, de su concepto de la vida [...] El único arte que puede interesar a un país, es el propio, porque siendo anterior a toda manifestación científica es la representación viviente y característica de su raza [...] deberemos amarlo por formar parte de nosotros mismos, de nuestra idiosincrasia, y no caer en una servil imitación de las artes importadas, artes mercantiles, sin valor intrínseco alguno y que, aunque tuvieran un positivo valor estético serían siempre expresados en un lenguaje que no es propio [...] habría que asimilarlas, mexicanizarlas lentamente antes de poder usarlas como expresión nuestra. Nuestros aborígenes están haciendo arte, un arte muy suyo transmitido de padres a hijos, simplificado e idealizado, tanto que muchos artistas modernos quieren e intentan imitarlos [...]²³⁴

Existen muchos pasajes del texto que pueden transcribirse para ejemplificar el carácter ideológico en la enunciación del llamado arte popular y primitivo como el verdadero arte mexicano, valioso en sí mismo, que no requiere de

234 Best Maugard, Adolfo. *Tratado de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución de las artes mexicanas*. México: SEP, 1923. Pág. 14-15.

ninguna imitación de orden externo; afirma Maugard que el arte nacional es sintético, semejante a las expresiones de grandes y antiguas culturas como la asiria, persa, egipcia, griega, etc. Realiza una profunda crítica a la tendencia extranjerizante de anexión artística que no reflexiona culturalmente la naturalidad de una integración que permita asumir conveniencias con formas propias y con la debida madurez que otorga el tiempo para asumir lo que es mejor, sin embargo parece avalar esta integración cuando se da suavemente desde las características propias, generalmente en lapsos largos de tiempo.

El apoyo a la enseñanza del método de dibujo que se dio desde la Secretaría de Educación Pública, es una muestra más del apoyo que otorgó Vasconcelos a la educación. Se incorporó un plan que integraría alrededor de 700 000²³⁵ niños en todo el país y 15 000 ejemplares en la edición del libro; la magnitud de la certeza ideológica y del esfuerzo logístico representa una experiencia única en el campo de la educación artística y específicamente del dibujo en la historia de México, asimismo del esfuerzo y compromiso que asume Best Maugard, ya que es con su propuesta, su honestidad y elocuencia, tanto en el discurso como en las formas dibujísticas creadas, que adquiere gran importancia, basta revisar lo que escribe:

El individuo que, con ayuda de este método, haya descubierto que es capaz de algo que él ignoraba, y que, habiendo descubierto que es capaz de mucho más de lo que él creía, ayudará a los que le rodean a liberarse y tratará él mismo de emanciparse en otros sentidos; por tanto, habrá conquistado una libertad mayor [...] continuará personalmente este camino; hará obra suya, hará labor de amor; pondrá en ello la fuerza de su sinceridad [...] El modelo desarrolla el talento constructivo, el doblado de superficies la inventiva, y prepara a los convencionalismos del dibujo. El dibujo desarrolla la memoria e imaginación, dando facilidades de expresión, y más tarde el afinamiento del ritmo y la armonía, formando el gusto.²³⁶

235 Gomez Molina, Juan José. *Op cit.* Nota 5. Pág. 135

236 Best Maugard, Adolfo. *Op cit.* Nota 234. Pág. 98.

Independientemente de la duración del programa y de su eficacia en legitimizar el arte como expresión auténticamente mexicana, no hay certeza sobre sus alcances como consecuencia de las políticas, personajes y postulados bajo los cuales se planea, establece y erradica. Sin embargo, de acuerdo con los ideales revolucionarios fue un ofrecimiento más al pueblo, alumnos y profesores; ya que se asume que el carácter inocente del nativo lleva al mexicano al arte y genio expresivo de forma directa.

Evidentemente la historia no es lineal al igual que la propuesta, como se menciona la principio de este apartado, el intercambio cultural del tiempo y de Maugard está matizado por las corrientes filosóficas del momento, así como sus contradicciones, porque por más que se apela al nacionalismo purista no se logra del todo en la evidencia un arte exclusivamente auténtico, ya que pretende emular el rasgo de lo prehispánico a través de estructurar códigos estrictos que contradicen la naturalidad del aprendizaje nacionalista, es decir, está basado en un academicismo que no permite el desarrollo del potencial estético, en general se emulan los ejercicios y las obras pero no el denominado potencial genuino.

No deja de ser por demás interesante que en los ejercicios dibujísticos y pictóricos realizados por los niños, producto del método de enseñanza del dibujo, se vislumbra un esfuerzo de mostrar lo nacional, sobre todo por los motivos y referentes que se dibujan o pintan, así como el color directo e intenso, sin embargo las obras visuales tienen rasgos técnicos que asumen entremezclados con las características de la gramática enseñada por Maugard, pero con tendencias impresionistas e incluso cubistas, en una suerte de híbrido o contradicción, pero eso no es todo, ya que una valoración importante para estos trabajos se dieron desde la perspectiva del cosmopolitanismo o de la sociedad internacional, ya que fueron piezas pensadas para ser expuestas en las grandes ferias internacionales, su afán fue propagandístico en la distinción de los logros de la Revolución, situación que no desmerece en ningún sentido el esfuerzo de educar y cultivar a las masas y más en el sentido artístico.

[...] el atractivo del propio método (curiosamente estuvo avalado por el aspecto de modernidad de sus representaciones), el esquema lineal de sus gráficos, la reducción estructural de su gramática estaba avalado por el parecido a las nuevas Gramáticas de la Forma [...] La alternativa mexicana era posible a medida que reconocía en ella los “valores formales” establecidos nuevamente por la cultura europea; “su diferencia” era la diferencia que aceptaba el modelo “internacional” dominante; su fracaso o sus límites eran también los límites que venimos afirmando dentro del marco europeo [...]²³⁷

Cabe destacar que Vasconcelos consiguió patrocinar la educación artística, el programa cultural y la pintura mural, todas como expresiones propias del movimiento revolucionario.

En rigor desde 1921 la batalla del muralismo está ganada por ser el resultado de una táctica del gobierno que en breve será una estrategia directa del estado. Ni el ministro Vasconcelos ni el presidente Obregón hubiesen admitido a estos renovadores y provocadores de no creer en la conveniencia de un arte público, que ahorre tiempo cultural y anuncie el patrocinio de la Revolución Mexicana sobre el arte y lo que es más importante, sobre la historia.²³⁸

El arte pictórico, sobre todo el muralismo, se benefició del llamado Renacimiento cultural mexicano, ya que se encargó de reafirmar una historia común a partir de su propuesta ética y estética, construyendo a través de la forma y lenguaje plástico, imaginarios de identidad sobre lo mexicano. Se valió de espacios oficiales —sobre todo lugares públicos—promoviendo así la difusión nacional del país naciente, recurriendo a fundamentos comunes de un proyecto de país cuya misión principal fue alcanzar la unidad racial a partir de una serie de valores nacionales, sin importar la enorme diversidad cultural en todos los sentidos.

²³⁷ Gomez Molina, Juan José. *Op cit.* Nota 5. Pág. 136

²³⁸ “Diego Rivera Hoy”. *Simposio sobre el artista en el centenario de su natalicio*. Carlos Monsiváis. Pág.

Al arte mural mexicano en gran medida se le va atribuir la contribución en la denominación de “renacimiento artístico revolucionario”, en principio por lo novedoso de la propuesta plástica, por la participación del patrocinio que provenía del Estado y porque directamente se va a considerar que la propuesta pictórica es resultado de los logros revolucionarios.

Es interesante entender cómo el discurso de los artistas plásticos se asumió casi como sinónimo de “pintura mural” y “pintura del pueblo”, es decir, los conceptos de arte popular y muralismo se construyen ligados a la idea de arte del pueblo.

Cabe subrayar, sin embargo, que el reconocimiento del arte popular como símbolo nacional no corresponde en este caso a una reivindicación, reconocimiento de los estilos de vida tradicionales de los campesinos y los artesanos, en función de los conocimientos tecnológicos modernos. Lo que se propone es rescatar los aspectos puramente estéticos de la producción artesanal y “perfeccionar” el proceso de creación y la vida de los artesanos, en función de los conocimientos modernos.²³⁹

El arte popular se edifica con el sentido fundamental de la difusión masiva, por sus contenidos temáticos, lo característico de las dimensiones de la obra, así como la resignificación de los espacios que decoraron; despertando la atención en la comunidad internacional, pues México se vio como un país donde triunfó la Revolución y además se apoyaba el arte y la cultura, donde se manifestaba un arte monumental con carácter comprometido y social.

[...] del nuevo orden revolucionario que convirtió en sinónimos las palabras revolución, reconstrucción y renacimiento artístico. Esta triada trajo a numerosos extranjeros a nuestro país, convirtiéndolo temporalmente en el centro de reunión de las élites internacionales.²⁴⁰

239 Cordero Reiman, Karen *Op. cit.* Nota 197. Pág. 179.

240 Azuela De La Cueva, Alicia. *Op. cit.* Nota 207. Pág. 48.

Ha de enfatizarse también que, entre los artistas hubo posiciones intelectuales y políticas diferentes, a partir de sus propias tácticas participaron en la disputa de la clase política; sin embargo la postura académica e ideológica nacionalista aseguró la posibilidad de un mejor estatus social; parece que una constante a pesar de las discrepancias políticas, fue la de hacer de la enseñanza artística una posibilidad popular. “Quienes defendieron contra viento y marea sus principios y su libertad de expresión, afrontaron los riesgos de la suspensión de sus contratos; la falta de pago; la crítica de sus propios colegas, y el vacío aislamiento de la vida artística y cultural.”²⁴¹

A la salida de Vasconcelos y propiamente en el gobierno de Calles, las escuelas al aire libre se transformarían en centros de educación artística popular y ponderarían el rescate de este rubro, más no a partir de modelos ornamentales, como el método de dibujo de Best Maugard, el cual suprimiría completamente. Se preocuparon entonces por exaltar el carácter sensible de los estudiantes, encaminándolos al desarrollo de un oficio, sin embargo también alentaban como objetivo central hacerlo extensivo al pueblo.

Probablemente entre los artistas posrevolucionarios Diego Rivera fue el que mejor posición política tuvo, ya que se consideró el pintor oficial²⁴². Su constante readaptación política siempre estuvo apoyada en su habilidad para las relaciones sociales, lo que lo puso en el centro de los que ostentaron el poder político y económico en México y en los Estados Unidos; constantemente se auto presentó como el líder del movimiento muralista. Tanta fue su presencia que su figura ha influido en la visión estereotipada que se ha tenido de otros artistas que también hicieron pintura mural.

Como se ha visto, numerosos artistas contribuyeron a conformar el nuevo estado nacional posrevolucionario a partir de los lineamientos de las élites en el poder, cumpliendo un papel fundamental en la invención del nacionalismo mexicano. La construcción del imaginario estuvo marcada por la constante

241 *Ibidem*. Pág. 73.

242 Con todas las connotaciones de conveniencia que eso signifique.

interrelación del discurso político y artístico, a través de la recurrente insistencia de la reinterpretación de elementos ciertamente tradicionales del pueblo, filtrados en la visión de un discurso homogeneizador de representación de lo denominado “típicamente mexicano.”

Los arquetipos posrevolucionarios animaron el nacionalismo asignado desde el poder, que arbitrariamente constituiría una falsa identidad. El discurso que construyeron los intelectuales no sólo consolidó el imaginario de lo popular como estrategia, también fue elemento de consolidación de su propia identidad, es decir, fue un factor de auto legitimación ante la sociedad.

“La historia de lo cotidiano es ante todo una historia cultural que hace uso tanto del arte como del pensamiento, del lenguaje y la literatura, de las costumbres y las tradiciones, de las representaciones, las creencias y los estereotipos”.²⁴³ La edificación de estereotipos que se dieron en el entorno posrevolucionario nacional mexicano que han prevalecido durante casi todo el siglo xx, tiene su origen a partir del control que establece el estado como hegemonía de una cultura oficial; afirma Pérez Montfort que el dominio del nacionalismo cultural procuró ficticias y endebles identidades al negar expresiones regionales y manifestaciones de diversidad grupal y personal.

Estas maneras de simbolizar la identidad con formas culturales, a través de la plástica, la música, el teatro, la danza, la literatura y expresiones populares, encontraron cauce en los medios de difusión masiva, la educación formal, los movimientos artísticos, que cada vez adquirieron mayor relevancia a partir de su repetición y sistematización, con el tiempo se posicionaron casi como referentes únicos y representantes de la diversidad de la nación cultural.

Si bien identificaron a creadores y promotores culturales capaces de someterse a los dictados de la “idolatría del Estado” embozados tras un reconocimiento falseado de la cultura popular [...] La fijación de “tipos”,

243 Pérez Montfort, Ricardo. *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*. México D.F: CIESAS, 2008. Pág. 10.

de “tradiciones” y de “valores” que apelan a una supuesta “autenticidad” e incluso a una esencia de lo propio está en el centro de la construcción de estas identidades artificiales.²⁴⁴

Con estos “tipos”, en parte impuestos en su generalización, en parte inspirados en las experiencias populares, muchas maneras de ellas anteceden evidentemente al fenómeno posrevolucionario, sólo que allí se reafirman con la fuerza de un sistema encauzado y estructurado como política.

En el contexto de expresiones populares se pueden ejemplificar algunas que tienen su origen en personajes referentes de alguna actividad, tal es el caso de la actuación a principios del siglo xx, con el actor Leopoldo Beristáin (1875-1948), apodado el *Cuatezón*, sobrenombre que le dio sentido a varias obras escritas como *El cuatezón diputado* o *Aventuras del cuatezón*, referente del teatro político en este país, debido a su sátira de personajes importantes y situaciones emblemáticas; se le reconoce por la introducción en la carpa y la zarzuela de la interpretación de tipos populares; menciona el General F. Urquiso²⁴⁵, quien fue su amigo, una figura de la altura de *Cantinflas*; situación profesional que, en las propias palabras de Beristáin, decayó por hacerse aliado de Huerta y criticar políticamente a Madero y Carranza, situación que le valió su inminente destierro a Cuba, condición de la que no pudo recuperarse como actor.

La parte más importante del Cuatezón es que sus personajes se fueron conformando como estereotipos populares del barrio, en este caso por sus sátiras de espacios como Peralvillo y la Guerrero, asunto contradictorio pues se le reconoce como de ascendencia acomodada.

244 Pérez Montfort, Ricardo. *México, el nacionalismo y el quehacer cultural durante la primera mitad del siglo XX: la relación entre “la cultura”, la construcción de la identidad y la “nación”*. Diccionario Temático CIESAS. <http://www.ciesas.edu.mx/Publicaciones/diccionario/Diccionario%20CIESAS/TEMAS%20PDF/Perez%2090c.pdf>

245 De María y Campos, Armando. *El teatro de género chico en la revolución mexicana*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Publicaciones, 1996.

[...] fue en el teatro María Guerrero, al que todos llamaban despectivamente María Tepache, donde *Beris* comenzó su labor de artista nacional [...] empezaron a desfilan por el escenario el pelado, dicharachero, el rancharo ladino, el indio taimado y el lépero de arrabal.²⁴⁶

Enrique Alonso²⁴⁷ menciona, en el caso de Beristáin, que alternaba obras españolas y vienasas con las mexicanas de revista, al tener mayor éxito en las últimas en teatros populares se fue olvidando de las puestas extranjeras.

La carpa fue la modalidad de disfrutar del teatro popular, como respuesta a las grandes producciones formales, la actuación itinerante permitió la experimentación actoral con estructuras improvisadas, asimismo la catarsis de los espectadores, ya que la configuración de la función permitía intervención y proximidad constante; esta manera de hacer teatro rompe los esquemas tradicionales, influenciada por los cambios sociales, económicos e ideológicos de la posrevolución. En estos escenarios se reafirmarán los estereotipos que adquieren sentido, porque permiten realizar crítica social sobre todo en espacios urbanos de marcadas diferencias, tal es el caso *del pelado, el borracho, el indio, la vedette, el catrín, la dama de clase acomodada*, entre otros, personajes que serán adoptados como iconos en el entorno del cine, pero que nacieron en la carpa.²⁴⁸

En el periodo posrevolucionario hubo importantes referentes femeninos en el teatro de revista, que contribuyen a exaltar la identidad de lo popular, principio fundamental del nacionalismo cultural.

Se destaca entre dichos personajes Lupe Rivas Cacho, quien realizó teatro de revista al lado de Leopoldo Beristáin, tocaba el tiple en el teatro lírico, se le reconoce como precursora del teatro de revista Mexicana de sátira política; comprometida con los personajes estereotipados de la urbe, como borrachos e

246 *Ídem*. Pág.79

247 Alonso, Enrique. *Notas sobre el teatro lírico*. Revista Tramoya n.10. Dirección General de Bibliotecas de la Universidad Veracruzana. (abr-jun 1987).

248 Adquieren relevancia inusitada actores de primer orden como *Cantinflas* y *Tin Tan*, aunque son de una generación posterior al periodo tratado.

indigentes, de los cuales adquiriría su vestimenta para las representaciones; fue cofundadora con Rivera, Orozco y Toledano del grupo Solidario de Movimiento Mexicano; así también Amelia Wilhelmy, destacada actriz cómica del teatro de revista, personificó a *teporochas* de espacios marginados, fue reconocida a través del controvertido personaje que encarnaba a Juan Mariguano, debido a que en ocasiones en el escenario fumaba hierba; en el cine se inmortalizó por su caracterización de la *guayaba* al lado de la *tostada*.

En el caso de la música popular mexicana, ésta se puede ejemplificar a través de los estereotipos que se han construido desde la escena de la orquesta típica:

La primera orquesta mexicana del género típico nació el 1 de agosto de 1884 [...] caracterizada por la dotación instrumental basada en salterios, bandolones y bajosextos, así como vestuarios y repertorios mexicanistas logra rápidamente arraigar en la población cercana a la capital del país [...] Con el devenir histórico las condiciones políticas, económicas y sociales, e incluso las urbanísticas, fueron generando no sólo los espacios para que actuara esta orquesta típica, sino las formas derivadas de la misma [...] ²⁴⁹

Las orquestas de música tradicional son anteriores a la Revolución Mexicana, sin embargo hallan eco en la efervescencia del nacionalismo cultural, ya que se proclama la conciencia armónica de la cultura nacional y de allí se abreva para difundirla dentro y fuera de México, principalmente en los Estados Unidos; tal es el caso de la Orquesta Típica Mexicana, posteriormente denominada Orquesta Típica Lerdo de Tejada, que para 1917 sería uniformada con el traje de Gala de los Rurales —vestimentas mexicanistas— en la coincidencia de mostrar lo auténticamente propio —a pesar de la variedad de orquestas y propuestas musicales que existen en cada región del país—; situación que les lleva a recibir apoyos económicos del Estado y a convertirse en la agrupación

²⁴⁹ *Orquestas típicas de México*. México: CONACULTA., Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1era. Edición. Noviembre de 2010. Pág. 68.

musical difusora de la mexicanidad; el nivel de institucionalización que alcanza la lleva a conformar la Orquesta Típica Presidencial de 1920 a 1924; su combinación del nacionalismo cultural y de la expresión musical la colocan como estereotipo de la creatividad artística del país, marcando diferencia sobre las influencias extrajerizantes en este ámbito.

Por otra parte, la danza también tiene sus propios caminos andados en torno a la difusión de esquemas culturales típicos del nacionalismo, para algunos críticos y políticos del tiempo, la temporada que hizo Anna Pávlova en México en 1919 marca un parteaguas en las representaciones dancísticas, por el simbolismo en el que se enmarca, debido al hecho de que la máxima exponente de la danza clásica mundial reconociera al país y su identidad a través de utilizar recursos tradicionales en su propuesta.

[...] la Pávlova aprovechó, entonces, no sólo los vientos de Revolución que azotaban por aquel entonces al país; tuvo la fina sensibilidad de atraer hacia su repertorio aspectos bastante lucidores de las danzas vernáculos y populares. Mediante el auxilio coreográfico y experimentado de Eva Pérez hizo a su numerosa compañía adentrarse en las prácticas de *El jarabe*, rasgo que fue aplaudido por el público y ensalzado por críticos y periodistas [...] ²⁵⁰

No importó, como afirma Alberto Dallal, que su llegada al país se diera en un entorno de indiferencia, debido a que el nacionalismo estaba volcado a mirarse a sí mismo, situación que se transformó cuando Pávlova hizo despliegue de su talento en una pieza denominada *La fantasía mexicana* que exalta un episodio icónico de México, ella baila el jarabe tapatío, con influencia estilística en el vestuario y diseño escenográfico de Best Maugard. “El clásico ejemplo de esta invención fue la indiscutible preponderancia del charro y la

250 Dallal, Alberto. *Anna Pávlova en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas ISSN 1870-3062 p.169 Sitio Web Administrado por: Instituto de Investigaciones Estéticas, iieweb@unam.mx Última actualización 21 de febrero de 2013.

china poblana bailando el jarabe tapatío como típica imagen de “mexicanidad”, consolidada por encima de otros cuadros o tipos regionales.”²⁵¹ Para muchos fue Pávlova quien lo hizo estereotipo y realizó con ello una hazaña nacional.

Se puede apreciar que la música, el teatro, la danza y las artes plásticas conformaron puentes expresivos entre manifestaciones populares y elitistas, contribuyendo en la conformación de estereotipos históricos, que con su reiteración se homologaron en la identificación.

En este desarrollo participó una élite transcultural importante, proceso que se vio beneficiado por el período denominado de “entre guerras”, ya que en el orden internacional México llegaría a ser un punto de reunión periférico importante. La sociedad ilustrada en el mundo, sobre todo la europea, buscaría mejores condiciones sociales, como consecuencia de la crisis dejada por la Primera Guerra Mundial, las diferentes revoluciones y la construcción de las nuevas potencias que marcaron el movimiento y desequilibrio internacional.

Un factor vital que afectó el proceso revolucionario fue la cercanía geográfica con los Estados Unidos, ya que se convirtió en el principal destino de muchos individuos, no sólo artistas, que vieron en Norteamérica un espacio de oportunidades. Por lo tanto, para nacionales y extranjeros, México fue un espacio fértil para las propuestas en diferentes disciplinas, casi como un “laboratorio” de experimentación matizado por el fenómeno de la Revolución y al mismo tiempo enriquecido por la participación de tan importantes y variadas personalidades. Así, el país se convertiría en refugio para destacadas personalidades en diferentes áreas, como escritores, fotógrafos, músicos, periodistas, cineastas, y por supuesto artistas plásticos.

Cabe señalar que a pesar del dominio histórico del discurso nacionalista en los ámbitos de la educación y la cultura, la aportación que fue mayoritariamente apoyada por la élite internacional corresponde a una apropiación temática y formal de diferentes disciplinas; es decir, una visión que ponderó la perspectiva cosmopolita de creación, apelando a una visión menos etnocéntrica;

²⁵¹ Pérez Montfort, Ricardo. *Op cit.* Nota 226. Pág. 184.

por momentos escritores, fotógrafos, teatreros, artistas plásticos etc., estuvieron adheridos a visiones contrastantes de expresión, asimismo también existió discrepancia entre la visión nacionalista por una parte y la perspectiva cosmopolita por otra; ambas fueron expuestas y confrontadas sobre todo en los medios impresos del momento: periódicos, revistas y libros.

El factor decisivo, sin embargo, para que el “arte popular” en México alcanzara un nuevo relieve fue la asociación de estas ideas con los intereses políticos de los artistas e intelectuales mexicanos de principios del siglo xx, quienes relacionaron la integración de los valores estéticos de diversos grupos sociales en un concepto de arte nacional con el proyecto más amplio de consolidación política y social de la nación.²⁵²

²⁵² Cordero Reiman, Karen *Op. cit.* Nota 197. Pág. 175.

Capítulo 3

The background of the page is a complex, abstract pattern of brown and white. It consists of thick, irregular, branching lines that resemble roots or veins, set against a dark brown background. The lines are interconnected, creating a dense, organic texture. A semi-transparent white rectangular box is overlaid on the center of the page, containing the chapter title.

Postulación del Modelo de
Análisis Identitario del Dibujo

Capítulo 3.

Postulación del Modelo de Análisis Identitario del Dibujo

3.1 Explicación de *Revista de Revistas* y su impacto en la identidad posrevolucionaria

La tarea de definir a diferentes figuras y su participación en *Revista de Revistas*, así como su movilidad en proyectos aparentemente contradictorios, al igual que la relevancia que tiene la publicación al seno del debate entre nacionalismo y cosmopolitanismo o la perspectiva que se tiene de *Revista de Revistas* desde la posición del nacionalismo posrevolucionario, abre nuevas líneas de investigación profundas y distintas a las que tienen en este trabajo, que plantean un modelo de análisis del dibujo; sin embargo tampoco soslaya la importancia de los referentes históricos que contribuyen a otorgar precisión; debido a que la historia y los personajes que la llevan a cabo no tienen un actuar lineal, situación que enriquece y da sentido a las discusiones, pero que también las puede complicar, sobre todo cuando se les trata de definir categóricamente.

Se ha tratado de señalar, a través de explicaciones, la manera en que *Revista de Revistas* fue fundamental en la historia cultural de México y en la construcción de una cultura visual, a partir de sus contenidos tanto escritos como gráficos y fotográficos, incluso más allá de la confrontación que muchas veces no se ve debido a que se asume una posición que se va ajustando a las épocas, como señala la socióloga argentina Fernanda Beigel,

Vanguardistas o academicistas, de izquierda o de derecha, las revistas culturales constituyen un documento histórico de peculiar interés para una historia de la cultura, especialmente porque estos *textos colectivos* fueron un vehículo importante para la formación de instancias culturales [...] La relevancia de estas publicaciones entre las formas discursivas predominantes durante el siglo xx en América Latina [...] ²⁵³

253 Beigel, Fernanda. *Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana*. Cultural Journals as Historic Documents in Latin America. Utopía y Praxis Latinoamericana / Año 8. N° 20 (Marzo, 2003) Pp. 105-115 Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social / ISSN 1315-5216 CESA – FCES – Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela. Pág.106

Con todo lo mencionado, pareciera que la primera idea a la que se enfrenta el concepto de nacionalismo es a la de determinar, en el sentido estricto, la homologación de rasgos culturales, raciales, sociales, lingüísticos, económicos, educativos, entre otros, por lo que fácilmente queda rebasado, debido a que en una nación coexisten sociedades diversas, de tal manera que resulta complicada la completa universalización de la identidad. Sin embargo también es cierto que existen condiciones de semejanza en sectores no generalizados que permiten estas presuposiciones identitarias y son las que motivan este tipo de aspiración o recurso de Estado.

Confirmar la similitud en la situación de un grupo contribuye a la promoción de garantías individuales y sociales, en tal escenario la alianza y la contención permiten participar de la permanencia de ciertos estadios y de la continuidad que procura certeza; en tal caso la noción de frontera es fundamental, ya que es concebida como la línea que a través de la división pretende marcar condiciones distintas; en el sentido de las fronteras políticas, éstas parecieran producto de imaginarios recientes en la cultura moderna. Antes eran vagas e imprecisas e incluso innecesarias y nada tenían que ver con la realidad de las delimitaciones humanas, eran más bien naturales; en el sentido de las fronteras sociales han servido para delinear posiciones políticas, económicas, raciales etc., cimentadas definitivamente en principios de orden social e inclusive natural para justificar la integración o segregación; culturalmente contribuyen a establecer los límites de pertenencia y diferencia, a veces con causa, debido a que definitivamente existen motivos para denotar las diferencias, empero en el marco del nacionalismo son exacerbadas en la enunciación, sobre todo cuando llegan al nivel de estereotipos. En los argumentos su aparente estabilidad sólo ocurre en las ideas, lo mismo que la certeza de la unificación puede ser cuestión sólo de discurso, porque existen más como arquetipo impuesto que en la realidad.

De tal manera, en los razonamientos colectivos, el nacionalismo cultural y el cosmopolitanismo son completamente antagónicos e incluso aparentemente irreconciliables, pero en la práctica resultan tener coincidencias importantes,

en razón de los intereses personales, situaciones específicas y de desarrollo en el tiempo. Una coincidencia importante entre nacionalismo y cosmopolitanismo de los años veinte, considerando estas grandes generalidades, es el concepto de la *clase media*, en la que se gestan ambos posicionamientos ideológicos: por una parte la clase intelectual liberal, que se interesa denodadamente de los principios progresistas revolucionarios, de la que participan muchos de los artistas ya mencionados,²⁵⁴ quienes calificarían a las clases altas y medias conservadoras del país como de *antimexicanos*,²⁵⁵ por su inclinación católica e hispánica.

En la investigación que realiza Beatriz Urías Horcasitas sobre la derecha mexicana en los años veinte, presenta un claro panorama en relación a la clase media posrevolucionaria conservadora y aborda las acusaciones doctrinarias de una a otra, cita a Daniel Cosío Villegas, en lo que él denominaría como las “personas decentes” del país,

¿Quiénes entraban en la categoría de “personas decentes”? En su mayoría eran profesionistas —periodistas, abogados o médicos— que observaban con preocupación los cambios políticos que la revolución estaba generando en México. La utilización de una retórica radical por parte del Estado, la orientación de los proyectos educativos y las iniciativas que coartaban la libertad de creencias [...] Atribuyeron la relajación de las costumbres a una modernización mal encauzada que estaba desnaturalizando la esencia misma de la “persona humana” en el contexto del corporativismo de masas. La reacción de los primeros gobiernos revolucionarios hacia estos intelectuales de clase media fue contundente: se les marginó en el nuevo contexto político, se les etiquetó de “antimexicanos”, “reaccionarios” e incluso “fascistas”, y se les descalificó en tanto que enemigos de la revolución.²⁵⁶

254 Algunos de estos intelectuales participaron con su compromiso nacional a través de la pintura mural, las Escuelas al Aire Libre, participación gráfica en diferentes ediciones como la *Revista Forma*, misiones culturales, escritos y manifiestos en publicaciones etc.

255 Declaración realizada por Daniel Cosío Villegas en el texto de Beatriz Urías Horcasitas.

256 Urías Horcasitas, Beatriz. *Una pasión antirrevolucionaria: el conservadurismo hispanófilo mexicano (1920-1960)*. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales. *Revista Mexicana de Sociología* 72, núm. 4 (octubre-diciembre, 2010): 599-628. México, D.F. ISSN: 0188-2503/10/07204-04. Pág. 600-601.

Se observa claramente que otro elemento coincidente entre el nacionalismo y el cosmopolitanismo es que ambos tienen un concepto de la modernidad aunque sin compartirlo; por parte de la intelectualidad revolucionaria la transformación incluye al pueblo y su educación a través de exaltar el principio indígena no considerado por siglos, por lo que debe ser radical su inserción; por lo que respecta a los intelectuales conservadores recurren a principios del mestizaje, ponderando el elemento hispánico para direccionar al país a través de la moral y las buenas costumbres, señalando que los revolucionarios ponían en riesgo al país, atentando contra su estabilidad económica, religiosa y de buenas costumbres; de tal manera, éste es un claro ejemplo de la oposición de grupos, es por ello que no es tarea fácil conciliar las visiones. Lo anterior permite observar el pensar de la clase empresarial con relación al Estado. Cabe acentuar que Cosío Villegas coloca también a los periodistas en el sector conservador, que tiene claros intereses en la industria capitalista y en la aspiración al desarrollo internacional:

Interrogarse acerca de las críticas dirigidas por una parte de la sociedad mexicana a los regímenes revolucionarios de la primera mitad del siglo xx no es una tarea fácil, en la medida que las etiquetas de “derecha” e “izquierda”, “reacción” y “revolución” simplificaron fenómenos muy diversos y complejos [...]²⁵⁷

Al estudiar los fenómenos anacrónicamente, funciona clasificarlos en grandes grupos, ya que ello facilita la comprensión y didáctica de la categorización, interesante aún en las clasificaciones de grupo que mantienen semejanzas, aunque tampoco se les puede generalizar, porque es posible identificar variaciones: las de orden individual parecen sostener mayor flexibilidad y son las que contribuyen de manera directa a desdibujar las fronteras identitarias de la homologación: El nacionalismo que sintetizaba México a través de los siglos y que expresaba el Palacio Azteca, tenía su paralelo en las tendencias internacionales políticas y culturales, las cuales de alguna manera fomentaban esta reformulación del pasado de México.

257 *Ídem.* Pág. 622.

Por extraño que parezca, este creciente nacionalismo radical coincidió con una expansión del cosmopolitanismo cultural, pues entre las modernas clases medias urbanas surgió un modelo cultural común de valores y modas. Por una parte, el cosmopolitanismo se consideraba un atributo del hombre intrépido y tolerante, la conquista y el aprecio de lo exótico [...] Por la otra, el cosmopolitanismo era un conjunto de valores, cosas y actitudes europeas que había que adoptar si uno quería ser moderno.²⁵⁸

En relación a las coincidencias, independientemente de la orientación, nacionalista cultural o moderna, como lo menciona Mauricio Tenorio Trillo, la clase media urbana en general pretendió adoptar un acervo de valores de civilidad que no está en desacuerdo con la visión ideológica contraria de nación, es una condición que asume la población que es educada de acuerdo con los cánones ilustrados internacionales; ya que la participación, adquisición y difusión cultural son rasgos de la cultura moderna universal: el pensamiento humanista con la que coincide perfectamente el arte.

Esta situación permite entender la movilidad en los medios de expresión que tienen algunos artistas al proclamarse nacionalistas revolucionarios y en sus actos ser concebidos como constructores del nuevo país, pero también la acción de ubicarlos en otros momentos en medios de expresión afines al pensamiento cosmopolita o viceversa, como ejemplo se puede constatar a José Juan Tablada, promotor del arte nacional en México y Estados Unidos. Tablada fomentó tendencias internacionales al mercado nacional y difundió el trabajo de artistas mexicanos en el extranjero, fue reconocido como poeta, escritor para múltiples periódicos y revistas del tiempo, dibujó y pintó, fue coleccionador, autor en 1923 del prólogo al libro de Maugard la *Función social del arte* y en 1927 del texto *La historia del arte en México*; reconocido por su gran capacidad de movilidad y adaptación política de acuerdo con sus intereses y las dinámicas gubernamentales y empresariales, lo que permitió

258 Mauricio Tenorio Trillo citado por García de la Sierra, Rodrigo. *Op., cit.* Nota 233.

desempeñar papeles disímolos así como también lo llevó a enfrentar críticas que pueden ir de acusársele su apoyo al modernismo, hasta ser calificado como vasconcelista puro y regresar a ser promotor o escritor cosmopolita,

Si bien tanto la *Historia* como el prólogo coinciden con el movimiento vasconcelista, vale recordar, a un nivel individual, que Tablada solía moverse con la corriente en boga que le proporcionaría el pan diario de cada día. Durante su juventud fue porfirista (*La epopeya nacional; Porfirio Díaz* de 1909 fue escrita por encargo) [...] fue anti maderista (*Madero chantecler*: véase el prólogo de Jorge Ruedas de la Serna a la *Sátira política de Tablada*). Durante el huertismo aceptó la dirección de *El Diario*, [...] del que le fue prácticamente imposible recuperarse. En 1919, siendo presidente Carranza, Tablada escribe en Venezuela algunos artículos periodísticos laudatorios a la cabeza del ejecutivo. Se sigue, con naturalidad, que durante el vasconcelismo haya sido vasconcelista, particularmente dado que el entonces ministro de educación pública lo protegió y proporcionó trabajo.²⁵⁹

El contexto político permitió a “[...] esta nueva élite de la revolución [...] su ascenso económico y social mediante el acceso al poder *político* [...]” en gran parte, la frase de que no ha sido tanto la burguesía la que ha creado el Estado, sino que más bien ha sido el Estado quien ha creado la burguesía.²⁶⁰ Allegarse al Estado y su poder permitió a los diversos actores posicionarse; el caso de Tablada es un claro ejemplo de lo engañoso que puede resultar totalizar exclusivamente en una particularidad ideológica a los artistas e intelectuales que participaron en la educación con su obra personal, en periódicos, revistas, etc.

Son los intereses y a veces la propia necesidad los que impulsan a realizar determinados actos; Siqueiros, reconocido como uno de los artistas más importantes del siglo xx en México, destacado sobre todo por su actividad muralista, como muchos otros fue un personaje polifacético en su propuesta expresiva,

259 Sandoval, Adriana. *Op. cit.* Nota. 232. Pág. 158

260 Werner Tobler, Hans. *La Burguesía Revolucionaria en México: su origen y su papel 1915-1935. en Historia Mexicana* Vol. 34, No. 2 (Oct. - Dec., 1984), pp. 213-237. Colegio de México. Pág. 215.

comprometido revolucionario de las causas sociales y comunistas, identificado como uno de los que enarbolan el ideal de Vasconcelos; Graciela Amador, su primera esposa, escribe en 1948 una serie de cuatro artículos que delinear su vida con Siqueiros, la primera parte comienza en 1918 a su encuentro y matrimonio, para esa misma fecha también expresa sus colaboraciones en *Revista de Revistas*, su participación sin problema en su calidad de artista con variados medios, pensados como diferentes e incluso contradictorios.

Dibujaba dos líneas y las borraba [...] ¡Ay! mi primera “pose” y nada “La niña de los girasoles”. Luego “La danza de la lluvia”, etc., etc., carátulas que hacía para *Revista de Revistas*, supliendo a García Cabral cuando éste, por ene causa, no podía hacerlo.²⁶¹ P. 71

Similar es el caso de Roberto Montenegro, uno de los primeros pintores del movimiento muralista, en 1921 regresa de una estancia en Europa, es llamado por Vasconcelos y toma participación en la primera etapa del muralismo mexicano, colaborando en diferentes edificios públicos, posición que va perdiendo al politizarse los contenidos pictóricos por parte de los otros muralistas; también para ese año asume el cargo de jefe del Departamento de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación Pública, y aparecerá como importante colaborador en la difusión de carácter cultural, es citado en *Revista de Revistas* sin consideraciones de orden ideológico que manifiesten la diferenciación entre nacionalismo y cosmopolitanismo.

En la planta baja del Hotel Iturbide, quedó inaugurada el domingo pasado a medio día la brillante exposición pictórica del celebrado artista tapatío Roberto Montenegro, distinguido colaborador de nuestro semanario [...] Montenegro, que goza de una envidiable prestigio como dibujante, se ha revelado en ésta, su flamante exposición, como un pintor de méritos indiscutibles, que dan a su personalidad estética un nuevo y significativo aspecto.²⁶²

261 Amador, Graciela. “Mi vida con Siqueiros: Graciela Amador narra su vida con el pintor; La historia de un amor vivido con intensidad (Primera parte).” Hoy. Mexico City. No.575. February 1948. 70-71. Pág. 71.

262 “La exposición de Montenegro. Letras y arte”, *Revista de Revistas*, vol. XII, núm. 578. México, 5 de junio de 1921. Pág. 33.

Otro caso probablemente no tan evidente en el cambio radical de doctrina, pero que contribuye a entender otra inflexión de una participación no excluyente en los medios de expresión con tendencias aparentemente opuestas es Salvador Novo (1904–1974),²⁶³ destacado poeta, escritor, dramaturgo, académico, traductor, activista del Partido Socialista Mexicano, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, su primer texto escrito fue “XX poemas” (1925), sin embargo, él como muchos otros músicos, escritores, poetas, teatreros, artistas plásticos, se auto considera con derechos para hablar de la nación y comprometerse con su desarrollo; esta perspectiva de la clase intelectual se ve manifiesta en el artículo denominado “Nuestras Artes Populares”, publicado en la revista mensual *Nuestro México*, en julio de 1932.

Así es posible identificar un pliegue discursivo en torno al arte indígena antiguo, en el que se anudan la necesidad cosmopolita de formular una imagen de la tradición y el origen de la nación, y la necesidad, derivada de la anterior, de reformular y re acentuar (o re significar) la percepción de esa “excelencia sombría” que constituía el pasado indígena.²⁶⁴

Salvador Novo atribuye a la Revolución el cambio estético de los burgueses, va de la más alta distinción de la producción artística europea a la consideración de la producción artesanal nacional atribuida, según Novo, a la herencia de la tradición artística tolteca y maya. Pone en la discusión del consumo de las artes occidentales a las clases altas y la bajas, en relación con la revaloración de las artesanías como artes populares, en el contexto de la miseria de quien las produce: los indígenas, y en el valor agregado que obtienen los burgueses al aprovecharse del bajo costo en que las adquieren, por tanto es evidente que los productores, dice Novo, deben aprender a valorar y negociar económicamente su trabajo expresivo.

263 El trabajo no pretende realizar un análisis comparativo entre personajes, eso conllevaría a implicaciones de mayor responsabilidad académica y rigor en la investigación, sin embargo sirvan estos casos para evidenciar su movilidad expresiva ligada en muchos casos a aspectos ideológicos.

264 García de la Sierna, Rodrigo. *Op. cit.* Nota 233. Pág. 79.

[...] los turistas, que vienen fatigados de las grandes ciudades y admiran un poco compasivamente la choza del camino[...] compran, a sus reiterados ruegos, un jarro decorado, un pequeño sarape, un muñeco de petate, una máscara o cualquiera otra curiosidad que les ofrece un hombre mal cubierto con harapos [...] Llegan a la ciudad de México. Toman un automóvil, va a Taxco, cena en Sanborns y para su extrañeza, pero también para su comodidad, encuentra que aquellos objetos que viera en las diversas estaciones de su tránsito se exhiben ahora en una atmósfera norteamericana que le place aspirar, con el título “Mexican Curious” —sólo que a precios exageradamente mayores— [...] De manera que los pequeños objetos que el padre produce y enseña a producir a su hijo [...] [dieron] al mundo la maravillosa sorpresa de que en nuestro país no había desaparecido nunca el buen gusto [...] es aquí donde la atención de los revolucionarios debe detenerse a considerar las posibilidades de realizar y de cristalizar en hechos las promesas de la Revolución aprovechando la capacidad artística del pueblo, su habilidad manual y la pureza de su producción implantando o ayudando a implantar en ella métodos económicos, científicos, que rindan al productor el beneficio justo de su esfuerzo.²⁶⁵

Salvador Novo, así como muchos otros, construyó desde su circunstancia, intelectual y cosmopolita resignificaciones de la imagen y la tradición indígena; esto contribuye a explicar su aparente movilidad en los aspectos cosmopolitas y nacionalistas. Él fue defensor de las causas nacionales y valores culturales mexicanos y profundo crítico de la sociedad aburguesada; fue integrante de “Los Contemporáneos”,²⁶⁶ grupo de escritores mexicanos renovadores, cuyo grupo a menudo implicó a otros artistas a través de

265 Novo, Salvador. “Nuestras Artes Populares.” *Nuestro México: Un magazine mensual exclusivamente mexicano* (Mexico City). N. 1. July 1932. Pág. 54-56, 74.

266 Menciona José Luis Martínez que fue integrado por Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montelano, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Salvador Novo y Gilberto Owen. En torno a ellos, deben considerarse quince más también notables: Ermilo Abreu Gómez, José Martínez Sotomayor, Eduardo Villaseñor, Eduardo Luquín, Bernardo J. Gastelum, Samuel Ramos, Octavio G. Barreda, Carlos Díaz Dufoo Jr., Anselmo Mena, Agustín Lazo, Elías Nandino, Celestino Gorostiza, Enrique Manguía, Alfonso Gutiérrez Hermosillo y Rubén Salazar Mallén.

[...] estudios y textos de literatura mexicana, piezas teatrales [en el grupo] se divulgaron las obras de un grupo de nuevos pintores: Roberto Montenegro, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Miguel Covarrubias, Manuel Rodríguez Lozano, María Izquierdo, Agustín Lazo, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero, y un fotógrafo excepcional, Manuel Álvarez Bravo. Estos artistas renunciaban a lo monumental y propagandístico instaurado por los muralistas (Rivera, Orozco y Siqueiros) y se esforzaban por volver a un arte menos ambicioso y más limitado e intenso.²⁶⁷

Es interesante que los artistas cercanos a Los Contemporáneos se pensarán diferentes a los más arraigados del proyecto nacionalista, específicamente los muralistas, sin embargo todos coinciden en muchos espacios de difusión cultural, tal es el caso de los ejemplos antes expuestos y que confluyen en *Revista de Revistas*, definida como publicación de características cosmopolitas, empero el encuentro también sucede en una revista que es posterior a los intereses de esta investigación, pero sirve para ejemplificar brevemente lo que se viene mencionando en torno a la destacada actividad de estos personajes, en este caso se trata de la *Revista Forma*²⁶⁸ (1926-1928) en la que Salvador Novo es el “censor”, o “representante del criterio artístico” de la Secretaría de Educación Pública SEP, que no es otra cosa que el con director de la misma.

La *Revista Forma* fue patrocinada por la SEP y la Universidad Nacional de México, fue una revista que abordaba temas de pintura, grabado, escultura, arquitectura y expresiones populares, su director fue Gabriel Fernández Ledesma y se ubica como una de las primeras en su género; surge en el contexto del reconocimiento de las raíces de lo “mexicano” y de la construcción del nacionalismo, su inclinación es completamente cultural y de reflexión identitaria en torno a lo que se produce en el campo de las artes plásticas del país, desde aquellas de origen indígena, hasta las que implican la vertiente

²⁶⁷ Martínez, José Luis. “El momento literario de los contemporáneos”. *Letras Libres*. 2002. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-momento-literario-de-los-contemporaneos/> revisado 21 de julio de 2013.

²⁶⁸ *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*. Forma 1926-1928, Fondo de Cultura Económica, México, Primera Edición Facsimilar, 1982.

hispanica, aunque todas hablan de la importancia autoreflexiva de México y su gran movimiento cultural, menciona Puig Casauranc en su editorial al número 1,

Corresponde a la Secretaría a mi cargo el atender con particularidad al fomento y desarrollo de las artes plásticas en el país [...] del formidable caudal de fuerza creadora que alienta en nuestra raza [...] Así se ha conservado en nuestro país, de generación en generación, como un fuego sagrado, esta prístina capacidad de producir belleza real. Aletargada por los años, vívida en otros, bárbaramente combatida por el mal gusto afrancesado del siglo diecinueve, hoy que el gobierno de la revolución, en una clarinada nacional, quiere unificarnos en lo que más tenemos de fuerza creadora para integrar una patria, la voz de nuestra raza ha respondido [...] Y arte, liberado de esas malas influencias, es el deseamos que se haga en esta Revista.²⁶⁹

Coincidieron personalidades como: X. Villaurrutia, S. Ramos, J. Charlot, G. Fernández Ledesma, S. Novo, A. Lazo, M. Ortiz Monasterio, J. Clemente Orozco, C. Chavéz, R. Montenegro, Anita Brenner, M. Toussaint, Fermín Revueltas, D. Rivera, D. Alfaro Siqueiros, F. Díaz De León, F. Leal, Molina Enriquez, Ramón Mena, T. Modotti, Maroto, Luis G. Serrano, R. Heliodoro Valle, R. Tamayo. M. Romero de Terreros, Abreu Gómez, M. Ramírez, E. Weston, A. Reyes, entre los más destacados.

En la revista es importante la constante revaloración del potencial auténtico que existe en la expresiones artísticas nacionales, es notable la inclusión del pueblo a través de sectores indígenas y obreros, así como la perseverante enunciación revolucionaria que busca otorgar espacios para mostrar la obra hecha por niños en los centros populares: pintura, bordados indígenas, artesanías, juguetes típicos mexicanos, piezas arqueológicas, el arte del azulejo; la posibilidad de acceder al arte para los obreros, aunada a las manifestaciones arquitectónicas, muralísticas, pictóricas, escultóricas que abrevan de la naturalidad de la raza, expresadas por los grandes artistas.

269 *Ídem.* Pág. 11

Evidentemente *Revista de Revistas* y la *Revista Forma* son proyectos que se nutren de orígenes opuestos, la primera es de propósito empresarial y comercial, con inspiración ideológica de prototipos internacionales, con una importante cantidad de referentes gráficos y literarios publicitarios, dirigida a un sector social distinguido económicamente, mientras que la segunda nace del Estado posrevolucionario, con objetivos de difusión cultural, que busca integrar al pueblo como actor fundamental de la Revolución; los gráficos y literatura son de compromiso social referido siempre a México, su historia y su devenir, incluso los pocos espacios de difusión son de carácter formativo, lo que destaca en sus siete números; ésta se compone de anuncios de fotografías, de librerías como *Porrúa Hermanos*, *Pedro Robredo*, *Herrero Hermanos*, las revistas; *Mexican Folkways*,²⁷⁰ !30-30! órgano de pintores de México, se invita también a colaborar en la revista y a la conformación del Museo de Arte Moderno Americano a partir de la donación de obras.

Dos proyectos culturalmente opuestos, albergan entonces a personalidades como Montenegro, Novo, Caso, Siqueiros, Leal, Tablada, Elizondo, Reyes, entre otros; en algún momento de su vida la respuesta que da a estos artistas se halla en las necesidades individuales, intereses personales, la clase media a la que pertenecen, el valor que se otorga a la noción de civilización —modernidad—, en la que existe una consideración importante a la cultura como compromiso o como cliché, ya que es referente de educación.

270 Como parte del proyecto político, el gobierno posrevolucionario realizó una importante campaña de difusión cultural nacional e internacional, con el objetivo de mostrar la transformación radical que ocurría en el país y las diferencias con el antiguo régimen; en apoyo a esta decisión, a través de la Universidad Nacional Autónoma de México se abrió la escuela de verano para extranjeros, en la cual colaboraron Cosío Villegas, Antonio Caso, asimismo por medio de éste programa, también se produjo la revista *Mexican Folkways*, dirigida y fundada por Frances Toor, norteamericana que vino a estudiar antropología al programa de la Universidad, fue editora de diversas guías de turismo, promotora de tradiciones nacionales; *Mexican Folkways* fue fundamental para propagar el arte, artesanías, costumbres típicas, y al propio indígena como elementos de las nuevas tendencias sociales en México, par dar a conocer el valor de la civilización mexicana, la revista se escribió en español e inglés, con el objetivo de que los conacionales revaloren su cultura y el turismo internacional la conozcan; la publicación contribuiría a que México fuera un espacio de interés para artistas e intelectuales de diferentes partes del mundo; nació en 1925 y hasta el 1927, al principio fue bimestral, posteriormente trimestral, de 1928 a 1933 se publicaron tres numeros dedicados a Posada y Rivera, éste último figuró como director artístico en la etapa final.

Se ha considerado como objeto de estudio de esta investigación a *Revista de Revistas*, en el período comprendido de 1921 a 1924, ya que como representante de un género editorial permite señalar elementos identitarios en relación con la sociedad; la revista tuvo una presencia fundamental en un periodo de crisis en la historia de este país, en el que se dan evidentes contrastes, búsquedas, posicionamientos académicos, intelectuales, artísticos y políticos en torno a la unidad cultural, así como la plena promoción del Estado en torno al planteamiento de la identidad del pueblo y a la unificación de los distintos sectores de la misma. *Revista de Revistas*, como muchas otras publicaciones, asumió una postura ideológica y política, otorgó un valor específico a la imaginería social que no precisamente es el del nacionalismo revolucionario.

En ella participaron escritores y artistas de gran renombre, se hizo presente el desarrollo técnico de la fotografía como parte de la oportunidad para ilustrar sucesos y como recurso propagandístico; asimismo la disciplina del dibujo continuó como recurso de la prensa ilustrada, fue una constante en la propuesta de la imagen publicitaria y de la información general, y es clara y definitiva la participación del dibujo como imagen en la construcción de categorías estéticas y simbólicas de los anuncios.

Dibujo y fotografía serán determinantes de la cultura visual que se recrea en la época. El dibujo con sus aplicaciones cosmopolitas contribuyó sobre todo, en el entorno de la Ciudad de México, a la construcción de una atmósfera internacional y modernista.

Se ha reiterado que la producción periodística estuvo ligada a grupos de poder tanto gubernamentales como económicos, y han servido como medios de promoción de ideas políticas, estrategias mercantiles así como también de reafirmación de una visión del mundo, que muchas veces tiene participaciones filosóficas, religiosas o de comportamientos culturales. Cabe destacar que los propios implicados en una revista o periódico tenían una perspectiva personal y de clase a menudo comprometida con los de su condición.

Contexto editorial y publicaciones gráficas en México (1921-1924)

Los diarios y revistas se pensaron como empresas y ahora veían a su público como consumidor, a quien debían persuadir para comprar y no como un público lector con el que compartirían ideas e intereses; esta circunstancia estableció otra variable en la relación prensa-poder, pues cobraron importancia e influyeron en los contenidos de las publicaciones el anunciante y el consumidor, además de los dueños, los empleados (periodistas, administrativos, de talleres, etcétera) y el Estado [...] las ganancias no provienen de la venta de noticias, o sea del diario, sino de las cuentas por la venta de espacios para publicidad a otras empresas.²⁷¹



Portada de revista *Don Quijote*. 1921.



²⁷¹ Navarrete, Laura. *Op. cit.* Nota 193. Pág. 93.



Portada de revista
Don Quijote. 1919.

En el porfiriato existe ya una larga experiencia en la producción de revistas periódicas ilustradas que funcionan como semanarios, quincenales, mensuales, situación que permite un importante trabajo en el manejo de la imagen, debido a que hay tiempo para su elaboración ya sea a través de fotografías, grabados o litografías. Es evidente que este tipo de publicaciones ya tienen un perfil ideológico expresado a través de la imagen, sobre todo tratándose de propuestas de corte popular o refinado, de crítica política o de reafirmaciones que aprueban al sistema de gobierno. Afirma Navarrete que también la imagen confirma ávidamente desde el porfiriato al arte, la cultura universal, la publicidad, y al final la noticia.

Es importante destacar que en el porfiriato la prensa mexicana experimentó la transformación del espacio noticioso en el espacio publicitario, debido a que el interés económico estaba directamente ligado al establecimiento comercial de finales del siglo XIX:

[...] de las primeras firmas “modernas” –Ferromex, Peñoles, El Puerto de Liverpool, El Nuevo Mundo, Sanborns, El Palacio de Hierro, Cervecería Cuauhtémoc, la Compañía Cervecera Toluca, El Banco Nacional de México, la Compañía Fonográfica Mexicana, la Compañía

de Petróleo el Águila—, muchas iniciaron como negocios [...] Cada una desarrollo su propia estrategia de promoción de identidad, algunas de las cuales permanecieron y son parte del imaginario publicitario del siglo xx.²⁷²

Muchas de ellas son las que se harán presentes a través de una propuesta visual durante el periodo posrevolucionario y muchas por más tiempo. Sus anuncios representaron artículos de cuidado personal, medicamentos, artículos para el hogar, transportes, objetos para dama y caballero. Sin embargo, durante la lucha revolucionaria disminuyó la inversión en este tipo de publicidad, ya que muchos inversionistas extranjeros regresaron a sus países de origen o se exiliaron, principalmente en los Estados Unidos.

La guerra redujo la producción de impresos,²⁷³ sin embargo la prensa política continuó produciéndose; se destacan *la Chispa*, *El Resumen*, *Tricolor*, *El Ahuizote*, *Multicolor*. Cabe reconocer el trabajo que se realiza en la gráfica en Córdoba Veracruz, en la producción del periódico *la Vanguardia* que dirige el Dr. Atl.

Para el periodo 1921-1924 existe una producción importante en cuanto a publicaciones periódicas, sin embargo se contextualizarán algunas de las más importantes como referentes temporales de *Revista de Revistas*, ya que se muestran como documentos históricos que pueden precisar contenido ideológico del México post-revolucionario.

Las revistas contaban con departamentos de dibujo y grabado, además de secciones especializadas como la llamada “Departamento de Anuncios”, encargada de obtener el material que se imprimía en los talleres de fotograbado de la misma revista o en talleres de impresión independientes [...] Con la influencia de estos sistemas, se desarrolló un sistema publicitario nacional que paulatinamente definió rubros conceptuales y operativos.²⁷⁴

272 Vilchis, Luz del Carmen. *Op. cit.* Nota 11. Pág. 125.

273 Troconi, Giovanni. *Diseño Gráfico en México 100 años 1900-2000*. México: UAM / Artes de México, 2010. Pág. 50.

274 Ortiz Gaitán, Julieta. *Op. cit.* Nota 212. Pág. 50.

En este orden de ideas se tiene a los objetos editoriales como producto de prácticas sociales, y por lo tanto portadores de significado cultural. Por otra parte, estos mismos objetos editoriales responden técnicamente a criterios de manejo de imagen, formas, diseño, papel, diseño tipográfico, procesos de impresión, mismos que caracterizarán a cada proyecto editorial pues manejan una tipología diferente, de conformidad con los principios temporales de divulgación. Históricamente han existido diferentes objetos editoriales,²⁷⁵ esta precisión de objetos es importante en la investigación, pues contribuirá al entendimiento cultural e ideológico a través de su evolución y desarrollo.

En un primer acercamiento a los archivos hemerográficos²⁷⁶, se identificaron de manera general aproximadamente 160 producciones editoriales, que por su denominación en algunos casos se refieren a lo mismo, aunque se nombran de diferente manera. Se encontraron revistas,²⁷⁷ semanarios, boletines, gacetas, reportes, periódicos y diarios cuya temporalidad las hace presentes en la totalidad o en un fragmento del periodo que interesa a la investigación (1921 a 1924), de tal manera que la siguiente caracterización es breve e introductoria de los mismos.

Se registraron los semanarios que tienen la característica de un periódico en cuanto a contenidos, es decir, su principal función era presentar noticias, proporcionar información, otorgar consejos a los lectores, en algunos casos se incluyen tiras cómicas y artículos literarios, su periodicidad es semanal. Sin embargo, se revisaron algunos semanarios que tienen características de revistas como: *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas*, *Jueves de Excelsior*, *El Sábado*, etc.

275 El libro ha sido por excelencia el documento editorial, sin embargo existen muchos otros, tales como: colecciones, enciclopedias, revistas, boletines, manuales, reportes o avances de investigación, periódicos, folletos, dípticos, trípticos, cuadrípticos, volantes, mailing, carteles, productos promocionales impresos, papelerías de sociales, documentos de valor, empaque y envase; todos tienen características ideológicas, formales, de producción y distribución, diferentes.

276 Hemeroteca Nacional de México.

277 Definición que posteriormente se hace es de, Gerardo Kloss Fernández del Castillo. *Entre el diseño y la edición*. Tradición cultural e innovación tecnológica en el diseño editorial. UAM-Xochimilco. 2002. México.

Los boletines, por su periodicidad son parecidos a las revistas, sin embargo, pocas veces son temáticos. Su objetivo es informar a los miembros de una institución, empresa, partido o grupo, sobre eventos que acontecen en cada organización, así por ejemplo en 1922 se encuentran: el *Boletín de la Cámara Nacional Central de México*, *Boletín de la Universidad Nacional de México*, *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste de Yucatán*, etc. Generalmente son publicaciones sin cubiertas, pocas aparecen encuadernadas, regularmente cubren una extensión geográfica limitada, aunque también existen aquellos que cubren un espacio geográfico amplio, por ejemplo: el *Boletín Comercial de Coahuila* y *Boletín Comercial de Chihuahua*, sobre todo cuando cubren temas especializados.

Las gacetas son publicaciones que tienen la característica de ser elaboradas de forma oficial, daban noticias literarias, administrativas, judiciales, incluso religiosas, son disposiciones para el conocimiento público; algunas de ellas son: *La Ley* (1924); *Gaceta Oficial de Veracruz* (1924), *Gaceta del Gobierno del Estado de México* (1923) y *La Gaceta Oficial del Arzobispado* (1921), que contienen, reglamentos, acuerdos y otras disposiciones y resoluciones.

Los reportes son productos editoriales sobre todo de instituciones donde se hace investigación o que generan algún tipo de informe. Responden a la necesidad de publicar productos de trabajos y resultados específicos, por ejemplo: *El Reporte de la Conferencia sustentada en Teatro Abreu el 6 de agosto de 1921* sobre la imprenta en México, así como el denominado *Abrazo de Obregón Ideario de la Revolución Mexicana de 1924*, que presentan tópicos especializados de interés a un grupo en particular.

De las publicaciones periódicas los diarios son los más comunes, contienen noticias con información general sobre lo acontecido en un tiempo y espacio geográfico particular, de los cuales se enuncian algunos: *El Herald de México* (1919), *El Universal* (1916), *El Excelsior* (1917), *El Mundo* (1922), *La Raza* (1922), *Las Noticias* (1922), *El Día Español*, *El Demócrata* (1914), contemporáneos en otros estrados por ejemplo en Jalisco *El Informador* (1917),

en Monterrey *El Porvenir* (1919), y en Torreón *El Siglo de Torreón* (1922). Los periódicos de circulación general conforman un género por la relevancia que tienen en la vida política, económica, cultural y social.

Las revistas son los principales objetos de interés en esta investigación y tienen un carácter particular, sus contenidos generalmente son coherentes de acuerdo con un título y una propuesta de diseño. En su mayoría están integradas por un cúmulo de artículos sueltos, tienen una extensión moderada, títulos, criterios editoriales, e ilustraciones. Cuentan con aparato crítico que intenta mantener cierta unidad, aunque su periodicidad es variable. En el formato de revista ilustradas destacan, para ejemplificar en diferentes temas de interés: de espectáculos *Don Quijote*; deportes moda y sociedad: *El Heraldo Naturista*, *El Hogar* de literatura y variedades: México Moderno; revista mensual de letras y artes; *Revista de Revistas*; *Azulejos*, revista ilustrada y retratos; *El Universal Ilustrado*, semanario artístico y popular; *Jueves de Excelsior*; *El Mundo Gráfico*, revista popular ilustrada; *Elegancia*, revista mensual con información noticiosa, modas y variedades. También se localizaron revistas con tópicos específicos como: educativas, internacionales, científicas, jurídicas, religiosas — como la del arzobispado—, militares, sanitarias, científicas, artísticas, culturales, literarias y de variedad, que hablaban sobre los intereses de la raza latina en el nuevo mundo, hogar mexicano, negocios, entre otras; se puede apreciar la tendencia general de los medios impresos hacia los temas de tópicos actuales y contemporáneos de la época.

Con estas publicaciones coexisten los periódicos *Omega* (1918) anticarrancista, dirigido por Daniel Rodríguez de la Vega; *El Heraldo de México* (1919), propiedad de Salvador Azuela y dirigido por Vito Alessio Robles; los magazines *El Universal Ilustrado* (1917) y *Revista de Revistas* (1910); *El Universal Gráfico* (1922), tabloide vespertino dirigido por José González y cuyo editor político era José María Puig Casauranc; *Jueves de Excelsior* (1922), magazine ilustrado dirigido

por Gonzalo Espinosa; *Toros y Deportes*, también conocido como *El Universal Taurino* (1922), dirigido por Regino Hernández Llergo, *El Mundo* editado por Martín Luis Guzmán y *El Globo*, dirigido por Félix F. Palavicini entre enero y abril de 1925.²⁷⁸

Destaca Laura Navarrete²⁷⁹ que el cambio que sufre la industria de la información, se da debido al interés económico de los propietarios y los lazos que establecen con los anunciantes, ya que convierten a las revistas en empresas periodísticas, y eso va a suceder principalmente en la ciudad de México con: *El Universal* (1916), y su revista, *El Universal Ilustrado* (1917), *Excélsior* (1917), y también de su dependencia *Revista de Revistas* (1910), y *El Heraldo de México* (1919), compañías que al mismo realizan un esfuerzo importante por profesionalizar los medios técnicos de producción y de carrera de su empleados.

La nueva prensa contó con las colaboraciones gráficas de artistas como José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Fernando Leal, Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Ignacio Rosas, Miguel Covarrubias, Jorge González Camarena, Emilio Amero, así como de otros más abocados a la ilustración como Carlos Sánchez, Armand Prechsler, Xavier Batista, Ángel Zamarripa, Facha, Cadena M., Roberto de la Cueva del Río, Rafael Martínez Jr. y Gabriel Vargas, entre otros. También están los colaboradores de Multicolor, ya mencionados, que destacarán como dibujantes de primera línea a partir de los años veinte: Santiago R. de la Vega, Clemente Islas Allende y Ernesto García Cabral.²⁸⁰

La prensa nacional de los años veinte estuvo fuertemente influenciada por el periodismo norteamericano en muchos aspectos: la producción técnica, el asesoramiento y distribución de maquinaria; en lo económico al realizar alianzas estratégicas con inversionistas; en el informativo: muchos de los

278 Navarrete, Laura. *Op. cit.* Nota 193. Pág. 92.

279 *Ídem.* Pág. 93.

280 Ortíz Gaitán, Julieta. *Op. cit.* Nota 212. Pág.184.

artículos provenían de agencias internacionales principalmente estadounidenses, condición que garantizaba información literaria de clase mundial y actual, lo cual definía a la sociedad informada y la integraba a los acontecimientos del mundo, también aseguraba una prensa de vanguardia. En lo referente al manejo de imagen, la asociación a agencias de anuncios y de publicidad garantizó una propuesta cosmopolita, sobre todo en *Excelsior* a través *Revista de Revistas*, y en el *Universal* por medio del *Universal Ilustrado* con la propuesta de dibujo publicitario, fotografía periodística y la caricatura internacional.

La interrelación de agencias que administran la información de diferentes países en general, por medio de la imagen fotográfica y en ocasiones la publicitaria, posibilitó un intercambio con la esfera intelectual de Europa y Estados Unidos, que marcó autoridad en lo referente a la propuesta identitaria cosmopolita. Las empresas editoriales más importantes como *El Universal*, *Excelsior* y *El Heraldo* van a tener a la familia como su objetivo principal, sin embargo es un tipo particular de modelo familiar y poblacional, no es el pueblo al que se piensa en estas publicaciones modernas, ya que parte de la propuesta está fundamentada en noticias internacionales, existe un gran bagaje ofrecido en sentido fragmentado, por ejemplo la literatura, el teatro, cinematografía, dirigidos a un sector determinado.

Tal situación hace que *Revista de Revistas* y otros diarios y semanarios dirijan sus esfuerzos económicos, ideológicos y de política cultural a un público que se piensa diferente, y que en el poder adquisitivo sí lo es; ya que en el acceso de oportunidades aspira a satisfactores identitarios de una clase social urbana, manifiestos evidentemente en noticias y anuncios; por supuesto que también se propicia la correspondencia entre revista y lector, generando la distinción de un grupo que se asume exclusivo en una segregada población, al mismo tiempo que se asegura la existencia de *Excelsior* y de *Revista de Revistas* como socios capitalistas ya que pertenecen al mismo grupo editorial, situación que ocurre con otras publicaciones importantes.

Revista de Revistas como referente identitario posrevolucionario

Revista de Revistas fue creada en 1910, por Luis Manuel Rojas, adquirida por el empresario poblano Rafael Alucín en 1915, quien posteriormente fundaría en 1917 el periódico *Excélsior*. María Teresa Camarillo, afirma de Alucín que,

[...] abrió en el país lo que llamó la prensa mercantil e industrializada [...] *Excélsior* nació ya con características modernas, de ser eminentemente noticioso, informativo, pero también de opinión y con una visión totalmente empresarial [...] fue inspirado en el periódico estadounidense *The New York Times* [...] Él tenía muy clara la visión de que la prensa, además de cumplir con su función de informar, tenía que ser un producto que dejara ganancias.²⁸¹

De tal manera, como empresa, periódico y revista

[...] trabajaban de manera conjunta las áreas y el manejo informativo; pero el diario destacaba unos asuntos y la revista otros o los mismos pero de manera distinta y casi siempre apoyados con fotografías y textos breves. Por ejemplo, el cotidiano casi no se ocupaba de literatura y pocas veces explotaba la crónica y la entrevista como género; en tanto el magazine ponía énfasis en lo cultural y se apoyaba mucho más en los géneros mencionados, en las notas breves y en las imágenes.²⁸²

Revista de Revistas se presentó con el eslogan de “El Semanario Nacional”, desde el 28 de enero de 1910 estuvo inscrita como artículo de segunda clase, el gerente general fue Rafael Alucín y el director José de Jesús Núñez y Domínguez. Para 1921 la suscripción por un año costaba \$15.00; por seis meses \$8.00; por tres meses \$4.50; por un mes \$1.60 pesos, y un ejemplar costaba \$30 centavos.

281 *Excélsior Especiales*. “Rafael Alducin Bedoya fundó El Periódico de la Vida Nacional”. <http://www.excelsior.com.mx/2012/03/18/comunidad/816979/27> de marzo de 2013

282 Navarrete, Laura. *Op. cit.* Nota 193. Pág. 121.



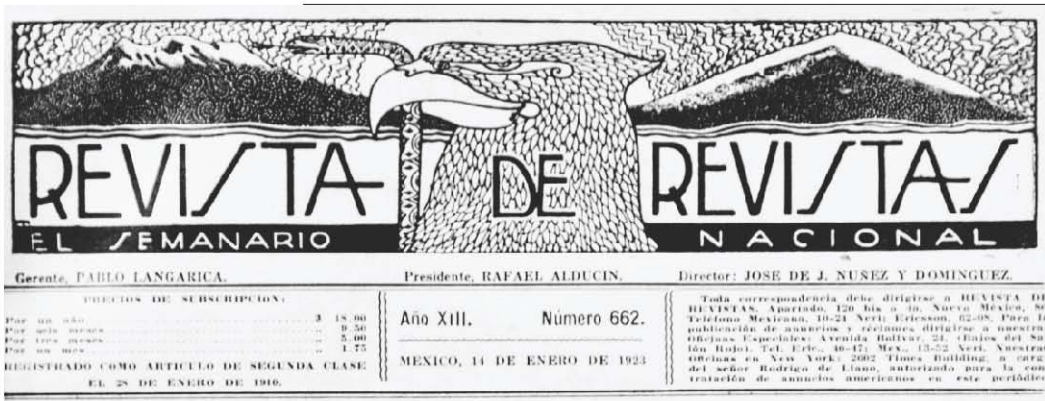
Encabezado de *Revista de Revistas*.
Agosto de 1921.

Dentro de la información²⁸³ que presenta el encabezado están los datos formales de información

Toda la correspondencia debe dirigirse a REVISTA DE REVISTAS, Apartado 120 bis o 4ª. Nuevo México, 86. Teléfono Mexicana, 10-24 Neri; Ericsson, 62-08. Para la publicación de anuncios y reclamos, dirigirse a nuestras Oficinas Especiales. Avenida Bolívar, 24. (Bajos del Salón Rojo). Tel. Eric. 40-47; Mex. 1-52 Neri. Nuestras Oficinas en New York: 2002 Times Building, a cargo del señor Rodrigo de Llano, autorizado para la contrata de anuncios americanos en este periódico.

Este anuncio presenta la importancia que dieron por un lado, los gobiernos de otros países al manejo de información propagandística y publicitaria en México, principalmente el norteamericano, y la visión de negocios que tenía Alucín en su empresa periodística, al tener un representante de anuncios en New York.

²⁸³ *Revista de Revistas*, 28 de agosto de 1921. Biblioteca y hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada. Toda la información ha sido tomada de la publicación comprendida de 1921 a 1924, datos específicos, contenidos, imágenes y dibujos..



Encabezado de *Revista de Revistas*, enero de 1923, sufre adecuaciones en el diseño del águila, la propuesta tiene una evocación nacionalista al retomar un fragmento del escudo nacional y los volcanes.



El diseño tipográfico a menudo personalizado para las publicaciones y dibujado a mano, sufrió de experimentaciones estilísticas como consecuencia de las corrientes populares vigentes, tal es el caso del *art Nouveau* y el *art déco*.

El capital caracterizó a la industria de este lapso, asimismo las relaciones internacionales, ya que la empresa editorial se benefició de maquinaria y tecnología, como la llegada de la técnica de fotograbado para la producción masiva, así como de insumos e incluso de información a través de las agencias. El rotograbado fue introducido en el periodismo en 1920²⁸⁴ por Rafael Alucín Bedoya, formó parte de los avances que se dan en la industria periodística; se trata de una técnica de grabado en hueco de aplicación directa, al grabar en cilindros la imagen a imprimir permite su transferencia, situación que permitió cambiar la tonalidad de la revista a tonos sepias para hacerla más atractiva.

284 *Excelsior Especiales*. Rafael Alducin Bedoya Op. cit.



Encabezado de *Revista de Revistas*, noviembre de 1924, sufre adecuaciones en gráfico del así como en la adecuación tipográfica.

Los realizadores y colaboradores conforman una lista de importantes artistas, escritores e intelectuales del tiempo, cronistas, técnicos impresores, además de corresponsales en Europa, Norteamérica y América Latina, sirva el gráfico dibujado por García Cabral para darse una idea; que a la letra dice:

Figuran en esta doble plana de honor caricaturizados por el lápiz de Cabral no sólo quienes hacemos semana a semana REVISTA DE REVISTAS, sino también aquellos que nos han honrado con su eminente colaboración o que con su pluma nos han alentado con inmerecidos elogios: No. 1. José de J. Nuñez y Domínguez, Director; No. 2. Roberto J. Nuñez y Domínguez, Cronista Teatral; No. 3 José D. Frías, Representante Literario en París; No. 4 José Francés; no. 5 Gabriela Mistral; No. 6 Rafael Alucín, Presidente de la Cía. Editorial EXCELSIOR," S. A.; No. 7 Pablo Langarica, Gerente; No. 8 Lic. Alfonso Reyes; No. 9 Dr. Enrique González Martínez; No. 10 Ernesto García Cabral, Dibujante; No. 11 Roberto Montenegro; No. 12 José F. Elizondo, Redactor Festivo; No. 13 Miguel Lerdo de Tejada, Censor Musical; No. 14 Enrique Gómez Carrillo; No. 15 José Santos Chocano; No. 16 Lic. José Elguero, Editorialista; No. 17 Lic. Julio Jiménez Rueda, ex corresponsal literario en Buenos Aires; No. 18 Francisco Pérez, Traductor; No. 19 Arturo flores, Encargado de la Página recreativa;

No. 20 Lic. Martín Gómez Palacio; No. 21 Lic. Alfonso Toro; No. 22 Luis G. Urbina, Corresponsal Literario en Madrid; No. 23 Ventura García Calderón; No. 24 José Juan Tablada, Corresponsal Literario en Nueva York; No. 25 Carlos Serrano, ex corresponsal en Europa; No. 26 Manuel Espinosa, Fotograbador; No. 27 Lic. Efrén rebolledo; No. 28 Ignacio Miranda, Traductor; No. 29 Cirilo Villegas, Ayudante del Archivo; No. 30 Ernesto Carrasco Zanini, Cronista Taurino; No. 31 Marcos Jiménez, Archivero; No. 32 Roberto Cuevas, Ayud. Del Dibujo; No. 33 Miguel Patiño, A. Del dibujo; No. 34 José Miguel Cueto, Mecanógrafo; No. 35 Pedro G. Cortés, Formador; No. 36 mariano Martínez, Dibujante; No. 37 Ing. Julio Riquelme Inda. Redactor Agrícola; No. 38 Francisco Montarde G. I. Redactor de la "semana Hace 50 Años;" No. Gabriel Alfaro; No. 40 Ángel Álvarez, Prensista; No. 41 Francisco Contreras; No. 42 F. Cid de León, Rautero; No. 43 Alfonso Garduño, Dibujante; N. 44 Lorenzo Ríos, Fotograbador; No. 45 Lic. Fernando Valenzuela, Cronista Deportivo; No. 46 Lic. Jesús Zavala; No. 47 Xavier Sorondo, Cronista Literario.²⁸⁵

La publicación, como se indica, tenía como planteamiento los temas culturales y literarios, sin embargo la información gráfica es fundamental, ya que se ilustran los artículos, poesías, cuentos, deportes, moda, es una revista indiscutiblemente visual, texto e imagen se complementan adecuadamente.



Caricaturas de realizadores y colaboradores de *Revista de Revistas*. García Cabral 1923.

²⁸⁵ *Revista de Revistas*. Enero de 1923.

El diario defendía su posición crítica ante el gobierno quizá porque tenía cierta independencia económica basada en una amplia gama de anunciantes (representativos del capital nacional y extranjero), en su relación con los grandes consorcios periodísticos (vía agencias), pero sobre todo porque se fue ganando el apoyo de lectores que formaban parte de una selecta fracción de la sociedad mexicana, con recursos e influencia.²⁸⁶

Con respecto a las características formales de la revista: mide aproximadamente 26 cms. x 38 cms, el número de páginas variaba de 36, 40, 42, 44, la portada siempre era resuelta a color, principalmente tricromías; durante el periodo que comprende a la investigación el principal ilustrador fue Ernesto García Cabral, salvo cuando se realizaba la invitación a algún pintor o dibujante famoso — situación que no es común—, tal es el caso del número 560 del 30 de enero de 1921,; *El viejo revolucionario* es un óleo ejecutado para el semanario por el pintor español Don Julio Vila y Prades²⁸⁷ en tricromía de A. Busnego. Cabe destacar que no es una pintura hecha por García Cabral y es también la primera imagen estereotípica nacional de la cual doy cuenta en este periodo. Llama la atención que fue realizada por un extranjero y también es común que la portada no alude a los contenidos.

En general las portadas refieren a acontecimientos del mundo sin que necesariamente se aborde su tópico en el interior, incluso sin haber una explicación del mismo; los temas son los considerados actuales en lo social, político, moda, belleza, salud y esparcimiento, los temas nacionales se abordan con poca frecuencia y con un fuerte matiz de modernidad, se presentan contenidos de un México particular, que no es incluyente, no hay diversidad, evidentemente no es popular, y hay claras distinciones con respecto al tipo de gente, la sociedad, costumbres e ideologías. La condición del diseño y los contenidos, por lo mencionado, atrae por la gran cantidad de imágenes y temas, pero entonces como ahora el poder de la imagen hace a esas publicaciones interesantes, ya que al cubrir casi el total de páginas con alguna ilustración llama fuertemente la atención.

²⁸⁶ Laura Navarrete. *Op. cit.*, pag. 150

²⁸⁷ Se aprovecha la presencia del pintor español Don Julio Vila en México al asistir a una exposición



Portada *Revista de Revistas*. Julio Vila y Prades. 30 de enero de 1921

Los temas presentados son variados, por ejemplo muchas son tópicos referidos a los estados, música, publicidad, bebidas, acontecimientos importantes, también se abordan asuntos relacionados con las tradiciones, se realizaban reportajes sobre juguetes, moda, lugares, objetos, etc. En general los contenidos de un número van en el siguiente orden, y es común encontrar más o menos la siguiente disposición con algunas variaciones de uno a otro:



“Modistilla”, Portada de 1921, realizada por Ernesto Gracia Cabral.

1. Portada, 2. Notas curiosas, 3. La semana hace 50 años, 4. La semana lírica, 5. Información dedicada a eventos o relaciones sociales, 6. Cuentos selectos, 7. A través del mundo, 8. Notas extranjeras, 9. Crónicas del cine, 10. Sport extranjero, 11. Crónicas teatrales, trata sobre los artistas mexicanos en el extranjero, 12. Letras y artes, 13. Página dedicada a exclusivamente a publicidad, 14. Páginas Taurinas, 15. Páginas musicales, 16. Impresiones de viaje (1 página), 17 página recreativa (1 página, juegos y pasatiempos), 18. Contraportada, denominada Revista de caricaturas, presenta una compilación de caricaturas de diferentes países y los tópicos que son eminentemente cosmopolitas e internacionales; así aparecen algunas de diferentes diarios, por mencionar algunas como²⁸⁸: Daily News, “L Avenir” de París, “L Homme Libre” de París, “L” Echo de París, “L Progress Civique” de París, “L Ustigue Blatter” de Berlín, “Les Hommes du Jour” de París, “Passing Show” de Londres, “Citizen” de Brooklyn, “Mucha” de Varsovia, “Lustige Blatter”, Berlín, “American”, de Baltimore.

El planteamiento informativo es eminentemente cultural e internacional, por ejemplo narra un episodio de Irlanda o Inglaterra, el trágico destino de la familia imperial rusa o la política extranjera en Francia, todos estos casos ilustrados con fotografías de personajes o espacios geográficos; con respecto a los temas nacionales existe la promoción del turismo, y una visión de los espacios desde la perspectiva de su incorporación al desarrollo. México es un país que respira modernidad, por ejemplo Puebla y sus construcciones, Necaxa y su hidroeléctrica o Chapala con su balneario de Semana Santa, incluso imprimieron ediciones temáticas dedicadas a los estados. Sin embargo en el transcurso de las páginas de *Revista de Revistas*, se despliegan numerosas inserciones de dibujo publicitario, que históricamente han contribuido en los modos de consumo, hábitos, aspiraciones y la forma de vida de la sociedad mexicana.

²⁸⁸ Situación que permiten identificar el abastecimiento de información en general de *Revista de Revistas* a partir de las agencias internacionales.

En general las fotografías en blanco y negro funcionan como referente de eventos sociales, políticos, caracterización de algún conflicto bélico, hechos personales, o alusivo a un individuo —así el caso de Bebe Daniels—; son documentos gráficos testimoniales que otorgan certeza, validan lo que se dice, las fotografías van a legitimar la verosimilitud de las noticias.

Los cuentos y narraciones son parte importante ya que ocupan una sección, así como los anuncios publicitarios y artículos, que utilizan los dibujos como discurso de presentación, por ejemplo: el último modelo de abrigo, aspirina y caféina de Bayer, faldas, trajes y abrigos, crema favorita de Sanborns, cerveza, Remington Rifles y cartuchos, Calzado Regal, Aceite Menen, Quina y Poliocarpia, , sombreros Tardán, Rhodin usines du Rhone París, —para curar dolor de cabeza, reumas-neuralgias, gripe-catarros—, cigarros, Sombreros Montes de Oca, anuncio de Adams por Sanborns, llantas Goodrich, jabón extracto de polvos, existe en los anuncios una tendencia a refinar y mejorar la apariencia personal, por ejemplo el anuncio que a la letra dice;

¿su cara es hermosa pero su nariz no? No solamente uno debe hacer lo posible por ser atractivo para satisfacción propia [...] sino que el mundo juzgará a una persona en gran manera, si no enteramente por su fisionomía; por tanto, vale la pena el ser lo mejor parecido posible en todas las ocasiones posibles.



Bebe Daniels. *Revista de Revistas*, 1921



Reportaje
sobre la moda
en Europa,
1924

Se ofrece a los lectores de *Revista de Revistas* una perspectiva de identidad original comparada con las costumbre y hábitos europeos, de tal manera que los hace sentir especiales, porque es diferente a lo nacional, a lo conocido por la sociedad mexicana, y eso responde a que los productos anunciados eran sobre todo de origen francés. Cuando se utiliza el dibujo se representa con una visión completamente cosmopolita vinculada con el tipo de información, las imágenes son consideradas actuales e imitan las tendencias de los países²⁸⁹ que son referentes, en ese sentido:

289 En torno al dibujo en el anuncio publicitario como referencia se alude a los objetos importados de Francia y Estados Unidos, pero en el sentido del dibujo que se utiliza para reforzar una noticia u nota a menudo aparecen ejemplos de los países enunciados pero también de Inglaterra, Irlanda, Rusia, España, Grecia etc.

En ellos se buscaba justificar e incrementar el consumo de productos desconocidos en el mercado mexicano y reforzar la necesidad de los ya conocidos; en los anuncios se buscaba el equilibrio visual entre texto e imagen, aunque dominaba el primero debido a la necesidad de ser muy explicativos. Se trató de persuadir al consumidor de las virtudes de los medicamentos, de los cosméticos, de la necesidad de los accesorios de moda; el testimonio, el ejemplo, la voz de quienes han recibido ya los beneficios del producto o, simplemente, la enunciación de las características del mismo era parte fundamental del anuncio.²⁹⁰

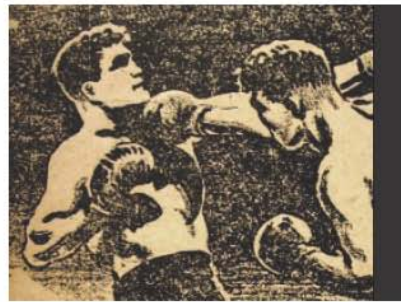
El dibujo como ilustración también representa eventos, personas o situaciones de las que no se puede dar cuenta a través de la fotografía, por ejemplo, la preparación de un ungüento natural y su apariencia de conformación “celular”, o la representación de un filósofo antiguo, en ambos casos se pretende respaldar la información a partir de connotaciones de verosimilitud, tal es el caso, por ejemplo de la evocación que se hace a la *Revista Life* que anuncia una suscripción para comprar la casa de Edgar Alan Poe.



Dibujo que anuncia la venta de la Casa de Edgard Poe en Fordham. 1921

290 Navarrete, Laura. *Op. cit.* Nota 192. Pág. 94

En general el sentido de los dibujos parece tener una condición aspiracional en la pretensión y promesa identitaria de la incorporación civilizada, que contrasta en la forma gráfica con respecto de la fotografía. También en la sección de deportes existen intervenciones dibujísticas, así como en las páginas dedicadas a los toros, hay fotografías que se mezclan con dibujos para dar fe de lo acontecido, por ejemplo el siguiente apunte de Cabral sobre Silveti toreando.



Encuentro de boxeo en el Garden Square entre Dempsey vs Brennan, apuntes de dibujo del natural para *Revista de Revistas*



Apunte de dibujo de García Cabral sobre Silveti toreando



Es interesante observar que los dibujos de anuncios publicitarios tienen el mismo formato y ocupan los mismos espacios; en algunos casos estos dibujos incorporan nuevas propuestas, sin embargo son reiterativos los que anuncian tónicos, pastillas, armas, sastres, remedios de belleza.

Revista de Revistas trabajó con agencias de información, que también administraban anuncios publicitarios resueltos en el extranjero, en esos casos el departamento de dibujo se encargaba de resolver y adecuar el diseño tipográfico al español, y también resolvían encargos de negocios nacionales.



Dibujo que ilustra un acontecimiento en los Estados Unidos, en la sección denominada, "A través del mundo". 1921.



JABON EXTRACTO POLVOS
De Jamaica en todo el mundo
REPRESENTANTES V.M. MANILLA y Cia. FLORALLA S.A.
URUGUAY 51 MEXICO MADRID

Dibujo de un anuncio publicitario de jabón extracto en polvos. 1922.

La propuesta dibujística se vio afectada por los estilos artísticos internacionales vigentes. Dice Julieta Ortíz²⁹¹ que existen algunos resueltos dentro del pictoricismo académico, definido a partir de realizaciones pictóricas académicas en publicidad, es decir técnicamente realizados con pintura al óleo, acuarela, pastel, *gouache*, carbón; donde el juego de la imagen y la tipografía se complementan, pero esta última es añadida al trabajo plástico previamente resuelto, aunque el trabajo compositivo del anuncio estará sujeto e influenciado a los estilos que siguen teniendo presencia en el tiempo, algunos del siglo XIX como afiches, el art nouveau, el sintetismo y el simbolismo y ya entrados los años veinte, el art déco:

[...] la concreción de una nueva sensibilidad, de un nuevo espíritu que se manifestaba en todas las ramas del arte. El *art nouveau* había revolucionado la estética, y era en Francia donde había logrado sus más perfectas realizaciones. Todo ello se manifestaba no sólo en el arte, sino en una manera de vivir, en actitudes exquisitas, decadentes²⁹² de una fragilidad peligrosa, y al mismo tiempo en caprichos de la imaginación que hallaban su mejor reflejo en las artes plásticas en donde se buscaba el detalle visual huyendo de las simetrías y rigideces tradicionales.”²⁹³

Sin embargo en algunos casos el dibujo de los anuncios publicitarios se muestra con mayor simplicidad, debido a la rapidez del requerimiento comercial de los mismos, así como al sistema de reproducción masiva empleado.

Es importante destacar que *Revista de Revistas* participó activamente por décadas, y específicamente en el periodo posrevolucionario, en la conformación de una renovada aspiración social internacional, y en la incorporación de

291 Ortíz Gaitán, Julieta. *Op. cit.* Nota 211.

292 El placer del hedonismo, la exploración en las drogas, el alcohol, el goce de los sentidos, y la procuración del vicio, son narraciones que se hacen de la forma de vida excéntrica de los artistas e intelectuales modernistas, sobre todo de aquellos que tuvieron oportunidad de estudiar o viajar para entrar en contacto con las nuevas tendencias de principios del siglo XX en Europa, principalmente París y Madrid.

293 Valdés, Héctor. *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*. México: Centro de Estudios Literarios. UNAM, 1967. Pág. 39.

valores de la vida urbana moderna, apelando al bienestar que otorga la vida de las grandes urbes. A través del dibujo, el grabado y la fotografía, *Revista de Revistas* contribuyó en la construcción simbólica de aspiraciones, ideas e imaginarios como recursos de representación de objetos, para hacer la vida más sencilla; dando cuenta de espacios tanto del país como del mundo, que ofrecen la expectativa de conocer; así como los productos que garantizan una vida más saludable, aludiendo a la expectativa de verse bien; todo esto garantizaría la pertenencia a una reconformada clase social burguesa incorporada a la identidad cosmopolita.

3.2 Exposición teórica y argumentos de un modelo de análisis del dibujo: Modelo identitario del dibujo

La idea de proponer un modelo de análisis del dibujo que enfatice elementos identitarios, surge a partir de la proposición de lograr una aproximación diferente al proceso de familiarización que los individuos generan durante la creación de dibujos en un marco histórico particular. Como objeto de estudio se destaca su importancia, ya que se han realizado numerosas clasificaciones, desde su condición artística, estilística y técnica. Además, cada vez se le reconoce con mayor fuerza como elemento fundamental en los procesos cognoscitivos de la sociedad.

Con el fin de encontrar nuevas vías para la solución de problemas, es importante redefinir nuestra manera de observar la naturaleza integrando la imaginación reflexiva con el pensamiento diferenciado [...] Las posibilidades del dibujo son mucho más profundas de lo que creemos, entendemos y hemos logrado en siglos de historia. Imaginar, indagar, reflexionar y representar el mundo de las ideas en invenciones imaginarias es una tarea de descubrimiento que se facilita con el dibujo.²⁹⁴

²⁹⁴ Batista Rodríguez, Andrés. *El pensamiento diferenciado en Estructuras Ideográficas: El dibujo de formas simbólicas como medio para elaborar objetos complejos*. Departamento de Arte, Tecnologías e Información.

Sin embargo, lo que se quiere señalar a través de esta aportación es un punto de vista que aborda conceptos propios de la caracterización del dibujo vinculados con la identidad de las personas: cuándo alguien asume que un trazo tiene qué ver con su vida o sus intereses, porqué una composición o huella se ancla a ciertas formas de pensamiento, cómo una serie de dibujos forma parte integral del contexto conocido, qué vínculos se establecen a partir de la línea con respecto a condiciones simbólicas en el individuo, cómo se da la objetivación de lo que se ve y lo que se imagina. Seguramente existen conceptos interrelacionados del dibujo que se han tomado en cuenta en otras fundamentaciones, lo que aquí se propone es una resignificación de los conceptos que contribuyan a la concreción de una nueva jerarquía, mediante la cual sea posible comprender al dibujo y sus nexos con los individuos en la cotidianidad.

Explicación del Modelo de análisis identitario

La identidad, simplemente, es parte de la vida. El proceso de inclusión o distinción es frecuente en los fenómenos ordinarios y también en la experiencia de interpretación del dibujo, su presencia cobra sentido a partir de la integración del universo simbólico en la propia existencia. El proceso de valoración que otorga validez a los aspectos gráficos suele ser inconsciente. Nadie enseña formalmente los procesos de adhesión a las cosas, ni a la determinación del dibujo, se aprenden en el transcurso del tiempo, son una herencia cultural no escrita. Sin embargo, el dibujo es una práctica compartida y una secuencia predeterminada.

Hablar de un modelo de análisis identitario es proponer una estructura conceptual que contribuya a ser explicativa de un fragmento o de un fenómeno donde esté implicado el dibujo: los imaginarios, la imaginería, la memoria, la semejanza, la colectividad, y que de tal manera se considere referencia.

El modelo será argumentado mediante el esquema cruzado,²⁹⁵ porque tiene su fundamento metodológico y de conocimiento en las coordenadas cartesianas que implican tres elementos retomados por: la lógica de opuestos, el tema de “espacialización” o “espacialidad” y la fecundidad conceptual. Cabe mencionar que no todos los modelos cartesianos o esquemas cruzados han utilizado conceptos opuestos, ni necesariamente han dado lugar al desarrollo de nuevos conceptos —fecundado—, parece que la constante son los tres elementos que los caracterizan pero, sobre todo, la explicación de la especialidad.

El manejo cualitativo de la información en las ciencias sociales a menudo es tratado con el esquema de coordenadas cartesianas:

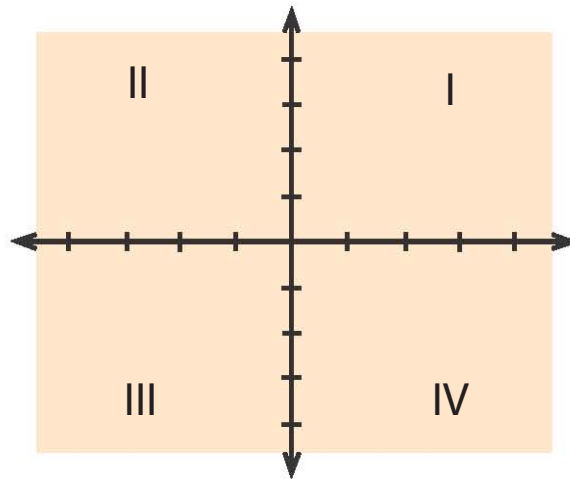
[...] herramienta metodológica-conceptual que permite la ubicación y la oposición de conceptos a partir de combinatorias de tipo lógico [...] ha sido un instrumento utilizado de manera diversa y recurrente por científicos sociales de diversas orientaciones teóricas, por lo general, como parte de un proceso de ordenamiento y generación conceptual.²⁹⁶

Resulta importante que a pesar de que es un modelo que está enraizado al pensamiento matemático y guarda en el esquema gráfico, todo el fundamento organizado y de interrelación de campos de la ciencia numérica también muestra diferencias de unas aplicaciones a otras en la misma área de las ciencias sociales, por lo que se reconoce que no existe una estandarización en su uso, ya que cobra sentido en la deliberación cualitativa que se va conformando en el proceso de realización del análisis. Eso muestra que se le ha utilizado de manera flexible; desde esta perspectiva se trata de un factor requerido en la adaptación, que enriquece la conceptualización, pero también permite ganar claridad en el proceso. Lo primordial es identificar qué elementos del diagrama cartesiano se conservan en el esquema cruzado, lo mismo que clarificar los nuevos elementos que se incorporen.

²⁹⁵ Corvalán, Javier. *El esquema cruzado como forma de análisis cualitativo en ciencias sociales*. Cinta Moebio. 42: 243-260. Pág. 243.

²⁹⁶ *Ídem*.

La representación matemática cartesiana y su uso en los análisis cualitativos en las humanidades, va a conservar el orden de los espacios y de la división de los mismos; el punto de origen siempre será “0”, a partir de éste se construyen: la *abscisa*, línea recta horizontal a menudo representada por la letra “Y” y la línea recta vertical denomina *ordenada*, representada por la “X” que, como se sabe, serán completamente perpendiculares una de la otra. A menudo ambas tienen un carácter negativo o positivo, es decir, se les otorgan valores a las coordenadas. Asimismo a partir de ellas se definirán los cuadrantes.

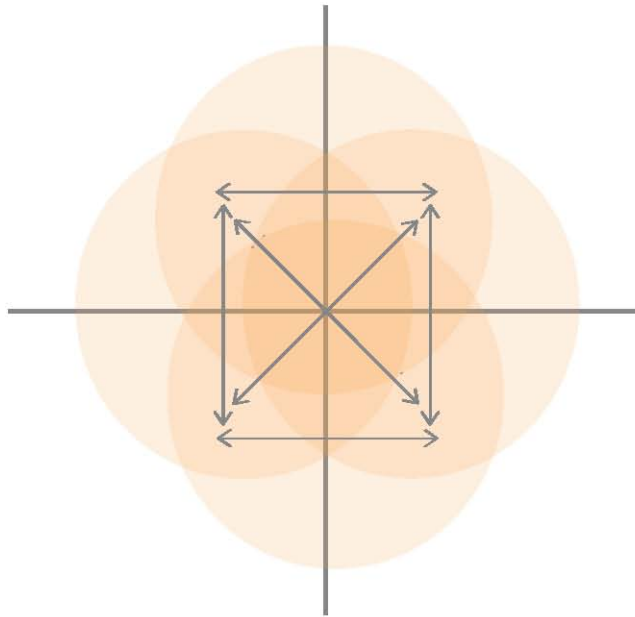


Esquema cartesiano

Algo que es interesante destacar de los esquemas cruzados, además de lo ya mencionado en lo referente a la especialidad del tema, es la configuración de nuevos conceptos: el uso de los opuestos como elementos de contraste, la posibilidad relacional de las ideas, es decir, su interrelación al afectar o intervenir para definir un análisis. De alguna manera sobresalen otras características del esquema, se encuentra la *interdependencia conceptual*, existe una afectación de correspondencia entre los elementos en su formulación y concepción, producto de lo mismo; siempre se hace presente el *factor de cambio*, las definiciones y su interrelación afectan a una parte del fenómeno

en algún momento sin ser totalmente definitivas, generando la posibilidad de la articulación de conceptos o incluso de enunciados y, por último, existe un *reciprocidad causal* según la cual se generan consecuencias a partir de la correspondencia y cambio de ideas.

Dentro del planteamiento cartesiano se ha mencionado que las coordenadas asumen valores positivos o negativos, mismas que afectarán a su vez el planteamiento de las ideas en el desarrollo del esquema de análisis, pero también es significativo mencionar que muchos autores no utilizan la designación de valores para los mismos, ya que lo que se destaca es la condición de relación y su posibilidad combinatoria, de tal manera que en el planteamiento siguiente se aplicará en la misma dirección, se estudiará la explicación de la propuesta a partir del repertorio de *correlación, cambio y causalidad*, que se plantean como elementos en su funcionamiento.



Propuesta de esquema cruzado como
modelo de análisis

Argumentos conceptuales del dibujo de identidad

Se ha formulado una serie de premisas fundamentales en la definición de los elementos que contribuyen al entendimiento del dibujo y sus prácticas históricas, así como a la identidad y su desarrollo social. Los enunciados presentados han sido extraídos de los temas principales del marco teórico en relación con el dibujo como imagen visual, su caracterización en la representación gráfica, el dibujo en la generación de imaginaria social y los componentes identitarios del dibujo. Así, los enunciados son:

- Identidad como semejanza, analogía, similitud y coincidencia
- Imaginería social y construcción de estereotipos dibujísticos
- La relación simbólica en las relaciones sociales
- La memoria como continuidad —pasado, presente, futuro—
- Representación, tradición típica, tendencia a homogeneizar.

Es interesante como estos enunciados se encuentran en estrecha relación con sus contenidos; se les puede estudiar y significar a partir de sí mismos, es decir, pensarlos desde la lógica del marco conceptual que explican, por ejemplo: articular la *identidad* como *semejanza* en la suma de rasgos, coincidencia en lugares comunes tanto físicos como abstractos, sincronía de ideas, coexistencia que permite agrupación y distinción, sincronía temporal y espacial. La identidad como analogía o similitud tiene fuerte arraigo en los sistemas de representación dibujística. Sin embargo, también son conceptos propios de otros ámbitos de la vida de las personas: pensarse semejante a alguien y por qué, sentirse distinto o contrario presupone la identidad, la diferencia como elemento de distinción y la reafirmación por similitud.

Así como la *construcción de estereotipos*, que en la credibilidad superflua de los imaginarios otorga certeza porque tiende a establecer a las representaciones en el tiempo y espacio, generando profundas y reducidas tendencias formales en la imagen, así mismo disminuye el campo de acción del pensamiento porque es marginado a un camino conocido, también pretende, con base en la reiteración, programar respuestas esperadas y controladas. De alguna manera no exige riesgos ya que el estereotipo es producto de un marcaje mental en las características gráficas. En la consideración del dibujo como pensamiento y su correlación como expresión visual existe una correspondencia planteada en el imaginario, que fija modelos establecidos: la imaginaria, una fórmula da aceptación, pertenencia y distinción, elementos de la identidad, así como también del juego que establecen los estereotipos en sus ordinarias representaciones como estrategia de significación.

Cómo no considerar *la relación simbólica en las relaciones sociales* como eje fundamental en cualquier área de la cultura humana —como la identidad—, entendiendo ésta como todo lo que hacen los individuos en sociedad y la interpretación intelectual que de ello elaboran. La concepción simbólica regula las relaciones *sujeto-sujeto* y *sujeto-objeto*, también lo hacen con los procesos del pensamiento, es motor de la infinita significación que ocurre en el campo del conocimiento y establecimiento de los lenguajes, tanto formales con gramáticas precisas, como aquellas manifiestas en el ámbito del ritual diario de la vida. Ahí es donde se interrelacionan las identidades, sustentadas en el símbolo, ya que también en el valor simbólico descansa la convención. El dibujo es pensamiento simbólico, pero también es respuesta a disposiciones simbólicas.

Hablar de *memoria* en el lenguaje ordinario refiere a una concepción del pasado, a la evocación de instantes, a rememorar el linaje de procedencia personal; hacerlo pretende hacer contacto con la historia que fue. La memoria como introspección es un elemento fundamental en el autorreconocimiento, rasgo importante en los estudios de identidad, personal y colectiva. A menudo se dice que sin memoria no hay historia, identidad, aprendizaje, justicia,

dignidad, porque la identificación del pasado se exige como pilar fundamental en la construcción del presente y la experiencia actual. La identidad mantiene un nexo importante con los *procesos de continuidad*, por lo tanto no se puede reconocer lo que se es si no existe conocimiento y validación de lo anterior a ser, o del origen.

En los procesos de registro gráfico, como se ha mencionado, y parafraseando a Jonh Berger, siempre se dibuja de memoria, no existe separación de la experiencia pasada y del momento presente. El dibujo de memoria presupone un acto imaginativo, se piensa que todas las imágenes que ocurren proceden del individuo mismo y de lo que acontece en su pensamiento, se parte de la primicia de que no existe referente externo en el momento de la evocación. Por tanto, no recae la responsabilidad más que en uno mismo. El designado *dibujo al natural* o *figurativo*, a partir de la tradición occidental, considera que el modelo es aquello que se escoge como referente para ser imitado. Desde diferentes puntos, con variadas soluciones técnicas, presupone la tarea de copiar rasgos del objeto o sujeto con la calidad adecuada que evoque eso otro; en ese sentido existe una exigencia de la tradición de estar presente ante el modelo, observar para registrar “lo que se ve”. Incluso aquí está presente la memoria para resolver “lo que se tiene enfrente”, porque existe un camino aprendido y enseñado sobre cómo se debe mirar y dibujar. Por ello el que la memoria es observación y repetición de códigos.

En el último de los enunciados se plantea la reflexión de la *representación como tendencia a homogeneizar*, el tema de la estandarización tiene numerosos significados en los procesos de identidad, porque intenta eliminar la diversidad y los rasgos distintivos, ya que pretende unificar. En los discursos políticos la homogeneización ha sido presentada como factor de desarrollo, ya que responde a una visión capitalista, porque las diferencias evitan el crecimiento y el desarrollo. Es más fácil si existe una estandarización, debido a que ésta otorga regularidad a los procesos, a menudo lo diferente será señalado.

Lo que se refiere a los vínculos entre el dibujo y otras manifestaciones gráficas ha sido también resultado de la apropiación de los lenguajes, una tendencia social a normalizar las expresiones: a quien produce e inevitablemente a quien interpreta; la tradición conlleva un juego de reciprocidad.

La tradición se construye con base en una serie de costumbres que se transmiten y asumen de generación en generación. Son prácticas que se han establecido por como paradigmas, es difícil que se les cuestione, porque simplemente así han funcionado; la tradición se sustenta en condiciones de entendimiento y normalidad. El dibujo y el estilo son algo que ya se ha esbozado en los convencionalismos que determinan la visión con relación a las formas y lo que emulan de la realidad o su simbolismo de la misma. El pasado ritual que tiene la tradición de la cultura visual representacional o figurativa tiene vigencia en el testimonio visual de las personas.

La descripción realizada a partir de cinco enunciados sirve para reflexionar el dibujo y la identidad. Los enunciados se han descrito desde sus respectivas áreas, sin embargo se les puede abordar generando nexos correspondientes a otros conceptos para construir campos semánticos con mayor alcance, o derivarles a otras áreas de conocimiento.

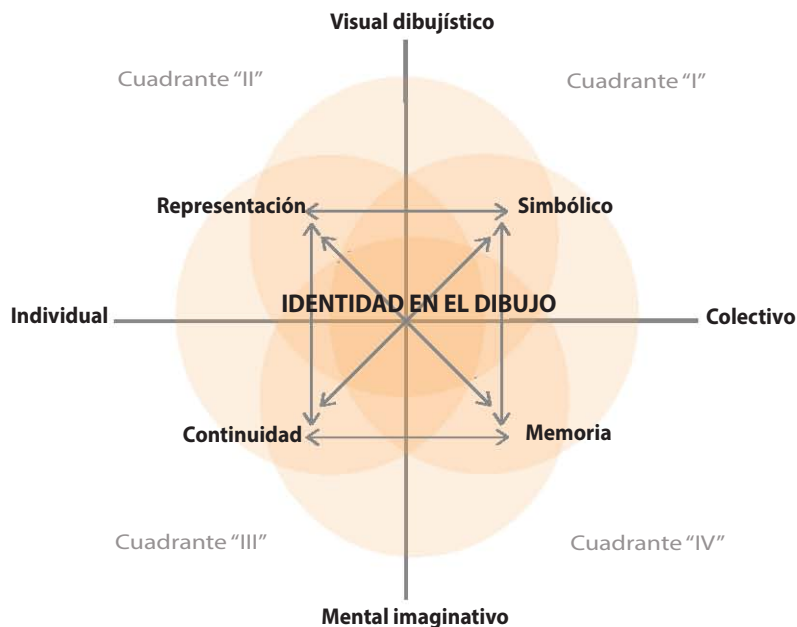
Se ha realizado un listado de ideas, extraídas de los enunciados descritos, consideradas importantes para explicar el tema tratado; los conceptos siguientes se retoman para la construcción de los ejes principales de la propuesta del esquema cruzado del modelo general de análisis:

Cultural-social	Visual-dibujística	Mental-imaginativo	individual
identidad	representación	Imaginería	homogeneizar
estereotipos	semejanza	Memoria	tendencias
símbolos	analogía	Continuidad	tradición

El esquema planteado ha retomado los conceptos torales de la identidad y el dibujo en la explicación, de tal manera que se mantiene la relación conceptual de los elementos antagónicos.

Al centro está el origen “0”, de allí surge la propuesta de construcción del modelo cualitativo de la “identidad en el dibujo”. La identidad en los procesos de transferencia a través de productos visuales ha sido vital en las estructuras humanas, ya que forma parte del catálogo de jerarquizaciones que operan el orden social; sin embargo, también a “0” regresan todas las elaboraciones que se pueden establecer, es el dinamismo que muestra el modelo.

Lo que se formula con este trabajo es una jerarquización en la que se pueda revisar la relación del dibujo con las personas, su contexto, las referencias del pasado, el poder de la cultura en los aspectos mentales y su producción visual; se ha pretextado el dibujo como una de las manifestaciones visuales más arcaicas y con mayor vigencia, sin embargo el sentido del modelo por la dirección que guarda y su sustento teórico, es aplicable a otras expresiones visuales, ya que se involucra con los individuos, su posibilidad imaginaria, el nexa colectivo y la propia imagen como dibujo o simplemente como imagen.



Propuesta de esquema de análisis de la "identidad en el dibujo"

En el eje de la abscisa se ubican los criterios *individual-colectivo*, en el eje vertical —ordenada—, se sitúa el proceso *visual dibujístico*. Con respecto al proceso *mental imaginativo* estos dos ejes, “X” y “Y”, son los principales sobre los que se proyecta el esquema de análisis.

La *identidad del individuo* sólo se concibe como tal en la negación de lo otro, en la diferencia frente a lo colectivo, en tanto que la *identidad colectiva* implica una serie de agregados culturales que conforman la agrupación de individuos; existe interdependencia y relación causal, donde uno implica al otro. En realidad el planteamiento de opuestos también es de complementarios. Con respecto al aspecto *visual dibujístico* se refiere al sentido esencial de *registrar*, de hacer manifiesto; exteriorizar se piensa en la condición humana primigenia de *revelar*, por tanto ese primer acto no necesariamente corresponde al rasgo figurativo, o representacional, es el dibujo como evidencia; el aspecto *mental imaginativo*, es la contraparte del trazo, dibujar con el pensamiento, con las ideas. Allí se ubica la imaginación, y la *construcción de imaginarios*, porque los dibujos son parte de la elaboración imaginaria siempre dinámica de la vida cotidiana; son lo que se define en el espacio cultural. En este binomio se tiene al pensamiento y a la concreción visual.

En el cuadrante “I” se encuentra el *aspecto simbólico* y en el “II” el *aspecto de la representación*, ambos ocupan un lugar especial en la posición que juega la identidad en el orden social. Ya se ha hablado con relación a ambos, específicamente en el caso de la representación se le aborda en su carácter completamente análogo, recurriendo al sentido icónico de la tradición que apela a la semejanza con la realidad, porque eso permanece en los procesos de interpretación y como modelo estético colectivo general; de tal manera que allí se ubican los *estereotipos*; en el elemento opuesto se encuentra el aspecto simbólico, porque toda expresión figurativa es la más convencional y funciona no por su condición de parecido, sino por su cualidad de *símbolo*, como en muchas otras manifestaciones del dibujo, por la necesidad de *mediar* la realidad, construir lenguajes y edificar significaciones en general.

En el cuadrante “III” está la *continuidad* y en el cuadrante “IV” la *memoria*; la continuidad en la identidad es flujo y dinamismo del pasado al presente y proyección del futuro, la continuidad lleva en sí misma el cambio, sin embargo también es permanencia de trazos, signos, códigos; en el gusto y en la identificación del dibujo que ejercen las personas en un tiempo, la referencia de reconocimiento siempre va a estar soportada por la experiencia de un momento anterior, de un referente pasado. Existe una herencia que se reapropia, así se tendrá la identidad de lo que ocurre en el presente, pero siempre ligada a la continuidad. Por tanto la *memoria*, como también se ha mencionado, otorga coherencia a la tradición de dibujar, porque promete certeza al espectador, que confronta y lee el dibujo o la imagen visual, porque memoria es continuidad, ya que valida la realidad a través de la expresión.

Por último, se agregan las relaciones entre el cuadrante “I” y el “IV”, es decir, el nexo vertical entre el aspecto *simbólico* y la *memoria*; estos conceptos son portadores de múltiples cargas semánticas, a partir de este binomio se establecen análisis en sí mismos; ya que por sus características se dirigen a solventar estudios de orden cultural e imaginarios históricos, más relacionados con estructuras combinatorias de tipo conceptual. En el sentido opuesto, en los cuadrantes “II” y “III”, se encuentra la relación: *representación-continuidad*, que se apropia del flujo de organizaciones sintácticas, permanencia y transformación en el tiempo, así como las influencias formales en los estilos.

En la última relación, en la diagonal, entre los cuadrantes “I” y “III”, se ubican los contenidos: *simbólico* y *continuo*, a partir de los cuales se abordan temas relacionados con la permanencia de conceptos o significados en el marco social o individual; mientras tanto, en el orden opuesto se hallan el aspecto de la *representación* y la *memoria*. A partir de este par de elementos se estudian cuestiones gráficas y su desarrollo en un periodo de tiempo, o la concepción misma de la imagen como herencia, la aceptación a partir del reconocimiento que se tiene del dibujo.

La amabilidad de este modelo gráfico de identidad contribuye a la organización visual del conocimiento, permite identificar aspectos temático-conceptuales importantes, así como ofrecer estrategias de orden en el análisis. En este caso existe información específica en cada cuadrante y sus posibles vínculos, lo cual implica flexibilidad, ya que se decide un fragmento o fragmentos de relación conceptual a partir del esquema, es decir, el modelo permite jerarquizar los intereses de conocimiento sobre la identidad y el dibujo o, en su defecto, implica un estudio más complejo a partir de interrelacionar todos los sectores y sus direcciones de operatividad.

La visualización del esquema brinda claridad y orden, ya que organiza jerarquías entre diferentes conceptos, permite movilidad relacional, también establece secuencias de análisis y genera conceptos más amplios. En este sentido, se estarían implicando las características de orden que muestra el esquema, las que cuales se expusieron al principio de esta exposición, que son *correlación, cambio y causalidad*. De tal manera, sirvan éstos para presentar algunas de las posibles relaciones a decidir y a retomar en función de las necesidades que se presenten.

Se han abordado sobre todo relaciones duales a partir de los grandes ejes:

Visual dibujístico	Mental imaginativo
Individual	Colectivo

Así como también las relaciones entre aspectos en cuadrantes horizontales:

Simbólico	Representación
Continuidad	Memoria

Los aspectos dispuestos en sentido vertical:

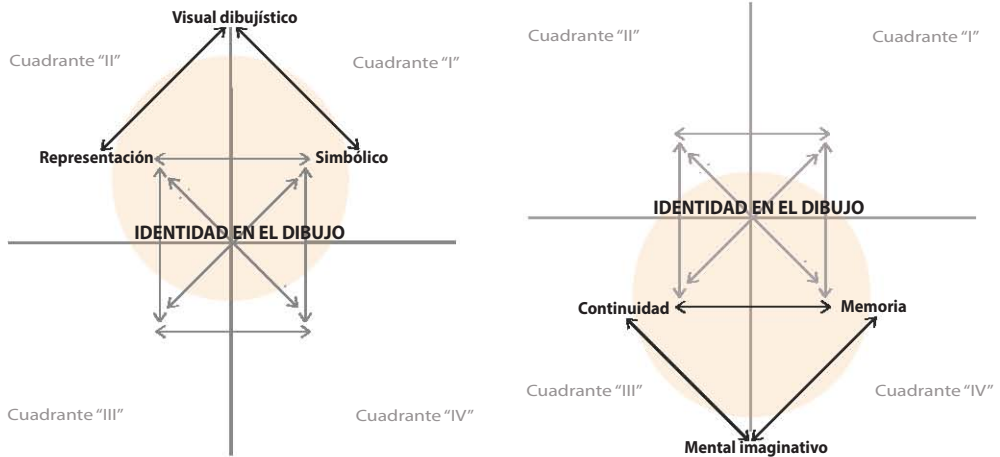
Simbólico	Memoria
Representación	Continuidad

Y las combinaciones de orden diagonal:

Simbólico	Continuidad
Representación	Memoria

Sin embargo, el esquema también ofrece posibilidades tríadicas, si se piensa a partir del eje horizontal. Por ejemplo hacia el cuadrante "I" y "II", así como en el cuadrante "III" y "IV".

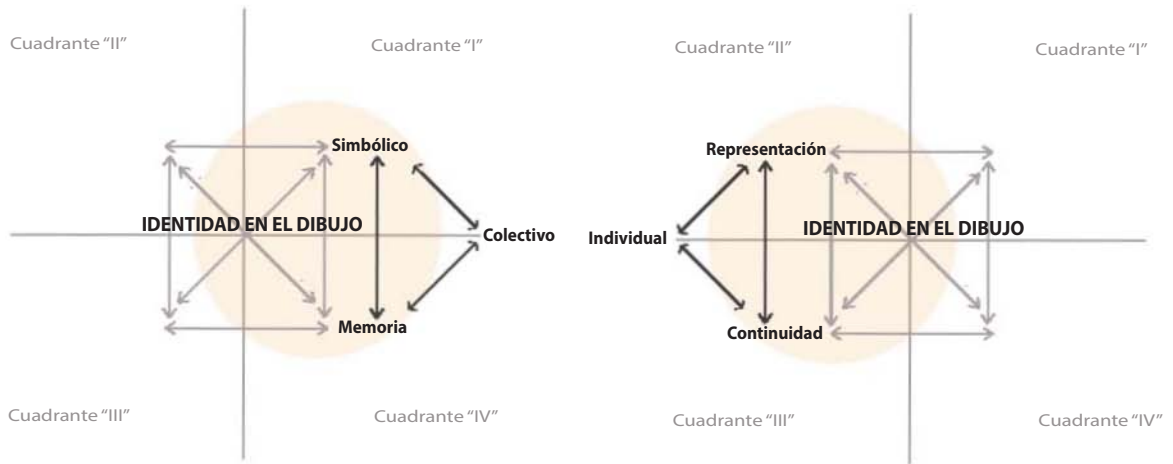
Representación	Simbólico
Continuidad	Colectivo



Ejemplo de un fragmento del modelo de análisis a partir de una consideración tríadica

Lo mismo sucede con los elementos ubicados en el eje vertical:

Representación	Individual	Continuidad
Simbólico	Colectivo	Memoria



Ejemplo de un fragmento del modelo de análisis a partir de una consideración triádica

Los anteriores son ejemplos de la elasticidad con la que se aborda el esquema identitario, característica que enriquece la procuración de nuevos campos semánticos en el análisis.

3.3 Aplicación del Modelo Identitario del Dibujo a partir de los contenidos de la publicación *Revista de Revistas*

Los dibujos de *Revista de Revistas* en el periodo de 1921 a 1924 son el factor circunstancial para aplicar el análisis a partir del Modelo Identitario del Dibujo, sin embargo, por las características metodológicas y temporales de los conceptos del mismo, se han designado los siguientes criterios para su aplicación: se incluyen dibujos propios de la línea editorial que marcan la tendencia ideológica de la publicación, es decir las referidas a las portadas

que connotan el sentido general de los contenidos, así también los dibujos que tienen como función la ilustración de artículos, ensayos, noticias, poesías, que contribuyen a la recreación cultural y difusión de material importante de las diversas secciones de *Revista de Revistas*; se retoman los dibujos que resuelven los anuncios publicitarios que corresponden a los espacios vendidos por la revista a grandes almacenes, agencias de anuncios o publicitarias, que le otorgan una identidad particular a la publicación, al tiempo y pensamiento de los lectores; se consideran los dibujos publicitarios que representan marcas, tiendas etc., con representaciones gráficas repetitivas, es decir aquellas que provienen de clientes frecuentes en el impreso; en esta misma línea de análisis se retoman dibujos que guardan rasgos de semejanza, ya sea por su carácter, su intencionalidad, o también en la aproximación conceptual, por ejemplo: pueden ser zapaterías, vestimenta, etc.; acabados técnicos, en los que se utiliza el claroscuro o la línea como elemento gráfico etc.; aquellos dibujos que son representados intencionalmente para hombres, mujeres etc.; y el último: que los criterios expuestos anteriormente tengan una presencia en los años que interesan a esta investigación (1921 a 1924). Lo que se pretende con este ejercicio es exponer una gama amplia de dibujos que sirvan para producir un panorama general del tiempo y de *Revista de Revistas*.

Es importante mencionar que es difícil separar las características de las imágenes, ya que inevitablemente guardan semejanzas, por lo tanto se toman algunas que son representativas del fenómeno estudiado; asimismo es difícil separar las posiciones ideológicas de la línea editorial que presenta una posición aparentemente cultural, con respecto a los espacios que se venden. Se pudiera pensar que dichos espacios representan la contraparte comercial de la industria periodística, ya que ambos funcionan en la misma línea cultural cosmopolita que apuntala al pensamiento moderno, la inclusión de un conocimiento universal y versado así como el confort que otorgan los nuevos tiempos.

Con respecto al modelo de análisis, cabe aclarar que la condición de especificar cada juego de conceptos, en relación a una serie de dibujos, corresponde

más a una condición didáctica, ya que en la realidad no sucede que se puedan separar estas características, porque constantemente surge un vínculo, y para explicarlo a menudo se tiene que evocar otra cosa en una cadena interminable de significaciones. Por lo tanto se comienza la aplicación del estudio a partir del eje horizontal, aspectos *individual-colectivo*, posteriormente el vertical, aspectos *visual dibujístico-mental imaginativo*, y a partir de éstos, el concepto horizontal, *simbólico-representación*, y su variante diagonal *simbólico-continuidad*, posteriormente el otro eje horizontal *memoria-continuidad* y su variante diagonal *memoria-representación*, con este juego de conceptos se pretende ejemplificar el modelo.

Se ha formalizado en esta propuesta un ejercicio cruzado entre las aplicaciones dibujísticas de la revista y el pensamiento de la sociedad, implicando la identidad como un concepto que se permea a través de los gráficos.

Cabe destacar que como el modelo está compuesto de términos opuestos y representado esquemáticamente en fases desde ejes y cuadrantes que se interrelacionan, no se hace el análisis con un único conjunto de dibujos del principio al fin, con base en el modelo identitario, se procedió considerando diferentes grupos de dibujos en cada uno de los pares de opuestos que se estudiaron, implicando así un panorama general de la diversidad de temas, tipos de dibujo y connotaciones; emulando lo que suele ocurrir en una publicación ilustrada, como en *Revista de Revistas*, ya que el despliegue de imagen, comprende un aproximado del 80% de su información; en este caso, el esquema gráfico de análisis permite, a partir desde sus diferentes campos semánticos, apropiarse de distintos momentos del dibujo, sin embargo, esa es una cuestión que se decide en el principio del estudio y después de su fundamentación; de tal manera que aquí se explica, como se ha dicho, propuestas representativas gráficas en grupos diversos, estratificados inclusive por momentos contradictorios; situación que permite tener una referencia más amplia del fenómeno del dibujo.

Análisis de la identidad en el dibujo en *Revista de Revistas*

En el primer nivel del modelo de análisis identitario del dibujo se ha ubicado la relación *individual-colectiva* como uno de los ejes principales de sentido, y es que el dibujo no se explica como fenómeno humano, social e incluso artístico, si no se le piensa a partir de la actitud personal que se aproxima a una lectura, o proceso de interacción, asimismo considera el individuo en relación con la categoría o serie de categorías con las que se define el grupo o el principal sector social en el que basa sus estructuras fundamentales de identidad, aunque éstas sean dinámicas, es decir cambiantes. Esta explicación sobre el nexo del individuo con la colectividad opera como contexto a este análisis.

El individuo de los años veinte, —con el debido cuidado de hacer generalizaciones—, principalmente en las zonas urbanas, en particular la capital del país, que pertenece a la clase acomodada y que tiene como marco de referencia *la imagen* en su universo de conocimiento moderno, integra en su condición de grupo y de clase como categorías identitarias la reproducción gráfica, como parte de un eslabón fundamental en los avances civilizatorios, y es que, los carteles, revistas, anuncios, carteleras, y en ellos la fotografía o el dibujo en anuncios publicitarios, en la caricatura, la ilustración de la moda etc., son parte importante de la incorporación a un mundo que se transforma y avanza; de tal manera que el individuo, en su condición distintiva de clase, simplemente intentará pertenecer a esos ámbitos

En el Distrito Federal aproximadamente 76% de las personas sabían leer y escribir, situación que define la incorporación de libros, revistas, y por supuesto la lectura de la imagen no sólo en lo concerniente al grafismo, sino también en el valor simbólico. La familiaridad con el dibujo viene de la concreción de la imagen, como elemento “común”, de las convenciones de incorporación del dibujo en la vida cotidiana. Se convierte en una presencia casi “natural” e incuestionable.

El poder de la imagen en los contextos urbanos de la época cobra legitimidad. Desde esta perspectiva la identidad del individuo y de su entorno social se concibe como tal por una parte porque tiene acceso al poder mediático de publicaciones, el cine y la radio, por otra parte por la autodefinición que otorga la posibilidad de decidir en el orden social con respecto a las ediciones: qué leer, qué ver, a qué experiencias adherirse, a partir del fundamento de la colectividad, de tal manera que existe un doble juego en la manera de sentirse únicos, al mismo tiempo que se percibe la pertenencia.

La categoría de nación [...] requiere de una psicoantropología de lo imaginario, ya que bajo el ángulo antropológico se presenta como una comunidad “imaginada”, invisible y anónima, construida según el modelo de la familia, de la etnia y de la comunidad religiosa, y concretada en cada caso por un peculiar “símbolo de masas [...] Desde el punto de vista de los individuos, la identificación nacional opera por proyección o referencia.”²⁹⁷

Los ciudadanos cosmopolitas de esta época tenían una idea de nación, pensada como una comunidad imaginaria internacional. La relación social del individuo se construye simbólicamente, y sucede en el modelo familiar; la identidad social, en la región, la idea de nación etc., y actualmente en estructuras globales más complejas. Lo que se indica es que en la consideración de la comunidad se es muy flexible, por ello el modelo de análisis tiene adecuaciones; Giménez caracteriza de la siguiente manera la idea de comunidad en la nación:

El mito familiar –*las societas parentalis*– es el primer componente de lo nacional como referente de identidad [...] El modelo de la “comunidad étnica” es otro de los componentes fundamentales de la mitología nacional que permite “naturalizar” ideológicamente a la nación bajo la especie de una “comunidad primordial” basada en ancestros comunes [...] y en tradiciones compartidas [...] la nación se presenta como una súper “etnia” [...] La religión –entendida como sistema de creencias y de ritos, pero también como “iglesia” o comunidad [...]”²⁹⁸

²⁹⁷ Giménez, Gilberto. “Apuntes para una teoría de la identidad nacional.” *Identidad Nacional y Nacionalismos*. En *Sociológica*. Revista del Departamento de Sociología. Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco Vol: Año 8, número 21. Enero-Abril 1983. Pág. 1

²⁹⁸ *Ídem*.



*No es el cariño el que los une y guía. No es un amor cual sueñan los poetas.
Por eso Eros con gesto de ironía. Necesito seguirlos con Muletas.*

Ernesto García Cabral



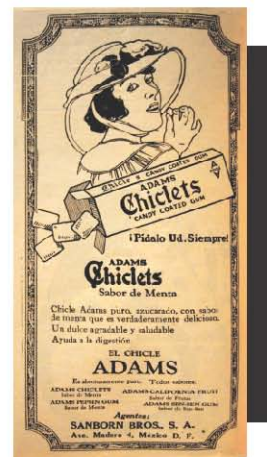
La cita 1921.

La comunidad imaginada también es la nación; aunque en general el concepto de colectividad es la idea de vínculo que guarda el individuo con los otros, los otros de la misma manera se encuentran donde existen alianzas y participación en fines comunes. En el caso de los protagonistas cosmopolitas que comparten su gusto por *Revista de Revistas* y el dibujo que allí se fija, son familias de clase adinerada, conservadoras inclinadas hacia temas actuales, culturales, principalmente internacionales, desinteresadas de los grandes problemas nacionales, por eso es que la gran cantidad de creación dibujística en *Revista de Revistas* está dirigida a un sector que piensa la nación moderna y que parte de que la civilidad esta en razón de la imitación de costumbres y símbolos que sustenta el dibujo: Julieta Ortiz Gaitán lo define muy bien:

Hacia 1924, las familias mexicanas ya desayunaban en la droguería y restaurante Sanborns, o si decidían quedarse en casa tomaban Kellogg's Corn Flakes; bailaban fox trot y podían disfrutar de las transmisiones radiofónicas con un Table-Talker de la marca Brandes.²⁹⁹



Anuncio de Kellogg's. 1924



Chiclets Adams. 1921-1924

No hay un nombre en todo el mundo que haya aparecido tantas veces en llantas para automóviles, como el de Goodrich.

¿Por qué?

Porque el nombre de Goodrich que aparece en millones de llantas es símbolo de garantía de superior calidad y servicio.

Las llantas Goodrich han estado sometidas a prueba por dos generaciones de propietarios de automóviles, y ambas han confiado en ellas.

Las llantas Goodrich inspiran confianza.

**The B. F. Goodrich
Rubber Company**
Akron, Ohio, U. S. A.

**Llantas
Goodrich**

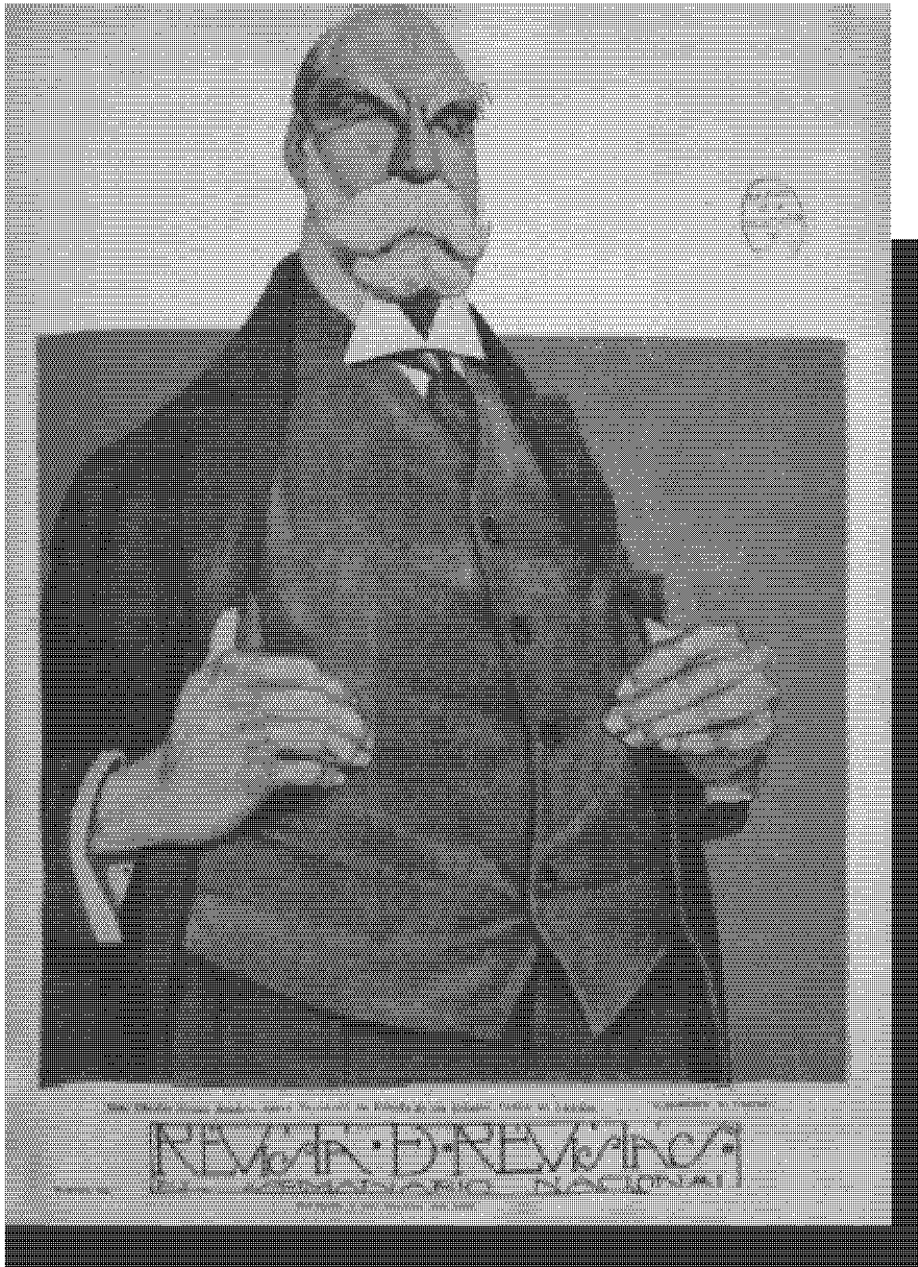
COMPANIA AUTOMOTRIZ MEXICANA, S. A., Paseo de la Estacion 86, Mexico, D. F.,
Distribuidora

Anuncio que tiene presencia
durante todo el periodo.
Llantas Goodrich 1921-1924

Este tipo de dibujo es la constante en *Revista de Revistas*. Se suman el deseo familiar de viajar en auto, de masticar chicle, así como los grandes temas internacionales, los dibujos evocan a hombres pero sobre todo mujeres elegantes en ciertas ocupaciones de la vida moderna, de compras en las tiendas de moda, en los almacenes internacionales, preocupados de la apariencia, o simplemente dibujos que aluden noticias internacionales, personajes del mundo, festividades nacionales, información general u homenajes a los Estados.



Mujeres en la vida actual 1923.



Mariscal Francés, Ferdinand
Forch, 1923

También aquí se define *al dibujante* “como individuo que hace posible una manifestación gráfica”, es decir lo que hace en relación consigo mismo y su entorno, por ejemplo la *facción grupal-intelectual* de la que abreva, o de la que simplemente ha sido influenciado, para hacerlo peculiar. En este caso la participación constante y decidida de Ernesto García Cabral es fundamental en la expresión gráfica de *Revista de Revistas*; él va a ser el dibujante por excelencia, quien logró a través de su trabajo simbolizar la vida urbana de este país, a partir de grabados, caricaturas o apuntes de dibujo. Estudió en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, trabajó en la revista *Multicolor*, fue de la élite de intelectuales beneficiados³⁰⁰ por estudiar en París, a través de una beca que le otorgó el presidente Madero: “Hacia fines de 1918 regresé a México, comenzando a colaborar en el diario *Excelsior* (24 años) *Revista de Revistas* y *Jueves de Excelsior*.³⁰¹ García Cabral,³⁰² fue inspirado por algunos personajes contemporáneos que influenciaron su actividad artística, tal es el caso de su colega dibujante e ilustrador, el norteamericano Norman Rockwell (1894-1978) famoso colaborador del diario *Saturday Evening Post* en Nueva York, quien por casi 70 años describió elocuentemente con sus trazos la vida cotidiana norteamericana, a través de ilustraciones históricas, festivas, publicitarias, imágenes confrontativas de índole social, caricaturas, calendarios, personajes influyentes, hechos importantes, situaciones comunes; hombre característico por sus rasgos figurativos y críticos. En muchos casos marcó con su propuesta gráfica los cambios históricos de aquel país con sentido del humor.

De alguna manera cada uno, en su propio medio y situación geográfica, se instituyó como cronista de una tradición cultural en torno a condiciones, económicas, sociales e históricas. Sin embargo en el caso mexicano y el norteamericano los trabajos se caracterizaron por las cualidades formales de modernidad; ejemplos claros de la condición internacional con los matices propios de cada sociedad; los trabajos gráficos de Cabral y Rockwell se han

300 Si se puede decir eso, ya que durante dos años producto de la primera guerra mundial, dejó de recibir el dinero que el gobierno mexicano le daba por la beca, lo que lo obligó a publicar en periódicos franceses.

301 García, Cabral. Autobiografía. <http://www.cabral.com.mx/> 14 de abril de 2013.

302 García Cabral, Ernesto Jr. *Las décadas del Cambio García Cabral*. México: Editorial Domés, 1979.

convertido en documentos puntuales y referentes obligados de la historia cultural visual; ambos son manifiestos de extarordinaria calidad en el dibujo figurativo y en la experimentación cromática.

Juan José Arreola escribió:

García Cabral es el hombre que más ha dibujado a México [...] Nadie, absolutamente nadie, ha retratado el rostro de México con todas sus criaturas. ¿Nadie? Con una paciencia infinita de coleccionista de hierbas y de insectos, unida a la capacidad genial de dibujarlos más allá de la realidad, este hombre de Huatusco que ahora celebramos es dueño del mayor catálogo de fisonomías mexicanas, dentro y fuera de los cuatro reinos de la naturaleza [...] ³⁰³



Portada del 1 de mayo de 1921. Celebrando el día del trabajo: porque se tardan con el mandado por García Cabral

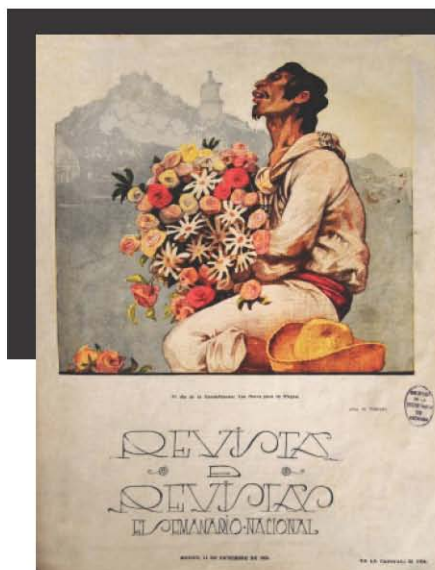
³⁰³ García Cabral, Ernesto. *Op. cit.* Nota. 301.



Portada del 27 denoviembre de 1921.
Un frutero tapatío por García Cabral

En lo relativo al proceso *visual dibujístico* y al *mental imaginativo*, que define al eje vertical del Modelo de Análisis de Identidad, se tomará como ejemplo de dibujo una serie elegida por la particularidad de lo que representa: se trata de un grupo de imágenes que apela a representaciones costumbristas, tal es el caso de “Celebrando el día del trabajo”, “Un frutero tapatío”, “El día de la Guadalupeana”, “Los canales de Santa Anita” y “Homenaje al Estado de Guanajuato”, que de hecho no son una constante en *Revista de Revistas*, sino excepcionales en la disposición de las portadas, quizá uno por año, debido a que, al ser una publicación de orden cosmopolita y crítica del discurso nacionalista, no asumirá los argumentos de los estereotipos revolucionarios; sin embargo con todo y eso hay manifestaciones gráficas que aluden al discurso popular.

El aspecto visual dibujístico en el contexto de la identidad: se considera que este grupo de dibujos torna objetiva la realidad a través de la imagen, lo cual significa que hace verosímiles los imaginarios, en este caso el más trascendente: el de la “mexicanidad”; el dibujo se muestra como fuente que suscita una experiencia de la realidad con los lectores, de tal forma que otorga certeza sobre las características de cómo son los individuos en la patria nacional.



11 de diciembre de 1921. El día de la Guadalupeana, las flores para la virgen



Portada dedicada a los Canales de Santa Anita 1923



Portada en homenaje al Estado
de Guanajuato 1923

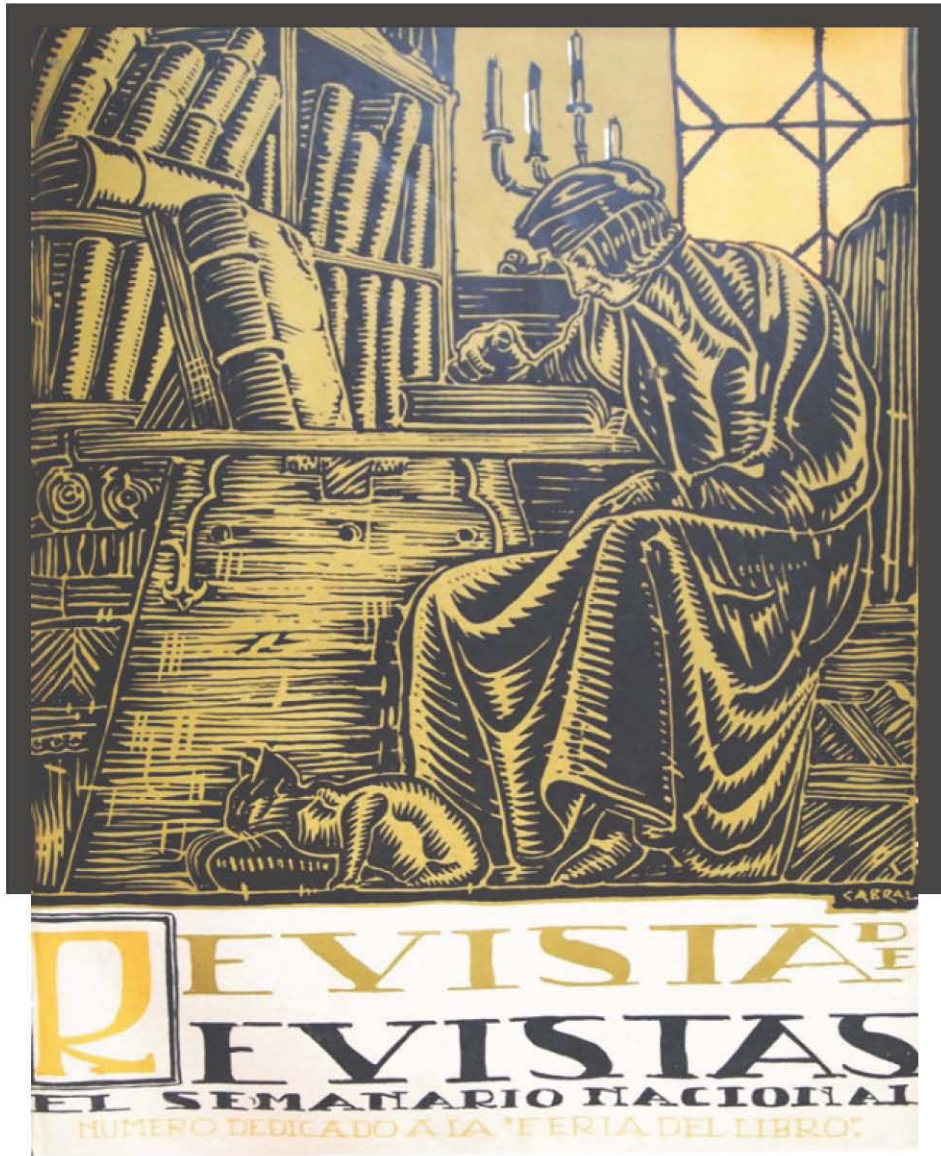
El nacionalismo trabaja sobre algo inevitable: cada persona recibe una educación, la de la familia, de la escuela, de un grupo; cada persona necesita ser reconocida, pertenecer, compartir un destino común. *Natio*: los que nacieron juntos, dice la etimología. Pertenecer a una nación es un lazo doble, el derecho a tener una identidad, a recibir protección, y el deber de conformarse a las costumbres, a las leyes, eventualmente de morir por la patria [...] El hecho nacional, además de ser un hecho, es también una idea, un proyecto. Parece una evidencia cuando es un enigma [...]³⁰⁴

El dibujo materializa el imaginario social en el del individuo, ya que implica ser reconocido en las fiestas comunes, pertenecer a la sociedad originaria, a través de territorios conocidos, paisajes recreados, objetos, vestimentas, animales, colores; la característica de los trazos es testimonio de una condición de origen, en la cual se comparte un destino común.



Dibujo de Mariano Martínez, marzo de 1923, en homenaje a típicas fiestas de Santa Anita.

304 Meyer, Jean. "La historia como identidad nacional". *Vuelta*, 1995. Pág. 32.



Portada García Cabral, noviembre de 1924, en homenaje a la Feria el libro.

Hasta aquí no se ha especificado la condición de los dibujos en cuanto a su contenido, tampoco se ha abordado lo que acontece en él, en lo que respecta a la forma, porque se ha tratado de evidenciar es cómo *el dibujo modela el pensamiento* de los individuos, como fija imaginarios, en este caso el del nacionalismo posrevolucionario.

México ha sido un estado-nación que encontró su mejor intento de consolidación como país moderno en la revolución de 1910. Es a partir de ésta que deriva un fuerte nacionalismo como base del nuevo estado nacional [...] Esta visión nacionalista prosperó, a pesar de que los fundamentos de este tipo de nuevo estado-nación, de ninguna manera correspondían a la realidad. Por el contrario, sólo representaban la aspiración política y la orientación ideológica de la élite política en turno, ya que el país poseía una población hartamente heterogénea en lo étnico, manifestaba una gran dependencia económica [...] La ideología nacionalista, en México, a pesar de las notorias contradicciones con la realidad imperante, consiguió expandirse y ser aceptada por el grueso de la población. Hecho que permitió que por más de 50 años el país conservara una cierta calma social y política.³⁰⁵

Sin embargo esa sociedad heterogénea también es la clase que gusta por los contenidos de *Revista de Revistas*, ya que aunque este tipo de estética tradicionalista moldeó el gusto y la credibilidad de la identidad de la sociedad por décadas, también es cierto que no lo logró en la identificación de todos los estratos sociales, en este sentido el sector que revisa y confronta los dibujos en la revista no encuentra identificación con los rostros indígenas, ni la piel oscura, los trajes de manta, huaraches, sarapes, tipos de sombreros, caballos, flores o paisajes en los contextos románticos nacionales; los reconoce porque existen pero no en el orden de su estereotipo, de hecho la limpieza del dibujo es parte de su consideración sobre la “mexicanidad” como un tipo de dibujo y puesta en escena folclórica, porque en la realidad, de hecho, este grupo desdeña

305 Cappello, Héctor M. *Los procesos de globalización, la cultura política e identidad y carácter nacionales en México*, en *Globalización y construcción de identidades y diferencias y conflictos y transformaciones políticas en América Latina*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, UNESCO y Ed. Nueva Sociedad. 1995. Pág. 69.

ese tipo comunidad, en el dibujo se acepta el folclore como parte de una referencia sólo gráfica pero no mental, porque sus imaginarios están puestos en otro tipo de rasgo gráfico cultural y de orientación occidental. En este sentido la calidad del dibujo como condición humana está inserto en un conjunto de tradiciones y convenciones representativas de una cultura, una ubicación geográfica y en un momento de la historia.

En la primera condición relacional horizontal en los cuadrantes “I” y “II” se hayan los aspectos *simbólico* y de *representación*, que están profundamente relacionados con los conceptos anteriores referidos al carácter visual del dibujo y a su contraparte mental, sólo que aquí si se determinará la condición de representación como tradición figurativa y su carga simbólica, mientras que se abordan el papel del dibujo en la identidad de las personas.



**No envidie Ud.
Cabello Hermoso**

¡Cuánto trabajo costaba antes, conservar el cabello! Las molestias con tónicos inadecuados, pegajosos y de pocos resultados no son necesarias hoy. Usted puede, en su misma casa, empezar el embellecimiento de su cabello con una preparación cuya aplicación es realmente un placer. El gusto y la facilidad de usarlo permite su frecuente aplicación, lo cual indica su eficaz resultado.

Este Tónico es la QUINA Y PILOCARPINA

Se consigue en todas las principales perfumerías, o directamente de
SANBORN HNOS. S. A. - MEXICO.



Tónico de quina y policarpina para el cabello, fotografiados de publicaciones de 1921, aunque en realidad son productos que se mantienen en los espacios de *Revista de Revistas* en algunos casos por años, incluso llegan a ocupar el mismo espacio de un número a otro, vendido por Sanborn's.

QUINA Y PILOCARPINA

El tónico impalpable para el cabello de toda persona que aprecia la hermosura de una cabellera perfecta. Lo encuentra Ud. sobre el tocador de sus más exigentes amigas.

Ningunas promesas exorbitantes se hacen para este tónico y loción para el cabello. Su uso constante y de manera concienzuda da resultados muy satisfactorios. El usarlo es un placer, un goce, un deleite para las personas que aprecian el "toilette" lujoso.

EN FRASCOS DE OCHO ONZAS. DOS PESOS

SANBORN HERMANOS, S. A. México, D. F.

Tónico de quina y policarpina para el cabello, fotografiados de publicaciones de 1922 respectivamente, aunque en realidad son productos que se mantienen en los espacios de *Revista de Revistas* en algunos casos por años, incluso llegan a ocupar el mismo espacio de un número a otro, vendido por Sanborn's.

Para este apartado se tomarán como patrones de la producción dibujística los referidos al dibujo publicitario que se encuentran en los interiores de la publicación en cuestión, debido a que las revistas de aquel tiempo se preocuparon por vender espacios a pequeños negocios, empresas, almacenes importantes, característica propia del periodismo internacional, principalmente europeo y estadounidense; de tal manera este tipo de dibujo comprende el cuerpo más importante de ilustraciones y gráficos, así que se presentan dibujos que aluden a productos de belleza, cuidados personales, principalmente dirigidos al género femenino.

En la identidad el dibujo, como representación con valor simbólico, va a ser fundamental, de hecho la imagen figurativa y las nociones de semejanza, son las que se han arraigado como paradigma cultural representativo al intentar homogeneizar cómo se aprecian en los dibujos los rasgos gráficos, eso significa que el dibujo asumió la raíz figurativa de los cánones temporales; el art nouveau principalmente, que se considera un estilo moderno, por eso es que en el dibujo de *Revista de Revistas* se aprecia aún la influencia de motivos orgánicos que suelen representar a la naturaleza, plantas, líneas curvas y largas que se entrelazan, así como una marcada presencia de figuras femeninas; sin embargo aunque marca diferencias con los modelos realistas, estos dibujos también son figurativos, es decir, existe un reconocimiento de lo que ocurre en este tipo de expresión, la composición es la que hace variantes al no presentar escenarios necesariamente realistas; pero para este momento se muestran en medios impresos dibujos con tendencias realistas, a veces incluso con técnicas academicistas, con influencias libres y orgánicas como las del art nouveau, así como las del art déco, con propuestas geométricas, líneas duras, y formas simétricas, un estilo que acompaña la noción de modernidad emparentada con el desarrollo industrial.

A finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX, surgieron diferentes propuestas estilísticas en las expresiones artísticas, para ubicarlos en temporalidades de desarrollo, el art nouveau operó de finales del siglo XIX y hasta un poco antes de los años veinte, el art déco de los años veinte hasta

pasada la mitad de los treinta. Como sucede en cualquier cambio de época, el desvanecimiento de una y la aparición de la otra se produce gradualmente, de tal manera que en las prácticas sociales coexisten productos que guardan elementos mixtos, tal es el caso de las publicaciones que contienen dibujos de uno u otro estilo o de ambos; no obstante ambos movimientos fueron caracterizados como corrientes propias de la nueva cultura occidental, su demostración decorativa y también funcional, fue señal de un mundo entrado en cambios vertiginosos; quienes los adoptaron tuvieron la certeza de adaptarse al pensamiento moderno.

Se debe considerar que ante los movimientos sociales al universo artístico también se le exige dar respuestas de evolución, de tal manera que el academicismo y las artes mayores no pudieron adaptarse a las exigencias técnicas y tecnológicas de la nueva propuesta civilizatoria, pareciera que se ven rebasadas por las aplicaciones estilísticas del mercado expresivo y de la inmediatez de los objetos, tal es el caso de las publicaciones, la moda, los objetos decorativos, los muebles etc., tanto el art nouveau como el art déco, con premisas conceptuales opuestas, cumplieron con la exigencia histórica de la estética de su tiempo.

Así, por un lado, el Art Nouveau nace en un ambiente que busca expresar de una manera más o menos clara las tendencias que pretendía romper con el academicismo reinante [...] por la innovación presentó una idea de ornamentación básicamente distinta a la tradicional [...] el art déco, como resultado de un período entre guerras, para vivir el presente tuvo que buscar alternativas para expresar la vitalidad y esperanza que intentaban adelantar la llegada del futuro [...] consecuentemente enaltece la estética de la máquina, enfatiza la sobriedad de la decoración y la explotación de nuevos materiales.”³⁰⁶

Aparentemente se puede hablar conceptualmente de un dibujo cosmopolita, más como una extensión de los principios filosóficos del pensamiento internacional mundial, que de las características técnicas de la expresión gráfica

306 De Mattos Alvarez, María Dulce. “Del Art Nouveau al Art Deco”. *Revista Casa del Tiempo*, noviembre de 2002, Universidad Autónoma Metropolitana. <http://www.uam.mx/difusion/revista/nov2002/index.html>. Pág. 48.

por sí mismas; es decir, la determinación del dibujo cosmopolita es generado por su contenido ideológico, las ideas sobre modernidad afectan las representaciones gráficas, por ejemplo la búsqueda de la reproducción masiva o la producción en serie de objetos, lo que en ellas se da no es otra cosa que las nociones que definen a esa sociedad moderna; el dibujo como reflejo de la cultura del confort, de la presencia de la máquina en la vida cotidiana, de la moda como argumento de bienestar.

Aunque desde otra ponderación, el dibujo moderno estilísticamente es el aquel que recoge por añadidura las características del art nouveau, el dibujo ornamentado distinto al academicista, por momentos exagerado, de líneas libres, curvilíneas, orgánicas, de esquemas compositivos atrevidos, donde la abstracción de la naturaleza es una constante, es un dibujo que retoma rasgos del mundo oriental, constantemente aparece la figura femenina joven de aspecto poético, pero también expresa temas u objetos representados figurativamente; y las del art déco, el dibujo rechaza la ornamentación, la estilización es esquemática, resuelta a partir de líneas estables, elegantes, geométricas, intenta distanciarse de la representación pictórica y apela a una estructura práctica, aunque sí aparecen elementos figurativos sobre todo de flora y fauna que se caracterizan por su sobriedad, retoma elementos del neoclásico, por lo tanto las composiciones tienden a ser simétricas al contrario del nouveau. En tanto la figura humana el dibujo es sintético, su apropiación corresponde a representaciones más cercanas a como son en la realidad, en temas como: el vestido no tan adornado, el cabello corto, la presencia no necesariamente de jóvenes, como se les puede ver en la publicación; desde esta perspectiva se puede afirmar que el dibujo, desde su apreciación técnica, debido a su interdependencia tiene elementos que le permiten ser identificado como dibujo moderno, pero sólo cuando confluyen estilo y contenidos ideológicos.

Se debe recordar que en la mayoría de estos anuncios los dibujos eran resueltos gráficamente por agencias dedicadas exclusivamente a la realización de los mismos; el dibujo, esencialmente de imitación, asume una composición pictórica sencilla y práctica por la inmediatez de lo que informa, a menudo

la línea de contorno destaca en el modelo, otorgándole carácter caricaturizado; muy diferente de aquellas representaciones en que se distingue una aplicación dibujística académica, por ejemplo los “tónicos de quina y poliocarpina”, ya que se ven los medios tonos como recurso de concepción de volumen, en un intento de aparentar la tridimensionalidad para exponer las formas más reales.

Pompeian
PARA LA BELLEZA

La mujer de hermosura, belleza, simpatía y sal, debe sus dones al propio cuidado que ella ha prestado a su piel y cutis. El saber escoger los auxiliares a tal fin, para uso en el tocador, es una facultad de aquellas damas quienes han seleccionado a los Productos Pompeian.

Los Polvos de Belleza Pompeian (Beauty Powder), en matices variados para satisfacción de todo gusto, se han hecho una necesidad en el Tocador de toda mujer, por sus cualidades de pureza, fragancia, y de resultados excelentes.

Los Polvos de Talco Fragancia Pompeian (Fragrance) igualmente, se han convertido en inseparable compañero para el baño. Suavizan la piel, y le dan una delicadeza y sensación de frescura inobtenible con productos similares, y su perfume es exquisito.

Selecciona en todos los establecimientos del ramo. Con una prueba se convencerá la mujer más incrédula.

THE POMPEIAN COMPANY
CLEVELAND, OHIO, E. U. A.
Distribuidores para México:
U. S. A. CORPORATION
Reforma, 15. México, D. F.

Corte Este Cupón y Envíelo Hoy Mismo
THE POMPEIAN CO., Cleveland, Ohio, E. U. A.
Adjunto millos de correo postalmente a la casa, nacional americana para que sirvan enviarme su cuadro catálogo para 1924 y las muestras que ofrezcan.

Nombre
Dirección
Población
País

Polvos de belleza Pompeian. 1924

Para la belleza femenina.

Dibujo que ilustra un artículo sobre nuevo método de limpieza de dientes. 1924.





Ella Encontró

El modo de tener dientes más bonitos

Millones de mujeres, en todo el mundo, se cepillan hoy los dientes de esta nueva manera. Hoy ve Ud. los resultados por doquiera—los ve en dientes mucho más hermosos.

Si Ud. todavía usa los métodos viejos ¿no nos permitiría demostrarle lo que le significa el nuevo procedimiento?

La película retiene substancias alimenticias que se fermentan y forman ácidos. Mantiene los ácidos en contacto con la dentadura, produciendo la caries. Los microbios se reproducen en ella por millones, y éstos, con el sarro, son la causa principal de la piorrea.

Polvos de belleza Pompeian. 1924 Para la belleza femenina.

Dibujo que ilustra un artículo sobre nuevo método de limpieza de dientes. 1924.

El poder del dibujo figurativo ha generado modelos de dibujo [...] se entiende por modelo casi exclusivamente, y en primera acepción, el tema o referencia visual elegida para “copiarlo” con diferencias técnicas [...] Asimismo, para resolverlo siempre se considera que existe un margen para varias soluciones de diferentes estilos, variables que hacen posible valorar [...] ³⁰⁷

Se aprecian variantes en los estilos, con intenciones de normar la percepción del dibujo, y de forma paralela a la homogeneización de la identidad va a plantear un objetivo igualitario de distinción; en este caso los dibujos presentados se concibieron como patrón gráfico para unificar criterios representativos, es común en los dibujos observar productos de aseo, cuidado y belleza personal, para toda la familia, pero sobre todo para la mujer que intenta incorporarse a universos simbólicos internacionales.

Paisajes naturales influenciados de las corriente del art nouveau y más tarde del art déco, con objetos exquisitos, tocadores, espejos, lámparas, productos de belleza; los cuerpos bien cuidados, estilizados, de rasgos profundamente afrancesados o europeizantes, con rostros inocentes claros, blancos, rubios, discretas sonrisas simuladas, largas cabelleras, rizadas, ordenadas, delicadas, prendas suntuarias como aretes, diademas, brazaletes, con vestimentas fuera de la realidad cotidiana, con perfecta cabida en la realidad simbólica, del valor del signo; ya que se exponen con prendas íntimas como medias de seda, ligeros sensuales, ropajes para dormir con arreglos sobrecargados, como brocados, de una limpieza inmaculada, también largas capas o telas con caídas suaves y elocuentes por el tamaño y la cuidada decoración, asimismo portan zapatillas de tacones altos ataviados con grandes flores, a pesar de cualquier esfuerzo semántico es una incoherencia la mixtura de estos objetos, conforman la vida material y simbólica de personas que son parte de un grupo con aspiraciones modernas, su carácter simbólico queda satisfecho con la sofisticación del producto en relación con su universo personal de belleza,

307 Gómez Molina, Juan José. *Op. cit.* 105. Pág. 381

trascendencia y distinción social, en este caso como afirma el anuncio de las medias Kayser, “[...] siguen las líneas trazadas por la Naturaleza. Por eso, las damas elegantes de todos los países usan las medias de seda Kayser”

Pero inclusive en el hombre encontramos que, mucho después de haber aprendido a convivir con cuadros y después de haberse abismado totalmente en el mundo de imágenes del lenguaje, del mito y del arte creados por el mismo, todavía tiene que atravesar por una larga evolución antes de alcanzar la conciencia específica de imagen [...] mostrando que dondequiera que aparezca la función de la representación en cuanto tal, dondequiera que se consiga tomar un contenido intuitivo sensible como representación, como “representante de otro”, en lugar de ser absorbido por su simple presencia, se alcanza por así decirlo un nivel de conciencia totalmente nuevo. El momento en que una impresión sensible cualquiera es empleada simbólicamente y entendida como símbolo es como el comienzo de una nueva era.³⁰⁸

308 Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Pág. 136-137.



Crema favorita de Sanborns. 1922.



Los diseños de las medias de seda *Kayser* se adaptan perfectamente a los contornos de la pierna. Siguen las líneas trazadas por la Naturaleza. Por eso, las damas elegantes de todos los países usan siempre las medias de seda *Kayser*.

Las venden los establecimientos importantes de todo el mundo.

Busque siempre en ellas el nombre *Kayser* para asegurarse de que son legítimas.

REPRESENTANTES GENERALES EN MEXICO
Compañía Mercantil Universal
2a Capuchinas No. 39, México, D. F.

Kayser
MEDIAS DE SEDA

En la necesidad ritual-simbólica que los seres humanos tienen, el dibujo se manifiesta como mediador de una visión de la realidad y en cómo las personas viven la vida cotidiana; no existen cuestionamientos de lo que esta expresión representa con aparente naturalidad porque juega el papel de reafirmar una realidad simbólica: *bella, elegante, distinguida, única, deseable, trascendente en la vida*, al mismo tiempo que estandariza las aspiraciones, a través de la unificación de rasgos, trazos, líneas, tonos, con los que otorga pertenencia a la comunidad que hace cosas distintivamente comunes.

La representación figurativa en este caso es un estereotipo de la realidad, ya que impone su aparente parecido con esta realidad, y es que la característica figurativa del dibujo como representación simultánea a su calidad de símbolo, se sirve de la necesidad humana, ya que utiliza como recurso retórico la adhesión que otorga identidad.

Es notable cómo, después de 1923 y 1924, va a decaer la calidad gráfica del dibujo, se aprecia un dibujo descuidado, resuelto con mayor rapidez, tal es el caso de “Polvos de belleza Pompeian” y el dibujo “para el blanqueamiento de los dientes”, así como las “medias de seda Kayser”.

El estereotipo que produjo este tipo de representación es aún vigente, se trata de modelos que paulatinamente se modifican, asumen estilos, pero guardan el carácter de iconicidad, esta mantiene viva la tradición en el modelo estético. Los estereotipos más arraigados son los simbólicos, que también imperan en la búsqueda de identidad a partir del estatus de distinción.

En este mismo caso se puede profundizar en la relación conceptual que marca el esquema gráfico, en la diagonal de los cuadrantes “I” y “III”, simbólico y continuidad, donde se estudia la relevancia de la programación y la repetición de códigos por generaciones,

Tanto en términos individuales como sociales, las identidades sirven para organizar las expectativas; en otras palabras, son una guía para llevar a cabo la acción, ya que aquéllas se refieren a

algo que se percibe como reconocible y estable [...] En síntesis, una conciencia o un sistema social guían su acción gracias a “las identidades”, distinciones estables tanto en terminos de reducción de la complejidad del mundo como en cuanto a concate-nación del tiempo como “series de acontecimientos”. El devenir histórico –la reproducción de la sociedad–[...] ³⁰⁹

El dibujo y su referente simbólico, así como su manifestación gráfica formal, son producto de condicionamientos validados de generación a generación.

La última relación horizontal, el cuadrante “III” la *continuidad* y en el cuadrante “IV” la *memoria*; es un binomio que garantiza la capacidad de reconocer e incorporar el universo simbólico a través de los lenguajes, ya que se dan como producto de aprendizajes y *persistencia*. En ese orden de ideas pensar el dibujo como flujo y necesidad humana en el tiempo lo ubica en un lugar fundamental de los procesos de conocimiento, también la *continuidad* va a acompañada de la experiencia del otro, es decir, el factor social del cual se nutre en todos los sentidos, de tal manera que el dibujo no escapa, como lenguaje, a la tradición que le antecede, siempre existe un referente anterior, el reconocimiento lo da la experiencia, el dibujo cumple en ese sentido como medio de comprobación de lo que aporta.

³⁰⁹ Chinchilla, Perla. *Procesos de construcción de las identidades en México*. México: Universidad Iberoamericana, 2010. Pág. 165 -166.



La
Remington
Automática

Se fabrica en
calibres .380 (9m/m)
y .32 (7.65 m/m)
8 tiros

No fallará en la hora suprema. Es sumamente exacta y funciona perfectamente. Provista de tres seguros que imposibilitan los disparos accidentales.

*De venta en las principales
tiendas del ramo*

REMINGTON ARMS COMPANY, Inc.

(Establecida en 1816)

25 Broadway, Nueva York, E. U. de N. A.

REMINGTON
UMC

DS1

**Remington
UMC**

**Rifles y cartuchos
calibre 22**

De todas las armas para la caza el rifle calibre 22 es el que generalmente se usa más. Para la caza menor, excursiones al campo y concursos de tiro al blanco, este rifle de pequeño calibre no tiene rival. Los rifles Remington calibre 22 son muy exactos, fáciles de desarmar, fuertes y durables.

**Remington
UMC**

La Marca Preferida

Con este rifle, para distancias hasta 200 yardas, recomendamos emplear los cartuchos calibre 22 largos. Pídanse el impreso especial que trata del rifle y cartuchos calibre 22—que le ha de interesar—el que mandamos gratis a quien lo solicite. Se ruega al interesado que escriba su dirección con claridad.

**REMINGTON
UMC**

C-2

THE REMINGTON ARMS UMC COMPANY
233 Broadway
Nueva York

Rifle Remington. 1921.

Si definimos a la memoria histórica como una constante revisión de pasado a partir de determinadas condiciones políticas y sociales en el presente, entonces tendríamos que estudiar cómo el pasado y el presente se relacionan y afectan entre sí. El pasado y el presente tienen una relación dialéctica; pensamos “con el pasado” no pensamos “acerca del pasado”.³¹⁰

En el caso de los dibujos de *Revista de Revistas*, estos han sido acentuados por quienes los han realizado, generalmente una élite cultural formada en instituciones académicas de arte, con experiencias internacionales, vivencias de otras maneras culturales en la representación, así como con la concepción del dibujo como mercancía, ya que se compra y se vende, condición ya conocida, que precede de una tradición de siglos que avala el estatus del dibujo y del dibujante como parte de la mediación económica, al igual que la dicotomía espectador-lector, que asume satisfactores dibujados, con respuestas dibujadas, el dibujo sugiere y resuelve porque está en la memoria.

Y es que en la tradición de la clase social y de la familia está la referencia inmediata de tener recursos para cuidar lo propio, garantizando la continuidad del clan o el grupo, con la certeza de lo acumulado y su prolongación, ante un país en crisis, con oleadas de delincuencia que se presentaban en las cómodas y cosmopolitas ciudades; la persistencia del dibujo y lo que representa garantiza a través de la enunciación de armas, ese estatus en la identidad de las personas.

310 Aquino, Salvador. *Cultura, identidad y poder en las representaciones del pasado: El caso de los zapotecos serranos del norte de Oaxaca*. México. Estud. Atacam. [online]. 2003, N.26. 72.



Lleve una KODAK Consigo

EL placer y la emoción que experimentamos al contemplar una maravilla de la Naturaleza pueden repetirse indefinidamente en el hogar, si hemos tenido la precaución de llevar una Kodak.

La innovación autográfica, exclusiva de Eastman, permite identificar permanentemente cada película, estampando al pie de ella el título y la fecha.

KODAK MEXICANA, LTD.

INDEPENDENCIA 37. MEXICO, D. F.

Si no es Eastman no es Kodak



**HAGA UD. FOTOGRAFIAS DE TODO
LO TIPICO QUE OFRECE EL PAIS**

Tenemos el más Grande y Mejor Surtido de KODAKS
Y MATERIALES FOTOGRAFICOS EN GENERAL.
PIDASE CATALOGO R.

AMERICAN PHOTO SUPPLY Co., S. A.

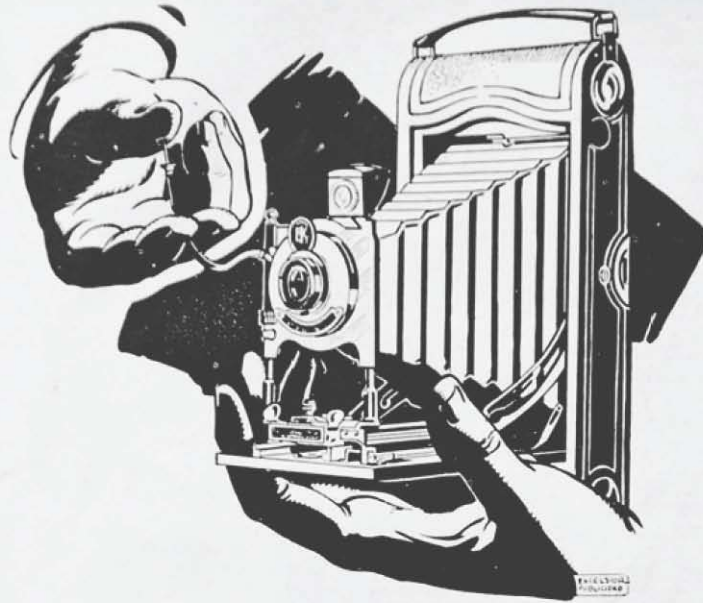
AVENIDA MADERO, 49,
MEXICO, D. F.

AVENIDA REFORMA 125.
PUEBLA, PUE.

AGENCIAS EN LAS PRINCIPALES POBLACIONES DE LA REPUBLICA.



"HAGA UD. FOTOGRAFIAS"
(Marca Registrada)



HAGA UD. FOTOGRAFÍAS

CON UNA KODAK AUTOGRÁFICA 3 A,
Con Lente K O D A K Anastigmático F. 7. 7.

\$ 6 1 . 0 0

CATALOGO R. A SOLICITUD

AMERICAN PHOTO SUPPLY Co., S. A.

AV. MADERO, 40
MEXICO, D. F.

AV. REFORMA, 125
PUEBLA, PUE.



"HAGA UD. FOTOGRAFÍAS"
(Marca Registrada)

Agencias en las Principales Poblaciones de la República
"SI ES DE KODAK, LO TENEMOS"

También se identificó, en el caso de estos dibujos publicitarios que ahora se exponen, relativos a productos y objetos de esparcimiento, como cámaras fotográficas, elementos de seguridad, rifles y pistolas Remington, entre otros, que marcan permanencia en el tiempo, ya que las armas garantizan una condición que contribuiría a preservar la identidad y la seguridad.

Se reafirma el argumento de la memoria en relación con este tipo de dibujo, que se basa en la tendencia a la representación realista, que viene de un pasado clasicista reafirmado por el Renacimiento, pero la inclinación de un dibujo de memoria es porque existe la imagen de algo que puede ser designado como antecedente; es interesante que en los anuncios de *Kodak* y *American Photo*, en la enunciación de la fotografía que se genera a través del dibujo, parece contradictorio que el dibujo lleve a la fotografía, y que la fotografía no se auto designe con sus propios recursos gráficos.



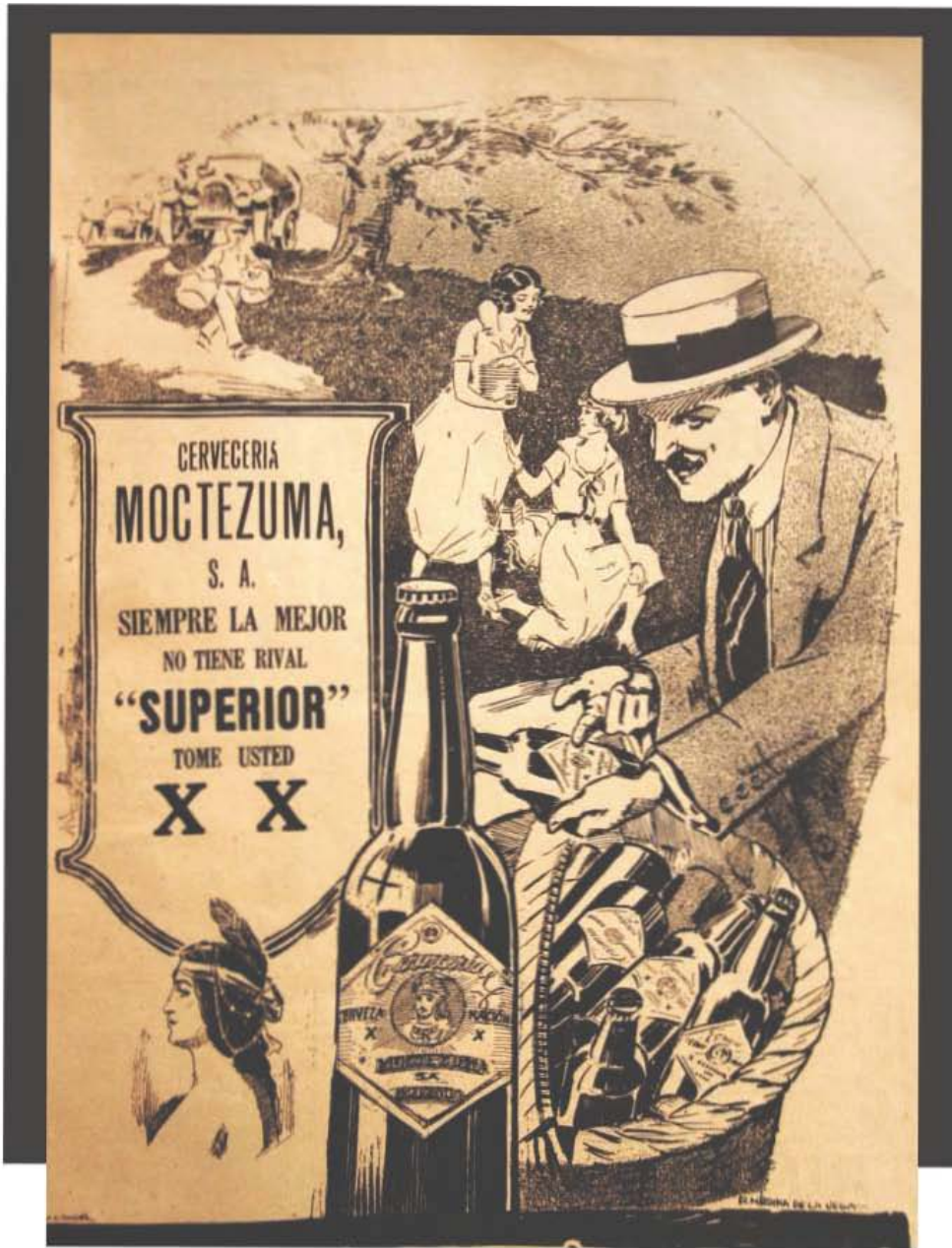
CERVECERIA MOCTEZUMA, S. A.
ORIZABA

<p>A NUESTROS FAVORECEDORES:</p> <p>Para que tengan la seguridad de que les sirvan los productos de nuestra Fábrica, auplicamos a ustedes pidan así:</p> <p>Una Moctezuma XX (DOS EQUIS)</p> <p>Una Moctezuma Sol (SOL)</p> <p>Una Moctezuma XXX (TRES EQUIS)</p> <p>UNA MOCTEZUMA SUPERIOR UNA CHICA O GRANDE DE BARRIL</p> <p style="font-size: 1.5em;">FLOR DE MOCTEZUMA</p>	<p>NUESTRAS. MARCAS:</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p style="text-align: center;">XX (DOS EQUIS)</p> <p style="text-align: center;">SOL (SOL)</p> <p style="text-align: center;">XXX (TRES EQUIS)</p> <p style="text-align: center;">Superior</p> <p style="text-align: center;">Y la Deliciosa de Barril</p> <p style="font-size: 1.5em;">FLOR DE MOCTEZUMA</p>
---	--

VEAN DIRECTORÍOS DE TELEFONOS-

CERVECERIA MOCTEZUMA, S. A.
ERICSSON. 561 Avenida 5 de Mayo 23. México. D. F. MEXICANA 561 NERI

Cervecería Moctezuma. 1921.



Cervecería Moctezuma. 1922.

La continuidad temporal del dibujo, como medio que enuncia otra cosa, y como recurso, marca la identidad de las personas a través de los desplegados, tal es el caso también de los anuncios realizados para Cervecería Moctezuma, empresa con larga tradición desde fines del siglo XIX. Este tipo de dibujo es producto de la tendencia arraigada de asumir una posición identitaria diferente, no la revolucionaria, sino la de una forma extranjerizante, civilizada, representaciones de familias que hacen “día de campo”, perfectamente impecables con vestimentas finas. Lo que destacan es la calidad del dibujo en la memoria social que permite identificar, renovar, circunstancias a pesar de su función en la conformación de códigos para homogeneizar. Este tipo de dibujo es producto de discursos realizados por miembros de grupos económicos.

Dentro de esta perspectiva, la construcción de la memoria histórica ha sido considerada como una constante revisión y recomposición del pasado mediada por las experiencias del presente, proceso en que las categorizaciones e identidades hegemónicas entran en constante revisión, recomposición y negociación.³¹¹

En este sentido no hay identidad sin memoria y no hay memoria sin continuidad, el individuo suele encontrar sentido a través de recursos familiares, sociales, nacionales, en este caso se trata de una clase con memoria capitalista.

En esa misma línea y como extensión de este par de conceptos se ubican en los cuadrantes cruzados, “II” y el “IV” los aspectos *memoria* y de *representación*; que contribuyen a extender el análisis en la lógica de cómo el dibujo y sus estereotipos representativos han tenido su propia permanencia, existe el reconocimiento de ese tipo de dibujo porque ha sido un arquetipo en los sistemas dibujísticos, las personas se asumen psicológicamente como semejantes de la cultura material moderna impuesta que el dibujo ha creado.

311 *Ídem*. Pág. 73

Podría generarse confusión cuando se habla de permanencia o continuidad se trata, ya que parece que se manifiesta la idea de inalterabilidad a través del tiempo; no es así, de lo que se habla es de continuidad que asume transformación, o formación y cambio en las identidades en el dibujo y a través del mismo. Para no ser redundantes en lo que ya se ha explicado en el apartado anterior se consideran aspectos del modelo de análisis en razón de lo que se desea obtener como información, para hacer un estudio más completo o para determinar sólo una parte del mismo.

Conclusiones

Llegado este punto es importante destacar aspectos relevantes que tiene el desarrollo del Modelo Identitario del Dibujo y su posible trascendencia, debido a que esta propuesta puede resultar fundamental en los análisis que son obligados en las artes y los diseños, primero por la enorme producción gráfica y visual que se realiza en estas áreas, así como por la necesidad de reflexionarlas; segundo por el compromiso social que tienen estas disciplinas en las representaciones gráficas que surgen como manifestaciones sociales en ámbitos que incluso nada tienen que ver con la formación académica y la educación universitaria. En ambos casos la investigación en torno al registro visual y documental es pertinente, ya que requieren ser explicados en relación con las personas y sus entornos.

A menudo se recurre con mayor frecuencia a explicaciones disciplinarias e interdisciplinarias técnicas, tecnológicas, estilísticas, históricas, lingüísticas, semiológicas, psicológicas, entre otras, que intentan abundar en el fenómeno de la realidad y sus manifestaciones gráficas, lo cual puede ser funcional, pero también se pueden establecer otras resignificaciones o nexos explicativos, como los de la identidad y el dibujo. Por otra parte, como trabajo doctoral, es propositivo en las cuestiones sobre la representación visual, al desarrollar un esquema que ofrece una base de estudio aplicable principalmente a colecciones de dibujos, sin embargo su tolerancia permite efectuarlo a imágenes gráficas de otra índole, así como beneficiarse solamente de la implicación analítica de un fragmento del modelo.

El Modelo Identitario del Dibujo es un esquema circular gráfico, donde un concepto conduce a otro y a la generación de nuevas ideas, su circularidad permite regresar al concepto principal planteado o cuestionarlo; se han marcado como categorías importantes que le dan forma la *correlación*, *el cambio* y *la causalidad*, pensando en la interdependencia de planteamientos en su adaptación según la intención de los estudios y su transformación como producto de la integración de las ideas; su plasticidad garantiza revisar desde diferentes concepciones un tópico dibujístico.

Como se explica, se propone esta alternativa sistemática a partir del interés académico por aprehender, desde una enunciación conceptual expuesta en otras disciplinas y dispuesta con otra resignificación, las características de familiaridad que los individuos generan con la producción de dibujos en un marco histórico particular.

La propuesta se ha resuelto a través de una estructura conceptual basada en el esquema cruzado que proviene del pensamiento cartesiano matemático, adaptado a las ciencias sociales; traspolación válida porque el dibujo es considerado una manifestación humana y social, situación que le da un aval metodológico, al mismo tiempo que le otorga movilidad y flexibilidad, ya que como se sustenta, aunque se proponen categorías generales, se integran ideas específicas, es decir, en el orden de la *representación*, del *símbolo*, de la *memoria* o la *continuidad*, por mencionar algunas, no se establecen hacia el interior categorías particulares, y esto tiene un sentido, debido a que a veces se estandarizan los esquemas gráficos de análisis y posteriormente se aplican como recetarios, lo que se propone son líneas generales de indagación con ideas específicas esbozadas, dando cabida a que el investigador jerarquice tanto sus intereses como sus necesidades, realizando sus propias adecuaciones explicativas, según el objeto de estudio.

En este caso, se ha permeado en el esquema un fragmento espacio-temporal de principio de los años veinte en el país, recién terminada la Revolución Mexicana e instaurado el primer gobierno posrevolucionario al mando del general Álvaro Obregón, cuando un sector importante de la sociedad sustentó la visión cosmopolita y sus argumentos ideológicos; dentro de las expresiones de este pensamiento se encuentran las publicaciones periódicas y la mayoría de los géneros gráficos basados en la imagen, como carteles, carteleras, etc., mismos que constituyeron una parte importante en la integración social de la cultura material, incluyendo sus elementos simbólicos e imaginarios, sostenidos en la elocuencia de la imagen principalmente del dibujo; ya que éste recreó el costumbrismo y la construcción imaginaria de

una sociedad, que aceptaba pertenecer a una clase cosmopolita, realidad muchas veces inalcanzable para algunos en el sentido práctico y económico. Sin embargo desde otra perspectiva sugerente se mostraba accesible a partir del orden gráfico, de la información o de las ideas; el dibujo fue el sustento de un aparato simbólico que permitió el vínculo con otras realidades.

En otra dimensión el dibujo formó parte de la hechura de una idea de la realidad a través de las noticias, ya que en esa perspectiva fijó la manera en que son hechas, o cómo sucedieron, fue el gran determinante de lo verosímil; en esa misma dirección fue parte de la construcción objetual de la realidad, sobre todo a través de las manifestaciones publicitarias. Se delimitaron prototipos sobre el bien vivir, cómo pensar, a qué situaciones aspirar, en general confrontó la materialización de la cotidianeidad con una sustantividad que constituye la continuidad de la historia, por lo menos en el siglo xx.

Los sujetos aluden a los intentos de asirse a algo que no se es o no se tiene, es decir, una identidad ficticia y basada en el pasado; sin embargo también se debe aclarar que en muchos casos esta añoranza viene de añejo abolen-go generacional, en la que la ascendencia familiar proviene del exilio o la migración, por tanto existe el referente histórico que apela a una condición diferente.

Algunos de estos elementos caracterizaron a un importante segmento social y cultural en los años veinte en la historia de México, sobre todo en el Distrito Federal, considerada como la capital moderna por excelencia en la lógica social-política del país en aquella época, aunque no corresponde al clima enraizado por las consecuencias de la Revolución Mexicana, es decir un país disperso de norte a sur, de este a oeste, del centro a las costas, del campo a las ciudades, del mediano o grande capitalista al campesino u obrero; con crisis, pobreza y analfabetismo como características importantes del sentir nacional generalizado.

En ese momento histórico se debatió el destino económico, político, cultural y por lo tanto identitario del país, principalmente a través de los protagonistas políticos, que intentaron homogeneizar a la población y desarrollar al país, es decir capitalizarlo, y ponerlo en vías de la transformación capitalista, como dictaba el pensamiento financiero mundial, no habría desarrollo e industrialización en sociedades disgregadas, con tendencia a diseminarse, es decir la diversidad es vista como motor de problemas.

El desarrollo igualitario se propició sobre todo en el campo del discurso, a través de escritores, pintores, fotógrafos, e intelectuales, en medios impresos y publicitarios, con despliegues de argumentos retóricos; es importante aclarar que en casos particulares sí existía una intención de clase, un compromiso social de solventar los grandes problemas nacionales, sobre todo en el contexto del denominado nacionalismo cultural o nacionalismo revolucionario, sin embargo las necesidades del país, así como las exigencias internacionales lograron que predominaran las decisiones de tipo político, que declararon su sentido en las manifestaciones plásticas y gráficas con grandes estereotipos de pensamiento impuestos al país Estado-nación.

Los estereotipos de entonces siguen manteniéndose vigentes hoy, cada vez más diluidos; sin identificar su origen, se asumen como los grandes credos del país, con todo y la avasallante diversidad social. En la reproducción cultural de formas y símbolos existen reflejos de estos modelos que inciden en la definición de México, a menudo pensado a partir de los héroes nacionales, en ocasiones, basado en el pasado grandilocuente del universo prehispánico, otras más por medio de las igualdades que marca la cultura latinoamericana, concebida también como una gran nación; asimismo las conjeturas que vienen del origen hispánico, cuyos detonadores morales y éticos los detonaba la religión; sin la conciencia plena de que se marcaban pautas de comportamiento, relaciones humanas, visión de la realidad, y muchas veces concepciones híbridas.

Las grandes confrontaciones ideológicas se dieron a partir del nacionalismo y cosmopolitanismo, ambos modos de pensar enraizados en la transformación temporal del capitalismo, sustentados por la intención unificadora que vendría en la conformación de una nación burguesa. El pensamiento de clase va a ser una de las características primordiales, la discusión se dio en esa élite, donde el pueblo no se consideró en la toma de decisiones, se insertó sólo como parte del discurso y en las manifestaciones de identificación cultural.

Nacionalismo y cosmopolitanismo, en el fundamento teórico, son señalados como ideologías, asumidos con valores, sentimientos, y percepciones de la nación, todos elementos aglutinadores de ésta. El Estado asumió el nacionalismo posrevolucionario como la manera de gobernar e hizo alianzas políticas, económicas, y culturales, estratégicas, éstas últimas con grupos de intelectuales, mientras los grupos de poder sustentaron la visión moderna cuyos pactos se realizaron sobre todo en el campo de la economía y el comercio; cabe decir que es muy difícil separar a los protagonistas políticos de los económicos, esto más bien se da en razón de intereses de grupo, los tiempos y ámbitos donde actúan, porque las estrategias se insertaron en ambos indistintamente, y por lo tanto son difíciles de separar, lo importante es que estas maneras de pensar a México, nacionalismo y cosmopolitanismo, se valieron de objetos culturales como modeladores del pensamiento, donde se inserta perfectamente el dibujo como forjador de la identidad.

El grupo social que estuvo cercano a *Revista de Revistas* en los primeros años de terminada la lucha armada, fue el que tuvo aspiraciones en la visión moderna, extranjerizante, que permeó al mundo civilizado y que no fue exclusivo de México, situaciones y características de las que el dibujo da cuenta a través de sus trazos y narrativas.

Lo que sí fue privativo de México desde entonces fue la determinación de tener una prensa con fuertes influencias ideológicas, tecnológicas, y económicas de los norteamericanos, lo cual también se aprecia en el tipo de dibujo, sobre todo en la segunda mitad de los años veinte.

Es difícil pensar la historia nacional sin la presencia de la imagen, y pensar la imagen visual sin la participación del dibujo, absurdo pensar al individuo sin su referente colectivo, llámese familia, comunidad, nación, globalidad. Al principio y al final el hombre se pregunta quién es, qué hace, qué lo representa y en su imaginación florece lo que denomina comunidad, y su individualidad se torna objetiva cuando la comparte. El dibujo sirvió para visualizar, para hacer verosímil de algún modo la realidad, para concretar a las personas, el dibujo contribuyó al sentimiento individual de sí mismo.

El dibujo ha compartido su sentido a través de la elocuencia de líneas y manchas, discursos económicos y políticos, han manifestado el deseo ideológico de permanencia de clase, y aunque ahora sea considerado sobre todo como referente artístico, definió la vida cotidiana de muchos y en su continuidad y memoria todavía lo logra, integrado como una de las múltiples manifestaciones de la cultura, desde esa perspectiva es que es admirado porque se incluye en la vida de las personas, está íntimamente ligado a lo que se es socialmente.

Con base en lo anterior, el dibujo de 1921 a 1924 en *Revista de Revistas* tiene el carácter que define la consolidación del proyecto capitalista, este tipo de dibujo es de corte burgués y un estrato de la sociedad que gustó y entendió su retórica, porque era una clase con esas características.

En el Modelo Identitario del Dibujo no existe un sentido general para jerarquizar o establecer prioridades de estudio generando nexos con fenómenos o situaciones particulares; la discusión surge de un interés personal y académico por lo que significa hacer un trazo y que ello signifique otra cosa, o que se inserte en movimientos simbólicos más profundos, evocando a la definición de signo; pero sobre todo encuentra su origen en la admiración que aún produce el hecho de que una serie de líneas o registros gráficos cuya condición primigenia completamente instintiva en el *ser humano* se transforme con el tiempo en un eficaz recurso y un poderoso lenguaje.

Otro concepto significativo proviene de la noción de identidad y aquello que nos define como seres sociales, paralelo al mismo tiempo de la manera en que nos concebimos, de tal modo que se sitúan al centro del estudio dos fuerzas importantes, *el trazo y la identidad*, justificada por medio de una serie de conceptos recurrentes tanto en el dibujo como en las investigaciones sobre identidad.

Es notable que cuando se busca un esquema de dibujo para hacer algún tipo de análisis, lo que se encuentra son cuadros conceptuales del mismo relacionados con el individuo y aproximaciones de orden psicológico; por otro lado, las clasificaciones desplegadas en los manuales de dibujo son de orden técnico, direccionadas por una condición matérica, cabe destacar que incluso los modelos estilísticos, que no son muchos, son uno en lo que es considerado un medio que sirve para las creaciones de otros géneros artísticos como la pintura.

De allí el valor y la trascendencia de postular un modelo maleable, y resignificar categorías que den cuenta del trazo y su relación con lo que las personas asumen que son, es decir, su identidad. De tal manera que la identidad individual y colectiva se identifiquen a partir de la reproducción cultural: el dibujo como manifestación expresiva y material de la cultura, que ha contribuido al condicionamiento de las generaciones; Así el dibujo se ratifica en este tiempo a través de la coherencia figurativa histórica, ya que los individuos asumen a través del dibujo los imaginarios sociales como realidad social, el dibujo es una de las más importantes categorías sociales para reiterar una condición de identidad.

Dibujo e identidad participan de conceptos recurrentes como los mencionados en el Modelo de Análisis Identitario, tales como: representación material, características gráficas y la producción de estereotipos de carácter estético. El pensamiento y reflexión del aspecto simbólico y los imaginarios que refuerzan a través de la imaginaria visual tendencias o estilos asumidos mediante los códigos del lenguaje visual, y que van de tiempo en tiempo, de

generación en generación, posicionándose como referentes exclusivos, pues ubican a la memoria como antecedente, pero también como fuerza presente, motor de nuevas interpretaciones, siempre relacionada al pasado, constancia de actuar y percibir.

Bibliografía

- Acevedo, Esther. "El nacionalismo y el arte Mexicano". *Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias*, en IX Coloquio de Historia del Arte. México: IIE-UNAM, 1983.
- Acha, Juan. *Teoría del Dibujo; Su sociología y su estética*. México: Ediciones Coyoacán, 1999.
- Albiñana, Salvador, et al. *Mexicana. Fotografía Moderna en México, 1923-1940*. México: Generalitat Valenciana, 1998.
- Alonso, Enrique. *Notas sobre el teatro lírico*. Revista Tramoya n.10. Dirección General de Bibliotecas de la Universidad Veracruzana. (abr-jun 1987).
- Alvear Acevedo, Carlos. *Manual de historia de la cultura*. México: Editorial Jus, 1986.
- Arnheim, Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona: Editorial Paidós, 1990.
- Aumont, Jaques. *La imagen*. Barcelona: Editorial Paidós, 1990.
- Azuela de la Cueva, Alicia. *Arte y poder*. México: El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Barabas, Alicia. *La identidad: imaginación, recuerdos y olvidos*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas / UNAM, 1995.
- Bejar, Raúl y Silvano H. Rosales. (coord). *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*. México: Plaza y Valdés UNAM, 2008
- Berenguer Guiden, Amparo. *Principios básicos de la imagen. Análisis de la forma y sistemas de representación*. España: Universidad Politécnica de Valencia, 2005.
- Berger, Jonh. *Modos de ver*. México: Gustavo Gili, 1974.
- Berger, Jonh. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Ardora, 1997
- Berger, Jonh. *Sobre el dibujo*. España: Gustavo Gili, 2011.
- Bermúdez, Jorge. *Gráfica e Identidad Nacional*. 1era edición. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1994.
- Bertin, Jacques. En *La gráfica en Análisis de las Imágenes de Cristián Metz*. Buenos Aires: Serie Comunicaciones. 1982. Pág. 275

- Best Maugard, Adolfo. *Tratado de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución de las artes mexicanas*. México: SEP, 1923.
- Bozal, Valeriano. *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor, 1987.
- Cappello, Héctor M. *Los procesos de globalización, la cultura política e identidad y carácter nacionales en México*, en Globalización y construcción de identidades y diferencias y conflictos y transformaciones políticas en América Latina. Caracas: Universidad Central de Venezuela, UNESCO y Ed. Nueva Sociedad. 1995
- Carrillo, Mayra A. *La implementación Jurídica del Pago por Servicios Ambientales en la microcuenca El Pueblito-Joaquín Herrera*. México: Tesis, anexo 3, 2009.
- Caruana, Wally. *El Arte aborígen*. Barcelona: Editorial Destino, 1997.
- Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Chihú, Amparán Aquiles . *Sociología de la identidad*. México: Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial, 2002.
- Chinchilla, Perla (coord). *Procesos de construcción de las identidades en México*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917*.
- Cosío Villegas, Emma. “La vida cotidiana”, en Daniel Cosío Villegas (coord), *La república restaurada. La vida social, Historia Moderna de México*. México: Hermes, 1974.
- Dayan, Daniel. *Entre lo público y lo privado: la construcción social de las imágenes. En espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- De María y Campos, Armando. *El teatro de género chico en la revolución mexicana*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Publicaciones, 1996.
- Díaz Padilla, Ramón. *El Dibujo del natural en la época de la Postacademia*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- Dvorak, Robert Regis. *Experiential drawing: Revolutionary drawing method that transcends technical rules and teaches you to draw using your creative experience*. Los Altos, California: Crisp Publications. 1999.

- Eco, Umberto. "Semiología de los mensajes visuales. El signo icónico", en *Análisis de las Imágenes*. Buenos Aires: Serie Comunicaciones, 1982.
- Edwards, Betty. *Aprender a dibujar: Un método garantizado*. Madrid: Hermann Blume, 1984.
- Fernández Bravo, Álvaro. (Comp). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad*. Ed. Manantial, Buenos Aires, 2000.
- Fiore, Gaspare De. *Curso de dibujo: Técnicas, materiales, estudio de los grandes maestros, y desarrollo de un estilo personal*. 4 volúmenes. Barcelona: Orbis, 1984.
- Fischer, Ernest. *La necesidad del Arte*. La Habana: Editorial Uneac, 1964.
- Florescano, Enrique. *Historia de las historias de la nación mexicana*. México: Taurus, 2002.
- Florenski, Pável. *La perspectiva invertida*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.
- García Cabral, Ernesto Jr. *Las décadas del Chango* García Cabral. México: Editorial Domés, 1979.
- García Font, Juan. *La magia de la imagen*. Barcelona: Editorial MRA, 1995.
- García Olvera, Francisco. *Reflexiones sobre el diseño*. México: UAM-Azcapotzalco, 1996.
- Gauthier, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Catedra, signo e imagen, 1986.
- Guy, Rosolato. *Ensayos sobre lo simbólico*. México: Editorial Anagrama, 1974.
- Gellner, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. 2da ed. España: Alianza Editorial, 2008
- Georges, Roque. "Lo cotidiano transformado por el arte y la publicidad". En *El arte y la vida cotidiana*, XVI Coloquio Internacional de Historia de Arte. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1995.
- Giménez Montiel, Gilberto. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México CONACULTA, 2007.
- Gold, Bela y Francisco G. Toledo. *El dibujo como proceso de configuración para la enseñanza de la comunicación gráfica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Azcapotzalco, 2003.
- Gombrich, E.H. *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

- Gómez Molina, Juan José. *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Gómez Molina, Juan José. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Gómez Molina, Juan José. *Los Nombres del Dibujo*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Gómez Molina, Juan José. *Máquinas y herramientas de dibujo*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Gómez Molina, Juan José. *La Representación de la Representación*. España: Cátedra, 2007.
- Gómez M., J. J., et al. *El manual de Dibujo*. Madrid: Cátedra, 2003.
- González Casanova, José Miguel. *Gramática del dibujo en 100 lecciones*. México: Edición del autor, 2009.
- González Ochoa, Cesar. *Imagen y Sentido*. México: Editorial UNAM, 1986.
- González Ochoa, César. *Apuntes acerca de la representación*. México: UNAM, 1997.
- González Ochoa, César. *El Significado del Diseño y la Construcción del Entorno*. México: Editorial Designio, 2007.
- Greenberg, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos*. España: Gustavo Gili. Barcelona, 1979.
- Greimas, A.J. *Entorno al sentido*. Madrid: Editorial Fragua. 1967.
- Grupo M. *Tratado del signo visual*. Madrid: CATEDRA – signo e imagen, 1993.
- Grupo M. *Retórica general*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987.
- Gubern, Román. *Del bisonte a la realidad virtual*. España: Anagrama, 2007.
- Gutiérrez Martínez, Daniel. (coord). *Epistemología de las identidades. Reflexiones en torno a la pluralidad*. México: Macroproyectos Ciencias Sociales y Humanidades UNAM, 2010.
- Haber, Stephen H. *Industria y subdesarrollo: la industrialización de México. 1890-1940*. México: Alianza Editorial, 1992.
- Heimann, Jim. *Mexicana. Vintage Mexican Graphics*. Italy: Taschen, 2002.
- Hernández Aguilar, Gabriel. *Figuras y estrategias*. México: Siglo XXI Editores, 1994.

- Hernández, Raúl. *Premisas sobre Morfología y Cultura*. México: Designio UAM-Xochimilco. 1991. Pág. 63-64.
- Huxley, Aldous. *Las puertas de la percepción y Cielo e infierno*. España: Hermes, 1984.
- Jackson, Jonh. *Una introducción al dibujo*. México: Diana. 1991.
- Jenny, Peter. *Dibujo anatómico*. Barcelona: Gustavo Gili. 2013.
- Jung, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. España: Editorial Paidós, 2006.
- Kanizsa, Gaetano. *Gramática de la visión*. España: Editorial Paidós, 1986.
- Kepes, Gyorgy. *El lenguaje de la visión*. Buenos Aires: Editorial Infinito, 1976.
- Kloss F. Gerardo Del Castillo. *Entre el diseño y la edición. Tradición cultural e innovación tecnológica en el diseño editorial*. México: UAM-Xochimilco, 2002.
- Kohn, Hans. “*El Nacionalismo*” *su significado y su historia*. Buenos Aires: Edición Paidós, 1966.
- Krauze, Enrique. *Caras de la Historia*. 1era ed. México Ed. Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1983.
- Lambert, Susan. Madrid: *El dibujo: Técnica y utilidad*. Diana, 1991.
- Levi-Strauss, Claude. *Arte, lengua, etnología*. México: Ed. Siglo XXI, 1971.
- Levi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. México: Paidós, 1995.
- López Vilchez, Inmaculada. *Actas del Congreso Nacional. El dibujo del fin de milenio*. Granada 24, 25, 26 de febrero, 2000.
- López Villafañe, Víctor. *La formación del sistema político mexicano*. México: Editorial siglo XXI, 1993.
- Loyo, Engracia. *Educación de la comunidad, tarea prioritaria, 1920-1934*. México: INEA/El Colegio de México, 1994.
- Lozano, Jorge, C. Peña Marín y Gonzálo Abril. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Mac Gregor, Josefina. (coord). *Discursos históricos, identidad e imaginarios nacionales*. México: Macropoyectos Ciencias Sociales y Humanidades, UNAM, 2010.
- Magariños de Moretin, Juan. *El signo*. Buenos Aires: Hachette, 1983.
- Mandoki, Katya. *La construcción estética de estado y de la identidad nacional*.

- México: Conaculta-Fonca, Siglo XXI Editores, 2007.
- Marín Viadel, Ricardo. *Investigación en educación artística*. Sevilla: Universidad de Granada / Universidad de Sevilla, Ciencias de la educación, 2005
- Martínez Fernández, Maritere. *¡Cambiamos por favor!: Diario del Taller de Gilberto Aceves Navarro*. México: CONACULTA, 2004.
- Metz, Christian. *Análisis de las Imágenes*. Buenos Aires: Serie Comunicaciones. 1982.
- Mérida, Carlos. *Grabadores mexicanos contemporáneos: Leopoldo Méndez y Alfredo Zalce*. México D.F. TMs. Museo Nacional de Arte, 1946.
- Moles, Abraham. *La imagen*. México: Editorial Trillas, 1991.
- Monsiváis, Carlos. *Diego Rivera Hoy*. Simposio sobre el artista en el centenario de su natalicio. México: INBA, 1986.
- Morris, Charles. *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1962
- Navarrete, Laura. *Excelsior En La Vida Nacional (1917-1925)*. México: Ed. UNAM Instituto De Investigaciones Filológicas, 2007.
- Ortíz Gaitán, Julieta. *Imágenes del deseo. Arte y publicidad ilustrada en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*. México: Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, 2003.
- Orquestas típicas de México. México: CONACULTA., Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1era. Edición. Noviembre de 2010. Pág. 68.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- Parramón, José María. *Cómo dibujar en perspectiva*. Barcelona: Instituto Parramón Ediciones. 1968.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Avatares del nacionalismo cultural*. México: CIESAS, 2000.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Juntos y medio revueltos. La ciudad de México durante el sexenio del general Cárdenas y otros ensayos*. México: Ediciones Uníos, 2000.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Estampas del Nacionalismo Popular Mexicano*. México: CIESAS, 1994.

- Pérez Montfort, Ricardo. *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*. México D.F: CIESAS, 2008.
- Pericot, Jordi Ariel. *Superficie de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen*. Barcelona: Comunicación, 1987.
- Prieto Castillo, Daniel. *Diseño y Comunicación*. México: Ediciones UAM, 1982.
- Prieto Castillo, Luis. *Mensajes y señales*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1967.
- Ramos Escandón, Carmen. *De instruir a capacitar. La educación para adultos en la Revolución. 1910-1920*. México: INEA/Colegio de México, 1994.
- Read, Herbert. *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Proyección, 1967.
- Reséndiz Rodríguez, Rafael. *Semiótica, Comunicación y Cultura*. México DF: Editorial UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. 1999.
- Rowden, Mark. *El arte de la identidad*. México: McGraw-Hill, 2003.
- Salcedo Aquino, A. Torres y J. José Sanabria. (coord). *Senderos Identitarios*. México: Juan Pablos, Fes-Acatlán, UNAM, 2008.
- Sánchez, de la Fontanella. *Imágenes y lenguaje*. Barcelona, 1981.
- Sandoval, Adriana. *Artes y artistas/José Juan Tablada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Scott, Robert. *Fundamentos del Diseño*. 9ª Ed. Buenos Aires: Víctor Leru, 1975.
- Segre, Erica. *Intersected Identities*. USA: Berghahn Books, 2007.
- Silva Camarena, Juan Manuel. "Identidad: Una Forma Peculiar de Ser". En *Identidad*. III Coloquio Paul Kirchhoff. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1996.
- Simmons, Seymour. *Dibujo, el proceso creativo*. Nueva York: Prentice Hall, 1986.
- Slortedijk, Peter. *Esferas I burbujas Microserología*. Barcelona: Siruela, 2003.
- Tena Ramírez, Felipe. *Leyes fundamentales de México*. México: Porrúa, 2002.
- Thenon, Jorge. *La imagen y el lenguaje*. Buenos Aires: Editorial la Pleyade, 1980.
- Tivey, Leonard. *El estado-nación*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.

- Troconi, Giovanni. *Diseño Gráfico en México 100 años 1900-2000*. México: UAM/Artes de México, 2010.
- Valdés, Héctor. *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*. México: Centro de Estudios Literarios. UNAM, 1967.
- Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor Distribuciones. 1990.
- Varios autores. *El grabado historia y trascendencia*. México: UAM-Xochimilco, 1989.
- Varios autores. *Interpretaciones de la Revolución Mexicana*. 3ª ed. México: Nueva Imagen, 1989.
- Varios autores. "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano". En *El nacionalismo y el arte Mexicano*. IX Coloquio de Historia del Arte. México: IIE-UNAM, 1983.
- Vélez, Manuel. *El dibujo de fin de milenio*. España: Editorial de la Universidad de Granada 2001.
- Vidal Dos Santos, Hector Yamil. *Mental time travel: presentacion de la linea de Investigación y rol de la imagería visual*. UBA. USAL: Laboratorio de Neurociencia Integrativa, Departamento de Física, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, 2009.
- Vilches, Lorenzo. *La lectura de la imagen*. México: Páidos comunicación, 1991.
- Vilchis Esquivel, Luz del Carmen. *Método de Dibujo de Gilberto Aceves Navarro*. México: Editorial UAM, 2008.
- Vilchis Esquivel, Luz del Carmen. *Historia del Diseño Gráfico en México 1910-2010*. México: INBA-CONACULTA, 2010.
- Villafañe, Justo. *Introducción a la Teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2006.
- Villegas, Abelardo. "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano". En *El nacionalismo y el arte Mexicano*. IX Coloquio de Historia del Arte. México: UNAM, 1986.
- Wagensberg, Jorge. *La rebelión de las formas*. 2ª Ed. Barcelona: Tusquets, 2004
- Wigam, Mark. *Pensar visualmente: lenguaje, ideas y técnicas para el ilustrador*. Madrid: Gustavo Gili, 2007.

- Wilson, B. Y Hurwitz, A. Wilson, M. *La enseñanza del dibujo a partir del arte*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México: Editorial UNAM-ENAP, 2007.

Referencias Hemerográficas

- Amador, Graciela. “*Mi vida con Siqueiros: Graciela Amador narra su vida con el pintor; La historia de un amor vivido con intensidad (Primera parte)*.” Hoy. Mexico City. No.575. February 1948. 70-71. Pág. 71.
- Beigel, Fernanda. *Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana*. Cultural Journals as Historic Documents in Latin America. P-106 Utopía y Praxis Latinoamericana / Año 8. N° 20 (Marzo, 2003) Pp. 105-115 Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social / ISSN 1315-5216 CESA – FCES – Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela.
- García de la Sierna, Rodrigo. En *La resurrección de los ídolos: la emergencia de un saber sobre la estética de la alteridad radical*. Educatio 2008. Revista Regional de Investigación Educativa.
- Giménez, Gilberto. “Apuntes para una teoría de la identidad nacional”. *Identidad nacional y nacionalismos*. En *Sociológica*. Revista del Departamento de Sociología. Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Vol: Año 8, numero 21. Enero-abril 1983.
- Latapí Sarre, Pablo. “Derecho a la educación: su alcance, exigibilidad y relevancia para la política educativa”. En *Revista mexicana de investigación educativa, versión impresa* 2009. Vol.14, n.40. ISSN 1405-6666. 2009. Pág. 255-287.
- Lomelí Vanegas, Leonardo. “La recuperación económica y su impacto en el centro del país durante el gobierno de Álvaro Obregón (1920-1924)”. *Economía, sociedad y territorio*, N°. 1, 2005 (Ejemplar dedicado a: La economía mexicana en el umbral del siglo XXI), pags. 1-31 DOI:1216571. 2005.
- Millán, René. “Reseña del libro Nacionalismo y Cosmopolitanismo de Daniel Chernilo”. *Revista mexicana de sociología* 73. Número 3. Julio-septiembre, 2011. Ed. Universidad Diego Portales. Santiago de Chile.

- Pérez Montfort, Ricardo. "Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)". *Revista Política y cultura*. Número 012. UAM Xochimilco DF.
- Stern Claudio y Corona Rodolfo. "Efectos de la migración rural-urbana sobre las composiciones por edad y sexo de la población". En *Estudios sociológicos*. V. 3. No. 9 revista del Colegio de México, (sept.-dic. 1985), Pág. 459-479. 1985.
- Urías Horcasitas, Beatriz. *Una pasión antirrevolucionaria: el conservadurismo hispanófilo mexicano (1920-1960)*. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales. *Revista Mexicana de Sociología* 72, núm. 4 (octubre-diciembre, 2010): 599-628. México, D.F. ISS N: 0188-2503/10/07204-04. Pág. 600-601.
- Werner Tobler, Hans. *La Burguesía Revolucionaria en México: su origen y su papel 1915-1935*. en *Historia Mexicana*. Colegio de México. Vol. 34, No. 2 (Oct. - Dec., 1984), Pág. 213-237.

Referencias Electrónicas

- Aquino, Salvador. Cultura, identidad y poder en las representaciones del pasado: El caso de los zapotecos serranos del norte de Oaxaca. México. *Estud. Atacam.* [online]. 2003, N.26. 72.
- Batista Rodríguez, Andrés. "El pensamiento diferenciado en Estructuras Ideográficas: El dibujo de formas simbólicas como medio para elaborar objetos complejos". *Departamento de Arte, Tecnologías e Innovación*. <http://ebookbrowse.com/andres-batista-rodriguez-el-pensamiento-diferenciado-en-ei-pdf-d38951504/>
- Cohn, Deborah. "La construcción de la Identidad Cultural en México: Nacionalismo, Cosmopolitanismo e Infraestructura Intelectual en México, 1945-1968". Indiana University, Bloomington. http://www.clio.110mb.com/identidad_cult_en_Mexico.pdf/ 2007
- Corvalán, Javier. "El esquema cruzado como forma de análisis cualitativo en ciencias sociales". *Cinta moebio*. 42: 243-260 / www.moebio.uchile.cl/42/corvalan.html/enero/

- Excelsior Especiales*. “Rafael Alducin Bedoya fundó El Periódico de la Vida Nacional”. <http://www.excelsior.com.mx/2012/03/18/comunidad/816979> /27 de marzo de 2013
- Dallal, Alberto. Anna Pávlova en México. México: Universidad Nacional Autónoma de México, *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* ISSN 1870-3062 p.169 Sitio Web Administrado por: Instituto de Investigaciones Estéticas, iieweb@unam.mx Última actualización 21 de febrero de 2013.
- Departamento de la Estadística Nacional. “Resumen del Censo General de Habitantes del 30 de Noviembre de 1921”.
- Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición. <http://www.rae.es/rae.html>.
- De Mattos Alvarez, María Dulce. “Del Art Nouveau al Art Deco”. *Revista Casa del Tiempo*, noviembre de 2002, Universidad Autónoma Metropolitana. <http://www.uam.mx/difusion/revista/nov2002/index.html> Pág. 48.
- “Rafael Alucín Bedoya fundó El Periódico de la Vida Nacional”. *Excelsior Especiales*. <http://www.excelsior.com.mx/2012/03/18/comunidad/816979> /
- Galván Lafarga, Luz Elena. “La escuela primaria del siglo XX, consolidación de un invento.” En *Diccionario de historia de la educación en México*. Publicaciones digitales. DGSCA-UNAM. CONACYT-CIESAS, México.
- García Cabral, Ernesto. *Autobiografía*. <http://www.cabral.com.mx/>
- García Sierra, Pelayo. 1999. “Identidad cultural como mito ideológico”. *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica*. (Revisado por Gustavo Bueno). Biblioteca Filosofía en español. Oviedo. 9 de agosto de 2005 <http://www.filosofia.org/filomat/pccero.htm>
- Lazarín Miranda, Federico. “Las Campañas de Alfabetización y la Instrucción de los Adultos”. CREFAL. *Revista Interamericana de Educación de Adultos* / 1995 <http://repositoriodigital.academica.mx/jspui/handle/987654321/25463/> ISSN 0188-8838/

- Martínez Rizo, Felipe. “Las políticas educativas mexicanas antes y después del 2001”. *Revista Iberoamericana de educación*. N. 27. 2001. [http://132.248.192.201/seccion/bd_iresie/iresie_busqueda.php?indice=autor&busqueda=MARTINEZ%20RIZO,%20FELIPE&par=&a_inicial=&a_final=&sesion= /](http://132.248.192.201/seccion/bd_iresie/iresie_busqueda.php?indice=autor&busqueda=MARTINEZ%20RIZO,%20FELIPE&par=&a_inicial=&a_final=&sesion=)
- Martínez, José Luis. “El momento literario de los contemporáneos”. *Letras Libres*. 2002. [http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-momento-literario-de-los-contemporaneos /](http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-momento-literario-de-los-contemporaneos/) revisado 21 de julio de 2013.
- Meyer, Jean. “La historia como identidad nacional”. *Vuelta* 1995. http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/Vuelta-Vol19_219_09HstIdNIJMyr.pdf/
- Nigel J.T., Thomas. “Mental Imagery”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2012 Edition). Edward N. Zalta (ed.), 2008 forthcoming URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/mental-imagery/>>.
- Oxford Dictionaries*. <http://oxforddictionaries.com/definition/english/imagery?q=imagery/>
- Parsons y Guadarrama, citado en Juan Luis Pintos. “Los imaginarios sociales (la nueva construcción de la realidad Social).”
<http://idd00qmm.eresmas.net/articulos/imaginarios.htm/6>
- Pérez Montfort, Ricardo. México, el nacionalismo y el quehacer cultural durante la primera mitad del siglo XX: la relación entre “la cultura”, la construcción de la identidad y la “nación”. *Diccionario Temático CIESAS*. <http://www.ciesas.edu.mx/Publicaciones/diccionario/Diccionario%20CIESAS/TEMAS%20PDF/Perez%2090c.pdf>
- Pintos, Juan Luis. “Los imaginarios sociales (la nueva construcción de la realidad Social).” <http://idd00qmm.eresmas.net/articulos/imaginarios.htm/6>
- Redondo, José Manuel. Nóesis, nous poietikós, póiesis, poesía. *Acercamiento, desde la intuición creativa en Plotino, a algunos aspectos del pensamiento poético moderna* (Blake, Shelley, el surrealismo, Heidegger y Paz). Pág. 109-111 <http://www.journals.unam.mx/index.php/afil/article/download/31437/29079>.

