



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

LA DIMENSIÓN MÍTICA EN "LA PRODUCCIÓN DE OBRA
GRÁFICA COLECTIVA DE GRAN FORMATO COMO
INVESTIGACIÓN"

Tesis

Que para obtener el Título de
Licenciado en Artes Visuales

Presenta Enrique Guadarrama Solis

Director de Tesis: Doctor Fernando Zamora Águila

Ciudad de México 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

LA DIMENSIÓN MÍTICA EN “*LA PRODUCCIÓN
DE OBRA GRÁFICA COLECTIVA DE GRAN
FORMATO COMO INVESTIGACIÓN*”

Enrique Guadarrama Solís

2016

Agradecimientos

A mis padres, Carmen y Enrique, porque todo lo que soy es un reflejo suyo. Por su cariño y apoyo permanente e incondicional. Porque en todo momento han estado conmigo y han confiado en mí. Porque han respaldado mis decisiones, y cuando no las han compartido las han respetado. Y porque en este momento de oscuridad y desesperanza me dan un ejemplo de trabajo, honestidad, esfuerzo, dedicación, compromiso y humildad que me muestra el camino a seguir. Hacen falta más seres humanos íntegros como ustedes. No podría estar más orgulloso, y espero algún día ser digno de su legado.

A mis hermanas. Creo que la tenía más fácil Sísifo con su roca que ustedes aguantándome 24 años y los que faltan. Lo bueno es que siempre existe la posibilidad de lavar un error bateando a la hora buena. Y para qué mentir, está genial tener con quién discutir terriblemente un segundo y al siguiente reír hasta llorar por cualquier tontería, y que además admire tanto como las admiro a ustedes.

A todos los miembros de las familias Guadarrama y Solís, que siempre me han manifestado su cariño y apoyo. A todos mis tíos y tías, a mis primos, y a los que nos han dejado. Tenemos una gran responsabilidad continuar el legado que nos brindaron María del Carmen Bravo Valencia y Celia López Vázquez, las mujeres más valientes y brillantes que conozco. Porque nunca se rindieron es que estamos aquí.

Al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) por otorgarme una beca que me permitió llevar a cabo mi investigación.

A Fernando Zamora Águila, Santiago Ortega Hernández, Alfredo Rivera Sandoval y Juan Martín Vázquez Kanagusico, por el sostén tan valios que en todo momento he recibido de ustedes. Su respaldo me ha dado la convicción necesaria para seguir por mi camino a pesar de toda dificultad. A Ingrid Fugellie, Josset Herrera y Roberto Hernández por la lectura dedicada de mi investigación y sus valiosas aportaciones.

A todos mis amigos. Porque el orden no importa lo establecí tirando un dado de 8 lados (*en serio lo hice y hay testigo*).

Lor, Pontífice del Pomelo, Visir de los Bocadillos y Héroe de la Refrigeración. Mi compañero de viajes, the humanest being alive. Porque cuando establecimos el récord de 24 horas seguidas platicando se nos fue en un abrir y cerrar de ojos, y porque en unas líneas no alcanzo a escribir todo lo que quisiera. Y ni siquiera es necesario porque ya lo sabes.

Ale, porque hemos compartido tanto en tantos años que las cosas no tienen sentido sin Usted. Entienda Ud. que es Ud. realmente = espectacular oiga escuche entienda sepa quebien oiga. Gracias por entenderme, y sobre todo gracias por tu risa sincera que premia exageradamente mis estupideces.

Nair, mi Dungeon Master, al que admiro por su tesón y capacidad de inspirar, y que me hace querer leer todos los libros que me faltan en la vida.

Gianni, mi hermano hasta el fin. Porque en el apocalipsis zombie o cualquier otro sabremos exactamente qué hacer, y los años no han cambiado nuestra determinación de pasar todo en Expert.

Agus, por una amistad inquebrantable, tan opuestos que nos entendemos perfectamente. Y compartimos una celebración tan extraña el 18/02 que estamos destinados a ser amigos de por vida.

El Señor Morfín, un genio para la comedia y genio en general, brillante, único, increíble. La mayoría de las grandes cosas que han marcado al dudeísmo ha sido conjurada por las ignotas entrañas de tu mente.

Emmanuel, porque en los años de conocernos hemos recorrido grandes experiencias, aprendido y trabajado tantos proyectos que lo serio y lo divertido son una cosa y lo mismo. Encontré un amigo al que esperé por mucho tiempo, en quien he podido confiar y con el que he podido disfrutar en igual medida del juego y del trabajo.

Leo, por hacer divertidos estos años en la ENAP. Tu risa se escuchaba desde los talleres de pintura hasta los de grabado y con eso era suficiente para alegrar cualquier día gris.

A Oleg Hollands, Raúl Cadena y Omar García, amigos y compañeros con quienes compartí mi formación, y que la hicieron más interesante y divertida de lo que hubiera imaginado.

Finalmente, y con la mano en el corazón, a la Universidad Nacional Autónoma de México. Como orgulloso universitario asumo con convicción el compromiso de trabajar perpetuamente en pos de un mejor país.

“POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU”

Ciudad de México, noviembre de 2016.

Contents

Introducción	6
1 La triple mimesis como propuesta de estrategia metodológica	25
1.1 Previo a la teoría de la <i>triple mimesis</i>	27
1.1.1 Construcción de la trama en Aristóteles	29
1.1.2 Tiempo y temporalidad en San Agustín	33
1.2 La <i>triple mimesis</i>	38
1.2.1 <i>Mimesis I</i> : prefiguración	40
1.2.2 <i>Mimesis II</i> : configuración	50
1.2.3 <i>Mimesis III</i> : refiguración	68
2 Hacia la dimensión del mito como fundamento gráfico	86
2.1 Marco teórico del mito lingüístico	87
2.1.1 Sistema semiológico mítico	88
2.1.2 Criterios adicionales	96
2.1.2.1 El mito por la constitución de su forma	96
2.1.2.2 Por sus características ontológicas	97
2.1.2.3 Por su intención significativa	99
2.2 Marco teórico del mito cultural	101
2.3 El mito como recuperación mnémica	110

3 Alcances del proyecto gráfico colectivo	120
3.1 Frente al declive de la narrativa	121
3.2 Apropiación en la <i>mimesis II</i>	125
3.3 La actividad residual	136
Conclusiones	148
Bibliografía	151
Relación de imágenes	154

Introducción

La presente investigación surge a partir de mi trabajo en el Taller Francisco Moreno Capdevila de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México.¹ Durante el tiempo que participé en el taller surgieron distintos proyectos que funcionaban bajo un rasgo común: la actividad colectiva. De forma natural la práctica del grabado tradicional se lleva a cabo colaborativamente por diversos factores, empezando por la necesidad fundamental de un tórculo o prensa calcográfica para la impresión de las estampas.² El trabajo se estructura a su alrededor; su función y dimensiones lo vuelven el elemento más importante de la producción de grabado tradicional, y su costo complica adquirirlo de forma individual. Una sola prensa puede ser suficiente para cubrir las necesidades de todos los integrantes de un taller. Los conocimientos también son compartidos, pues el aprendizaje de las técnicas incluye una

¹El origen del Taller FMC se remonta de forma directa al establecimiento de la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España, instaurada en 1781 por Jerónimo Antonio Gil. Desde entonces a la fecha, el frente del taller ha pasado de maestro a discípulo, permitiendo conservar de forma íntegra las *técnicas tradicionales* del grabado en metal. Es decir, la preparación específica de placas y barnices de acuerdo a técnicas como aguafuerte, aguatinta, barniz blando, etc., así como los procesos de impresión. Con ello el taller ha generado un acervo gráfico de un valor académico e histórico único dentro y fuera del contexto universitario. Los profesores María Eugenia Figueroa y Jesús Martínez se encuentran actualmente a su cargo.

²En este punto vale la pena aclarar el uso de los términos *grabado* y *estampa* que emplearé a lo largo de la investigación. Siguiendo a Santiago Ortega en Santiago Ortega, *Manual de grabado e impresión en relieve*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México, 2008, la *estampa* consiste en una imagen impresa a partir de una matriz (madera, metal, etc.), utilizando un medio (tinta) para trasladar el diseño inicial a un soporte (papel, tela, etc.). Tiene como condición principal la posibilidad de reproducción. Por otro lado, el término *grabado* implica que la realización de la matriz se efectúe mediante incisiones, ya sea de manera directa (trabajar con herramientas especializadas un material como madera o metal) o indirecta (utilizando, por ejemplo, ácido para lograr las incisiones en una placa de metal). Pese a que los dos términos no son completamente homologables, en el caso particular de mi investigación las estampas realizadas sí son grabados (aguafuertes sobre lámina negra) por lo que ambos términos pueden utilizarse y ser correctos. Sin embargo, para evitar imprecisiones emplearé *estampa* para referirme a las impresiones (copia, prueba de estado, etc.), y *grabado* para referirme a las matrices o placas.

herencia histórica, que se complementa con experiencias particulares que los integrantes de un taller intercambian en el día a día. Finalmente, diversos momentos de la actividad cotidiana requieren participación cooperativa, desde vaciar una charola con ácido hasta el proceso de impresión. Este carácter colectivo fue determinante para establecer los ejes principales que estructuran mi propia investigación.

En 2015 el Taller FMC dio inicio al proyecto “*La producción de obra gráfica colectiva de gran formato como investigación*” (*PGCGF*) como parte del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT). El planteamiento inicial consistió en la producción de una serie de 9 huecograbados colectivos de gran formato, que integraran soluciones formales de las técnicas tradicionales del grabado en metal con planteamientos temáticos provenientes de la historia y la literatura. Se buscaba discurrir las posibilidades de la gráfica como medio artístico, así como una visión colectiva de la actualidad en el contexto socio-cultural mexicano. Cada uno de los temas se determinó de acuerdo a un planteamiento inicial intuitivo, eligiendo momentos que permitieran una visión compleja de los factores culturales, sociales, políticos y económicos de nuestro presente.³

Desde el inicio me interesó una reflexión del proyecto en tanto estructuración de actividad colectiva. Conforme avanzó el trabajo en los primeros grabados, fue clara la necesidad de establecer planteamientos teóricos que respaldaran el trabajo práctico; mi intención con esta tesis es incidir en esa necesidad. La experiencia adquirida en *PGCGF* me permitió encaminar la investigación en tres sentidos principales, correspondientes cada uno a un capítulo: en primer lugar, la configuración de una estrategia metodológica para el ejercicio gráfico colectivo a partir del *mythos*, o la forma en que se construye la imagen colectiva; en segundo lugar, el establecimiento de un marco teórico de la dimensión mítica como base de los grabados, o la forma en que las imágenes remiten al mito; y por último, los alcances que el proyecto puede presentar en tanto propuesta artística relacionada con un momento cultural y social

³Presento más adelante el listado de temas elegidos para la serie. Pese a que no son objeto de mi investigación, conocerlos permite entender más claramente mis propuestas.

determinado.

En el primer capítulo propongo la teoría de la *triple mimesis* de Paul Ricoeur como estrategia metodológica que sustenta la actividad colectiva de construcción de cada grabado. Elegí el trabajo de Paul Ricoeur dada su relación estrecha con la forma dinámica del proyecto, lo que me permitió trazar un vínculo directo entre la teoría y la práctica, estructurando la manera en que acontecía el trabajo de forma cotidiana e inicialmente intuitiva. Ricoeur configura la *triple mimesis* a partir de los planteamientos del *mythos* en Aristóteles y el tiempo en San Agustín: una noción inicial de la relación entre el tiempo y la acción como condición *a priori* de la construcción de la trama (en este caso, de la imagen). Ricoeur establece la *triple mimesis* como la transición dinámica entre tres estadios: prefiguración, configuración y refiguración, que denomina *mimesis I*, *mimesis II* y *mimesis III*. Presento paralelismos entre los estadios de la *triple mimesis* y los correspondientes a la experiencia práctica del proyecto, desde el entendimiento del mismo como actividad de conformación de narrativas/imágenes.

En el segundo capítulo busco continuar con el marco teórico para la dimensión mítica que considero central en la actividad gráfica. Partiendo de la forma en que las imágenes de los grabados se relacionan con el mito, tanto en los temas como en los elementos particulares correspondientes a cada uno, propongo que las narrativas que determinan el proyecto responden a las condiciones sociales, políticas y culturales del contexto actual. El conjunto de temas de la serie completa, y la interacción que genera su secuencia, abre una dimensión narrativa que aspira a la formulación gráfica de mitos propios. La dimensión mítica se presenta como una búsqueda que se ajusta a los parámetros individuales y colectivos de los participantes del proyecto. Exploro el mito por un lado como un sistema semiológico a partir del pensamiento de Roland Barthes y Paul Ricoeur, y por otro, a través de la recuperación de su función social y de estructuración cultural de conocimiento heredado, presente en Joseph Campbell, y que permite hacer frente a los parámetros de la actualidad.

Es importante resaltar que mi investigación retoma un entendimiento dual del concepto de *mythos* o *mito*. El *mythos/mito* gira en torno al relato: por un lado el *mythos* en Aristóteles

a través de Ricoeur como estructuración de narrativa, y por otro el *mito* cultural como explicación de origen, principalmente a partir del pensamiento de Campbell. Así, el primer capítulo aborda el *mythos* como construcción, que se relaciona en términos estructurales con la forma en que se configura la imagen en cada placa. Por otro lado, el segundo capítulo hace lo propio con el *mito* como narración explicativa del origen del mundo, que se relaciona en términos de contenido con las propias imágenes que forman cada grabado.

Por último, en el tercer capítulo presento reflexiones adicionales sobre los alcances del proyecto, en tanto actividad inmersa en el contexto cultural, social y político actual. En primer lugar tomo en cuenta el declive de la narrativa y la dimensión mítica como función de integración cultural. Frente a ello, postulo el proyecto como un espacio de preservación de la memoria y el pensamiento mítico, que permite plantear alternativas a las condiciones que el sistema impone. Reviso además el mecanismo de apropiación que funciona como estrategia de articulación de imágenes en cada grabado. Al incorporar elementos de la historia de la estampa como disciplina, se reafirma la tradición heredada de conocimiento que el Taller FMC preserva. Finalmente, reviso el pensamiento de Raymond Williams, enfatizando su entendimiento de la actividad residual como un desafío a las estructuras que determinan las condiciones de la sociedad actual, y que buscan suprimir, por ejemplo, las funciones de la dimensión mítica.

Me parece necesario en este momento abrir un espacio para dar cuenta de algunos aspectos relevantes de la actividad colectiva del Taller FMC y del proyecto: un recorrido por los que considero antecedentes fundamentales del proyecto *PGCGF*, que permiten mostrar el desarrollo del carácter colectivo que culminó en el planteamiento de la serie, y los temas que la conforman. A pesar de que no sean objeto de mi investigación, son de gran utilidad para una mayor comprensión de mis planteamientos y de los ejemplos que utilizo.

Mi primer acercamiento al Taller FMC ocurrió en octubre y noviembre de 2010. Participé en el *Tzompantli Gráfico* que se preparaba como conmemoración del Día de Muertos: la impresión simultánea y en un mismo papel de 15 grabados, pertenecientes a 15 autores



Figure 1: Día de impresión, *Tzompantli Gráfico 2013*.

distintos (Figura 1). El *Tzompantli Gráfico* se había instituido ya como una tradición del Taller FMC que había iniciado años antes y continuaría todavía por algunos años más. Colaboré en múltiples ocasiones, y cada vez pude reconocer en las sesiones de impresión un fuerte carácter de participación colectiva que considero esencial a la actividad del proyecto *PGCGF* (Figura 2).



Figure 2: Día de impresión, *Tzompantli Gráfico 2010*. De izquierda a derecha: Guadalupe Reyes, Roberto García, Iván Escobedo, Enrique Guadarrama, Edain Tufiño, Michel Rodríguez, Emiliano Martínez, Melina Pérez, Teresa Jiménez, Raúl Cadena, Emmanuel Salas, Balám Celedón.

Se muestran como ejemplos *Tzompantli Gráfico 2012* (Figura 3)⁴, *Tzompantli Gráfico 2013* (Figura 4)⁵ y *Tzompantli Gráfico 2014* (Figura 5)⁶.

⁴Autores (de izquierda a derecha, de arriba a abajo): Raúl Cadena, Enrique Guadarrama, Omar García, Guadalupe Reyes, Jesús Martínez, Emiliano Martínez, Edain Tufiño, María Eugenia Figueroa, Alejandra Castro, Homero Santamaría, Emmanuel Salas, Teresa Jiménez, Melina Pérez, Roberto García, Citlali Ruiz.

⁵Autores (de izquierda a derecha, de arriba a abajo): Roberto García, Balám Celedón, Teresa Jiménez, Michel Gutiérrez, Enrique Guadarrama, Melina Pérez, Jesús Martínez, Emiliano Martínez, María Eugenia Figueroa, Guadalupe Reyes, Raúl Cadena, Omar García, Edain Tufiño, Emmanuel Salas, Iván Escobedo.

⁶Autores (de izquierda a derecha, de arriba a abajo): Iván Escobedo, Amanda Woolrich, Roberto García, Edain Tufiño, Jesús Martínez, María Eugenia Figueroa, Omar García, Emiliano Martínez, Aura Díaz, América Coria, Raúl Cadena, Emmanuel Salas, Enrique Guadarrama, Víctor Bernal, Michel Gutiérrez.

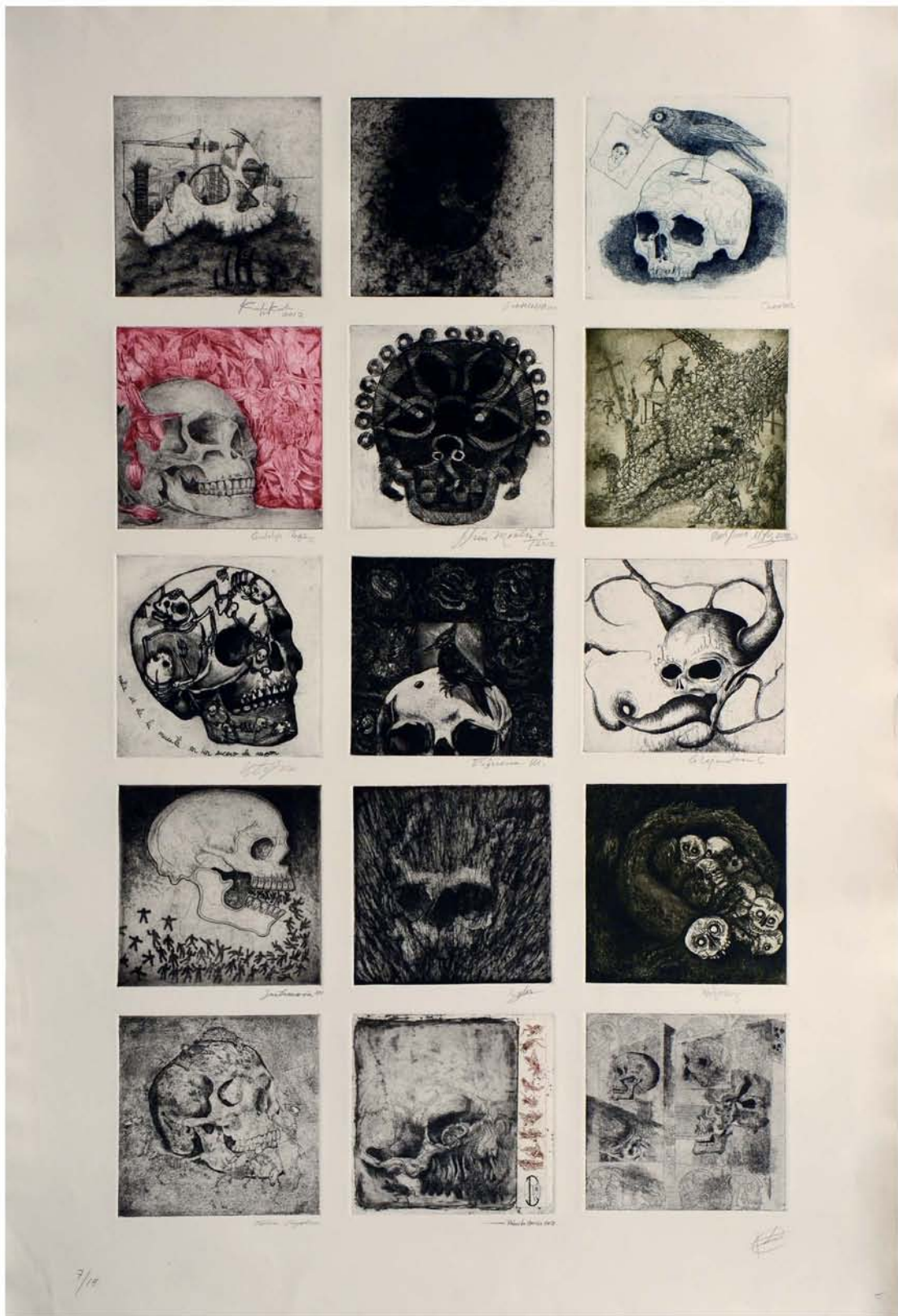


Figure 3: *Tzompantli Gráfico 2012* (Varios autores, técnica mixta, 112 x 76 cm, 2012)



Figure 4: *Tzompantli Gráfico 2013* (Varios autores, técnica mixta, 112 x 76 cm, 2012)



Figure 5: *Tzompantli Gráfico 2014* (Varios autores, técnica mixta, 112 x 76 cm, 2012)

Más allá de la participación colaborativa presente en la actividad del *Tzompantli Gráfico*, el primer antecedente formal que remite directamente a *PGCGF* fue un grabado en relieve elaborado en 2012, y también cercano al Día de Muertos. En esta ocasión fuimos Raúl Cadena, Omar García, Teresa Jiménez, Emiliano Martínez, Emmanuel Salas, Edain Tufiño y yo (Figura 6) quienes tallamos una matriz de linóleo que planteamos como *cadáver exquisito*: es decir, la participación de todos se llevó a cabo en una misma placa, buscando la integración de los elementos con un sentido lúdico y de primera mano, sin boceto o composición previa (Figura 7).⁷ El ejercicio constituyó un referente central en la manera de continuar con el trabajo colectivo en una misma placa, que a la postre resultó base de *PGCGF*.



Figure 6: De izquierda a derecha: Enrique Guadarrama, Emiliano Martínez, Emmanuel Salas, Raúl Cadena, Omar García, Edain Tufiño.

⁷El *cadáver exquisito* como ejercicio fue impulsado principalmente por André Breton y Tristan Tzara a principios de la década de los 20's. Buscaban combinar elementos de diversos participantes en una misma imagen, generando posibilidades inesperadas cercanas a lo que consideraban estados de consciencia alterados. Carlos Granés aporta un recorrido que provee de mayor referencia sobre el origen de ciertas prácticas dadaístas y surrealistas en Carlos Granés, *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, Taurus, México, 2011.



Figure 7: *¡Cadáver exquisito!* (Varios autores, linografía, 40 x 45 cm, 2012)

Un año después los integrantes del Taller FMC establecimos el objetivo de participar en la *Primer Bienal Internacional José Guadalupe Posada* (2013). Acordamos trabajar un grabado que se tituló *Lluvia de noticias*, siguiendo la inercia generada por el ejercicio anterior.⁸ El grabado se trabajó en aguafuerte sobre lámina negra. Determinamos un homenaje a José Guadalupe Posada como tema. El trabajo, como el grabado en linóleo realizado antes, fue de primera mano y sin composición inicial. Conforme se incorporaron dibujos a la placa, en principio completamente disímiles, notamos que todos los elementos tenían cabida, sin importar su origen o tratamiento. Esto obedecía principalmente a un dominio técnico de todos

⁸En *Lluvia de noticias* colaboraron Raúl Cadena, Alejandra Castro, María Eugenia Figueroa, Omar García, Roberto García, Enrique Guadarrama, Teresa Jiménez, Emiliano Martínez, Jesús Martínez, Melina Pérez, Guadalupe Reyes, Emmanuel Salas y Edain Tufiño.

los participantes, pues cada uno aportaba variantes formales y distintas referencias. A partir de la primera prueba de estado (Figura 8) trabajamos distintas áreas del grabado, agregando tramas para diferenciar planos y texturas, y añadiendo luces y sombras que integraran los distintos elementos a lo largo de la placa, hasta que consideramos que la estampa estaba terminada (Figuras 9, 10, 11 y 12).⁹



Figure 8: *Lluvia de noticias*, primer estado (Colectivo Taller FMC, aguafuerte, 60 x 100 cm, 2013).

⁹En lo sucesivo, en las fichas técnicas de los grabados colectivos el autor aparece como Colectivo Taller FMC. Cada grabado tuvo distintos participantes, que señalo al presentar los temas que componen el proyecto *PGCGF*.



Figure 9: *Lluvia de noticias* (Colectivo Taller FMC, aguafuerte, 60 x 100 cm, 2013).



Figure 10: *Lluvia de noticias* (detalle)



Figure 11: *Lluvia de noticias* (detalle)



Figure 12: *Lluvia de noticias* (detalle)

Lluvia de noticias fue seleccionado en la *Primer Bienal Internacional José Guadalupe*

Posada, lo que abrió las puertas a participar en muestras posteriores.¹⁰ Fue claro que había gran potencial en el desarrollo de grabados colectivos donde el trabajo se estructurara a partir de la incorporación de elementos en una misma placa, y que un proyecto de estas características podría ser de gran importancia en el contexto actual.

Con los antecedentes anteriores, particularmente *¡Cadáver exquisito!* y *Lluvia de noticias*, consideramos el trabajo colectivo sobre una misma placa como elemento integrador del proyecto que fue avalado por el programa universitario PAPIIT de investigación. Expongo los temas elegidos para la serie, junto con una breve reseña que se estableció de forma grupal a fin de tener una base que orientara cada grabado.¹¹

1. *Testimonio de los no-elegidos*

El primer grabado se centra en el Gran Diluvio y el mito bíblico del Arca de Noé, de la tradición cristiana. Ante la terrible decadencia existente en el mundo, Dios toma la decisión de suprimir la vida en la Tierra. Comisiona a Noé la construcción de una gran Arca, donde salvarán la vida de ejemplares hembra y macho de cada especie, para repoblar la Tierra después de la extinción. La atención del grabado se centra en los animales y criaturas que no fueron elegidas para el Arca de Noé, y estuvieron con ello condenadas a la perdición.¹²

2. *La Torre de Babel.*

El Antiguo Testamento de la tradición cristiana presenta el mito de la Torre de Babel como un intento humano de erigir una construcción que alcanzara el cielo e hiciera

¹⁰Como ejemplo una estampa colectiva realizada más adelante, *Testimonio de los no-elegidos*, obtuvo el Premio Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca en la *IV Bienal Nacional de Artes Gráficas Shinzaburo Takeda* en 2014.

¹¹Al momento de concluir mi investigación las estampas finalizadas eran *Testimonio de los no-elegidos*, *La Torre de Babel*, *Las migraciones* y *El maíz*. Cada grabado realizado durante mi participación contó con distintos integrantes, por lo que la noción del *colectivo* también se modifica. En cada caso señalo los participantes.

¹²En *Testimonio de los no-elegidos* colaboraron Raúl Cadena, Balám Celedón, María Eugenia Figueroa, Omar García, Roberto García, Enrique Guadarrama, Michel Gutiérrez, Emiliano Martínez, Jesús Martínez, Citlali Ruiz y Emmanuel Salas.

accesible el Paraíso. Preocupado por la unión de los diversos pueblos en un esfuerzo común, Dios confunde las lenguas de los habitantes de Babel. Al sembrar conflicto y discordia, eventualmente lleva a término el proyecto. La elección del mito y su actualización permitió reflexionar la creciente centralización de cultura, economía y política en grandes urbes que dominan a los pequeños establecimientos periféricos, y la tendencia al caos que ello genera.¹³

3. *Las migraciones*

El fenómeno de la migración ha estado presente en la formación de la humanidad y la construcción de la sociedad a lo largo de la historia. Las grandes migraciones que poblaron la Tierra, la travesía por el Estrecho de Bering y la gradual adaptación a geografías y establecimientos sedentarios están presentes en la memoria colectiva¹⁴ como visión constante de traslado, búsqueda y esperanza. Es imposible imaginar culturas que no han sido permeadas por otras culturas; sin embargo, es necesario considerar que de la relación cultural al desplazamiento y colonización hay una línea sumamente delgada.¹⁵

4. *El maíz*

El maíz es parte sustancial del desarrollo cultural, económico, político y social mexicano. Surgió hace más de 10,000 años en el Valle de Tehuacán, Puebla, y su proceso de domesticación fue consignado dentro de la mitología prehispánica como creador y origen del humano. Hay evidencia del carácter fundacional del maíz en numerosos códices, figuras y esculturas que remiten directamente a su importancia. Actualmente el maíz se encuentra en un estado de controversia, amenazado por la inserción de semillas

¹³En *La Torre de Babel* participaron: Raúl Cadena, María Eugenia Figueroa, Omar García, Enrique Guadarrama, Michel Gutiérrez, Emiliano Martínez, Jesús Martínez y Emmanuel Salas.

¹⁴Peter Krieger define la *memoria colectiva* como la “totalidad de hechos históricos que condice a actos y cosmovisiones” en Peter Krieger, *Paisajes urbanos: imagen y memoria*, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, México, 2006, pág. 19. Esta noción será de utilidad más adelante, al tener una fuerte relación con las ideas de Joseph Campbell sobre el carácter de explicación de origen del mito cultural.

¹⁵En *Las migraciones* trabajaron: Raúl Cadena, María Eugenia Figueroa, Omar García, Enrique Guadarrama, Michel Gutiérrez, Emiliano Martínez, Jesús Martínez y Emmanuel Salas.

transgénicas que pretenden desplazar las variedades de semillas heredadas a lo largo de la historia de la planta.¹⁶

5. *Visión de los vencidos*

La placa correspondiente a la *Visión de los vencidos*¹⁷ permite realizar una investigación que retome las versiones negadas o rechazadas de la conquista del territorio mexicano, y la consecuente imposición cultural que tuvo efecto. La cosmovisión y mitología prehispánica intentó ser suprimida en pos de la tradición religiosa occidental, lo que formuló una base identitaria; sin embargo, la influencia prehispánica no se perdió del todo: la mitología antigua sobrevive encriptada bajo los nuevos mitos occidentales, y las interrelaciones dieron como resultado posibilidades inesperadas de articulación cultural e intelectual.

6. *Después de Goya o la Colonia*

Esta placa considera un espacio temporal amplio, que se ubica en México en el transcurso de la Colonia. Tras el descubrimiento y conocimiento feroz del llamado *Nuevo Mundo*, los intercambios culturales entre España y la Nueva España se concibieron de manera turbia. Los ejercicios y costumbres de cada territorio se aglutinaron en la configuración de una nueva civilización, donde eventos sociales, políticos y económicos que tenían lugar en España afectaban directamente el acontecer de la Nueva España. Además, la imposición religiosa, política y social trajo como consecuencia una sociedad fundada en la violencia, perturbadoramente cercana a los planteamientos gráficos de Francisco de Goya.

7. *Origen de las especies y Revolución Industrial*

¹⁶En *El maíz* estuvieron: Raúl Cadena, María Eugenia Figueroa, Omar García, Enrique Guadarrama, Michel Gutiérrez, Jesús Martínez y Emmanuel Salas.

¹⁷Decidimos tomar como base de este grabado las investigaciones del Dr. Miguel León-Portilla, particularmente su *Visión de los Vencidos* (Miguel León-Portilla, *Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la conquista*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013).

Esta placa también condensa un espacio temporal mayor. En este caso, a partir de las ideas de adaptación y evolución de las especies de Charles Darwin puede efectuarse un análisis del momento histórico que determinó la transición final hacia el pensamiento científico como explicación única del mundo, estrechamente relacionada con el avance tecnológico y la Revolución Industrial. La supresión del mito como explicación de origen implicó un cambio radical de ruptura con las estructuras culturales preestablecidas en pos del método científico basado en la observación y la razón.

8. *Cien años de soledad*

Desde la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez se explora la relación contradictoria entre la visión progresista e industrial y la permanencia de una dimensión mítica periférica en los países latinoamericanos. La novela reivindica la existencia mítica en la actualidad, una posibilidad alternativa a la imposición social y cultural. Dentro de la novela, las regiones alejadas de la civilización se confrontan paulatinamente con el mundo industrializado, ocurriendo de forma natural enfrentamientos violentos que trastocan el orden social, e imponen orden político y económico en espacios hasta entonces regidos únicamente por la relación con la naturaleza.

9. *Visión de presente y futuro*

Esta placa pretende postular la destrucción de las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001 como un evento paradigmático que redefinió las estructuras sociales, políticas y económicas, y estableció el camino hacia sociedades de paranoia y control. Fenómenos que permearon generaciones anteriores, como el avance industrial exacerbado, la protesta social y la guerra, se han tornado globales por medio de la nueva dimensión tecnológica. La globalización ha diluído las fronteras con los medios de comunicación basados en internet y redes sociales. Ahora la información está al alcance de cualquier persona, se elimina el rezago temporal que implicaban las distancias, y como antes las herramientas fueron una extensión del cuerpo, ahora la dimensión virtual parece ser una extensión de la mente.

Considero indispensable llevar a cabo una reflexión de la práctica artística que vaya más allá de la obra como imagen o producto, estableciendo las implicaciones de la actividad en un diálogo crítico con el contexto actual. Esto se vuelve todavía más necesario al recurrir a prácticas o disciplinas históricas donde la técnica juega un papel predominante. Al tener por un lado la manera en que el trabajo se llevaba a cabo de forma cotidiana en el taller, y por otro la línea trazada por los temas que componían la serie, me propuse realizar una investigación con una fuerte carga teórica que se mantuviera sin embargo estrechamente ligada a la práctica. Considero entonces que una de mis aportaciones más importantes es la capacidad de hacer teoría desde la práctica, con ideas y planteamientos que atienden mis intereses personales al tiempo que indagan las implicaciones del proyecto del que formé parte. Por tanto, mi investigación responde en igual medida al compromiso adquirido de preservar el conocimiento heredado de las técnicas tradicionales del grabado en metal y a mi necesidad de reflexionar, cuestionar y teorizar permanentemente.

Chapter 1

La triple mimesis como propuesta de estrategia metodológica

En este capítulo abordaré la *triple mimesis* de Paul Ricoeur como estrategia metodológica que configura el ejercicio gráfico colectivo. Elegí el trabajo de Ricoeur como planteamiento, pese a tratarse de una teoría de análisis literario, por mantener una estrecha relación con el acontecer dinámico del proyecto, que me permitió teorizar desde la práctica. Propongo la *triple mimesis* para dar sentido a la manera en que el trabajo acontece de forma cotidiana, estructurándolo como una actividad compleja que va más allá de lo meramente intuitivo. Argumento la existencia de estadios paralelos entre el desarrollo de procesos plásticos, o en este caso, gráficos, y los que conforman la *triple mimesis*. Mi búsqueda no es exponer la práctica de la estampa en términos literarios, sino demostrar que el mecanismo a través del cual se configura la imagen colectiva también atraviesa estadios complejos que van más allá de la producción de imágenes o el dominio técnico.

En *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Paul Ricoeur sienta las bases de su teoría de la construcción de la trama, que está estrechamente ligada a la hermenéutica, o interpretación orientada a un texto. De entrada, para Ricoeur la interpretación siempre está sujeta a lo que llama una triple contingencia: la de los símbolos y textos escogidos para una interpretación determinada (que pertenecen inevitablemente a una

cultura dada), la de una carencia de univocidad significativa (es decir, que de cada símbolo y texto no existe un solo significado e interpretación sino múltiples), y la propia individualidad del intérprete (que posee una carga cultural, emocional, política, social, psicológica, etc.).¹ Al ser un término que será utilizado continuamente a lo largo de la investigación, vale la pena retomar lo que Ricoeur entiende por símbolo:

[...] un sentido primario, literal, tomado de la experiencia cotidiana, [que] designa otra cosa figurativamente, perteneciente a la experiencia interior, a la vivencia de una experiencia esencial o, por el contrario, posee significaciones concernientes al origen del mundo, el origen de la totalidad de las cosas.²

El símbolo comprende dimensiones que tienen que ver con lo externo e interno del individuo (que Ricoeur señala con lo cósmico y lo psíquico respectivamente). Lo más importante de los símbolos es su carácter *transitorio*: el traslado de significación entre un elemento y otro, interpretable por el individuo de acuerdo a convenciones o cargas culturales con las que cuenta con anterioridad y en las que basa su acontecer en el mundo. Además, como son en general las interrelaciones entre distintos elementos en el pensamiento ricoeuriano, la triple contingencia es dinámica. La relación entre los símbolos, los textos y los intérpretes (un individuo lector en el caso de la literatura, o un observador en el caso del quehacer gráfico) forma parte de las condiciones fundamentales que permiten entender la teoría filosófica ricoureana de la configuración/interpretación de estructuras narrativas. Es precisamente el carácter dinámico de la interpretación lo imprescindible de su pensamiento: la facultad de interpretar y de ser interpretado como acción que interviene directamente con un cierto objeto, pero está más allá de las particularidades del mismo.

¹Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI, México, 2009.

²*Ibid*, pág. 16.

1.1 Previo a la teoría de la *triple mimesis*

Previo al encuentro directo con la *triple mimesis*, Ricoeur hace una revisión de las dos grandes áreas de pensamiento que orientaron su formulación de una teoría en la que se conjugan la temporalidad y la propia narrativa: la construcción de la trama en Aristóteles y las apologías temporales en San Agustín. Los dos conceptos fundamentales de tiempo y narración son atacados desde sus aporías o paradojas intentando llegar a un núcleo de tiempo/temporalidad y de narrativa/trama como momento previo a la *triple mimesis*, pero condición necesaria para su entendimiento: una configuración de la narrativa que acontece en el tiempo y funciona como una estructura fundamental que permite la interpretación de experiencia desde el lenguaje. Partiendo del círculo entre tiempo y narrativa, la *triple mimesis* se conforma por transición entre la prefiguración, la configuración y la refiguración de una trama. Sus consideraciones van más allá de lo meramente lingüístico, o las propias estructuras del lenguaje dentro de una narración; se relacionan directamente con lo humano, con el vivir en un tiempo que transcurre.

El núcleo tiempo/narración resulta fundamental para establecer la estrategia metodológica de la actividad gráfica pues, como se verá más adelante, alude directamente a la noción de *pequeños núcleos narrativos* que determinan la inserción de elementos y su interacción dentro de los grabados colectivos. Cabe resaltar que el razonamiento inicial que lleva a la *triple mimesis* está fuertemente permeado por consideraciones sobre el lenguaje en función de la narrativa literaria. Con ello no busco supeditar el trabajo en *PGCGF* al acontecimiento lingüístico, sino exponer el fundamento de la teoría literaria ricoeuriana para proponer entonces la existencia de paralelismos en el desarrollo de la obra plástica.

Ricoeur plantea del encuentro entre Aristóteles y San Agustín que la reflexión sobre el tiempo puede entenderse desde el lenguaje y en relación a éste. Además, que es necesario que el lenguaje esté articulado como narración. Produce un supuesto que de entrada parece circular, pero cuyo desarrollo demuestra que, si es circular, es en todo caso un círculo dinámico, que permite interacción: “el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos

de la experiencia temporal”.³ Cuando tiempo y narración son entendidos como un núcleo indisoluble e indivisible pero dinámico, es posible entrever las implicaciones e importancia que conlleva una narrativa extralingüística que toca la igualmente intrincada área de la temporalidad, o una temporalidad razonada en función de su papel dentro del establecimiento de narrativas. En ese sentido, la revisión de la construcción de la trama en Aristóteles y la temporalidad en San Agustín permite por un lado comprender cabalmente la *triple mimesis*; por otro, cómo la teoría se aproxima a la configuración de narrativas propias como base para la construcción de imágenes en los grabados de la serie.

El núcleo tiempo/narración puede ejemplificarse con el relato histórico y el de ficción. Resultan útiles como verificación del carácter dinámico y de conjunción de la narrativa y el tiempo. Por un lado el relato histórico busca referir a la verdad o lo comprobable, y por otro el relato de ficción pertenece a la narración imaginativa. Ambos, sin embargo, tienen como referencia común la experiencia aconteciendo en un tiempo determinado. Ricoeur plantea la narración como condición que permite identificar una existencia temporal,⁴ es decir, la narrativa se vuelve una propiedad necesaria cuya presencia hace inteligible la existencia de temporalidad. Asimismo, el tiempo como una realidad abstracta puede adquirir sentido en tanto pueda configurarse en una narración, implicando que la humanización del tiempo depende necesariamente de la capacidad de articularlo como acción narrable.⁵ Para Ricoeur resulta claro que “la narratividad, por lo tanto, determina, articula y clarifica la experiencia temporal.”⁶ Todo lo que está en entredicho es la condición de la experiencia humana de acontecer en un espacio temporal a través de una narrativa.

³ *Ibíd*, pág. 39.

⁴ *Ibíd*, pág. 26.

⁵ *Ibídem*.

⁶ *Ibídem*.

1.1.1 Construcción de la trama en Aristóteles

Para establecer el núcleo tiempo/narración, Ricoeur propone una lectura de la construcción de la trama en Aristóteles que gira alrededor de cuatro ideas fundamentales. En primer lugar la presentación del *binomio mimesis-mythos*, en segundo la trama como modelo de concordancia, en tercero la inclusión de una discordancia y finalmente el antes y después de la configuración poética. Los cuatro planteamientos establecen la dimensión del *mythos* o construcción de la trama.⁷ En Aristóteles se desarrolla una idea fundamental que complementa la lectura de San Agustín que se presentará más adelante: para existir, la narrativa requiere temporalidad.⁸

En cuanto al *binomio mimesis-mythos*, Ricoeur señala que los dos conceptos que lo forman remiten no a estructuras, sino a operaciones. El *mythos* aparece como una “disposición de los hechos en sistema [...] el arte de componer las tramas”.⁹ Del sistema referido debe entenderse un carácter operante, donde los elementos que lo conforman se encuentran en una permanente interacción dinámica. Por su parte, Ricoeur define *mimesis* como “la imitación o representación de la acción. Más concretamente aún: la imitación o la representación de la acción en el *medium* del lenguaje...”.¹⁰ Ricoeur establece una identificación para *mythos*, o trama, con la disposición operativa, y para *mimesis* con imitación o representación de acción en un sentido dinámico. El binomio *mimesis/mythos* aborda el problema de la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama, que desde el lenguaje aspira a la experiencia temporal viva.¹¹ Ricoeur presenta una aclaración que permite entender el traslado del drama

⁷El *mythos* como construcción de la trama para la *triple mimesis* de Ricoeur difiere de la noción de *mito*, que se desarrollará más adelante, y cuya importancia radica no en el establecimiento de una estrategia metodológica para la producción de grabados colectivos, sino en el marco teórico que permite aproximarse a los planteamientos de los mismos.

⁸Cabe señalar que en Aristóteles el *mythos* se ubica únicamente dentro de la tragedia, como *teoría del mythos trágico*. La aportación ricoeuriana es su expansión hacia una teoría general de la composición narrativa.

⁹*Ibíd.*, pág. 82.

¹⁰*Ibíd.*, págs. 83-84.

¹¹Es importante resaltar que lo referente al *mythos* y la *mimesis* dentro de la *Poética* de Aristóteles corresponde a las bases teóricas con las que se aproxima al drama, y dentro de éste, a la tragedia. Ricoeur plantea que las ideas fundamentales son extrapolables al resto de los posibles géneros narrativos, escapando incluso de la ficción y entrando en la historia, pues el modelo de construcción de la trama se extiende a

a la totalidad de las composiciones narrativas, enfatizando que narración en un sentido amplio es el *qué* de la actividad mimética, mientras que la narración en un sentido estricto (el de la *diégesis*, o el universo creado en el que la narración ocurre) corresponde a la composición diegética. Esto posibilita el salto de lo particular, la composición diegética en el drama, a lo general, la actividad mimética de configuración de la trama en toda construcción narrativa.

La trama como modelo de concordancia se caracteriza por tres rasgos: plenitud, totalidad y extensión. Éstos demuestran la existencia de una temporalidad innata a la narrativa. Plenitud y totalidad se relacionan precisamente de acuerdo al carácter temporal y su conjunción con el carácter lógico de la organización de una narrativa: en la composición poética, los elementos tienen valor de comienzo, medio o fin.¹² La existencia de una cosa que ocurre después de otra y a la que le sigue una más está insertada en la lógica del cambio, que para Aristóteles es el de la dicha o el infortunio. La sucesión es lógica en tanto las ideas de comienzo, medio y fin no se toman directamente de la experiencia, sino de las características estructurales de la propia narrativa. Plenitud correspondería entonces al grado en el que se abarca la totalidad de la narrativa, totalidad que precisamente engloba un inicio, un medio y un final dentro del que se desarrolla la acción. El límite o contorno que parece dibujarse al entender plenitud y totalidad es el de la extensión que permite transitar del infortunio a la dicha o viceversa. El desarrollo de los acontecimientos, en sucesión verosímil o necesaria, es lo que provee el límite de la extensión.¹³

Mas supuesto que la representación es no sólo de acción perfecta, sino también de cosas terribles y lastimeras, éstas, cuando son maravillosas, suben muchísimo de punto, y más si acontecen contra toda esperanza por el enlace de unas con otras, porque así el suceso causa mayor maravilla que siendo por acaso y por fortuna.¹⁴

toda composición narrativa. El mecanismo por el cual Ricoeur extrapola la teoría del drama (particular) a la literatura (general) se aproxima, si no es el mismo, al que permite una extrapolación de otro orden de la literatura al arte.

¹² *Ibíd*, pág. 92.

¹³ *Ibíd*, pág. 93.

¹⁴ Aristóteles, *Arte poética / Arte retórica*, Porrúa, México, 2007, pág. 29.

El modelo de concordancia también incluye la oposición entre dos clases de unidades que se relacionan directamente con el tiempo: la unidad temporal, “un periodo único con todos los acontecimientos que durante él sucedieron a uno o varios hombres y que mantienen entre sí relaciones contingentes”,¹⁵ y por otra parte la unidad dramática o única acción, que forma un todo y llega hasta su término ubicando un comienzo, un medio y un fin. Por lo tanto, se facilita entrever que la unidad narrativa (compleja en sí misma) requiere de una referencia externa para su comprensión, referencia que puede intuirse como la de temporalidad.¹⁶ Además, en tanto los acontecimientos obedecen a una sucesión, su propio ordenamiento debe investigarse como un encadenamiento episódico. La distinción existente entre sucesión episódica y encadenamiento causal es en términos de la verosimilitud: la sucesión episódica (*uno después de otro*) es inverosímil para Aristóteles; el encadenamiento causal (*uno a causa de otro*) es verosímil. Lo que determina la distinción es la relación de uno y otro con una formulación temporal o narrativa y con una misma composición diegética. La relación en el encadenamiento causal es intrincada, con cohesión entre los distintos elementos que la propia sucesión genera. Aristóteles lo relaciona directamente a un desarrollo dinámico, que es el objetivo al que debería aspirar la narrativa.

Por lo tocante a la facultad narrativa, y que hace su imitación sólo en verso, es cosa manifiesta que se han de componer las fábulas como las representaciones dramáticas en las tragedias, dirigiéndose a una acción total y perfecta que tenga principio, medio y fin [...] donde necesariamente se da cuenta, no de un hecho, sino de un tiempo determinado, refiriéndose a él cuantas cosas entonces sucedieron a uno o a muchos, sin otra conexión entre sí más de la que les deparó la fortuna.¹⁷

Para la inclusión de la discordancia se toma en cuenta el modelo trágico directamente, que en su forma más simple es entendida por Ricoeur como la existencia de una trama compleja

¹⁵Paul Ricoeur, *Op. cit.*, pág. 94.

¹⁶Para Ricoeur las referencias externas deben ser temporales: el cambio exige tiempo. Pero ese tiempo debe ser el tiempo de la obra, que hace contiguos los acontecimientos de la trama.

¹⁷Aristóteles, *Op. cit.*, pág. 61.

enfrentada a una trama simple; en Aristóteles se anuncia desde la definición canónica que presenta de tragedia: “la representación de una acción noble llevada a su término”.¹⁸ La acción atraviesa una serie de episodios (sucesión episódica o encadenamiento causal) controlados por la trama, en un traslado de acciones llevadas a las últimas consecuencias; un traslado que implica temporalidad y extensión de la obra. El cambio (poseedor de temporalidad y extensión) se organiza alrededor de las modalidades fundamentales para la tragedia: la *peripecia* (*peripeteia*), la *agnición* (*anagnórisis*) y el *lance patético* (*pathos*). La *peripecia* tiene que ver con la sorpresa, construída dentro de la narrativa y que trasciende el conocimiento del lector/espectador del final de la trama. La *agnición* provee de lucidez a la sorpresa, es el momento en el que se efectúa un cambio de ignorancia en conocimiento, donde el héroe escapa a la autodecepción y alcanza una verdad, de la que el lector/espectador es partícipe. El *lance patético* se vincula con la compasión y el temor, los inesperados cambios de fortuna que la trama vuelve necesarios y verosímiles.¹⁹

Por último, en el antes y después de la configuración poética que completa la teoría de la construcción de la trama, Ricoeur vuelve a la cuestión de la *mimesis*, centrándose ahora en la necesidad de ubicarla más allá de la previa equiparación con la imitación o representación de acción. Lo que toma importancia es la apertura del espacio de ficción: “instaura la literalidad de la obra literaria”.²⁰ La experimentación de la narrativa trágica como exploración de los caminos “por los que la acción arroja a los hombres de valor, contra toda esperanza, en la desgracia”²¹, como se verá más adelante, es parte central del mecanismo de incorporación de elementos a la trama.

No hay duda de que el sentido predominante de la *mimesis* es precisamente el fundado en su acercamiento al *mythos*: si seguimos traduciendo *mimesis* por imitación es necesario entender todo lo contrario del calco de una realidad preexistente y hablar de imitación creadora [...]. Si la traducimos por representación, no se debe entender por esta palabra un redoblamiento presencial,

¹⁸Paul Ricoeur, *Op. cit.*, pág. 97

¹⁹*Ibíd*, pág. 101.

²⁰*Ibíd*, pág. 103.

²¹*Ibíd*, pág. 104.

como podría ocurrir con la mimesis platónica, sino el corte que abre el espacio de ficción.²²

Del traslado a la desgracia el espectador puede obtener experiencia en términos análogos al traslado de las condiciones y las circunstancias que rodean una acción de forma estructurada como narración desde el lenguaje. Esto implica la *catharsis*²³ como culminación de la dialéctica de lo interior y lo exterior, es decir, construcción de la trama en la tragedia y sus repercusiones en el individuo. Depende de la construcción de la obra por la actividad mimética. El desarrollo de la teoría alcanza su plenitud en el individuo. De forma sutil, Aristóteles sugiere la existencia de un lector/espectador ideal, capaz de aprender y gozar del aprendizaje, y que cuente con una carga de experiencia que pueda ser reconocida dentro de la trama y trasladada de nuevo fuera de ésta, en términos empáticos que permitan su purificación o purgación en la *catharsis*. Ésta ocurre en el espectador, pero se construye en la obra.²⁴

1.1.2 Tiempo y temporalidad en San Agustín

Se ha establecido la primer parte del núcleo tiempo/narración indispensable para la teoría de la *triple mimesis* con la narrativa en Aristóteles. Se continúa con la revisión del tiempo en San Agustín, que parte de las aporías o paradojas lógicas irresolubles que formula en sus *Confesiones*. La aporía fundamental discurre si el tiempo tiene o no *ser*. Las reflexiones que

²²*Ibid*, pág. 103.

²³La *catharsis* en Aristóteles es una purificación o purgación que tiene lugar en el espectador: el placer que puede encontrarse en la tragedia tiene que ver con las nociones de compasión y temor que ésta genera en un espectador, la transformación de dichas emociones en un sentimiento de placer.

²⁴Un ejemplo particular de la importancia de la *catharsis* se halla en *Hamlet*, donde se lleva a cabo una representación teatral dentro de la propia obra. A través de las reflexiones que Hamlet formula, Shakespeare lleva a cabo su propio planteamiento teórico sobre la construcción mimética en la tragedia: para Shakespeare, el fin es y ha sido siempre presentar un espejo a la naturaleza, mostrar la virtud sus atributos, desdeñar su imagen, y mostrar a la mismísima edad y cuerpo del tiempo su forma y fuerza. (William Shakespeare, *The Tragical History of Hamlet Prince of Denmark*, Penguin Books, Nueva York, 2001.) Hamlet busca develar a través de la *catharsis* una reacción que provea claves definitivas sobre la inocencia o culpabilidad del Rey Claudio. Se abre el espacio a una dimensión de exploración crítica de la interacción entre la tragedia y su espectador, analizando las repercusiones que parten de la *mimesis* pero se extienden fuera de ésta en la *catharsis*. La representación dentro de la representación hace eco de la construcción mimética.

derivan de ésta son fundamentales para el establecimiento de la *triple mimesis*, en particular por la forma en la que la aporía es resuelta a través de la noción de la *distentio animi*: el traslado del pasado y del futuro al presente a través de la memoria y de la espera, configurada desde lo que Ricoeur llama una dialéctica de los tres presentes. Vale la pena retomar de San Agustín la primer formulación del problema del tiempo:

¿Qué es, entonces, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; si quiero explicárselo a quien me lo pregunta, no lo sé. Sin embargo, con toda seguridad afirmo saber que, si nada pasase, no habría tiempo pasado, y que si nada sobreviniese, no habría tiempo futuro, y que si nada hubiese, no habría tiempo presente. Aquellos dos tiempos, pues, el pasado y el futuro, ¿cómo son, puesto que el pasado ya no es, y el futuro no es aún? En cuanto al presente, si fuese siempre presente y no pasase a pretérito, ya no sería tiempo, sino eternidad. Si, pues, al presente, lo que le hace que sea tiempo es que va a dar al pasado, ¿cómo decimos también que él es, si la razón por la que es, es que no será, de modo que, en realidad, no podemos decir en verdad que el tiempo es, sino porque tiende a no ser?²⁵

Ricoeur precede el paso a la *distentio animi* con el argumento escéptico que supone que el tiempo no tiene ser: “el tiempo no tiene ser, puesto que el futuro no es todavía, el pasado ya no es y el presente no permanece”.²⁶ Construye a propósito de dicho argumento que, a pesar del mismo, “hablamos del tiempo como que tiene ser, afirmando que las cosas venideras serán, las pasadas han sido y las presentes pasan, e incluso que ese pasar no es nada”.²⁷ Por lo tanto, parece que es en el lenguaje donde se puede sustentar el *ser* del tiempo. Reflexionando las aporías del tiempo hay indicios de la existencia de la narrativa como elemento necesario y propiciador de temporalidad: tanto el pasado como el futuro pueden considerarse seres no por sí mismos, sino en tanto cualidades temporales que pueden existir en el presente y que no requieren de existencia en el instante en que se formula su declaración; pueden no *existir ya*, o no *existir todavía*. De nueva cuenta, el sustento del encuentro entre los tiempos presente, pasado y futuro que llevan hacia la dialéctica de los tres presentes ocurre en el lenguaje.

²⁵San Agustín, *Confesiones*, Porrúa, México, 2015, pág. 249.

²⁶Paul Ricoeur, *Op. cit.*, pág. 44.

²⁷*Ibíd.*, pág. 44.

San Agustín establece el espíritu como el anclaje al que retornan sus consideraciones sobre el tiempo y la intuición de la importancia de la narrativa, que empieza a estar ligada a un pensamiento de memoria, previsión y espera. Como tal, refiere a la existencia de imágenes del pasado y previsiones del futuro; lo hace tomando en cuenta la aparente o hasta ahora inexplicable necesidad de transformarlas en narración. Introduce entonces el concepto de espíritu, una especie de receptáculo (el dónde) para el qué y el cuánto del tiempo: la imagen del recuerdo o memoria y la magnitud de su impresión sobre el individuo son los factores con los que San Agustín busca el retorno al individuo mismo, o mejor dicho, a su espíritu. El tiempo pasado se corresponde entonces con el término de *imagen-huella* que implica memoria; el tiempo futuro se corresponde con la *imagen-signo*, que implica espera. La dicotomía entre aquello proveniente del pasado, denominado memoria, y aquello proveniente del futuro, denominado espera, ocurre en la dimensión narrativa y se resuelve con la formulación de la *distentio animi*.

Narración –diremos– implica memoria, y previsión, espera. Pero ¿qué es recordar? Es tener una imagen del pasado. ¿Cómo es esto posible? Porque esta imagen es una huella que dejan los acontecimientos y que permanece marcada en el espíritu.²⁸

Las cosas futuras nos son presentes como venideras, gracias a la espera presente. Tenemos de ellas una pre-percepción (*praesensio*) que nos permite anunciarlas con antelación (*praenuntio*). La espera es así lo análogo de la memoria. Consiste en una imagen que existe ya, en el sentido de que precede al acontecimiento que todavía no existe; pero esta imagen no es una huella dejada por las cosas pasadas, sino un signo y una causa de las cosas futuras, que de este modo son anticipadas, percibidas-con-antelación, anunciadas, predichas, proclamadas por anticipado.²⁹

San Agustín se acerca a la solución de la aporía del ser del tiempo con la conjunción de la espera y la memoria en el presente. Es el espíritu el que ejerce la espera y el recuerdo, que se encuentran en él como *imágenes-huellas* e *imágenes-signos*. Formula entonces la primera parte de la *distentio animi*: la dialéctica de los tres presentes que constituye la solución para

²⁸ *Ibíd*, pág. 49.

²⁹ *Ibíd*, pág. 50.

el entendimiento del tiempo:

Habría que decir que los tiempos son tres: presente de (*de*) las cosas pasadas, presente de (*de*) las cosas presentes y presente de (*de*) las futuras. Las tres existen en un cierto modo en (*in*) el espíritu y fuera de él (*alibi*) no creo que existan.³⁰

Puede entreverse cómo hay una clara correspondencia entre San Agustín y Ricoeur en términos de retorno; para San Agustín el retorno es al espíritu, para Ricoeur a la vida aconteciendo. La *distentio animi* se considera una distensión del espíritu, la extensión de algo que no tiene extensión; una triple equivalencia que ubica en la memoria y el espíritu un tiempo ensanchado que no es ni el pasado, ni el futuro, ni el instante presente, ni el paso de uno a otro. Es algo más, una dialéctica que conjuga los tres presentes, y que permite la acción combinada de la expectación, la memoria y la atención en un avance continuo en el que la propia memoria y la expectación se extienden hacia el tránsito activo de la acción. Las *imágenes-huellas* y las *imágenes-signo* se transforman en acción que acorta la expectación y alarga la memoria. Para San Agustín, los tres tiempos existen e interactúan de forma permanente: el presente de las cosas pasadas es la memoria; el presente de las cosas presentes es la visión; y el presente de las cosas futuras es la expectación.³¹

La dialéctica de los tres presentes debe completarse con un entendimiento de la magnitud o medición del tiempo para terminar de formular la *distentio animi*. Ricoeur menciona que la reflexión de la magnitud del tiempo debe establecerse necesariamente dentro de los límites de lo entendible por *eternidad bíblica*: el surgimiento del tiempo que transcurre y ha transcurrido desde un primer instante de originación divina o acción creadora de Dios. Considera, desde San Agustín, que todo término temporal lo es en tanto comparable con la noción inasequible de eternidad. Esta elección entendimiento del tiempo resulta en el *tiempo humano*, únicamente asequible y experimentable por medio de la comparación con la eternidad divina. Otras

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibid*, pág. 51.

posibles referencias temporales, como el movimiento de los planetas alrededor del Sol y las estrellas en el universo, resultan demasiado lejanas y abarcan espacios temporales en términos de años luz tan abrumadores que su uso como anclaje del concepto de tiempo y temporalidad lleva invariablemente a una reducción al absurdo. Es claro que la medición del tiempo en horas, días, meses y años proviene de la transición entre día y noche y el transcurrir de las estaciones del año, es decir, sí mantiene un estrecho vínculo con la física y el movimiento de los planetas en el espacio, pero es la transición del tiempo *práctico* al tiempo *en abstracto*, o la propia reflexión del tiempo, donde la ruptura conduce a la referencia al tiempo eterno.

Lo que es posible medir del transcurrir del tiempo es el tránsito de los tres presentes a través del espíritu. La solución de San Agustín a la magnitud regresa al espíritu como métrica: “La impresión que dejan en ti las cosas al pasar, y que permanece apenas pasaron, esa presencia es la que mido, no las cosas que pasaron para producirla”.³² Así, los enigmas del ser del tiempo y su magnitud inasequible como medida que no tiene extensión se resuelven al mismo tiempo con el retorno al espíritu, a la impresión que marcan las cosas en el espíritu al pasar. Para San Agustín, aprehender la magnitud del tiempo y su tránsito implica un *acto de fe*, que es en realidad la forma última de determinaraporías irresolubles.³³ Entonces, al extender dentro del espíritu la magnitud temporal, colocando frente a la eternidad toda la especulación sobre el tiempo, la reflexión continúa con la idea que obliga a pensar a la vez el tiempo y *lo otro* del tiempo. Ricoeur aventura que ese *otro* del tiempo se ubica dentro del lenguaje y apunta a la narrativa.

Considerar el espíritu como una métrica de la magnitud del tiempo es el eslabón final que completa la *distentio animi* de San Agustín. La *distentio animi* se entiende entonces como una noción dinámica, la dialéctica entre los tres presentes, el presente de las cosas pasadas

³²*Ibid*, pág. 61.

³³Tanto para San Agustín como para Santo Tomás, si durante la reflexión de aspectos ontológicos desde la fe se llega a una contradicción lógica que permanezca a pesar de recorrer por completo su argumentación, lo único posible es aceptar la explicación que no se contradiga con lo divino, y ejercer esa aceptación como un acto de fe.

(en forma de imágenes-huellas que acontecen en la memoria), el presente de las cosas futuras (en forma de imágenes-signo que acontecen en la espera) y el presente de las cosas presentes (de carácter transitorio) generando impresiones cuya magnitud puede comprender el espíritu, y que son la referencia posible a una temporalidad que se ubica en relación con la eternidad. El acontecer de las imágenes-huella en la memoria y las imágenes-signo en la espera a través del momento transitorio del presente constituye la *temporalidad* humana, y presenta una intuición de la necesidad de narrativa. En tanto humana, la temporalidad debe ser articulable desde el lenguaje, y como lenguaje se ubica dentro de una narrativa que requiere acontecer en un espacio temporal. Es esta intuición del carácter narrativo del tiempo iniciada en San Agustín la que provee el vínculo con la teoría narrativa de Aristóteles: para San Agustín es una cuestión existencial, para Aristóteles una cuestión de estructuración literaria.

1.2 La *triple mimesis*

Se ha realizado la aproximación al núcleo tiempo/narración que conjuga la teoría de la construcción de la trama en Aristóteles (que distingue como característica de la construcción narrativa el binomio *mimesis/mythos*, el modelo de concordancia, la eventual discordancia y la configuración poética que necesariamente implican la existencia de una temporalidad) con las reflexiones de San Agustín sobre las aporías del tiempo que resultan en la *distentio animi* (una temporalidad articulada en tanto lenguaje y narración). Dicho núcleo mantiene una correlación estrecha con los mecanismos que permitieron de forma inicial e intuitiva incorporar personajes y elementos con una importante carga narrativa y temporal a las placas del trabajo colectivo. Es posible entonces continuar la investigación con la formulación de la teoría de la *triple mimesis*, y mi propuesta de configurarla como una estrategia metodológica que estructura la forma en que se lleva a cabo el trabajo en el proyecto.

La *triple mimesis* consiste en la mediación final entre tiempo y narración. Está estructurada a partir de tres momentos o estadios de la construcción de la narrativa, que Ricoeur llama *mimesis I*, *mimesis II* y *mimesis III*. De inmediato reconoce que la importancia mayor de la

teoría recae en la *mimesis II*, que tiene una función de transición entre los otros dos momentos que constituyen su antes y después. Es exactamente la posición intermedia y dinámica de la *mimesis II* lo que le confiere el carácter de operador de la construcción de la trama. Ricoeur indica que con la *triple mimesis* busca argumentar la *mimesis II* como “facultad de mediación, que consiste en conducir del antes al después del texto, transfigurar el antes en después por su poder de configuración”.³⁴ Ricoeur identifica los términos *prefiguración*, *configuración* y *refiguración* como correspondientes en ese mismo orden a las tres *mimesis*: considera el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado a través de uno configurado.

Con mi investigación propongo que es posible establecer paralelismos entre los diferentes estadios que constituyen el pensamiento ricoeuriano y los que corresponden al proyecto y que provienen de la experiencia práctica del mismo. Estos estadios corresponden de forma directa a los que construyen y articulan el proyecto de gráfica colectiva. Mi alternativa de estrategia metodológica para la actividad gráfica colectiva a partir de la *triple mimesis* consiste precisamente en el entendimiento del proyecto como la construcción de narrativas/imágenes a través de estadios de prefiguración, configuración y refiguración; así, extrapolo la teoría más allá del análisis literario y la ajusto adecuadamente a la propuesta de trabajo colectivo. La estrategia metodológica da estructura a la forma en que el trabajo se desarrollaba previo a la presente investigación, y permite continuar con el desarrollo gráfico del resto de la serie. De la misma manera en que Ricoeur presenta una visión compleja, circular en apariencia pero de forma dinámica, o que lleva hacia una espiral que recae de forma definitiva en el lector/espectador, la construcción de la imagen en los grabados colectivos también resulta en una espiral dinámica. En este caso, sustenta fundamentalmente en el planteamiento de narrativas/imágenes; el desarrollo de la espiral dinámica es observable de forma clara en la evolución de los grabados a través de sus distintos estados.

Dentro del proyecto, la prefiguración corresponde a la carga cultural que cada integrante del

³⁴ *Ibid*, pág. 114.

proyecto aporta a la actividad colectiva, y que por medio del análisis de textos y su posterior discusión permite formular un núcleo cultural común que da sentido al tema. La prefiguración incluye la determinación de una estructura compositiva, y culmina con el planteamiento de una unidad narrativa que *inaugura* el grabado, un cierto personaje o elemento con una carga narrativa análoga al núcleo tiempo/narración: una acción mediada por un espacio temporal; en este caso, la dimensión temporal propia del tema del grabado. Antecede a la construcción como tal del grabado, que corresponde a la configuración: el dibujo sobre la placa y la integración de elementos propios de cada integrante de acuerdo a la composición acordada. Incluye dos etapas de desarrollo técnico: el atacado de la placa de metal y la impresión de una prueba de estado. La refiguración parte de dicha impresión para efectuar la intersección entre el grabado y cada participante del proyecto. Es decir, la actividad gráfica encuentra un primer cumplimiento al confrontarse con los integrantes de *PGCGF*, que pueden entonces reorganizar, reestructurar y resolver la información que ahora se tiene y que se percibe transformada al experimentarse posterior a la configuración. Así, el círculo de la *mimesis* en el proyecto se presenta como el paso de un estado de prefiguración a uno de refiguración a través de uno de configuración: el traslado de fundamentos culturales colectivos a la producción dinámica de una imagen polisémica a través de la actividad gráfica.

1.2.1 *Mimesis I*: prefiguración

El primer estadio de la *triple mimesis*, la *mimesis I*, ubica su importancia en la pre-comprensión. Las estructuras inteligibles, la dimensión simbólica y el carácter temporal que articula una narrativa obedecen a la existencia de conocimiento de la propia vida del lector/espectador. La competencia previa planteada por Ricoeur, es decir, un entendimiento complejo de la acción en términos de experiencia directa, se compone de la capacidad de identificar la acción en general por sus rasgos estructurales, la aptitud para identificar mediaciones simbólicas de la acción, y los caracteres temporales que llevan a la propia cualidad/necesidad de la acción para ser contada. La parte estructural tiene que ver con organización de elementos y su interacción

dinámica, es decir, los fines, motivos, agentes, circunstancias y resultados que articulan una determinada acción. La parte simbólica se refiere al traslado de significado que ocurre en todo momento, en particular desde el lenguaje, y que permite la interacción y comprensión humana. Requiere entonces entendimiento previo de lo que es una acción, y entendimiento de las convenciones culturales que permean la dimensión simbólica. Lo temporal reconoce en las acciones una necesidad de narración, cuya articulación más fundamental proviene de la *distentio animi*. La acción está fundamentada sobre estas tres nociones, por lo que se mantiene ligada al conocimiento práctico de la vida. Esto constituye la prefiguración correspondiente a *mimesis I*, el conocimiento previo requerido con el que se da el paso al tercer estadio de la *mimesis* por medio de la *mimesis II*.

La definición de la acción a través de sus rasgos estructurales responde a las preguntas ¿qué?, ¿por qué?, ¿cómo? y ¿contra quién? Los términos que establecen lo que Ricoeur denomina una red conceptual que responde a estos cuestionamientos necesariamente existen donde hay acción. Las acciones implican en primer lugar *fines*, una anticipación, resultado o previsión de quien depende la acción; *motivos* que son precisamente las razones por las que se hace algo; *agentes* que llevan a cabo acciones y que pueden ser responsables de sus consecuencias; *circunstancias* que pueden ser en principio ajenas a los demás elementos pero no son independientes, sino que permiten ubicar el transcurso de los acontecimientos y proporcionar condiciones favorables o desfavorables; y *resultados*, donde dentro de la tragedia las acciones conllevan cambios de suerte hacia la felicidad o la desgracia. Para Ricoeur, resulta fundamental señalar los rasgos y su interacción, pues “dominar la red conceptual en su conjunto, y cada término como miembro del conjunto, es tener la competencia que se puede llamar *comprensión práctica*”.³⁵

Para la dimensión simbólica de la acción, Ricoeur plantea que si “la acción puede contarse

³⁵ *Ibid*, pág. 117.

[...] está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está mediatizada simbólicamente”.³⁶ La narración parte de la acción, pero no permanece únicamente como una secuencia de frases de acción: requiere un carácter discursivo que se ubica en la comprensión por experiencia previa de las estructuras simbólicas que configuran el lenguaje.³⁷ El paso de la acción a la narración es un paso entre distintos órdenes, del paradigmático al sintagmático: comprender una historia es comprender al mismo tiempo el lenguaje del *hacer* y las circunstancias culturales que circunscriben a la trama. La mediación simbólica, que se distingue de los símbolos propios del lenguaje o la escritura por ser la base de la acción, proporciona un contexto que permite interpretar acciones particulares, y confiere a la misma primera legibilidad, pues todo gesto puede interpretarse, y los símbolos son interpretantes internos.³⁸

En cuanto al carácter temporal de la acción, se reconoce en ésta precisamente la contingencia de estructuras temporales que exigen narración. Las nociones prácticas sobre el tiempo son anclajes al transcurso de los días y las estaciones del año. Como inductores de narración se tiene por un lado la *correlación* entre los miembros de la red conceptual de la acción y tales unidades temporales existentes en la vida práctica; por otro, un intercambio entre la acción y el triple presente de la *distentio animi*. La articulación de la *distentio animi* constituye el inductor más elemental de temporalidad intrínsecamente narrativa, pues permite ordenar los fenómenos de la acción como correspondientes uno respecto a otro y en cada uno de los tres presentes. Lo que se detecta es un tiempo humanizado, y estrechamente vinculado a los tiempos de la *distentio animi*, y aún más a su forma de evaluar su magnitud en tanto impresiones fundamentales generadas en el espíritu.

La *mimesis I* resulta el espacio de precomprensión o prefiguración que antecede a la construcción narrativa de la *mimesis II* como traslado o vehículo a la *mimesis III*. En tanto comprensión previa, tiene un vínculo estrecho con el lector/espectador y su experiencia

³⁶ *Ibíd*, pág. 119

³⁷ Ricoeur indica que se aproxima en su uso de símbolo al de Cassirer, donde las formas simbólicas son los procesos culturales que articulan toda la experiencia.

³⁸ *Ibíd*, pág. 121.

directa proveniente de la vida. Las estructuras presentes en la acción, conocidas o intuídas con anterioridad por ser el fundamento en el que se basa la acción, se articulan de igual forma en la construcción narrativa; la dimensión simbólica que permea la narración también proviene de la vida, donde la comunicación desde el lenguaje (principalmente) ocurre por medio de traslados de significación y símbolos con una convención establecida dentro de una cultura determinada. El carácter temporal también se comprende previo al establecimiento de narrativas desde el lector/espectador: el tiempo no es sino tiempo humano, que depende de la relación entre acontecimientos y la impresión que éstos generan en el individuo, y la inherente carga narrativa que precisamente permea el tiempo y parece aproximarlos a la necesidad de ser narrado. El estrecho vínculo entre *mimesis I* y el individuo requiere poseer un nivel determinado de conocimiento previo o precomprensión que le permite prefigurar la acción o la construcción de una narrativa.

Dentro del proyecto, la prefiguración corresponde en primer lugar a las cargas culturales con las que cada integrante del proyecto cuenta previo a éste, el análisis de textos y su posterior discusión como formulación de un núcleo cultural colectivo que da un sentido inicial al tema. Esto permite no sólo comprender algunos de los ejes rectores que imperan dentro de los temas particulares, sino que completa las competencias previas particulares e implica su interacción como acceso al universo cultural colectivo. El objetivo de las discusiones, más allá de intentar establecer cuestiones específicas que se abordarán en las placas, es enlazar los diferentes puntos de vista y fuentes de información, accediendo a una comprensión mayor. De esta forma se completa la plataforma cultural colectiva base, que se construye desde la interacción de las plataformas culturales individuales. Como estadio inicial, la *mimesis I* incluye la determinación de una estructura compositiva relacionada con el sentido acordado para el grabado. Culmina con el planteamiento de una unidad narrativa que *inaugura* el grabado, un cierto personaje o elemento con una carga de acción análoga al núcleo tiempo/narración: mediada por un espacio temporal que abre, en este caso, la dimensión temporal del propio tema del grabado. La prefiguración antecede a la construcción como tal del grabado, al

dibujo directo sobre la placa y la interacción de elementos. Implica el entendimiento del tema como posibilidad ilimitada de interpretaciones, y otorga una dirección inicial dada a su faceta narrativa.

De forma correspondiente a las competencias de la precomprensión que Ricoeur organiza en tres capacidades fundamentales (la identificación de la acción, la identificación de las mediaciones simbólicas de la acción, y la de los caracteres temporales que llevan a la propiedad narrativa de la acción), se proponen tres capacidades para la actividad gráfica: la identificación de la cultura, la identificación de las mediaciones simbólicas de la interacción cultural, y la estructuración de núcleos tiempo/narración en elementos gráficos. Cada uno de los integrantes del proyecto cuenta con una carga cultural determinada que antecede el trabajo colectivo. Así, en primer lugar, la capacidad de identificación de la acción proveniente de la experiencia de la vida puede trasladarse a facultad de detectar una carga cultural personal que se relaciona con las del resto de los participantes, y que resulta en una carga cultural colectiva que permea el desarrollo de cada grabado. Ricoeur habla de la particularidad cultural como una construcción del mundo desde la experiencia, especialmente la que proviene de los textos y de las narrativas:

Para mí, el mundo es un conjunto de referencias abiertas por todo tipo de texto, descriptivo o poético, que he leído, comprendido y amado. Y el entender un texto es interpolar entre los predicados de nuestra situación todas las significaciones que hacen un Welt [mundo] de nuestro Umwelt [entorno]. Es este ensanchamiento de nuestro horizonte existencial lo que nos permite hablar de las referencias abiertas por el texto o del mundo abierto por las afirmaciones referenciales de la mayoría de los textos.³⁹

En efecto, a las obras de ficción debemos en gran parte la ampliación de nuestro horizonte de existencia. Lejos de producir sólo imágenes debilitadas de la realidad; “sombras”, [...] pintan la realidad agrandándola con toda la significación que ellas mismas deben a sus virtudes de abreviación, de saturación y de culminación, asombrosamente ilustradas por la construcción de la trama.⁴⁰

Esto resulta en las particularidades que cada miembro del proyecto aporta. Cada uno posee

³⁹Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI, México, 2014, pág. 50.

⁴⁰Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. *Op. cit.* pág. 114.

una carga cultural determinada por experiencia, intereses y lecturas articuladas en conjunción con su memoria y sus expectativas (reflejo directo de la *distentio animi*). En ese sentido, cada integrante trae consigo una conformación cultural base, un núcleo temporal/narrativo personal, que al articularse como componente de uno colectivo, aporta a una interacción cercana a las ideas de Gregory Bateson sobre el carácter sistémico: un “beneficio adicional que se extrae de la combinación de intelecciones [...] separadas”.⁴¹ Por separado, las culturas personales o núcleos temporal/narrativos no llevan a aportaciones significativas comparadas con lo que se alcanza a través de la interacción e integración de diversas fuentes de conocimiento o prefiguradores culturales que permiten establecer un sistema complejo, y que se formula a través del análisis y discusión de referencias y planteamientos base.

Ricoeur entiende acción por experiencia directa de vida que permite detectar articulaciones estructurales similares en la construcción narrativa. Se refiere en la *mimesis I* a una red conceptual formada de interacciones entre fines, motivos, agentes, circunstancias y resultados. Llama a su dominio *comprensión práctica*; para el proyecto es tanto particular como general. De forma particular, cada uno de los participantes cuenta con una producción personal dentro de la gráfica (fines) orientada hacia sus intereses (motivos). Está articulada a partir de referencias, elementos simbólicos y necesidades expresivas (agentes) que puede trasladar a lenguaje gráfico a través del dominio técnico (circunstancias), dando sustento a una propuesta gráfica personal (resultado). La comprensión práctica antecede a la existencia del proyecto, y es el punto de partida para las interacciones formales dentro de cada uno de los grabados. Así, previo al establecimiento de una estructura compositiva y un planteamiento formal que respondan al tema a tratar, ya existe un *universo cultural colectivo* conformado por los universos culturales particulares de los participantes, que se relacionan como un sistema complejo en términos de diálogo, acuerdo y desacuerdo, diversidad de puntos de vista y enriquecimiento de las referencias comunes.

Analizando la forma en que las discusiones empiezan a conformar planteamientos base,

⁴¹Gregory Bateson, *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1982, pág. 101.

previo siquiera al inicio del trabajo en la placa, es claro que la participación colectiva se efectúa por medio de estrategias de interacción. Cada idea que se presenta al grupo tiene múltiples posibilidades de negociación y grados de aceptación, por lo que las discusiones previas son de gran interés y develan posibles ejes para los diferentes grabados. Además cada integrante formula estrategias propias que permiten la aceptación de sus ideas: la mención de referencias especializadas en el tema a tratar, la presentación de bocetos, el diálogo uno a uno con otros integrantes del proyecto en pos de pequeñas alianzas que orienten el sentido que se le dará a cada grabado, por mencionar algunas. Al partir de dinámicas personales, con cada grabado se requieren distintas aproximaciones y estrategias. A fin de cuentas, el desarrollo de la actividad también responde a características culturales propias de cada colaborador, y es precisamente la interacción de las particularidades lo que da riqueza y complejidad al proyecto. Durante algunas sesiones se presentan ideas e imágenes, y finalmente se llega a un planteamiento colectivo (Figura 1.1) que determina una composición inicial.



Figure 1.1: Posibilidades previo a la composición inicial de *La Torre de Babel*.

Como ejemplo de la primera etapa de desarrollo de la *mimesis I* en su forma práctica,

presento la metodología intuitiva que dio origen al grabado *Testimonio de los no-elegidos*, inicio de la serie. Se eligió el mito del Gran Diluvio y el Arca de Noé como tema central del segundo huecograbado colectivo, pues quería hacerse algo distinto a lo que ocurrió con *Lluvia de noticias* (donde no había un tema y los personajes fueron integrándose a la placa de forma aleatoria). Al mismo tiempo, habían existido previamente intenciones de trabajar con la idea de un animalario o bestiario, y el Arca surgió como posibilidad de abordar dicha intención de forma menos obvia. Al establecer un tema inicial, la metodología intuitiva dio paso a la necesidad de acudir de forma personal a referencias (lectura directa del *Génesis* bíblico e interpretaciones) y posteriormente discutir los planteamientos que darían sentido a las imágenes en la placa. Se hizo evidente la multiplicidad de planteamientos existentes alrededor de un tema central, debido a la configuración cultural de cada uno de los integrantes. A través de la discusión las distintas intenciones pudieron conjugarse en la dirección que se seguiría para el grabado: un Arca fallida, la visión de las criaturas no elegidas para sobrevivir en el Arca.

Una vez acordado el tema y el sentido que quería buscarse de la placa, fue momento de disponer una composición base para el dibujo. De acuerdo a la manera en que se trabajaron los grabados previos, continuó la intención de llevar a cabo dibujo directo sobre la placa, sin bocetos previos más allá de las líneas estructurales de una composición inicial (Figura 1.2). Se determinó sobre la placa el espacio que correspondería al Arca fallida hundiéndose en medio del mar, con un elemento en primer plano que remitiría a *La balsa de la Medusa*, pintura de Théodore Géricault. (Figura 1.2.1). La referencia debía instaurar en la placa una elevada carga dramática: las criaturas no elegidas sucumbiendo ante la violencia de la gran inundación.

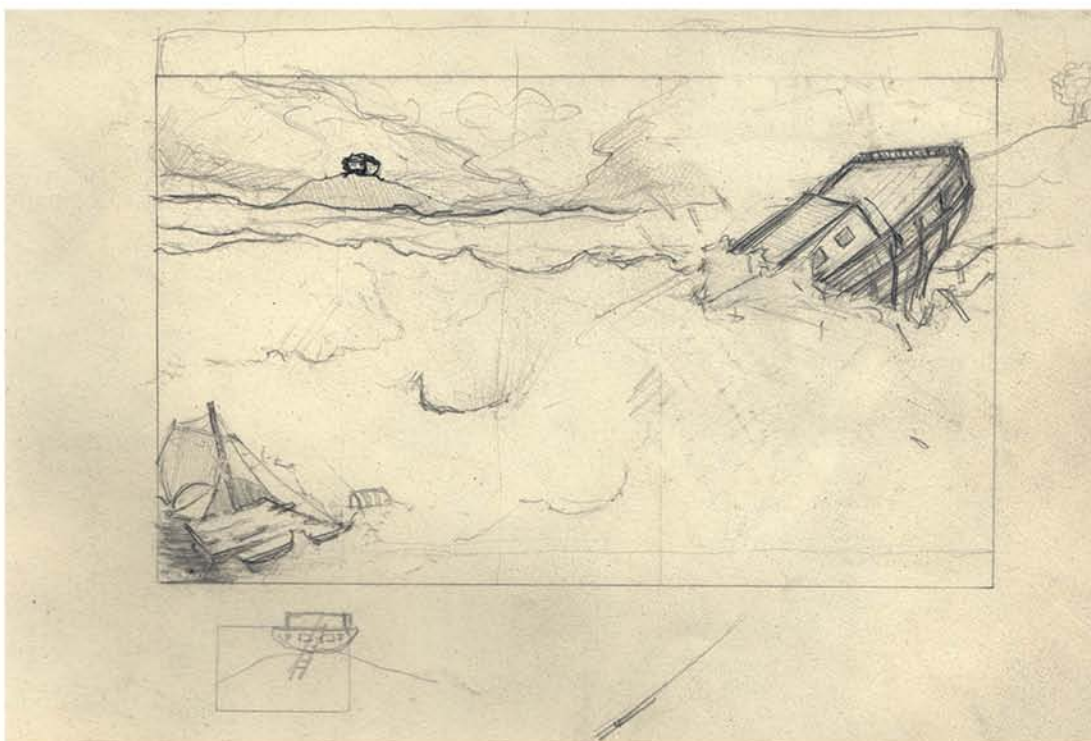


Figure 1.2: Bitácora de Enrique Guadarrama.



Figure 1.3: *La balsa de la Medusa*, Théodore Géricault, óleo sobre tela, 491 x 717 cm, 1819.

Fue, sin embargo, un elemento completamente alejado del carácter trágico buscado el que no sólo terminó por definir la dirección del grabado, sino que evidenció la manera en que el trabajo colectivo se llevaba a cabo, y con ello permitiendo su configuración como estrategia metodológica a través de la *triple mimesis*. Emmanuel Salas dio inicio al dibujo en la placa con una primer forma en medio del espacio reservado al mar. Al ser cuestionado sobre qué es lo que había dibujado (era evidente que se trataba de un delfín, Figura 1.4), su respuesta fue contundente: “es un delfín que desarrolló su propio visor”. Este intercambio de palabras, que en un primer momento resultó sumamente cómico, revelaría a la postre una importancia fundamental para la postulación de la *triple mimesis* como estrategia metodológica. El enunciado *es un delfín que desarrolló su propio visor* contiene de forma velada el núcleo tiempo/narración que da sustento a la *triple mimesis*. Refiere a una acción mediatizada en términos temporales. Por ello se le considera un *elemento instaurador*. Una figura que inaugura la placa y abre la dimensión espacial/temporal en que se ubica la construcción mimética de cada grabado.



Figure 1.4: Un delfín que desarrolló su propio visor... *Testimonio de los no elegidos* (detalle)

La idea de un delfín *desarrollando* su propia tecnología puede parecer absurda, pero pone en evidencia la necesidad de establecer una dimensión temporal que funcione como espacio a una narrativa determinada, en el que *eso sea posible*. Es decir, la construcción mimética *verosímil*. A partir de ese momento, el carácter y las intenciones para el grabado se

transformaron, y cada elemento integrado empezó a aportar a ese cada vez más complejo espacio narrativo. Y los elementos, por extraños que pudieran parecer, tenían una alta *coherencia interna*. El espacio del grabado, que partía de las discusiones previas, se redefinió en términos del delfín y su visor, abriendo el acceso a elementos sumamente disímiles, que permitieron sin embargo efectuar una fuerte crítica social, política y económica (la importancia de esta posibilidad se explora más adelante en la investigación). El primer elemento constituido por un núcleo tiempo/narración, y el enunciado detrás de éste que lo explicaba (lo mediatizaba en términos de personaje efectuando una acción en el tiempo, es decir, de narrativa) fue lo que *inauguró* el grabado, dando paso entonces al siguiente estado de la *triple mimesis*: la configuración. A partir de este momento la noción del grabado ha cambiado: del espacio físico preparado con barniz de aguafuerte donde se llevan a cabo los dibujos, al espacio de ficción, el *espacio aconteciendo en el tiempo* abierto por el planteamiento de la estructura compositiva y el *elemento instaurador*, donde ocurre toda acción y se configura la gran narrativa propia de cada grabado.

1.2.2 *Mimesis II*: configuración

La *mimesis II* tiene un carácter de mediación: permite el paso entre la *mimesis I* y la *mimesis III*, entre la prefiguración y la refiguración del orden de la acción y de sus rasgos temporales. Puede relacionarse por un lado con ideas lingüísticas, que tienen que ver únicamente con las leyes internas de un texto y no consideran su alcance más allá de los límites estructurales; sin embargo, esto no representa su única importancia, pues lleva en todo caso hacia las implicaciones y posibilidades de interpretación de una narrativa dada, que necesariamente considera al individuo lector/espectador. Al ser el estadio en el que se lleva a cabo la configuración de la trama, retoma los elementos de la *mimesis I* provenientes de la experiencia en el mundo como base estructural para el establecimiento de narrativas, pero planteando un eventual retorno al individuo más allá de las propias estructuras. Ricoeur considera que la *mimesis II* es mediadora por tres motivos fundamentales: media entre acontecimientos o

incidentes individuales y una historia tomada como un todo; media entre los rasgos estructurales de la acción de la *mimesis I* y la forma en la que éstos se articulan; y media entre los propios caracteres temporales, que combina en una dimensión cronológica y una no-cronológica. De la interacción entre estos tres motivos de mediación Ricoeur entiende el estadio de configuración dinámica de la *mimesis II*.

Esta función de mediación proviene del carácter dinámico de la operación de configuración, [por lo que resulta preferible el término] construcción de la trama al de trama simplemente, el de disposición al de sistema. Todos los conceptos relativos a este plano designan, efectivamente, operaciones. Este dinamismo consiste en que la trama desempeña ya, en su propio campo textual, una función de integración y, en este sentido, de mediación, que le permite operar, fuera de este mismo campo, una mediación de mayor alcance entre la precomprensión y –valga la expresión– la poscomprensión del orden de la acción y de sus rasgos temporales.⁴²

Como primer término de mediación entre acontecimientos o incidentes individuales y una historia tomada como un todo, Ricoeur considera que la *mimesis II* extrae una historia sensata de una serie de acontecimientos o incidentes, o transforma los acontecimientos o incidentes en una historia. Esto implica de forma directa los antecedentes de la teoría narrativa de Aristóteles y de la temporalidad de San Agustín: la relación entre los acontecimientos o incidentes y su configuración en una historia parten del círculo tiempo/narración previo a la *teoría de la triple mimesis*. La relación es recíproca; en tanto acción debe articularse como narrativa, por lo que señala una temporalidad; el ubicarse dentro de una temporalidad indica a su vez que la forma de articularse debe corresponder a una trama. Esto caracteriza los acontecimientos e historias:

Un acontecimiento debe ser algo más que una ocurrencia singular [...]. Una historia debe ser más que una enumeración de acontecimientos en serie; debe organizarlos en una totalidad inteligible, de modo que se pueda conocer a cada momento el “tema” de la historia. En resumen, la construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración.⁴³

⁴²Paul Ricoeur, *Op. cit.*, pág. 131.

⁴³*Ibidem*.

Como segundo grado de mediación se tiene la integración en la trama de los rasgos estructurales de la acción. Factores como fines, agentes, circunstancias, resultados y demás participan de una red compleja bajo el *qué de la imitación* de Aristóteles. La trama se configura y se enriquece a partir de sus elementos estructurales, pero la extensión es más amplia y va más allá: incluye incidentes contruídos a partir de determinados factores, que repercuten necesariamente en el lector/espectador en términos de compasión o temor (para Aristóteles la tragedia tiene como uno de sus fines últimos la *catharsis*). Ricoeur habla entonces del paso de lo paradigmático⁴⁴ a lo sintagmático, cuando la narración pone en interacción los componentes de la acción organizados desde sus estructuras:

Aristóteles *equipara la trama a la configuración*, que nosotros hemos caracterizado como *concordancia-disonancia*. Es este rasgo el que, en último término, constituye la función mediadora de la trama [...] cuando decíamos que la narración pone de manifiesto, en el orden sintagmático, todos los componentes capaces de figurar en el cuadro paradigmático establecido por la semántica de la acción.⁴⁵

La mediación entre los caracteres temporales se refiere a la combinación dentro de la trama entre una posible dimensión cronológica y una no-cronológica. La primera corresponde a la dimensión episódica, que caracteriza la historia como hecha de acontecimientos; la segunda es la configurante, donde la trama transforma los acontecimientos en historia. Para Ricoeur, “continuar una historia es avanzar en medio de contingencias y de peripecias bajo la égida de la espera, que halla su cumplimiento en la conclusión”.⁴⁶ La conclusión mencionada puede ser el punto final de una narración: la perspectiva desde la que una trama se cierra y puede

⁴⁴Para Ricoeur lo paradigmático engloba *género, forma y tipo*. Género en tanto caracterizado por condiciones formales que hacen de él *mythos*, y con las condiciones particulares que lo vuelven *mythos trágico*; forma como modelo que ha permitido a la tradición posterior detectar características particulares que han establecido géneros literarios estables; y tipo en la medida en la que la disposición de los hechos permite el surgimiento de vínculos causales más allá de la sucesión, y de los cuales emerge un universal desde lo particular. Para Ricoeur, los paradigmas nacen del trabajo de la imaginación creadora en diversos planos. (Paul Ricoeur, *Op. cit.*)

⁴⁵*Ibidem.*

⁴⁶*Ibid.*, pág. 134.

entenderse como formando un *todo*.

Desde la experiencia previa en la *mimesis I*, puede adivinarse que los acontecimientos requieren relaciones (episódicas o causales) que se sitúan dentro de un espacio temporal determinado y como tal aluden a la configuración de narrativas. Asimismo, el hecho de que el conocimiento de los acontecimientos a través del tiempo, y vistos desde un hipotético *punto final* o el momento aconteciendo en el ahora de la *distentio animi*, proporciona un entendimiento mayor y que podría parecer previsible (aunque no lo fuera durante cada uno de los acontecimientos que lo componen), además de ser congruente con el conjunto de episodios. Esto es la dimensión cronológica. La dimensión no-cronológica, por otro lado, extrae sentido de una serie abierta y que está relacionada por su tema: “una totalidad significativa, que es el correlato del acto de reunir los acontecimientos y hace que la historia se deje seguir”.⁴⁷ No es necesaria una aproximación lineal, pues el sentido puede extraerse de cada uno de los acontecimientos en tanto que es el tema el que genera la totalidad significativa. En ese caso, puede leerse el final en el comienzo y el comienzo en el final, pues el tiempo es entonces visto como “la recapitulación de las condiciones iniciales de un curso de acción en sus consecuencias finales”.⁴⁸

Estas tres mediaciones, interactuando a partir de la precomprensión de la *mimesis I* (en tanto proveniente de la experiencia directa de la vida y la trasladada a la configuración de dimensiones narrativas que conjugan sus estructuras y factores, integrándolos en un espacio temporal necesariamente humano), son lo que provee a la *mimesis II* su aspecto tanto nuclear como de transitoriedad fundamental. Como estadio en el que ocurre la construcción de la trama, es la apertura directa a la ficción, o mejor dicho, el *como si* ricœuriano. Las configuraciones narrativas, sean o no históricas, buscan construir una narración verosímil, con coherencia entre sus elementos, que responda a una temporalidad humana (sea o no-cronológica, que pueda establecerse sentido de la sucesión de los acontecimientos, pero también del tema

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibid*, pág. 135.

que permea acontecimientos no organizados secuencialmente), y que en primer y acaso último lugar, extraiga de la propia experiencia previa del lector/espectador la manera en la que se articula la acción, y pueda ésta ser entendida a partir de su configuración en narrativa temporal. La *mimesis II* es entonces el estadio en el que se construye la trama, pero un estadio de construcción mediador entre el estadio previo de precomprensión y el de la postcomprensión: la *mimesis II* o configuración es el traslado de la *mimesis I* a la refiguración, el retorno al lector/espectador, la *mimesis III*.

Para la actividad práctica, la *mimesis II* conserva la función mediadora: corresponde al dibujo sobre la placa de metal y los procesos técnicos que permiten la obtención de pruebas de estado. La mayoría de los elementos insertados continúan el modelo del *delfín que desarrolló su propio visor*: pequeños núcleos narrativos, o unidades tiempo/narración articuladas a partir de personajes en actividad. La imagen empieza a construirse en un juego formal dinámico inaugurado en la *mimesis I*. Tal como ocurre en el planteamiento *ricoeuriano*, en la configuración de la imagen se parte de ficciones individuales (la inserción de personajes en actividad) que construyen escenas complejas. El dibujo directo tiene carácter transitorio o de mediación, al ser el paso necesario de configuración de la imagen en la matriz que permitirá posteriormente su impresión y reproducción (Figura 1.5). Es decir, el dibujo conforma tanto la solución formal del tema a tratar, como los planteamientos conceptuales que se buscan como postura artística y política (la injerencia de esto se desarrollará más adelante). La *mimesis II* culmina el traslado hacia la *mimesis III* o *refiguración* a través de la impresión de una prueba de estado, que funge como elemento mediador entre ambos estadios.



Figure 1.5: Emmanuel Salas dibujando sobre una placa.

En los grabados de la serie realizados hasta este momento el dibujo ha sido de primera intención sobre la placa. Los personajes y elementos insertados en la placa son pequeños núcleos narrativos (unidades tiempo/narración). Su presencia en la placa es en términos de acciones interpretables como narrativas menores que aportan a la construcción narrativa mayor del grabado completo. Es decir, los elementos plasmados en la placa en términos de acción particular, interactúan con la acción (narrativa) general del resto de los elementos, dando forma a intersecciones narrativas cada vez más complejas. De forma natural, la libertad para integrar elementos que provienen de cosmogonías propias a cada integrante ha generado relaciones caóticas, al contener cada elemento referencias y acciones disímiles y contrastantes. Sin embargo, la coherencia que se ha mantenido a través del caos recuerda a Aristóteles: “en todo caso, más vale elegir cosas naturalmente imposibles, con tal que parezcan verosímiles, que no las posibles, si parecen increíbles.”⁴⁹ Por ello personajes que rayan en lo grotesco, lo

⁴⁹Aristóteles, *Op. cit.*, pág. 63.

absurdo y lo irracional se ajustan a la perfección al trabajo colectivo.

La construcción de la acción a partir de personajes y elementos que fungen como núcleos tiempo/narración fue en un primer momento evidencia decisiva de los mecanismos por los que el colectivo construía la imagen (siendo posible a partir de ello proponer la *triple mimesis* como estrategia metodológica de configuración). La inserción de personajes y elementos guarda una relación estrecha con la mediación de la *mimesis II*, donde el traslado entre acontecimientos individuales y una historia tomada como un todo ocurre de las referencias, personajes y elementos a su consideración en términos de acción, y por ende a la dimensión narrativa de cada placa relacionada con el tema inicial. La multiplicidad de participantes cede la responsabilidad de construcción de la narrativa a los propios personajes integrados a la placa, de forma cercana a lo que Ricoeur pondera sobre la voz narrativa y el traslado de la representación del autor a sus personajes:

Una cosa es, para el que imita –por lo tanto, para el autor de la actividad mimética, cualquiera que sea el arte y a propósito de caracteres de cualquier cualidad–, conducirse como “narrador”, y otra hacer de los personajes “los autores de la representación”, “como operantes y actuantes”. Es, pues, ésta distinción tomada de la actitud del poeta respecto de sus personajes (en esto constituye un “modo” de representación), o bien el poeta habla directamente, y en este caso narra lo que sus personajes hacen, o bien les da la palabra y habla indirectamente a través de ellos, y entonces ellos “hacen el drama”.⁵⁰

Los grabados de la serie juegan con el universo diegético a través de la convivencia entre personajes disímiles provenientes de imaginarios personales y colectivos. El universo diegético, o construcción por parte de un narrador de un mundo ficticio donde ocurren las situaciones y acciones narrados, se refuerza en las placas por medio de soluciones formales propias del lenguaje gráfico. El tratamiento de planos, profundidad, atmósfera y valoración de luces y sombras con aguafuerte, unifican los elementos en una sola dimensión espacio/temporal (los personajes se encuentran de hecho *conviviendo* en el grabado). La dimensión de juego dentro de las placas puede equipararse a la mediación entre los rasgos estructurales de la

⁵⁰Paul Ricoeur, *Op. cit.*, pág. 88.

acción y la forma en que éstos se articulan. Los elementos que se integran pertenecen a dos órdenes posibles: los que remiten directamente a los temas y la base cultural colectiva, y los que remiten directamente a la conformación cultural personal de cada participante. Las referencias/anclaje al tema particular desde pequeños núcleos narrativos interactúan con las referencias particulares que provienen de las cargas culturales personales. Conforme el trabajo sobre la placa se desarrolla, los elementos insertados por uno u otro participante son intervenidos por el resto. El juego entre las referencias propias y las ajenas genera posibilidades de acción y simbólicas distintas, una complejización de la dimensión narrativa desde la disposición de los personajes.

Lo posible, lo general, no hay que buscarlo en otro sitio distinto de la disposición de los hechos, ya que es este encadenamiento el que debe ser necesario o verosímil. En una palabra: es la trama la que debe ser típica. Se comprende, una vez más, por qué la acción es más importante que los personajes: la universalización de la trama universaliza a los personaje, aun cuando conserven un nombre propio. De ahí el precepto: concebir en primer lugar la trama; luego, dar nombres.⁵¹

La prueba de estado de cada grabado culmina la *mimesis II* y la transición hacia la *mimesis III* en el proyecto. A pesar de que no considero los procesos técnicos como factores para el establecimiento de la estrategia metodológica, por ser inherentes a la disciplina, me parece interesante incluir el registro de los distintos momentos que llevan a la obtención de la prueba. Considero esto de utilidad para comprender con mayor detalle el carácter transitorio de la prueba de estado que lleva a la *mimesis III*. Al dibujo sobre la placa (Figura 1.6) le sigue el atacado en ácido nítrico industrial (Figura 1.2.2). El dominio técnico permite controlar el tiempo de atacado, y observar la profundidad de la línea confirma si la placa está lista para imprimirse (Figura 1.8).

⁵¹ *Ibíd.*, pág. 96

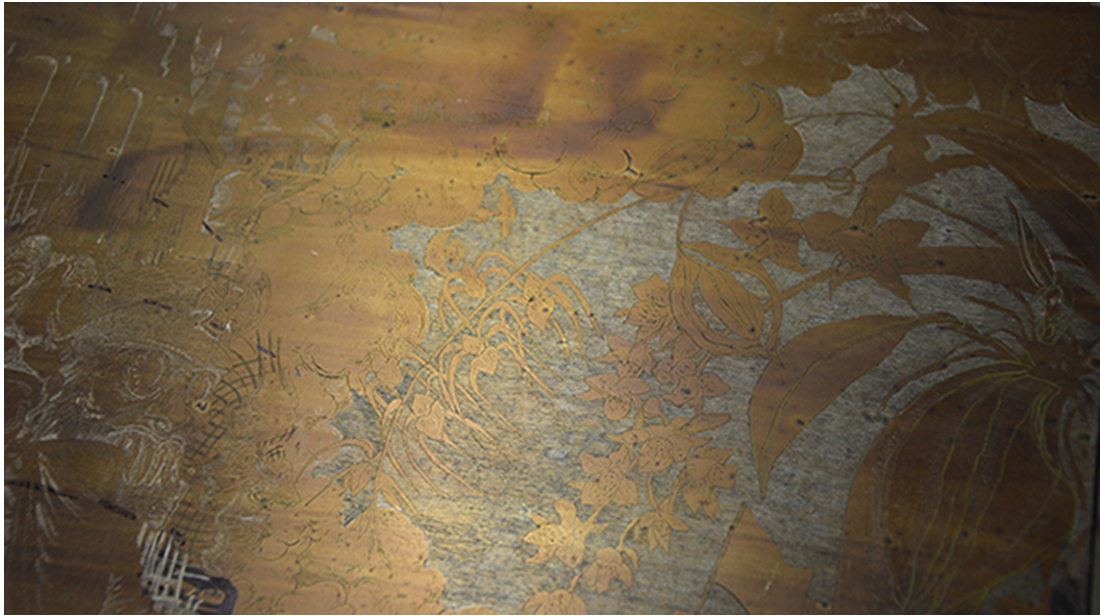


Figure 1.6: Dibujo sobre la placa *Torre de Babel*.



Figure 1.7: Emmanuel Salas sumerge la placa *Las migraciones* en ácido nítrico.



Figure 1.8: Se utiliza un cuentahílos para observar a detalle la profundidad de línea atacada.

Posteriormente sigue el proceso de impresión del grabado. Se inicia con el entintado de la placa (Figura 1.9). A continuación se debe desentrapar la superficie de la misma, a fin de que únicamente las líneas grabadas por el ácido se registren en la impresión (Figuras 1.10 y 1.11). Por último se limpian los biseles, con lo que la placa está lista para pasar por el tórculo (Figura 1.12).



Figure 1.9: Enrique Guadarrama entintando la placa.



Figure 1.10: Omar García y Emmanuel Salas observan el desentrapado.



Figure 1.11: Terminando el desentrapado.



Figure 1.12: Se limpian los biseles como paso final.

La placa se coloca sobre la platina del tórculo, y se despliega encima un papel húmedo, en este caso papel de algodón Guarro Súper Alfa de 250 grs. (Figuras 1.13 y 1.14). Al pasar por el tórculo, se obtiene la impresión (Figura 1.15).



Figure 1.13: Emmanuel Salas coloca un papel de algodón sobre la placa.



Figure 1.14: Extendiendo el papel.



Figure 1.15: Observando el resultado de la impresión.

Conocer el proceso de impresión es de gran utilidad, pero la importancia real surge a partir de la obtención de la copia y la función que ésta tiene y que lleva a la *mimesis III*. Una prueba de estado permite evaluar el progreso de la placa después de cada atacado: determinar dónde es necesario redibujar, agregar elementos y valorar luces y sombras. Para la estrategia metodológica configurada a partir de la *triple mimesis*, la prueba tiene una dimensión adicional: consuma la configuración, al marcar de forma clara un *antes y después* de ésta. La prueba de estado da por terminada una instancia de dibujo sobre la placa (por ende, la construcción de la imagen a partir de la integración de personajes y elementos), mostrando lo que se encuentra ya en el grabado hasta ese momento. Con ello efectúa el traslado final hacia la refiguración, que retoma la prueba de estado como primer momento. A continuación presento el primer estado de cada grabado realizado durante mi investigación: *Testimonio de los no-elegidos* (Figura 1.16), *La Torre de Babel* (Figura 1.17), *Las migraciones* (Figura 1.18) y *El maíz* (Figura 1.19).



Figure 1.16: *Testimonio de los no-elegidos*, primer estado (Colectivo Taller FMC, aguafuerte, 60 x 100 cm, 2014).

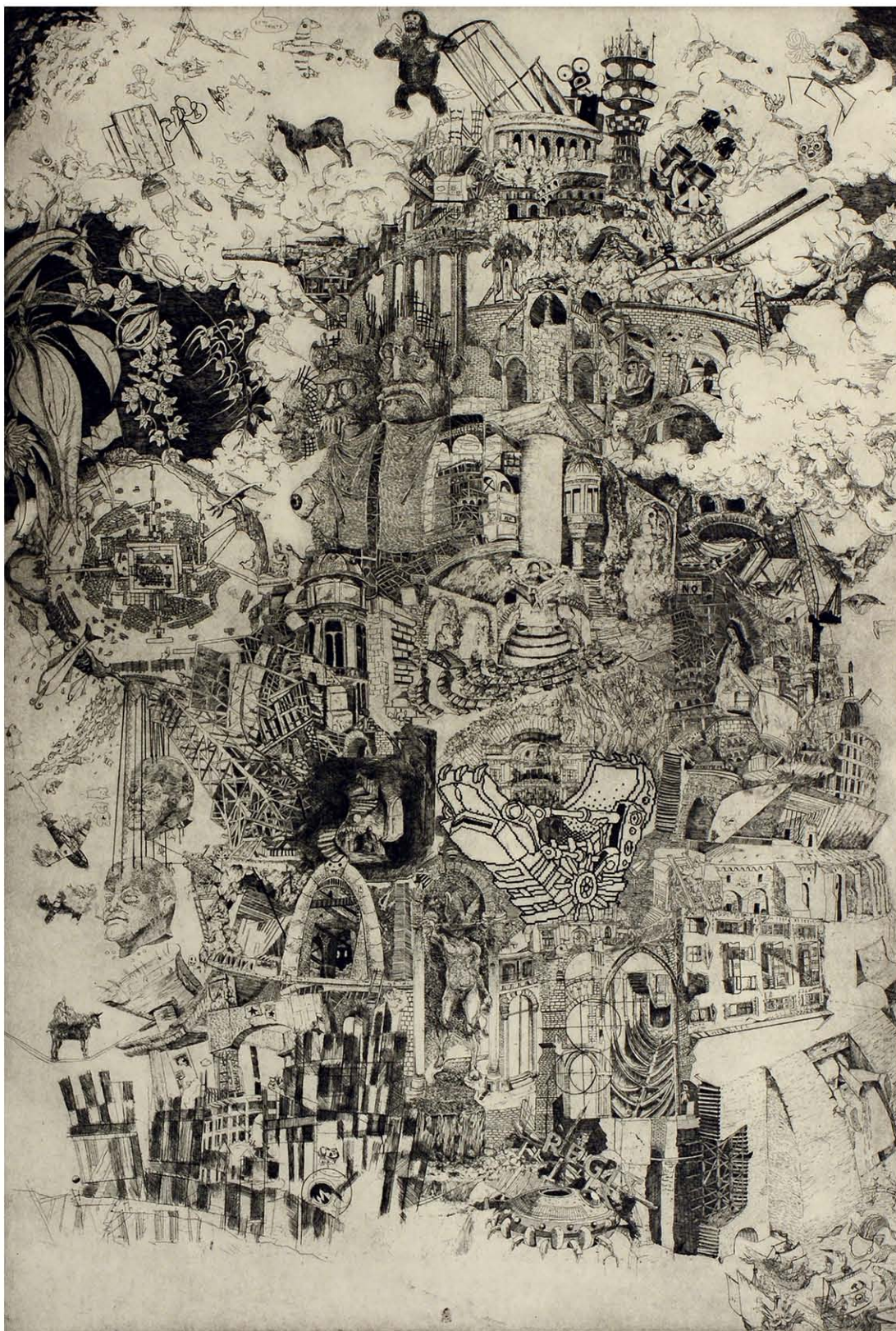


Figure 1.17: *Torre de Babel*, primer estado (Colectivo Taller FMC, aguafuerte, 90 x 60 cm, 2015).



Figure 1.18: *Las migraciones*, primer estado (Colectivo Taller FMC, aguafuerte, 60 x 100 cm, 2015).



Figure 1.19: *El maíz*, primer estado (Colectivo Taller FMC, aguafuerte, 90 x 60 cm, 2016).

1.2.3 *Mimesis III*: refiguración

El tercer estadio de la *triple mimesis* es la refiguración, el después de la configuración de una narrativa desde la preconfiguración de la misma: la intersección entre el mundo del texto y el del individuo. Ricoeur detecta que la *mimesis III* es el retorno al lector/espectador en Aristóteles. Así, como estadio que completa el círculo, tiene una función en apariencia práctica, una aplicación: necesariamente ejerce el retorno de la narrativa al oyente o lector, donde ésta encuentra su cumplimiento. La *mimesis III* devuelve la narrativa a la dimensión vivencial desplegando una temporalidad específica que tiene que ver con la mediación del tiempo y la narración encadenada al acto de lectura. Dicho acto moldea la trama de acuerdo a la experiencia previa perteneciente al campo de la referencia dinámica, o lo que Ricoeur entiende como *metáfora viva*: la alusión directa al propio lector/espectador y su entendimiento de la estructuración de la acción y la narrativa de acuerdo a su experiencia en el mundo; postula en la teoría y comprueba en la práctica que el mundo refigurado por la narración es un mundo temporal.

Mimesis III marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica. [...] Incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar.⁵²

Ricoeur plantea la importancia del retorno al lector/espectador a través de cuatro etapas fundamentales:

1. *El círculo de la mimesis*. El paso de *mimesis I* a *mimesis III* a través de la *mimesis II* es, en apariencia, una relación circular entre los estadios de prefiguración, configuración y refiguración. Sin embargo, Ricoeur plantea que más que un círculo, la carga dinámica hace pensar en una espiral igualmente dinámica. La dialéctica entre temporalidad y

⁵²*Ibíd*, pág. 114.

narratividad en Aristóteles y San Agustín genera concordancias y disonancias, y la posibilidad de una *violencia interpretativa*, la “consonancia narrativa impuesta a la disonancia temporal”.⁵³ De nuevo, en tanto existe experiencia mediatizada en términos de símbolos, la acción demanda narración. La violencia interpretativa refiere a la necesidad de asignar cargas narrativas provenientes de la interpretación a unidades temporales disonantes, o que no se corresponden entre sí. Las consideraciones llevan de vuelta a la vida cotidiana, y la forma en la que la propia vida es entendida en el grado en el que puede ser configurada como una narrativa. Mientras más compleja es ésta, puede ser mayor el entendimiento de las circunstancias y acciones desde los “puntos finales” o momentos donde se revisa la memoria.⁵⁴

2. *Configuración, refiguración y lectura.* La narración y el tiempo forman un círculo hermenéutico, que se centra en la transición entre *mimesis II* y *mimesis III*, transición que es el acto de lectura. Ricoeur señala que la existencia previa de paradigmas “estructuran las *expectativas* del lector y le ayudan a reconocer la regla formal, el género o el tipo ejemplificados en la historia narrada. Proporcionan líneas directrices para el encuentro entre el texto y su lector.”⁵⁵ Teniendo esto en cuenta, el acto de lectura completa la construcción de la trama, un acto que involucra juicio e imaginación creadora a la configuración de una narrativa y su capacidad para ser interpretada. Es entonces el lector el que, a partir de su experiencia previa, su carga cultural, entendimiento de la dimensión simbólica y la acción, completa la obra o trama y le da sentido por medio de la lectura, la acción que traslada la trama hacia la refiguración, la posibilidad de interpretación hermenéutica y las repercusiones de una narrativa en la propia vida

⁵³*Ibíd*, pág. 141.

⁵⁴Ricoeur se reflexiona desde la experiencia cotidiana, “¿no somos propensos a ver en tal encadenamiento de episodios de nuestra vida historias “no narradas (todavía)”, historias que piden ser contadas, historias que ofrecen puntos de *anclaje* a la narración? No ignoro lo incongruente que es la expresión “historia no narrada (todavía)”. La historia, ¿no es, por definición, algo narrado? Ciertamente, si hablamos de historias efectivas. Pero, ¿es inaceptable la noción de historia potencial?” (*Ibíd*, pág. 144.)

⁵⁵*Ibídem*.

humana.

3. *Narratividad y referencia.* Ricoeur aborda el problema de la comunicación que se deriva de la *mimesis III* aludiendo a la existencia de *comunicación y referencia*. En tanto la narrativa ha de ser refigurada por el lector/espectador partiendo de su precomprensión y comprensión ejercidas en el acto de lectura, el lector y oyente “lo reciben según su propia capacidad de acogida, que se define también por una situación a la vez limitada y abierta sobre el horizonte del mundo.”⁵⁶ Hay una presuposición ontológica de la referencia que proviene del propio lenguaje, que resulta un traslado que organiza acciones y experiencias provenientes de la vida en términos de narración. En estricto sentido, las dimensiones que se crean desde la narrativa guardan la mayoría de las características de aquella en la que acontece la vida cotidiana: “lo que se interpreta de un texto es la propuesta de un mundo en el que yo pudiera vivir y proyectar mis poderes propios”.⁵⁷ Así, la referencia nunca se desprende de su anclaje de experiencia en cuanto acción y temporalidad: “lo que el lector recibe no sólo es el sentido de la obra, sino también, por medio de éste, su referencia: la experiencia que ésta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella.”⁵⁸
4. *El tiempo narrado.* Corresponde a los rasgos temporales del mundo refigurado por el acto de configuración. Aproximarse a una narrativa es entonces aceptar una “invitación a ver nuestra *praxis* como...”⁵⁹ Ricoeur regresa a San Agustín y Aristóteles, pues desde la *distentio animi*, con su carga entre la dialéctica de los tres presentes y la magnitud del tiempo reflejada en su impresión en el espíritu es como puede llegarse a la afirmación de tiempo en tanto narración y narración en tanto tiempo. Asimismo, en cuanto a la intrincada relación entre tiempo y narración y la posibilidad de extraer de

⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 148.

⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 153.

⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 150.

⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 156.

ello significación que repercute en la experiencia, Ricoeur plantea que “pese al abismo que parece abrirse entre los dos polos, la narración y el tiempo se jerarquizan simultánea y mutuamente.”⁶⁰ Indica además la dualidad de la interacción tiempo/narración, donde “unas veces será la fenomenología hermenéutica del tiempo la que proporcione la clave de la jerarquización de la narración, otras serán las ciencias de la narración histórica y de la de ficción las que nos permitan resolver poéticamente [...] las aporías de más difícil acceso especulativo de la fenomenología del tiempo.”⁶¹

Para el proyecto, la *mimesis III* corresponde al momento en el que lo realizado se observa en una prueba de estado, que puede llevar a afectaciones a cada uno de los integrantes del proyecto, que modifiquen ciertas intenciones y sentidos, y se disparen nuevas direcciones de trabajo. La refiguración parte de la prueba de estado para volver a organizar, estructurar y resolver la información que se tiene, esta vez al observar y analizar fuera de la actividad de configuración, el momento en el que el grabado se encuentra (Figura 1.20). La prueba de estado como intersección torna a los participantes del proyecto en espectadores iniciales, que al enfrentarse a ella descubren por primera vez muchos de los elementos que el resto integraron, y que hasta entonces han pasado desapercibidos. El hallazgo de lo desconocido puede alterar planteamientos personales iniciales, proveer de ideas y nuevas posibilidades de integración de elementos simbólicos, y una dimensión interpretativa compleja que da sentido a las caóticas interacciones entre elementos contrastantes.

⁶⁰ *Ibíd*, pág. 160.

⁶¹ *Ibíd*, pág. 161.



Figure 1.20: Evaluando la prueba de estado.

Es posible tomar en cuenta la noción del espectador/lector ideal en Aristóteles vía Ricoeur: aquel que posee inteligencia para detectar en rasgos de la vida un traslado al relato, el que además hace referencia a emociones purgables que permiten *catharsis*, y una cultura a la que se alude de forma directa. Muchos de los elementos desarrollados en el proyecto provienen de la cultura popular y son fácilmente reconocibles, por lo que se vuelve interesante su complejización e interacción con referencias provenientes de las configuraciones culturales personales y de la historia del grabado. Los participantes son en primer lugar agentes activos, que se asumen como responsables de la construcción final de la narrativa que configura cada grabado. Todo el tiempo se descubren elementos, pequeños personajes, y se dan sentidos distintos a la articulación de acciones que no se habían encontrado durante la realización.

En la teoría literaria, Ricoeur plantea que el paso de la *mimesis I* a la *mimesis III* por mediación de la *mimesis II* no es una relación circular, sino dinámica y espiral. Para el proyecto tal carácter se mantiene: con cada vuelta a la espiral (a partir de una prueba de estado, nueva preparación de la placa para una siguiente etapa de dibujo, atacado e impresión),

el entrecruzamiento cultural inicia en la prefiguración, pero al enfrentarse al grabado la experiencia regresa a él, poniendo en entredicho sus planteamientos culturales iniciales, y acaso modificándolos.

Ver en el efecto producido por el texto sobre el receptor, individual o colectivo, un componente intrínseco de la significación actual o efectiva del texto. [...] el texto es un conjunto de instrucciones que el lector individual o el público ejecutan de forma pasiva o creadora. El texto sólo se hace obra en la interacción de texto y receptor. Sobre este fondo común se destacan las dos aproximaciones diferentes: la del acto de lectura y la de la estética de la recepción.⁶²

Los personajes, en tanto agentes de acciones, demandan del espectador la asignación de sentido y con ello el establecimiento de narrativa. Esto es llevado a cabo en un primer término por los participantes del proyecto. Esto refiere a la *violencia interpretativa* ricoeuriana, donde los integrantes como primeros espectadores de cada grabado cuentan no solamente con su carga de experiencia proveniente de la vida para enfrentar y asignar sentido a la configuración particular de las acciones (en este caso, de las pequeñas narrativas con las que se integra cada personaje y elemento), sino la prefiguración cultural colectiva establecida en la *mimesis I*. La refiguración se basa en la observación y análisis de las copias de cada grabados. De forma paralela al acontecer en la teoría narrativa, existen paradigmas previos que determinan expectativas y permiten reconocer en la imagen estructuras de acción y narrativas dentro de la imagen. El enfrentamiento con cada grabado completa la construcción de la trama, involucrando la carga cultural personal y los elementos dentro del grabado articulables como narrativa.

Las imágenes significativas reproducen revelaciones más allá de las palabras, más allá de cualquier significado que definan las palabras. Y si no le dicen nada es porque no se halla preparado para ellas, y las palabras sólo servirán para pensar que lo ha comprendido, separándole totalmente del significado de la imagen.⁶³

⁶² *Ibíd*, pág.148.

⁶³ Joseph Campbell, *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*, Kairós, Barcelona, 2014, pág. 154.

La refiguración, o intersección entre el mundo de la obra y el del lector (espectador o en este caso participante del colectivo), tiene como resultado la posible afectación en el individuo, que puede llevarlo a cambiar su conformación cultural y su actuar. En el proyecto, esto se refleja en la nueva integración de personajes y elementos durante posteriores etapas de trabajo en la placa. El encuentro con la prueba de estado reinicia la espiral: sus consideraciones, pertenecientes a la refiguración, constituyen además un instante inicial de prefiguración. Es decir, establecen de nueva cuenta una plataforma cultural determinada, que será la base de construcción de la imagen en subsecuentes configuraciones que lleven a nuevas pruebas de estado y posibilidades de interpretación (Figura 1.21).

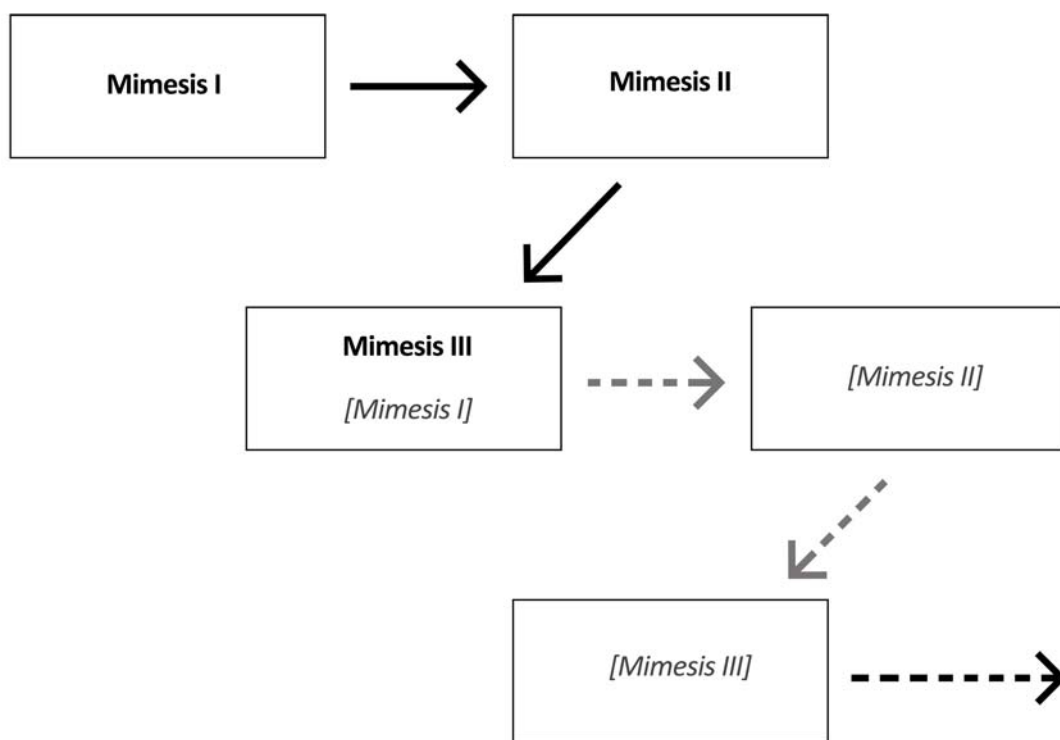


Figure 1.21: La *triple mimesis* como una espiral: la *mimesis III* establece una nueva plataforma inicial que reinicia el ciclo.

El siguiente cuadro (Figura 1.22) presenta de forma resumida los estadios de la *triple mimesis* a fin de identificar fácilmente las características principales de cada uno, tanto en la teoría ricoeuriana como en la propuesta de estrategia metodológica de *PGCGF*.

	Teoría literaria ricoeuriana	Aplicación práctica en PGCGF
Mimesis I	<ul style="list-style-type: none"> -Prefiguración. -Conocimiento previo de la vida del lector/espectador. -Capacidad de identificar la acción. -Estructuración de elementos. -Comprensión práctica (red conceptual donde existe la acción): fines, motivos, circunstancias y resultados. 	<ul style="list-style-type: none"> -Prefiguración. -Carga cultural previa de cada integrante del proyecto. -Generación de unidades narrativas. -Estructura compositiva inicial. -Comprensión práctica: producción personal previa, articulación de referencias y elementos simbólicos, necesidades expresivas y un lenguaje gráfico con dominio técnico.
Mimesis II	<ul style="list-style-type: none"> -Configuración. -Función mediadora o de transición. -Entre acontecimientos individuales y una historia como un todo. -Entre los rasgos estructurales de la acción y la forma en que se articulan. -Entre los caracteres temporales. -Construcción de una narrativa verosímil. 	<ul style="list-style-type: none"> -Configuración. -Dibujo sobre la placa. -Integración de elementos propios de cada participante. -Núcleos narrativos que interactúan con la acción general. -Procesos técnicos: atacado e impresión. -Culmina en la obtención de una prueba de estado.
Mimesis III	<ul style="list-style-type: none"> -Refiguración. -Retorno al lector/espectador. -Se completa el círculo de la <i>mimesis</i>: en realidad una espiral dinámica. -Lectura con posibilidades de afectación. -Narratividad y referencia. -El tiempo narrado. 	<ul style="list-style-type: none"> -Refiguración. -Confrontación con la imagen. -Se completa el círculo de la <i>mimesis</i>: retorno a planteamientos iniciales modificados. -Producción de la imagen polisémica. -Carga cultural articulada como narrativa. -Evolución de los grabados.

Figure 1.22: Cuadro comparativo: la *triple mimesis* como teoría literaria y su aplicación a PGCGF.

Finalmente, y para entender en plenitud la forma espiral de la *triple mimesis* en el proyecto, es necesario acudir directamente al trabajo gráfico. En cada estado (es decir, cada recorrido de prefiguración-configuración-refiguración), los grabados adquieren mayor complejidad: aumentan las posibilidades no sólo de integración de elementos, sino valoración de luces y sombras y contraste necesario. Se tiene a continuación la evolución de cada grabado de la serie realizado hasta ahora.



Figure 1.23: *Testimonio de los no-elegidos*, primer estado (Colectivo Taller FMC, aguafuerte, 60 x 100 cm, 2014).



Figure 1.24: *Testimonio de los no-elegidos, segundo estado* (Colectivo Taller FMC, aguafuerte, 60 x 100 cm, 2014).



Figure 1.25: *Testimonio de los no-elegidos* (Colectivo Taller FMC, aguafuerte, 60 x 100 cm, 2014).

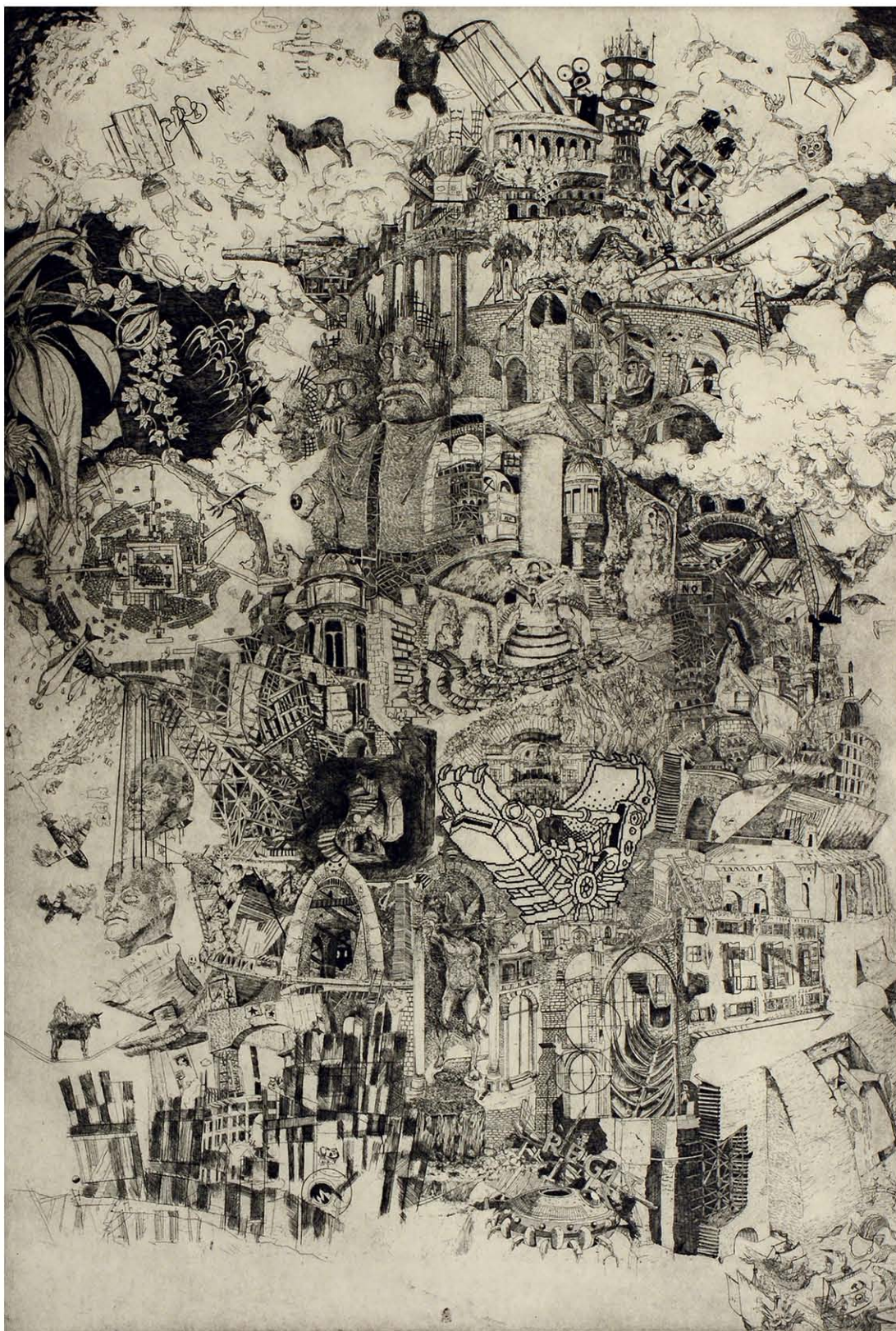


Figure 1.26: *Torre de Babel*, primer estado (Colectivo Taller FMC, aguafuerte, 90 x 60 cm, 2015).

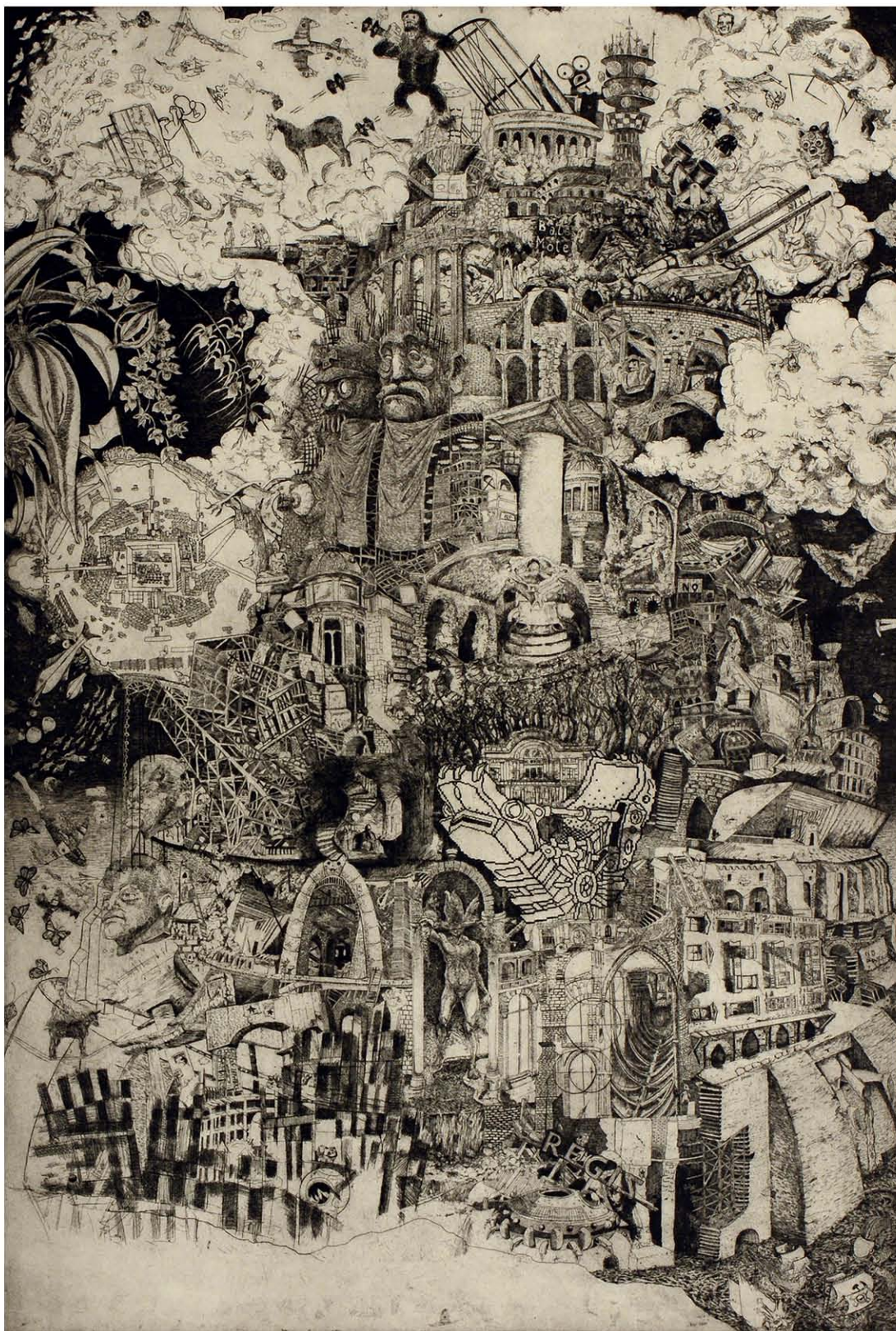


Figure 1.27: *Torre de Babel*, segundo estado (Colectivo Taller FMC, aguafuerte, 90 x 60 cm, 2015).

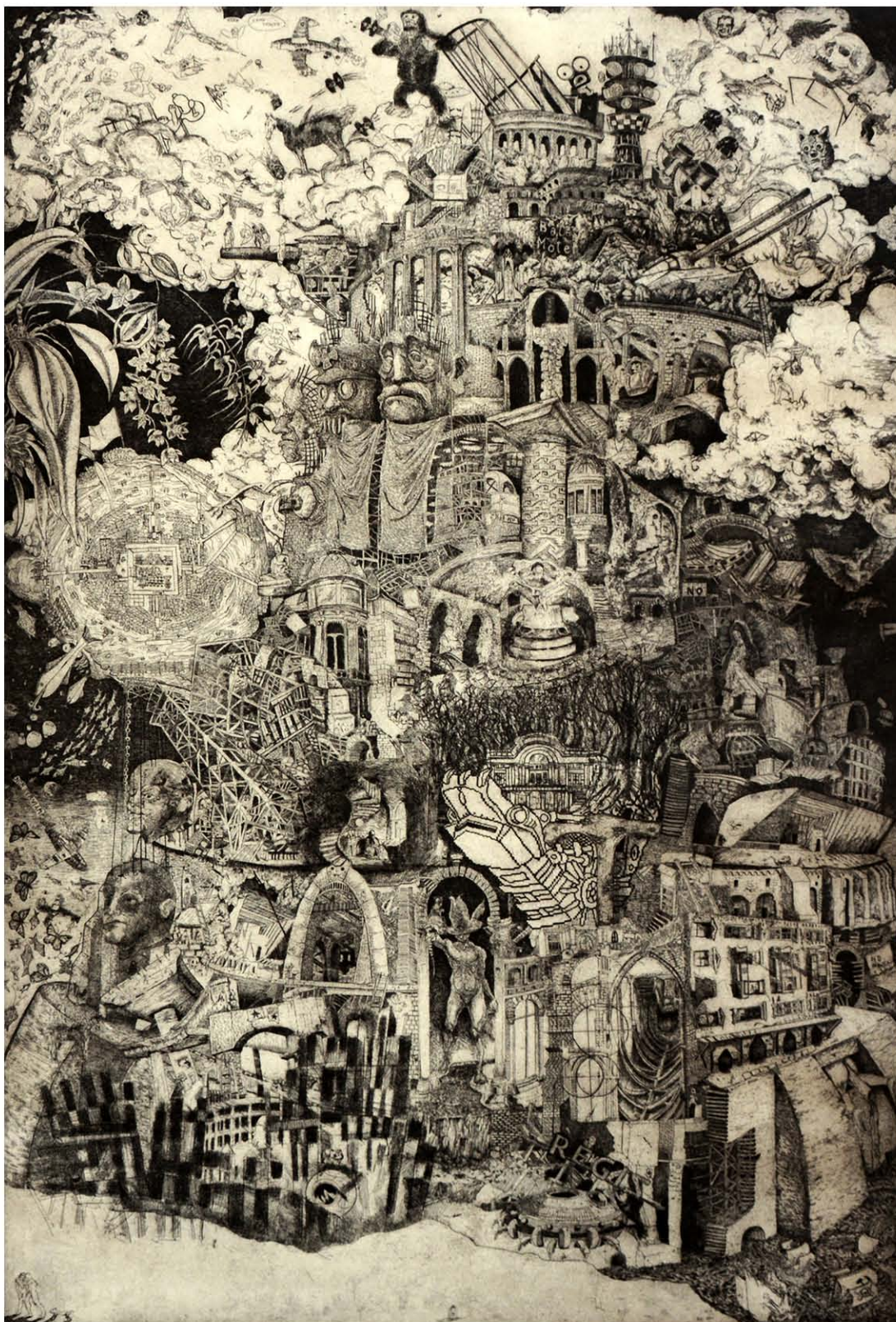


Figure 1.28: *Torre de Babel* (Colectivo Taller FMC, aguafuerte, 90 x 60 cm, 2015).



Figure 1.29: *Las migraciones*, primer estado (Colectivo Taller FMC, aguafuerte, 60 x 100 cm, 2015).



Figure 1.30: *Las migraciones*, segundo estado (Colectivo Taller FMC, aguafuerte, 60 x 100 cm, 2015).



Figure 1.31: *Las migraciones* (Colectivo Taller FMC, aguafuerte, 60 x 100 cm, 2015).



Figure 1.32: *El maíz*, primer estado (Colectivo Taller FMC, aguafuerte, 90 x 60 cm, 2016).



Figure 1.33: *El maíz* (Colectivo Taller FMC, aguafuerte, 90 x 60 cm, 2016).

El tiempo narrado corresponde a la estructuración de rasgos temporales provenientes de la vida del espectador y refigurados a través de la observación. En esta etapa debe revisarse de nueva cuenta el círculo tiempo/narrativa. Considerando además que la magnitud puede ser establecida en tanto grado de afectación en el espíritu, el enfrentamiento del observador con la obra está determinado por la interacción de temporalidad proveniente de la experiencia de la vida y acción articulable en términos de narrativa. De ello se extrae la significación interpretable desde la carga cultural particular, que repercute de forma directa en la experiencia de la que proviene. El círculo se cierra, o mejor dicho, la espiral dinámica atraviesa de nueva cuenta al espectador. Para Ricoeur será algunas veces una fenomenología hermenéutica del tiempo la que permita asignar valores jerárquicos a la narración, postulando con ello un sentido personal. Pero otras veces corresponderá al lector/espectador acudir de forma directa al juego entre la narrativa histórica y la de ficción como el marco para desarrollar una interpretación personal que lleve a afectaciones significativas en el espíritu.

Chapter 2

Hacia la dimensión del mito como fundamento gráfico

En el capítulo anterior establecí la estrategia metodológica para el funcionamiento del proyecto a partir de la *triple mimesis* de Paul Ricoeur, es decir, la estructuración del trabajo gráfico colectivo a partir de estadios de prefiguración, configuración y refiguración. Ahora, dado el carácter de las unidades tiempo/narración de los elementos integrados a los distintos grabados (personajes llevando a cabo acciones), puede efectuarse el análisis correspondiente a la dimensión a la que remiten las narrativas configuradas. Estructuré la metodología del proyecto, en un principio totalmente intuitiva, de forma más concreta conforme avanzó el trabajo gráfico. Esto me permitió por un lado detectar los principios que fundamentaban la actividad gráfica, el cómo se construye la imagen. Por otro, formular cuestionamientos sobre el contenido de las imágenes configuradas. Con ello propongo que el conjunto de temas de la serie completa, por su articulación particular compleja y la interacción que se genera de su secuencia causal, abre una dimensión narrativa que aspira al establecimiento desde la gráfica de mitos propios. Esto es, narrativas del proyecto que responden a las condiciones culturales, sociales y políticas de nuestro contexto.

Presento el mito como aproximación a lo que refieren tanto los elementos particulares dentro de cada grabado, como los temas elegidos y la serie completa. El objetivo es entender

la dimensión mítica como búsqueda que se ajusta a los parámetros individuales y colectivos de los participantes del trabajo colectivo. El marco teórico de la forma en que el proyecto acude al mito se establecerá en tres sentidos. En primer lugar, su formulación como un sistema semiológico desde el pensamiento de Roland Barthes, Paul Ricoeur y Raúl Kerbs. En segundo lugar, su exploración a partir de Joseph Campbell como estructuración cultural con una función integradora de conocimiento heredado. Finalmente, se propone el mito dentro del proyecto gráfico como posibilidad de recuperación mnémica, donde su articulación gráfica desde la *triple mimesis* abre un espacio de reflexión y resistencia al olvido, una posibilidad de preservación de la memoria que confronte los parámetros establecidos por el sistema dominante de la sociedad actual.

2.1 Marco teórico del mito lingüístico

Para Roland Barthes, el mito es en primer lugar un habla. Constituye un sistema de comunicación con un mensaje (abierto e interpretable). Es decir, es más que un objeto, idea o concepto. Es un modo de significación.¹ Como habla, devela del proyecto colectivo una relación estrecha con la tradición oral. Esto se comprueba en la metodología (donde los integrantes se encuentran en continua conversación sobre los elementos a integrar en cada placa) y en la presencia de los personajes (núcleos tiempo/narración) que se encuentran en actividad narrable. Al ser mensaje, cualquier soporte funciona para constituir el habla mítica. Así, tanto los elementos dentro de las placas, como los grabados mismos, son en su contenido evidencia de la dimensión mítica. Para Barthes, “todos los materiales del mito, sean representativos o gráficos, presuponen una conciencia significativa que puede razonar sobre ellos independientemente de su materia”.²

Para Ricoeur el mito constituye un desarrollo interpretativo de símbolos, un traslado

¹Roland Barthes, *Op. cit.*

²*Ibíd*, pág. 201

referencial al lenguaje de convenciones provenientes de una cultura establecida o en formación. Ricoeur toma el mito como “una especie de símbolo desarrollado en forma de relato y articulado en un tiempo y un espacio no coordinables a los de la historia y la geografía según el método crítico”.³ En tanto interpretación surgen múltiples posibilidades y variaciones, pero como unidad explicativa del origen de las cosas en el mundo y su funcionamiento puede obtenerse sentido para resolver la cuestión que atañe a la filosofía con el problema del *mal*. Raúl Kerbs también parte (desde Ricoeur) de la idea del problema del *mal*, sosteniendo que el lenguaje articulado en los símbolos y el mito permite efectuar el traslado del pensamiento filosófico a la liberación de la voluntad humana. Plantea la ética como un objeto que permitiría la realización total de la libertad y la regeneración de la voluntad.

Los mitos constituyen un desarrollo interpretativo de los símbolos primarios, los que son integrados en un relato donde el mal es situado en un drama desplegado entre un origen y un fin [...]. La interpretación filosófica reconoce que los mitos expresan una experiencia que el saber nunca puede agotar, la cual siempre desemboca en lo inescrutable e insondable.⁴

2.1.1 Sistema semiológico mítico

El mito funciona como un sistema semiológico. Más específicamente, como un traslado o desplazamiento de nivel del sistema de significaciones. Como antecedente al sistema del mito, explora la relación semiológica entre un significante y un significado. De forma distinta a lo que ocurre en el lenguaje, donde un significante expresa un significado, para el sistema semiológico la relación es entre tres términos: un significante (elemento al que se le puede hacer significar), un significado (carga de sentido que se le asigna a un significante), y un

³Raúl Kerbs, *Pensar a partir de Kant: la interpretación filosófica del mito en Paul Ricoeur*, Diálogo Filosófico, 58, 97-118. 2004, pág. 110.

⁴Raúl Kerbs, *El enfoque multimetodológico del mito en Paul Ricoeur. Una interpretación a partir de la fórmula “kantismo pos-hegeliano”*, Revista de Filosofía Vol. XIII, 24, 99-138, 2000, págs. 100-101.

signo (significante cargado de significado asignado). Se capta del sistema la correlación entre los tres términos.⁵ Barthes presenta como ejemplo el sistema semiológico particular de la lengua de Ferdinand de Saussure: “el significado es el concepto, el significante la imagen acústica (de orden psíquico) y la relación de concepto e imagen, el signo (la palabra, por ejemplo)”.⁶ Raymond Williams rescata las propiedades dialécticas del signo, mencionando que éste debe tener un núcleo inicial de significados, pero en la práctica debe contar con un rango variable que corresponda a la ilimitada variedad de situaciones en que puede llegar a ser utilizado activamente.⁷

El mito parte de este sistema lingüístico, pero se configura con un traslado de nivel de la cadena semiológica preexistente. El mito desplaza el sistema formal de las primeras significaciones, es un *sistema semiológico segundo*: “lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo”.⁸ Es decir, el término final del sistema primario (la unión en el signo de un significante y un significado) es para el mito el término inicial de un nuevo sistema o de la amplificación del anterior. Barthes presenta el esquema de la traslación (Figura 2.1.1).

⁵Roland Barthes, *Op. cit.*

⁶*Ibid.*, pág. 204.

⁷El signo es un concepto medieval, que proviene del latín *signum*, marca o señal, que se basa en la distinción entre lenguaje y realidad. Consiste en una intersección entre el mundo y el objeto en términos lingüísticos accesibles. “En los signos [...] están las contrapartes mentales universales de la realidad, que coinciden, por convención, con los ‘signos artificiales’ que son los sonidos físicos y las letras”. (Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009, págs. 32-33.)

⁸Roland Barthes, *Op. cit.*, pág. 205.



Figure 2.1: Esquema del sistema semiológico mítico de Roland Barthes.
 Roland Barthes, *Mitologías*, Siglo XXI, México, 2010, pág. 206.

Así, en el mito el significante puede tener un entendimiento dual: por un lado funciona como el término final del sistema lingüístico (el signo que contiene un significado asignado a un significante), y por otro como el término inicial del sistema mítico. Barthes denomina al mito, por su facultad de desplazamiento, un *metalenguaje*, pues es “una segunda lengua *en la cual se habla de la primera*”.⁹ A fin de analizar los elementos del sistema mítico, asigna terminologías análogas a las del sistema lingüístico. El significante (sentido, en el plano de la lengua) pasa a ser forma en el plano del mito, y está constituido por los signos de la lengua. El significado retiene el nombre de concepto. Por último, el signo (en el plano de la lengua) pasa a ser significación en la dimensión del mito.¹⁰ El traslado de la lengua a la meta-lengua, donde el mito funge como estructura que efectúa un desplazamiento, es el paso del signo al meta-signo, del sentido a la forma.

Detecté que el sistema semiológico mítico se ajusta al trabajo realizado en los grabados colectivos. Los integrantes introducen personajes y elementos a la placa que fungen como signos gráficos, es decir, signos (personajes, elementos) significantes cargados de significados asignados. Sin embargo, una vez dentro de la placa, desplazan su función a la de forma (significante en el plano del mito), a la que se le pueden asignar nuevos significados (de mayor complejidad: conceptos asignados a elementos que ya cuentan con significados previos).

⁹ *Ibíd*, pág. 206.

¹⁰ *Ibíd*, pág. 208.

Las imágenes de los grabados se aproximan entonces a la dimensión mítica por medio de una transición al sistema semiológico del mito, un metalenguaje donde la significación es la correlación entre forma (el signo de la lengua como elemento inicial de la dimensión mítica) y concepto (significado asignable a elementos que ya poseen significado). Ricoeur expone de manera directa una visión de la práctica de la estampa como establecimiento de signos con desplazamiento de orden significante, y con ello la reconstrucción de la realidad a través de la imagen:

Al respecto, las técnicas del grabado y del tallado son igualmente ilustrativas. [...] la magia del grabado, celebrada por Baudelaire, puede exhibir lo esencial. Esto es porque el grabado [...] se apoya en la invención de un alfabeto, o sea, un grupo de signos mínimos, que consiste en puntos sincopados, trazos y espacios blancos que intensifican el rasgo y lo rodean con la ausencia.¹¹

Me parece importante recalcar que a pesar de que hasta ahora la exposición del mito ha partido principalmente de la visión logocéntrica (que al lenguaje la denominación ontológica del mundo: “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”¹²), mi intención no es supeditar las imágenes al lenguaje discursivo, sino demostrar los paralelismos existentes entre los estadios de construcción y mecanismos de transferencia que acontecen en la semiología con aquellos presentes en la construcción de la imagen colectiva.¹³ Confirmando el funcionamiento de la dimensión mítica en el desarrollo gráfico que el proyecto postula, Barthes considera que se puede abordar de forma similar tanto a la escritura como a la imagen: “lo que retiene de ellas es que ambas son signos, llegan al umbral del mito dotadas de la misma función significante, una y otra constituyen un lenguaje objeto”.¹⁴ Hay una fuerte relación con esto que Fernando Zamora expone en *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*,

¹¹Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI, México, 2014, pág. 54.

¹²Fernando Zamora, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2008, pág. 35.

¹³El pensamiento mítico de Joseph Campbell, que expondré más adelante, funciona como un excelente contrapunto a la visión logocéntrica, al centrarse en la función cultural del mito y no su formulación lingüística.

¹⁴*Ibid*, págs. 206-207.

señalando la dualidad entre la imagen y la palabra que permea la cultura occidental:

[...] la cultura moderna de matriz europea es una cultura de la palabra, de la lógica y el discurso [...] al mismo tiempo, una cultura de la imagen. En esta dualidad residen las raíces de la añeja contraposición entre imágenes y palabras, fenómeno típico del pensamiento occidental.¹⁵

Como ejemplo del sistema semiológico mítico ejercido dentro de los grabados colectivos, se tienen múltiples signos que al ser insertados dentro de la placa constituyen formas iniciales precargadas de sentido, y que al encontrarse dentro de un mismo espacio e interactuar con otros efectúan la traslación al metalenguaje que propone Barthes, donde una nueva carga conceptual lleva a desarrollos mucho más intrincados de significación. Para él, “un significado puede tener varios significantes [...] también el caso del concepto mítico, que tiene a su disposición una masa ilimitada de significantes”.¹⁶ Menciona además como carácter fundamental del concepto mítico la capacidad de ser apropiado, respondiendo a una función elemental que lo devuelve al individuo (y con ello a la cultura).¹⁷ Por ejemplo, uno de los elementos que se ha vuelto un motivo recurrente en los grabados es el *Angelus Novus* de Paul Klee (Figura 2.1.1), que ha sido utilizado en múltiples ocasiones en los grabados colectivos. Como elemento inicial precargado de sentido, el *Angelus Novus* remite en primer lugar a Walter Benjamin y su interpretación en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruído. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras

¹⁵Fernando Zamora, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2008, págs. 17-18.

¹⁶*Ibíd*, pág. 211.

¹⁷La apropiación como característica del concepto mítico juega un papel preponderante en la construcción de la imagen en los grabados colectivos. Más adelante se explora con detenimiento su papel para el proyecto.

el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.¹⁸

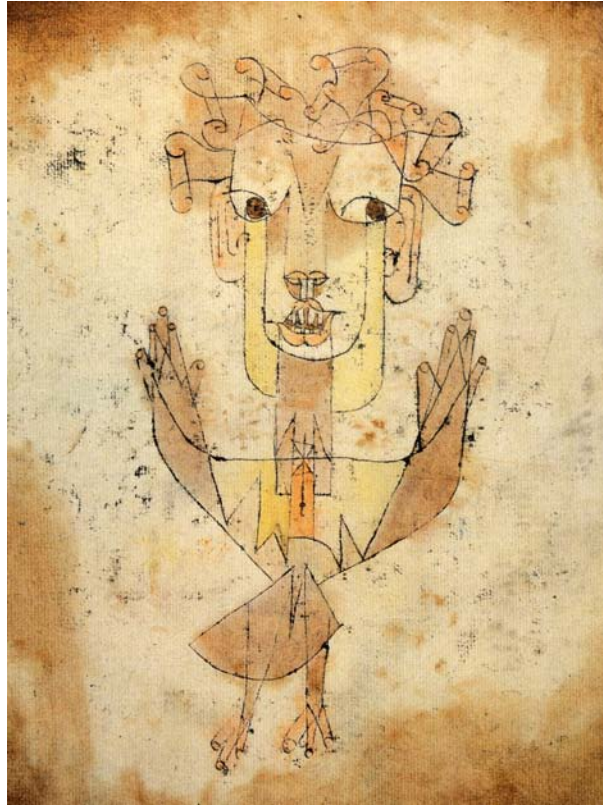


Figure 2.2: *Angelus Novus*, Paul Klee, acuarela, tinta china y tiza sobre papel, 31.8 x 24.2 cm, 1920.

En *Testimonio de los no-elegidos* aparece de forma central, predomina entre la batalla aérea que parece ocupar toda la parte superior del grabado (Figura 2.3). Su función ocurre de acuerdo a la traslación que Barthes postula, donde aparece como un elemento que, pese a estar precargado de un fuerte sentido (directamente relacionado con el pensamiento de Benjamin), es en la placa un signo *al que puede asignarse sentido*. De forma adicional, altera el entendimiento de los elementos que lo acompañan en la placa, abriendo una dimensión interpretativa que incluye la propia dimensión que el *Angelus* trae consigo. El huracán que sopla desde el paraíso se extiende a la invasión alienígena que ocurre durante el Gran Diluvio,

¹⁸Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Ediciones Desde Abajo, Bogotá, 2010.

y que es al mismo tiempo testigo de la caída de los no-elegidos. Arrastra tras de sí la ruina y el caos, que son ahora un escenario físico de devastación y desesperación. Claro, con un giro humorístico particular, que a su vez modifica la fuerza dramática del ángel de la historia: conviviendo con naves espaciales de Star Wars, monstruos de grandes tentáculos, y un sinfín de criaturas condenadas a la extinción, y que sin embargo flotan aquí y allá sin preocupación. Como el *Angelus*, y de acuerdo a Barthes, los elementos efectúan un desplazamiento formal que provee de complejidad adicional a la imagen.



Figure 2.3: *Angelus novus...* (*Testimonio de los no-elegidos*, detalle)

Una vez efectuado el traslado de signo de la lengua al significante del mito, éste presenta una forma ambigua, donde es al mismo tiempo sentido y forma. Es decir, inicialmente signo con un sentido, es también ahora forma a la que puede asignarse un nuevo sentido. Es por ello que Barthes considera que el significante postula y demanda de inmediato una lectura y una interpretación. Entre la forma y el concepto de la dimensión mítica hay una relación indisoluble, que hace pensar de nuevo en la teoría literaria de Ricoeur y el planteamiento de narrativas por la precomprensión de la acción propia de la vida: “Como suma de signos

lingüísticos, el sentido del mito tiene un valor propio, forma parte de una historia. [...] el sentido pierde su valor pero mantiene la vida, y de esa vida va a alimentarse la forma del mito. El sentido será para la forma como una reserva instantánea de historia, como una riqueza sometida, factible de acercar o alejar en una especie de alternancia veloz”.¹⁹ Ello devela la fundamental participación de la operación de lectura como aquello que detecta de la dualidad de un signo su cualidad de sentido o forma.

Estrictamente, en el concepto se inviste más un cierto conocimiento de lo real que lo real mismo. Al pasar del sentido a la forma, la imagen pierde saber para recibir mejor una porción de concepto. El saber contenido en el concepto mítico es, en realidad, un saber confuso, formado de asociaciones débiles, ilimitadas. Es necesario insistir sobre este carácter abierto del concepto: de ninguna manera se trata de una esencia abstracta, purificada, es una condensación inestable, nebulosa, cuya unidad y coherencia dependen sobre todo de la función.²⁰

El vínculo entre el concepto del mito y su sentido es en esencia una relación de deformación, que acontece en un individuo que lleve a cabo la interpretación del sistema doble. Como tal, alterna entre el sentido del significante y su forma: una especie de ubicuidad entre el lenguaje y el meta-lenguaje; para Barthes, la distinción entre una conciencia puramente significante y una puramente imaginante.²¹ La dualidad no busca ocultar o demostrar, la dimensión mítica es en realidad una inflexión; la significación configura al mito, que de forma específica busca transformar un sentido en forma. Para Barthes resulta evidente que más allá de analizarse como sistema semiológico, si quiere encontrarse un punto de intersección con la cultura, éste ha de buscarse en el individuo, en la forma en que consume e interpreta al mito en relación con su situación social.

Si se quiere vincular el esquema mítico a una historia general, explicar cómo responde al interés de una sociedad definida, es decir, pasar de la semiología a la ideología, hay que situarse, evidentemente en el nivel del tercer enfoque: el propio lector de mitos es quien debe revelar su función esencial. ¿Cómo recibe, hoy, el mito?²²

¹⁹Roland Barthes, *Op. cit.*, págs. 209-210.

²⁰*Ibid*, pág. 211.

²¹*Ibid*, pág. 215.

²²*Ibid*, pág. 222.

2.1.2 Criterios adicionales

De forma adicional a la revisión del mito como sistema semiológico estrechamente vinculado al lenguaje, se pueden considerar los planteamientos que hacen Paul Ricoeur y Raúl Kerbs sobre los criterios a considerar en la conformación de la dimensión mítica. Ésta se lleva a cabo a partir del análisis de la constitución de su forma, de sus características ontológicas y finalmente su intención significante. Presento esta visión que completa el mito lingüístico para contrastar los planteamientos de Joseph Campbell que completarán posteriormente la dimensión mítica gráfica.

2.1.2.1 El mito por la constitución de su forma

Raúl Kerbs detecta cuatro presupuestos determinantes que dan forma al mito.²³ Considera, de forma análoga a Barthes, que ante todo, el mito representa una forma de discurso, y por ende es analizable en términos estructurales:

1. Lo que debe considerarse son las interacciones del lenguaje, independientemente de los acontecimientos a los que refieran. La construcción del lenguaje ocurre de forma particular dentro del mito, y es esa construcción la que permite entenderlo como tal. Es decir, el mito se experimenta como mito desde el lenguaje.
2. Tomado como sistema de relaciones lingüísticas, se debe considerar un momento dado y no los cambios; es decir, la constitución sincrónica o de correspondencia entre los elementos más allá de la historia y el transcurso del tiempo.
3. Al tener en cuenta las relaciones de oposición y combinación entre los elementos que conforman el mito, no es necesario hacer un traslado a la función referencial: solamente entender la forma, y no las características fonológicas ni semánticas que se desprenden de las relaciones entre los elementos.

²³Raúl Kerbs, 2000, *Op. cit.*

4. El mito debe considerarse como sistema lingüístico, y como tal, ha de aparecer como un círculo cerrado en sí mismo, sin referir a externalidades: la realidad, los caracteres culturales, sociales o psicológicos de los locutores.²⁴

Así, la aproximación al mito por la constitución de su forma arroja un análisis meramente estructural. Sin embargo, es fundamental considerar de igual importancia el traslado de la estructura a las intenciones significantes que pueden proceder y extraerse de ella, y que refirerán necesariamente al tiempo de un lector. Aunque es marcada la distinción temporal que existe entre el ahora y el tiempo del mito (que se extenderá más adelante), es claro que el vínculo entre ambos se encuentra en el lenguaje y la capacidad de formular a través de éste sistemas semiológicos míticos, cuya estructura permanece sin importar la dirección de los sentidos/forma asignados a sus distintos significantes (tanto en la dimensión lingüística como la mítica).

El mito pertenece al ámbito de la palabra (*parole*) o del discurso, ya que es una especie de relato en que las frases se suceden en un tiempo irreversible y que se relaciona con un tiempo pasado; sin embargo, también pertenece al ámbito de la lengua (*langue*) porque si bien es cierto que siempre hay varias versiones del mismo mito, también hay una estructura invariante en todas esas versiones, y esto es lo que sustrae al mito del tiempo.²⁵

2.1.2.2 Por sus características ontológicas

El mito como habla/lenguaje existe a partir de su su estructuración semiológica. Sin embargo, para Kerbs la necesidad de ser interpretado parte en primer lugar de su condición ontológica: a partir del lenguaje mítico-simbólico la filosofía puede decir algo del ser-del-hombre y su situación en el mundo. Kerbs retoma de Ricoeur la idea de *imaginación productiva*, que

²⁴En este punto se encuentra una clara diferencia con lo planteado por Barthes, que también considera una construcción estructural del mito a partir del sistema semiológico lingüístico. Para Barthes, la ubicuidad del signo/significante (dualidad entre su función en la dimensión lingüística (sentido) o la dimensión mítica (forma) es resuelta por la alternancia que lleva a cabo la operación de lectura por parte de un individuo que pueda recurrir a su propia cultura como base interpretativa. Por mantener una relación más estrecha con el desarrollo del proyecto colectivo y la forma en que se configura la imagen a partir de la *triple mimesis*, se opta entonces por seguir a Barthes.

²⁵*Ibid.*, pág. 104.

provee esquemas de lo que el pensamiento estructura en términos lógicos y asequibles para el lenguaje.²⁶ La diferencia entre el mito y otras figuras del discurso radica en la imposibilidad de referenciar directamente realidades históricas en pos de una confrontación con los límites de la razón, que provean de una posibilidad real de obtener conocimiento del mundo en el que se existe, de forma análoga o encriptada.

Tanto Ricoeur como Kerbs distinguen cómo operan las fronteras del mito. Coinciden en que los mitos son representaciones que no están dentro de los límites de la razón, sino en sus confines. Sin embargo, la interpretación filosófica sí debe mantenerse dentro de éstos, pues “el pensamiento de lo incondicionado abre la dimensión de una totalidad de sentido exigida por la razón pero nunca realizada en una realidad dada”.²⁷ Como búsqueda de conocimiento de lo que ocurre en los confines, la filosofía puede asumir el mito y la verdad del universo mítico como *actividad conocedora de los límites* de la razón y la lógica. Se revela entonces una posibilidad de existir propuesta al hombre, donde antes hubo únicamente alienación e incertidumbre sobre el ser-del-hombre en el mundo. Los símbolos y los mitos tienen sentido como estructuras lingüísticas análogas que proponen una manera de existir, la realización de la libertad en relación con la moral, el problema del bien y el mal, y su articulación como una narrativa de *otro* orden.

Ricoeur extiende al mundo de los mitos la concepción kantiana de una simbolización hecha a nivel de la imaginación, de la existencia de sentido que procede de la razón misma. Los mitos son representaciones que no están dentro de los límites de la mera razón sino en sus confines, en sus fronteras. La filosofía, en tanto filosofía de los límites y en tanto filosofía de práctica, puede asumir la verdad del universo mítico sólo como conocimiento de esos confines.²⁸

En ese sentido, que se aproxima a la intención significante, el mito establece la base de

²⁶Sobre la idea de la *imaginación* productiva, Ricoeur cree que la cuestión debe ser analizada en el nivel del lenguaje mismo: “el lenguaje en relación con la imaginación entendida como órgano de la exploración ontológica de las posibilidades existenciales más propias del hombre. Entonces, lo que el lenguaje tiene que decir es la apertura del hombre a sus posibilidades de ser y los proyectos por los que el hombre avanza hacia su ser”. (Raúl Kerbs, 2000, *Op. cit.*, pág. 119).

²⁷*Ibíd*, pág. 123.

²⁸*Ibíd*, pág. 126.

lo conocible para el acontecer en el mundo. Su *ser* postula las condiciones iniciales de tiempo y espacio narrativo. Humaniza el núcleo tiempo/narración, que era en sí mismo la humanización del tiempo al supeditarlo al acontecer narrativo, y de la narración al asignarle una carga temporal. Al establecer los límites entre los que acontece la experiencia humana, está realmente determinando el espacio temporal al que aludía San Agustín, el perteneciente al orden divino, y que solamente puede ser entendible en tanto se compara con la *eternidad*. Y en tanto dimensión temporal, requiere una narrativa que provea la transición inteligible de un punto a otro. En ello consiste el *ser* del mito, en el establecimiento de los límites y la aparente posibilidad de lo imposible: la aprehensión del sentido del ser-del-hombre en el mundo.

2.1.2.3 Por su intención significativa

El *mito* puede llegar a considerarse por su intención significativa como una extensión hacia la historia de la salvación, hacia una idea del destino último del ser humano y el universo. Lo que lo distingue del relato en el orden del discurso es la salida del eje esencialmente temporal que estructura la narrativa hacia una dimensión temporal de *otro* orden. Ricoeur detecta para la intención significativa tanto una riqueza semántica compleja, que trasciende el análisis estructural, como una interacción particular con la temporalidad y su interpretación. Ésta ocurre en lugares y tiempos distintos, ajenos al tiempo mítico; sin embargo, la aproximación a éste no deja de ser significativa para las circunstancias presentes. Joseph Campbell entiende la intención significativa del mito como posibilidad de conocimiento, que permite efectuar un traslado referencial entre el mito como historia con carga simbólica compleja, al mito como *historia ejemplar* con repercusiones en el tiempo presente.

El verdadero símbolo [...] no apunta simplemente a otra cosa. En sí mismo contiene una estructura que despierta nuestra conciencia a un nuevo conocimiento sobre el profundo significado de la vida y de la misma realidad. Un símbolo verdadero nos conduce al centro del círculo, no a otro punto de la circunferencia. A través del simbolismo, el hombre entra afectiva y

conscientemente en contacto con su yo más profundo, con otros hombres y con Dios.²⁹

Los símbolos y mitos constituyen una guía para llegar a conocimiento sobre el mundo en el que acontece el ser-del-hombre. Los símbolos cósmicos, psíquicos y poéticos, a decir de Ricoeur, sirven para explorar el arcaísmo propio del hombre, y para anticipar sus posibilidades de *ser*. La actividad simbólica de transición referencial entre pensamiento y lenguaje puede ser vista como una “prolongación del poder de soñar, como algo que se muestra en el poder que el cosmos tiene de significar y en el poder de creación del verbo poético”.³⁰ La intención significativa continúa; el retorno del hombre al mito para la obtención de conocimiento simbólico puede proveerle de una especie de interiorización emocional, que engendra lo que Ricoeur denomina “el núcleo mítico-poético de la existencia humana”³¹: ante la imposibilidad de enfrentamiento directo con las *totalidades*, el mito resulta un resquicio análogo de conocimiento y sentido.

La experiencia humana en total, la llegada del hombre al ser, la totalidad de la historia humana, su sentido y orientación, son totalidades que el entendimiento no puede conocer, pero que la razón puede pensar y de las cuales la imaginación productiva puede brindar esquemas o imágenes. Esas totalidades son exigidas por la razón como realizaciones efectivas. Los esquemas o imágenes constituyen figuras en las que se apoya la acción a través de la cual la existencia humana aspira a su realización total.³²

La intención significativa completa un traslado de lo estructural a lo inteligible/interpretable, que puede tener repercusiones en la vida presente. La relación con el tiempo establece de entrada una dimensión de *otro* orden, ocasionando que el acceso al mito sea se forma distinta que a cualquier otro tipo de articulación desde el lenguaje. El traslado referencial del símbolo a la historia ejemplar dispara posibilidades múltiples de interpretación, que en todo caso

²⁹Joseph Campbell, *Op. cit.*, pág. 371.

³⁰Raúl Kerbs, 2000, *Op. cit.*, pág. 129.

³¹*Ibíd*, pág. 111

³²Raúl Kerbs, 2004, *Op. cit.*, pág. 114.

exploran o buscan explorar el ser-del-hombre en el mundo. De forma adicional a la carga simbólica que contiene, remite a las propias estructuras de articulación de sentido que pueden obtenerse de las *totalidades* inasequibles de forma directa. Así, el mito por su intención significativa va más allá de las estructuras desde las que se configura el discurso en el lenguaje, y de las características propias del ser-del-hombre en el mundo: se extiende hacia la búsqueda de comprensión del propio hombre de su *ser* como fenómeno, y de la relación entre ese *ser* y el mundo en el que se articula su experiencia en un tiempo determinado.

2.2 Marco teórico del mito cultural

El mito cuenta con características de instauración. Permiten una aproximación al conocimiento de los límites, al espacio donde se agota la lógica. La interacción entre sus funciones ontológicas y significantes permite enfrentar de forma análoga la pregunta sin respuesta del *ser-del-hombre* en el mundo, su alienación y existencia en el tiempo. Se articula a través de una dimensión simbólica que provee experiencia útil para el desarrollo en el momento presente. Al mito lo constituye la relación entre *nuestro tiempo* y *aquél tiempo*. Existe siempre que la dimensión temporal en sea distinta del tiempo ordinario; debe ser una dimensión ajena a la experiencia directa de la vida y su carga histórica: es siempre una relación entre el tiempo histórico y el tiempo originario: “el mundo provee al mito de un real histórico, definido –aunque haya que remontarse muy lejos– por la manera en que los hombres lo han producido o utilizado; el mito restituye una imagen natural de ese real”.³³ Las acciones a las que refiere tienen un carácter primordial de traslado referencial, que aspira a la comprensión de la instauración del orden de las cosas en la naturaleza.

El mito es un relato que vincula el surgimiento de las cosas con un evento fundador que tiene lugar en un tiempo primordial, anterior a la historia. [...] lo primordial en el mito es la relación con un tiempo fundamental, no la representación de lo divino. El mito instaaura acciones,

³³Roland Barthes, *Op. cit.*, pág. 238.

instituciones, sentimientos, pero siempre en relación con el tiempo primordial del origen.³⁴

Joseph Campbell considera al mito como coetáneo del ser humano, e inclusive como un posible factor diferenciador que propició la evolución humana.³⁵ Propone que el pensamiento primitivo se configuró en estructuras distintas a las del pensamiento animal, lo que generó ventajas significativas en la carrera por la supervivencia. Al no centrarse más alrededor de necesidades básicas (alimento y el refugio), sino a partir del reconocimiento de patrones en la naturaleza, se alteró la concepción del espacio habitable y se requirió una explicación de otro orden.³⁶ El conocimiento empezó a codificarse en narrativas transferibles a generaciones próximas, ocasionando que la economía de la supervivencia (el ordenamiento social a través de la satisfacción de necesidades inmediatas) se supeditara a la economía del mito (que perpetuaba el conocimiento que permitiría satisfacer las necesidades básicas a futuro a través de su codificación en estructuras narrativas análogas).³⁷ Es por ello que pueden encontrarse paralelismos importantes entre las mitologías de diversas culturas, al compartirse un probable origen de estructuración cultural o civilización. Los mitos refieren a temas de la imaginación,

³⁴Raúl Kerbs, *Op. cit.*, pág. 130

³⁵El mito como lenguaje implica una actividad práctica constitutiva; no solamente parte del acto de autocreación humana, sino el elemento fundante de la humanidad. Es por ello tan antiguo como la consciencia, que surge de la necesidad de intercambio con otros hombres, y permanece como una carga al espíritu humano: “un persistente tipo de creación y recreación, una presencia dinámica y un proceso regenerativo constante”. Raymond Williams, *Op. cit.*, págs. 40-41.

³⁶Sobre la capacidad de detectar patrones provenientes de la naturaleza, y por consiguiente construir alrededor de éstos una estructura de pensamiento ajena a la mera satisfacción de las necesidades de alimento pero que en todo caso las facilitara, es de gran utilidad *When Knowledge Conquered Fear*, el tercer episodio de la serie televisiva *Cosmos: A Spacetime Odyssey*. En éste se hace un análisis de la interacción entre el humano primitivo y su entorno a partir de la observación de fenómenos astronómicos ligados al transcurso de las estaciones del año, cuyas ventajas evidentes eran el establecimiento de refugios y recolección preventiva de alimentos como preparación para las estaciones gélidas. El reconocimiento de patrones en la naturaleza se extrapoló de las estrellas a las estaciones, y de ahí a la observación de los fenómenos migratorios de especies que proveían alimento. La información requirió codificación desde el lenguaje, y con ello la posibilidad tanto de salvaguardar el conocimiento como de transmitirlo a futuras generaciones. Esto resulta fundamental para Campbell como instauración de una dimensión cultural que permitiera la integración inmediata de las generaciones en desarrollo a la estructuración de conocimiento que los diversos grupos humanos habían generaron a partir de la experiencia y observación meticulosa a lo largo de grandes períodos de tiempo.

³⁷Joseph Campbell, 2014, *Op. cit.*

representan rasgos permanentes del espíritu humano; por ello los temas fundamentales de la mitología son constantes y universales:

En todo el mundo habitado, en todos los tiempos y en todas las circunstancias, han florecido los mitos del hombre; han sido la inspiración viva de todo lo que haya podido surgir de las actividades del cuerpo y la mente humanos.³⁸

Por otro lado, la dimensión mítica permitió hacer frente a una intuición mucho más grave que, sobrepasando el conocimiento individual, lo extendía hacia el social: la muerte como única certeza.

El maravilloso cerebro humano que poseemos ha llegado a una comprensión desconocida para otros primates. Es la de que el individuo, consciente de sí mismo como tal, constata que él, y todo lo que le preocupa, morirá un día. Este reconocimiento de la mortalidad y la necesidad de trascenderlo es el primer gran impulso hacia la mitología.³⁹

Lewis Mumford también encuentra en la relación primigenia con la muerte un posible origen para el desarrollo de la civilización. En su estudio sobre el establecimiento y evolución de la ciudad, señala características que el humano primitivo comparte con otras especies, como la búsqueda de refugios adecuados e incluso una tendencia hacia la vida social. Sin embargo, y en línea con el pensamiento de Campbell, también detecta un rasgo diferenciador: “intereses y angustias que carecen de equivalente entre los animales; en particular, una preocupación ceremonial por los muertos, que se manifiesta en su entierro deliberado”.⁴⁰ Así, considera por ejemplo que la *ciudad de los muertos* antecede a la ciudad de los vivos; es decir, la necesidad de asignar una morada permanente a los exánimes, ritual que otorga a la muerte una función social, precedió al establecimiento definitivo en un lugar determinado. Esta es una necesidad a la que no obliga ni la caza ni la recolección. El traslado referencial de un acontecimiento

³⁸Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014, pág. 17.

³⁹Joseph Campbell, 2014, *Op. cit.* pág. 40.

⁴⁰Lewis Mumford, *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, Pepitas de Calabaza, Logroño, 2014, pág. 14.

inalterable a su posibilidad de entendimiento simbólico implicó un proceso de mitificación y puesta en práctica a través del rito. La preocupación central, más allá de la economía de la supervivencia, se relacionó con orígenes de conciencia del pasado y el futuro, donde el misterio de la muerte y el más allá resultaba más importante que la procuración inmediata de alimento y seguridad.

El primer germen de la ciudad está, pues, en el lugar ritual de reunión que sirve como meta del peregrinaje: un sitio al que los grupos familiares o clanes retornan, con intervalos estacionales, porque concentra, aparte de todas las ventajas naturales que puede tener, ciertos poderes 'espirituales' o sobrenaturales, poderes de potencia más elevada y de mayor duración, de un significado cósmico más amplio, que los procesos corrientes de la vida.⁴¹

El humano primitivo fue capaz de entender que, más allá de su breve vida, lo que en realidad permanecería a través del tiempo son las estructuras sociales que fuera capaz de establecer y legar. Por ello, Campbell considera que son dos los constituyentes de la fuerza nuclear de los mitos y su puesta en práctica desde el ritual: la certeza e inevitabilidad de la muerte, y la certeza de la permanencia del orden social: “la sociedad entera se hace visible como una unidad viva e imperecedera. Pasan generaciones de individuo como células anónimas de un cuerpo vivo, pero permanece la forma sustentante e intemporal”.⁴² El individuo se integra como una parte al mismo tiempo insignificante y fundamental. Y en su búsqueda de perpetuar las estructuras que le permitieron la supervivencia, trasladando conocimiento a narrativas asequibles, abrió la dimensión mítica dual: la explicación del origen del mundo, y la enseñanza encriptada de cómo afrontarlo. El mito resulta una posibilidad de rápida integración de las generaciones nuevas a las estructuras sociales existentes.

Campbell considera que el ser humano nace con un retraso de información equivalente a la historia completa de su desarrollo como especie, por lo que depende directamente de sus padres hasta llegar por lo menos a la adolescencia. Razona que el mito encamina una preparación del infante a su inserción progresiva en las estructuras sociales preestablecidas, equivalente por su

⁴¹ *Ibíd*, pág. 20.

⁴² Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, *Op. cit.*, pág. 411.

importancia a un segundo nacimiento: la vida social posterior a la subordinación a través de la comprensión y experimentación que el mito faculta. Entendido como historia ejemplar, puede establecer condiciones que sustenten instituciones sociales y rituales que determinen conducta, e inclusive poder político. Esta función adicional a la caracterización temporal permite la interacción entre cultura y supervivencia. Conforme el desarrollo social se volvió más complejo, también aumentó la cantidad de información encriptada en la narrativa simbólica, que sin embargo continuó por lo general orientada a la posibilidad de permanencia de la propia cultura sobre las amenazas externas de culturas distintas.

En los primeros tiempos, cuando la unidad social más importante era la tribu, la secta religiosa, una nación o incluso una civilización, la mitología local era utilizada por esa unidad para representar como inferiores a todos aquellos más allá de sus fronteras, y a su propia inflexión local de la herencia universal humana de imaginaria mitológica como la única, la verdadera y santificada, o al menos como la más noble y suprema. En esos tiempos resultaba beneficiosa para mantener el orden del grupo, para que sus jóvenes fueran entrenados para responder positivamente a su propio sistema de signos tribales y negativamente a todos los demás, para reservar su amor para el hogar y proyectar sus odios hacia el exterior.⁴³

Campbell extiende la interacción entre el individuo y su contexto cultural, indicando que la mitología “se va modelando a partir de materiales tomados del medio local, aparentemente de forma consciente, pero de acuerdo con una arquitectura inconscientemente dictada desde dentro”.⁴⁴ Dicha arquitectura inconsciente es en Freud la relación con el sueño. Considera que los mitos son sueños públicos, y los sueños son mitos privados. El sueño funge como una anticipación referencial que prolonga la capacidad de significar e interpretar relaciones simbólicas intrincadas. Al compartir características estructurales y significativas, los mitos son fácilmente aprehensibles por el entendimiento humano, y sus implicaciones en cuanto a integración social y explicación originaria apelan a una dimensión que resulta de antemano familiar: el entretejido narrativo de los sueños.

⁴³Joseph Campbell, *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*, *Op. cit.*, pág. 368.

⁴⁴*Ibíd.*, pág. 312.

Las formas del mito y sus figuras pertenecen a la naturaleza esencial del sueño [...] de la misma manera que no hay dos formas de dormir, tampoco existen dos formas de soñar. Esencialmente, en todo el mundo se encuentran los mismos temas mitológicos. [...] Y como esas imágenes provienen de la psique, se refieren a la psique. Nos hablan de su estructura, su orden y su fuerza en términos simbólicos.⁴⁵

Nietzsche también encuentra en los sueños una importancia vital:

Si bien es muy cierto que de las dos mitades de la vida, la mitad de la vigilia y la mitad del sueño, la primera nos parece mucho más privilegiada, importante, digna, merecedora de vivirse, más aún, la única vivida: yo afirmaría, sin embargo, aunque esto tenga toda la apariencia de una paradoja, que el sueño valora de manera cabalmente opuesta aquel fondo misterioso de nuestro ser del cual nosotros somos la apariencia.⁴⁶

En *El nacimiento de la tragedia*, analiza la dualidad entre lo *apolíneo* y lo *dionisiaco* existente en la conformación cosmogónica griega. Identifica lo *apolíneo* (el culto al dios Apolo) con el sueño: el espacio o estado en que los dioses se presentaron por primera vez a los hombres.⁴⁷ Lo *dionisiaco* (el culto al dios Dionisos), por otro lado, con la embriaguez, la existencia o vida exuberante. La dualidad está marcada por una transición hacia el culto a Dionisos y un declive en el culto a Apolo. Este paso del sueño a la vigilia, que a pesar de todo no consigue abandonar del todo su origen, codifica un alejamiento gradual del pensamiento mítico en pos del discursivo, o la caída del mito como explicación de origen del cosmos a expensas del razonamiento lógico como nuevo orden. Ya en la Grecia Antigua la dirección estaba señalada, y se internalizó en la importancia cada vez mayor del culto dionisiaco. El mito llama a la existencia en equilibrio con la naturaleza; el razonamiento lógico sin fundamento espiritual aleja de ésta. Nietzsche lo detectó en la transición cultural griega como un grito de alarma, que en la actualidad vuelve a adquirir una importancia vital:

⁴⁵ *Ibíd*, pág. 366.

⁴⁶ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2015, pág. 35.

⁴⁷ “El estado apolíneo del sueño, en el cual el mundo del día queda cubierto por un velo, y ante nuestros ojos nace, en un continuo cambio, un mundo nuevo, más claro, más comprensible, más conmovedor que aquel, y sin embargo, más parecido a las sombras.” (*Ibíd*, pág. 60.)

El mito parece querer susurrarnos que la sabiduría, y precisamente la sabiduría dionisiaca, es una atrocidad contra la naturaleza, que quien con su saber precipita a la naturaleza en el abismo de la aniquilación, ése tiene que experimenta también en sí mismo la disolución de la naturaleza. 'La púa de la sabiduría se vuelve contra el sabio; la sabiduría es una transgresión de la naturaleza': tales son las horrorosas sentencias que el mito nos grita.⁴⁸

Es importante entonces presentar la distinción entre lo fenoménico, objeto de la ciencia, y lo nouménico, que es el referente del lenguaje mítico. La importancia de la distinción es expandir la dimensión en la que el mito se ubica, ajena a aquella en la que transcurre la vida humana. El mito es un relato de los orígenes y, como tal, asume una función de instauración desde el lenguaje. Trata de eventos fundacionales que han ocurrido en un tiempo primordial, anterior a la historia. Los acontecimientos fundacionales no pertenecen a la cadena de acontecimientos normales que corresponden al tiempo histórico. En la dimensión mítica no importa la historicidad (poder comprobar que algún evento ocurrió en la realidad), sino los problemas de simbolismo, la historia y mensaje de la imagen. Se centran en los vínculos esenciales del humano, los límites de factores ontológicos irresolubles. Se aproxima al vínculo del humano con lo sagrado, su situación como *ser* en el mundo: “una experiencia tenida fuera de los límites del fenómeno, es decir, del espacio, del tiempo y de la causalidad”.⁴⁹ Al ser imposible una aproximación desde el método crítico, la experiencia no puede ser reducida a imágenes ni articulada como lenguaje directo. Lo único posible es “hablar de ella indirectamente, recurriendo a imágenes fenoménicas que sólo pueden ser válidas si se renuncia a su referencia directa y su valor explicativo respecto del ámbito fenoménico”.⁵⁰ Para Campbell, su función es establecer una dimensión del lenguaje que permita establecer canales de comunicación de sabiduría tradicional a partir de símbolos.

Los símbolos son sólo los vehículos de la comunicación; no deben confundirse con el término final, el contenido, de su referencia. No importa lo atractivos o impresionantes que parezcan, no

⁴⁸ *Ibíd*, pág. 22.

⁴⁹ Raúl Kerbs, 2004, *Op. cit.*, pág. 111.

⁵⁰ *Ibíd*, pág. 111.

son más que los medios convenientes, acomodados al entendimiento humano.⁵¹

Juan Benet señala al mito como una reincidencia de la experiencia, una traducción de signos no verbales a un orden verbal capaz de articularlos y conservarlos como una formulación fija.⁵² También señala que el orden verbal que permite conservar la traducción de signos se sostiene en la institución de estructuras religiosas complejas, en constante cambio debido a las modificaciones exteriores que requirieron nuevos planteamientos y adecuaciones de narrativa.

Se puede definir el mito como un invariante ucrónico determinado por un conjunto de variables históricas; constituye el testimonio de la permanencia de una cierta cultura a medida que ésta se va despojando de sus credos y sustituyéndolos por otros, revelado de manera ostensible por la historia de las religiones.⁵³

Por su parte Ricoeur plantea que, en tanto el humano estructura su conocimiento a partir de experiencia articulada en lenguaje narrativo, la dimensión que abre el mito puede desasirse de las referencias directas a lo fenoménico y acceder a una realidad que no lo es: la llegada al ser. El mito hace uso de la imaginación, los sueños y el lenguaje poético para generar un sentido que escapa a los esquemas preconcebidos y estructurados de la narrativa; genera una narrativa de *otro* orden ajeno a la experiencia directa en el mundo, pero que toma de éste estructuras similares y traslada la intención interpretativa de vuelta a las condiciones iniciales de las que surgió. El retorno es por lo general a lo divino: el acceso a un mundo regido por los actantes primigéneos, los dioses creadores.

El hombre, que obviamente vive en el ámbito fenoménico y maneja un lenguaje donde la significación primera de los términos es fenoménica, puede hablar de una realidad que no es fenoménica: la llegada al ser. Las fantasías de escena primitiva proporcionan las imágenes a partir de las cuales la imaginación mítico-poética realiza una creación de sentido que las transforma en esquemas (mito de la lucha primordial, de la caída, del destierro) de ese acontecimiento ontológico que es el paso de la inocencia a la culpa, la llegada a la existencia, pero que siempre tiene que

⁵¹Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, *Op. cit.*, pág. 226.

⁵²Juan Benet, *La construcción de la Torre de Babel*, Siruela, Madrid, 1990.

⁵³*Ibíd.*, pág. 49.

ver con una situación del hombre en relación con lo sagrado: “las cosas dichas” en los mitos del origen y del fin, son por excelencia lo opuesto a las huellas y vestigios; ellas interpretan las fantasías de escena primitiva para decir la situación del hombre dentro de lo sagrado.⁵⁴

Entonces, parte del sentido estructural del mito está estrechamente relacionado con su carga referencial; la explicación mítica recurre implícitamente a la significación que éste tiene en tanto relato de origen y fin: busca volver asequibles experiencias límites como la muerte, el sufrimiento o la enfermedad. Además, presenta en términos entendibles de forma análoga las imágenes e ideas que corresponden a lo fenoménico para hablar de lo nouménico: la mancha, la carga y el peso funcionan como símbolos cifrados de el mal, la culpa y la relación del humano con el universo divino.

[...] al contarnos cómo comenzaron las cosas y cómo terminarán, el mito coloca la experiencia del hombre en un todo, que recibe del relato una orientación y un sentido. De esa manera a través del mito se produce una comprensión de la realidad humana en su totalidad por medio de una reminiscencia y de una expectación.⁵⁵

Es imposible expresar lo nouménico de forma directa desde la articulación estructurada del lenguaje; pero su sentido más profundo está inmerso y puede ser alcanzado desde la expresión refigurada: la dimensión y experiencia mítica *fundan el ser-del-hombre* en el mundo. En tanto posibilidad originadora y con repercusiones al momento en que se accede a él, es indispensable ubicarlo como un convenio cultural aceptado en un momento determinado. La convención es necesaria para poder funcionar como cúmulo de traslados simbólicos que realmente refiera y provea sentido a cuestiones ontológicas y epistemológicas del humano. Debe existir una expansión a la acción: el mito debe trasladar las acciones propias de su narrativa a posibilidad de acción en el tiempo presente. El mito traslada las acciones del *como se hacían en esos tiempos* al *como se deberían hacer en nuestros tiempos*. Es una expansión en dirección de acciones que pueden adquirir un carácter paradigmático en el presente. Al instaurar un vínculo

⁵⁴Raúl Kerbs, 2000, *Op. cit.*, pág 131.

⁵⁵Raúl Kerbs, 2004, *Op. cit.*, pág 113.

entre el tiempo histórico y el tiempo primordial, lleva la acción a instaurar “la repetición ritual de las conductas arquetípicas realizadas en el origen”.⁵⁶

Para aprehender el valor íntegro de las figuras mitológicas que nos han llegado, debemos entender que son sólo síntomas del inconsciente (como son todos los pensamientos y actos humanos), sino también declaraciones controladas e intencionadas de ciertos principios espirituales que han permanecido constantes a través del curso de la historia humana como la forma y la estructura nerviosa de la psique humana en sí misma.⁵⁷

Lo inescrutable e insondable, precisamente por su carácter de incognoscible, no puede ser entendido de forma directa, ni plasmado en el lenguaje, cuya función es volver conocible y nominable lo que rodea al ser humano. La posibilidad que existe de aproximarse a lo que está más allá de la explicación es el encriptamiento simbólico, cuya conjugación compleja abre la dimensión mítica, en la que es posible obtener información y conocimiento en términos análogos pero asequibles. De nueva cuenta se manifiesta la necesidad de una temporalidad que señale la distinción entre la ubicación (o no-ubicación) temporal tanto del mito como del momento desde el que se accede a éste para obtener conocimiento sobre la conformación y el orden de las cosas. La temporalidad en este caso implica un *origen*, y un *fin*, y el acceso al mito ocurre en etapas intermedias del *transcurso de los tiempos*. Ese *transcurso de los tiempos* abre una dimensión temporal ajena a la del momento presente, determinada por el conocimiento de la historia y el desarrollo científico. Los mitos provienen de *otro* tiempo, transcurren en *otro* tiempo, y su desenlace lleva al *final de los tiempos*.

2.3 El mito como recuperación mnémica

La importancia de confrontar el enfoque semiológico y el enfoque cultural del mito es la configuración de una noción compleja que se materializa en las diferentes estampas. Del mito semiológico tomo la estructura, los estadios y mecanismos de transición a los que propongo un

⁵⁶Raúl Kerbs, 2000, *Op. cit.*, pág 111.

⁵⁷Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, *Op. cit.*, pág. 285.

equivalente en la construcción de la imagen colectiva. Del mito cultural tomo el fundamento cósmico que permite codificar información social que mantiene el espíritu humano cercano a la naturaleza. En ese sentido, tanto el entendimiento que se alcanza del mito como las imágenes del proyecto que siguen su estructura van más allá del lenguaje discursivo. Considero que las estampas en *PGCGF* encuentran el equilibrio entre narración (mito semiológico) e imagen (mito cultural). Las imágenes por sí mismas constituyen una construcción que puede operar de forma independiente a la formulación discursiva, a pesar de basarse en la comprensión previa de la misma. Esto conlleva la posibilidad interpretativa orientada a la imagen, que no requiere del lenguaje para su funcionamiento, y donde existen codificaciones discursivas equiparables a aquellas del lenguaje escrito a partir de los elementos gráficos que configuran la estampa. Al dibujar generamos realidades que responden a un orden particular. Al mismo tiempo las narrativas internas generan una dimensión mítica que se expande por medio de la formulación visual. De nuevo toma importancia la relación dual logos/imagen, que más allá de impedir establecer un predominio claro, demuestra la existencia dinámica que abarca ambos y que se conjuga en la actividad gráfica.

Ricoeur señala que una narrativa dada (en un texto, o en este caso una estampa) debe ser refigurada por el espectador, que relaciona su propio universo cultural con el universo colectivo. Las reacciones y afectaciones que surgen del choque pueden cambiar su forma de actuar y entender la vida. En caso extremo o ideal, de la obtención de una experiencia estética importante se puede proceder a cuestionar las estructuras políticas y sociales establecidas, así como retornar a los propios signos-huellas o alimentar signos-espera. El espectador puede acudir a la memoria o alimentar posibilidades futuras, dependiendo de su propia capacidad de interacción con la obra. Recibe no solamente imagen construída a partir de personajes realizando acciones que configuran narrativas, sino confirmación de su bagaje de experiencia, de su articulación desde el lenguaje y la forma en la que éste le permite interpretar el mundo y su temporalidad desplegada.

Ricoeur habla de *historia potencial*, o *historia “no narrada (todavía)”*. Con ello, vuelve al

núcleo tiempo/narración como fundamento para la interpretación de acciones/eventos. Una historia requiere ser narrada, sea o no un relato histórico. Proponer una *historia “no narrada (todavía)”* genera una contradicción aparente, que Ricoeur resuelve desde *lo potencial*. Ése es el sentido que ampara el proyecto: la generación de historias potenciales en los grabados que funcionen como vínculo con la dimensión del mito. Su existencia potencial activa el surgimiento de un universo de lo posible. El desarrollo histórico desde los mitos propuestos no ha ocurrido y acaso no lo hará, pero existe en tanto articulación de narrativa/imagen y ha de corresponderle entonces un espacio simbólico.

La distancia insondeable que separa el tiempo actual del tiempo del mito es al mismo tiempo una de las condiciones de su existencia. Se requiere una separación tajante entre el tiempo originario de la dimensión mítica y el tiempo perteneciente a la historia para acceder al conocimiento sociocultural encriptado que realmente apela a la consciencia interna del ser humano. Diferentes interpretaciones de la mitología se han adaptado a cada época y búsqueda. Sin embargo, lo importante no consiste en develar su contenido, sino el mecanismo de su funcionamiento dentro de la sociedad. Para Campbell, cuando se deja de lado el ser del mito en pos del papel que juega para la especie humana, “la mitología se muestra tan accesible como la vida misma a las obsesiones y necesidades del individuo, la raza y la época”.⁵⁸ Y, sin embargo, pareciera que en la actualidad el mito ha perdido la capacidad de ser una explicación de las condiciones de la vida como fue en otro tiempo una explicación del orden de las cosas. Sin embargo, ello no significa que el mito haya perdido su valor como dimensión referencial simbólica. Todo lo contrario, es en tanto mito que deja de ser inferido como una explicación directa cuando se desarrolla su dimensión simbólica en toda plenitud.

El mito ya no puede ser una explicación. Por eso el tema de toda necesaria desmitologización es la exclusión de la intención etiológica del mito. Pero al perder sus pretensiones explicativas, el mito revela su alcance exploratorio y comprensivo, lo que luego denominaremos su función simbólica, es decir, su poder de descubrir, de develar el lazo que une al hombre con su sagrado. Por paradójico que parezca, el mito así desmitologizado al contacto de la historia científica y

⁵⁸Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, *Op. cit.*, pág. 410.

elevado a la dignidad de símbolo, es una dimensión del pensamiento moderno.⁵⁹

Para Joseph Campbell, las condiciones caóticas del mundo actual pueden provenir de un progresivo abandono del mito, un alejamiento de la magia como explicación simbólica. La degradación del mito imposibilita su acceso a través del ritual (entendido como una acción estructurada que promueve o aspira a un carácter de religiosidad, que configura y renueva la interacción social), lo que genera una regresión en la complejidad de las pautas sociales. Se han cuestionado los mitos como explicaciones del origen del mundo, y con ello han decaído los órdenes sociales establecidos: “con la disolución de los horizontes experimentamos colisiones terroríficas, no solo de pueblos, sino también de sus mitologías.”⁶⁰ La importancia instauradora del mito fundacional recaía en la posibilidad de integrar mediante traslado referencial la idea primordial de permanencia de las estructuras sociales más allá de la vida del propio individuo. Lo que se experimenta en la actualidad son las posibles consecuencias directas que su abandono produce.

No se trata únicamente de que las multitudes siempre hayan interpretado sus propios símbolos de forma literal, sino que esta lectura literal de las formas simbólicas ha sido desde siempre—y de hecho todavía lo es—el soporte de sus civilizaciones, de sus órdenes morales, de su cohesión, vitalidad y poder creativo. Con la pérdida de ellos aparece la incertidumbre, y con esta incertidumbre el desequilibrio, ya que la vida [...] requiere de ilusiones que la sostengan.⁶¹

Campbell reflexiona la caída de los mitos como una tendencia en la actualidad que ignora la existencia de órdenes sociales heredados desde una dimensión narrativa, que además codifica conocimiento de integración social y cultural. Advierte que el desapego ocurre como resultado de una búsqueda progresivamente mayor de intereses personales. Al abandonar los mitos, que tenían en principio una doble función explicativa y de cohesión social o socializadora, se abandona también el traslado referencial encriptado o análogo que facilitaba al ser humano

⁵⁹Raúl Kerbs, 2004, *Op. cit.*, pág. 105.

⁶⁰Joseph Campbell, *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*, *Op. cit.*, pág. 368.

⁶¹*Ibíd.*, pág. 410.

introducirse en la estructura de la convivencia social. El proyecto de grabado colectivo plantea el mito como *recuperación mnémica*, un espacio de memoria que busca mantener vigentes ciertos planteamientos de la dimensión mítica como posibilidad dentro de la actividad gráfica, a partir de la construcción de narrativas que generen alternativas de identidad e integración sociocultural. El espacio de memoria que ampare desde la gráfica la función de la dimensión mítica puede llevar a posibilidades de cohesión de las estructuras sociales, a partir de lo que Campbell considera son las cuatro funciones de una mitología viva:

1. *Función mística*. “Despertar y mantener en el individuo un sentido de respeto y gratitud en relación con la misteriosa dimensión del universo, no para que viva temerosa de ella, sino para que se reconozca como partícipe de ella, ya que el misterio de ser es el misterio de su propio ser profundo.”⁶²
2. *Función imagen*. “Una imagen del universo que esté de acuerdo con el conocimiento del tiempo, las ciencias y los campos de acción de la gente a la que va dirigida.”⁶³
3. *Función validadora*. “Dar validez, apoyar y grabar las normas de un orden moral específico y dado, que deberá ser el de la sociedad en que vivirá el individuo.”⁶⁴
4. *Función guía*. “La cuarta es guiarlo, paso a paso, hacia la salud, fuerza y armonía de espíritu, a través del lapso predecible de toda una vida.”⁶⁵

En *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, Juan Martínez Moro, señala la gráfica como un medio que conserva su condición mítica por tres factores fundamentales: el desconocimiento generalizado que permea su actividad, donde el grabado no forma parte de los circuitos de exposiciones y publicaciones centrales sobre arte contemporáneo; el uso extensivo de términos técnicos, que vuelve necesario (en apariencia) un cierto grado de especialización

⁶² *Ibíd*, pág. 311.

⁶³ *Ibíd*, pág. 312.

⁶⁴ *Ibíd*, pág. 312.

⁶⁵ *Ibíd*, pág. 312.

en el tema para poderse aproximar al medio; y la condición de reproductibilidad, que al plantear la multiplicidad atenta contra uno de los pilares más sólidos de la cultura occidental, la sacralización de la obra única y sus rituales de presentación. Esto ha provocado desde sus orígenes una escisión fundamental con la historia del resto de las disciplinas (pintura, escultura e incluso dibujo). Sin embargo, la actividad desde la periferia no necesariamente implica una condición estática; al contrario, permite efectuar cuestionamientos y críticas distintas “en la medida en que sólo desde sus procedimientos se pueden articular algunas de las cuestiones más determinantes en el arte más reciente.”⁶⁶

[El grabado en tanto referente del mito permite] explorar los mecanismos del significado y la comunicación; el deseo por revelar los procesos mediante los cuales se crea una imagen; la voluntad por explorar o manipular los contextos económicos y sociales en los que se mueve el arte; y una profunda convicción de que, conocer los manejos de la reproducción de la imagen es esencial para entender la vida y cultura a final del siglo XX.⁶⁷

El carácter de perteneciente a *otro* tiempo que el grabado conserva se observa como análogo a la alquimia como actividad mística/mágica. El mito como espacio de la memoria, donde existe el mito como núcleo cultural, no está solamente en las imágenes que conforman los grabados colectivos (como personajes y elementos simbólicos) sino también fuera de éstos. Lo que el proyecto propone como espacio de recuperación mnémica es asumir la existencia de la dimensión mítica como lo humano del ser humano. Es decir, un funcionamiento del mito más allá de una explicación del mundo; una dimensión de *otro* orden que se inserta en como posibilidad en los múltiples y en extremo complejos factores que posibilitan el cambio histórico. Porque para Campbell, el arte (un tipo de arte) sigue perteneciendo al hombre mágico, el que explica el mundo a través de las historias y los mitos. El contrapunto a la vida moderna, en la que la tecnología sirve a la vida (mejor dicho, al sistema), está en el hombre que sueña, al que en sueños se le comunican mensajes importantes y que debe completar su

⁶⁶Juan Martínez, *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM, México, 2013.

⁶⁷*Ibíd*, pág. 21.

aventura para poder transferir su conocimiento a la sociedad: “Mientras que las verdades de la ciencia son comunicables, por medio de hipótesis demostrables racionalmente fundadas en hechos observables, el ritual, la mitología y la metafísica no son sino guías para llegar a la iluminación trascendental cuyo paso final debe dar cada uno en su propia experiencia silenciosa”.⁶⁸

El problema que enfrenta la actualidad no es el propio desarrollo tecnológico, sino que éste al mismo tiempo repercute en el abandono de los mitos que han sido desde el origen del ser humano parte fundamental de su espíritu. Cuando se elimina por completo la base cultural, y la tecnología toma su lugar negando a las antiguas narrativas integradoras, exige el abandono de conexiones con la naturaleza y su entendimiento desde el mito. El desprendimiento niega la comprensión de la vida como un traslado de referencias a símbolos complejos que permiten preguntar y responder los cuestionamientos que subyacen la propia existencia en el mundo. No es que la ciencia sea incapaz de postular preguntas que aspiren a la comprensión del *ser-del-hombre* en el mundo, en realidad es el sistema el que impone una estructura que anula la posibilidad de preguntas. La ciencia busca responder cuestionamientos, pero éstos siempre se encuentran dentro de los límites que el sistema establece. El sistema actúa a través de la ciencia, las políticas económicas y la configuración social. Exige como sacrificio de la actualidad que se aborten las preguntas, que desaparezca el mito y se olvide la magia.

La relación ciencia y sociedad es muy compleja porque la ciencia, que partió de la periferia de la sociedad gracias a ciertos espíritus independientes, se ha vuelto una institución [...]. Hoy en día, la ciencia se ubica en el corazón de la sociedad. Difundiendo su influencia sobre la sociedad sufre, ella misma, la determinación tecno-burocrática de la organización industrial del trabajo.⁶⁹

El desprendimiento de la dimensión mítica trae consigo todos los signos de colapso: una evidente escalada de violencia que el sistema intenta imponer como cotidiana, dislocación de los órdenes sociales, caos generalizado y la continuación de un predominio basado en el

⁶⁸Joseph Campbell, *Op. cit.*, pág. 48.

⁶⁹Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 2007, pág. 157.

colonialismo como la principal medida de supremacía de unas naciones sobre otras, impuesto de forma económica a través del sistema económico capitalista. La explicación racional y lógica del método crítico siempre buscará evadir las preguntas importantes, pues responderlas sería poner en entredicho toda la construcción de la estructura de poder del sistema. El establecer un espacio de recuperación mnémica, donde se busque la preservación de la dimensión mítica, puede hacer evidente la existencia de preguntas que corren en forma paralela al desarrollo histórico, como claves del entendimiento humano de su propia existencia en el mundo. Las claves ocultas emergen de forma intempestiva en ciertos lugares y ciertos momentos, donde los tiempos son distintos y no se desprenden del todo del carácter mágico que permite la existencia del mito. De ahí, por ejemplo, que la mayoría de los elementos que conforman las placas provengan de la memoria, de los recuerdos de la infancia y narrativas personales de cada participante; cosmogonías personales que tienen sentidos simbólicos cercanos a la función del mito para cada uno, y que de acuerdo a Jung, son símbolos de poderes estructurales del inconsciente.⁷⁰

Para Campbell, siguiendo el razonamiento de Jung, las estructuras impuestas por el sistema dominante en la actualidad orientan la consciencia hacia lo externo, hacia las demandas cotidianas (en su mayoría de orden material). Es en este momento crítico donde se ha perdido el contacto con las fuerzas interiores, con el mito como “entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas”.⁷¹ Jung afirma que la función de la dimensión mítica es fungir como medio que puede devolver el contacto con tales fuerzas, pues pertenecen a la psique y permanecen, aunque ocultos, como poderes que codifican los temores y tensiones inconscientes que subyacen la conducta humana.⁷² Los mitos contienen información codificada que representa la sabiduría que ha permitido la supervivencia de la especie humana en la historia. Como espacio que resiste a

⁷⁰Joseph Campbell, *Op. cit.*, pág. 316.

⁷¹Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, pág. 17.

⁷²*Ibíd*, pág. 283.

la presión de las condiciones actuales, se afirma sin embargo una capacidad fundamental de hacerles frente.

[Los mitos] no han sido, y nunca podrán ser, desplazados por los descubrimientos de la ciencia, que tiene que ver más con el mundo externo que con las profundidades en las que penetramos al dormir. Mediante un diálogo con estas fuerzas internas a través de nuestros sueños y del estudio de los mitos, podemos aprender a conocer y entender el más grande horizonte de nuestro profundo y sabio ser interior. De la misma manera, la sociedad que protege y mantiene vivos sus mitos estará alimentada por los más profundos y ricos estratos del espíritu humano. ⁷³

Con la *triple mimesis* como estrategia metodológica para la configuración de la imagen, y la dimensión mítica como marco teórico y fundamento interpretativo, el proyecto busca establecer un espacio de recuperación de la memoria ante la caída y abandono del mito como codificación de interacción: establecerse como resistencia a la homogeneización cultural, la supresión del mito y de la magia. La postura del proyecto colectivo se aproxima a la vigencia de la dimensión mítica, no en los términos en los que el método crítico pretende *explicar*, presentar evidencia congruente y establecer relaciones causales que determinan que algo *es como es*, pero sí como formulación *humana* del mundo y la propia existencia. Es posible que el resquicio de esperanza frente al caos generalizado se halle en la reconsideración de la dimensión mítica como posible postura ante las condiciones impuestas de la vida actual. Algo cercano a lo que plantea Juan Benet, al indicar que “el mito es la renovación permanente de la fábula y muestra que aquel espíritu no ha sido aplastado por la civilización tecnológica.”⁷⁴ O, como señala Nietzsche, una posibilidad latente, que es imposible de suprimir, y que permea al espíritu humano filosófico, buscando por todos medios tornar sus sentidos a la naturaleza y el sueño. Pues es en éste donde podrá hallar de nuevo el origen cósmico perdido, cuya asimilación podría proveer del muy necesario contrapunto espiritual.

El hombre filosófico tiene incluso el presentimiento de que también por debajo de esta realidad en que nosotros vivimos y somos yace oculta una realidad del todo distinta, esto es, que también

⁷³Joseph Campbell, *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*, págs. 29-30.

⁷⁴Juan Benet, *Op. cit.*, pág. 10.

aquella es una apariencia [...] el signo distintivo de la aptitud filosófica es ese don gracias al cual los seres humanos y todas las cosas se nos presentan a veces como meros fantasmas o imágenes oníricas.⁷⁵

⁷⁵Friederich Nietzsche, *Op. cit.*, pág. 22.

Chapter 3

Alcances del proyecto gráfico colectivo

El proyecto se configura a partir de la *triple mimesis* como estrategia metodológica para la construcción de las estampas. La construcción de la imagen colectiva que la *triple mimesis* posibilita lleva al planteamiento de narrativas como relación directa entre el proyecto y el mito. Establece una línea de investigación de la producción de imágenes desde las técnicas tradicionales del grabado en metal, a partir de estadios de prefiguración, configuración y refiguración. La serie de estampas colectivos se aproximan al mito fundacional como espacio de recuperación mnémica, que permite proponer el traslado simbólico de las experiencias fundamentales que acontece en la dimensión mítica, y que se ha perdido como alternativa de explicación primaria de la historia del ser humano y su función social. El proyecto promueve un espacio de memoria en su relación con el mito, pues la investigación de cada tema y su articulación colectiva genera una interacción narrativa que alude a su estructura semiológica: no solamente como explicación del mundo, sino como alternativa a condiciones actuales que el sistema impone.

De forma adicional, reviso el mecanismo de apropiación que funciona en el proyecto como estrategia de construcción de imágenes con posibilidad de postular narrativas que generen diálogos en dos sentidos principales. Por un lado, al retomar elementos provenientes de la historia de la estampa como disciplina. Esto con la intención de reafirmar que el trabajo a partir de técnicas tradicionales es una responsabilidad asumida con el conocimiento heredado

por el Taller FMC. Reafirma el carácter tradicional y permite recontextualizar planteamientos al momento actual. Por otro lado, se abre un espacio de diálogo con la cultura popular, al tomar imágenes, personajes y elementos propios de videojuegos y dibujos animados. Se busca utilizarlos como forma en la construcción de estructuras semiológicas míticas, donde se relacionan y coexisten con los elementos retomados de la historia del grabado. En el espacio de la placa, toda forma adquiere nuevos sentidos, que se modifican al entrar en contacto con otros elementos, y que añaden una complejidad y profundidad insospechada a las posibilidades de interpretación de cada grabado.

Es fundamental considerar los conceptos básicos que Raymond Williams define, como estructura, hegemonía y dominación. Esto con el fin de llegar a un entendimiento básico de la estructuración del sistema capitalista como base hegemónica. La estructura determina una carga ideológica que permea toda actividad social, con el fin de garantizar su continuidad. Propongo confrontarla a partir de la actividad tradicional colectiva, cuyos planteamientos y valores no le resultan de provecho, y pueden cuestionarla tanto de forma directa como simbólica. Con esto llego al planteamiento del proyecto como una aplicación de la actividad residual presente en Williams, donde éste se convierte en un ejercicio de resistencia a la estructura dominante que determina las condiciones de la sociedad actual, y que, por ejemplo, niega la dimensión mítica al considerarla caduca.

3.1 Frente al declive de la narrativa

La secuencia mítica sobre la que se sustenta el proyecto establece una narrativa que funciona bajo los planteamientos teóricos ricoeurianos pero va más allá de éstos: asume como postura colectiva la apertura de un espacio de recuperación mnémica en torno al mito y su ejercicio frente al orden del mundo en la actualidad. El proyecto se dirige a la postulación de narrativas míticas que plantean alternativas al carácter no-narrativo de la contemporaneidad. Arthur C. Danto propone que la marca del presente es la inexistencia de una *narrativa maestra* desde lo que llama el momento post-histórico, es decir, la noción de un arte después de la ruptura con

la idea de un desarrollo histórico secuencial, donde el arte y los artistas se han separado de la necesidad de seguir la evolución secuencial de la historia, de la definición del arte tradicional y posteriormente del arte moderno basado en grandes narrativas.

[...]eso es lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo, como un período que es definido por una suerte de unidad estilística, o al menos un tipo de unidad estilística que puede ser elevada a criterio y usada como base para desarrollar una capacidad de reconocimiento, y no hay en consecuencia la posibilidad de una dirección narrativa.¹

Danto considera que presionar el arte más allá de sus límites hizo posible pensar filosóficamente sobre el arte. Desde Duchamp, y posteriormente de las propuestas artísticas conceptuales y pop en los 60's, se trasladó el objeto artístico: Duchamp demostró que las cualidades que vuelven a un objeto una obra de arte no se encuentran de forma exclusiva en el objeto artístico y su dimensión estética.² Al tomar un objeto cualquiera y presentarlo como un objeto artístico, trasladó la cualidad que lo designa arte fuera del objeto: por un lado hacia la voluntad del artista; por otro, a la función de las instituciones en la denominación de lo que *es* arte. Es decir, un objeto no adquiere la nominación de arte por tener intrínsecamente cualidades que otros objetos no tengan; la noción de arte se encuentra más allá de la materialidad, en la dimensión de las estructuras y el sistema que supedita la cualidad estética a la función económica.

A partir de la inclusión del pensamiento filosófico, fue posible la separación de la carga histórica de la *Historia del Arte*: el llamado fin de la pintura y posteriormente fin del arte es en realidad la llegada al fin de una historia de desarrollo progresivo. La emancipación de la carga histórica permitió a los artistas trabajar en cualquier sentido y propósito que desearan. De ese orden de ideas resulta también un deslinde de la reflexión estética, que no tiene ya aplicación práctica: la conexión entre arte y estética es una contingencia histórica que no forma parte

¹Arthur Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999, pág. 34.

²Francis Nauman, *Marcel Duchamp, The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Ludion, Ghent, 1999.

de la esencia del arte. Ante esto, Danto propone la *mimesis* como un gran paradigma de las artes visuales.³

Hay una diferencia entre el sentido temporal y el sentido estructural de lo moderno y lo contemporáneo: lo moderno tiene un sentido estilístico y un significado temporal. Lo posmoderno demuestra la debilidad del término contemporáneo como denominación de estilo, acercándose a una noción temporal. Para Danto, la posmodernidad identifica únicamente un sector del arte contemporáneo. En lo posmoderno, los elementos son más híbridos que puros, comprometidos más que claros, ambiguos más que articulados, perversos e interesantes.

[...] lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo, como un período que es definido por una suerte de unidad estilística, o al menos un tipo de unidad estilística que puede ser elevada a criterio y usada como base para desarrollar una capacidad de reconocimiento, y no hay en consecuencia la posibilidad de una dirección narrativa. [...] Así, lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad.⁴

Se ha avanzado más allá de la noción de *linde de la historia*; contrario a ello, surge un momento de pluralismo y tolerancia donde parece no existir reglas. El arte contemporáneo fue una ruptura con la representación narrativa y la evolución secuencial. Las imposibilidades ahora son tanto temporales como históricas. Este acontecer en el arte es al mismo tiempo indicio de lo que ocurre en el exterior. Joseph Campbell señaló la desvinculación de los mitos como capacidad integradora por medio de símbolos, como uno de los factores que puede estar acelerando el decaimiento social y aproximando el caos generalizado.⁵ Esta ruptura también es retomada por Jorge Larrosa y Carlos Skliar, quienes señalan la escisión que parece definitiva entre el pensamiento mítico y la desaparición del pensamiento histórico.

³Arthur Danto, *Op. cit.*

⁴Arthur Danto, *Op. cit.*, pág. 34.

⁵Este planteamiento recorre el pensamiento de Joseph Campbell, y es de suma importancia en su afán de recuperar la dimensión mítica en la actualidad. Revisar Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014, así como Joseph Campbell, *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*, Kairós, Barcelona, 2014.

El nuestro ya no es un pensamiento histórico, o está dejando de serlo, al menos al modo del historicismo, al modo como Occidente ha pensado históricamente su destino: ya no mitificamos el pasado ni proyectamos en la historia nuestras utopías, desconfiamos de la historia, tenemos a todos aquellos que pretenden hacer historia, y todavía está demasiado próximo el horror que los constructores de utopías han producido en el siglo recién terminado. [...] Hemos dejado de pensarnos a nosotros mismos en relación a un Origen o a un Final en los que dar un sentido trascendente a nuestra falta de destino.⁶

Esto es de importancia vital para el proyecto: al proponer narrativas propias de la gráfica, que aluden a la dimensión mítica, se plantea como postura colectiva un retorno al carácter integrador del mito a partir del espacio de recuperación de la memoria. Al mismo tiempo, se cuestiona el papel de la gráfica dentro de la escena del arte contemporáneo. Es necesario tomar en cuenta los planteamientos de Walter Benjamin para una disciplina que se estructura a partir de la reproducción: para Benjamin, la obra de arte siempre ha sido reproducible, y el grabado fue el primer medio de reproducción técnica. Con el desarrollo de nuevas tecnologías, en particular la fotografía y eventualmente la imagen en movimiento, la cuestión de la autenticidad fue puesta en entredicho por la reproductibilidad.

Con la reproducción mecánica, por primera vez en la historia, la obra de arte se emancipa de su existencia parasitaria dentro del ritual. Es más, la obra de arte reproducida se convierte en una reproducción de una obra de arte concebida para ser reproducida. [...] De una placa fotográfica [o un grabado, en este caso], por ejemplo, se pueden sacar muchas copias impresas; y no tiene sentido preguntarse cuál es la auténtica. Pero, si el criterio de autenticidad deja de ser relevante, toda la función del arte queda trastocada. En lugar de basarse en el ritual pasa a tener otro fundamento: lo político.⁷

Resulta evidente que una postura artística debe ir de la mano de una postura política, algo presente en el proyecto de gráfica colectivo. Su revisión frente a la marca histórica del presente

⁶Larrosa, Jorge, Skliar, Carlos, *Habitantes de Babel: políticas y poéticas de la diferencia*, Laertes, Barcelona, 2001, págs. 11-12.

⁷ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Casemiro, Madrid, 2012, pág. 22.

y la inexistencia de narrativas maestras aplicables arroja una aparente contradicción. Si las narrativas maestras han caído, es necesario evaluar los motivos y objetivos que tiene un proyecto que parte de las técnicas tradicionales, y configura la imagen a partir de una teoría literaria que la lleva hacia la dimensión mítica. Proponer un proyecto gráfico colectivo implica entrar en la discusión de la serialización, donde “la adecuación de la realidad a las masas y de las masas a la realidad [...] afecta tanto al pensamiento como a la percepción.”⁸

Pese a que impere la inexistencia de narrativas maestras, es válido sugerir narrativas propias que no necesariamente estén supeditadas a otras mayores. El sentido y objetivo del proyecto es el retorno al mito como forma de integración social desde la comprensión simbólica del mundo, más allá de una explicación lógica o crítica. Cuando llegar al fin del arte demuestra que ninguna cosa es más correcta que otra, la búsqueda de una identidad filosófica puede ser un resquicio desde el cual continuar. En el caso del proyecto colectivo, implica retomar a la estampa como disciplina histórica que ha perdido vigencia, y hacerlo desde sus fundamentos más tradicionales. Es necesario entender cabalmente las implicaciones para alcanzar un desarrollo que no busque hacer un arte descontextualizado, sino reflexionar los mecanismos a través de los cuales la aparente descontextualización implique una postura artística y política crítica, que confronte las condiciones impuestas por las estructuras dominantes de la actualidad. La recuperación del mito y su articulación como gráfica colectiva desde la *triple mimesis* abre un espacio de reflexión y resistencia a dichos parámetros.

3.2 Apropiación en la *mimesis II*

Marcel Duchamp, durante el primer *avant-garde* entre 1915 y 1925, comenzó a cuestionar las graves contradicciones entre la cultura de las masas y la alta cultura a través del impacto que los procedimientos técnicos de reproducción tuvieron en las nociones de unicidad y aura

⁸ *Ibíd*, págs. 19-20.

de la obra artística.⁹ Llevó a cabo reproducciones de su propio trabajo, coloreando a mano duplicados, particularmente de *Desnudo bajando la escalera*. Posteriormente dio inicio a la noción de apropiación al firmar una pintura de una gran batalla en el Café des Artistes: “Duchamp’s gesture was unprecedented in the history of art; [...] it is the first known example of pure artistic appropriation, where an artist has willingly claimed the work of another into the corpus of his own artistic production”.¹⁰ La búsqueda fue irrumpir en el cisma que generaban las prácticas aisladas y elitistas de la producción artística, y su incapacidad de ser leídas por las masas.

La apropiación como estrategia dentro de la producción artística busca otorgar un cierto grado de semblanza que aproxime la identidad histórica a una crítica del consumo ritualizado. Cada acto de apropiación, en palabras de Benjamin Buchloh, es una promesa de transformación, cada acto de adjudicación anticipa una transubstanciación esperada.¹¹ Cuando se realiza una apropiación de elementos de la cultura de las masas, se lleva a cabo desde el arte una denuncia de su propia condición elitista y lo obsoleto de sus procedimientos de producción heredados. Buchloh considera que toda práctica cultural se apropia de elementos ajenos a su propia configuración, y que las motivaciones y los criterios que rigen dicha apropiación están supeditados a las estructuras que rigen las diferentes dinámicas culturales. Su pensamiento aproxima la actividad hasta cierto punto antropófaga de la apropiación a la posibilidad de cuestionar las estructuras y códigos establecidos dentro de un momento determinado:

In aesthetic practice, appropriation may result from an authentic desire to question the historical validity of a local, contemporary code by linking it to a different set of codes, such as previous styles, heterogeneous iconic sources, or to different modes of production and reception. Appropriation of historical models may be motivated by a desire to establish continuity and tradition and a fiction of identity, as well as originating from a wish to attain universal mastery

⁹Benjamin Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, Cambridge, 2000, pág. 356.

¹⁰“El gesto de Duchamp no tenía precedentes en la historia del arte; [...] es el primer ejemplo conocido de apropiación artística pura, donde un artista ha reclamado conscientemente el trabajo de otro para el cuerpo de su propia producción artística.” (Francis Nauman, *Op. cit.*, pág. 20.) [*Traducción propia.*]

¹¹Benjamin Buchloh, *Op.cit.*, pág. 348.

of all codification systems.¹²

Cada acto de apropiación cultural constituye para Buchloh un simulacro de doble negación: por un lado de la validez de la noción de producciones individuales y originales; por otro, de la relevancia del contexto y la función del propio trabajo. Dentro del estadio *mimesis II*, el uso de la apropiación como estrategia dentro de las placas permite dialogar con la historia del grabado. Retomar elementos no retoma como tal su “espíritu” o el “espíritu de su tiempo”; traerlos al presente los actualiza y modifica su carga interpretativa. Se abren posibilidades dentro de las placas; por ejemplo, símbolos que ya están instaurados en la memoria del espectador surgen de nuevo bajo otra luz, reconfigurando su dimensión referencial. Por otro lado, la apropiación aporta a la postura política del proyecto, a partir de transgresiones mediante la colisión de elementos provenientes de la historia del grabado y referencias nuevas de la cultura popular. Esta estrategia de construcción de la imagen dentro de la placa genera cuestionamientos sobre el papel de la gráfica dentro de la escena del arte contemporáneo, que se complejizarán y posiblemente resolverán conforme avance el desarrollo del proyecto.

Comprobamos, entre otras cuestiones, cómo en el arte contemporáneo se vienen manejando conceptos formativos como el de reiteración de la imagen, secuencialidad, fragmentación, acumulación, módulo, superposición icónica, interferencia icónica o apropiación, todos ellos presentes (aunque en algunos casos de forma latente) en la práctica habitual en grabado y estampación desde hace siglos, hasta el punto de que son parte de su idiosincrasia y fecundo potencial creativo.¹³

Para la propuesta gráfica colectiva, la apropiación ha tomado una importancia central, que remite no solamente a los planteamientos de Buchloh, sino a una búsqueda por establecer una plataforma de diálogo con la historia del grabado. Se ha retomado como estrategia en

¹²“En la práctica estética, la apropiación puede ser resultado de un deseo auténtico de cuestionar la validez histórica de un código local contemporáneo, ligándolo a sistemas de códigos distintos, como estilos previos, fuentes icónicas heterogéneas, o modelos distintos de producción y recepción. La apropiación de modelos históricos puede estar motivada por un deseo de establecer continuidad y tradición y una ficción de identidad, así como originarse de un deseo de obtener cierta maestría universal de los sistemas de codificación.” (Benjamin Buchloh, *Op.cit.*, pág. 343.) [*Traducción propia.*]

¹³Juan Martínez, *Op. cit.*, pág. 21.

principio intuitiva (para los grabados antecedentes al proyecto y dentro del trabajo personal de la mayoría de los participantes), que posteriormente ha funcionado como un mecanismo natural de selección de imágenes y referencias re-contextualizables y re-simbolizables. En los primeros grabados realizados, correspondientes a los mitos del Gran Diluvio y de la Torre de Babel, hay dos líneas de apropiación principales: una corresponde a la alta cultura, elementos provenientes directamente de la historia del arte, y en particular de la gráfica. Hay apropiaciones, por ejemplo, de elementos de grabados de Durero, Doré, Goya y Rembrandt, coexistiendo con apropiaciones provenientes de la cultura popular, el cómic, dibujos animados y videojuegos. La inserción en la plancha de ambas líneas de apropiación, y por consiguiente su interacción ecléctica, permite señalar con precisión la importancia del medio, pues “la plancha de grabado definida como vehículo espacio-temporal de soporte de la imagen es [...] susceptible de albergar por superposición una amplia sucesión de estratos transculturales o transpersonales”.¹⁴

A continuación presento algunos ejemplos del mecanismo de apropiación. Los primeros dos ejemplos (Figuras 3.1, 3.2, 3.3, 3.4 y 3.5) provienen de la estampa *Testimonio de los no-elegidos*. El tercero de *El maíz* (Figuras 3.6, 3.7 y 3.8) y el último de *Las migraciones* (Figuras 3.9 y 3.10).

En los grabados colectivos, al efectuar el mecanismo de apropiación, se lleva a cabo un traslado del carácter tradicional del grabado como disciplina histórica a una nueva plataforma donde coexiste con la cultura popular y los medios masivos de comunicación: “appropriation of style functions as an arbitrary, but strictly delineated, gesture of symbolic subversion of the original code of style.”¹⁵ Al mismo tiempo, los elementos apropiados interactúan generando relaciones simbólicas particulares, y con múltiples posibilidades interpretativas. Lo que se actualiza es el carácter de los elementos; los entrecruzamientos generados remiten a una

¹⁴ *Ibíd*, pág. 79.

¹⁵ “la apropiación de estilo funciona como un gesto arbitrario pero estrictamente delineado de subversión simbólica de los códigos estilísticos originales.” (Benjamin Buchloh, *Op.cit.*, pág. 356.) [*Traducción propia.*]

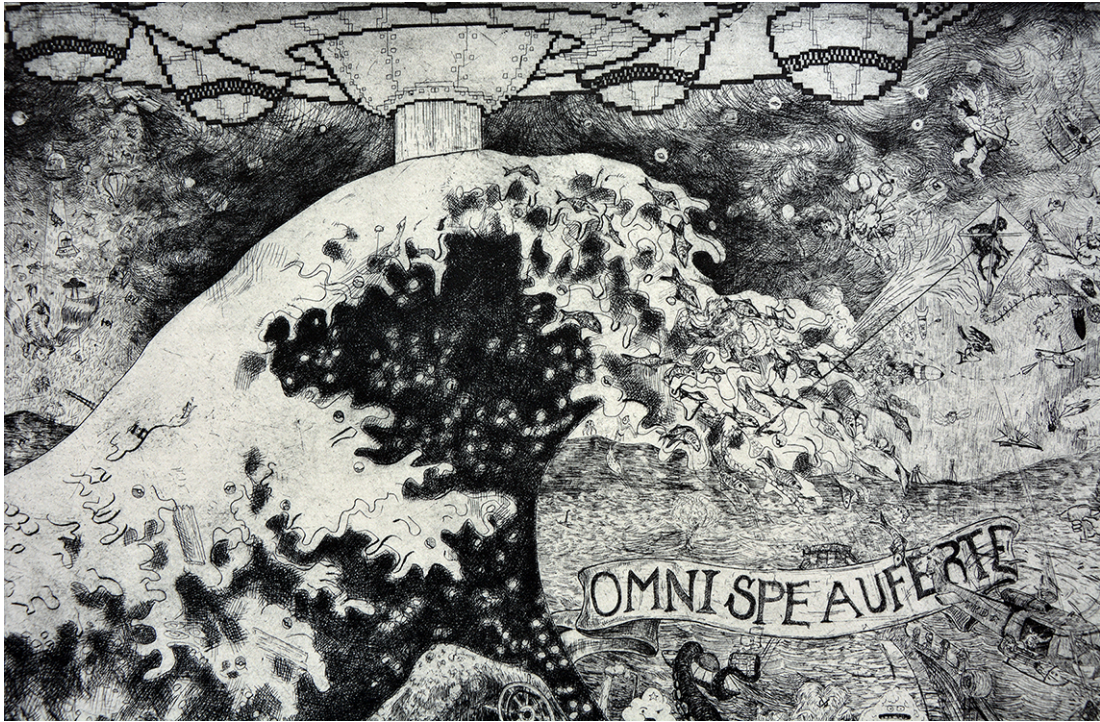


Figure 3.1: *Testimonio de los no-elegidos* (detalle)

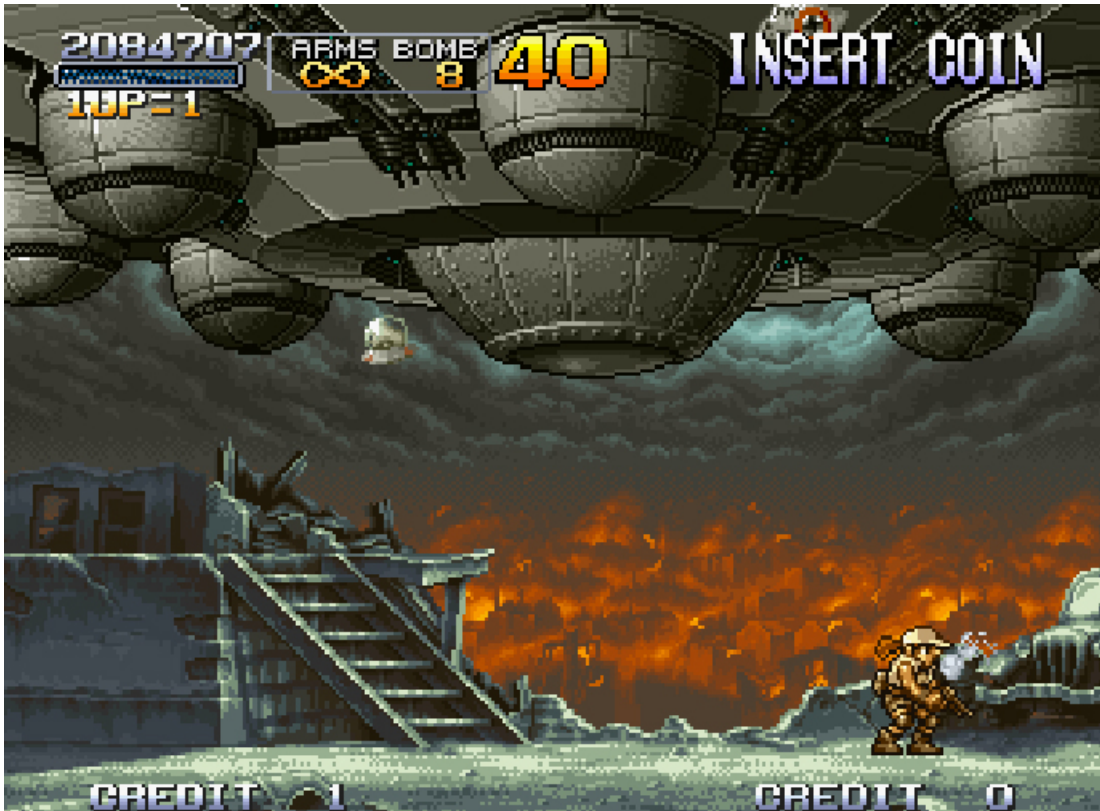


Figure 3.2: Nave alienígena del videojuego *Metal Slug*.



Figure 3.3: *La gran ola de Kanawaga*, Katsushika Hokusai, grabado Ukiyo-e, 25 x 37 cm, 1830-1833.



Figure 3.4: *Testimonio de los no-elegidos* (detalle)

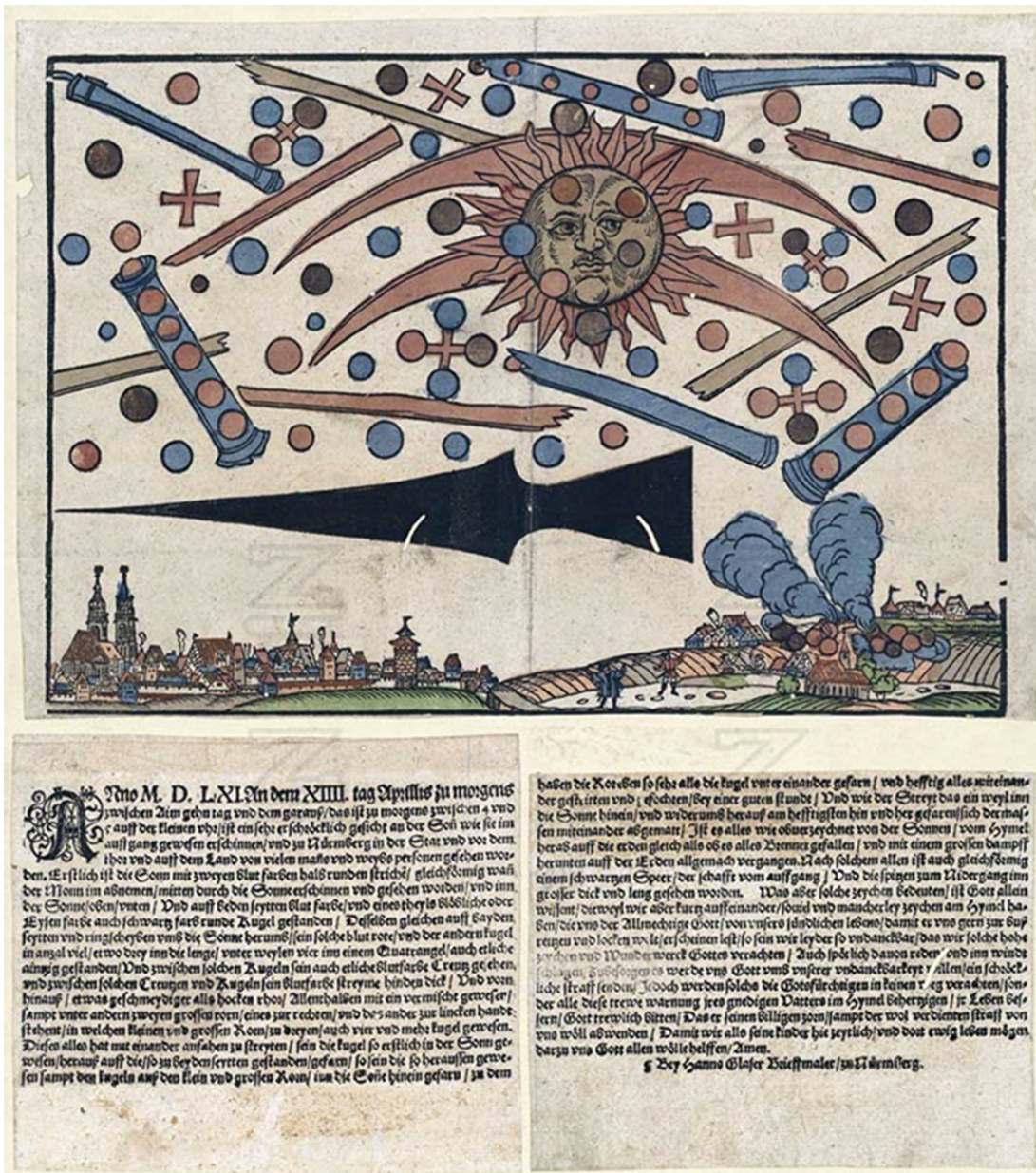


Figure 3.5: *Fenómeno celeste de Nüremberg en 1561*, Hans Glaser, xilografía, 16 x 22 cm, 1566.



Figure 3.6: *El maíz* (detalle)



Figure 3.7: Nave alienígena de la película *District 9*, Neill Blomkamp, 2009.



Figure 3.8: *Princesa Grumosa*, de la serie animada *Hora de Aventura*.



Figure 3.9: *Las migraciones* (detalle)



Figure 3.10: Base *Terran* en el juego de estrategia *Starcraft II: Wings of Liberty*, Blizzard Entertainment, 2010.

dimensión narrativa y con ello cultural de *otro* orden, una dimensión planteada como postura colectiva dentro del proyecto a través de la solución formal de los grabados: “una lectura compleja de las iconografías de la cultura popular en conexión con sus valores simbólicos y con una nueva tradición visual firmemente insertada en el marco del entendimiento, el espectáculo y el consumo de modelos e imágenes.”¹⁶ La apropiación realizada sigue hasta cierto punto una línea de desarrollo iniciada desde la modernidad: la apertura de posibilidades, y capacidad de actualizar y recontextualizar temas y elementos.

El arte contemporáneo no tiene un alegato contra el pasado, ni siente que el pasado sea algo de lo que hay que liberarse. El arte del pasado está disponible para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está disponible es el espíritu con el que fue creado ese arte.¹⁷

Sin embargo, no todo es posible: no se puede exigir de los elementos apropiados la misma interacción o el rol que jugaban en su momento. La relación de los temas con los elementos

¹⁶Santiago Olmo, *Showtime. Eduardo Pérez Salguero*, Catálogo de exposición, 30 de octubre de 2008 a 31 de enero de 2009, Espacio AV, Murcia, 2008, pág. 7.

¹⁷Arthur Danto, *Op. cit.*, pág. 28.

utilizados para construir su dimensión narrativa es propia del momento actual, y lo define. Desde el apropiacionismo posterior a los 60's, que retomó algunos de los planteamientos del primer *avant-garde*, existió plena libertad de tomar y elegir entre toda la gama de posibilidades establecidas, recomblando elementos asociados a diferentes movimientos. Tomar de fuentes múltiples también puede ser entendido como una postura política, pues respondió al vacío de contenido de las tendencias formalistas anteriores a los 60's. Sin embargo, no escapa a los cuestionamientos de formato, medio, contexto, contenido, apariencia, duración y relación con la referencia precedente. La complejidad recorre dicotomías original/copia, objeto/contexto, permanencia/transitoriedad, etc., donde cada una puede ser sujeto de múltiples combinaciones y redefiniciones¹⁸. Al realizar apropiaciones de los grandes grabadores de la historia del arte, transgrediendo sus imágenes con elementos provenientes de la cultura popular, el proyecto asume una postura política a través de la dimensión simbólica.

The Modernist artist's isolation from socio-political practice has been framed and legitimized in such ideological concepts as aesthetic autonomy and formalism. It has been continually assaulted from within aesthetic practice itself, by artists who have appropriated production procedures and materials, iconic references, and modes of reception from the domain of so-called "low" culture or "mass" culture, introducing them into the discourse of "high" culture.¹⁹

Por medio de la apropiación, el proyecto transgrede la imagen e inserta en su actividad colectiva cuestionamientos políticos en diversas direcciones. Al ejercer el grabado tradicional y referenciar además a su propia historia, se reafirma dentro del proyecto el carácter residual de la actividad gráfica colectiva. Partiendo de lo residual como postura política, se pueden cuestionar los medios de producción actuales, formulando preguntas a desde la dimensión mítica que intenta recuperarse y que el sistema busca suprimir.

¹⁸Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, MIT Press, Cambridge, 2003.

¹⁹“El aislamiento modernista de la práctica socio-política ha sido enmarcado y legitimado por conceptos ideológicos como la autonomía estética y el formalismo. Ha sido continuamente atacado desde la propia práctica estética por artistas que se han apropiado de procedimientos y materiales de producción, referencias icónicas y modos de recepción de la llamada 'baja cultura' o 'cultura de las masas', introduciéndolos en el discurso de la 'alta cultura'.” (Benjamin Buchloh, *Op.cit.*, págs. 348-349) [*Traducción propia.*]

3.3 La actividad residual

El alcance del proyecto en tanto actividad colectiva es hacer frente a las condiciones que el sistema capitalista impone en términos culturales y sociales. A pesar de haber roto con el desarrollo histórico lineal, y haber podido por ende alcanzar mayores grados de autoconsciencia, el arte para Danto se transformó en posibilidad para los artistas de llevarlo a cabo “en cualquier sentido que desearan, por cualquier propósito que desearan, o sin ningún propósito”.²⁰ El trabajo que se lleva a cabo en el Taller FMC aspira a algo distinto al simple deseo o falta de propósito. No es esto lo que orienta la actividad gráfica colectiva, sino la capacidad en principio de asumir al día de hoy la responsabilidad heredada de un conocimiento que proviene de siglos atrás, y que se ha mantenido invariable a través de generaciones. Los fundamentos de las técnicas tradicionales del grabado en metal pueden parecer planteamientos caducos frente a las propuestas artísticas que parecen dominar la escena. Sin embargo, en Raymond Williams se encuentran algunas de las claves para su entendimiento en términos que encriptan una capacidad única de crítica y resistencia a las condiciones que el sistema dominante impone, y que naturalmente incluyen el sentido general de las propuestas artísticas realizables en la actualidad.

Existe, de entrada, un alto grado de marginación de la gráfica como disciplina, que ha ido de la mano de su desarrollo histórico. Paul Westheim revisa, por ejemplo, los motivos iniciales del desarrollo de los procesos de grabado e impresión como la búsqueda de reproducir de forma sencilla dibujos comercializables, imágenes sacras e incluso conjuntos de naipes.²¹ La supeditación a la reproducción de algo más marcó su historia; es parte de los factores que imposibilitaron su consideración a la altura de, por ejemplo, la pintura o la escultura. De hecho, una vez alcanzado el perfeccionamiento técnico, el grabado fungió como posibilidad de reproducir pintura para extender su difusión y comercialización. Se requirieron esfuerzos

²⁰ Arthur Danto, *Op. cit.*, pág. 37.

²¹ Paul Westheim, *El grabado en madera*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013.

aislados para proveer al grabado de una importancia propia. Grabadores como Durero, Rembrandt, Piranesi, Doré y Goya, por mencionar sólo algunos ejemplos, llevaron a cabo propuestas netamente gráficas que otorgaron al grabado un carácter más allá de la reproducción. A pesar de ello, éste se mantuvo a la sombra de las grandes disciplinas. Juan Martínez Moro también considera el grado de marginalización que el grabado tiene y ha tenido con respecto a los circuitos de producción y exhibición. Dicha marginación, sin embargo, cuando se ejerce de forma consciente, puede significar un contrapunto clave y necesario en el momento cultural actual, una capacidad única de crítica y confrontación a los parámetros establecidos por las estructuras dominantes.

Raymond Williams habla de una estructura hegemónica que determina las condiciones actuales. Entre los parámetros que establece, por ejemplo, la ficción y el mito “serían vistos por las clases dominantes como fantasías o mentiras, pero desde estas posiciones alternativas [...] honrados como portadores de la verdad imaginativa”.²² La visión dominante se opone a la consideración del mito como portador de información simbólica codificada, de suma importancia para la cohesión e integración cultural y social. El sistema ve en el mito una mentira, y lo rechaza como tal, alejando del individuo su condición de entendimiento y configuración cultural. El mito, sin embargo, puede fungir como una afrenta al sistema. Las características inherentes al proyecto (el trabajo colectivo que configura narrativas cuyas imágenes se aproximan a la dimensión mítica) dan un sentido alterno a la marginalización del grabado tradicional, y le confieren una capacidad única de oposición a los parámetros establecidos. Es necesario entonces abordar lo que Williams considera como estructura o base económica (el modo de producción: capitalista, feudal, etc.) y superestructura (religión, sistema jurídico, ideología, e incluso arte, literatura y cultura) para entender la forma en que su concepto de actividad residual embiste a partir de la tradición con las imposiciones ideológicas que el sistema (conjunción de base y superestructura dominantes) impone.

Como conceptos básicos iniciales que deben considerarse para dar pauta al planteamiento

²²Raymond Williams, *Op. cit.*, pág. 69.

de la actividad residual, Williams indica que sociedad, economía y cultura son formulaciones relativamente recientes, que han interactuado con el desarrollo histórico, y que a partir de tal interacción han modelado y modulado su concepto. En tanto nociones variables, los problemas no resueltos de sociedad y economía se han trasladado a cultura. Así, para Williams una pregunta clave consiste en entender si cultura puede equipararse a *las artes*²³ como un sistema de significados y valores, o ha de entenderse como *una forma de vida*. De forma adicional, explica la idea de civilización como el desprendimiento de una dimensión estática o atemporal relacionada con supuestos religiosos y metafísicos, en pos de una formulación humana de la historia o una construcción de su propia historia (que por lo general culmina en, o termina relacionándose casi directamente al estadio metropolitano, la ciudad).²⁴

Williams reconoce la configuración ideológica como fundamento de la estructura social en un sistema dominante. El sistema plantea una ideología determinada, de la que se reconocen tres versiones usuales. En primer lugar, un sistema de creencias característico de un grupo o una clase particular. En segundo lugar, un sistema de creencias ilusorias –falsas ideas o falsa consciencia– que puede ser contrastado con el conocimiento científico. En tercer lugar, el proceso general de la producción de significados e ideas. Éstas se toman como la expresión de las relaciones materiales dominantes.²⁵ La división social (que arroja una clase dirigente facultada para determinar e imponer las condiciones de producción material que rigen la estructura económica y con ello las posibilidades políticas y sociales) se manifiesta en una similar división del trabajo, entre trabajo mental y trabajo material. El primero es llevado a cabo por los pensadores o ideólogos de la clase (agentes activos que mantienen la ilusión de la clase como principal fuente de su mantenimiento). El resto de los individuos, los que

²³Williams hace una anotación a la noción específica de arte dentro de cultura como un registro profundo de impulsos y recursos del espíritu humano, “una esclarecida comprensión de nosotros mismos y el mundo, que nos permite crear las formas más altas de orden social y natural, venciendo a la ignorancia y la superstición y a las formas sociales y políticas a que habían conducido y sustentaban”. (Raymond Williams, *Op. cit.*, pág. 24.)

²⁴*Ibíd.*

²⁵*Ibíd.*, pág. 79.

no pertenecen a la clase dirigente, consumen de forma permanente las ilusiones impuestas (pues su atención debe corresponder al trabajo material) al carecer de tiempo para producir ilusiones propias.²⁶ Los pensadores están en continuo reestablecimiento ideológico, que fue legado por generaciones anteriores y cuya inercia se busca mantener.

La ideología es un proceso llevado a cabo por el así llamado pensador, conscientemente, aunque en realidad con una falsa consciencia. Los verdaderos motivos que lo impelen permanecen desconocidos para él, ya que de otro modo no habría en absoluto un proceso ideológico. Por lo tanto, él imagina motivos falsos o aparentes. Debido al hecho de que es un proceso del pensamiento, deriva tanto su forma como su contenido del pensamiento puro, tanto del propio pensamiento como del de sus predecesores.²⁷

Williams detecta tres sentidos de la noción de superestructura: a) las formas legales y políticas que expresan relaciones de producción; b) las formas de consciencia que expresan una particular visión de clase del mundo; y c) un proceso en el cual, respecto de toda una serie de actividades, los hombres toman consciencia de un conflicto económico fundamental y luchan por resolverlo.²⁸ Es decir, las instituciones, las formas de consciencia y las prácticas políticas y culturales que los seres humanos establecen a partir de la producción social de su existencia (que corresponde al desarrollo de su producción material). La base económica rige las modificaciones a los procesos materiales y las condiciones de producción. En la superestructura que la sustenta caben tanto las ciencias naturales como las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas y filosóficas como factores de las formas ideológicas. Todo ello, evidentemente, dentro de los parámetros que la propia base delimita.

El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de consciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política y espiritual, en general. No es la consciencia del hombre la

²⁶ *Ibíd*, pág. 91.

²⁷ *Ibídem*.

²⁸ *Ibíd*, págs. 101-102.

que determina su ser sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia.²⁹

Los procesos económicos son la base de la superestructura. Se le atribuyen a ésta propiedades generales, como la existencia social del ser humano y las relaciones de producción materiales: “condiciones indisolubles que existen entre producción material, actividad, e instituciones políticas y culturales y la conciencia”.³⁰ Como vínculo que denota la relación entre la base y la actividad artística, el pensamiento marxista considera que los objetivos del arte no corresponden necesariamente con el desarrollo general de la sociedad; por lo tanto, tampoco están completamente delimitados (algún tipo de arte puede escapar a las delimitaciones) por la superestructura que la organiza.³¹ Si el arte es capaz de encontrarse fuera de los límites de la superestructura, su ejercicio puede oponerse a lo que es en principio una forma abstracta y vedada, el esqueleto organizativo de la sociedad.

Para Williams, toda externalidad es producto de la acción del ser humano en el mundo material. Y puede, por tanto, ser reducida a una expresión directa o indirecta de contenido económico (dominante) o político (determinado por una posición económica).³² La actividad humana acontece dentro de los límites que establece la superestructura, bajo condiciones y supuestos definidos. En ese sentido, las posibilidades a las que pueden aspirar los seres humanos radican entre una *objetividad histórica* y una *objetividad abstracta*. Es decir, entre las condiciones iniciales con que el ser humano se encuentra en algún momento particular del tiempo, y los procesos ajenos e independientes a su voluntad, que no pueden ser controlables. En ambos sentidos, la superestructura antecede al ser humano en un instante determinado la que conforma y determina tanto las condiciones iniciales a las que el ser humano puede acceder (a partir de las cuales orienta su actuar), y que además genera el cisma fundamental

²⁹ *Ibíd*, págs. 99-100.

³⁰ *Ibíd*, pág. 107.

³¹ *Ibíd*, pág. 104.

³² *Ibíd*, pág. 114.

entre actividad y condiciones, que pueden ser comprendidas pero difícilmente alteradas, y que llevan a la noción de hegemonía.

Una definición aceptada de hegemonía implica dirección política de dominación. Para el marxismo, ésta se da entre las clases sociales y la idea de una clase dirigente. La distinción entre hegemonía y dominio como tal está en el paso de las formas políticas a la coerción directa. Sin embargo, de forma habitual constituye un complejo entrelazamiento de fuerzas (políticas, sociales y culturales).³³ Hegemonía radica en la interacción de la cultura como proceso social y la ideología como sistema de significados o valores que conforma una expresión particular de intereses de clases. Para Williams, en toda sociedad “existen ciertas desigualdades específicas en los medios y por lo tanto en la capacidad para realizar este proceso [la definición y configuración de la propia vida]. En una sociedad de clases existen inequidades primarias entre las clases”.³⁴ Es siempre un proceso que cuenta con límites específicos y cambiantes, y que se protege contra cuestionamientos y confrontaciones, aún cuando éstos son permanentes, a través de igualmente constantes renovaciones, recreaciones y aparentes modificaciones.. De forma genera, establece el sentido de realidad para los integrantes de una sociedad; una especie de cultura, que integra en su configuración estructuras de dominación y subordinación de clases. Y la producción cultural, evidentemente, está en manos de quienes controlan los medios de producción.

En una perspectiva más general, esta acepción de una ideología es aplicada de modos abstractos a la conciencia real tanto de las clases dominantes como de las clases subordinadas. Una clase dominante tiene esta ideología bajo formas simples y relativamente puras. Una clase subordinada, en cierto sentido, no tiene sino esta ideología como su conciencia. [...] Es un sistema vivido de significados y valores—constituyentes y constituidos—que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente.³⁵

Si ha de proponerse una confrontación al sistema hegemónico que establece la superestructura

³³ *Ibíd*, pág. 142

³⁴ *Ibíd*, pág. 143.

³⁵ *Ibíd*, págs. 145-146.

dominante, ésta debe partir de una admisión primaria de que toda iniciativa o contribución está vinculada a lo hegemónico: la cultura dominante produce y limita al mismo tiempo toda forma de contracultura.³⁶ Barthes también avala la existencia de rebeliones contra la ideología dominante. Las considera, sin embargo, socialmente limitadas, en tanto surgen como resultado de la propia ideología y continúa requiriendo de su estructura económica para funcionar y expresarse: “todo, en nuestra vida cotidiana, es tributario de la representación que la burguesía se hace y nos hace de las relaciones del hombre y del mundo”.³⁷ En ese sentido, el potencial del desafío al sistema radica en el funcionamiento de las formas alternativas como elementos significativos que evidencien el proceso hegemónico:

Las alternativas acentuaciones políticas y culturales y las numerosas formas de oposición y lucha son importantes no sólo en sí mismas, sino como rasgos indicativos de lo que en la práctica ha tenido que actuar el proceso hegemónico con la finalidad de ejercer su control.³⁸

Frente al desafío, Williams considera que el proceso hegemónico está en todo momento en estado de alerta frente a las alternativas que lo cuestionan, oponen y amenazan su dominación. Al mismo tiempo, dado que la superestructura establece las condiciones que rigen la existencia social y cultural, por sí misma abre un espacio que incluye los esfuerzos y contribuciones que se hallen al margen de sus planteamientos. Todo ello se configura como una compleja actividad dinámica entre los límites establecidos, la crítica y resistencia (tanto a los límites como a la superestructura que los impone), y la capacidad para generar tales cuestionamientos y rebeliones desde dentro de la estructura. La aspiración acaso no es de cambios significativos, sino en primer lugar de evidenciar dicho proceso en la permanente transformación de los parámetros de acuerdo a las necesidades del sistema. En ese sentido, la actividad artística es con frecuencia especialmente importante como evidencia de esta compleja y permanente

³⁶ *Ibid*, pág. 151.

³⁷ Roland Barthes, *Op. cit.*, pág. 235.

³⁸ Raymond Williams, *Op. cit.*, pág. 151.

interacción.³⁹

A partir del entendimiento del proceso cultural como la determinación de rasgos dominantes en un sistema, se puede proceder al planteamiento de la actividad residual, y el papel que juega como relación alternativa y de oposición respecto a la cultura dominante. Para Williams, toda cultura incluye elementos aprovechables de su pasado; sin embargo, su lugar dentro del proceso cultural contemporáneo es profundamente variable. La idea de lo que puede tomarse del pasado y resignificarse se aproxima entonces a la noción de tradición, que es de particular importancia en la actividad gráfica. La tradición se define como la constitución de “un aspecto de la organización social y cultural contemporánea del interés de dominación de una clase específica. Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificarlo”.⁴⁰ En ese sentido, es hasta cierto punto una predisposición a la continuidad. Es selectiva, se conforma por una versión de configuración del pasado que se busca reconfigurar en el presente, en un “proceso continuo de definición e identificación cultural y social”.⁴¹ Toda cultura integra elementos de su pasado, cuya importancia y papel son sumamente variables. La tradición busca continuidad, que depende y se modula de acuerdo a las determinaciones del sistema dominante. Su propia autoconfiguración otorga relevancia a ciertos elementos culturales sobre otros, cuando los planteamientos se alejan de sus necesidades.

Williams propone el término *residual* desde la implementación y anulación de elementos importantes en la configuración cultural de un momento dado. Con ello denomina aquello formulado en el pasado, que se encuentra todavía en actividad dentro del proceso cultural presente. Sin embargo, sus características, propias del tiempo en el que fungía como elemento cultural significativo dentro del proceso social, ya no se corresponden por completo con las estructuras del momento presente. Esto genera una distancia primordial bajo la que funciona el elemento cultural residual: no está del todo compaginado con el sistema dominante; funciona

³⁹Williams parece reafirmar la intuición que guía el desarrollo del proyecto gráfico colectivo: la actividad artística como alternativa que desafía las condiciones impuestas por el sistema dominante.

⁴⁰*Ibíd*, pág. 154.

⁴¹*Ibíd*, pág. 153.

dentro de éste pero no comparte los planteamientos impuestos. Permite entonces detectar sentidos y valores que el sistema ha descartado, y sospechar además los motivos detrás de ello. El elemento residual cuenta entonces con una fuerte carga de crítica y oposición, no a elementos específicos del momento cultural actual, sino al propio proceso cultural con el que el sistema dominante busca imponer significaciones y valores en la actualidad. Lo residual radica en aquello que en algún momento fue considerado tradición, y ahora ha perdido vigencia, pues sus valores ya no son útiles al sistema hegemónico: se ha descartado y desechado.

[Lo residual] se relaciona con fases y formaciones sociales anteriores del proceso cultural en que se generaron ciertos significados y valores reales. En la ausencia subsecuente de una fase particular dentro de una cultura dominante se produce entonces la remisión hacia aquellos significados y valores que fueron creados en el pasado en las sociedades reales y en situaciones reales, y que todavía parecen tener significación porque representan áreas de la experiencia, la aspiración y el logro humanos que la cultura dominante rechaza, desprecia, contradica, reprime e incluso es incapaz de reconocer.⁴²

Puede sospecharse ya el estrecho vínculo que guardan el grabado tradicional y la noción del elemento cultural residual. Como se mencionó anteriormente, el grabado parte de un grado de marginación producto de su función de reproductibilidad y una supeditación inicial a otras disciplinas. El elemento residual señala significados y valores creados y posteriormente desechados, y cuya recuperación contiene claves para la resistencia y oposición a las imposiciones sociales y culturales de la estructura hegemónica. Dado el carácter tradicional que es la base del grabado colectivo, el proyecto desarrollado en el Taller FMC puede entonces proponerse como *actividad residual*, al estar conformado por significados y valores que de forma análoga al elemento cultural residual funcionan como alternativa a las condiciones impuestas en la actualidad. El grabado tradicional puede entenderse como oposición a las modificaciones propias del presente, donde lo que se ha efectuado “en nuestro propio siglo, es una profunda transformación de [...] relaciones, directamente conectada a los cambios en los medios básicos

⁴² *Ibíd*, pág. 164.

de producción”.⁴³ La transición más crítica es hacia los nuevos medios tecnológicos, que se relacionan de nuevas y complejas formas con el lenguaje a través de la transmisión electrónica de información. La transformación está operada por las determinaciones políticas y económicas del sistema.

El grabado tradicional funciona como actividad residual cuando sus implicaciones en la actualidad están realmente entendidas y asumidas como postura artística y política. Pertenece a una formación cultura y social anterior: la línea de desarrollo del grabado europeo puede encontrarse desde el siglo VI (con reproducción de sellos en diversos textiles), y las técnicas xilográficas estructuradas desde el siglo XV; el huecograbado surgió poco después.⁴⁴ Desde entonces batalló para alcanzar un cierto grado de independencia e importancia en sí mismo como práctica artística. Fueron sobre todo esfuerzos individuales los que culminaron este proceso, yendo más allá de la supeditación a la función de reproductibilidad. Grabadores como Durero, Rembrandt, Piranesi, Doré y Goya permitieron separar al grabado de su función primaria y orientarlo hacia características propias de la técnica que permitían propuestas particulares para desarrollar intereses expresivos. Sin embargo, y pese a que hubo valores que alcanzaron a establecerse como parte de la cultura dominante, éstos decrecieron rápidamente, enfrentando sobre todo en la última parte del pasado siglo la marginación a la que hace referencia Martínez Moro, con respecto a los principales circuitos culturales e importancia asignada por la estructura dominante.

El grabado tradicional conserva características y procesos que recuerdan a la alquimia, y permanece más cercana a ésta que a los procesos tecnológicos que marcan la actualidad. Como actividad llama de vuelta a la relación de trabajo colectiva en Taller, como existía previamente en los Gremios: todos los integrantes trabajando para un fin común, con el conocimiento trasladándose de unos a otros de forma desinteresada. El Taller FMC mantiene esa línea de aprendizaje y herencia de conocimiento, que proviene de la Nueva España, y ha

⁴³*Ibíd*, pág. 74.

⁴⁴Paul Westheim, *Op. cit.*

funcionado de manera ininterrumpida desde entonces. Se conserva no sólo el conocimiento, sino la forma en que éste se aplica y puede funcionar en la vida actual, y la forma en que el ser humano como ser social se relaciona dentro de un espacio de trabajo alrededor de ese conocimiento. El conocimiento fundamental que permite hacer frente a las condiciones que la estructura dominante impone no radica en las técnicas que permiten imprimir una imagen (pues la tecnología ha avanzado a tal grado que los programas de edición de imagen que permiten posibilidades casi ilimitadas pueden hacer eso y más; sin embargo el carácter no es el mismo, ni lo son la intención y motivos), sino en los valores que determinan funciones culturales y experiencia que ahora se han perdido.

La producción del arte no se halla nunca ella misma en tiempo pasado. Es siempre un proceso formativo dentro de un presente específico. En diferentes momentos de la historia, y de modos significativamente distintos, la realidad e incluso la primacía de tales presencias y tales procesos, ese tipo de actualidad tan diverso y sin embargo tan específico, han sido poderosamente afirmados y reivindicados, mientras que en la práctica, por supuesto, son permanentemente vividos.⁴⁵

Trabajar grabado colectivo implica actividad residual, en tanto recuperación de valores que anteriormente tenían vigencia y resultan ahora caducos. La estructura dominante rechaza y desprecia la colectividad, busca la homogeneización que responda a políticas económicas reflejadas en sistemas de dominación cultural: es al individuo al que se le puede controlar, eliminando su interés en aspectos que no perpetúan la estructura dominante. Rechaza, por ejemplo, la experiencia real que el grabado provee: se trabaja con materiales, hay efectos que responden a cada pequeña modificación, a cada preparación y formulación de ingredientes para la preparación y aplicación de un barniz de acuerdo a cada técnica. En el trabajo de Taller hay que tener paciencia para alcanzar los resultados deseados, y pese al control y dominio técnico sigue interviniendo el accidente. Hay que esperar a que seque un barniz, a trabajar la placa, que se complete un atacado, y retrabajar una placa en sucesivos estados hasta llegar a su versión final. Todo ello se opone directamente al carácter que la estructura dominante impone

⁴⁵Raymond Williams, *Op. cit.*, pág. 170.

sobre las condiciones de vida en la actualidad, donde se busca la simulación y la experiencia repetitiva y estereotípica porque ello conlleva la supresión de la individualidad. La actualidad impone además la necesidad de conocimiento inmediato y desbordado, que se demuestra y refuerza por el continuo desarrollo tecnológico e informático (un punto de consideración, sin embargo, es que la mayor parte de la información disponible es la que el sistema permite).

En el capitalismo avanzado, debido a los cambios producidos en el carácter social de la toma de decisiones, la cultura dominante va mucho más allá de lo que ha ido nunca en la sociedad capitaln de la experiencia, la práctica y el significado. Por lo tanto, el área de penetración efectiva del orden dominante dentro de la fatalidad del proceso social y cultural es significativamente mayor.⁴⁶

Así, el entendimiento de la gráfica como actividad residual promueve la conservación de un conocimiento cuyo valor es imposible calcular, planteamientos que se oponen de forma directa a las formas propias de la cotidianidad, y que son implantadas por la estructura dominante. Cualquier proceso cultural incluye aprendizaje que es vinculado con un rango específico de significados, valores y prácticas, que se crean permanentemente. Sin embargo, en su mayoría constituyen nuevas fases de la propia cultura dominante, que parecen imponerse a los elementos alternativos u opositores.⁴⁷ Es en ese sentido donde puede encontrarse la importancia de un proyecto como el desarrollado en el Taller Francisco Moreno Capdevila. La gráfica colectiva como actividad residual propone valores que ya no son útiles al sistema hegemónico; al contrario, resultan en una afrenta directa a la búsqueda de homogeneización cultural, que en definitiva traerá consigo un mayor control. Tanto la actividad del proyecto como la dimensión mítica a la que remiten las imágenes construidas son parte del carácter de resistencia y alternativa al sistema, una propuesta artística que cuestiona su contexto y se ubica como firme postura política que permite hacer frente a las condiciones imperantes de la sociedad actual.

⁴⁶ *Ibíd*, págs. 166-167.

⁴⁷ *Ibíd*, pág. 163.

Conclusiones

Establecí los objetivos principales de mi investigación en tanto posibilidad de configuración de la actividad gráfica colectiva del proyecto *PGCGF*. En ese sentido, resultaba indispensable una exploración teórica que corriera de forma paralela al trabajo práctico. Ésta se efectuó en tres direcciones: en primer lugar, estructurar la actividad colectiva a partir de una propuesta de estrategia metodológica. En segundo, un marco teórico de la dimensión mítica, sustento del ejercicio gráfico desde planteamientos temáticos y de incorporación de imágenes. Finalmente, consideraciones sobre el proyecto y el grabado como disciplina inmersa en un espacio político, social y cultural determinado. Más allá de presentar algo comprobable, o ciertos argumentos que llevaran de forma directa a conclusiones específicas, la investigación constituyó un espacio de reflexión compleja de la actividad gráfica, que explora ideas importantes alrededor del proyecto y que responden a mis intereses personales de investigación y teorización.

La estrategia metodológica para el ejercicio gráfico colectivo se estructuró a partir de la teoría de la *triple mimesis* de Paul Ricoeur. Sus planteamientos, correspondientes al análisis literario, se adoptaron como posibilidad de fundamentación de la actividad práctica. La *triple mimesis* fue elegida por ajustarse de forma estrecha a la manera en que el trabajo se llevaba a cabo, buscando estructurar las intuiciones iniciales que orientaban la actividad a fin de proveer un sentido que pudiera continuar para los grabados restantes de la serie. El círculo de la *mimesis* se observa claramente, por ejemplo, en la progresión de los grabados a través de sus distintas etapas de dibujo, atacado e impresión. Conforme se desplegó el carácter narrativo/temporal que permea los estadios de prefiguración, configuración y refiguración, fue igualmente evidente que la construcción de las imágenes en el proyecto implicaba una carga

fuertemente narrativa, que alude directamente a la dimensión mítica.

El marco teórico del mito como sustento de la dimensión a la que refiere la construcción de imágenes se fundamentó principalmente en el pensamiento de Roland Barthes, Paul Ricoeur y Joseph Campbell. Esto permitió establecer distintas visiones alrededor del mito y su relación con el proyecto: por un lado, un sentido estructural cercano a la construcción semiológica, donde Barthes sienta las bases del mito en tanto *lengua*. Por otro, nociones específicas sobre el mito como interpretación de origen, con capacidad de codificación de información cultural determinante, que permite la interacción e integración social y cultural en grupos y momentos determinados. Dada la estructuración narrativa de los grabados, el mito se formuló como base interpretativa del proyecto, llevando la investigación a proponer nociones particulares de su actividad como un espacio de resistencia, que inicia como recuperación de la memoria y lleva a conceptos como lo *residual* para Raymond Williams.

La revisión del pensamiento de Williams resultó fundamental para entender el alcance que puede tener un proyecto de grabado tradicional en la actualidad. Como consideraciones principales, se indagó el declive de la narrativa y las posibilidades de postular desde la actividad gráfica una visión alternativa. Asimismo, una de las estrategias centrales de los grabados colectivos: la apropiación como forma en que se busca recuperar imágenes provenientes tanto de la alta como la baja cultura, y cómo ello incorpora la historia del grabado como disciplina al quehacer del proyecto. Al mismo tiempo, elementos de la cultura popular se ven recontextualizados y adquieren nuevos sentidos con su interacción en cada placa. Williams propone el término de *residual* para denominar un espacio de actividad o elemento cultural que proviene de una tradición previa, y que en el momento actual ha perdido vigencia, pues los valores que promueve han caducado o no corresponden ya a lo que el sistema busca imponer.

El trabajo en “*La producción de obra gráfica colectiva de gran formato como investigación*” continúa en el Taller Francisco Moreno Capdevila más allá de mi investigación. La actividad gráfica colectiva reviste una fuerte carga política, y que el grabado tradicional refuerza en tanto *residual*, con un potencial crítico único. Los procesos que requieren atención y tiempos

extensos chocan con la inmediatez propia de la actualidad, conllevan signos de resistencia y potencial de oposición a las condiciones que el sistema impone, y para el cual los valores de la tradición implican una afrenta. Esta investigación es una invitación a la experiencia de la gráfica tradicional no sólo como posibilidad artística y cultural de vanguardia, sino como ejercicio de resistencia simbólica y política a las condiciones establecidas de la sociedad actual.

Inicié esta investigación con una fuerte convicción de la existencia de una dimensión teórica que podía respaldar las posibilidades de la estampa tradicional en la actualidad. Mi experiencia directa de trabajo en un taller histórico me develó la necesidad de explorarla, pues por lo general se encuentra relegada por la actividad cotidiana. Durante todo el desarrollo me mantuve congruente a mis principios, decidido a llevarla a término pese a las dificultades. Éstas se presentaron de manera inesperada, pero la claridad de mis objetivos me permitió al final llegar al resultado deseado. Considero que mi investigación es una aportación a la actividad de la estampa tradicional, pues propone una metodología teórico-práctica con un fuerte contenido filosófico y de carácter cultural y social, que al mismo tiempo preserva conocimientos invaluable heredados a lo largo de generaciones. El desarrollo posterior de proyectos que desde la estampa tradicional funcionen como un espacio de diálogo crítico y resistencia a las condiciones que imperan en la actualidad permitirá continuar la búsqueda de una mejor realidad. Espero que mi investigación se inserte en esa lucha.



Bibliography

- [1] Agustín, Santo, *Confesiones*, Porrúa, México, 2015.
- [2] Aristóteles, *Arte poética / Arte retórica*, Porrúa, México, 2007.
- [3] Barbosa, Alma, *La estampa y el grabado mexicanos, tradición e identidad cultural*, Ediciones del Lirio, México, 2015.
- [4] Barthes, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI, México, 2010.
- [5] Bateson, Gregory, *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1982.
- [6] Benet, Juan, *La construcción de la Torre de Babel*, Siruela, Madrid, 1990.
- [7] Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Ediciones Desde Abajo, Bogotá, 2010.
- [8] Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Casemiro, Madrid, 2012.
- [9] Buchloh, Benjamin, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, Cambridge, 2000.
- [10] Buskirk, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, MIT Press, Cambridge, 2003.
- [11] Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.

- [12] Campbell, Joseph, *Imagen del mito*, Atalanta, Girona, 2012.
- [13] Campbell, Joseph, *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*, Kairós, Barcelona, 2014.
- [14] Danto, Arthur, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.
- [15] Homero, *Ilíada*, Origen, México, 1984.
- [16] Granés, Carlos, *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, Taurus, México, 2011.
- [17] Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- [18] Kerbs, Raúl, *El enfoque multimetodológico del mito en Paul Ricoeur. Una interpretación a partir de la fórmula "kantismo pos-hegeliano"*, Revista de Filosofía Vol. XIII, 24, 99-138, 2000.
- [19] Kerbs, Raúl, *Pensar a partir de Kant: la interpretación filosófica del mito en Paul Ricoeur*, Diálogo Filosófico, 58, 97-118, 2004.
- [20] Krieger, Peter, *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, México, 2006.
- [21] Larrosa, Jorge, Skliar, Carlos, *Habitantes de Babel: políticas y poéticas de la diferencia*, Laertes, Barcelona, 2001.
- [22] León-Portilla, Miguel, *Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la conquista*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013.
- [23] Martínez, Juan, *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM, México, 2013.
- [24] Morin, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 2007.

- [25] Mumford, Lewis, *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, Pepitas de Calabaza, Logroño, 2014.
- [26] Nauman, Francis, *Marcel Duchamp, The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Ludion, Ghent, 1999.
- [27] Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2015.
- [28] Olmo, Santiago, *Showtime. Eduardo Pérez Salguero*, Catálogo de exposición, 30 de octubre de 2008 a 31 de enero de 2009, Espacio AV, Murcia, 2008.
- [29] Ortega, Santiago, *Manual de grabado e impresión en relieve*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México, 2008.
- [30] Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI, México, 2014.
- [31] Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI, México, 2009.
- [32] Žižek, Slavoj, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Paidós, Buenos Aires, 2010.
- [33] Westheim, Paul, *El grabado en madera*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013.
- [34] Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009.
- [35] Zamora, Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2008.

Relación de imágenes

Lista de imágenes en la investigación:

[Figura 1] Fotografía del archivo de Enrique Guadarrama.

[Figura 2] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 3] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 4] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 5] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 6] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 7] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 8] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 9] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 10] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 11] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 12] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 1.1] Fotografía del archivo de Enrique Guadarrama.

[Figura 1.2] Fotografía del archivo de Enrique Guadarrama.

[Figura 1.3] [https://es.wikipedia.org/wiki/La_balsa_de_la_Medusa#/media/File:JEAN_LOUIS_TH%3%89ODORE_G%3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_\(Museo_del_Louvre,_1818-19\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_balsa_de_la_Medusa#/media/File:JEAN_LOUIS_TH%3%89ODORE_G%3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_(Museo_del_Louvre,_1818-19).jpg)

[Figura 1.4] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 1.5] Fotografía del archivo de Enrique Guadarrama.

[Figura 1.6] Fotografía del archivo de Enrique Guadarrama.

[Figura 1.7] Fotografía del archivo de Enrique Guadarrama.

[Figura 1.8] Fotografía del archivo de Enrique Guadarrama.

[Figura 1.9] Fotografía del archivo de Enrique Guadarrama.

[Figura 1.10] Fotografía del archivo de Enrique Guadarrama.

[Figura 1.11] Fotografía del archivo de Enrique Guadarrama.

[Figura 1.12] Fotografía del archivo de Enrique Guadarrama.

[Figura 1.13] Fotografía del archivo de Enrique Guadarrama.

[Figura 1.14] Fotografía del archivo de Enrique Guadarrama.

[Figura 1.15] Fotografía del archivo de Enrique Guadarrama.

[Figura 1.16] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 1.17] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 1.18] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 1.19] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 1.20] Fotografía del archivo de Enrique Guadarrama.

[Figura 1.21] Esquema elaborado por Enrique Guadarrama.

[Figura 1.22] Esquema elaborado por Enrique Guadarrama.

[Figura 1.23] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 1.24] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 1.25] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 1.26] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 1.27] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 1.28] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 1.29] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 1.30] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 1.31] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 1.32] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 1.33] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 2.1] Barthes, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI, México, 2010, pág. 206.

[Figura 2.2] <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Klee-angelus-novus.jpg>

[Figura 2.3] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 3.1] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 3.2] [http://vignette2.wikia.nocookie.net/metalslug/images/1/18/Rugname.png /revision/latest?cb=20080705211125](http://vignette2.wikia.nocookie.net/metalslug/images/1/18/Rugname.png/revision/latest?cb=20080705211125)

[Figura 3.3] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Great_Wave_off_Kanagawa2.jpg

[Figura 3.4] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 3.5] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Himmelserscheinung_%C3%BCber_N%C3%BCrnberg_vom.14._April_1561.jpg

[Figura 3.6] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 3.7] <http://ps4daily.com/2015/04/sony-wanted-district-9-to-be-the-first-playstation-tv-series/>

[Figura 3.8] http://3.bp.blogspot.com/-1IsO4xhcs2w/UJ6p2sb1qI/AAAAAAAAAEi0/y4VFuDHqfA8/s1600/At_wp_lumpy_1024x768.jpg

[Figura 3.9] Fotografía del archivo del Taller Francisco Moreno Capdevila.

[Figura 3.10] <http://daphnewysewrites.com/wp-content/uploads/2015/02/rts-mmo-games-starcraft-2-terran-base-screenshot1.jpg>