

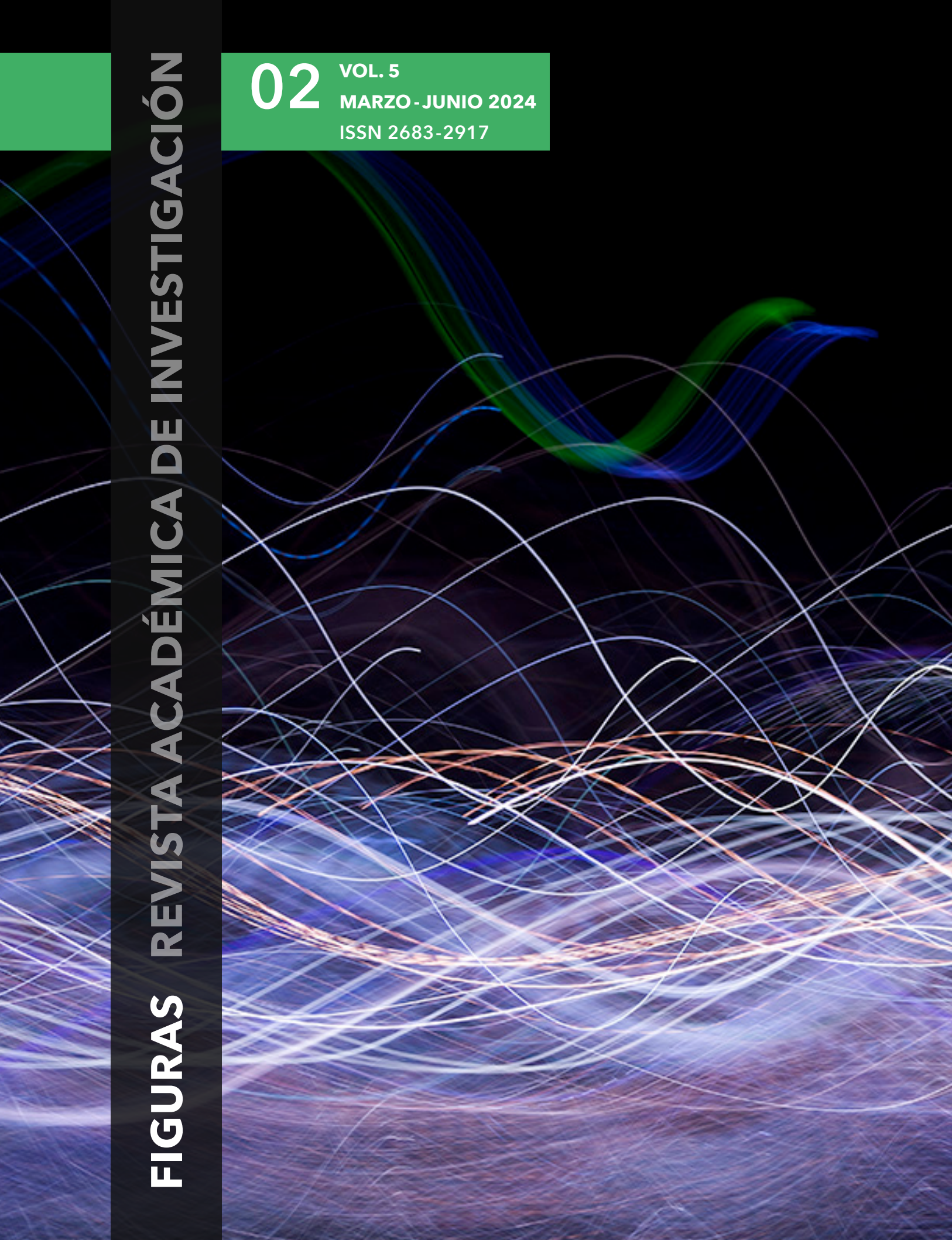
FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN

02

VOL. 5

MARZO - JUNIO 2024

ISSN 2683-2917



FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN, ISSN 2683-2917, vol. 5, núm. 2, marzo - junio 2024, es una publicación cuatrimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, Secretaría de Posgrado e Investigación. Av. Alcanfores y San Juan Totoltepec s/n, Sta. Cruz Acatlán, C.P. 53150, Naucalpan de Juárez, Estado de México.
<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2>

<https://revistafiguras.acatlan.unam.mx>

Contacto: revistafiguras@acatlan.unam.mx

☎ 55 5623-1750, extensión: 38963.

Editor responsable: Lic. Miguel Ángel de la Calleja. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título 04-2019-032912495400-203, ISSN 2683-2917, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsables de la última actualización de este número: Mónica Elena Cruz Nájera y Daniel de la Garza Cordero; Facultad de Estudios Superiores Acatlán, Secretaría de Posgrado e Investigación. Av. Alcanfores y San Juan Totoltepec s/n, Sta. Cruz Acatlán, C.P. 53150, Naucalpan de Juárez, Estado de México; tel. 55 5623-1750, ext. 38963. Fecha de última modificación: 1 de marzo de 2024.

OPEN  ACCESS



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NonComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

El contenido de los textos es responsabilidad de los autores y no refleja forzosamente el punto de vista de los dictaminadores o de los miembros del comité editorial de la revista, de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán ni de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se autoriza la reproducción de los textos a reserva de citar la fuente exacta y de respetar los derechos de autor.

Imagen de la portada: Freepik.

Imágenes de fondo en portadillas: Freepik / Valentin Lacoste (Perspectivas); Studio Work Stock (Escenas); Wirestock (Resonancias).



FUNDADORES

Dr. Manuel Martínez Justo
Dra. Laura Páez Díaz de León
Lic. Miguel Ángel de la Calleja

FES ACATLÁN

Dr. Manuel Martínez Justo. Director

CONSEJO EDITORIAL

Mtro. Javier Bonilla Saus. Universidad ORT Uruguay
Dra. Vittoria Borsò. Universidad Heinrich Heine Düsseldorf
Dra. Judith Bosnak. Leiden University
Dr. Héctor Fix Fierro †. UNAM
Dr. Javier Fombona. Universidad de Oviedo
Dr. Gonzalo Herranz de Rafael. Universidad de Málaga
Dra. Sara Poot Herrera. University of California, Santa Barbara
Dr. Rubén Darío Medina Jaime. UNAM
Dr. Pedro Poitevin. Salem State University
Dra. Patricia Ruiz Perdomo. Universidad Nacional de Colombia
Dra. Mara Sánchez Llorens. Universidad Politécnica de Madrid
Dr. José R. Valles Calatrava. Universidad de Almería

COMITÉ EDITORIAL

Dra. Antonina Ivanova Boncheva. UABCS
Dra. Raquel Franklin Unkind. Universidad Anáhuac
Dr. Javier Pineda Muñoz. UAEM
Dr. Demetrio Fabián García Nocetti. UNAM
Dr. Carlos Humberto Reyes Díaz. UNAM
Dr. Javier Rosiles Salas. UCEMICH.
Dra. Ana Olivia Ruiz Martínez. UNAM.
Dra. Virna Velázquez Vilchis. UAEM

COORDINACIÓN EDITORIAL FES ACATLÁN

Coordinación. Dra. Laura Páez Díaz de León
Director editorial. Lic. Miguel Ángel de la Calleja
Editor asociado. Lic. Alex Rodríguez
Diseño gráfico. Lic. Heidi Puon Sánchez
Corrección de estilo. Mtra. Claudia Colomer
Desarrollo frontend y backend. Mónica Elena Cruz Nájera
y Daniel De la Garza Cordero.
Video e investigación. Lic. Sophie Canseco

Soporte de textos. María Elisa Barrios Santillán, Delia Paola Cárdenas Guzmán, Felipe Ezequiel Cervantes Paniagua, Mónica Cortés, Andrea Alondra Domínguez Razo, Mariana Gómez Jacinto, Alejandro Mendoza Rodríguez, Omar Jair Rodríguez Flores y Ma. Fernanda Torres Carbajal.

Contenido en inglés. Miranda Campos Ruiz.

Servicio social. María Fernanda Balderas Ortega, Mariana Garza González, Victoria Lin Guerrero Escalera, Gloria Guadalupe Olivares Navarro, María Fernanda Ordoñez Alcaide e Itzel Joalli Pereda Montaña.

Comunicación. Nayeli Sarahí Santiago Germán.

CONTENIDO

05 PRESENTACIÓN

116 SEMBLANZAS

7

PERSPECTIVAS

(artículos)

8

Arturo Reque Meruvia, corresponsal gráfico de guerra. El dibujo como metáfora de lo real

Javier Pérez Segura

33

Las teorías sobre el origen de los partidos políticos y el caso uruguayo

Juan Bautista Lucca y Cintia Pinillos

49

Reformas educativas en la República Oriental del Uruguay en las décadas de 1870 y 1910. Camino a la construcción del Estado Nación

José Emilio Ortega

71

ESCENAS

(ensayos)

72

El sonido como herramienta en la investigación de arquitectura forense

Mely Adriana Morfín Ramírez

81

La investigación sonora como ejercicio de composición musical

Zabdiel Ramos

89

Territorio sonoro o los sonidos de la ciudad

Jimena de Gortari Ludlow

99

Susurros del agua: ecos del urbanismo mesoamericano resonando en el presente. El caso de Coatetelco, Morelos y su Diosa-Serpiente

Ma. Del Carmen Bustos Garduño

109

RESONANCIAS

(reseñas críticas)

110

Sueño, luego existo

Andros Erik Rodríguez Aguilera

114

Métodos digitales: la mirada vigente de Richard Rogers ante la tecnología contemporánea

Fernando Martínez Vázquez

ÍNDICES Y CATÁLOGOS



PRESENTACIÓN

Reflexionar en torno al sonido, la sonoridad, el territorio, la memoria desde múltiples líneas de investigación y varias disciplinas es lo que caracteriza la sección **Escenas** de esta edición de FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN.

Con los cuatro ensayos se explora un territorio inédito entre los estudios de la urbanización tanto de ciudades como de zonas rurales: el paisaje sonoro. Entre lo musical y el ruido, el espectro de lo sonoro se muestra en diversas capas, a veces con una gran evidencia auditiva y, muchas otras, con la tenue tesitura de los límites del silencio.

De esta manera, “El sonido como herramienta en la investigación de arquitectura forense”, “La investigación sonora como ejercicio de composición musical”, “Territorio sonoro o los sonidos de la ciudad” y “Susurros del agua: ecos del urbanismo mesoamericano resonando en el presente. El caso de Coatepec, Morelos y su Diosa-Serpiente” muestran una cartografía de los sonidos, y las posibilidades del susurro que, tenue, marca de manera precisa campos semánticos dentro de la arquitectura.

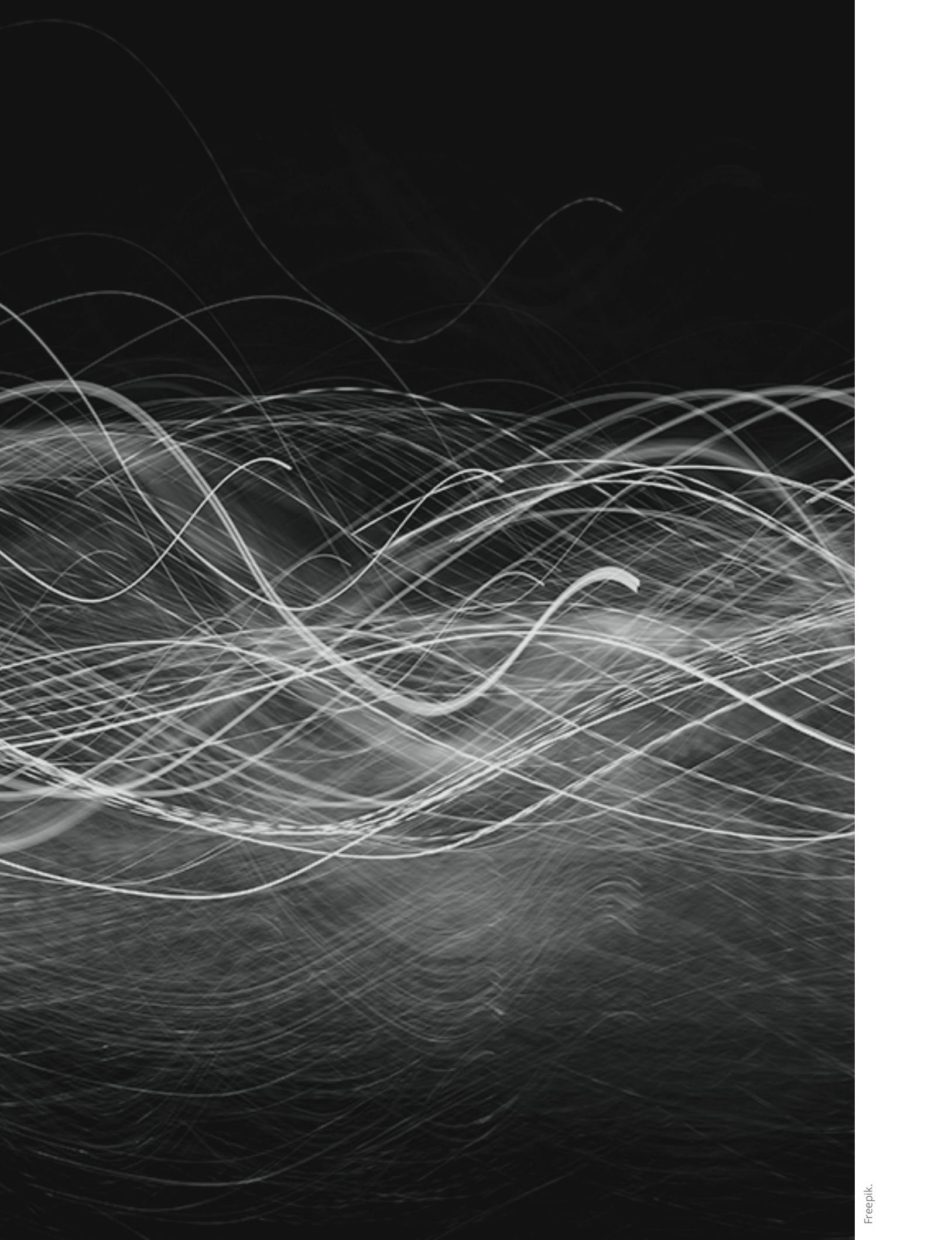
Por lo tanto, en la sección de ensayos el lector encontrará una serie de textos que pueden convertirse en una herramienta con una doble utilidad: para que funcione como método de análisis y como medio de comunicación sobre las experiencias sonoras en la vida actual.

Las secciones **Perspectivas** y **Resonancias** mantienen el diálogo académico multidisciplinario internacional. Tres artículos y dos reseñas ofrecen un intercambio de ideas sobre temas inéditos en la investigación actual.

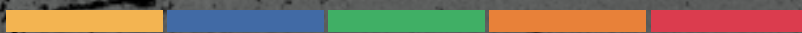
“Arturo Reque Meruvia, corresponsal gráfico de guerra. El dibujo como metáfora de lo real” presenta de forma sistemática cuál y cómo fue la intensa producción del artista boliviano Arturo Reque Meruvia (1906-1969); en “Las teorías sobre el origen de los partidos políticos y el caso uruguayo” se reflexiona sobre la génesis partidaria, particularmente en Uruguay; y “Reformas educativas en la República Oriental del Uruguay en las décadas de 1870 y 1910. Camino a la construcción del Estado Nación” describe las transformaciones educativas uruguayas y su contribución a la construcción del país.

Se incluyen dos reseñas críticas: “Sueño, luego existo”, que explora de manera concisa las principales propuestas del libro de Esther Martínez Luna, *Soñadores, espectadores, sabias y pirracas. Figuras y discursos literarios en los albores del siglo XIX en México*, con el fin de comprender los soportes de los discursos ilustrados en el México de principios del siglo XIX; y “Métodos digitales: la mirada vigente de Richard Rogers ante la tecnología contemporánea” donde se describe y analiza el contenido del libro *Métodos digitales* y se señalan los aspectos más relevantes para los especialistas en comunicación.

COORDINACIÓN EDITORIAL



PERSPECTIVAS



Arturo Reque Meruvia, corresponsal gráfico de guerra. El dibujo como metáfora de lo real

Apuntes de la guerra. Nuestros hombres en las alambradas de Eibar (detalle), dibujo de Arturo Reque Meruvia.

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA
DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 5, núm. 2,
marzo - junio 2024

[https://doi.org/10.22201/
fesa.26832917e.2024.5.2](https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2)



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional

*Arturo Reque Meruvia, war graphic correspondent.
Drawing as a metaphor of reality*

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2.313>

Recibido: 24 de noviembre de 2023

Revisado: 28 de diciembre de 2023

Aceptado: 4 de enero de 2024

 **Javier Pérez Segura**

Universidad Complutense de Madrid. España

javipere@ucm.es

Resumen: La guerra civil española (1936-1939) creó un aluvión de imágenes, las cuales constituyen desde entonces uno de los mayores repositorios visuales de este género que existen en el mundo. Si bien aquéllas fueron de todo tipo, naturaleza y técnicas, principalmente se debieron a una legión de fotógrafos, fotomontadores y dibujantes, mientras que el volumen de óleos y esculturas alcanzó cifras mucho menores.

Al unir su intención de ser, al mismo tiempo, testimonio de lo real y transmisor de una fuerte carga ideológica, resulta incuestionable la importancia que el dibujo

llegó a asumir como medio privilegiado de creación de un universo que, desde el bando republicano o el sublevado, llenó miles de páginas de periódicos, revistas, folletos y carteles. Sin embargo, los códigos de construcción de la imagen que se emplearon muestran un abanico de opciones muy amplio, que van de la caricatura a la descripción naturalista o de los ecos del surrealismo (en forma y fondo, centrado en la exhibición impúdica de la violencia ejercida sobre el cuerpo humano) a la representación épica y de herencia clasicista. Este artículo presenta por primera vez de forma sistemática cuál y cómo fue la intensa producción de un artista latinoamericano que continúa siendo uno de los grandes desconocidos en todo ese relato: el boliviano Arturo Reque Meruvia (1906-1969).

A partir de una investigación centrada en el archivo militar de Ávila, en los fondos de la Biblioteca Nacional de España y en los del Museo ABC, se realiza un análisis de su destacada labor como dibujante de guerra en numerosas publicaciones periódicas, vinculadas en su mayoría a Falange. Reque Meruvia se convirtió así en uno de los artistas más notorios de esos años en el bando sublevado, y fue capaz de crear un estilo personal en el que supo combinar la descripción de escenarios y soldados con una dimensión más conceptual, incluso más metafórica, del conflicto que asoló a España a finales de los años treinta.

Palabras clave: Guerra civil española, arte, propaganda, dibujo, bando sublevado, Reque Meruvia.

—

Abstract: The Spanish Civil War (1936-1939) created a flood of images that established one of the largest visual depositories of this genre in the world. Although they were of all types, nature and techniques were mainly due to the legion of photographers, photomontage artists, and draftsmen while the volume of oil paintings and sculptures reached much lower figures.

By joining its intention of being at the same time, the testimony of reality and a transmitter of a strong ideological weight, it is unquestionable the importance of drawing as a privileged mean/s of creating a universe from a Republican or rebel faction standpoint that filled thousands of pages of newspapers, magazines, brochures, and posters. However, the image construction codes used show a wide range of options that go from a naturalistic description cartoon or a surrealist echo (in form and substance, focused on the brazen violence enforced over the human body) to epic representation and classist heritage. This article presents for the first time, in a systematic way, the intense production of a Latin American artist who continues to be a great unknown in this tale: the Bolivian Arturo Reque Meruvia (1906-1996).

Starting from a research process focused on Avila's military archives from the bottom of the National Library of Spain and the ABC Museum, an analysis is made of his outstanding work as a war draftsman in various newspaper publications, most of them linked to the Falange.

Reque Meruviase then became one of the most notorious artists of those years in the rebel faction and was capable of creating a personal style in which he knew how to combine the description of scenarios and soldiers with an even more conceptual and metaphorical dimension of the conflict that shattered Spain in the late thirties.

Keywords: Spanish civil war, art, advertisement, drawing, rebel faction, Reque Meruvia.

En suma, la obra del ilustre artista Kemer es un documento histórico de la heroica epopeya española, muy bien visto y captado, y completamente auténtico [...]
Anónimo, *ABC*, Madrid, 7 de mayo de 1939

La importancia estratégica del dibujo durante la guerra civil española ha sido bien estudiada en trabajos de amplio espectro. Se la entiende como culminación de un proceso de las relaciones entre arte y compromiso político que tuvo lugar durante el primer tercio del siglo xx (Madrigal 2002), aunque casi siempre se ha complementado con otras perspectivas: su aplicación a la técnica del cartelismo (Julián 1993), los dibujos realizados por niños en las colonias de refugiados (Brauner 1991; Geist y Carroll 2002) o el trabajo específico de determinados colectivos, como el de los dibujantes abiertamente antifascistas (Sarró 2005), entre otros.

Por supuesto, también se han escrito numerosos estudios de carácter monográfico sobre algunos de los dibujantes más destacados, como Luis Quintanilla (López Sobrado 2005), Luis Bagaría (Marcos 2004), Horacio Ferrer (Pérez Segura 2002; Pérez Segura 2008), Antonio Rodríguez Luna (García 2002), Arturo Souto (Seoane 1977) o Helios Gómez (Tjaden 1996), por citar sólo a algunos. Todos ellos, y muchos más, fueron artistas que defendían la legalidad republicana desde posturas tan distintas entre sí como el anarquismo, el socialismo o el comunismo..., pero también existe, si bien más exigua, una interesante bibliografía que ha analizado cómo fue la situación de los dibujantes en el bando sublevado y quiénes fueron algunos de sus protagonistas, sobre todo dos de ellos, Carlos Sáenz de Tejada (Arcediano y García

Díaz 1993) y Joaquín Valverde (Bonet 2010; Castillo 2010). Ambos dirigirían, en la inmediata postguerra, el monumental proyecto del primer franquismo, la *Historia de la Cruzada Española*, en el que el dibujo siguió manteniendo una relevancia más que notable. Compuesta por 36 volúmenes publicados entre 1939 y 1944, en ella también participaría el protagonista de este artículo, Arturo Reque Meruvia, cuya producción de guerra hasta la fecha sólo ha recibido un estudio científico que deba ser tenido en cuenta (Mendoza 2012), y al que obviamente haremos referencia en este artículo.

Conocemos algunos datos biográficos de Arturo Reque Meruvia. Nacido en la ciudad de Cochabamba, a finales de los años veinte forma parte de una expedición ciclista que atraviesa diversos países sudamericanos hasta llegar a Buenos Aires, donde ingresa en la Academia de Bellas Artes. En la capital argentina conoce a un personaje que será clave para su llegada a España. Se trata de Rafael Calleja, librero e hijo del editor Saturnino Calleja, con el que habla de arte, de cultura, y que le ofrece un primer encargo que, como recordaría el artista, fue el siguiente: “Le ofrezco ilustrar la carátula de mi nueva edición del Quijote. Presénteme una prueba en acuarela de la portada. Si me agrada, el trabajo es suyo” (Reque Cereijo 2020, 135).

Así debió ser porque desde entonces realizaría diversas portadas y viñetas interiores para volúmenes de dicha editorial –ésta será una fértil línea de investigación futura, sin duda–. También supuso una magnífica carta de recomendación para cuando llegara a Madrid, lo que tuvo lugar en 1930, momento en el que continuó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Respecto a su actividad expositiva en España durante esos primeros años treinta, sólo se mencionaba que en 1932 –aunque otras fuentes afirman que fue en 1931– (Reque Cereijo, 2020, 143) había inaugurado su primera exposición en Madrid, en el Círculo de Bellas Artes. En esta investigación hemos encontrado numerosos datos desconocidos hasta ahora, y que van a cambiar la idea que se tenía de su escasa presencia entonces en el panorama español de exposiciones. Así, en el XI Salón de Otoño (1931) presentó tres óleos, titulados *Carmina ante la fuente*, *Reflejos santiaguenses* y *De la lejana Asturias*; meses más tarde, dos obras suyas fueron aceptadas en la Exposición Nacional de Bellas Artes, celebrada durante los meses de mayo y junio de 1932: un *panneau* formado por tres grabados (*Placidez*, *Vaquira* y *Sol y piedra*), y un aguafuerte titulado *Sentimiento indio*.

Pese a que empezaba a asentarse en Madrid, como dan a entender dichas actuaciones, en 1933 regresa a su Bolivia natal y se incorpora como corresponsal gráfico en el Ejército, toma apuntes de la guerra del Chaco entre su país y Paraguay. Son dibujos que luego se convertirán en grabados, acuarelas y óleos, y que expondrá en La Paz y,

en los años siguientes, en la Alpine Gallery, de Londres –con obras que le habían sido encargadas por el diario *Illustrated London News*, publicadas desde el 30 de junio de 1934–, en París y en Roma. Esos dibujos ya muestran con claridad una de las principales señas de identidad de su trabajo como corresponsal gráfico: la recreación vívida de acciones bélicas, que sitúan de forma dinámica a los combatientes en ambientes minuciosamente descritos. Como veremos más adelante, durante la guerra civil española la misma publicación inglesa, que había quedado muy satisfecha con esos dibujos, volvería a encargarle una serie de bocetos que continúan esa misma estrategia de representación visual.

Precisamente, durante 1934 regresa a España para finalizar su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, y consigue exponer tres grabados en el XIV Salón de Otoño (1934), dos de ellos realizados durante su experiencia como ilustrador en la guerra del Chaco, *Un observador en la trinchera* y *De noche en el Chaco*, y un tercero cuyo título desconocemos. Por último, en el Concurso Nacional de Grabados, Carteles y Banderines, celebrado en Madrid en marzo de 1936, también presenta un grabado, como sabemos por una breve nota publicada en el diario *ABC* el día 27 de ese mes. Apenas faltaban cuatro meses para que una parte del Ejército se sublevara frente al Gobierno republicano y diera comienzo la guerra civil española, que llevaría a Reque Meruvia a convertirse en uno de los dibujantes imprescindibles del bando rebelde.

Algunas coordenadas de su producción de guerra

En sus memorias, Reque Meruvia aportaba pocos datos sobre los momentos iniciales del conflicto. Sabemos que desde Madrid, donde vivía con su esposa y su hijo recién nacido, salen hacia Valencia para embarcar con destino al puerto de Marsella y, desde allí, llegar a París.

Una primera cuestión interesante es que, en aquel mismo texto, el artista marca distancias respecto a su posicionamiento político, y se justifica diciendo que no le habría importado dibujar esas escenas para quien pagara sus servicios. Así, podemos leer diversos párrafos en los que se esfuerza por marcar distancias ideológicas con sus clientes y en dar la impresión de que se trataba de un trabajo más, lo cual obviamente queda muy lejos de la realidad y de su posterior desempeño y compromiso con la España del primer franquismo, como sabemos:

Mi labor en este y en otros muchos frentes a los que fui enviado hasta el final de la guerra se limitó a hacer bocetos de la vida cotidiana de los combatientes, los escenarios de los combates y los resultados finales de los mismos (Reque Cereijo

2020, 197) [...] Como extranjero, no me decanté por ningún partido (198) [...] No me interesaba la política, al contrario que otros estudiantes, que se mostraban muy politizados (199) [...] Si hubiera regresado por Puigcerdá, quizás hubiera sido contratado por revistas o periódicos republicanos, y si lo hubiera hecho por Irún entonces por los nacionales, como fue el caso (203).

El 20 de febrero de 1937 regresa con su familia a España, por la frontera vascofrancesa, en efecto, y tuvo por destino la ciudad de San Sebastián, donde se encontraba su cuñado Paco, soldado del bando rebelde que había resultado herido en el frente de Somosierra, Madrid, y al que, tras su recuperación, se le había asignado a la capital vasca como asesor de noticias adjunto a la dirección de la revista de Falange titulada *Fotos. Semanario gráfico de reportajes*. Era dirigida por Manuel Fernández-Cuesta –protegido de Manuel Hedilla, sucesor de José Antonio Primo de Rivera–, quien conocía su calidad como dibujante al haber visto sus escenas en la revista gráfica inglesa *Illustrated London News* (Reque Cereijo 2020, 266). De hecho, *Fotos* acababa de nacer, porque su primer número salió a la calle el 25 de febrero, y en su formato más habitual de 32 páginas mostraría una imagen de la realidad de la guerra construida principalmente por acumulación de fotografías con breves pies descriptivos que comentaban su desarrollo.

Su labor para dicha revista supondrá el mejor escaparate posible, y le haría tan conocido que en paralelo sería llamado por publicaciones falangistas de todo tipo para ofrecer una imagen distinta del conflicto. Y este es el primer asunto importante que afecta a la naturaleza de sus dibujos. Si fueron tan apreciados se debió a su originalidad respecto a los demás artistas que ilustraban el conflicto, tanto entre los republicanos como entre los sublevados. Como afirma Bonet (2010, 8):

en el otro bando [se refiere al republicano] estaban las truculencias caricaturescas no menos tremendas a la hora de representar al bando franquista, de un Juan Antonio Morales, de un Francisco Mateos, un Miguel Prieto, un Ramón Puyol o un Rodríguez Luna, en sus respectivas obras gráficas, combinando surrealismo de resonancias por lo general vallecanas y sátira política.

Tampoco entre los artistas partidarios de la sublevación hubo nadie que captara la guerra de la manera en que lo hizo Reque Meruvia. Sin duda, el artista más prolífico y de mayor calidad técnica fue Carlos Sáenz de Tejada, pero como explican muy bien algunos especialistas, su mirada era muy distinta, estaba influida por referencias de la historia del arte y exhibía un tono épico muy acentuado y casi en exclusiva. En sus dibujos, “hay trasuntos de frescos del Quattrocento, de batallas medievales [...] que también enlazan con la tradición del paisaje arquitectónico renacentista y barroco” (Castillo 2010, 18), o “La nostalgia tiene además un componente

estilístico, ya que no faltan las imágenes que remiten al mundo del Ochocientos, y más concretamente a las litografías de Jenaro Pérez Villaamil y Francisco Javier Parcerisa” (Bonet 2010, 6).

Frente a esa recuperación simbólica del arte del pasado que proponen a menudo Sáenz de Tejada o Valverde en sus escenas de guerra –aunque a veces podríamos hablar de “cuadros de guerra”, incluso, por su parangón con la pintura–, Reque Meruvia proyecta una imagen mucho más directa, inmediata –de ahí la acumulación de términos como “documento histórico” o “completamente auténtico”, que nutren la cita inicial de este texto–, que, sin embargo, tampoco pretendía acercarse a la propuesta que estaba realizando entonces la fotografía.

De hecho, sus dibujos se van a ofrecer al lector no sólo como complemento a la misma sino como alternativa visual para una narratividad eficaz del conflicto. El artista lo confirma rotundamente cuando valoraba la revista *Fotos* en la que tantas decenas de dibujos hizo:

Eran fotografías frías, propias de las tomadas para ser expuestas por motivos propagandísticos. En ninguna de ellas se podía intuir el dolor, el sufrimiento, la tenacidad de los defensores. La devastación que enseñaban los muros derrumbados no eran más que mudos testimonios de lo allí ocurrido” (Reque Cereijo 2020, 273).

Esta afirmación refuerza la hipótesis, a diferencia de lo que opinan otros especialistas (Mendoza 2012, 162), de que sus dibujos no eran, diríamos, meras versiones a mano de lo que la cámara fotográfica podía ofrecer sino, por el contrario, un modo nuevo de construcción visual, en el que la composición y la relación entre figuras y fondo quieren establecer empatía con el lector.

Fernández-Cuesta buscaba añadir una impronta más emocional a algunas páginas de su publicación, como le dijo en una ocasión antes de que empezara a trabajar allí: “Sería algo nuevo en la revista: publicar semanalmente dibujos tuyos realizados en primera línea de fuego de las acciones de nuestro ejército” (Reque Cereijo 2020, 271). Esa producción, como sucedía en la zona rebelde, debería ser previamente aprobada por el Departamento de Prensa y Propaganda, situado en la ciudad de Burgos, cuyo responsable era Dionisio Ridruejo.

Faltaba un último obstáculo que superar y era el temor a que su familia política – que seguía viviendo en el Madrid republicano– sufriera represalias por la actividad que iba a empezar, para lo que fue el mismo Fernández-Cuesta quien le sugirió que firmara esos dibujos con el acrónimo de Kemer, formado por la última sílaba de su

primer apellido y la primera del segundo. Así lo hizo, aunque en ocasiones, él siguió firmando con su identidad real, sin que sepamos por qué elegía una opción u otra.

El estilo que hará que sus centenares de dibujos de guerra sean tan bien recibidos se basa casi siempre en una observación naturalista de los cuerpos, lo que le aleja tanto del expresionismo como de la deformación propia de la caricatura. Es cierto que a menudo añade un aire épico a los cuerpos de los soldados, reforzado por sus musculaturas exageradas, y que esto sí que le situaba en línea con lo que estaban realizando otros compañeros de profesión. Pero, en el fondo, lo que reflejan esos cuerpos heroicos es que dicha caracterización de los combatientes se había consagrado como lugar común en los estilos dominantes en ambas posiciones ideológicas, tanto la de derechas como la de izquierdas. De hecho, lo que sucedió con este asunto particular en España durante la guerra no viene sino a confirmar lo que estaba pasando en toda Europa desde comienzos de los años veinte: en la Unión Soviética, sobre todo tras el fallecimiento de Lenin y el progresivo control absoluto que ejercería Stalin, por un lado; y en la Italia de Mussolini y en la Alemania de Hitler, por otro. Como epítome de todo lo que estamos exponiendo se levantarían los pabellones soviético y alemán en la Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas para la Vida Moderna, celebrada en París en 1937. Localizados de forma oportuna y simbólica uno frente al otro, cuando se comparan las esculturas y cuadros allí reunidos, apenas existe diferencia formal entre la representación de esos cuerpos heroicos. El grupo de *Obrero y campesina*, de Vera Mukhina, y el de los camaradas del partido nacional socialista, de Arno Breker, respiran un mismo aire, sin duda.

En este sentido, no podemos estar de acuerdo cuando se afirma lo siguiente sobre la naturaleza de los dibujos de guerra de Reque Meruvia:

Desde el punto de vista artístico, el autor suele emplear la alegoría y el idealismo cuando retrata a los soldados del bando nacional, verdaderos titanes de aspecto noble y acerado; si bien emplearía un estilo expresionista cuando muestre las crueldades del enemigo o incluso surrealista a veces, al reflejar el sufrimiento y la locura inducido en las checas republicanas (Mendoza, 162).

El primer encargo que le hizo Fernández-Cuesta, en el mes de marzo, fue especialmente simbólico: viajar a Toledo para retratar los escenarios de la destrucción que había sufrido el Alcázar durante el asedio del ejército republicano, que había tenido lugar entre los meses de julio y septiembre de 1936. Debemos entender que esos apuntes en Toledo convencieron plenamente no sólo al director de la revista *Fotos* sino también (y mucho más importante) a los responsables políticos y artísticos de las empresas editoriales de Falange.

Sin embargo, es en *Fotos* donde, como decimos, resulta más impresionante y variado su trabajo como dibujante de guerra. El primer esbozo suyo publicado se centra en el Frente del País Vasco. Se titula *Apuntes de la guerra. Nuestros hombres en las alambradas de Eibar* (núm 11, 8 de mayo de 1937) y presenta una sola escena en primer plano, en la que predomina la acción, con varias figuras de perfil y de espaldas, y un paisaje de casas en llamas al fondo. El último aparecerá casi dos años después, en febrero de 1939, con la guerra a punto de acabar, y muestra terribles escenas de tortura a partidarios de la sublevación, ejecutadas por miembros del Servicio de Información Militar en Barcelona. Entre ambas fechas, publicó 49 páginas completas, que a menudo estaban formadas por diversas escenas, lo que nos habla de una producción que supera ampliamente el centenar de dibujos sólo en dicha revista.

Con motivo de la inauguración de un local de exposiciones en Guipúzcoa, la Delegación Provincial de Prensa y Propaganda de Falange organizaría una muestra individual con algunos de los dibujos de Kemer que habían ido apareciendo en la revista *Fotos* bajo el título genérico de “Apuntes de la Gesta”. De él dice un artículo anónimo (núm. 50, 5 de febrero de 1938) que

ha plasmado con realidad perfecta –fruto de muchas horas vividas en el frente– los mas gloriosos hechos de armas de nuestro invicto Ejército, los lugares más destacados de la Epopeya Imperial y de todos aquellos instantes de lucha y de triunfo que la Falange –personificada en los bravos requetés y falangistas– vivió en el peligro constante de la vanguardia.

En ese mismo texto se comentaba que serían más de 200 dibujos a lápiz y a pluma, así como acuarelas y óleos, “de belleza insuperable y de auténtica emoción”, destacan dos aguafuertes titulados *¡Arriba España!* y *En España amanece*, que se supone que captaban con más fidelidad los objetivos que se proponían desde esa Delegación de Prensa y Propaganda:

La propaganda de nuestro glorioso Movimiento se ha de inspirar en normas científicas basadas en la psicología de las muchedumbres y en la realidad. Hay que formar la conciencia de las gentes que se han incorporado al resurgir de España con buena voluntad, con ciego instinto de conservación y patriotismo, pero que están necesitadas de una formación integral dentro de la más pura ortodoxia.

El artículo incluye una caricatura de Kemer firmada por R. Arrechea, de quien por desgracia no conocemos más datos, que constituye una de las pocas imágenes que han llegado de él durante esos años de guerra.

Unos meses más tarde, aparece otro artículo centrado monográficamente en su figura y en su obra (Palencia 1938). En esta ocasión aparece un retrato fotográfico del artista boliviano (véase figura 1), que acompaña a cuatro dibujos de gran tamaño, repletos de soldados en acción en primer término. El texto es muy extenso y ofrece abundantes datos desconocidos hasta ahora, por ejemplo, que se trataba de la cuarta exposición que había hecho Kemer desde 1937 o que hasta ese momento se cifraban en más de 300 los dibujos y acuarelas que había firmado tras el inicio de las hostilidades.

Figura 1 Alonso de Palencia, “KEMER, el pintor que vive la guerra con sus pinceles”



Fotos, San Sebastián, 94, 17 de diciembre de 1938.

Se detiene luego a apuntar algunos datos biográficos básicos; pero, sobre todo, a describir las que le parecían algunas de las mejores cualidades de su arte:

el pintor ha sabido coger de ellos [se refiere al falangista, al requeté, al soldado regular] no los rasgos superficiales sino los hondos. De aquí que el espectador de los dibujos de Kemer queda siempre herido por el dramatismo de lo que contempla [...] La obra de Kemer es fuerte como la vida del autor [...] Nunca ha estado en la guerra, pero allí, con él, tiene sus armas: los pinceles, y empieza a trabajar [...] el pintor tuvo que dejar los pinceles para coger el fusil y ser un soldado más. Cuando la victoria llegó, debajo de cada paso había un cadáver; después el artista reconstruyó en el papel la batalla. ¿Qué de extraño tendrá pues que ante los dibujos de Kemer a uno se le escape siempre la palabra realidad? Kemer es un pintor realista porque ha tenido el valor de copiar realidades calientes.

Cuando se analiza toda su producción para el semanario *Fotos*, resulta muy complicado establecer una serie de discursos transversales que se mantuvieran a lo largo del tiempo. Sin embargo, sí que podríamos destacar algunas claves visuales:

- Los protagonistas absolutos de sus escenas son los hombres. No hay casi ninguna mujer en ellos, ni siquiera como víctimas ni como trabajadoras en la retaguardia. De hecho, sólo hubo una excepción y tuvo lugar no en *Fotos*, sino en *Y. Revista para la mujer*, publicada precisamente por la Sección Femenina de Falange, de la que hablaremos a continuación.
- En ocasiones, se aprecia una denuncia de la destrucción del patrimonio por parte de las milicias y del ejército republicano. Así, los soldados rebeldes llegan a pueblos y ciudades que tienen en ruinas algunos de sus monumentos, como el Alcázar, la Plaza de Zocodover, en Toledo (núm. 33, 9 de octubre de 1937) o una torre mudéjar de Teruel (núm. 55, 12 de marzo de 1938). Esta misma intención se repetirá en dibujos para otros medios escritos, como en el núm. 2 de *Vértice*, de mayo de 1937 (con el campanario de San Andrés en Eibar), o en *Illustrated London News*, con dibujos del puente colgante de Portugalete (18 de septiembre de 1937), de las iglesias destruidas de Belchite y de Caspe (2 de abril de 1938) o de la Cámara Santa de Oviedo (11 de diciembre de 1938).
- Se puede apreciar un vivo interés por la tecnología de guerra que parece fascinarle, y que “refleja en su obra el novedoso armamento que procedente en su mayoría del extranjero va a emplearse en la guerra civil española: los bombarderos Savoia-Marchetti o los cazas Fiat CR-32 italianos, blindados como los Panzer I alemanes, piezas de artillería y antiaéreas de variado calibre y un sinfín de material” (Mendoza 2012, 168). En efecto, los cañones son los grandes protagonistas en el núm. 24 (7 de agosto de 1937) y lo mismo sucede con los tanques

blindados en los números 28 (4 de septiembre de 1937), 46 (8 de enero de 1938) y 77 (20 de agosto de 1938).

- En cuanto a los modos de presentación de las ilustraciones, existe un predominio de la multiplicidad de viñetas sobre la imagen unitaria. De esa manera, Kemer lograba transmitir la idea de simultaneidad y fragmentariedad (véase figura 2), como si todo aquello estuviera sucediendo al mismo tiempo, aunque no era así.

Figura 2 "Frente de Vizcaya"



Fotos, San Sebastián, 12, 15 de mayo de 1937.

En esto recuerda mucho, y no sería fruto de la casualidad, la estrategia visual que había triunfado en las revistas gráficas de los años treinta en todo el mundo, y que en España tenía magníficos ejemplos en diarios y semanarios como *Ahora* (1930-1939) o *Crónica* (1929-1938). Sin embargo, también opta en ocasiones por dedicar toda la página a una sola imagen, como en las que casi podríamos agrupar como una serie dentro de esos cientos de dibujos. Se titulan “Apuntes de la gesta”, términos que ya habían sido indicados en el artículo sobre su exposición individual en San Sebastián de febrero de 1938. En todas ellas se repite un mismo esquema, con casi una montaña de soldados que están a punto de entrar en combate. Se pueden consultar en los números 70 (2 de julio de 1938) (véase figura 3), 73 (23 de julio de 1938), 77 (20 de agosto de 1938) y 86 (22 de octubre de 1938).

Figura 3 “En las cumbres del valle de Bielsa”



Fotos, San Sebastián, 70, 2 de julio de 1938.

Para concluir, sorprende que algunos dibujos realizados en los últimos días de la guerra muestren una temática bastante distinta a las que había trabajado con anterioridad. Por una parte, se le envía a Madrid para que capte los paisajes de destrucción tras la batalla en los días previos a la victoria del Ejército de Franco. Son, de hecho, un reencuentro con el que había sido uno de sus escenarios más repetidos, el frente en Ciudad Universitaria, el Hospital Clínico y, no lejos de allí, Moncloa y Plaza de España. Por mencionar sólo algunos, los había representado en el núm. 26 (21 de agosto de 1937) y volvería a dedicarle su atención, casi un año y medio después, en el núm. 109 (1 de abril de 1939). Recordemos que la Ciudad Universitaria había tenido un especial valor estratégico para la Segunda República porque había representado el intento más ambicioso de impulsar la enseñanza superior en España, el acceso de las mujeres a la misma y que incluso en su arquitectura se estaban empezando a defender algunos presupuestos del Movimiento Moderno. El artista confirma en sus memorias la importancia de ese trabajo de comienzos del año 1939:

Desde las trincheras cavadas en la Ciudad Universitaria se podían distinguir las primeras casas de Madrid. Entre medias, se levantaban, como esqueletos desguazados, edificios de diversas Facultades milagrosamente en pie [...] Siguiendo instrucciones de Fernández-Cuesta [...] me dirigí a Madrid para hacer dibujos del frente en la Ciudad Universitaria. Comprendía la primicia que significaría para la revista de Fernández-Cuesta ilustrarla con mis dibujos. La gran repercusión que tendría y cuánto significaría para mí como artista (Reque Cereijo 2020, 299-300).

Por último, realiza para *Fotos* un par de dibujos que escapan totalmente a lo que había sido su producción previa. Quizás por el asunto tan truculento del que se trataba, las torturas a partidarios del bando nacional en las checas de Barcelona, decide dejar volar la imaginación casi por única vez:

Kemer llega a ejecutar obras de marcado carácter surrealista, plasmando un mundo onírico de pesadilla en el que el pavimento de ladrillo se convierte en laberinto, expresión del miedo y la angustia de la víctima, mientras que los colores forman, con daderos surgidos de la nada, extrañas composiciones (Mendoza 2012, 168).

La expansión de su arte más allá de *Fotos*

A las pocas semanas de que empezara a trabajar para aquel semanario, su calidad le hizo ser llamado por otras revistas publicadas por Falange. De inmediato, un grabado suyo aparece en el núm. 1 (abril de 1937) de la que será la revista de lujo más importante del bando sublevado y del primer franquismo, *Vértice*, dirigida en sus primeros dos años por el escritor Samuel Ros. Curiosamente, se trata de *Placidez*,

uno de los grabados que había presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1932, al que nos hemos referido antes. En espera de que marchara al frente para vivir y dibujar la guerra en primera persona, se le ofrecía al público una muestra de su pericia técnica.

Al contrario de lo que haría en *Fotos*, ahora permitió que aparecieran sus apellidos reales, Reque Meruvia, en la descripción que acompañaba a esa imagen. Lo mismo sucede en el núm. 2 de esta misma publicación (mayo de 1937), aunque en este caso se trata de un dibujo a lápiz de tema bélico, *Eibar destruido*, con un pie de foto que refuerza la propaganda rebelde de que los bombardeos a las ciudades vascas eran provocados por las fuerzas republicanas y no por las sublevadas: “Como en Irún, como en Toledo, en Guernica, en Durango y tantas otras ciudades de la España mártir, la tea incendiaria del bolcheviquismo, avivado por el soplo frío de Asia, prendió también en Eibar”. La composición es muy unitaria y muestra un paisaje naturalista en ruinas por el que avanzan dos soldados, lo que permite al lector adentrarse en ese entorno destruido.

También en el núm. 3 (junio de 1937) se mantienen sus apellidos como firma de una escena que nada tiene qué ver con el conflicto; pero que, por su temática indigenista, permitía a los responsables literarios de la revista hacer desfilar el argumentario católico e imperialista sobre el que se justificó la guerra civil española. Se trata de un texto de contenidos claramente racistas, en el que se puede leer: “Y la luz de la Religión Verdadera desterró para siempre en el espíritu de los indios sombras de la paganía, los cultos fetichistas, que los ardían y confundían en la lujuria y el fuego del panteísmo” (1937). Obviamente, estamos ante un ejemplo muy claro de manipulación de la imagen, pues Reque Meruvia siempre defendió con orgullo sus orígenes y cultura bolivianos.

Para cerrar este episodio de su trabajo para *Vértice*, un mes más tarde (julio y agosto de 1937) ilustraría de nuevo sobre la guerra civil, con cuatro acuarelas que el presupuesto de una revista tan lujosa hizo posible que fueran reproducidas a todo color. Describen diversas batallas en el País Vasco, y son imágenes sencillas, nada recargadas, en las que el paisaje cobra más protagonismo que los soldados. Es sorprendente que no volviera a publicar allí hasta el núm. 16 (noviembre de 1938), en la que sería su última intervención, y donde aparece por primera vez con el seudónimo de Kemer. Se trata de una acuarela de tintes muy expresionistas, donde yace el cadáver de un soldado en primer término mientras al fondo avanzan tanques blindados que se recortan sobre un fondo de explosiones (véase figura 4).

Figura 4 Vértice



San Sebastián, 16, noviembre de 1938.

También fue colaborador de otra importante publicación del bando rebelde, *Y. Revista de la mujer nacional sindicalista*, cuyo primer número apareció el 1 de febrero de 1938 en San Sebastián, la ciudad donde se publicaban *Vértice* y *Fotos*, sin que hubiese ninguna casualidad en esa coincidencia. Fue impulsada por la Sección Femenina de Falange Española, creada por Pilar Primo de Rivera, hermana de José Antonio, el fundador de la Falange. De tirada mensual, con unas 50 páginas de una gran calidad en el diseño y en la producción, se trataba de una oferta complementaria a *Vértice*, destinada en este caso a las lectoras, lo que se traducía en muchas menos páginas dedicadas a noticias políticas y más a aquellos asuntos que se suponía que debían saber las mujeres del régimen que estaba a punto de instaurarse en España: labores domésticas, obras sociales, cuidados de belleza, moda y recetas de cocina.

La presencia de dibujos de Reque Meruvia, que firma Kemer, nos vuelve a sorprender porque en esta publicación no se le piden dibujos de guerra sino ilustraciones para dos textos literarios, en este caso cuentos breves.

En el núm. 7 (1 de septiembre de 1938) realiza dos dibujos al carboncillo, posteriormente coloreados, para el relato breve *El cuarto rojo*. Tienen un estilo más convencional, muy en la tradición de las novelas naturalistas del siglo XIX. En el núm. 8 (1 de octubre de 1938) hace dos viñetas para el cuento anónimo *Concha y Soledad. Mujeres de Falange*, sobre la labor de dos operadoras de teléfono en una centralita

de la provincia de Madrid. Son originalmente dos acuarelas que retratan la labor de cada una de ellas, entendida casi como una escena de género en tiempos de guerra, pero que en su composición o intención no aportan nada nuevo a lo que había hecho con anterioridad.

Otra publicación donde colaboró Kemer en repetidas ocasiones fue el semanario *La Ametralladora*, que había empezado, bajo el título de *La trinchera*, el 25 de enero de 1937, como un producto más de la Delegación de Estado de Prensa y Propaganda. Se trataba de una revista humorística repartida de forma gratuita a los combatientes, que recibió su impulso definitivo desde mayo de ese mismo año cuando asumió la dirección el periodista y dramaturgo Miguel Mihura. Este invitó a colaborar a otros humoristas gráficos como Tono o Enrique Herreros, y situó a Tomás Borrás como comisario de la revista, que fue editada en diversas ciudades, para acabar haciéndolo en San Sebastián, donde dejaría de publicarse el 21 de mayo de 1939, poco después del final de la guerra.

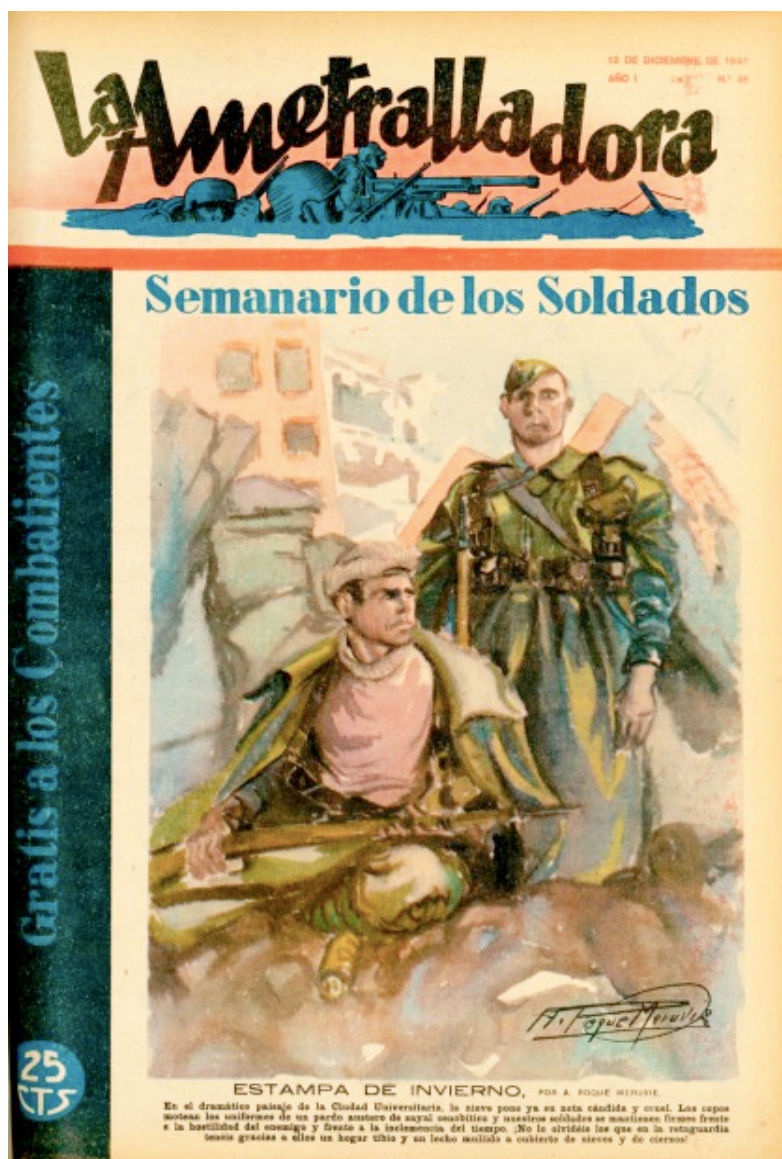
De nuevo, existen algunos factores comunes entre los responsables de esa revista y la invitación a participar a Reque Meruvia, como el hecho de que sus miembros procedían en su gran mayoría de Falange y de que se editó, al menos durante un tiempo, en San Sebastián.

La primera participación fue nada menos que una portada a todo color, la del núm. 46 (12 de diciembre de 1937). Se titula *Estampa de invierno* y muestra a un par de soldados en medio de una Ciudad Universitaria de Madrid totalmente reducida a escombros (véase figura 5). Firma de nuevo como Reque Meruvia y lleva el siguiente pie de imagen:

En el dramático paisaje de Ciudad Universitaria, la nieve posa ya su nota cándida y cruel. Los copos motean los uniformes de un pardo austero de sayal cenobítico y nuestros soldados se mantienen firmes frente a la hostilidad del enemigo y frente a la inclemencia del tiempo. ¡No lo olvidéis los que en la retaguardia tenéis gracias a ellos un lugar tibio y un lecho mullido a cubierto de nieves y de cierzos!

Una semana después (19 de diciembre de 1937) publica la contraportada, que será también en color, y que mantiene parecidos rasgos estilísticos. Se titula *Hamido en las trincheras* e introduce una atmósfera orientalista porque los soldados procedían del Norte de África: de hecho, el que está sentado lleva un turbante y el que permanece de pie tiene en su cabeza un fez rojo. Como detalle curioso, aunque sigue firmando como Reque Meruvia, en el pie de imagen aparece mal escrito su nombre: A. Roque Meruvie.

Figura 5 "Estampa de invierno"



La Ametralladora, San Sebastián, 43, 12 de diciembre de 1937.

La siguiente participación (núm. 53, 30 de enero de 1938) insistía en esta cuestión del orientalismo, en la que se defendía el orgullo de haber sido potencia colonial, con nostalgia por un remoto pasado imperial de España, al que ya sólo le quedaban algunas posesiones en el Sahara occidental. Es una serie de cuatro escenas que ilustran un cuento, *El romance de la bandera de Marruecos*, escrito por José María de Vega y con dedicatoria a Nemesio Fernández-Cuesta (hermano de Manuel, del que hemos hablado como director de la revista *Fotos*, y de Raimundo, que fue uno de los líderes de Falange) y en ellas se recrean espacios exóticos, dominados por palmeras y construcciones de adobe, en las que se muestra la armoniosa convivencia de tropas españolas y población civil marroquí.

El 6 de marzo de 1938 (núm. 58) dibuja otra viñeta para el interior de la revista, con un texto anónimo titulado “Estampas del frente monótono. ¡Voces de España!”. Es un dibujo a carboncillo donde cuatro soldados en distintas actitudes esperan, sobre un fondo de paisaje, la siguiente orden de batalla. Es una de las imágenes más estáticas de las que realizó y aparece firmada como “A. Kemer”.

Para el número del 4 de septiembre de 1938 se le reserva una página interior completa, con una escena donde los soldados musculosos cruzan las vigas de hierro de puentes volados por el ejército republicano. Es una composición impactante, en la que las diagonales que marcan esas vigas se cruzan en zigzag y que presenta dos puntos de vista. El primer grupo de tres soldados se sitúa a la altura de nuestros ojos mientras que un par de soldados del plano posterior son percibidos desde abajo, casi en contrapicada, lo que aumenta su impresión de monumentalidad. Por último, Kemer (porque así firma esta acuarela a color) apuesta por un escenario donde casi no hay espacio para respirar, con una línea de horizonte situada muy arriba.

Por el contrario, la portada del 11 de septiembre de 1938 podría actuar como continuidad argumental de la anterior. En esta ocasión son los soldados los que están construyendo nuevos puentes. De nuevo, típicos representantes del cuerpo heroico: musculosos, activos, vienen a constatar que una de las influencias de Kemer era el estilo de algunos pintores tardorrenacentistas y barrocos, en especial Miguel Ángel Buonarroti.

Para completar el registro de su participación en *La Ametralladora* también realizaría la contraportada del núm. 65 (24 de abril de 1938) y la portada del núm. 82 (21 de agosto de 1938), donde capta una escena de combate desde el interior de la trinchera.

Estas numerosísimas colaboraciones no sólo fueron destinadas a publicaciones españolas, también trabajó para la muy prestigiosa revista gráfica inglesa *Illustrated London News*, que ya unos años atrás había contratado sus servicios como corresponsal gráfico en la guerra del Chaco, como mencionamos al comienzo del artículo. Hemos localizado cuatro intervenciones. La más antigua, titulada “Por un artista español con Franco: escenas en Bilbao y Madrid” (18 de septiembre de 1937), se compone de tres dibujos a carboncillo que comparten un encuadre dominado por el plano general, donde las figuras quedan perfectamente integradas en el paisaje, natural o de trincheras.

La segunda (11 de diciembre de 1937) se llama “Guerra de trincheras en España: bloques de hormigón, minas y un puesto de observación”, recrea tres escenas del asedio de Oviedo, Asturias, y una del frente de Madrid. Como en el primer encargo que

se le había hecho, los cuatro dibujos son básicamente ambientales, se obvia captar momentos violentos del combate.

Hay que esperar unos meses para volver a encontrarle en alguna publicación en esta revista. El artículo se titula “La contraofensiva de Teruel: luchando en el valle de la Alfambra” (26 de febrero de 1938) y es nada menos que una página doble en la que, por primera vez, aparecen escenas de batalla de forma explícita. En concreto, son seis viñetas en las que reaparecen esos soldados de cuerpos exagerados, con armas en mano, que avanzan junto a tanques por los diversos parajes de ese valle.

El último trabajo firmado por Reque Meruvia se titula “Un artista con las fuerzas de Franco: el avance hacia el mar” (2 de abril de 1938). Los dibujos siguen la propuesta que había iniciado en el anterior, pero ahora cuentan el avance del ejército rebelde hacia el Mediterráneo, con la conquista de las localidades de Caspe y Belchite. Aunque, como hizo a menudo Reque Meruvia, en la parte inferior de los dibujos suele haber una breve descripción de lo que está dibujado, en esta ocasión la revista añade un texto adicional en el que confirma que se había convertido en un colaborador habitual: “Traemos aquí dibujos del señor A. F. Meruvia, cuya obra es ahora bien conocida por nuestros lectores, que describen escenas durante la misma operación”.

A modo de paréntesis, diremos que, pese a todo, fue una publicación que se había inclinado más por la propuesta de figuración elegante y sofisticada que estaba realizando Carlos Sáenz de Tejada, con el que –quizás a través de la agencia A. E. Johnson– trabajaron en muchas más ocasiones que con Reque Meruvia –de hecho, desde noviembre de 1931 habían publicado algunas ilustraciones suyas para novelas–. El primer dibujo de guerra de Sáenz de Tejada, quien ya había colaborado muchos años antes, en el número de Navidad de 1931, apareció el 13 de febrero de 1937 y el último lo hizo el 11 de diciembre de ese mismo año, cuando la mayoría de ellos estaban dedicados a batallas del Frente Norte (Bilbao y Santander), que estaban más cerca de su domicilio familiar, aunque también a las operaciones de Brunete, Huesca o Madrid.

Además, y como una información que refuerza la hipótesis de esta investigación, dicha revista semanal inglesa apostó con fuerza por mantener, frente al dominio de la fotografía, el estatus del dibujo para documentar la guerra civil española, porque además de los trabajos de Reque Meruvia y de Sáenz de Tejada, publicó abundantes testimonios gráficos de artistas ingleses que estaban en España. Entre ellos su propio dibujante, Bryan de Grineau (1883-1957), que estaba allí y tomaba apuntes desde agosto de 1936, con experiencia previa en la Primera Guerra Mundial y que después también dibujaría escenas de la Segunda Guerra Mundial; el renombrado muralista John Spencer Churchill (1909-1992), sobrino del primer ministro Winston

Churchill; o el francés Georges Scott (1873-1943), también muy experimentado en cubrir conflictos internacionales en el período de entreguerras, ya publicando sus dibujos desde los momentos finales del conflicto español. La mayoría de los dibujos de estos artistas están más cerca de la recreación de ambientes vacíos que de la presentación épica de diversas batallas, lo que les aleja tanto de la propuesta de Reque Meruvia como de la de Sáenz de Tejada. En todo caso, por la orientación política conservadora de *Illustrated London News*, todos ellos reflejaron la vida cotidiana o el conflicto desde el bando sublevado y cuando, en alguna ocasión, se hace desde suelo republicano, el tono de los textos que explican cada imagen es claramente contrario al bando de la legalidad vigente hasta entonces, como en el del 29 de agosto de 1936, titulado “La vida en Madrid durante la guerra civil. La capital dominada por los extremistas, la milicia obrera”, ilustrado por Bryan de Grineau.

Epílogo: su actividad durante la dictadura franquista

Nada más ser declarado el final de la guerra, Reque Meruvia es contratado para realizar dos portadas en el diario *ABC* (4 y 21 de abril de 1939), ambas captadas en el entorno del derruido Hospital Clínico de Madrid. Sin embargo, y a tenor de los fondos que conserva el Museo ABC, pudieron haber sido más: allí se conservan tres carboncillos sobre papel titulados *Auxilio Social en Madrid* (véase figura 6), *El Hogar del Combatiente en Madrid, año de la Victoria* y *Alcázar de Toledo, primer año triunfal*. Todos ellos fueron realizados en 1939 y sorprende que los dos primeros estuvieran dedicados a escenas de atención a heridos y a población civil, porque pertenecen a una temática casi inédita en los cientos de dibujos que había firmado en los dos años anteriores.

Unos días después volvemos a tener noticias de él, como esta investigación ha sacado a la luz. El 7 de mayo celebra una exposición individual de acuarelas, dibujos, plumillas y óleos en el Círculo Unión Mercantil, de Madrid, organizada por el Servicio Nacional de Propaganda y por Auxilio Social. Superaba con creces el centenar de obras, muchas de las cuales habían sido realizadas en los frentes del Norte, del Ebro y de Madrid, y también se incluían escenas de las torturas en las checas de Barcelona, de las que ya hemos hablado.

En las reseñas de la exposición se insiste en la supuesta condición de testimonios reales de lo representado, se obvia toda interpretación o traducción artística: “impresionan vivamente por el realismo con que son tratados los temas guerreros y, en especial, el tenebroso martirio rojo en las checas barcelonesas, interpretado con un crudo verismo” (Anónimo 1939).

La muestra fue clausurada el 24 de mayo –en un acto presidido por el teniente general Queipo de Llano, al que acompañaron otros generales españoles e italianos– y en la prensa se anunciaba que pronto iba a abandonar España con destino a Latinoamérica donde, en efecto, viviría en diversos países. En uno de ellos recibiría la noticia de que el 23 de julio de 1940 el General Franco le había concedido el título de Caballero de la Orden de Isabel la Católica, la condecoración más alta que se concede a la población civil en España.

Figura 6 Auxilio Social en Madrid, 1939.



Grafito sobre papel, 327 x 221 mm. Madrid. Colecciones Museo ABC.

Tres años después vuelve a participar en una de las mayores empresas propagandísticas del franquismo, la *Historia de la Cruzada Española*, cuya dirección artística corrió a cargo de Carlos Sáenz de Tejada y Joaquín Valverde. En el tomo 30, publicado en 1943, aparece una serie extensa de sus dibujos, muy centrados casi todos en diversas escenas de batalla en el Norte de España. Se titulan *Villarreal, el día de la Liberación*; *Entrada a Valmaseda de las tropas nacionales*; *En el sector de Loma de Canto*

frente al monte Naranco; Ruinas del barrio de San Roque; Detalle del puente giratorio de Bilbao; Durango, pórtico de Santa María; Restos del puente colgante de Portugalete; Plaza del Ferial, de Guernica, e imponente visión del pueblo destruido; Volados los puentes de Bilbao, el público utiliza las barcas para pasar de un lado a otro de la ciudad y La ermita de San Roque, en el Pico de la Nevera.

Sin embargo, en el tomo 31, que apareció también en 1943, la mayoría de los dibujos describen diversos lugares de Madrid, sobre todo en Ciudad Universitaria, como la Casa de Velázquez, la Residencia Fernández del Amo, Moncloa, el Parque del Oeste, Plaza de España, Carabanchel o el Hospital Clínico, donde curiosamente se reutiliza un dibujo que años antes había sido portada del diario ABC. Finalmente, en el tomo 32 se publican sus últimos dibujos, que describen las ruinas de Teruel, Huesca y Belchite, destruidas en batallas destacadas del Frente del Ebro.

En resumen, en esta *Historia de la Cruzada española* aparecieron un total de 43 dibujos de Reque Meruvia, agrupados casi todos en esquemas de mosaico, donde se presentan cuatro, seis y hasta siete escenas en una misma página. Y en ellos, tal y como había sucedido a menudo, existe un predominio de los paisajes desolados por la destrucción bélica que deja en un segundo plano a las figuras.

En 1946 regresa a España, donde realizará algunas decoraciones murales, como en el ábside de la iglesia de San Francisco de Asís o en la parte delantera de la iglesia de San Juan de la Cruz, ambas en Madrid. Otras se quedarían sólo en proyecto, como el titulado *Cruzados del s. xx*, que iba a estar destinado a los laterales de la nave principal de la basílica del Valle de los Caídos, pero que finalmente fue rechazado por el dictador al considerarlos, al parecer, demasiado realistas, aunque sólo nos parece así el propio retrato del dictador, ya que el resto de figuras son arquetipos, alegorías y símbolos. Donado por la familia, en la actualidad se encuentra en el Archivo Histórico Militar de Ávila, donde se conserva también el mayor conjunto de obra original (dibujos, acuarelas, óleos) que realizó el artista boliviano durante la guerra civil española.

Conclusiones

La producción de dibujos, grabados y acuarelas de temática guerracivilista que firmó el boliviano Arturo Reque Meruvia, Kemer, constituye uno de los testimonios más sobresalientes de la importancia que tuvo la imagen artística en el bando sublevado. Este hecho es mucho más relevante porque desde las autoridades de Prensa y Propaganda se optó en general por la fotografía documental como medio visual más eficaz, por lo que hasta ahora no se había prestado demasiada atención

a la labor de dibujantes y pintores como él, Carlos Sáenz de Tejada, Teodoro Delgado o Joaquín Valverde.

El éxito de Reque Meruvia se debió a que fue capaz de crear un estilo personal, fácilmente reconocible, y que estaba basado en la descripción de dinámicas escenas de combate, donde los soldados están perfectamente integrados en el paisaje. A diferencia de sus colegas españoles, en general muy influidos por la tradición pictórica de los siglos anteriores, sobre todo del Barroco, Reque Meruvia propuso un tipo de imagen novedosa, que conseguía transmitir al espectador el efecto instantáneo de la fotografía pero, además, añadirle una carga emocional que interesó a los responsables de la Falange, el partido político que tanto le promocionó en esos años.

Además, su actividad fue muy intensa y continuada en el tiempo. Esta investigación ha recuperado una abundante producción destinada no sólo a la revista *Fotos*, sino a varias cabeceras falangistas especializadas, como la revista de lujo por excelencia en el bando rebelde, *Vértice*; la destinada a las lectoras, *Y. Revista para la mujer*; y la de contenidos humorísticos, *La ametralladora*. En el plano internacional, también queremos destacar la proyección que tuvo su arte en *Illustrated London News*, desde donde contó la guerra civil española como si fuera un conjunto de vistas, de paisajes en ruinas, huyendo de tentaciones expresionistas o truculentas, como era habitual. —

Referencias

- Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. 1937-1946. *Vértice*. <https://ceclmdigital.uclm.es/details.vm?q=parent%3A0001780331&lang=es&view=prensa&s=9>
- Anónimo. 1938. "F.E.T. de las J.O.N.S, delegación de prensa y propaganda de Guipúzcoa. Exposición Kemer." *Fotos* no. 50 (5 de febrero): 8-9.
- Anónimo. 1939. "Exposición Kemer." *ABC*, 11 de mayo, 1939, 11.
- Antón, Manuel. 2021. "El imaginario gráfico desechable en la "zona republicana" durante la guerra civil (1936-1939)." Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid.
- Antón, Manuel. 2015. "La existencia ruinoso: Realidad urbana en el imaginario gráfico de la guerra civil española (1936-1939)." En *Artes plásticas y ciudad*, Miguel Ángel Chaves Martín director, 47-54. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Arcediano, Santiago y José Antonio García Díaz. 1993. *Carlos Sáenz de Tejada*. Vitoria: Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava.
- Ascunce, José Ángel. 1999. *San Sebastián, capital cultural (1936-1940)*. San Sebastián: Michelena.
- Biblioteca Nacional. 2006. *A pesar de todo dibujan... La Guerra Civil contada por los niños* (catálogo de la exposición). Madrid: Biblioteca Nacional.
- Bonet, Eugeni, Miguel Sarró, Javier Pérez Segura, Cristina Cuevas-Wolf, María Gough, Jordana Mendelson, Miriam Basilio, Sally Stein, Jeffrey Schnapp, José Ángel Ascunce Arrieta y Jorge Blasco Gallardo. 2008. *Revistas, modernidad y guerra*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Bonet, Juan Manuel. 2010. "Divagaciones sobre dos ilustradores." En *Dos miradas, una visión. Los dibujos de guerra de Carlos Sáenz de Tejada y Joaquín Valverde*, 3-10. Madrid: Galería José de la Mano.

- Brauner, Alfred y Françoise Brauner. 1976. *Dessins d'enfants de la guerre d'Espagne*. Saint-Mandé: Groupement de recherches pratiques pour l'enfance.
- Carabias, Mónica. 2010. *Mujeres modernas de Falange, 1938-1940*. ("Y, revista para la mujer"). Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí.
- Castillo, Fernando. 2010. "Dos miradas, una visión. Los dibujos de guerra de Carlos Sáenz de Tejada y Joaquín Valverde." En *Dos miradas, una visión. Los dibujos de guerra de Carlos Sáenz de Tejada y Joaquín Valverde*, 12-22. Madrid: Galería José de la Mano.
- Escudero, Inés. 2022. "Las artes plásticas durante la guerra civil española." Tesis de doctorado. Universidad de Zaragoza.
- Escudero Gruber, Inés. 2014. "La España infecta: lo grotesco en los álbumes de guerra y los dibujos republicanos." En *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*, Concha Lomba y Juan Carlos Lozano editores, 367-379. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Espinosa, Francisco Javier. 2022. "La propaganda en los dos bandos durante la guerra civil española: los casos de ABC Sevilla y ABC Madrid (1936-1939)." Tesis de doctorado. España: Universidad del País Vasco.
- Gamonal, Miguel Ángel. 1985-1986. "Sobre la obra de guerra de Arturo Souto." *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. XVII: 131-144.
- García, Isabel. 2002. "Rodríguez Luna, un arte de compromiso social y político." En *Entre la guerra y el exilio. Dibujos de Rodríguez Luna y Horacio Ferrer*, 45-67. Casablanca: Instituto Cervantes.
- Geist, Anthony y Peter Carroll. 2002. *They still draw pictures. Children's art in Wartime. From the Spanish Civil War to Kosovo*. Urbana: University of Illinois Press.
- López Sobrado, Esther. 2005. *Luis Quintanilla (1893-1978). Estampas y dibujos en el legado de Paul Quintanilla* (catálogo de la exposición). Santander: Universidad de Cantabria.
- Madrigal, Arturo. 2002. *Arte y compromiso en España 1917-1936*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo.
- Marcos Villalón, Emilio. 2004. *Luis Bagaría. Entre el arte y la política*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Mendoza Yusta, Rafael. 2012. "Arte y propaganda en la Guerra Civil. Las láminas de Kemer." *Arte, Arqueología e Historia*, no. 19: 161-169.
- Montero Curiel, Pilar. 2021. "Unidades fraseológicas y humor antirrepublicano en la revista *Fotos* (1937-1963)." *Estudios de lingüística del español* 43: 167-182. <https://doi.org/10.36950/elies.2021.43.8435>
- Palencia, Alonso de. 1938. "Kemer, el pintor que vive la guerra con sus pinceles." *Fotos*, no. 94, 17 de diciembre.
- Pérez Segura, Javier. 2008. *Horacio Ferrer y los nuevos realismos*, Segovia: Caja Segovia. Obra Social y Cultural.
- Pérez Segura, Javier. 2002. "Realidad y realismo en la obra de Horacio Ferrer." En *Entre la guerra y el exilio. Dibujos de Rodríguez Luna y Horacio Ferrer*, 27-43. Casablanca: Instituto Cervantes.
- Porta Martínez, Pablo. 1985. *1937 Castela e Souto en Valencia*. A Coruña: Ediciós do Castro.
- Reque Cereijo, Arturo. 2020. *Hablaré de mí (Imaynalla Nogamanta Parla)*. Málaga: Algorfa.
- Rotary Club Benahavís. 1996. *Arturo Reque Meruvia: óleos, acuarelas, aguafuertes... desde la primera línea de su arte* (catálogo de la exposición). Málaga: Rotary Club Benahavís.
- Sanz Hernando, Clara. 2019. "Apología del fascismo en la capital de la cruzada: "Diario de Burgos" y "El castellano" al servicio de la causa de Franco." *Estudios sobre el mensaje periodístico* 25 (1): 511-527. <https://doi.org/10.5209/ESMP.63743>
- Sarró, Miguel. 2005. *Pinturas de guerra. Dibujantes antifascistas en la guerra civil española*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Souto, Arturo. 1977. *Arturo Souto e os dibuxos de guerra*, prólogo de Luis Seoane. A Coruña: Ediciós do Castro.
- Sevillano, Francisco. 1998. "Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)." Tesis de doctorado. Universidad de Alicante.
- Tjaden, Ursula. 1996. *Helios Gómez: artista de la corbata roja*. Bilbao: Txalaparta.

Las teorías sobre el origen de los partidos políticos y el caso uruguayo

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA
DE INVESTIGACIÓN
ISSN 2683-2917
Vol. 5, núm. 2,
marzo - junio 2024
<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2>



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional

Theories about the origin of political parties and the Uruguayan case

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2.314>

Recibido: 7 de julio de 2023

Revisado: 10 de noviembre de 2023

Aceptado: 15 de diciembre de 2023

ID Juan Bautista Lucca

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y Centro de Estudios Comparados de la Universidad Nacional de Rosario. Argentina
juanlucca@hotmail.com

ID Cintia Pinillos

Centro de Estudios Comparados de la Universidad Nacional de Rosario
Universidad Nacional de Entre Ríos. Argentina
cintiapinillos@gmail.com

Resumen: Este artículo reflexiona sobre la génesis partidaria; la propuesta analítica radica en revisar, en un primer momento, la literatura general para proponer un ordenamiento en tres grandes grupos: a) explicaciones por la incidencia de cambios socioestructurales, b) explicaciones ancladas en el rol de los actores individuales y

colectivos, y c) trabajos que estudian los condicionamientos o cambios institucionales. Este ordenamiento analítico nos permitirá explorar teorías rivales sobre la génesis partidaria a la luz de un caso latinoamericano. El caso uruguayo es un laboratorio de análisis empírico de utilidad –especialmente un *vis-à-vis* con la región sudamericana– que permitirá controlar las perspectivas y proposiciones teóricas; pero también encontrar su límite y alcance contextual, por un lado, e inclusive, por el otro, identificar nudos gordianos para nuevas formulaciones y revisiones teóricas de carácter situado.

Palabras clave: Partidos políticos, República Oriental del Uruguay, élite, cambios socioestructurales, teoría de partidos políticos.

Abstract: In this text on party genesis, the analytical proposal lies in revisiting, at first, the general literature by proposing an ordering in three major groups: a) explanations by the incidence of socio-structural changes; b) explanations anchored in the role of individual and collective actors; c) and works that study institutional conditioning or changes. This analytical arrangement will allow us to explore rival theories on party genesis in the light of a Latin American case. The Uruguayan case is a useful laboratory of empirical analysis –especially *vis-à-vis* the South American region– which will allow us to control the theoretical perspectives and propositions, but also to find their limits and contextual scope on the one hand and even, on the other, to identify Gordian knots for new formulations and theoretical revisions of a situated nature.

Keywords: Political parties, Uruguay, élite, socio-structural changes, political party theory.

Introducción

Los estudios sobre el origen de los partidos políticos han sido, sin lugar a duda, una de las temáticas principales de reflexión dentro de las teorías de partidos desarrolladas en torno a la experiencia noroccidental. En este artículo, la propuesta analítica radica en visitar, en un primer momento, la literatura general sobre el origen de los partidos y proponer un ordenamiento en tres grandes grupos que abordan la génesis partidaria: a) quienes la explican por la incidencia de cambios socio-

estructurales, como por ejemplo a través de clivajes, crisis, coyunturas, estructura de oportunidades, entre otros; b) los que analizan la formación de partidos anclados en el rol de los actores, ya fuere por la preeminencia de los liderazgos, las élites políticas o bien la influencia de actores patrocinantes como los sindicatos, la Iglesia, movimientos sociales, entre otros; c) los trabajos que estudian la generación de organizaciones partidarias producto de los condicionamientos o cambios institucionales, que abarcan desde el tránsito de un régimen político a otro, las reformas vinculadas a las leyes electorales o de partidos, e inclusive otros elementos como la territorialización del poder político, entre otros aspectos (Kestler, Krause y Lucca, 2013). Este ordenamiento analítico –que no necesariamente tiene pretensiones de exhaustividad– es de enorme utilidad, puesto que recupera en gran medida los tres principales paradigmas dentro de la ciencia política y su incidencia dentro del área de estudios partidarios, a saber: el institucionalista, los estudios sobre la acción racional y el enfoque sociohistórico (otrora vinculado al estructural funcionalismo y en la actualidad con fuerte importancia dentro de los análisis histórico comparados).

Sin embargo, es interesante hacer jugar estas teorías rivales a la luz de un caso latinoamericano, no sólo para comprender el alcance de la explicación, sino también las aristas en que las miradas mayormente noroccidentales tienden a volverse difusas (Skocpol y Sommers, 1980). Para ello, se seleccionarán los partidos políticos relevantes y mayoritarios de la República Oriental del Uruguay desde la recuperación democrática hasta el año 2015, donde, al decir de Arend Lijphart (2000), el país ya alcanza el “test” de la mayoría democrática. Esta selección de casos presenta diferencias marcadas en cuanto al contexto de la génesis, pero fuertes similitudes entre los casos incluidos, porque todos los partidos han experimentado tanto el rol de oposición como el de gobierno; en segundo lugar, todos tienen una extensa relevancia a lo largo del tiempo que va más allá de las sólo tres elecciones para diputados nacionales que colocamos como criterio; en tercer lugar, que gran parte de los casos seleccionados son relevantes en el mismo tiempo, lo que permite entender claramente por qué éstos son quienes articulan el juego oposición-gobierno; en cuarto lugar, que más allá de los diagnósticos sobre los peligros del multipartidismo en la región, en el plano legislativo los partidos relevantes o que articulan la disputa política son los partidos con vocación mayoritaria, los cuales, observados de conjunto, plantean un sistema de partidos con formato de multipartidismo moderado; entre otros. Estos motivos hacen de Uruguay un laboratorio de análisis de enorme relevancia como estudio de caso en perspectiva comparada para la región.

Ahora bien, definir qué es un partido político relevante y mayoritario es un aspecto de enorme complejidad teórica y empírica, ya que esto puede ser analizado en torno a ciertas condiciones: el grado de institucionalización, el desempeño electoral, la pervivencia en el tiempo o inclusive el rol histórico en ciertas coyunturas, entre

otros aspectos. En el contexto latinoamericano, donde el diagnóstico sobre los sistemas de partidos en las últimas décadas fue la transformación o el cambio, cuando no la diversidad dinámica de las organizaciones partidarias, tratar de encontrar partidos políticos relevantes y mayoritarios pareciera una tarea aciaga; sin embargo, diversos estudios colocan el acento en advertir que existe un grupo de partidos políticos que, más allá de sus caracterizaciones (clientelares, clasistas, personalistas, *catch-all*, entre otros), tuvieron una presencia activa, continua y mayoritaria en la dinámica interpartidaria. En términos operativos, llevaremos a cabo la selección de dichos partidos a través de la utilización de un triple criterio: alcanzar el 10% de las votaciones parlamentarias para la cámara baja o diputados, en al menos tres elecciones durante el actual período democrático y desempeñarse como fuerza partidaria dentro del oficialismo o la principal fuerza de oposición.

El sustento teórico de por qué incluir como partidos relevantes a aquellos que superan la barrera del 10% en las elecciones a diputados, se ancla en discusiones teóricas previas, como las desarrolladas por Kennet Janda (1980) o Harmel y Robertson (1985, 507), aunque ponían el acento en el *5% rule*, es decir, en una barrera de este valor para considerar los partidos a estudiar, dada la situación de amplia formación de partidos, la diversidad dinámica en la configuración del sistema de partidos y en un creciente formato multipartidista en América Latina, un *10% rule* puede ser considerada una barrera lo suficientemente elevada como para diferenciar los partidos relevantes y mayoritarios de aquellos que, aunque expresivos, no adquieren centralidad en la escena política (Sartori 1980). La selección de la cámara baja o de diputados como esfera donde observar dicha barrera electoral obedece, en primer lugar, a que esta instancia refleja con mayor detalle la heterogeneidad del electorado y cómo está fragmentada la representación partidaria dado el carácter proporcional que esta cámara posee en América Latina; en segundo lugar, que es en esta cámara donde puede observarse el ingreso de nuevos partidos a la representación política y, por ende, observar su evolución a lo largo del tiempo.

En este sentido, tomamos como criterio la presencia durante tres elecciones legislativas para la cámara baja, ya que con este criterio podemos seleccionar claramente aquellos partidos que, más allá de su condición de nuevos o tradicionales, tienen una duración en el tiempo en un lugar de relevancia, que puede ser consecutivo o no, pero que –en los casi cuarenta años de la nueva democracia en el cono sur–, implica al menos tener vigencia relativa en un rango de 4 a 15 años (Bolleyer 2012, 322).

Ahora bien, si los criterios previos permitían identificar a los partidos relevantes dentro del juego interpartidario, focalizarnos únicamente en la arena legislativa sería claramente apropiado para sistemas políticos con un formato parlamentarista, donde dicha arena es la instancia nodal de la representación política. Sin embargo,

en América Latina es el poder ejecutivo nacional el principal cargo o trofeo en disputa, y por ende es el eje en torno al cual se ordena el juego partidario, puesto que perder la elección a la presidencia implica permanecer fuera de la principal instancia de distribución de incentivos y recursos selectivos. Los partidos políticos han desarrollado una creciente vocación colusiva en pos de no verse excluidos, por ejemplo, de los recursos del *spoil system*, y que da lugar a una formación de partidos cartel. En el caso latinoamericano, y especialmente en los casos aquí analizados, la disputa presidencial oficia de fuerza centrípeta en un campo que se configura principalmente en una distinción entre oficialismo y oposición, motivo por el cual, incluimos como criterio el que los partidos relevantes formen parte del gobierno (para diferenciar entre partidos que ocupan el rol principal o bien que desempeñan una parte secundaria de una coalición de gobierno) o parte de la principal fuerza de oposición (en este punto se distingue, al igual que en el caso anterior, si son la principal fuerza de oposición por sí solos, si lo son en una coalición mayor, y en dicho caso si ocupan un rol primario o secundario).

Teorías sobre la génesis partidaria

Los partidos políticos son una institución en sentido amplio (Schedler, 2000) y, por ende, pueden ser clasificados acorde a las tradiciones analíticas de la ciencia política contemporánea: el viejo institucionalismo acentuó la centralidad de las reglas del juego político en una clave formal o normativa; el nuevo institucionalismo, en su versión de la acción racional, puso el énfasis en los agentes de la dinámica política; y el neoinstitucionalismo en clave socio histórica puntualizó en la transformación social de los “patrones de significación que guían la acción humana” (Hall y Taylor 2003, 209; Peters 2003). Al tomar estas miradas macro teóricas como guía, clasificaremos la literatura que busca las causas del origen partidario en: las condiciones institucionales, la dinámica de los actores individuales y colectivos, y los cambios socioestructurales.

Condiciones institucionales

En el enfoque sobre las *condiciones institucionales*, uno de los principales argumentos sobre la formación de partidos nuevos estuvo centrada en el sistema electoral, como puede observarse en las propuestas de Maurice Duverger (1970), Rae, Hanby y Loosemore (1971), Charles Hauss y David Rayside (1978, 43), Robert Harmel y John Robertson (1985, 405), entre otros. Ellos coinciden, en gran medida, en el hecho de que un sistema proporcional incentivaría la formulación de nuevos partidos políticos y un sistema mayoritario lo obstaculizaría.

En segundo lugar, otro cúmulo de autores acentúan en las características del distrito electoral, tal como puede advertirse en la obra de Joseph Willey (1998), Gary Cox (1997, 203), Rein Taagepera y Matthew Shugart (1989, 112), o Mainwaring, Gervasoni y Nájera (2010), al apuntar que un distrito grande alienta la inclusión de nuevos partidarios y, a la inversa las circunscripciones pequeñas (uninominales o binominales) lo desalentarían.

En tercer lugar, otro grupo de autores enfatizan en el proceso formal de inscripción de nuevas siglas partidarias, como es el caso de Simon Hug (2000), Ana María Mustapic (2013, 207) y Rodrigo Losada y Nicolás Liendo (2015, 39), al apuntar que requisitos institucionales más lábiles para inscribir legalmente partidos –o para sobrevivir electoral o financieramente– alentarían a que nuevos partidos busquen ser parte del sistema.

Por último, existen explicaciones institucionales que enfatizan en la forma de gobierno –presidencial o parlamentaria– y la distribución territorial del poder –Gobierno unitario y centralizado versus Federal y descentralizado–. En el primer argumento, autores como Charles Hauss y David Rayside (1978, 44), Mainwaring, Gervasoni y Nájera (2010, 16) plantean que el presidencialismo facilita el ingreso de *outsiders* con siglas partidarias *ad hoc* para competir electoralmente, lo cual alienta la proliferación partidaria. En cuanto al segundo argumento, autores como Charles Hauss y David Rayside (1978, 45), Arend Lijphart (2000, 185), Joseph Willey (1998) y Paul Lucardie (2000, 180), manifiestan que en los casos en que el poder está más distribuido territorialmente –política o económicamente–, mayores espacios se abren para que nuevas siglas partidarias se incorporen a la vida política.

Dinámica de los actores individuales y colectivos

En el segundo prisma teórico, que pone el acento en los *actores* para dar cuenta de la formación partidaria, gran parte de la bibliografía se focalizó en el papel central de los líderes, como es el caso de Robert Michels (1911), Otto Kirchheimer (1966), Ángelo Panebianco (1990), John Aldrich (1995), Doug Perkins (1996), Paul Lucardie (2000), Charles Hauss y David Rayside (1978, 38), entre otros. En cuanto a los partidos políticos latinoamericanos, esta explicación ha sido preponderante, ya fuere en lecturas como las de Marcelo Baquero (2000, 72-73) al centrarse en la génesis histórica de los partidos sobre la base del caudillismo, o la caracterización de políticos sin partidos de Marcelo Cavarozzi y Esperanza Casullo (2002, 14), la centralidad del personalismo que analiza comparativamente Manuel Alcántara (2001, 14), o incluso el amplio conjunto de estudios que vincularon la génesis partidaria y el liderazgo populista (Freidenberg 2007).

Dentro de este enfoque, una primera perspectiva, en cierta medida anclada en la Teoría de la Acción Racional, enfatizó el cálculo estratégico que hacen las dirigencias políticas para ingresar en la arena electoral con un nuevo partido, romper con una organización preexistente, o bien (trans)fugarse hacia una nueva sigla partidaria (Aldrich 1995, 36; Cox 1997; Mair 1998, 8; Tavits 2006; Lago y Martínez 2011, 8).

Una segunda mirada, cuyo origen se halla en los análisis de la sociología de las organizaciones, acentúa la impronta de las élites u organizaciones preexistentes como estructura de base para la formación partidaria. En ese sentido, existe un amplio caudal de bibliografía sobre el papel de las organizaciones auspiciantes de partidos nuevos, sobre la metamorfosis de movimientos sociales en organizaciones partidarias, la impronta de nuevas élites y bases sociales como motores para la construcción de un nuevo partido (Hauss y Rayside 1978, 43; Ignazi 1996, 555; Perkins 1996, 368; Lucardie 2000, 176-179; Sawicki 2011).

Cambios socioestructurales

Una última perspectiva analítica para identificar la génesis partidaria es la que enfatiza en los *cambios socioestructurales*. Una primera mirada clásica al respecto, como la de Maurice Duverger, señalaba que el pasaje a una sociedad de masas y la extensión del voto y la ciudadanía conllevaba la formación de partidos desde fuera al sistema o *status quo* (Duverger 1970, 26-27; 55).

En segundo lugar, una de las elaboraciones concurrentes y ampliamente desarrolladas dentro de esta perspectiva analítica es la que se vincula con el concepto de clivaje como división socialmente relevante que se politiza y es el acicate para la formación partidaria. Seymour Lipset y Stein Rokkan (1967) postularon que las organizaciones partidarias europeas emergen de las fracturas generadas por la construcción de estado nación o la revolución industrial a finales del siglo XIX e inicios del XX. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX, la literatura partidaria sostiene que se produjeron nuevos cismas sociohistóricos en los que emergen grupos sociales y orientaciones normativas (*value change*) nuevas que derivan en nuevas organizaciones partidarias, tal y como lo apuntan autores como Arend Lijphart (1981), Ronald Inglehart (1991), Piero Ignazi (1996, 556), Herbert Kisthelt (1998), Simon Hug (2001), Daniel-Louis Seiler (2001), Ingrid van Biezen (2003), Allan Sikk (2011), entre otros. En latinoamericana, Robert Dix (1992) señala como dificultad para utilizar la propuesta de clivajes a las diferencias entre los procesos históricos europeos y latinoamericanos; por ello, autores como Alfredo Ramos Jiménez (2001, 88) adaptan la mirada de Lipset y Rokkan al derrotero histórico latinoamericano

e identifican tres grandes momentos de cambio (Oligárquica, Nacional-Popular y Democrática) en donde proliferan las siglas partidarias.

En tercer lugar, otro cúmulo de la literatura acentúa en la potencia de las crisis y coyunturas críticas para dar pie al surgimiento partidario. Por ejemplo, Joseph LaPalombara y Myron Weiner (1966, 14) vincularon la génesis partidaria con las crisis del proceso de modernización (legitimidad, integración o de participación). En esta senda, Kennet Lawson (1976) puso el acento en situaciones de crisis sistémicas y Lawrence Boudon (1996) –se centra en los casos de América Latina– a la creación de nuevos partidos al carácter endémico de las crisis en la región. Por su parte, las miradas que enfatizan las coyunturas críticas, con autores como Kenneth Janda (1980), plantean que las mismas se instituyen como momentos de verdad en los que es habitual que se generen, quiebren o fusionen los partidos, surjan nuevos líderes y, por ende, tenga lugar la génesis partidaria.

El origen de los partidos políticos en Uruguay

Existe un amplio consenso académico en torno a la caracterización del sistema político uruguayo como fuertemente articulado en torno a los partidos políticos (Caetano, Rilla y Pérez 1987; de Riz 1986; Lanzaro 2012). Este rasgo, al que vuelven de manera recurrente los estudios comparados sobre partidos y sistemas de partidos en América Latina luego del proceso de democratización de los años ochenta, es un elemento relevante para comprender no sólo este período, sino el balance histórico que el trinomio sociedad, estado y partidos ha tenido en este país desde los albores de la constitución del estado nación en la primera mitad del siglo XIX y en todo el largo siglo XX.

Desde esta perspectiva, el sistema político uruguayo ha sido definido en un trabajo de referencia escrito por Caetano, Rilla y Pérez (1987), como una partidocracia o democracia de partidos; es decir como un sistema político en el que los partidos son nodales y fundamentales –independientemente de las posiciones más consociativas o conflictivas que puedan tener–, como también de una mirada más panorámica o históricamente fundada en la “larga duración” (Chasquetti y Buquet 2004; Demasi 2012; Lanzaro 2012). Es decir, la noción de partidocracia en Uruguay alude a la condición predominante de la política de partidos a lo largo de su historia, desde la etapa fundacional del Estado y la sociedad uruguaya hasta el ingreso a la dictadura en los años setenta y la transición a la democracia, concluida en 1985, como también en las últimas décadas del siglo XX e inicio del XXI. De manera simplificada, es posible señalar que el conjunto de los procesos políticos nacionales encuentra en los

partidos su núcleo central y un protagonismo casi exclusivo para canalizar y dirimir los conflictos políticos de la sociedad uruguaya (Buquet, Chasquetti y Moraes, 1998).

Si bien es cierto que los partidos políticos tradicionales –Blancos y Colorados– fueron los actores centrales de una democracia representativa con participación plena desde las primeras décadas del siglo xx, lo es también que, a diferencia de otros casos latinoamericanos, la incorporación política de los sectores populares se produjo a partir de la matriz partidista como preludeo del proceso de industrialización (de Riz 1986, 667). Como corolario de este largo ciclo histórico, el proceso de transición a la democracia a comienzos de 1980 también encontró en los partidos actores claves del proceso de negociación con el régimen autoritario y la democratización desde 1985 estuvo articulada en torno a los partidos políticos. Si bien en las tres décadas que transcurrieron desde la transición el sistema de partidos adquirió una trama más compleja con la irrupción y el crecimiento del Frente Amplio, continuó la estructuración de la competencia política y el resumen del vínculo entre la sociedad y el estado en el marco de un nuevo clivaje que ordenó una competencia con tendencias bipolares: por un lado, los partidos tradicionales (entre los que primó el compromiso y sólo se dio un distanciamiento relativo en coyunturas particulares, como la crisis de 2002) y, por el otro, el Frente Amplio, a veces en fórmulas que incluían a partidos minoritarios (Lanzaro 2012, 39).

En este contexto, resulta significativo interrogarse acerca del origen de los partidos políticos relevantes en este país, a partir de las distintas matrices teóricas propuestas para comprender el origen partidario:

1. Cambios socioestructurales,
2. actorales e
3. institucionales.

Para abordar el caso uruguayo, es necesario distinguir entre la matriz que contribuyó a originar a los partidos tradicionales (Partido Colorado y Partido Nacional), y que definió al sistema de partidos hasta el proceso de democratización en la década de 1980, y los elementos que se conjugan en el origen del Frente Amplio, como partido “nuevo” que tiene su origen en los primeros años de los setentas, pero que consolida su presencia en el concierto partidario a partir del proceso de democratización.

El Partido Colorado y Partido Nacional (o Blanco) son dos de los partidos más antiguos de la región. Ambos surgen a comienzos de la década de 1830 y es en el marco de la Guerra Grande (1839-1851) que se cristaliza la división del país en torno a blancos y colorados (Moreira 2004). Ambos partidos, surgen al fragor de la lucha de caudillos que se produce luego de la independencia del país y, como señala Liliana de Riz

(1986, 667), conservaron rasgos originarios en la persistencia del regionalismo y el personalismo. Estos dos elementos mencionados en la caracterización de la autora, diferencias territoriales y liderazgo personal, permiten orientar el análisis del origen de los partidos tradicionales uruguayos (Alles 2005).

El origen de estos partidos, en el marco del proceso de construcción nacional, puede ser asociado principalmente a rupturas históricas o clivajes, que dividían a una sociedad que estaba en proceso de construcción en la primera mitad del siglo XIX.

Como plantearon seminalmente Lipset y Rokkan (1967), los partidos políticos pueden configurarse en sus inicios como agentes del conflicto e instrumentos de integración, ya que logran expresar los clivajes o las fracturas sociales y articular el conjunto del sistema. En el caso de los partidos Nacional y Colorado, que se originan en el mismo proceso de conformación nacional, predomina el conflicto en la dimensión territorial, centro-periferia. En este caso, aparece el perfil típico de la relación entre el cambio social y las dimensiones del conflicto que se ponen en juego en el proceso de construcción del Estado Nación. El conflicto políticamente relevante entre centro y periferia –que en el caso uruguayo se puede leer como Montevideo y el interior– se constituyó en el criterio ordenador de las diferencias partidarias a mediados del siglo XIX, y signó el origen de los partidos tradicionales que ordenaron el juego político a lo largo de buena parte del siglo XX (Aguar 1985).

En este sentido, los partidos tradicionales uruguayos tienen en su origen una influencia muy importante de carácter territorial, que contribuyó a configurar, al menos en sus orígenes, la identidad originaria. Así, el interior se sintió representado inicialmente por el partido nacional y Montevideo fue predominantemente colorado, puso en juego una división entre centro y periferia (Lanzaro 2012, 47). Pero el proceso de conformación de ambos partidos no puede ser explicado exclusivamente por un clivaje de este tipo, sino que también influyó la presencia de fuertes liderazgos personales, heredados de las disputas de caudillos propia del siglo XIX, que contribuyó a definir un rasgo típico de los partidos tradicionales: el fraccionalismo (Buquet, Chaquetti, Moraes 1998). Este rasgo pudo haber contribuido también a la reestabilización recurrente del sistema de partidos.

Los partidos tradicionales uruguayos lograron sortear –y también promover– el proceso de incorporación de las masas a la política a comienzos del siglo XX, sin que esto representara una amenaza para su predominancia, orientaron la movilización social y la ampliación del sufragio, en donde éstas fueron los actores principales de estos procesos.

Así, el sistema de partidos uruguayo pareció confirmar, luego de las décadas de 1920 y 1930, la “hipótesis de congelamiento” o la estructuración acotada de conflictos relevantes para la génesis partidaria descrita por Sailer (2000, 78), aunque el proceso de configuración nacional, en el que se gestaron los partidos, logró reciclarse en el proceso de industrialización, realineó las identidades partidarias existentes y cristalizó lo que se planteó como la “política de persistencias” (Caetano, Rilla y Pérez 1987), en una configuración partidaria de sistema de partidos, poco frecuente para los itinerarios partidarios latinoamericanos del siglo xx (Cavarozzi y Casullo 2002).

El Frente Amplio (FA) irrumpió en el sistema de partidos uruguayo como actor relevante en el contexto de la transición a la democracia. Si bien surgió en 1971, reunió a diversas fuerzas partidarias y sociales de la izquierda uruguaya, fue a partir de su rol en el proceso de democratización que fue modificando la morfología del estable sistema de partidos organizado en torno a los partidos Colorado y Nacional. Como plantea Lanzaro, en el proceso de democratización, el FA se transformó en un “partido de coalición”, que logró mantenerse cohesionado a pesar de reconvertir sus liderazgos, moderarse ideológicamente, enfrentar el aprendizaje de la gestión pública, y posicionarse dentro del sistema partidario frente a la alternancia de los partidos tradicionales (Lanzaro 2001, 42).

En las elecciones de 1971, la fórmula del FA encabezada por Liber Sergni, principal líder fundador del partido logra alcanzar el 18.6% de los votos. Este resultado constituyó un hito en la trayectoria electoral de los partidos de izquierda y señaló un camino que fue retomado claramente luego de la transición: la cohesión de las fuerzas de izquierda logró impactar de manera decisiva en el sistema político.

El origen del FA a comienzos de la década de 1970 puede ser abordado desde distintos ejes. En primer lugar, es el resultado de la confluencia de distintas fuerzas políticas existentes, algunas de larga trayectoria en la historia uruguaya, pero marginales en un sistema de partidos monopolizado por los partidos tradicionales. En uno de los primeros documentos políticos del FA, aparece reflejado el abanico de fuerzas políticas que promueven su constitución:¹ el Partido Demócrata Cristiano; el Movimiento Blanco Popular y Progresista; el Frente Izquierda de Liberación; el Partido Comunista; el Partido Socialista; el Partido Socialista (Movimiento Socialista); el Movimiento Herrerista lista 58; los Grupos de Acción Unificadora; el Partido Obrero Revolucionario (Trotskista) y Movimiento Revolucionario Oriental. Como señala Miguel Serna (2004, 75) en el FA confluyen fuerzas diversas de la izquierda uruguaya en el plano social y político, que se conjugan con las fracciones de los partidos tradiciones de orientación progresista, aunado a la impronta del sindicalismo,

¹ <https://www.frenteamplio.uy/historia/fundacion/>

las federaciones estudiantiles, entre otros. En este sentido, en una primera mirada, predomina un tipo de explicación vinculada con la influencia de organizaciones pre-existentes, la mayor parte de las cuales tenían presencia parlamentaria.² Asimismo, en el origen del FA cumple un papel central la Convención Nacional de Trabajadores (CNT), como una suerte de institución patrocinante que promueve la articulación de fuerzas diversas. Dos indicadores de la fuerte interconexión entre el FA y la CNT lo constituyen las bases del FA, que resumen el programa de la CNT (Doglio, Senatore y Yaffé 2004, 267) y la interconexión entre ambas dirigencias –gremial y partidaria–, ya que se observa que todos los dirigentes de la CNT pertenecen a grupos políticos de izquierda y que, a partir de 1971, una gran mayoría de ellos forman parte de fracciones del Frente Amplio (Doglio, Senatore y Yaffé 2004, 259).

Sin embargo, en el proceso de conformación de la nueva fuerza política también está presente un clivaje tradicional entre trabajadores y capitalistas, ya que dicho conflicto esencial estuvo en el origen de muchas de las fuerzas políticas que confluieron en el FA. Este componente esencial de las diferencias sociales que se tornan políticamente relevantes es retomado en el momento de construcción de la nueva fuerza que intenta aglutinar justamente el campo de la izquierda política y social en Uruguay, al impulsar la estrategia de unidad.

Finalmente, aunque de manera más coyuntural, la oportunidad y la definición explícita que signó la conformación del partido de coalición, fue la oportunidad de las elecciones generales de 1971, que operó como catalizador de la reunión de diversos actores que hasta ese momento, sólo de manera provisoria y parcial habían operado coordinadamente. Este tercer elemento de carácter institucional en el origen del partido permite explicar también la estrategia por la que optó el FA en el proceso de transición, de cara al cambio de régimen a partir de 1984, y que lo consolidó como actor unificado más allá de las múltiples vertientes que lo integran.

En resumidas cuentas, los partidos políticos uruguayos han sido el campo en el cual se dirimieron las diferencias sociopolíticas, pero también se instituyeron en el circuito predilecto para la circulación de las élites políticas, así como también lograron canalizar e institucionalizar los conflictos políticos emergentes a lo largo de la historia reciente en Uruguay. Empero, aunque este tipo de actores políticos han sido muy pocos y la transformación reciente tendió a configurar un multipartidismo moderado con tendencia bipolar, las organizaciones partidarias siempre están

² Este impulso desde el interior del sistema político, aunque ubicado en sus márgenes, queda evidenciado en el hecho de que, como recuerda Aguirre Bayley (1985, 21), el FA quedó formalmente constituido en una sesión realizada el 5 de febrero de 1971 en la antesala del Senado del Palacio Legislativo.

caracterizadas por el fuerte fraccionalismo institucionalizado (Pinillos, Sartor Schiavoni y Caballero Rossi, 2017).

Reflexiones finales

La génesis partidaria alude a una mixtura de elementos complejos y diversos que la ciencia política se ha encargado de sopesar y profundizar. Empero, uno de los primeros elementos que se destaca de la propuesta de análisis de este escrito es el contrapunto entre la explicación teórica –usualmente desarrollado a la luz del derrotero europeo– y el sustrato histórico de los países latinoamericanos, donde los procesos que eran fundantes para la teoría –como la génesis estatal o la revolución industrial, por mencionar algunos– tuvieron ritmos, asideros y profundidades muy diferentes.

Sin embargo, la utilidad de estudiar de forma panorámica y descriptiva a Uruguay como un estudio de caso en el que se pone en juego una ilustración paralela de teoría (Skocpol y Somers 1980) o como un estudio de caso de control de las generalizaciones teóricas (Lijphart 1971), radica en que es uno de los sistemas partidarios más tradicionales y estables de la región que habitualmente son parangonados con el derrotero europeo, lo cual permite observar de forma ordenada el entrecruzamiento de las dimensiones sociohistóricas, actorales e institucionales que evocamos para explicar la génesis partidaria.

Un segundo elemento que este artículo buscó problematizar, especialmente para encontrar los límites y falencias de la explicación teórica sobre la génesis partidaria, tiene que ver con incluir –especialmente en los enfoques institucionales– al cambio de régimen político (del autoritarismo a la democracia) como un detonante fundamental para comprender la formación de nuevos partidos en América del Sur o inclusive, como puede verse en el caso uruguayo en cuanto al FA, para observar cómo la democracia es un régimen catalizador para la génesis y desarrollo partidario (Alcántara y Luna 2004).

En tercer lugar, acorde a la tradición de los países del cono sur, donde existe una estructura socioeconómica con mayor desarrollo industrial y del sector servicios que sus pares latinoamericanos, salta a la luz, a través de este estudio, que las organizaciones sindicales fueron un gran promotor de la formación partidaria; pero también, acorde al desarrollo del corporativismo estatal que predomina en América Latina, el caso uruguayo muestra claramente cómo ciertos cargos gubernamentales (búsqueda de la presidencia y la intendencia de Montevideo) han sido acicates fundamentales para la formación partidaria.

En cuarto lugar, a diferencia de muchos de los diagnósticos que ponen el acento en la diversidad dinámica de los partidos y sistemas de partidos, el caso uruguayo pone en evidencia cómo los partidos pueden ser artífices de la integración de la diferencia y canalizadores del conflicto político, tal y como lo plantea en general la teoría sobre las funciones de los partidos pensada a la luz del cuadrante noroccidental.

Por último, este artículo reviste la utilidad de ser un estudio de caso en perspectiva comparada, en tanto utiliza a los partidos mayoritarios de Uruguay como un caso comparable –a muchos otros de índole similar, especialmente *vis-à-vis* con la región sudamericana– lo cual permite controlar las perspectivas y proposiciones teóricas, pero también encontrar su límite y alcance contextual por un lado, e inclusive, por el otro, identificar nudos gordianos para nuevas formulaciones y revisiones teóricas de carácter situado. —

Referencias

- Aguiar, César. 1985. “Clivajes sociales, tiempos políticos y redemocratización.” *Revista Mexicana de Sociología* 47, no. 2 (abril-junio): 21-43. <https://doi.org/10.2307/3540534>
- Aguirre Bayley, Miguel. 1985. Frente amplio. Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental.
- Alcántara, Manuel y Luna, Juan Pablo. 2004. “Ideología y competencia partidaria en dos post-transiciones: Chile y Uruguay en perspectiva comparada.” *Revista de Ciencia Política* XXIV, no. 1: 128-168. <https://doi.org/10.4067/S0718-090X2004000100006>
- Alcántara, Manuel. 2001. “El origen de los partidos políticos en América Latina”. *Working Paper, Institut de Ciències Polítiques i Socials*, no. 187. https://www.icps.cat/archivos/WorkingPapers/WP_I_187.pdf
- Aldrich, John H. 1995. *Why Parties?: The Origin and Transformation of Political Parties in America*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Alles, Santiago. 2005. “Uruguay: del bipartidismo al multipartidismo bipolar.” *Documentos del CADAL* III, no. 40. https://www.cadal.org/publicaciones/archivo/documento_40.pdf
- Baquero, Marcello. 2000. *A vulnerabilidade dos partidos políticos e a crise da democracia na América Latina*. Porto Alegre: Editora UFRGS.
- Bolleyer, Nicole. 2012. “New party organization in Western Europe: Of party hierarchies, stratarchies and federations.” *Party Politics* 18, no. 3 (May): 315-336. <https://doi.org/10.1177/1354068810382939>
- Boudon, Lawrence. 1996. “Hacia una teoría sobre nuevos partidos políticos.” *Colombia Internacional* 1, no. 35: 28-38. <https://doi.org/10.7440/colombiaint35.1996.03>
- Buquet Corleto, Daniel, Daniel Chasquetti y Juan Andrés Moraes. 1998. *Fragmentación política y gobierno en Uruguay: ¿Un Enfermo Imaginario?* Montevideo: Facultad de Ciencias Sociales-Instituto de Ciencia Política.
- Caetano, Gerardo, José Rilla y Romeo Pérez. 1987. “La partidocracia uruguaya. Historia y teoría de la centralidad de los partidos políticos.” En *Cuadernos del CLAEH* 44, no. 4: 37-62.
- Cavarozzi, Marcelo y Esperanza Casullo. 2002. “Los partidos políticos en América Latina hoy: ¿Consolidación o crisis?” En *El asedio a la política. Los partidos latinoamericanos en la era neoliberal*. Marcelo Cavarozzi, y Juan Manuel Abal Medina (compiladores): 9-32. Rosario: Homo Sapiens.
- Chasquetti, Daniel y Daniel Buquet. 2004. “La democracia en Uruguay: una partidocracia de consenso.” *Política. Revista de Ciencia Política* vol. 42 (otoño): 221-247.

- Cox, Gary. 1997. *Making Votes Count: Strategic Coordination in the World's Electoral Systems*. New York: Cambridge University Press.
- De Riz, Liliana. 1986. "Política y partidos. Ejercicio de análisis comparado: Argentina, Chile, Brasil y Uruguay." *Desarrollo económico* 25, no. 100 (enero-marzo): 659-682. <https://doi.org/10.2307/3466849>
- Demasi, Carlos. 2012. "A 25 años de la partidocracia uruguaya: aportes para la discusión de una hipótesis." *Contemporánea: historia y problemas del siglo xx* 3, no. 3: 267-282.
- Dix, Robert. 1989. "Cleavage Structures and Party Systems in Latin America." *Comparative Politics* 22, no. 1 (October): 23-37. <https://doi.org/10.2307/422320>
- Duverger, Maurice. 1970. *Instituciones políticas y derecho constitucional*. Barcelona: Ariel.
- Freidenberg, Flavia. 2007. *La tentación populista: una vía al poder en América Latina*. Madrid: Síntesis.
- Hall, Peter y Rosemary Taylor. 2003. "The three versions of neo-institutionalism." *Lua Nova*, no. 58: 193-223. <https://doi.org/10.1590/S0102-64452003000100010>
- Harmel, Robert y John Robertson. 1985. "Formation and success of new parties: A cross-national analysis." *International Political Science Review* 6, no. 4: 501-523. <https://doi.org/10.1177/019251218500600408>
- Haus, Charles y David Rayside. 1978. "The development of new parties in western democracies since 1945." In *Political parties: Development and decay*, Louis Maisel and Joseph Cooper (eds.): 31-57. Beverly Hills: Sage.
- Hug, Simon. 2000. "Studying the Electoral Success of New Political Parties: a Methodological Note." *Party Politics* 6, no. 2: 187-197. <https://doi.org/10.1177/135406880006002004>
- Ignazi, Piero. 1996. "The Crisis of Parties and the Rise of New Political Parties." *Party Politics* 2, no. 4: 549-566. <https://doi.org/10.1177/1354068896002004007>
- Inglehart, Ronald. 1977. *The Silent Revolution. Changing Values and Political Styles Among Western Publics*. Princeton: Princeton University Press.
- Janda, Kenneth. 1980. *Political parties: A cross-national survey*. New York: Free Press; London: Collier Macmillan.
- Kestler, Thomas, Silvana Krause y Juan Bautista Lucca. 2013. "Los Break-in parties en América Latina: ¿éxito o fracaso?" *Revista Debates* 7, no. 2 (mayo-agosto): 159-171.
- Kirchheimer, Otto. 1966. "The transformation of the Western European party systems." In *Political Parties and Political Development*, Joseph LaPalombara y Myron Weiner (eds): 137-176. Princeton: Princeton University Press.
- Kitschelt, Herbert. 1994. *The Transformation of European Social Parties*. New York: Cambridge University Press.
- Lago, Ignacio y Ferrán Martínez. 2011. "Why new parties?" *Party Politics* 17, no. 1: 3-20. <https://doi.org/10.1177/1354068809346077>
- Lanzaro, Jorge. 2012. "Continuidad y cambios en una vieja democracia de partidos. Uruguay 1910-2010." *Cuadernos del CLAEH*, 33, no. 100: 37-77. <https://ojs.claeh.edu.uy/publicaciones/index.php/cclae/article/view/27>
- LaPalombara, Joseph y Myron Weiner, eds. 1966. *Political Parties and Political Development*. Princeton: Princeton University Press.
- Lawson, Kennet. 1976. *The comparative study of political parties*. New York: St. Martin's Press.
- Lijphart, Arend. 1971. "Comparative Politics and the Comparative Method." *The American Political Science Review* 65, no. 3: 682-693. <https://doi.org/10.2307/1955513>
- Lijphart, Arend. 1981. "Political Parties: Ideologies and Programs." In *Democracy at the Polls: A Comparative Study of Competitive National Elections*, David Butler, Howard R. Penniman & Austin Ranney (eds.), 26-51. Washington: American Enterprise Institute.
- Lijphart, Arend. 2000. *Modelos de democracia: Formas de gobierno y resultados en treinta y seis países*. Barcelona: Ariel.
- Lipset, Seymour Martin y Stein Rokkan. 1967. "Cleavage Structures, Party Systems, and Voter Alignments: An introduction." In *Party Systems and Voter Alignments: Cross National Perspectives*, Seymour Martin Lipset and Stein Rokkan (eds.): 1-64. New York/London: The Free Press, Macmillan Limited.

- Losada, Rodrigo y Nicolás Liendo. 2015. "El peso de los nuevos partidos en el sistema de partidos colombiano, 1986-2010." *Papel político* 20, no.1: 35-62. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.papo20-1.epnp>
- Lucardie, Paul. 2000. "Prophets, Purifiers and Prolocutors: Towards a Theory on the Emergence of New Parties", *Party politics* 6, no. 2: 175-185. <https://doi.org/10.1177/135406880006002003>
- Mainwaring, Scott, Carlos Gervasoni y Anabelle Nájera. 2010. *The Vote Share of New and Young Parties* (Working Paper no. 368). Indiana: Helen Kellogg Institute for International Studies.
- Mair, Peter. 1999. "New Political Parties in Established Party Systems: How Successful Are They?" En Beukel, Erik y Kurt Klaudi Klausen, and Poul Erik Mouritzen, *Elites, Parties and Democracy: Festschrift for Professor Mogens N. Pedersen*, 207-224. Dinamarca: University Press of Southern Denmark.
- Michels, Robert. 1969. *Los partidos políticos: Un estudio sociológico de las tendencias oligárquicas de la democracia moderna*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Moreira, Constanza. 2004. *Final de juego: del bipartidismo tradicional al triunfo de la izquierda en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Mustapic, Ana. 2013. "Los partidos políticos en la Argentina: Condiciones y oportunidades de su fragmentación." En *Cuánto importan las instituciones*, Carlos Acuña y M. Chudnosky, 249-290. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Panebianco, Ángelo. 1990. *Modelos de partido: organización y poder en los partidos políticos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Perkins, Doug. 1996. "Structure and Choice: The Role of Organizations, Patronage and the Media in Party Formation." *Party Politics* 2, no. 3: 355-375. <https://doi.org/10.1177/1354068896002003004>
- Peters, Guy. 2003. *El nuevo institucionalismo: la teoría institucional en ciencia política*. Barcelona: Gedisa.
- Pinillos, Cintia, María Laura Sartor Schiavoni y Elisa Caballero Rossi. 2017. "El pulso electoral en perspectiva comparada: las experiencias de Chile (2013), Brasil (2014) y Uruguay (2014)." En *Itinerarios políticos contemporáneos en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay*, compilado por Cintia Pinillos, Marcelo Cavarozzi y Marcelo Mella Polanco, 17-38. Rosario: UNR Editora.
- Rae, Douglas, Victor Hanby and John Loosemore. 1971. "Thresholds of Representation and Thresholds of Exclusion: An Analytic Note on Electoral Systems." *Comparative Political Studies* 3, no. 4: 479-488. <https://doi.org/10.1177/001041407100300406>
- Ramos Jiménez, Alfredo. 2001. *Los partidos políticos latinoamericanos. Un estudio comparativo*. Mérida: Centro de Investigaciones de Política Comparada, Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas- Universidad de Los Andes.
- Sartori, Giovanni. 1980. *Partidos y sistemas de partidos. Marco para un análisis*. Madrid: Alianza editorial.
- Sawicki, Frédéric. 2011. "Para una sociología de los entornos y de las redes partidistas." *Revista de sociología*, no. 25: 37-53. <https://doi.org/10.5354/0719-529X.2011.27497>
- Schedler, Andreas. 2000. "Neo Institucionalismo: ¿qué es una institución?" En *Léxico de la política*, Laura Baca Olamendi y et al. (comps.). México: FCE.
- Seiler, Daniel-Louis. 2001. *La comparaison et les partis politiques*, working paper no. 194. Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials.
- Serna, Miguel. 2004. "Reconversão Democrática das Esquerdas no Cone Sul." Em EDUSC, Associação Nacional da Pós-graduação em Ciências. Sociais, San Pablo.
- Sikk, Allan. 2012. "Newness as a winning formula for new political parties." *Party Politics* 18, no. 4 (J): 465-486. <https://doi.org/10.1177/1354068810389631>
- Skocpol, Theda y Margaret Somers. 1980. "The uses of comparative history in macrosocial inquiry." *Comparative studies in society and history*, 22, no. 2: 174-197. <https://doi.org/10.1017/S0010417500009282>.
- Taagepera, Rein y Matthew Soberg Shugart. 1989. *Seats and Votes: The Effects and Determinants of Electoral Systems*. New Haven: Yale University Press.
- Tavits, Margaret. 2008. "Party Systems in the Making: The Emergence and Success of New Parties in New Democracies." *British journal of Political Science* 38, no. 1 (January): 113-133. <https://doi.org/10.1017/S0007123408000069>
- Van Biezen, Ingrid. 2003. *Political parties in new democracies: Party organization in Southern and East-Central Europe*. New York: Palgrave Macmillan.
- Willey, Joseph. 1998. "Institutional arrangements and the success of new parties in old democracies." *Political Studies* XLVI, no. 3: 651-668. <https://doi.org/10.1111/1467-9248.00159>

Reformas educativas en la República Oriental del Uruguay en las décadas de 1870 y 1910 Camino a la construcción del Estado Nación

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA
DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 5, núm. 2,
marzo - junio 2024

[https://doi.org/10.22201/
fesa.26832917e.2024.5.2](https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2)



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional

*Uruguay's educational reforms in the 1870s and 1910s.
Road to the construction of the Nation-state.*

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2.335>

Recibido: 9 de septiembre de 2023

Revisado: 20 de septiembre de 2023

Aceptado: 18 de enero de 2024

ID José Emilio Ortega

Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Derecho

Universidad Blas Pascal. Departamento de Gestión de Instituciones

Educativas. Argentina

joseemilioortega@hotmail.com

Resumen: El artículo describe, en un contexto de profunda transformación social, cultural y política experimentada por el Estado Oriental del Uruguay –luego “República Oriental del Uruguay”–, el último cuarto del siglo XIX y las primeras dos décadas del XX, a partir de las amplias reformas educativas impulsadas en la década de 1870 por José Pedro Varela, y desde 1904 en adelante por José Batlle y Ordóñez. Se pretende analizar la génesis e implementación de dichas reformas y

referir a su contribución en la construcción del Estado Nación uruguayo, en la fisonomía o identidad de éste y en la cultura política del país.

Palabras clave: Estado Oriental del Uruguay, República Oriental del Uruguay, reforma educativa, reforma vareliana, batllismo.

Abstract: The article describes in a thorough context the social, cultural, and political transformation experienced by the Estado Oriental del Uruguay -then *República Oriental del Uruguay*- in the last quarter of the 19th century and the first two decades of the 20th from the extensive educational reforms promoted in the 1870s by José Pedro Varela and from 1904 onwards by José Batlle y Ordóñez. The aim is to analyze the genesis and implementation of said reforms and to refer to their contribution to the construction of the Uruguayan Nation-State, in its features or identity and the country's political culture.

Keywords: Estado Oriental del Uruguay, República Oriental del Uruguay, educational reform, reforma vareliana, batllism.

Introducción

En el marco de una investigación que recorre etapas históricas contiguas a las que se refieren en este trabajo,¹ el abordaje practicado facilitó la comprensión de la idiosincrasia uruguaya, sus rasgos identitarios, su cultura política, los perfiles de su organización estatal, la decisión institucional de proveer, como política central, el servicio público educativo y su impacto en la comunidad –base del Estado Nación–, considerando el contexto regional e internacional en los momentos en los cuales se llevó a cabo, abordando:

- 1) un breve repaso del momento histórico en el cual nace el Estado Oriental del Uruguay, su marcha por las siguientes décadas y el significado de la reforma inspirada por José Pedro Varela; y
- 2) la renovación de ese proceso en la etapa liderada por José Batlle y Ordóñez.

¹ José Emilio Ortega. *De la discordia a la reconciliación: Argentina, Uruguay y el peronismo (1943-1973)*, tesis doctoral.

1. Interés en la cuestión

El Uruguay contemporáneo –sus valores, convicciones, expectativa de inserción regional o global– no puede comprenderse sin examinar su derrotero como sociedad política.² Esa evolución, en parte significativa, se encauza en las reformas educativas que se analizarán en el presente trabajo.

2. La integración al sistema internacional de los estados suramericanos

En la segunda mitad del siglo XIX, el Cono Sur se incorporó al orden mundial dejando atrás la etapa colonial y se organizó internamente, no sin tensiones en torno a la definición de los protagonistas de esos procesos; los Estados nacidos en esa centuria se relacionaban externamente, en un esquema determinado por “países centrales”, configurándose nuevas identidades –culturales, sociales, políticas– que a su vez impulsaban diversos vínculos intersubjetivos (Quijano 2000, 343) –alianzas, imposiciones, tensiones, rechazos, conflictos–.

Esos procesos, conflictivos en lo interno y lo externo, debían ser arbitrados por el propio Estado en roles múltiples: administración territorial, defensa, resolución de los conflictos, interpelando a “otros” –actores políticos, corporaciones, escenarios internacionales–.³

El *imperium* del Estado fricciona contra dinámicas internas o subestatales y externas o supra estatales (de Sousa Santos 1994, 315; Segato 2002, 241) o su combinación.⁴ Su soporte –financiero, comercial, militar, diplomático, etcétera– es la estructura en disputa; y en la tensión, ese andamiaje presionará sobre los actores, será influido predominantemente por algunos sectores, y en general podrá hablarse de recíproca incidencia.

² Su pretensión comparativa con Suiza o Bélgica y el estrecho alineamiento con los Estados Unidos o determinados países europeos en diversas etapas de su historia, puede rastrearse en numerosos autores uruguayos, aportando cada uno su matiz: Methol Ferré, Real de Azúa, Caetano, Couture, Castro, Quijano, etc. Entre muchas revisiones se destacan los trabajos de Ximena Espeche (2013 y 2016).

³ Particularmente legitimado a dichos efectos, en el ámbito de la red discursiva que da concreción a la Nación (Anderson 1983; Segato 2002, 243).

⁴ En este orden, autores como Skocpol señalan que los cambios profundos y sostenidos sólo pueden comprenderse pensando en las interrelaciones específicas entre las estructuras sociales y estatales, “y en la compleja interacción al cabo del tiempo, de los acontecimientos internos e internacionales” (Skocpol 1984, 11; Tabares Ochoa 2015, 198).

En estos intercambios se determinan afinidades o diferencias –y sus matices– con el nodo del sistema internacional. Las transformaciones sociales y culturales⁵ que se generan; las estrategias y tácticas desplegadas por los principales actores para imponer o conciliar sus visiones; la ocurrencia de fenómenos sucedáneos de la internacionalización, de particular impacto en la región; la inmigración; la visibilidad de minorías urbanas o rurales y las definiciones en cuanto a su integración o su exclusión en el marco de la consolidación del Estado Nación, representan aristas de un “proceso ambiguo e inestable” (Segato 2002, 241) que explicita las nociones “identitarias”⁶ y “culturales”⁷ de aquel.

Mientras la “identidad” remite a la pertenencia a un colectivo y en su contexto a determinados espacios en función de afinidades, lo “cultural” refiere “a las prácticas, creencias y significados rutinarios y fuertemente sedimentados” (Grimson 2011, 138).

Atento a que las fronteras identitarias y culturales no siempre coinciden (Grimson 2011, 138), hay que apreciar el “cuadro entero” (Segato 2002, 245),⁸ con el análisis de las relaciones entre Estados periféricos y centrales, entre corporaciones y Estado, entre corporaciones nacionales y Estados centrales, y “entre partes y entre el todo y las partes, con sus líneas de fractura características, que confieren singularidad a cada nación” (Segato 2002, 246).

En tal complejidad, se generan vías de interacción más o menos formales, más o menos pacíficas. Se establecen “alteridades históricas” (Segato 2002, 265) que resultan en “fracturas peculiares”; puntos de partida de “culturas distintivas,

⁵ El concepto de "configuración cultural" incluye a actores enfrentados o distintos y articulaciones complejas de la heterogeneidad social, caracterizadas por ser un campo de posibilidad abierto a múltiples alternativas en función de las interrelaciones, influencias de las crisis, simbología compartida, identificaciones comunes, etc. (Grimson 2011, 172 y siguientes).

⁶ La dimensión identitaria es un aspecto de los procesos nacionales. La sedimentación cultural y política de esas construcciones se traduce en la modulación de prácticas sociales y políticas (Grimson 2011, 164-165).

⁷ Una configuración cultural se encuentra conformada por innumerables elementos de diferente tipo que guardan entre sí relaciones de diferencia, oposición, complementariedad y jerarquía (Grimson 2011, 194).

⁸ Hay que considerar que el concepto “nación” es un “artefacto reciente” en la historia humana que nada tiene que ver con la biología que influye sobre la noción de cultura (Grimson 2011, 160 y 182), considerando al Estado un conjunto de “instituciones controladas de forma más o menos legal por algunos sectores de la sociedad nacional”, y a la sociedad nacional o Nación como “espectro completo de los sectores administrados por ese Estado y que por efecto de la historia y bajo las presiones del mismo, adquirió una configuración propia e identificable de relacionamientos entre sus partes” (Segato 2002, 245).

tradiciones reconocibles e identidades relevantes en el juego de intereses políticos” (Segato 2002, 249).

Ese flujo y reflujo generó, a partir del último cuarto de siglo del siglo XIX,⁹ la definición en Uruguay de un “perfil nacional nítido, con tonalidades originales en relación a los demás países de América Latina” (Demarchi y Rodríguez 1987, 7); que evolucionó en una idea de país “excepcional... definido por una joven democracia social y política (...) una unión fructífera entre liberalismo económico y político” (Espeche 2016, 179), en la que el tiempo –particularmente desde la mitad de los 50– desnudará espejismos socioeconómicos, pero también bases profundas que imprimirán a la República Oriental del Uruguay (ROU) un estilo e identidad.

3. Procedimientos metodológicos

La investigación principal partió de una revisión de fuentes primarias, secundarias y terciarias. El abordaje, mayormente descriptivo, procura “caracterizar y especificar las propiedades importantes” (Batthyány y Cabrera 2011, 33) de actores e instituciones significantes en los acontecimientos analizados.

En la síntesis que plantea este artículo –enfaticamos– no se abordan materias vinculadas con el objeto principal de la investigación, sino basamentos que fueron útiles para echar suficiente luz sobre aquél. El sentido un tanto exploratorio de las indagaciones que propuso exigió relevamiento de información, escrutinio de conceptos y categorías, y un tipo de análisis que no rehúsa del método cualitativo, aun cuando su utilización sea recomendada excepcionalmente por la moderna doctrina epistemológico-social.

4. Análisis y discusión de resultados

4.1 Conformación del Estado Nación

Se ha explicado el nacimiento del Estado uruguayo como una alternativa viable (Caetano y Rilla 2005, 43) para procurar soluciones regionales, ante el enfrentamiento en el Río de la Plata (entre los imperios español y portugués primero, entre las Provincias Unidas-República-Confederación Argentina y el imperio del Brasil después), que supieron hacia 1828 de una compleja negociación, apadrinada por el Reino Unido (interesado en objetivos estratégicos de orden global).

⁹ Coincidente con el período de “Primera Globalización económica” (1870-1913).

Endeble su organización interna en los comienzos, permeable en lo externo a presiones subcontinentales –dadas las inveteradas fricciones entre Argentina y Brasil, así como también las rivalidades entre las potencias centrales–, sostenido en su proyecto soberano por Inglaterra, el Estado Uruguayo se fue afirmando como propósito, tropezándose con dificultades para consolidar un poder o *imperium*, debiendo acrisolarse aún la nación.¹⁰

Períodos de conmoción interna¹¹ e importantes sucesos regionales y mundiales influyeron en su conformación, afectando pero sin alterar su voluntad soberana; mostrando en las primeras décadas del siglo xx mayor perfil de intermediación y legitimidad, sostenido por una creciente inclusión ciudadana en los asuntos políticos fundada en un bipartidismo¹² que, aunque “aparente”,¹³ se extendió casi hasta el fin del siglo xx.¹⁴

Montevideo, fundada en 1742 y dinamizada por su puerto, tuvo como propósito defender el Río de la Plata y a la más consolidada Buenos Aires; sus posibilidades para la colonización pastoril y el comercio le otorgan alternativas de subsistencia y la economía impregna al proyecto de la comunidad; a menos de un siglo de fundada, se trabó “con Buenos Aires en la llamada lucha de puertos” (Solari 1967, 33).

¹⁰ Se señalan como períodos: 1) Guerras revolucionarias, hasta 1876; 2) vacío de poder y “primer Militarismo”, 1876–1886; 3) civilismo, 1886–1903; y 4) primer batllismo, 1913–1916 (Nahum 1993, 10–13; Caetano y Rilla 2005, 154–155).

¹¹ Habiendo nacido el Uruguay “a pesar de sus vecinos” (Lacalle Herrera 2019, *entrevista con el autor*). Estos territorios inmediatamente experimentaron “un período signado por las luchas de emancipación, confrontaciones con algunos países limítrofes, y luego guerras civiles que disputaban el modo en que debía constituirse el Estado, la Nación y el gobierno del nuevo país que se estaba independizando” (Martínez y Southwell 2011).

¹² Los partidos Colorado y Nacional (antiguamente Blanco) son las agrupaciones políticas emblemáticas del Uruguay. Sus rasgos identitarios son difusos y se encuentra la principal diferencia en la distinción urbano–rural; más liberales y cosmopolitas los primeros (también más centralistas), más tradicionales y descentralistas los segundos (Lissidini 1998, 172). En particular durante el siglo xx, constituyeron el cimiento del sistema político. Dirá al celebrarse el centenario de ambos (1936), en celebración oficial, el historiador y político Luis Alberto de Herrera: “...me inclino con respeto ante el Partido Blanco y ante el Partido Colorado [...] esas fuerzas, que, a pesar de sus errores, ansían el bien de la nación en cuyo escenario desarrollaran su acción [...] Los partidos han hecho bien en vivir [...] porque ellos han salvado al país, como han podido, pero lo han salvado (Alpini 2015, 24).

¹³ Tal como señala, entre otros, de Riz (1986, 9), tanto en lo fáctico como lo formal.

¹⁴ Con la aparición del Frente Amplio como opción electoral en 1971 y tras la dictadura militar, (1973–1985) alcanzó la Intendencia de Montevideo (1990) y la Presidencia de la Nación (2005), con Tabaré Vázquez.

La vocación por un destino propio permanece en las sucesivas etapas históricas.¹⁵ Las corrientes políticas tradicionales en el Uruguay, nacidas como bandos o proto-partidos (Caetano y Rilla 2005, 74), enfrentadas durante décadas tras la independencia –guerra civil, gobiernos paralelos, negociaciones con terceros países para procurar apoyos parciales, etcétera–, nacieron “bicéfalas” –líneas más proclives al enfrentamiento armado y vertientes más institucionalistas– (Caetano y Rilla 2005, 74) oficiando como “colectividades de naturaleza especial que se comportaron como cuasi-naciones, únicas fuentes de la sociedad global más allá de la familia” (Solari 1965, 10).

Aun en ciernes el ser nacional común, contando con una estructura estatal endeble e influida tanto interna como externamente, se mantuvo firme la intención de “no ser” parte integrante de otros Estados-Nación. Esta constante, encuentra un mojón imprescindible en la forja del Uruguay de fines del siglo XIX e inicios del XX: la educación pública.

Una capital con posibilidades de comunicación, que concentra los negocios de la región, demanda educación pública prácticamente desde su fundación. Este objetivo no pudo lograrse sino hasta la consolidación del Uruguay “Estado”, plataforma de la “Nación”.

La experiencia artiguista¹⁶ previó el capítulo educativo,¹⁷ pero no pudo concretarse. Las pocas escuelas estatales con que contaba la jurisdicción hacia 1825 –año de la declaración de independencia o soberanía de la “provincia oriental”–, exponían las limitaciones en la materia. En 1826 se dicta la normativa educativa, sin aplicación.¹⁸

¹⁵ “Entre los más de 40 levantamientos contra las autoridades de turno, se destacan por su trascendencia: la Guerra Grande –extendida por más de diez años– y la Cruzada Libertadora –de 1863 a 1865– que ocasionó más de mil muertos entre ambos bandos” (Bralich 2011, 48).

¹⁶ Nos referimos a la etapa de liderazgo de José Gervasio Artigas (Montevideo, 1764-Asunción, 1850), entre 1814 y 1820: sus ideas –fuerza, emancipación de las metrópolis europeas, federalismo en el marco de la integración rioplatense, constitucionalización, liberalismo– se fundaban en un “nuevo ciudadano” cuya base educativo-pública era un elemento esencial.

¹⁷ Desde 1815 las llamadas “Escuela de la Patria” (además de una biblioteca y un instituto de letras en Montevideo), adoleciendo “del mismo defecto de sus anteriores, es decir, se entrega su dirección al clero [cuya] verdadera misión era más religiosa que científica, más sacerdotal que pedagógica, más sagrada que profana” (Araujo 1905, 10).

¹⁸ Entre ellas, la creación de una Escuela Normal (Araujo 1905, 12).

En 1830, año de sanción de la primera Constitución oriental,¹⁹ Montevideo contaba con tres escuelas primarias. En 1829 se fundó una Escuela Mercantil, que subsistirá hasta 1836. En un clima de inestabilidad económica y política, era complejo afianzar procesos educativos estatales (Carreño Rivero 2010, 54).

La enseñanza privada contuvo las expectativas de la burguesía montevideana, que “desde los puestos de gobierno, imponía sus designios en la certeza de que las masas eran tradicionalistas y enemigas del progreso” (Carreño Rivero 2010, 54).

En 1838, surge la primera iniciativa de organización escolar, impulsada por el jurista y docente universitario Joaquín Requena,²⁰ proyecto de ley que cuenta con más de 120 artículos íntegramente dedicados a la educación primaria, estableciendo pisos mínimos para la creación de escuelas, libertad de enseñanza, oficios, formación cívica, formación previa para la docencia, obligatoriedad, rol de quienes ejercen tutela o patria potestad, etcétera.

El instituto de Instrucción Pública, desde 1847, “marca rumbos ya fijos y bien determinados en la instrucción pública del país [...] imprimiendo [...] caracteres propios [que] mantuvo hasta poco tiempo antes [...] de la gran reforma escolar” (Araujo 1905, 14).

En 1850, desde el gobierno “del Cerrito”, Juan Francisco Giró, Eduardo Acevedo y José María Reyes impulsan un “Proyecto de reglamento para la instrucción primaria”, proponiendo su gratuidad y obligatoriedad, la formación docente, la preparación de textos, un sistema de organización, la evaluación, el acceso a grados académicos, la retribución del personal docente, etc.; que marca “un hito insoslayable [...] y constituye una muy seria muestra de imaginación creadora, elaboración intelectual y asunción de valores, puestos al servicio de la formación perfecta de la sociedad” (Mena y Palomeque 2009, 109-116).

¹⁹ Cuyo artículo 11 establece: “La ciudadanía se suspende: Por no saber leer ni escribir, los que entren al ejercicio de la ciudadanía desde el año de mil ochocientos cuarenta en adelante”.

²⁰ Requena (1808-1901) ejerció funciones judiciales, legislativas y también en el Poder Ejecutivo (Ministro); fue presidente del Consejo de Instrucción Pública (1836-1838), ejerció como vicerrector de la Universidad de la República en dos períodos y por un breve período como rector (1864).

La Universidad de la República –fundada en 1849–²¹ desarrolló su actividad con mucha dificultad, con un reducido número de cátedras. Se trata del período inmediatamente posterior a las emancipaciones nacionales, marcado por las luchas independentistas y por la toma del poder, que retrasaron en América los proyectos educativos (Carreño Rivero 2010, 54).

Entre 1854 y 1855, José Palomeque, secretario del Instituto de Instrucción Pública,²² realizó tras pormenorizada revisión, un informe concluyente: sólo 899 alumnos en 30 establecimientos (Mena y Palomeque 2009, 187).²³ Procurando un aporte “modernista” al proyecto de sociedad,²⁴ propuso –sin concreción en el corto plazo– medidas: sistematización, financiamiento impositivo y presupuesto específico, educación femenina, obligatoriedad escolar, formación de maestros y organización institucional del sistema. Muchas de sus ideas y propuestas serán retomadas por Varela (Mena y Palomeque 2009, 189).

4.2 La reforma “vareliana”

En 1868, José Pedro Varela fundó, junto a los intelectuales de Montevideo Carlos María Ramírez y Elbio Fernández (Caetano y Rilla 2005, 104), la “Sociedad de Amigos de la Educación Popular”, dirigida a promover la reforma escolar en el país, cuestión que campeaba en la órbita cultural oriental. Montevideano, nacido en 1845 de un hogar rioplatense, está vinculado familiarmente a numerosos intelectuales –Florencio y Juan Cruz Varela por parte de su padre; Dámaso Larrañaga y Adolfo Berro, por vía materna– y políticos como Bernardo Berro, a la postre presidente de la República. Ejerció el comercio, en el negocio familiar, la barraca de maderas (Caetano y Rilla 2005, 102) llamada “La Paz” (Míguez 2021, 93). Si bien no realizó estudios universitarios, se interesó vivamente por la cultura, entre 1860 y 1866 extendió mucho sus conocimientos literarios; aprendió el francés, el inglés y el alemán.

²¹ El senador Larrañaga propone la creación de una Casa de Estudios en 1833. Se organizaron cinco cátedras (1836). En 1838, el presidente Oribe, por decreto, le asigna carácter de Universidad Mayor de la República. Enviará un proyecto de ley de organización, sin tratamiento por la guerra civil (1839 a 1851). La Universidad será fundada, por el presidente Suárez, en 1849.

²² Se había creado en 1847, cuando se reglamentó la enseñanza primaria por Decreto.

²³ Una población de 129 000 habitantes, en once departamentos.

²⁴ Desde el siglo XVIII, las iniciativas de escolarización procuraban vertebrar al estado con la organización del control (para su expansión), impactando hacia la mitad del siglo XIX la “cuestión social” de la mano de la revolución industrial frente al desconocimiento de derechos al ciudadano (Roitenburd y Abrate 2015, 223–225).

Empezó a hacerse conocer en literatura (Lasplaces 1928, 24).²⁵ A los veinte años fundó la “Revista Literaria”,²⁶ en la que se publicaba poesía y se abordaban materias de actualidad, sociales y educacionales (Bralich 2011, 46); en ella colaboran intelectuales como Juana Manso o Amadeo Jacques, muy comprometidos con su propia visión. Interesado por los autores liberales europeos, entre 1867 y 1869 viajó –combinando los negocios con el interés cultural– a Francia y, posteriormente, a los Estados Unidos, donde se acercó a la obra de Horace Mann,²⁷ además de conocer a Bartolomé Mitre y Domingo Faustino Sarmiento, con quien volvió a encontrarse en Buenos Aires –exilado durante el gobierno de Lorenzo Batlle– en 1874.

La Sociedad de Amigos para la Educación Popular animó debates y publicó artículos en Montevideo. Concretó una experiencia en la escuela privada modelo “Elbio Fernández” e incorporó la edición de obras pedagógicas y la formación de maestros.

Varela escribió en 1874 *La educación del Pueblo*, donde destacó las ventajas de organizar un sistema educativo público. Inicialmente fue soporte intelectual de la iniciativa, de la Sociedad de Amigos de la Educación, para la construcción de un edificio escolar, pero al resultar más profundo en su propuesta, tuvo una circulación mayor y logró un premio en Chile (Oroño 2016). Se plantea en varios capítulos “cuyos títulos nos remiten al programa ilustrado: ‘La educación destruye los males de la ignorancia’, ‘La educación aumenta la fortuna’, ‘La educación aumenta la felicidad’, ‘La educación disminuye los crímenes y los vicios’ y ‘La educación aumenta la felicidad, la fortuna y el poder de las naciones’. Cada uno de estos títulos se transforma en una proposición demostrable, ya que argumenta sus aseveraciones con experiencias extranjeras –algunas veces haciendo uso de datos estadísticos– que avalan la necesidad de la educación para orientar a los pueblos hacia la felicidad” (Carreño Rivero 2010, 57).²⁸

²⁵ Donde ya exponía su anticlericalismo y convicción en el valor de la educación para modernizar al Estado (Ardao 1971 y Oroño 2016).

²⁶ En este tiempo, cambió a su nombre de bautismo, Pedro José Varela Berro, por el que se le conoce públicamente (Manacorda 1948, 25 y 45-46). También firmaba como “Cuasimodo” (Lasplaces 1928, 24).

²⁷ Horace Mann y su esposa Mary trabajaron con Sarmiento; también la artista, periodista y pedagoga Juana Manso (1819-1875).

²⁸ El término presenta en Varela el valor que le adjudicará la Ilustración, equiparado al actual concepto de ‘bienestar’ (Carreño Rivero 2010, 57). Varela propone erradicar la ignorancia, calificando al trabajador y preparando al ciudadano para la vida democrática: “El sufragio universal supone la conciencia universal y la conciencia universal supone y exige la educación universal” (Varela 1910, 55 y Bralich 2011, 54).

En 1876 publica *Legislación Escolar*,²⁹ en el momento en que llegó al gobierno provisorio del coronel Latorre –transición política reformista y modernizadora– (Caetano y Rilla 2005, 104), de la mano del ministro José María Montero.



Fotografía de José Pedro Varela (1845-1879). Fuente: *Wikipedia*.

En la obra desarrolla un estudio que anticipa el pragmatismo en Uruguay³⁰ que incluye aspectos sociales, políticos y económicos fundando los objetivos de la educación popular pública, cuyo norte es la inserción e integración social del individuo y su preparación en el mundo del trabajo: “convertir en elementos de trabajo, de prosperidad y de fuerza, la masa de nuestra población, que se encuentra en un deplorable estado de ignorancia y concurre apenas a la producción material del país,

²⁹ Se desarrolla primero un estudio de raigambre sociológica –incluye aspectos sociales, políticos y económicos– en el que funda los objetivos de la educación popular pública, cuyo norte es la inserción e integración social del individuo y su preparación en el mundo del trabajo: “convertir en elementos de trabajo, de prosperidad y de fuerza, la masa de nuestra población, que se encuentra en un deplorable estado de ignorancia y concurre apenas a la producción material del país, sin concurrir en lo más mínimo a la creación del poder intelectual de la nación” (Varela 1964, 169-170) (Carreño Rivero 2010, 62-63).

³⁰ Se considera a Varela “contemporáneo al pragmatismo americano [que] estaba racionalizando el imaginario de una sociedad nueva, a través de sus más preclaros y conocidos exponentes: Ch. S. Peirce, W. James y J. Dewey” (Tani y Rossal 2000, 14).

sin concurrir en lo más mínimo a la creación del poder intelectual de la nación” (Varela 1964, 169-170; Carreño Rivero 2010, 62-63). Detalla posteriormente la organización del sistema propuesto, que imagina descentralizado en distritos; dota de autonomía a las escuelas, justificado en sus lecturas de la experiencia norteamericana, que había sido exitosa, aunque sin considerar la realidad de la campaña uruguaya, muy poco desarrollada para interpretar esa organización (Bralich 2011, 58-59).

Latorre le encomienda la dirección de la Comisión de Instrucción Pública de la Junta Económica Administrativa de Montevideo que, aunque departamental, asumió funciones nacionales, con aproximadamente 50 escuelas a cargo, comenzando con sus reformas (preparación de docentes, enseñanza mixta, etcétera), no sin resistencias.

Propuso una profunda reforma educativa³¹ –a partir de un proyecto de ley– de inspiración liberal y secular, avanzando sobre contenidos, gratuidad, obligatoriedad, igualdad, ensanche de la base pública de escuelas, enseñanza en idioma español,³² participación de los padres en la organización del sistema, educación como base de la República, etcétera.³³

El proyecto fue estudiado por una comisión integrada por personalidades de diferentes visiones, con la que trabajó Montero, y se aprobó en 1877 –como decreto-ley–, con cambios respecto a su redacción original –menos ambiciosa en algunos puntos–,³⁴ aunque respaldando la visión de constituir una Dirección General de Instrucción Pública que comande el sistema (Allende 2003, 234). Varela fue designado Inspector General y sentó las bases de una completa organización.

³¹ Refiere a organización, contenidos, bases de formación general –nociones de historia y geografía– iniciación en las artes, la educación física y las “lecciones sobre objetos” (Bralich 2011, 54-55).

³² La norma dice “idioma nacional” y se considera mojón en la identidad cultural del Uruguay (Oroño 2016)

³³ En la obra de Varela se advierte un razonamiento cardinal: la educación, así como la seguridad o la justicia, son de utilidad pública y su financiamiento debe incorporarse a los presupuestos estatales. La obligatoriedad sólo es compatible con “un mal entendido liberalismo y un desconocimiento de los derechos del menor y de las conveniencias de la sociedad” (Varela 1910, 64; Carreño Rivero 2010, 59). La igualdad apunta a “no reconocer más diferencias que la que resultan de las aptitudes y las virtudes de cada uno” (Varela 1910, 64; Carreño Rivero 2010, 59).

³⁴ Entre ellos la integración de la Comisión de Instrucción, la autonomía para los distritos escolares, etc. Se mantuvo por decisión de Latorre el catecismo en la escuela primaria y no se avanzó con la descentralización.

La reforma fue cuestionada,³⁵ pero “tuvo sus defensores en los sectores liberales del país. Estos contrarrestaron la postura de los sectores conservadores y permitieron su lento afianzamiento” (Carreño Rivero 2010, 63). Varela, actuó con energía, requiriendo de Latorre cuando se planteaban obstáculos (Bralich 2011, 65); impulsó, con resistencia de sectores conservadores y católicos, la inclusión femenina en el mundo educativo –escuelas mixtas, educación integral de la mujer, fomento en la labor docente, otorgamiento de derechos políticos–; la sistematización de la educación rural (Weinberg 1981, 147) –aunque con críticas de quienes exigieron pragmatismo y enfoques pedagógicos afines a necesidades y hábitos rurales– (Allende 2003, 248-249);³⁶ y generó actos de impacto para sensibilizar a la ciudadanía sobre la importancia del proceso escolar, como premiaciones en el Teatro Solís o desfiles por el centro de Montevideo (Bralich 2011, 66).

Al fallecer Varela (1879) continuó la labor su hermano Jacobo.³⁷ Entre 1877-1880, la matrícula pública creció de 17 500 a 24 700 alumnos, y la privada de 6 600 a 15 000 estudiantes.³⁸

Se crearon Institutos Normales, en 1888 para varones y en 1891-1892 para mujeres; se realizan en esos años y en 1894 conferencias pedagógicas en Montevideo; en 1892 se establecieron los jardines de infantes.

Desde 1877, en Uruguay, “el maestro y la escuela desarrollaron el rol que antes había cumplido el cura y la iglesia” (Barrán 1990, 89). A partir de allí, el país estableció gradualmente un eficaz sistema, público, gratuito,³⁹ con enseñanza religiosa opcional, complementado por la educación técnica, secundaria y una paulatina

³⁵ Achacándosele por sus contemporáneos al utilitarismo en desmedro del humanismo –crítica retomada por José Enrique Rodó hacia el 1900–, idealismo frente a la necesidad de pragmatismo, enciclopedismo extranjerizante que afectaba la formación de una conciencia local secularismo que se catalogaba como anticlericalismo (Allende 2003, 240).

³⁶ Se enfrentó durante el proceso en el ámbito rural a “desafíos como episodios bélicos, enfermedades infecto-contagiosas, desinterés de padres, dificultades en la implementación de la obligatoriedad, sequías, necesidad de mano de obra en zonas agrícolas en períodos de siembra y cosecha” (Martínez Rodríguez 2023, 27).

³⁷ Lo avala el peso público del apellido Varela en materia educativa. Profundizó la reforma, permaneciendo una década en la función (Míguez 2021, 91); profesionalizó el sistema (congreso de inspectores, sistematización de las estadísticas, etc.); creó el Internato Normal de Señoritas para la formación de maestras, creó escuelas rurales, fundó un Museo y Biblioteca Pedagógica, entre otras actividades (Bralich 2011, 67).

³⁸ En 1885 funcionaban 354 escuelas públicas que educaban a 30 302 alumnos y 429 escuelas privadas con una matrícula de 20 289.

³⁹ Expresó Varela mediante un circular, en 1877: “Las escuelas públicas no son una institución de caridad; se proponen educar, no a los pobres, sino a los niños todos, cualquiera que sea la posición y la fortuna de sus padres” (Monestier 1992, 368; Carreño Rivero 2010, 59).

modernización de la educación superior –con nuevas Facultades de Medicina, en 1875; y Matemáticas, en 1885–.

La educación primaria⁴⁰ contribuía al proyecto civilizador de movilidad. En 1879, se incorporó la enseñanza técnica (Escuela de Artes y Oficios),⁴¹ y sumó, posteriormente, la educación en la campaña rural.

4.3 Inicios del siglo xx. El “batllismo”⁴²

En su primer período de gobierno (1903-1907), luego de los levantamientos revolucionarios –blancos– de Rivera (1903) y Masoller (1904), José Batlle y Ordóñez introdujo reformas sociales y políticas, incluyendo un importante capítulo educativo, recuperando y profundizando el rol estatal.

En materia de enseñanza primaria no se modificó la estructura (y quizá por eso la historiografía no habla de “reforma” como en el proceso impulsado por Varela), pero “[...] se marcó en tres sentidos el concepto que de ella había de tener el gobernante: en la educación de los adultos para combatir eficazmente el analfabetismo; en estimular su acción a la infancia con la creación acentuada de escuelas y aumento de las ayudantías, y en la edificación escolar acción regular y continuada de obras. El objetivo final era el mejoramiento global de la clase obrera” (Grompone 1956; Lagrotta 2014).

En 1903 se crean Cursos de Adultos y la reforma avanzó con la gratuidad y el acceso en la educación secundaria que constituye una genuina preocupación, al no estar suficientemente desarrollada (Lagrotta 2013) –con importantes resultados–.⁴³

⁴⁰ Se ha criticado que “el centro de gravedad del sistema se mantuvo en la educación primaria –equivocadamente asimilada (...) a popular–, y por otro lado se concebía la secundaria sólo como paso a la universidad, y ésta para formar la clase dirigente y los profesionales que el desarrollo requería” (Weinberg 1972; Weinberg 1981, 145).

⁴¹ Si bien estaba planteada en la visión de Sarmiento –para formar mano de obra (Roitenburd y Abratte 2015, 227) y Varela–, esta implementación uruguaya se orienta decididamente a insertar en el medio sociolaboral a niños y jóvenes en conflicto utilizando el concepto de “escuela-taller”, incluso reglamentariamente, a la usanza europea y norteamericana (Da Silveira 2023, 182).

⁴² Por “batllismo” se entiende, dentro del Partido Colorado, a la corriente que adhirió a las posiciones de José Pablo Torcuato Batlle y Ordóñez (Montevideo, 1856-1929) y como el acervo doctrinario del período de influencia de Batlle, caracterizado por la democratización, los derechos sociales, la reforma que instauró el primer gobierno colegiado en la ROU (1919-1933).

⁴³ La educación secundaria evolucionó de un perfil únicamente preparatorio para la universidad, a una formación integral –ciclo de cuatro años–y luego especializada –dos años– (Oddone y Paris de Oddone, 1967).

En 1906 impulsó la educación física en el ámbito escolar.⁴⁴ En 1909 se suprimió la enseñanza religiosa en las escuelas públicas. Desde ese año se incorporó la Educación Especial (Instituto Nacional de Sordomudos). En 1912, se crearon el Liceo para mujeres⁴⁵ y las Escuelas al Aire Libre.



Fotografía de José Batlle y Ordóñez (1856-1929). Fuente: *Wikipedia*.

En cuanto a la Universidad con la aprobación de la “Ley Orgánica” (1908) que establece representación de los tres estamentos, se procuró mayor integración con las clases medias o bajas y acciones culturales o de compromiso social que poseen un pionero sentido “extensionista”, anticipando el ideario de la Reforma Universitaria de Córdoba.

⁴⁴ Envía a la Asamblea General un proyecto para la creación de Juegos Atléticos Anuales, inspirado en los beneficios del deporte para la salud, la voluntad, el ánimo popular (Doglioti 2013). En 1911 se creará la Comisión Nacional de Educación Física.

⁴⁵ El batllismo no promovía la separación de educandos por sexo, pero la escasa matriculación de mujeres motivó a Batlle, según Palomeque (Míguez 2021, 60) a promover con éxito aulas de exclusiva integración femenina. En palabras de Delio Machado y Alpini, refiriendo a Barrán y Nahum (1979). “El novecientos que vio nacer la cuestión “obrera” presencié, también, el cambio de rol femenino. La mujer se incorporó al mercado laboral como trabajadora y a la esfera cultural como estudiante” (Palomeque 2012, 306).

Se reformó la educación en artes y oficios, impulsando –con mirada industrialista– la educación orientada al mundo fabril.⁴⁶ En 1911 se puso en marcha un programa de estaciones agronómicas –considerando experiencias danesas y norteamericanas–, así como los Institutos de Pesca, Geología y Perforaciones, y Química Industrial. En 1917, los programas rurales incorporaron la enseñanza de la agronomía.

Aún cuestionadas con fundamentos, tanto por sectores internos del Partido Colorado como por el Partido Nacional, las reformas educativas brindan su fruto: una comunidad preparada para la vida en relación y que ha adquirido un sentido nacional.⁴⁷ Entre 1903 y 1915, las escuelas pasaron de 614 a 1 000, y la matrícula de 54 355 a 97 393.

El ideario batllista inspiró un estado autónomo ante grupos de presión (Ansaldi y Giordano 2012, 154) y edificó “una sociedad organizada con las premisas intelectuales y culturales de la conciliación nacional” (de Riz 1986, 11). Entre 1900 y 1943 (desde el primer batllismo⁴⁸ hasta el inicio de la segunda etapa batllista⁴⁹), la matrícula escolar llegó a 245 000 alumnos, mientras la población sólo se duplicó (Marrero y Cafferatta 2008, 192). Creció la educación secundaria.⁵⁰ Suprimida la enseñanza religiosa, los principios laicistas se absorbieron como núcleo irreductible

⁴⁶ El Poder Ejecutivo reforma la Escuela de Artes y Oficios –sale de la disciplina represiva– y se plantea la necesidad de orientar la formación del obrero fuera de las fábricas (formación técnica). Se habilitan escuelas primarias y secundarias. Con la gestión (desde 1915) de Pedro Figari como Director de la Escuela de Artes y Oficios, se impulsa la enseñanza de arte y ciencias, sin distinción social en cuanto a los alumnos, con la expectativa de dignificar al trabajo y contribuir a la identidad nacional (Heuguerot 2008, 448). Se dictan cursos especiales para obreros con flexibilidad en días y horarios.

⁴⁷ En ese período la sociedad oriental completó su modelo configurativo: “Las nuevas generaciones del 900 y del Centenario (...) fueron en estos aspectos herederas directas de las ideas y faenas de hombres como Francisco Bauzá, Juan Zorrilla de San Martín, Juan Manuel Blanes, Eduardo Acevedo Díaz o José P. Varela, entre otros, a cuyo legado pudieron agregar desde una perspectiva nacionalista la consolidación de un imaginario social que estuviera en condiciones de “anclar” efectivamente varios referentes culturales e institucionales de los uruguayos” (Caetano 2010, 162).

⁴⁸ Además de Batlle, fueron presidentes Claudio Williman (1907-1911), Feliciano Viera (1915-1919) y Baltasar Brum (1919-1923). Los presidentes que compartieron el “poder bicéfalo” con el Colegiado fueron: José Serrato (1923-1927) y Juan Campisteguy (1927-1931). Gabriel Terra (colorado) acuerda con el batllismo para acceder a la Presidencia en 1931, pero luego de un golpe de estado en 1933 (apoyado por Luis A. de Herrera y Pedro Manini Ríos), disuelve el “Colegiado”.

⁴⁹ Se considera la “transición” del presidente Amézcaga, luego de la reforma constitucional de 1942 (1943-1946) y el de Beretta (fallecido a poco de asumir) y Batlle Berres (1947-1951).

⁵⁰ La matrícula secundaria en 1903, era de 376 alumnos. Desde 1915 fue gratuita (4051 alumnos). En 1933, había 12 768 alumnos, equiparándose el impacto de la creación de Liceos a la reforma vareliana (Grompone 1956; Lagrotta 2014).

–gratuidad, obligatoriedad, igualdad de oportunidades, libertad de expresión– (Marrero y Cafferatta 2008, 193).

Conclusiones

El Uruguay transitó un complejo siglo XIX: de refugio español, pasó por el intento confederal de Artigas, la crisis con Buenos Aires, la dominación lusitana, los enfrentamientos argentino-brasileños hasta la creación del estado soberano arbitrado por el Imperio Británico; y el inestable andar posterior, afectado por las relaciones limítrofes y determinado por los vínculos comerciales y políticos con el Reino Unido y otras potencias.

Como Estado e intentando la empresa nacional, la preocupación por la educación fue nítida; se presentaron diversos proyectos con auspicio gubernamental, sometidos a vaivenes políticos. Se apuntaló hacia la segunda mitad de la década de 1870, durante el gobierno militar de Latorre –de transición y de algún modo refundacional (Caetano y Rilla 2005, 100)–, con el trabajo de José Pedro Varela. A partir de sus intereses liberales, inspirado por Sarmiento,⁵¹ conformó una elaboración aplicada a su tiempo y espacio;⁵² de un programa para el Uruguay –como el sanjuanino para Chile y Argentina–, siendo su primer ejecutor. Un proyecto⁵³ y un plan que fundan una política de Estado.⁵⁴

⁵¹ Señala Varela en su primer conferencia en la Universidad de la República (1868), tras señalar otras influencias: “en las obras y palabras de Don Domingo Sarmiento, argentino por nacimiento y por lengua, norte-americano por las ideas y la educación, he adquirido mi entusiasmo por la causa de la educación popular y el fondo general de las ideas que me propongo desarrollar” (Lasplacas 1928, 34). Ambos procuran un ordenamiento social superador del atraso económico y cultural (sobre todo rural) desde la educación y la participación (Weinberg 1981, 147).

⁵² Realiza una lectura sociológica que combina influencias: el liberalismo francés, la evolución de los EE.UU., el apego a un razonamiento de orden cientificista, definiendo un proyecto de masas educadas como presupuesto para el progreso de las prácticas sociales, la modernización productiva, la renovación dirigencial, etc. (Weinberg 1981, 146).

⁵³ Sus escritos conservan vigencia; constituyen “la expresión más coherente de una reflexión honda sobre el significado de la educación dentro de un determinado 'modelo de desarrollo', que él plantea con toda lucidez luego de la severa crítica realizada al existente” (Weinberg 1981, 144).

⁵⁴ Se sostiene la inversión pública aumentando los planteles docentes y el número de escuelas; “la educación primaria pública se transformó en una rama laboral altamente feminizada tempranamente, y los centros públicos conformaron el eje central del enrolamiento educativo de la época” (Martínez Rodríguez 2023, 26).

Tras resolver el último conflicto político interno de carácter armado en 1904, el presidente colorado Batlle imprime un rumbo propio al Uruguay.⁵⁵ Es un líder moderno, con arraigo partidario y conocimiento popular. La escala del país –poco más de un millón de habitantes según el censo de 1908 que no alcanzan a duplicarse en 1930–, el mayoritario consenso entre sus diversas expresiones políticas por mantenerse bajo una democracia constitucional, y el equilibrio económico financiero –aunque afectado en la Primera Guerra Mundial–, le permite concretar avances sociales e institucionales desde un Estado activo. En tal contexto, la universalización de la educación primaria y el impulso de la secundaria fueron sus “grandes triunfos” (Filgueira y Filgueira 1994; Zeballos 2015).

El sistema político, desde Batlle, incorporó las ventajas de la coexistencia tolerante o no rupturista. En un bipartidismo de corte “aparente”, su visión educativa, si bien resistida por el “riverismo” en su partido y por el “herrerismo” en la oposición, aportó a una “sociedad hiperintegrada” (Caetano 2010, 162), ensanchándose la base escolar primaria y –especialmente– secundaria, ampliándose los horizontes de la educación superior.⁵⁶

La acción de Batlle comparte, con la desplegada por Varela, que la estructuración de un sistema público educativo afianza al Estado y construye la Nación. Consideró, como antes Varela, la incorporación del inmigrante, la educación femenina, la iniciación artística, la educación física, y la formación para el trabajo. Incorpora de manera decidida a la educación secundaria y cambios en la Universidad. Asumió el liderazgo político de una sociedad que se nutría con una novedosa clase media más formada y aspiracional que, beneficiada por la escolarización masiva, pudo ser parte activa de esta evolución, en la capital y en el interior del país. Los sectores sociales más postergados, se beneficiaron por el mismo proceso.

⁵⁵ Nos referimos a la “integración del ‘adentro’” (Caetano 2010, 161) –afirmación de la nación– mediante un esfuerzo articulador que innova “de acuerdo con las prioridades de la integración nacional, de institucionalización y de identificación entre sociedad y Estado a través del proceso político democrático” (Rama 1998), concretó un “modelo endointegrador de base uniformizante” (Caetano 2010, 162).

⁵⁶ Se señala sobre Sarmiento o Varela y le cabe a Batlle una aspiración a concretar transformaciones educativas confiando en extrauniversitarios (ellos mismos lo eran y descreían de la Universidad heredada de la colonia, formadora de la mayoría de la élite dirigente), convencidos de ampliar los horizontes de la sociedad a partir de su democratización (Weinberg 1981, 148).

Por un lado, José Pedro Varela (1845-1879) fue un ideólogo determinante –considerado por muchos autores “el primer sociólogo uruguayo” –⁵⁷ y breve ejecutor como funcionario ante su temprana muerte, aunque su aporte inauguró una larga etapa –amén de quienes gobernaron el período y la participación de otros técnicos que sirvieron a esas administraciones– en el marco de la legislación y los planes que inspiró. Por el otro, José Batlle (1856-1929) fue un estadista que influyó en un largo período, de los más notables políticos orientales del siglo xx y a la inversa, su mención en la reforma lograda es más relevante que la de sus técnicos o funcionarios en la cartera, además de la carrera que éstos pudieren haber desarrollado posteriormente.⁵⁸

No parece, a simple vista, una comparación equitativa dados los perfiles personales, pero lo que el trabajo procura es rescatar dos etapas que a la postre terminan complementándose dentro de un proceso de largo aliento, modernista y liberal, dejando ambas su impronta en la afirmación del Uruguay como Estado Nación. —

Referencias

- Allende, Alfredo. 2003. *Lorenzo Latorre, el estadista: la construcción del estado uruguayo (1876-1880)*. Montevideo: El Galeón.
- Alpini, Alfredo. 2015. *La derecha política en Uruguay en la era del fascismo 1930-1940*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Nueva York: Verso.
- Ansaldi, Waldo y Verónica Giordano. 2012. *La construcción del orden, 2 tomos*. Buenos Aires: Ariel.
- Araujo, Orestes. 1905. *Historia de la escuela uruguaya*. Montevideo: Imprenta Dornaleche y Reyes.
- Ardao, Arturo. 1971. *Etapas de la inteligencia uruguaya*. Montevideo: Universidad de la República.
- Barrán, José Pedro y Benjamín Nahum. 1979. *El Uruguay del novecientos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Barrán, José Pedro. 1990. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, Tomo II. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

⁵⁷ A partir de los trabajos de Carlos Rama (desde 1957) pues “es necesario examinar sus textos comprendiendo su producción en un contexto en el que se definen aspectos fundamentales de la identidad cultural uruguaya [planteándose] dos actitudes culturales diferentes: el espiritualismo y el positivismo” (Tani y Rossal 2000, 14).

⁵⁸ En el primer gobierno de Batlle y Ordóñez, la función educativa se encontraba bajo la cartera de Fomento (siendo ministros José Serrato –luego Presidente del Colegiado y canciller en tiempos del “segundo batllismo”, con Amézaga– y Juan Alberto Capurro). En su segunda presidencia, la cartera pasó a denominarse de Instrucción Pública, a cargo de Juan Blengio Roca y posteriormente de Baltasar Brum (quien luego fuera ministro de Interior y canciller de la administración Viera y presidente en la etapa colegiada).

- Batthyány, Karina y Mariana Cabrera (coordinadoras). 2011. *Metodología de la investigación en Ciencias Sociales. Apuntes para un curso inicial*. Montevideo: Universidad de la República.
- Bralich, Jorge. 2011. "José Pedro Varela y la gestación de la escuela uruguaya." *Revista Historia de la Educación Latinoamericana* 13, no. 17 (julio-diciembre): 43-70. <https://doi.org/10.19053/01227238.1612>
- Caetano, Gerardo y José Rilla. 2005. *Historia contemporánea del Uruguay de la colonia al Siglo XXI*. Montevideo: CLAEH-Fin de Siglo.
- Caetano, Gerardo. 2010. "Ciudadanía y nación en el Uruguay del Centenario (1910-1930). La forja de una cultura estatista." *Revista Iberoamericana* 10, no. 39: 161-175. <https://doi.org/10.18441/ibam.10.2010.39.161-175>
- Caetano, Gerardo. 2021. "El primer herrerismo. Liberalismo conservador, realismo internacional y ruralismo (1873-1925)." *Prismas. Revista de historia intelectual* 25, no. 1: 49-70. <https://doi.org/10.48160/18520499prismas25.1206>
- Carreño Rivero, Miryam. 2010. "El pensamiento pedagógico de José Pedro Varela y su decisiva influencia en la construcción del sistema educativo uruguayo." *Bordón. Revista de Pedagogía* 62, no. 2: 53-66. <https://recyt.fecyt.es/index.php/BORDON/article/view/29180/15572>
- Da Silveira, A. Nicolás. 2023. "La educación industrial en la Escuela de Artes y Oficios (Uruguay, 1878-1887). Intersecciones entre prácticas y discursos." *Revista de Estudios Interdisciplinarios* 5, no. 5: 172-192. <https://doi.org/10.56579/rei.v5i5.739>
- De Ferrari, Francisco. 1962. *Los ideales del Batllismo*. Montevideo: Agrupación de intelectuales y universitarios colorados batllistas.
- De Riz, Liliana. 1986. "Política y partidos: Ejercicio de análisis comparado: Argentina, Chile, Brasil y Uruguay." *Desarrollo Económico* 25, no. 100 (enero-marzo): 659-682. <https://doi.org/10.2307/3466849>
- De Sousa Santos, Boaventura. 1994. *De la mano de Alicia: lo social y lo político en la postmodernidad*. Traducido por Consuelo Bernal y Mauricio García Villegas. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Ediciones Unidades, Universidad de los Andes.
- Demarchi, Martha, Hugo Rodríguez et al. 1987. *Dos décadas en la historia de la escuela uruguaya: El testimonio de los protagonistas*. Montevideo: Revista para la educación del pueblo.
- Doglioti, Paola. 2013. "Educación del cuerpo y educación física en la creación de la CNEF en el Uruguay." *10º Congreso Argentino y 5º Latinoamericano de Educación Física y Ciencias*. 9 al 13 de septiembre de 2013. La Plata: FAHCE-UNLP. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3271/ev.3271.pdf
- Espeche, Ximena. 2013. "Entre el campo y la ciudad: paradojas del Uruguay latinoamericano". Intelectuales uruguayos, relatos y análisis de viajes por América Latina a mediados del siglo xx." En *Heterodoxia y fronteras en América Latina*. Andrés Kozel, Horacio Crespo y Héctor Palma compiladores, 183-202. Buenos Aires: Teseo.
- Espeche, Ximena. 2016. *La paradoja uruguaya. Intelectuales, latinoamericanismo y nación a mediados de siglo xx*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Filgueira, Carlos y Fernando Filgueira. 1994. *El largo adiós al país modelo: Políticas sociales y pobreza en el Uruguay*. Montevideo: Arca, Peithos.
- Grimson, Alejandro. 2004. *La experiencia argentina y sus fantasmas. La cultura en las crisis latinoamericanas, 177-193*. Buenos Aires: CLACSO.
- Grimson, Alejandro. 2011. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grompone, Alejandro. 1956. "La obra educacional de Batlle" en *Batlle: su obra y su vida*. Montevideo: Fundación Universitaria.
- Haedo, Eduardo. 1969. *Herrera. Caudillo Oriental*. Montevideo: Arca.
- Halperin, Tulio. 2011. *Historia contemporánea de América Latina*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Herrera, Luis. 1961. *La formación histórica rioplatense*. Buenos Aires: Ediciones Coyoacán.
- Heuguerot, Cristina. 2008. "La utopía educativa de Pedro Figari en Uruguay: un enfoque psicossociológico." En *xv Jornadas de Investigación y Cuarto Encuentro de Investigadores*

- en *Psicología del Mercosur*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-032/35.pdf>
- Lagrotta, Miguel. 2012. "Ideología de Batlle. Comentario muy breve del libro de Antonio Grompone." En *Artículos, notas y análisis de temas históricos*. (blog), 11 de agosto, 2012. <http://profelagrotta.blogspot.com/2012/08/ideologia-de-batlle-comentario-muy.html>
- Lagrotta, Miguel. 2013. "El batllismo y la educación secundaria: vigencia del problema por Antonio Grompone y Luis Delio." En *Artículos, notas y análisis de temas históricos*. (blog), 29 de septiembre, 2013. <http://profelagrotta.blogspot.com/2013/09/el-batllismo-y-la-educacion-secundaria.html>
- Lagrotta, Miguel. 2014. "La Educación durante las presidencias de Batlle y Ordóñez: lo radical de lo simple." *Artículos, notas y análisis de temas históricos*. (blog), 10 de enero 2014. <https://profelagrotta.blogspot.com/2014/01/la-educacion-durante-las-presidencias.html#:~:text=En%20realidad%20no%20se%20toc%C3%B3,escuelas%20y%20aumento%20de%20las>
- Lascurain Fernández, Mauricio y Luis Villafuerte Valdés. 2016. "Primera globalización económica y las raíces de la inequidad social en México." *Ensayos de economía* 26, no. 48 (enero-junio): 67-90.
- Lasplaces, Alberto. 1928. *Vida admirable de José Pedro Varela*. Montevideo: Peña hnos.
- Lissidini, Alicia. 1998. "Una mirada crítica a la democracia directa: el origen y las prácticas de los plebiscitos en Uruguay." *Perfiles latinoamericanos* no. 12 (junio): 169-200. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11501207>
- Manacorda, Telmo. 1948. *José Pedro Varela*. Montevideo: Imprenta Uruguaya.
- Marrero, Adriana y Graciela Cafferatta. 2008. "Educación, Estado y Política en Uruguay: Del imaginario estatista al ascenso de los corporativismos (o la nostalgia de la hegemonía)." *Revista Iberoamericana de Educación*, 48 (septiembre): 187-206. <https://doi.org/10.35362/rie480696>
- Martínez Rodríguez, Camilo. 2023. "Escuelas, maestras y territorios. Capacidades estatales y capital humano en Uruguay, 1877-1910." *Investigaciones de Historia Económica* 19, no. 1: 17-30. <https://doi.org/10.33231/j.ihe.2022.12.001>
- Martínez, Alessandra y Myriam Southwell. 2011. "Formación del Estado nacional y constitución de los cuerpos docentes: profesionalización del magisterio en Brasil y Argentina en perspectiva comparada (1820 - 2000)." En *Reformas educativas en Brasil y Argentina: ensayos de historia comparada de la educación*. Diana Vidal y Adrián Ascolani (coord.) Buenos Aires: Biblos.
- Mena Segarra, Enrique, Agapo Luis Palomeque y Luis María Delio Machado. 2009. *Historia de la Educación en el Uruguay*. Tomo II. 1830-1886. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Miguez, Rodolfo, Juan Ignacio Gil, Martín Goñil, Noelia Catapano y Leticia Pérez (coord.). 2021. *Agapo Luis Palomeque. Así de simple*. Montevideo: ANEP.
- Monestier, Jaime. 1992. *El combate laico. Bajorrelieve de la Reforma Vareliana*. Montevideo: Ediciones El Galeón.
- Monreal, Susana. 2016. "Libertad de enseñanza en Uruguay. Cuestionamientos y debates (1868-1888)." *Ariadna histórica. Lenguajes, conceptos, metáforas*, no. 5: 127-150. <https://ojs.ehu.es/index.php/Ariadna/article/view/16076/Monreal>
- Naum, Benjamín. 1993. *Manual de la historia uruguaya: 1830-1903*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Oddone, Juan Antonio y Blanca Paris de Oddone. 1967. *Historia de la Universidad de Montevideo*. Montevideo: Universidad de Montevideo.
- Oroño, Mariana. 2016. "La escuela en la construcción de las fronteras culturales y lingüísticas en el Uruguay de fines del siglo XIX." *Páginas de Educación* 9, no. 1: 137-167. <https://doi.org/10.22235/pe.v9i1.1182>
- Ortega, José Emilio. 2020. "De la discordia a la reconciliación: Argentina, Uruguay y el peronismo (1943-1973). Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Córdoba.
- Palomeque, Agapo Luis. 2012. *Historia de la Educación en el Uruguay. Tomo III. 1886-1930*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.

- Quijano, Aníbal. 2000. "Colonialidad del poder y clasificación social." *Journal of World-System Research* 6, no. 2 (verano/otoño): 342-386. <https://doi.org/10.5195/jwsr.2000.228>
- Rama, Germán. 1998. "La reforma educativa en Uruguay". *Presentación ante el Indes-BID*. Montevideo: ANEP.
- Roitenburd, Silvia y Juan Abratte. 2015. *Historia, política y reforma educativa. Aportes críticos, transformaciones culturales y prospectiva en el espacio educativo argentino*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Rosaldo, Renato. 2000. *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social*. Quito: Abya-Yala.
- Segato, Rita. 2002. "Identidades políticas / Alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global." *RUNA: Archivo Para Las Ciencias Del Hombre* 23, no.1: 239-275.
- Skocpol, Theda. 1984. *Los estados y las revoluciones sociales. Un análisis comparativo de Francia, Rusia y China*. México: Fondo de cultura económica.
- Solari, Aldo. 1965. *El tercerismo en Uruguay*. Montevideo: Alfa.
- Solari, Aldo. 1967. *El desarrollo social del Uruguay en la postguerra*. Montevideo: Alfa.
- Tabares Ochoa, Catalina María. 2014-2015. "Los aportes de Theda Skocpol a la sociología histórica y al método comparado." *Revista Trabajo Social* no. 20 y 21: 193-203.
- Tani, Rubén y Marcelo Rossal. 2000. "Varela y Rodó. Dos actitudes culturales complementarias del imaginario uruguayo." *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía*: 13-24.
- Varela, José Pedro. 1910. *La educación del pueblo, Tomo I*. Montevideo: Biblioteca Artigas.
- Varela, José Pedro. 1964. *Obras pedagógicas: La legislación escolar, Tomo I*. Montevideo: Ministerio de instrucción pública y previsión social.
- Weinberg, Gregorio. 1972 "Sobre el quehacer filosófico latinoamericano. Algunas consideraciones históricas y reflexiones actuales." *Revista de la Universidad de México* 6, 7 (febrero): 19-24.
- Weinberg, Gregorio. 1981. *Modelos Educativos en el desarrollo histórico de América Latina*. Buenos Aires: UNICEP - Editorial Universitaria.
- Zanatta, Loris. 2012. *Historia de América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Zeballos, Camila. 2015. "La extensión del sufragio en el Uruguay de 1915: una coyuntura pactada." *Revista Uruguaya de Ciencia* 24, no. 1 (julio): 133-151. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297345654006>

Entrevistas realizadas por el autor

Lacalle Herrera, Luis. 2019. Comunicación personal. Montevideo.

ESCENAS

El sonido como herramienta en la investigación de arquitectura forense

Imagen: cortesía de la autora.

[FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN](#)

ISSN 2683-2917

Vol. 5, núm. 2, marzo - junio 2024

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2>



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional

Sound as a Research Tool in Forensic Architecture

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2.334>

 **Mely Adriana Morfín Ramírez**

Independiente. México

mely.morfin@gmail.com

Pienso que el arte tiene la posibilidad de decir una verdad. Pienso que es un modo de producción de verdad, al igual que la ley o la ciencia. Pero tiene su propia forma de decir la verdad, y ese es precisamente mi objetivo, sentar la verdad, pero también empujar los límites de lo que constituye un testimonio y de lo que constituye la palabra.

ABU HAMDAN 2019.

Si comparamos el estado actual del mundo con lo que estaba sucediendo a principios del siglo, podríamos decir que la Tierra se está volviendo un lugar más violento. Después de que el 2022 fuera determinado como el año con más muertes por conflictos armados desde 1994,¹ el final del 2023 estuvo cubierto por un oscuro velo que desafortunadamente aún se extiende, y llegó a un cierre de año con al menos ocho grandes guerras y decenas de conflictos armados activos.

Hoy en día los medios masivos nos recuerdan, segundo a segundo, que la guerra no existe en el imaginario del campo de batalla aislado, se ha convertido en un fenómeno que atraviesa a todos, todas y a todo lo que constituye el paisaje urbano.

Aún bajo el estruendo de los conflictos, el sonido de las voces prevalece y atraviesa el paisaje sonoro como resistencia. Los testimonios de la devastación son humanos, pero también son animales y vegetales. Son huellas en el lodo, surcos en la tierra o marcas de municiones en los muros. Estas evidencias de la destrucción y la violencia son llamados para responder y resolver los conflictos. Pero ¿qué sucede cuando estas evidencias son borradas, archivadas u ocultas para controlar el desarrollo del conflicto?, ¿qué sucede cuando el Estado es el opresor y aquel que cuida del archivo es quien debe ser puesto en tela de juicio?

Este ensayo busca reflexionar sobre el sonido y divulgar su análisis como una de las múltiples herramientas de las que se vale la agencia de investigación *Forensic Architecture* para investigar la violencia estatal y de las grandes empresas, en particular cuando afecta al entorno arquitectónico.

Sobre la arquitectura forense

Forensic Architecture (Arquitectura Forense) es una agencia de investigación con sede en Goldsmiths, Universidad de Londres. Fue fundada en 2010 por un grupo de arquitectos, artistas, cineastas, periodistas de investigación, científicos y abogados. Es complejo sintetizar la estupenda labor que ha desarrollado la agencia a lo largo de los años y, para entenderla por completo, no sólo habría que estudiar a fondo cada una de las investigaciones que han publicado en distintas plataformas y que han sido expuestas alrededor del mundo, sino que habría que mantenerse al tanto de los procesos que día con día van adecuándose a los requerimientos que el estado mundial actual les requiere para responder a las violencias estatales y de grandes corporaciones/empresas.

¹ Institute for Economics & Peace, *Global Peace Index 2023: Measuring Peace in a Complex World*, June, 2023, <http://visionofhumanity.org/resources>.

Debido a los límites del presente ensayo, podemos acotar el trabajo de la agencia con una descripción que Eyal Weizman, su fundador y director, menciona en su libro *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*:

Al examinar detenidamente las ruinas y los daños en la materialidad de los edificios, los arquitectos forenses pueden actuar como los arqueólogos de nuestro presente, esclarecer hechos relativos a episodios polémicos y exponer nuevas armas y tácticas de un modo que ningún otro marco analítico es capaz de hacer. Pero la «arquitectura», para nosotros, es, parafraseando a Carlo Ginzburg, «no una fortaleza, sino un puerto o un aeropuerto, un lugar desde el que embarcarnos a otras destinaciones». Como arquitectos, investigadores y activistas, vemos los edificios como sensores políticos, y la política como un proceso de materialización y mediatización.²

Al valerse de herramientas convencionalmente asociadas a la arquitectura, de forma alternativa, la agencia convierte maquetas, modelos 3D, diagramas, animaciones, videos y cartografías –entre otras maneras de representación– en evidencias, que al ser presentadas públicamente pueden tomar parte en distintos foros internacionales, tribunales y cortes, siempre en búsqueda de la justicia y de la(s) verdad(es) suprimidas por el ‘relato histórico’, el discurso dictado por el poder.

Además del impresionante trabajo de investigación y análisis, la manera en la que Forensic Architecture divulga y democratiza la información es, quizás, igual de importante en el desarrollo de sus proyectos. La representación de la información se vuelve clave al momento de generar un lenguaje visual y discursivo lo más amplio posible, las técnicas estéticas son comprendidas y utilizadas como potentes herramientas de investigación.

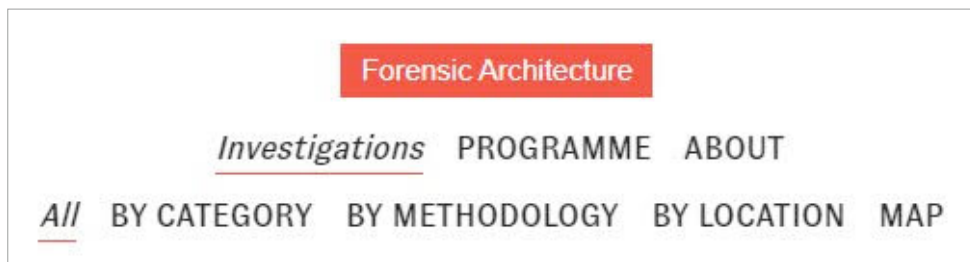
Audio análisis: herramienta de investigación

Al navegar por el sitio web de la agencia Forensic Architecture³ se despliegan las distintas investigaciones y varias maneras de aproximarse a sus publicaciones. Además de recomendar profundamente la exploración individual de cada una de ellas, para el presente texto destacamos las de metodología *Audio Analysis*.

² Eyal Weizman, “Prólogo,” en *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa* (Madrid: MACBA-MUAC, 2017), 6.

³ Forensic Architecture (blog) <https://forensic-architecture.org/>.

Figura 1 Forensic Architecture



Fuente: <https://forensic-architecture.org>.

Al desplegarse la galería de investigaciones por metodología, se hace evidente que el valor del audio como herramienta es múltiple y singular en cada uno de los casos. El análisis de cada paisaje sonoro es dictado por los requerimientos de la investigación, así como por las fuentes disponibles para hacerlo.

Las ciudades no sólo son edificios, son espacios sociales, el hogar de civiles atrapados en el conflicto. Cada vez más, las ciudades se han convertido también en entornos de gran densidad mediática, saturados de periodistas, trabajadores de ONG y más y más ciudadanos dispuestos a usar sus teléfonos inteligentes para documentar la realidad de su entorno.⁴

El criterio que se vuelve constante es entonces el de la posibilidad de escucha desde la subjetividad de quien hace los registros, de quien los revisa y, en algunos casos, de la posibilidad de escucha sistematizada y operada desde herramientas digitales –como inteligencias artificiales y *software* de reconocimiento de patrones, por ejemplo–.

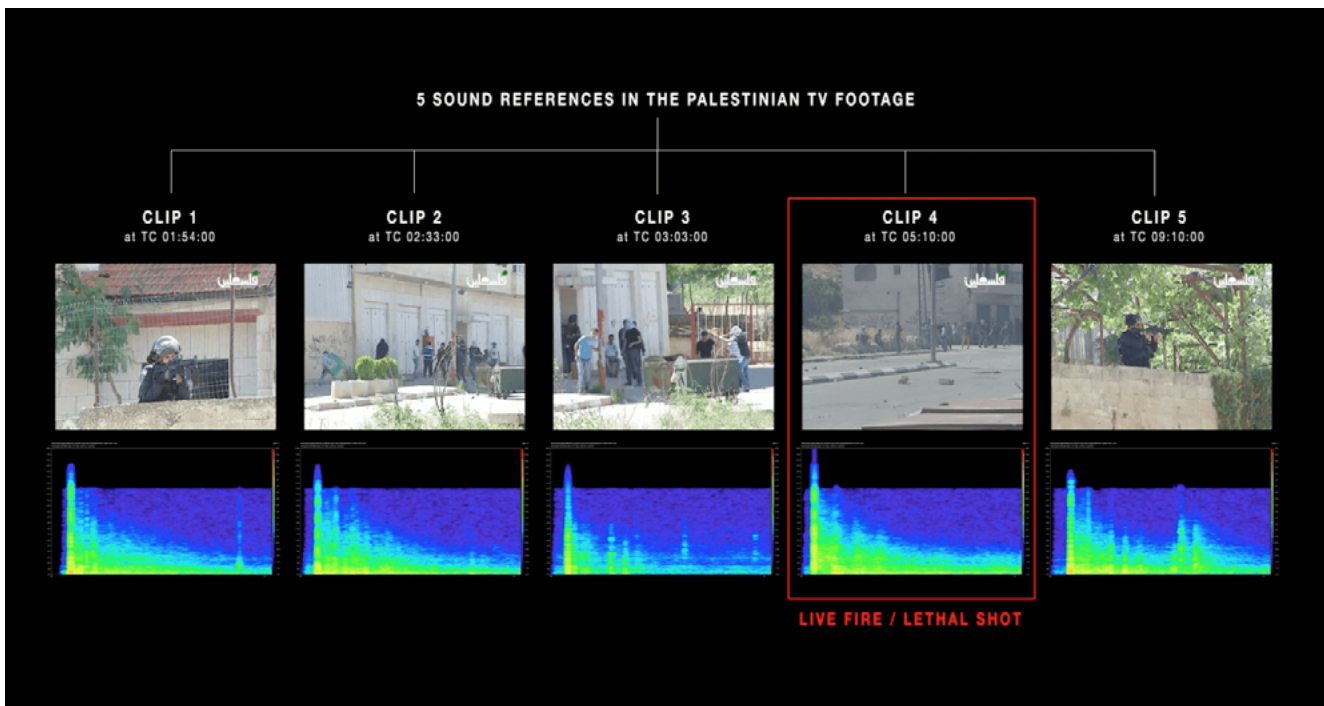
En mayo de 2014, unos soldados israelíes, que se encontraban en el territorio ocupado de Cisjordania (Palestina), dispararon y mataron a dos adolescentes, Nadeem Nawara y Mohamad Abu Daher. La organización de derechos humanos Defensa de Niñas y Niños Internacional se puso en contacto con *Forensic Architecture*, una agencia con sede en el *Goldsmiths College* que realiza investigaciones avanzadas sobre arquitectura y medios de comunicación. Para investigar el incidente, trabajaron con Abu Hamdan. El caso dependía de un análisis audio-balístico de los disparos grabados para determinar si los soldados habían utilizado balas de goma, como afirmaban, o habían infringido la ley al disparar municiones reales contra los dos adolescentes que estaban desarmados. Un análisis acústico detallado,

⁴ Eyal Weizman, "Prólogo," en *Forensic Architecture: Hacia una estética investigativa* (Madrid: MACBA, MUAC, 2017), 6.

para el que Abu Hamdan utilizó técnicas especiales diseñadas para visualizar las frecuencias sonoras, determinó que habían disparado balas reales y que, además, habían tratado de disfrazar esos disparos mortales para hacerlos sonar como si fueran balas de goma. Estas visualizaciones se convirtieron más tarde en la prueba crucial que recogieron la cadena de noticias CNN y otras agencias de noticias internacionales, obligando a Israel a renunciar a su desmentido original.⁵

El sonido como herramienta de investigación es crucial en la aproximación a la verdad y en la búsqueda de justicia. Registrar el sonido es primordial, pero no es suficiente; escuchar tampoco lo es. En casos como e, el análisis es también invención y composición, es propuesta de escucha y de reconstrucción de los hechos y del espacio que los contuvo. El espacio existe suspendido mientras pueda seguir siendo escuchado, registrado y comunicado.

Figura 2 Análisis sonoro: la agencia *Forensic Architecture* recurrió al análisis sonoro para determinar si la bala con la que asesinaron a Nadeem Nawara era munición real o una bala de acero recubierta de goma.



Fuente: *Forensic Architecture* y Lawrence Abu Hamdan.⁶

⁵ Makis Solomos, Alejandro Reyna y Antoine Freychet, eds. *Escuchando lugares: El field recording como práctica artística y activismo ecológico* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2002).

⁶ Forensic Architecture, "The Killing of Nadeem Nawara and Mohammed Abu Daher," *Forensic Architecture* (blog), s.f., <https://forensic-architecture.org/investigation/the-killing-of-nadeem-nawara-and-mohammed-abu-daher>.

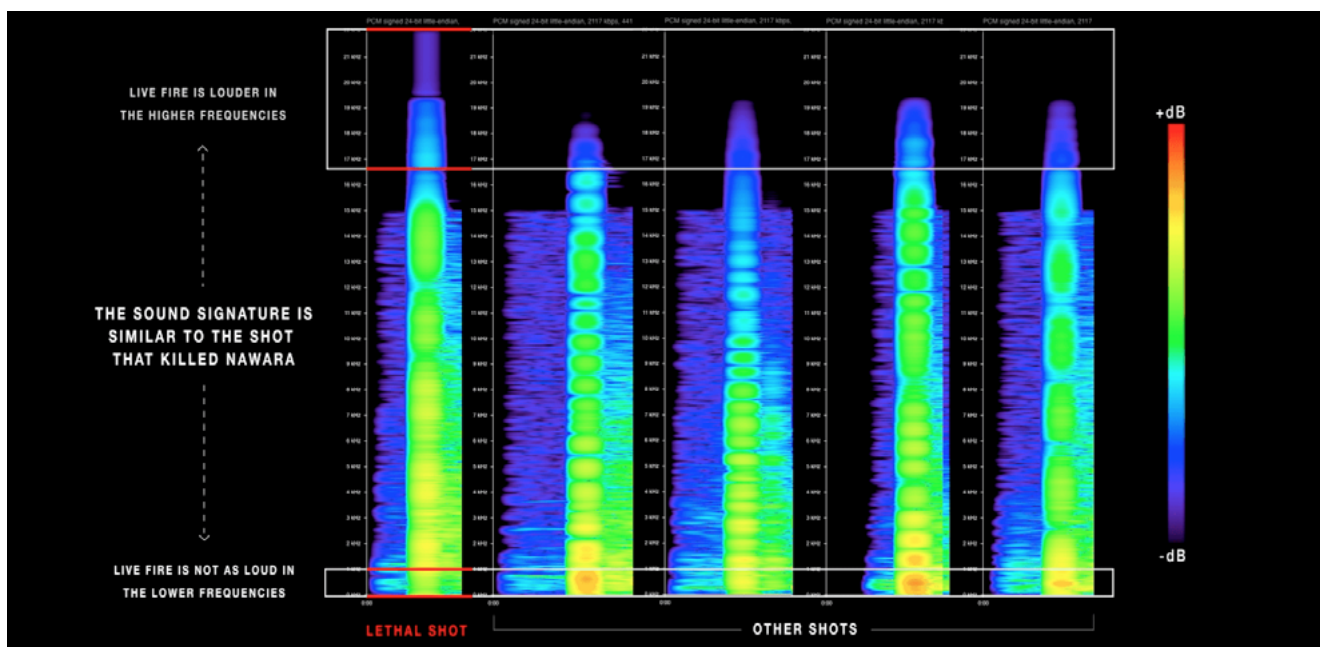
El instante en el que los disparos ocurren y parecen desvanecerse, perdura gracias a los registros sonoros de ese momento, y brinda otra oportunidad de recomposición temporal y espacial. Al situar al sonido en un contexto espacial e histórico, pueden ser obtenidos elementos que escaparon, aparentemente en su momento, al registro convencional del audio.

Sonificación de datos: herramienta sonora de composición y comunicación

La inercia crítica de los procesos de investigación y análisis inunda también los modos de representar las investigaciones de la agencia.

Al cuestionarnos sobre modos de comunicación, en términos de sonido, podríamos pensar en representaciones visuales ligadas a espectrogramas o sonogramas, que definitivamente pueden llegar a ser excelentes medios gráficos de acontecimientos sonoros para quienes puedan interpretarlos.

Figura 3 Análisis sonoro de la firma sónica de la munición real disparada a través de una extensión de “bala de goma”.



Fuente: Forensic Architecture y Lawrence Abu Hamdan.⁷

⁷ Forensic Architecture, “The Killing of Nadeem Nawara and Mohammed Abu Daher,” *Forensic Architecture* (blog), s.f., <https://forensic-architecture.org/investigation/the-killing-of-nadeem-nawara-and-mohammed-abu-daher>.

La precisión y veracidad de la información representada es tan importante como la posibilidad de que la mayor cantidad de personas pueda leerla y relacionarse con ella. Para interpelar a las audiencias y hacer de los espectadores agentes comprometidos, habrá que pensar en que la estética investigativa tienda uno o varios puentes de comunicación entre el espectador y el testimonio, el archivo, las víctimas de violencia y el acontecimiento.

Las nuevas prácticas investigativas requieren de medios de representación y comunicación que correspondan con los paradigmas tecnológicos y narrativos de nuestra época. Esta condición, además de cuestionar las maneras de graficar el sonido, abre la posibilidad de que el sonido mismo se vuelva canal de representación.

En algunos casos, como en la investigación *Digital Violence: How the NSO Group enables state of terror*,⁸ la información recopilada y analizada adquirió cualidades sonoras al transformar una base de datos temporalizada en composición auditiva.

Para este proyecto estético, el equipo de Forensic Architecture mapeó quince meses de investigación de código abierto y obtuvo datos de entrevistas y de cientos de documentos para demostrar nuevas conexiones entre la violencia digital a través del *spyware* Pegasus y la violencia en el mundo real ejercida contra abogados, activistas y figuras de la sociedad civil.

El resultado de la investigación puede ser consultado en el sitio web de Forensic Architecture e incluye una plataforma digital navegable, un video con la investigación y los testimonios de las víctimas afectadas por Pegasus, y un diagrama interactivo.

Adicionalmente, en colaboración con el compositor Brian Eno, se construyó un sistema sonoro personalizado que transmitía puntos de datos de la base de datos *Digital Violence*⁹ a un motor de síntesis de audio. De acuerdo con la descripción – traducida al español – del video publicado en la plataforma de Vimeo en la cuenta oficial de la agencia: “Los sonidos correspondientes a estos sucesos se modularon en función de atributos como el desenfoque temporal, y luego se sincronizaron con visuales de puntos de datos que se desenredaban a lo largo del tiempo en la plataforma.”¹⁰

⁸ Forensic Architecture, “Digital violence: How the NSO Group enables state terror,” *Forensic Architecture* (blog), s.f., <https://forensic-architecture.org/investigation/digital-violence-how-the-nso-group-enables-state-terror>.

⁹ Digital Violence (blog) digitalviolence.org/#/explore.

¹⁰ Digital Violence, “Soundmachine,” *Digital Violence* (blog), s.f., <https://digitalviolence.org/#/soundmachine>.

Figura 4 Sonificación de datos: pieza sonora generada a partir de los datos recopilados para la investigación ‘Digital.violence: how the NSO group enables state of terror’.



Fuente: *Forensic Architecture* y Brian Eno¹¹

Las cualidades comunicativas del sonido permiten, si no un lenguaje universal, sí una apertura universal a la relación con el audio, desde la subjetividad de cada persona que lo perciba.

Al convertir una serie de datos en un grupo de sonidos conjugados, en una composición, el significado se abre y se transforma. En este caso, el sonido, si bien no comunica de manera literal la información recopilada, lo que hace es transmitir frecuencia, intensidad, ritmos y temporalidades, y puede traducirse en eventos graficados. De alguna manera, nos permite una lectura de la información desde una interpretación visual de patrones sonoros.

Adicionalmente, desde la subjetividad de quien la escucha, se construyen nuevas experiencias estéticas. Desde la singularidad de esta experiencia, la investigación cobra otro sentido. El sonido es origen, medio y fin.

¹¹ Forensic Architecture. “The Killing of Nadeem Nawara and Mohammed Abu Daher.” *Forensic Architecture* (blog), s.f. <https://forensic-architecture.org/investigation/the-killing-of-nadeem-nawara-and-mohammed-abu-daher>.

La construcción de la evidencia sonora

Frente al control de la historia oficial, frente a la represión y la violencia, frente a la supresión de los testimonios y la disolución de la historia no oficial, nos queda todo por registrar, analizar, (re-analizar) y reconstruir.

Como civiles, es vital encontrar y utilizar las herramientas necesarias para hacer frente a la información espacial y tomar el control de nuestra historia. El sonido es tanto una herramienta como una excusa para colaborar y seguir buscando espacios de resistencia, compasión y colectividad.

El espacio, su lectura y su registro pueden convertirse en agentes esenciales para la construcción de la justicia y la paz. El sonido, que parece efímero y propio de su momento, no sólo es una experiencia sensorial, sino que es evidencia del tiempo, de los acontecimientos y de quienes lo registran. El sonido puede ser, también, material de construcción y reconstrucción de espacios que han sido –o han querido ser– borrados y que resisten. —

Referencias

- Digital Violence. “Soundmachine.” *Digital Violence* (blog). s.f. <https://digitalviolence.org/#/soundmachine>
- Forensic Architecture. Blog. S.f. <https://forensic-architecture.org/>
- Forensic Architecture. “Digital violence: How the NSO Group enables state terror.” *Forensic Architecture* (blog). S.f. <https://forensic-architecture.org/investigation/digital-violence-how-the-nso-group-enables-state-terror>
- Forensic Architecture. “The Killing of Nadeem Nawara and Mohammed Abu Daher.” *Forensic Architecture* (blog). S.f. <https://forensic-architecture.org/investigation/the-killing-of-nadeem-nawara-and-mohammed-abu-daher>
- Institute for Economics & Peace. *Global Peace Index 2023: Measuring Peace in a Complex World*, June, 2023. <http://visionofhumanity.org/resources> / <https://www.visionofhumanity.org/wp-content/uploads/2023/06/GPI-2023-Web.pdf>
- Solomos Makis, Alejandro Reyna y Antoine Freychet, eds. *Escuchando lugares: El field recording como práctica artística y activismo ecológico*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2002.
- Weizman, Eyal. “Prólogo.” En *Forensic Architecture: Hacia una estética investigativa*, editado por Clara Plasencia y Ekaterina Álvarez Romero, 6. Madrid: MACBA-MUAC, 2017.

La investigación sonora como ejercicio de composición musical

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 5, núm. 2, marzo - junio 2024

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2>



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional

Sound research as a musical composition exercise

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2.332>

 **Zabdiel Ramos**

Independiente. México

z.ramos@estudiofundacion.com

Existe una conexión entre la composición musical y la investigación sonora a partir de la exploración que va más allá de lo audible. Esto nos permite adentrarnos a un territorio mucho más vasto de posibilidades creativas y reflexivas. Este ensayo propone indagar en las complejidades de esta relación, utilizando la perspectiva de Evgen Bavčar sobre los momentos de presencia de una imagen, y el concepto de “paisaje sonoro” desde el punto de vista de Steven Feld.

Se busca explorar la manera en la que la conjugación entre *investigación sonora* y *composición musical*, al ser abordada desde una perspectiva no tradicional, puede ser comprendida como exploración artística. El ejercicio estético resultante nos permitirá expresar el entorno, la memoria y la identidad; se convertirá en una herramienta de conocimiento para comprender a otras profundidades el lugar que habitamos.

Hacia lo revelable

*La fotografía es un puente entre lo visible y lo invisible.
Es una forma de revelar lo que está oculto a nuestros ojos.*

(Bavčar, 2009)

Figura 1 Mercedes, fotografía de Evgen Bavčar, 2000.



Fuente: Galerie Esther Woerdehoff.

Evgen Bavčar es un fotógrafo ciego que utiliza su arte como medio para explorar cómo las personas invidentes parecen estar en contacto con un mundo invisible. Una percepción distinta que los demás no pueden ver, que va más allá de lo físico y trasciende los sentidos, considerándola una virtud o una posibilidad para entender la ceguera como una forma diferente de conocimiento. Se trata de acceder y comprender otros tipos de realidad, y reconocer que nuestro lugar habitado no se limita

sólo a lo visible para nuestros ojos, sino también a la existencia de un mundo invisible que siempre está presente.

Desde la comprensión convencional de la ceguera, podríamos pensar que cualquier relación con una imagen sería imposible, ya que la “incapacidad” visual parecería dominar y eliminar nuestra capacidad de apreciarla. Similarmente, podríamos asumir que lo mismo ocurre con el sonido para una persona que no puede oír, eliminando cualquier posibilidad de conexión con el entorno sonoro. Sin embargo, para Bavčar no funciona así.

¿Cómo trabaja nuestro iconógrafo? Como relata: yo fotografío lo que imagino, digamos que soy un poco como Don Quijote. Ello significa, como señala no sin cierta ironía, que los originales están en mi cabeza. Su labor consiste, entonces, en la creación de una imagen mental, así como en el registro de dicha imagen en la huella física que mejor corresponde al trabajo de lo que es imaginado. Para lograr lo anterior, Bavčar se vale del dispositivo fotográfico ordinario y del cultivo permanente de la memoria... (Bavčar 2009).

Desde el ámbito de la imaginación y el deseo de la imagen, Bavčar plantea que esta se nos presenta en dos momentos y una posibilidad: lo visible, lo invisible y la capacidad de ser revelado.

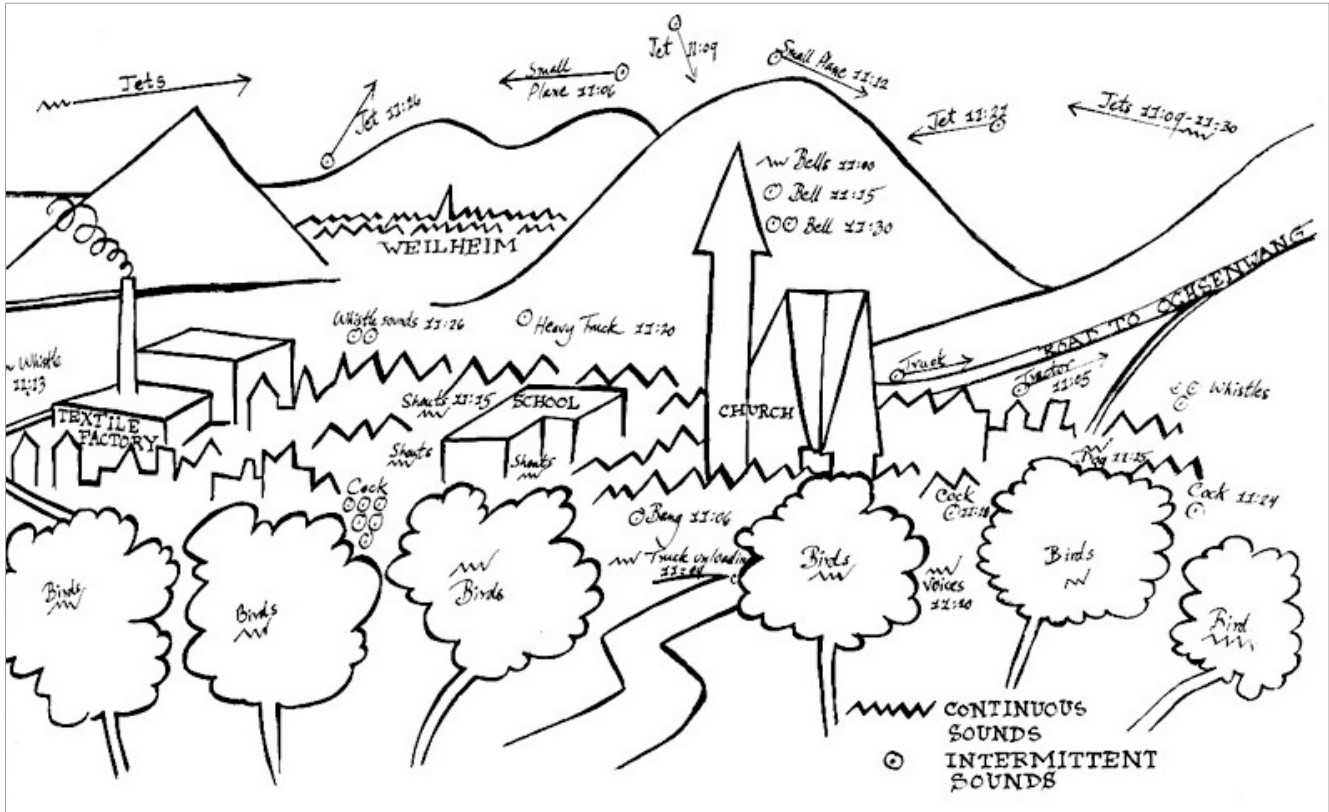
El primer lugar, lo visible corresponde a lo que se presenta abiertamente ante nuestros ojos. En segundo lugar, lo podemos entender como todo aquello que escapó al encuadre, lo que existe fuera de lo que se nos permitió ver. La posibilidad de lo revelable, que constituye el núcleo reflexivo de este texto, se puede concebir como el proceso interno mediante el cual creamos, a partir de cada una de nuestras miradas auténticas, un objeto que sea factible y aceptable para nuestra memoria.

Al explorar el ámbito sonoro bajo la propuesta estética de Bavčar en relación con la imagen, se nos brinda la oportunidad de escuchar lo inaudible. En el deseo del sonido, coexisten lo visible y lo invisible, lo audible y lo inaudible, pero, sobre todo, surge lo revelable.

Audiofrecuencias. Lo visible del paisaje sonoro

The final question will be: is the soundscape of the world an indeterminate composition over which we have no control, or are we its composers and performers, responsible for giving it form and beauty?
(Schafer 1977, 5)

Figura 2 Sounds



Fuente: ilustración tomada de Five Village Soundscapes de Murray Schafer.

En la exploración de lo que conforma en su totalidad el paisaje sonoro, nos encontramos en un primer momento, con la realidad visible, físicamente propuesta como una membrana que delimita el significado del lugar; esto proporciona una lectura parcial de aquello que percibimos inicialmente. Esta primera capa se presenta ante nosotros de manera inmediata y superficial, manifestándose a través de los sonidos cotidianos como son los coches, las sirenas, los gritos y los frenos sin afinar, así como los sonidos naturales de los pájaros, el viento y la lluvia.

En el ámbito sonoro, las audiofrecuencias representan el equivalente auditivo de lo visible en la realidad visual. Son las frecuencias que podemos captar con nuestros oídos sin ayuda de dispositivos especiales. Al igual que lo que vemos, estas frecuencias conforman una parte directamente accesible de la realidad sonora. Así, las audiofrecuencias se manifiestan como las melodías y sonidos tradicionales que captamos de inmediato, definiendo nuestra experiencia auditiva inicial de un lugar.

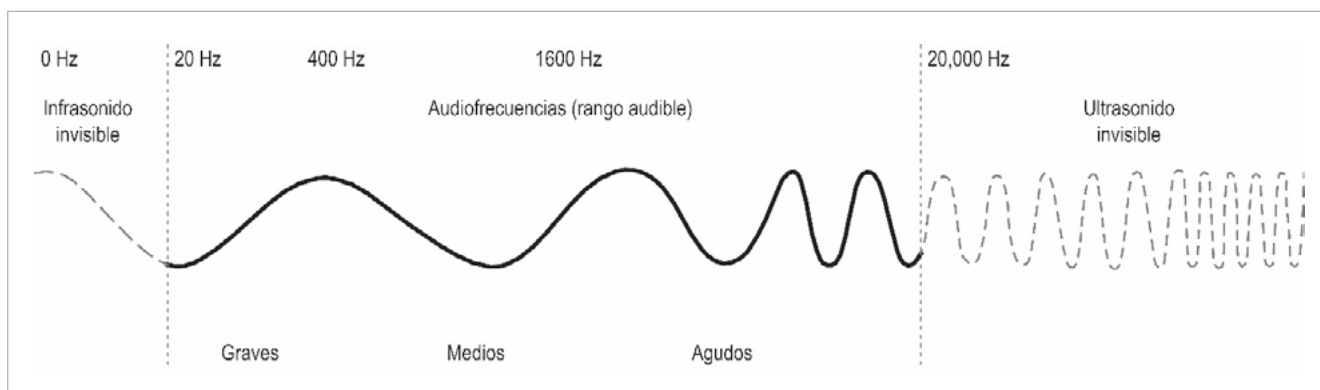
Este enfoque propone que, al igual que hay más en la realidad visual de lo que se ve a simple vista, hay más en la realidad sonora de lo que se escucha en términos de

música tradicional. La atención consciente a estas audiofrecuencias, al igual que en la exploración visual, nos invita a descubrir capas más ricas y complejas en la experiencia sonora, ampliando nuestra comprensión del entorno sonoro que habitamos.

Infrasonido y ultrasonido. Lo invisible del paisaje sonoro

There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot.
(Cage 1961, 8)

Figura 3 Rango de frecuencias



Fuente: elaboración propia.

Lo invisible abarca frecuencias sonoras que escapan a nuestra percepción inmediata, específicamente, el infrasonido y el ultrasonido. Estas son frecuencias de sonido que están fuera del rango audible para los humanos, pero que en algunos casos pueden ser percibidas de manera física. Mientras el ultrasonido está por encima del límite superior, el infrasonido se encuentra por el límite inferior.

Estas frecuencias inaudibles conforman la segunda capa del paisaje sonoro, equivalente a las capas invisibles de la realidad. Aquí, los sonidos que están más allá de la percepción inmediata se entrelazan con las capas más profundas del paisaje sonoro. Los ritmos de la vida cotidiana, los sonidos de la naturaleza y los elementos culturales incrustados en el entorno conforman estas capas invisibles, revelando una realidad sonora que enriquece la experiencia auditiva.

De manera similar a lo que sucede en el ámbito visual con lo invisible, que abarca más de lo que captamos a primera vista, las frecuencias inaudibles y las capas invisibles del paisaje sonoro ofrecen una riqueza sonora más allá de lo evidente, invitándonos a explorar conscientemente las profundidades del entorno sonoro que nos rodea.

Quizás no podamos ser conscientes de los momentos en los que nuestros cuerpos perciben estos espectros, principalmente por nuestra condición humana de sensibilidad, pero simplemente al hacernos conscientes de esta imposibilidad, les damos espacio en nuestra realidad; se vuelven otra vía para explorar las distintas experiencias revelables.

La interpretación y composición sonora. Lo revelable del paisaje sonoro

Soundscape research should be presented as musical composition.
(Feld 2020)

Figura 4 Steven Feld.



Fuente: <https://www.stevenfeld.net/>.

Steven Feld, etnomusicólogo y antropólogo, ha dedicado su carrera a explorar las complejidades de la música en contextos culturales diversos. Su enfoque trasciende más allá del aspecto musical, y se adentra en la riqueza del entorno sonoro en su totalidad. Feld aboga por una comprensión holística de la música, que incluye no sólo las notas y melodías, sino también los sonidos ambientales que forman la base de la experiencia auditiva de un lugar.

En este contexto, la idea de lo revelable se entrelaza con la interpretación y composición sonora. Al revelar los aspectos más profundos del paisaje sonoro a través de la grabación y documentación sonora de lugares específicos, se manifiesta la contribución de los sonidos a la identidad cultural y a la comprensión del entorno. Esta revelación se extiende no sólo en la investigación, sino también en la composición de piezas que capturan la esencia sonora de un lugar, generando obras que van más allá de la mera representación para convertirse en expresiones artísticas que inmortalizan la riqueza sonora de un entorno.

En la síntesis de la exploración consciente, el entendimiento del espectro sonoro y la expresión a través de la composición, se revela la complejidad y la belleza del paisaje sonoro, destacando su potencial como fuente inagotable de conocimiento, identidad cultural y expresión artística, mostrando cómo la conexión entre lo visible e invisible en el ámbito sonoro se convierte en un puente hacia la comprensión más profunda del lugar que habitamos.

Lo revelable

La posibilidad de escucha se ha ampliado. El reconocimiento del paisaje sonoro como un espectro con capas a diferentes niveles de percepción, permite entender y aceptar una realidad invisible e inaudible, además, abre la posibilidad de entendernos como agentes creadores.

El registro del sonido se vuelve exploración y composición, comenzando con la escucha consciente, sobre todo de aquello que no puede ser escuchado. La selección de lo que se escucha, y la voluntad de percibir otras fuentes sonoras, trascienden el ámbito del registro y la apreciación. La atención a las capas más profundas de la experiencia sensorial revela la diversidad y la riqueza de la conexión entre la cultura, el entorno y la memoria.

Al explorar lo visible, lo invisible y lo revelable nos sumergimos en una búsqueda constante de comprensión y apreciación que va más allá de lo evidente. Nos permite

comprender de manera más profunda lo que nos conecta con el lugar que habitamos, escuchando lo inaudible, cada cual construye (construimos) el paisaje sonoro. —

Referencias

Bavčar, Evgen. 2009. *El fotógrafo ciego*. Madrid: Siruela.

Cage, John. 1961. *Silence. Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press.

Feld, Steven. 2020. In *Mixing Time and Space: A Conversation with Steven Feld* by Alice Apley. <https://www.stevenfeld.net/interviews>

Schafer, R. Murray. 1977. *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.

Schafer, R. Murray. 1978. *Five Village Soundscapes*. Vancouver: A.R.C. Publications.

Territorio sonoro o los sonidos de la ciudad

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 5, núm. 2, marzo - junio 2024

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2>



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional

Sonorous territory or the sounds of the city

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2.315>

 **Jimena de Gortari Ludlow**

Universidad Iberoamericana. Ciudad de México. México

jimena.dgortari@ibero.mx

*Whenever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it,
it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating,*
(Cage 1937)

*A city without sound does not exist. Every location, passageway, alley, road, park,
contains its own world of isolated sound events and patterns.*
(Nilsen 2014, 57)

El sonido de la ciudad está normalmente asociado con el ruido, no somos capaces de escuchar más que una combinación de fuentes sonoras que alcanzamos a distinguir cuando la intensidad de una sobrepasa al resto. Las ciudades nos suenan a coches que tocan sus cláxones o que aceleran, sirenas que tratan de abrirse paso en el permanente tráfico, helicópteros que sobrevuelan, vendedores que reproducen sonidos pregrabados; todos estos son sonidos que se combinan y conforman un continuo sonoro (Atienza, 2008). Nuestra ciudad nos suena caótica y confusa. La oímos, pero no la escuchamos.

Se empieza prestando atención a los sonidos. “El mundo está lleno de sonidos, pueden escucharse en todas partes. Los sonidos más obvios son los que se pierden con más frecuencia, y la operación de limpieza de oídos, entonces, debe centrarse en aquellos...” (Schafer 2006, 15).

En *El arte de los ruidos*, Luigi Russolo menciona que el ruido nace en el siglo XIX y que al momento de escribir ese texto el “ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres”, supongo que nunca imaginó que ese ruido que menciona haya alcanzado los índices que tenemos en la actualidad. Dos siglos al menos –ya que el ruido se asocia con la revolución industrial– de ruido permanente y con intensidades que se incrementan todos los días. ¿Será que nuestro oído está adaptado a esta “vida moderna”? como establece el manifiesto.

El ruido como fenómeno de molestia y de reglamentación ha sido una constante en las ciudades, ya desde los romanos se contaba con leyes que no permitían la circulación de los carruajes en las noches; sin embargo, desde hace alrededor de medio siglo el tema del ruido –identificado como contaminación acústica– es un tema de preocupación a nivel mundial y que ha adquirido cada día más importancia al relacionarse con la salud. Actualmente, se le reconoce como un problema de salud pública.

En este trabajo no se pretende hablar exclusivamente de este tema, lo que aquí se quiere mostrar es el (los) sonido(s) sin categorías, sin mediciones, sin hablar de calidades. Mostrarlos como un documento que enseña sobre el (los) territorio(s) –el territorio sonoro–, como experiencia cotidiana que se considera necesaria para entender la complejidad de la(s) ciudad(es), ya que habitamos muchas ciudades contenidas en una sola y las recorreremos diariamente sin percatarnos (Silva, 2000).

Escuchar implica pensar y activar ese proceso de pensamiento, es lo que busca este texto, la escucha ha perdido importancia en el conocimiento del territorio. La vista se presenta como el único sentido que es capaz de dar sentido a la espacialidad y deja de lado el análisis de los espacios con los otros sentidos.

La reflexión que hace Juhani Pallasmaa (2008, 51) sobre las diferencias que tienen el sentido de la vista y el oído resulta esencial para el entendimiento de lo que aquí se pretende demostrar.

La vista aísla mientras que el sonido incluye; la vista es direccional, mientras que el sonido es omnidireccional. El sentido de la vista implica exterioridad, pero el sonido crea una sensación de interioridad. Contemplo un objeto, pero el sonido me llega; el ojo alcanza, pero el oído recibe. Los edificios no reaccionan a nuestra mirada, pero nos devuelven nuestros sonidos al oído.

Oír estructura y articula la experiencia y la comprensión del espacio. Normalmente no somos conscientes del significado del oído en la experiencia espacial, a pesar de que el sonido a menudo provee el *continuum* temporal en el que se insertan las impresiones visuales. Por ejemplo, cuando a una película se le quita el sonido, la escena pierde su plasticidad y sentido de la continuidad y de la vida.

Cualquiera que se haya medio despertado en la noche por el sonido de un tren o una ambulancia en una ciudad, y en su sueño haya experimentado el espacio de la ciudad con sus incontables habitantes diseminados por los edificios, conoce el poder que el sonido ejerce en la imaginación; el sonido nocturno es un recordatorio de la soledad y la mortalidad humana, y le hace a uno ser consciente de toda la ciudad que duerme. Cualquiera que se haya sentido embelesado por el sonido del agua goteando en la oscuridad de una ruina puede dar fe de la extraordinaria capacidad que tiene el oído para esculpir un volumen vacío de la oscuridad. El espacio que traza el oído en la oscuridad se convierte en una cavidad esculpida directamente en el interior de la mente.

Algunos autores mencionan que ninguna ciudad suena igual a otra y esto es porque en la sonoridad de los espacios intervienen factores físicos, pero también sociales y culturales. El sonido de una ciudad depende sin duda del carácter local, pero también del cómo ha sido construida y, sobre todo, habitada.

Pallasmaa (2008) continúa explicando la diferencia entre el sentido de la vista y el del oído:

La vista es el sentido del observador solidario, mientras que el oído crea una sensación de contacto y solidaridad; nuestra mirada vaga solitaria por las oscuras profundidades de una catedral, pero el sonido del órgano nos hace experimentar de inmediato nuestra afinidad con el espacio. En el circo, observamos atentamente en solitario en los momentos de más peligro, pero la salva de aplausos tras la relajación del *suspense* nos une con la muchedumbre. El sonido de las campanas

de una iglesia que resuena por las calles de una ciudad nos hace conscientes de nuestra ciudadanía. El eco de los pasos sobre una calle pavimentada tiene una carga emocional porque el sonido que reverbera de las paredes circundantes nos sitúa en relación directa con el espacio; el sonido mide el espacio y hace que su escala sea comprensible. Con nuestros oídos alcanzamos los límites del espacio. Los chillidos de las gaviotas en el puerto despiertan nuestra conciencia de la inmensidad del océano y lo infinito del horizonte.

Toda ciudad tiene su propio eco que depende del trazado y escala de sus calles y de los estilos y materiales arquitectónicos preponderantes. El eco de una ciudad renacentista difiere del de una barroca. Pero nuestras ciudades han perdido su eco por completo. Los espacios amplios y abiertos de las calles contemporáneas no devuelven el sonido, y en los interiores de los edificios actuales los ecos se absorben y se censuran. La música grabada y programada de los centros comerciales y de los espacios públicos elimina la posibilidad de captar el volumen acústico del espacio. Nuestros oídos han sido cegados.

Como ya se menciona antes, no se pretende hablar de calidades ni de categorías, ya que se deben documentar los sonidos que aparecen, el cómo y cuánto permanecen, el cómo y cuándo se desvanecen; eso sólo con respecto a su funcionamiento dentro de un espacio, pero a este análisis debe añadirse la percepción y el cómo es la experiencia de quien lo habita. Consideramos que el sonido forma parte esencial en la transformación de un *espacio* a un *lugar*. El mostrar un paisaje sonoro determinado nos da cuenta de una práctica cultural o una muestra del mismo, el sonido le da vida al territorio, es cambiante, tiene un(os) significado(s).

Se concibe a la ciudad como un espacio en constante cambio con sus elementos tangibles e intangibles. Pocos de estos elementos sino es que ningún otro son tan cambiantes como los sonidos de una ciudad. Hay que añadir que el sonido es una presencia permanente, oímos las 24 horas, los 365 días del año y percibimos el sonido de forma omnidireccional; es por ello que debe incorporarse al análisis de la experiencia de la ciudad y, por supuesto, al diseño de los espacios. Pero ¿cómo conseguir este objetivo si no sabemos escuchar? ¿Cómo pretender escuchar más allá del continuo sonoro de la ciudad a la que se preconice como ruidosa? ¿Cómo aprender a diseñar de otra forma, si en los reglamentos no se integran aspectos culturales y únicamente se basan en números abstractos?

La ciudad es –entre muchas otras cosas– un conjunto de sonidos que provienen de las actividades de sus plazas, de sus calles, de sus mercados, etc. Todos ellos con el componente de la actividad que depende de los horarios, pero en los que siempre

aparecen sonidos más allá de las intensidades que puedan registrar y del territorio en el que se presentan.

Consideramos que los territorios están definidos por los sonidos –entre otros muchos aspectos–, y por el tipo de sonidos y el entendimiento que se tiene de ellos y no solo por sus intensidades. Dotan de sentido al lugar, nos proporcionan información sobre un sitio y tienen una correspondencia con el territorio en el que aparecen.

La presencia del sonido contribuye al proceso mediante el cual los ambientes se convierten en lugares, imprimiéndoles una atmósfera particular generadora de múltiples y variados sentimientos y sensaciones (López Barrio, 2001).

Los sonidos sin duda alguna marcan el tipo de uso del espacio. El sonido así aparece como elemento de interacción, como herramienta de trabajo, como elemento unificador (aglomeración a partir de muestras musicales y orales), por mencionar algunas comparaciones.

La ciudad podría ser cartografiada como un inmenso mosaico sonoro, un *patchwork* con patrones y colores, pero ¿cómo dotarlo del dinamismo e inmediatez que significa el sonido? El sonido en la actualidad se trabaja en cartografías que muestran sus intensidades y su vinculación con los usos de suelo, las vías de comunicación, el tipo de transporte; incluso con la salud, el tipo de población, etc. También aparecen mapas colaborativos en los cuales los escuchas suben sonidos a la web con sistemas de información geográfica que los ubican en un espacio determinado.¹ En el primero, el sonido aparece únicamente como un aspecto numérico ya que está identificado por decibeles; en el segundo caso, es una instantánea de un espacio que desconocemos y al que nos trasladamos por medio del registro que aparece con un icono interactivo. En ninguno de los dos podemos entender el cómo es percibido por los escuchas. ¿Cómo conocer la percepción que tienen aquellos que los habitan y que los nutren?

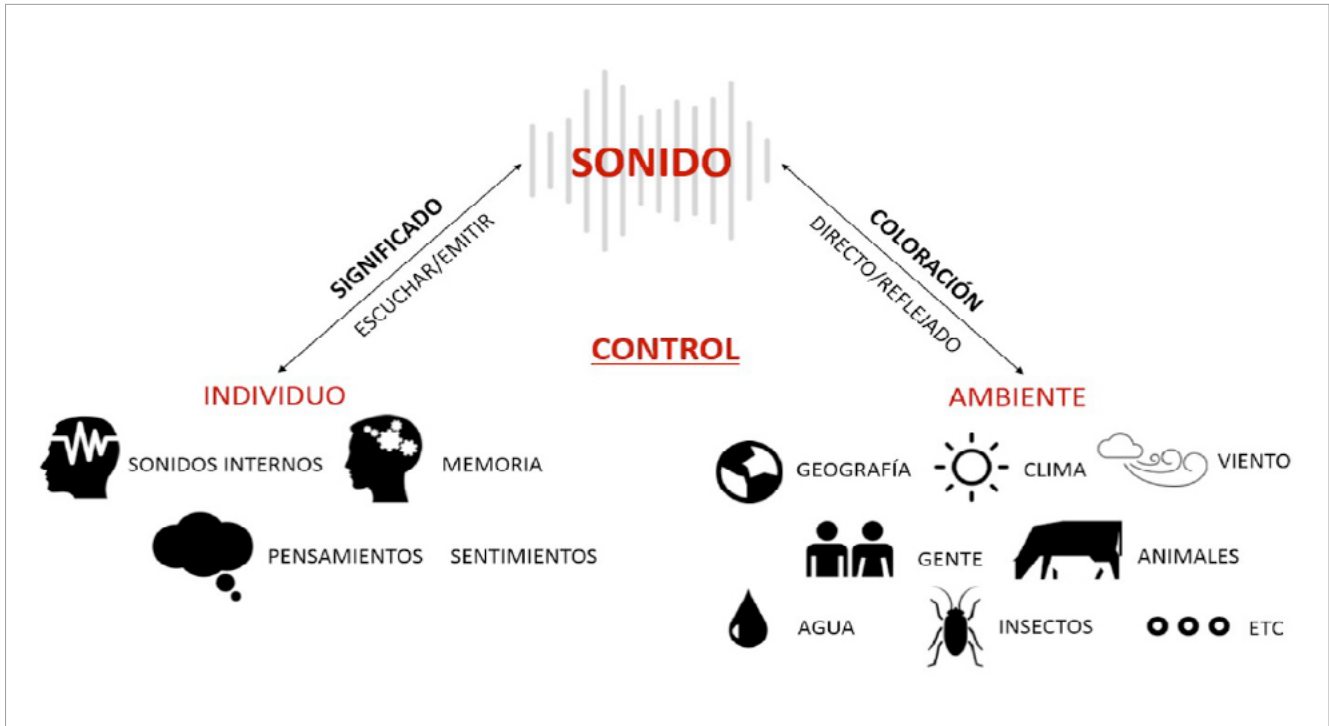
What a stranger can hear in a sound recording are more or less recognizable sounds and the space in which they resound. These can give clues to the country or city, the time of day or year, the weather, etc. If the sound was recorded on a wax phonograph, vinyl recorder, optical film strip, cassette or mobile phone, which all sound different, you could even place the sound in a particular decade (Bennett 2009, 36).

En la transmisión del sonido juegan un papel preponderante los aspectos territoriales, el clima y la configuración espacial y los materiales que lo conforman.

¹ Ejemplos de mapas colaborativos: uno de España (<http://www.escoitar.org/?lang=es>) y otro de la Fonoteca Nacional (<https://mapasonoro.cultura.gob.mx>).

Esta combinación de elementos puede resultar en un registro único e irrepetible (figura 1).

Figura 1 Aspectos que intervienen en la percepción sonora.

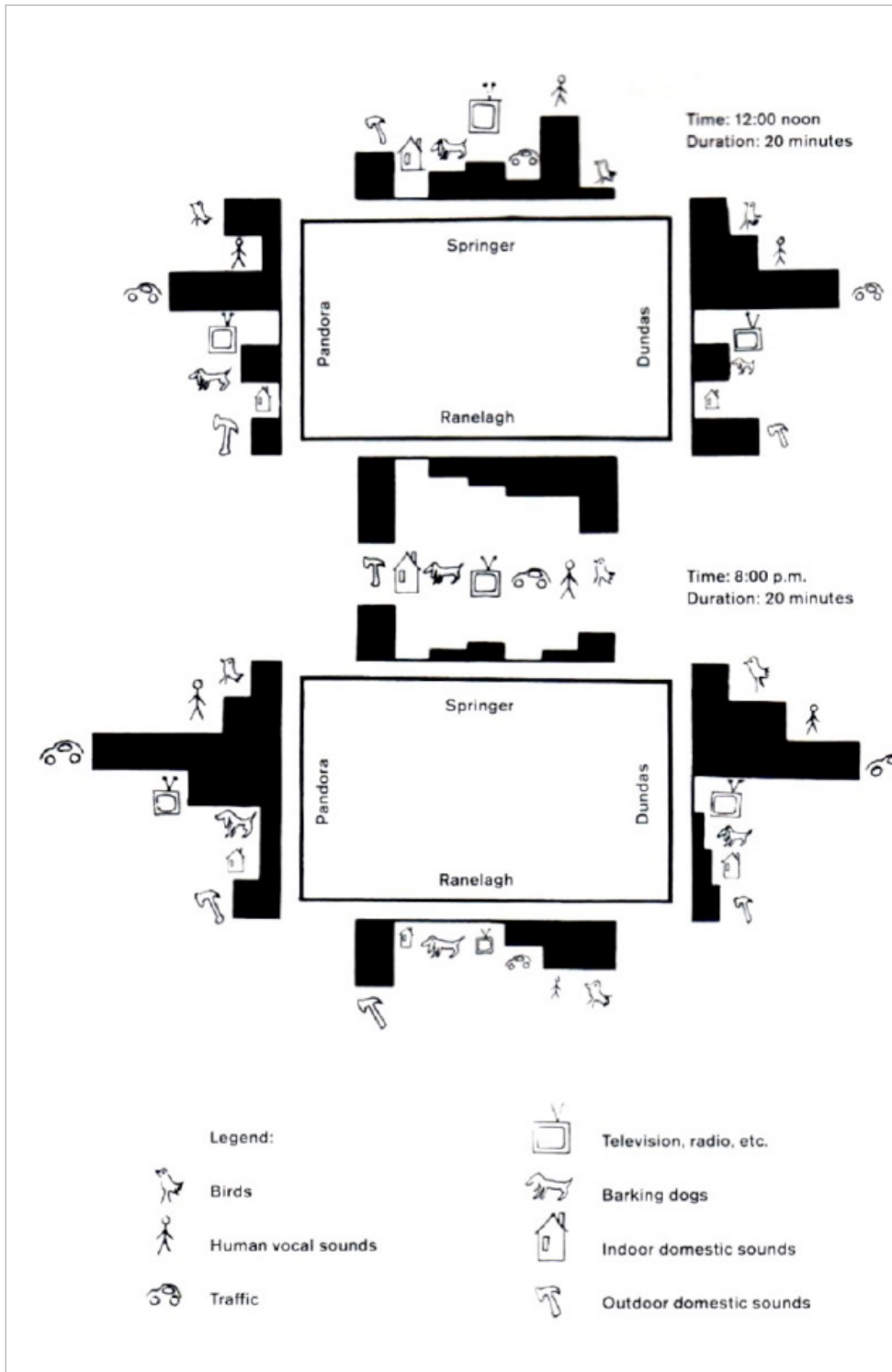


Fuente: elaboración propia

¿Cómo se muestra un fenómeno que no se ve? El sonido nos envuelve y lo hace las 24 horas del día; nosotros, los escuchas, no podemos cerrar los oídos porque no contamos con “párpados auditivos” (Atienza 2008). ¿Cómo interpretar un fenómeno que además de intangible tiene connotaciones subjetivas? ¿Cómo traducirlo en un mapa? La cartografía tradicional muestra elementos estáticos, el sonido es cambiante; actualmente existen mapas sonoros que se alimentan de todos aquellos que registran un sonido y lo ubican a través de los sistemas de información geográfica, recurso que sin duda nos permite entender cuáles son las voces en otras latitudes (figura 2) (figura 3).

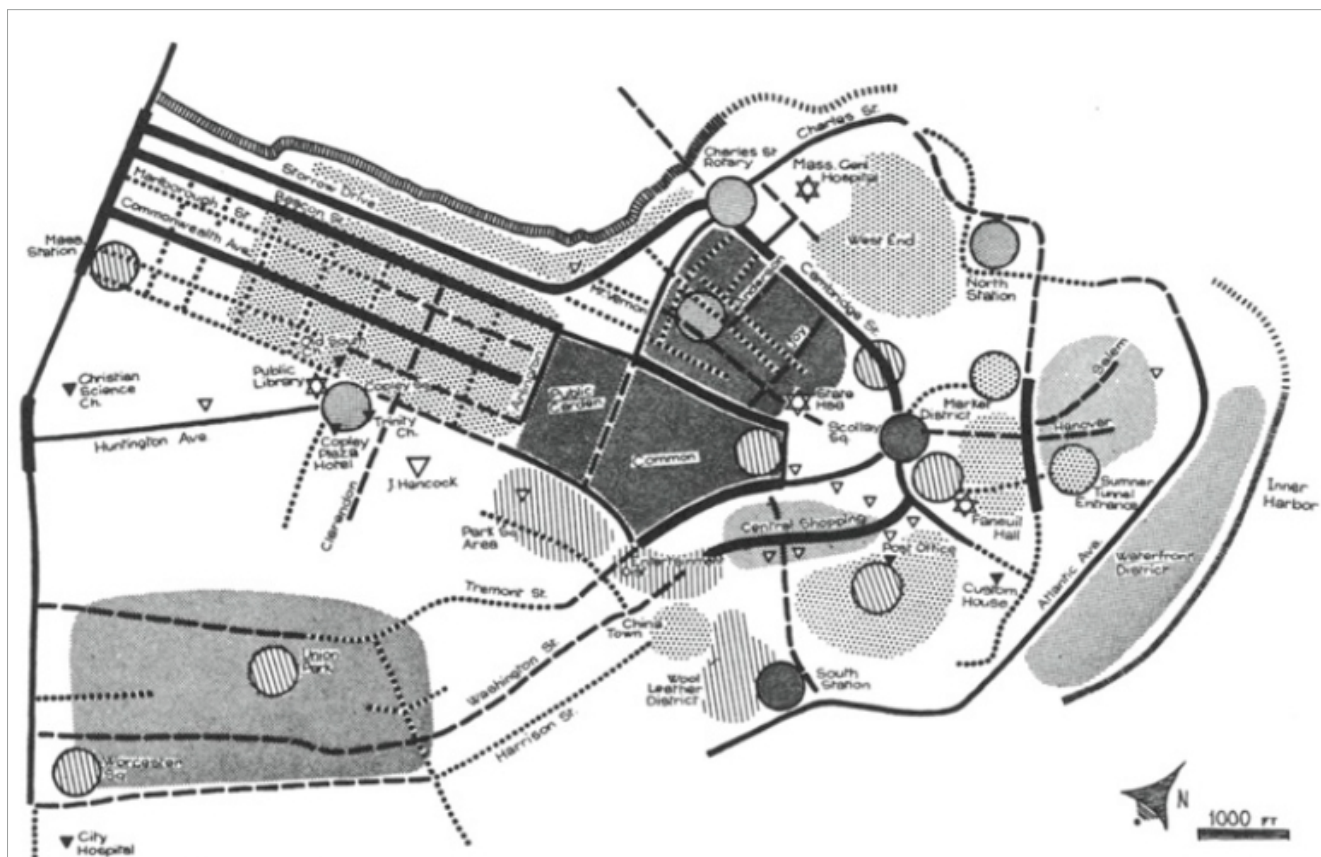
Y ¿cómo mostrar la experiencia de los escuchas de ese espacio? ¿Cómo entender el cómo se siente o cómo los perciben? Esto no significa adjudicarles una categoría o calificarlos, simplemente descubrir el relato que hacen de estos las personas que conviven con ellos de forma cotidiana.

Figura 2 Levantamiento de los sonidos en una plaza.



Fuente: Schafer 1969.

Figuras 3 Representación de escucha activa en Boston.



Fuente: Southworth 1969.

Pero la ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en los ángulos de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, surcado a su vez cada segmento por raspaduras, muescas, incisiones, cañonazos... Tiene la propiedad de permanecer en la memoria punto por punto, en la sucesión de las calles, y de las arcas a lo largo de las calles, y de las puertas y de las ventanas de las casas, aunque sin mostrar en ellas hermosuras o rarezas particulares. Su secreto es la forma en que la vista corre por figuras que se suceden como una partitura musical donde no se puede cambiar o desplazar ninguna nota (Calvino 2007, 26).

Cabe añadir que hay sonidos que son una presencia constante, en donde aparecen las llamadas “marcas sonoras” que identifican un lugar. “La ciudad es redundante: se repite para que algo llegue a fijarse en la mente” (Calvino 2007, 30).

For me recording is a trace made by a listener. A listener engaging with the soundscape and making choices by choosing when to record, with which microphone, from which

distance or by moving. Just being present in an environment changes the way that it will sound (Bennett 2012, 40).

La instantánea de algunos territorios sonoros –no necesariamente emblemáticos– debe ir acompañada de las experiencias de los escuchas *in situ*; mostrar al visitante el relato que se puede hacer a través de un mapa mental, un diagrama, un texto, una cita, un conjunto de palabras o imitaciones de sonidos,² etcétera, lo percibido y el cómo se vive en ese momento en particular. Estas historias en donde se conjuga el sonido con la traducción que hacen los escuchas contempla la posibilidad de contrastar la sensación diurna de la nocturna, ya que la luz juega un papel esencial en las sensaciones de los sonidos.

Con este ensayo –se insiste– no se pretende dar calificativos, ni desvincular al sonido del ruido, ni al ruido del sonido. Se muestra un fenómeno que permanece y se transforma con el tiempo, y las diferentes percepciones que de un mismo territorio pueden tener las personas.

Listening back I can almost visualize exactly what I encountered, even faces, and although my memory reads in a hazy dreamlike quality, it is filled with information. I am listening to the recordings and a surreal city begins to unfold. Without the multisensory impressions and visual synchronizations at the moment of recording, certain memories and perceptions seem to grow stronger. I decide to layer and merge the locations from these cities and play around with them. We can suddenly be in London and Berlin at the same time. We can even place the fish market from Naples in the Berlin courtyard, or let scooters run parallel to the Thames clippers (Nilsen 2014, 56).

En un mundo en donde la vista ha eliminado a los otros sentidos, resulta interesante y necesario el mostrar los otros “ingredientes” del territorio y buscar que *Entre cada noción y cada punto del itinerario se pueda... establecer un nexo de afinidad o de contraste que sirva de llamada instantánea a la memoria* (Calvino 2007, 27).

Se pretende hacer una propuesta de experiencia de la ciudad que apele a la memoria, al relato, al recuerdo, a la referencia, al vínculo de lo tangible con lo intangible; a ese territorio sonoro que no se puede entender sin analizar el vínculo que existe entre los que habitan el espacio y el espacio en sí, del espacio como anhelo y como experiencia; en donde el sonido cobra un significado relevante y necesario a documentar. Esos territorios sonoros, ausentes, pero tan presentes en nuestra vida cotidiana. —

² Se contempla la posibilidad de pedir a algunos actores sociales la elaboración de un diario sonoro en donde por espacio de un tiempo determinado se registren de forma gráfica o escrita los sonidos de todos los días.

Referencias

- Amsterdam Academy of Architecture. 2012. *Music, Space and Architecture*. Amsterdam: Architectura & Natura.
- Atienza, Ricardo. 2008. "Identidad sonora urbana: tiempo, sonido y proyecto urbano." In *Les 4èmes Journées Européennes de la Recherche Architecturale et Urbaine EURAU'08*, 16-19 Janvier. 1-13. <https://shs.hal.science/halshs-00379907>
- Bennett, Justin. 2009. *The City Amplified*. The Hague: Stroom Den Haag.
- Bennett, Justin. 2012. "Sound collecting." In *Music, Space and Architecture*, Maarten Kloos and Machiel Spaan eds., 35-41. Amsterdam; Architectura & Natura.
- Blessner, Barry and Linda-Ruth Salter. 2009. *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture*. Londres: The MIT Press.
- Cage, John. 1937. "The future of music: credo." *The Liberation of Sound* (blog). <https://www.liberationofsound.org/words/the-future-of-music-credo/>
- Calvino, Italo. 2007. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- De Gortari Ludlow, Jimena. 2013. *Guía sonora para una ciudad*. México: UAM-Juan Pablos.
- LaBelle, Brandon. 2010. *Acoustic territories. Sound Culture and Everyday Life*. New York: Continuum.
- López Barrio, Isabel. 2001. "El significado del medio ambiente sonoro en el entorno urbano." *Estudios Geográficos* 62, no. 244 (septiembre): 447-466. <https://doi.org/10.3989/egeogr.2001.i244.277>
- Nilsen, BJ and Matthew Gandy eds. 2014. *The Acoustic City*. Berlin: Jovis.
- Pallasmaa, Juhani. 2008. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Paquot, Thierry (comp.). 2015. *Les situationnistes en ville*. Bulgaria: Infolio.
- Rodaway, P. 1994. *Sensuous Geographies: body, sense and play*. Oxford: Routledge.
- Russolo, Luigi. 2023. *El arte de los ruidos*. México: Universidad Iberoamericana.
- Schafer, Murray. 1969. *El nuevo paisaje sonoro: un manual para el maestro de música moderno*. Buenos Aires: Melos (Ricorda Americana).
- Schafer, Murray. 2006. *Hacia una educación sonora*. México: Conaculta.
- Silva, Armando. 2000. *Imaginarios Urbanos*. Bogotá: Arango.
- Southworth, M. 1969. "The sonic environment of cities." *Environment and Behavior*, 1, (June):,49-70.
- Torgue, Henry et Jean-François Augoyard. 1995. *A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Paris: Parenthèses.

Susurros del agua: ecos del urbanismo mesoamericano resonando en el presente

El caso de Coatetelco, Morelos y su Diosa-Serpiente

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 5, núm. 2, marzo - junio 2024

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2>



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional

Whispers of Water: Mesoamerican Urban Echoes in the Present. The Coatetelco, Morelos, and its Serpent-Goddess Case

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2.333>

Ma. Del Carmen Bustos Garduño

Casa Estudio Sylvia Marcos y Jean Robert, A.C. México

mc.bustos@cariatide.com.mx

La espina dorsal de este ensayo está enfocada en el pensamiento de Coatetelco, Morelos, a través de la oralidad, por lo que se comienza por evocar la peculiar sonoridad de la palabra susurro. De ahí se sigue hacia la dilucidación de los mitos como narrativas sustentantes de la sabiduría de los pueblos, particularmente en la mitología ginocéntrica ancestral que pervive en la comunidad con el objetivo de situar esta mitopoesis como las voces generatrices que dieron forma a lo urbano y arquitectónico.

Por último, se realiza una hermenéutica de los mitos coatetelquenses con relación a lo urbano-arquitectónico con el propósito de presentarlos como una base filosófica

esperanzadora que pueda aportar nuevos conceptos a la ciudad contemporánea y sus arquitecturas. En especial, se busca fomentar un habitar convivencial imbuido de espiritualidad y erotismo.

El pensamiento oral mesoamericano: mitos, metáforas y palabras aladas

Susurro es una palabra proveniente del latín *susurrus*, lo que la vincula con antiguos orígenes occidentales. A pesar de esto, la palabra parece resonar de manera rítmica en lo profundo, especialmente en el contexto mesoamericano de “los meandros y devenires del pensamiento oral” (Marcos 2022, 63). Con el fin de respaldar esta afirmación, presentaré mis argumentos a continuación. En primer lugar, abordaré uno de los significados de susurro: “murmullo sordo”. Este término parece contener sentidos contradictorios, ya que la acepción del primer componente de la definición, “murmullo”, se traduce como “ruido confuso” (DECEL). De este modo, vinculado a esta sonoridad extraviada, el susurro es simultáneamente apaciguado, silencioso y apagado. En este contexto, el término se configura como un oxímoron; sin embargo, en realidad, encapsula la dualidad de los opuestos complementarios, una característica de la episteme y la concepción del mundo en Mesoamérica, así como de todas sus esencias y presencias. Esto incluye las categorías de género femenino-masculino, donde las parejas aparentemente opuestas tienden a fusionarse y separarse de manera fluida, dotadas de “plasticidad” y un “dinamismo permanente” que las impulsa a encontrarse constantemente en una pulsión continua (Marcos 2022, 61).

Otra manera de aproximarse a la conexión entre la palabra *susurro* y el pensamiento oral mesoamericano implica explorar su origen onomatopéyico. En otras palabras, su surgimiento a partir del fenómeno creativo de imitar un sonido natural, específicamente, un sonido corporal. Este origen permite concebirla como una palabra encarnada, vinculada a la corporalidad del lenguaje (Robert y Borremans 2006). De aquí se desprende su capacidad para generar narrativas de voces aladas que se insertan en la carne. Según Jean Robert y Valentina Borremans (2006), esta forma de encarnación volátil no solo permite que la palabra sea dicha y escuchada, sino también vista, sentida y percibida en una experiencia impregnada de sinestesia. Además, le concede diversas formas y posibilidades de ser relatada e interpretada.

Adicionalmente, debido a su origen onomatopéyico, el término incorpora una “re-duplicación radical” que potencia su capacidad de expresar, recrear e impactar en los receptores. Este aspecto, expresado de manera diferente, evoca el difrasismo náhuatl, que implica “expresar una misma idea mediante dos vocablos que se complementan en sentido” (Garibay 1940, 115). Así mismo, se refleja en la repetición de

“los períodos oratorios sobresalientes [...] con cambios mínimos pero significativos” (Marcos 2022, 58), insertando a las artes de la oratoria (incluida la poesía) en la dualidad configurativa del universo a la que se hace referencia.

Este preámbulo sobre la voz *susurro*, sus conexiones con el pensamiento oral mesoamericano y las formas narrativas distintivas de este, me brinda ahora la oportunidad de abordar los mitos y metáforas, así como el lenguaje simbólico protagonizado por figuras arquetípicas. Muchas veces, estas figuras parecen surgir de un mundo fantástico y verdaderamente incomprensible desde la perspectiva del racionalismo positivista. Como resultado, sus voces han sido despreciadas o reducidas a supersticiones, consideradas imágenes que evidencian el supuesto atraso cultural de los pueblos en los que se originan y resuenan.

Sin embargo, deberíamos ver estas narrativas como cantos de sabiduría, cargados de una profundidad tal que, según Blanca Solares, nos permiten acceder a lugares insospechados de nuestra conciencia y conocimiento, “donde la razón queda bloqueada y se niega a penetrar” (Solares 2007). Estos lugares incluyen el ámbito sagrado (Solares 2007) y la espiritualidad. Además, al estar conformados por “palabras aladas” (Robert y Borremans 2006), sus mensajes encarnados nos llegan desde un pasado ancestral, ya sea a través de crónicas coloniales o siendo pronunciados de manera sempiterna.

Voces mitológicas ginocéntricas materializando lo urbano y arquitectural

En Coatetelco, nos encontramos con palabras moldeadas por mitos que han sido dichas y reelaboradas en diversas ocasiones, llegando hasta el presente saturadas de vida. Estas emergen como susurros que brotan de la espléndida laguna que caracteriza y otorga sentido al paisaje, una laguna que representa el principio y la unidad establecida entre sus aguas y una divinidad femenina. Juntas configuran el elemento generador no sólo de las voces mitológicas, sino también del fenómeno urbano y, por ende, de la vida comunitaria.

El paradigma urbano mesoamericano subyacente en Coatetelco, conceptualmente se basa en una *mitopoiesis*. Según esta perspectiva, el lugar elegido por estas comunidades para establecerse debía estar imbuido en una configuración paisajística que evocara la cueva-útero, donde ocurrió “la gestación mítica en el interior acuático de la tierra y el cruce del umbral que conduce a la superficie habitable” (García 2006, 3), es decir, la recordada Chicomoztoc, desde la cual se emprendieron las legendarias migraciones. A esta representación ideal del paisaje de

fundación se le llamó *altepetl*, y como su nombre indica, debía estar compuesto por una montaña o cerro y una fuente, ya sea un lago, laguna, manantial o el meandro de un río, incluso una cueva. Estos elementos, buscados de manera deliberada por los futuros habitantes, estaban impregnados de atributos simbólicos. El sitio de llegada fue concebido como la olla llena de agua, la montaña de los mantenimientos, el símbolo de la abundancia (García y Bernal 2006, Maldonado 2005).

Dada su capacidad para garantizar la vida comunitaria, este lugar se consideraba sagrado. Además, el componente acuático de la combinación agua-cerro era visto como la vasija de la vida o el “útero sagrado”. Así, la imaginación simbólica y mítica en el surgimiento urbano refleja la profundidad espiritual presente en la experiencia urbana mesoamericana y la importancia del imaginario femenino.

No obstante, en Coatetelco, la importancia de lo sagrado-femenino presente en el paisaje urbano mediante el concepto del *útero sagrado*, se ve complementado y fortalecido por la tradición oral. Se trata de un relato que sigue siendo transmitido por los habitantes nativos del lugar. En esta narrativa, la creación de la laguna fue por una joven mujer venerada hasta hoy como la diosa Cuauhtlitzin (Serpiente Negra). Según el relato, ella creó la laguna mediante un ritual, despojándose de su propio tocado de flores blancas de cazahuate que depositó como ofrenda sobre el territorio. Al hacerlo, se sacrificó a sí misma, fundiéndose en las aguas al tiempo que se convertía en la matriz de lo urbano. En torno a una de las orillas del paisaje lacustre, se materializó así la pequeña ciudad.

Las voces míticas de hídricos susurros, portadoras del espíritu de la diosa, se materializaron en elementos arquitecturales urbanos y en prácticas corporales rituales dedicadas a la divinidad con el propósito de pedir por el sagrado caudal (Maldonado 2005). De esta manera, dentro de la trama urbana, se estableció un circuito de fuentes de construcción prehispánica que en su momento proporcionaron agua a la comunidad. Sin embargo, la iconografía tallada en estas fuentes demuestra que también estaban dedicadas al culto de la deidad femenina: caracolas, espirales y ojivas en las rocas son símbolos alusivos a la Diosa-Serpiente (Gimbutas 1996; Maldonado 2005) y a su poder de regeneración, recreación y renovación de la vida (Gimbutas 1996), características de la episteme mesoamericana (Bustos 2022). Las cavidades perforadas en las rocas también evocan la forma del sagrado útero.

Además, esta fuerte presencia simbólica y arquitectónica de lo femenino en lo urbano se manifestó en la dedicación de la pirámide-templo principal del antiguo recinto ceremonial a Cuauhtlitzin (Angulo 1984; Arana 1984). Maribel Epitacio también relata la presencia subrepticia de la efigie de la diosa en el interior de una escultura de la Virgen de La Candelaria colocada en el altar mayor de la iglesia colonial

(Bustos 2022 y 2023). De esta manera, la ancestral deidad presidiría el culto cristiano, expresando así la resistencia espiritual emprendida y sostenida durante siglos por un pueblo que rechaza abandonar sus creencias.

Conjuntamente, múltiples ecos de la ancestral espiritualidad resuenan vívidamente a lo largo y ancho del paisaje urbano divino-femenino-ancestral coate-telquense. Lo hacen como expresión de la consabida proclividad de las culturas mesoamericanas de renovar, recrear y regenerar la vida, especialmente cuando ésta se encuentra amenazada, como lo fue durante la conquista española y el consecuente colonialismo. Así pues, en medio de la imposición cultural y religiosa, la *mitopoiesis* de Coatetelco articulada a lo urbano fue reelaborada (Maldonado, 2005) con desbordada imaginación (véanse figura 1, figura 2 y figura 3).

Figura 1 La laguna de Coatetelco



Fuente: fotografía de la autora

Figura 2 Pozo de agua alusivo a la Diosa-Serpiente



Fuente: fotografía de la autora.

Figura 3 Pirámide de Cuauhtlitzin



Fuente: fotografía de la autora.

Surge entonces, entre acuíferos susurros, el relato de la sobrevivencia de la deidad femenina transfigurada en una hermosa y seductora sirena. La Tlanchana, la llaman en Coatetelco, y posee como atributos su afán por seducir a los varones, además de un espíritu libre “como el aire” que goza en agarrar camino y aparecerse en una infinidad de lugares constitutivos del territorio sagrado (Maldonado 2005). De tal manera, la ondina beldad coatetelquense encarna con vivacidad una sexualidad abierta, sin condena y contentiva de espiritualidad. Formas del erotismo femenino entendidas, asumidas y practicada por las mujeres en la Mesoamérica precristiana (Marcos 1992 y 2011).

Por lo demás, la sacralidad del paisaje urbano coatetelquense es acentuada por la existencia de 31 parajes sagrados inmersos en el ámbito campesino que rodea la traza, donde se realizan ritos de petición de agua de temporal. Los seres motivo de este culto son los “airecitos”, quienes, según dicen en Coatetelco, “son como niños pequeñitos que traen la lluvia” (Maldonado 2005). Este doble diminutivo es característico del habla náhuatl incorporado al castellano (Ángel García en comunicación personal) y está imbuido del mencionado difrasismo oral. Aquí expresa la veneración dada por la comunidad a estos divinizados entes, así como la ternura y delicadeza con la cual los varones coatetelquenses conversan con estos seres cuando se les clama por lluvia. Pues, voces tiernas y llenas de cariño susurradas a los airecitos en íntima relacionalidad, escuché pronunciar por curtidos cuerpos masculinos durante la jornada petitoria efectuada la víspera de la fiesta del santo patrono de la comunidad, Juan el Bautista, el 23 de junio de 2021.

Hacia una configuración urbana-arquitectural feminista y descolonial arraigada en míticos susurros

Es necesario mencionar que Diana Magaloni (2014) realizó una hermenéutica novedosa de las pinturas incluidas en el *Códice Florentino*; sin embargo, no es necesario detenerse en el mismo, pero sí en las afirmaciones realizadas por su prologuista, Cuauhtémoc Medina (2014), quien observa la episteme náhuatl estando embebida en los coloridos dibujos, como lo está en los relatos míticos de Coatetelco. Además, el presentador vislumbra en cada estampa el principio de una resistencia clandestina, a saber, las luchas tempranas operadas en aquellos momentos cuando la muerte colonialista asechaba. Mientras, continúa Medina, la fijación de las obras artísticas en el manuscrito poseía un propósito deliberado: lanzarlos a la posteridad a través de sus páginas como verdaderos “instrumentos de infiltración y continuidad” (Medina 2014, XI).

Así como las pinturas florentinas, la mitología ginocéntrica coatetelquense, compuesta por palabras aladas, parece habernos sido lanzada por la tradición oral repetida con reelaboraciones a través de los siglos, llega así a nosotros con todo su potencial subversivo y emancipador. No obstante, en tanto mito, posee un mensaje hermético (Marcos 2023) que requiere ser dilucidado. Está forjado por metáforas que lo inundan de una amplitud significativa y, por lo tanto, de múltiples posibilidades de interpretación, incluso de sentidos que pueden resultar contradictorios (Beuchot 1999). Sin embargo, mi hermenéusis, respaldada en la teoría feminista, tejida con los estudios urbanos mesoamericanos provenientes de la historia del arte e hilvanada con las ciencias antropológicas, arqueológicas y la etnohistoria, recurre a la metonimia. Ésta le evita extraviarse en un subjetivismo predominante y la coloca en el ámbito del conocimiento científico (Beuchot 1999).

Por lo demás, vislumbro esta labor hermenéutica arraigada entre susurros acuáticos como fundamento filosófico y espiritual de la esperanza de lo otro-posible en el habitar de las mujeres. También como sustento de luchas ecológicas y aquellas otras, reclamantes de espacialidades, territorialidades y mundos justos para todas y todos. Esta interpretación está atada, como se ha delineado, con la arquitectura y el urbanismo. Por lo que también se teje como una crítica a estas disciplinas, especialmente las concretadas durante la modernidad, pues han resultado ser verdaderos dispositivos de violencia y control de los cuerpos de las mujeres, devastación de los territorios y creación de exclusiones y miseria. Así pues, en una apretada síntesis, ofrezco a continuación esta exégesis feminista, la cual, además, resulta ser descolonial.

La conceptualización de la ciudad náhuatl posee fuertes contenidos ginocéntricos, como lo muestra la categoría “útero sagrado”. Esta imagen se configura en clara oposición al paradigma conceptual urbano europeo, ya que la expresión mesoamericana impregna al territorio a fundar de aspectos sagrados que lo convierten en un ser venerable, merecedor de cuidado. Mientras que el esquema occidental es extractivista y su icono por excelencia es el falo, símbolo de violación, posesión forzada, muerte patriarcal, explotación de los territorios. Esto explica la catástrofe ecológica que enfrentamos y por qué las experiencias de las mujeres en los espacios públicos y privados se encuentren repletas de miedo, infravaloración, violencia sexual y feminicidio.

Aunado a los sentidos hallados en la imagen del útero sagrado, está el *altepetl*. Al ser considerado un *axis mundi* es, también, el lugar donde se reúnen y entrelazan las existencias, donde el uno es el otro que conforma un nosotros: la comunidad. Donde, igualmente, se comparten las esencias de los dioses a través de los cuerpos porosos, participando así la divinidad que a todas y todos nos es consustancial.

Esto expresa la construcción en horizontalidad de la ciudad que la convierte en un lugar potencialmente configurado para promover la convivencialidad.

La diosa Cuauhtlitzin –y su materialización en la laguna, los pozos de agua, la pirámide-templo– siendo la generatriz de lo urbano, faculta a las mujeres a ser partícipes en la construcción urbano-arquitectónica de forma que, además, se consideren nuestras necesidades más hondas y vitales. Por supuesto, ya no más las artificialmente creadas para satisfacer el bienestar masculino y los intereses colonial-capitalistas.

Así mismo, Cuauhtlitzin, transfigurada en sirena, se convierte en el emblema de la transgresión a las colocaciones forzadas de las mujeres en el espacio doméstico –junto con las consabidas obligaciones de cuidado, crianza y reproducción de la vida– y las prohibiciones de entrada a lo público, so pena de feminicidio. La mujer-pep coatetelquense no sólo las infringe, sino que lo hace desde la autodeterminación y la vivencia erótica de su cuerpo. De modo que la ondina figura representa las experiencias espaciales femeninas imbuidas de integridad física, emocional, psíquica y espiritual atadas al gozo corporal. La Tlanchana muestra, así, la concepción de sexualidad mesoamericana estando necesariamente entrelazada al territorio, pues “el placer erótico tiene una identidad con la tierra” (Marcos 2011, 107) y sin las prácticas carnales “no se pertenece realmente a la tierra, no se habita plenamente el mundo” (Marcos 2011, 107).

Articulados al espacio sagrado coatetelquense están los ritos de petición de agua de lluvias, dedicados a esos diminutos sutiles, “los airecitos”, quienes nos enseñan cómo en lo pequeño se encuentra imbuida, quizá especialmente, la divinidad. En este culto, el cuerpo caminando en colectividad a través del contexto naturaleza-campesino cobra centralidad, pues muestra una espiritualidad comunitaria donde el cuerpo es radicalmente importante en la vivencia espiritual. Junto a este, la necesaria conexión con el territorio, de forma que se enfatiza la cualidad sagrada de la tierra habitada y con ella, de lo urbano-arquitectural. —

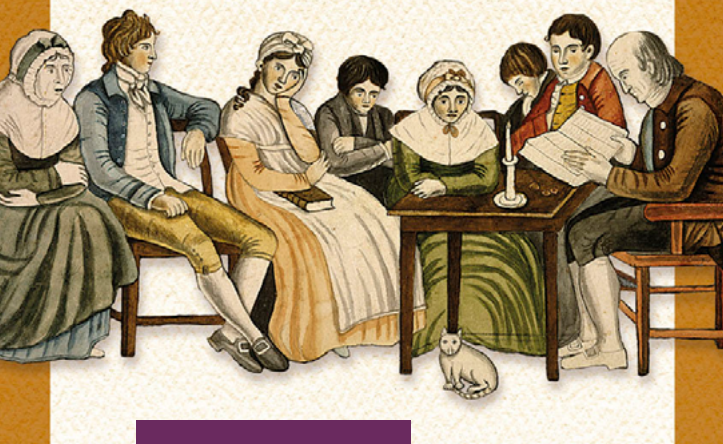
Referencias

- Angulo, Jorge. 1984. “Identificación de algunas representaciones escultóricas de Coatetelco.” En *Sociedad Mexicana de Antropología. Investigaciones recientes en el área maya, XVIII Mesa Redonda (1981, San Cristóbal de las Casas)*, 205-217. México: INAH.
- Arana, Raúl. 1984. “El juego de pelota de Coatetelco.” En *Sociedad Mexicana de Antropología. Investigaciones recientes en el área maya XVIII Mesa Redonda (1981, San Cristóbal de las Casas)*, 191-204. México: INAH.
- Beuchot, Mauricio. 1999. *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*. Madrid: Caparrós.

- Bustos, Carmen. 2022. *Erótica callejera y cartografías del deseo: Una exploración a las experiencias de mujeres en las configuraciones espaciales de Coatetelco*, Morelos. Tesis de doctorado, Universidad Iberoamericana. <https://ri.ibero.mx/handle/ibero/6484>
- Bustos, Carmen. 2023. "Entre Diosas y Sirenas: El paisaje urbano sagrado-femenino de Coatetelco." En *Mujeres y cuidados en la ciudad*, editado por Fernando Carrión, Valeria Reinoso y Patricia Ramírez, 181-200. Quito: Flacso Ecuador-UNAM.
- Diccionario Etimológico Castellano en Línea. n.d. Etimología de susurro <https://etimologias.dechile.net/?susurro#:~:text=La%20palabra%20susurro%20viene%20del,como%20en%20murmur%2C%20murmullo>).
- García, Ángel y María Elena Bernal. 2006. "El altepetl colonial y sus antecedentes prehispánicos: contexto teórico-historiográfico." En *Territorialidad y paisaje en el altepetl del siglo XVI*, coordinado por Federico Fernández Christlieb y Ángel Julián García, 101-131. México: FCE.
- García, Ángel. 2006. *Pasaje mítico y paisaje fundacional en las migraciones mesoamericanas*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos
- Garibay, Ángel María. [1940] 1989. *Llave del náhuatl*. México: Porrúa.
- Gimbutas, Marija. 1996. *El lenguaje de la Diosa*. Madrid: Grupo Editorial Asturiano.
- Magaloni, Diana. 2014. *Los colores del Nuevo Mundo: artistas, materiales y la creación del Códice florentino*. México: UNAM-The Getty Research Institute.
- Maldonado Jiménez, Druzo. 2005. *Religiosidad indígena. Historia y etnografía. Coatetelco, Morelos*. México: INAH.
- Marcos, Sylvia. 1992. "Indigenous Eroticism and Eolonial Morality in Mexico: The Confession Manuals of New Spain." *Numen* xxxix, no. 2: 157-174. <https://doi.org/10.2307/3269904>
- Marcos, Sylvia. 2011. *Tomado de los labios: género y eros en Mesoamérica*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Marcos, Sylvia. 2022. "Cuerpo y género en Mesoamérica: para una teoría feminista descolonial." En *Canibalizar la modernidad: apuntes para la teoría política*, editado por Silvia Federici et al., 55-78. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Marcos, Sylvia. 2023. "Is Theology India a Theology of Liberation." *Lápiz. Learnin Across Liberation Theologies* 7: 63-76.
- Medina, Cuauhtémoc. 2014. "Mas allá de la fuente." En *Los colores del Nuevo Mundo. Artistas, materiales y la creación del Códice florentino*, Diana Magaloni, ix-xi. México: UNAM-The Getty Research Institute.
- Robert, Jean y Valentina Borremans. 2006. "Prefacio." En *Obras reunidas volumen 1* de Iván Illich, 44-13. México: FCE.
- Solares, Blanca. 2007. *Madre terrible: La Diosa en la religión del México Antiguo*. México: UNAM-Anthropos.

An aerial, top-down view of a large stadium, likely the Estadio Nacional in Lima, Peru. The seating is arranged in concentric, curved tiers that create a strong sense of depth and perspective. The entire image is overlaid with a semi-transparent purple color. In the center, there is a white rectangular box containing the word "RESONANCIAS" in a bold, black, sans-serif font.

RESONANCIAS



Detalle de la cubierta del libro *Soñadores, espectadores, sabias y pirracas*, de Esther Martínez Luna.

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 5, núm. 2, marzo - junio 2024

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2>




Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional

Sueño, luego existo

I dream, therefore I exist

Esther Martínez Luna. 2022. *Soñadores, espectadores, sabias y pirracas. Figuras y discursos literarios en los albores del siglo XIX en México*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México.

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2.318>

 **Andros Erik Rodríguez Aguilera**
Universidad Nacional Autónoma de México.
Facultad de Filosofía y Letras. México
andros_aguilera@comunidad.unam.mx

En su obra *Soñadores, espectadores, sabias y pirracas* (2023), Esther Martínez Luna nos transporta a los primeros años del siglo XIX en México, mediante un análisis profundo de las “comunidades e identidades simbólicas de carácter literario”, así como de los modelos del discurso ilustrado como la carta, el sueño literario y el género del espectador, que dieron soporte a los ideales del bien común y la felicidad pública. Este el libro se divide en dos partes, la primera con los tres géneros que desempeñaron un papel crucial en la configuración de las prácticas culturales y sociales de la época; mientras que la segunda parte se centra en las “configuraciones identitarias” de ciertas comunidades generadoras y divulgadoras de conocimiento, las cuales incluyen el sujeto femenino, en una lenta y paulatina incorporación, “controlada” por los discursos ilustrados de los varones; el currutaco, en representación de una “nueva práctica de sociabilidad letrada”, menos ortodoxa y cerrada, y el criollo en pendencias lingüísticas, como sinécdoque de las tensiones políticas con los españoles peninsulares.

Me gustaría guiar mi reseña en orden similar al del libro y por eso retomo lo dicho por la escritora del “sueño literario”, heredero de la tradición barroca y que fue refundido en el gusto neoclásico por Diego Torres de Villarroel, autor español ampliamente leído por los novohispanos. Prueba de ello, según Martínez Luna, son los textos “El sueño verdadero” (1796) de Francisco Eduardo Tresguerras y “Los paseos de la verdad” (1815) de José Joaquín Fernández de Lizardi, prototipos por excelencia de los sueños literarios de la ilustración. Este género, que explota la primera persona del singular como piedra de toque para alcanzar la verosimilitud en “su verdad” que cuenta, se cristaliza en la prensa cotidiana no sólo por medio de la prosa, sino también bajo la égida de la lírica, tratando de seguir una preceptiva muy clara, basada en las siguientes convenciones: la presencia de un “exordio, el soñador que va acompañado de un guía, la [narración de la] experiencia onírica plena y la despedida” (Martínez Luna 2023, 52).

Para ejemplificarlo la investigadora se dedica a desmenuzar el “Sueño Poético” (*Diario de México [DdeM]*, 1807, núm. 656: 298-299, 308) de Mariano Rodríguez del Castillo,¹ nada menos que el fundador de la Arcadia de México. Su examen resulta esclarecedor: el sueño sirve para realizar una representación simbólica de “cierta comunidad cultural”, una suerte de imaginario que va configurando su propio canon, como un mapa literario de simpatías y temáticas en común. En consecuencia, la construcción de atmósferas –ficcionalización onírica de la realidad– resultaba vital para la labor de educar y moralizar a la sociedad, ya sea evocando utopías o pintando arcadias clásicas, como la de Jacopo Sannazaro, según la intención política y la pericia de sus autores. Esa “intención estética” de la que habla Teresa Gómez Trueba, y que la escritora recupera, explica el auge y aceptación de este género, pues Gómez Trueba lo separaba del evidente tufo aleccionador de un sermón. Una vez más, esto demuestra la vieja preceptiva horaciana del *docere et delectare* rindiendo frutos.

Esto lo entendió muy bien el género del espectador, autoerigido como guía moral que denunciaba “a los infractores que detenían el avance del desarrollo de la sociedad en todos los niveles” (Martínez Luna 2023, 12), a la vez que buscaba nuevas rutas para socializar sus “experiencias cognitivas”, en vez de los espacios tradicionales (universidades y asambleas). Por eso, el género del espectador, practicado con mucha regularidad en la prensa decimonónica, mezcló varias formas de escritura, como el ya mencionado “sueño”, la carta y el diálogo, generando con la práctica un “periodismo de opinión”, cuya preocupación principal fue “reformular las costumbres”, enseñando nuevos hábitos con el ejemplo propio. Para ello, fue necesario forjar una “personalidad ficcional” con cierto aire de autoridad, lo que explica el uso de pseudónimos, pues “simbólicamente represent[an]

una nominación expresiva de su actividad” (Martínez Luna 2023, 64).

Con este desdoblamiento de “árbitro, juez y jurado”, el género del espectador podía brindar “un modelo de conducta moral e intelectual del nuevo escritor en formación” (Martínez Luna 2023, 65). Ejemplos de esto sobran y una vez más la autora se centra en una figura señera de nuestro primer cotidiano: Jacobo de Villaurrutia, travestido en la piel de “El Proyectista”. Así, fuera de cualquier clasificación genérica actual, el rasgo distintivo del género del espectador fue la brevedad y el dialogismo –o la espera de una respuesta que todo mensaje suscita–, por lo que la carta tuvo una relevancia notoria en esta nueva red de comunicación, en especial si consideramos el hecho de que los editores del *DdeM* “instalaban buzones en los 12 estancos de tabaco donde se vendía el *Diario*” (Martínez Luna 2023, 21, nota 3) para recibir aportes del público lector.



Sañadores, espectadores, sabias y pirracas. Figuras y discursos literarios en los albores del siglo XIX en México, de Esther Martínez Luna.

¹ Sigo literalmente la forma que usa la autora para citar los textos publicados en el *Diario de México*.

La amplia libertad compositiva de la carta, que en sí misma permite una variedad de discursos bajo la típica subjetividad del yo, aprendida del ensayo, permitió en muchas ocasiones variar el tono entre la retórica oral y la erudita (deudora de la preceptiva de Hugo Blair), lo cual contribuyó al diálogo con el público casual, como “una botella lanzada al mar”; de modo que “la conversación de las casas de café o de las tertulias se trasladó a las páginas de la prensa” (Martínez Luna 2023, 22). Y si bien, este intercambio epistolar puede parecer una ruptura de las jerarquías, por la igualdad de circunstancias, cabe recordar que el hilo argumentativo de dichos intercambios siempre estuvo sujeto a su soporte y a los intereses de sus directores, es decir, que su escritura siempre estuvo intervenida y mediatizada por los editores, con el peligro latente de la suspensión si “así convenía a sus intereses y/o afinidades” (Martínez Luna 2023, 32).

Por lo general, estas circunstancias estaban relacionadas con las pasiones avivadas por la “personalización” de las preocupaciones sociales, políticas y culturales de la comunidad novohispana. Rápidamente nos encontramos en el territorio del debate sobre las configuraciones identitarias, por lo que es necesario recordar que las reformas borbónicas “influyeron para crear un ambiente cultural, social e ideológico que estimuló que las mujeres, lustros más tarde, tomaran la pluma para escribir sobre los asuntos de los que necesitaban hablar” (Martínez Luna 2023, 85). Todo esto, claro, siguiendo las pautas y preceptivas pedagógicas de Fenelón, aunque la preocupación moral siempre hiciera que el debate diera un viraje por otros temas más cotidianos y personales como la higiene, la intimidad, la vestimenta, el peligro de ciertos ademanes afrancesados o frívolos por el afán de lujo y el acalorado debate del “cortejo”, un fino arte por lo demás relacionado con el espectro del petimetre, currutaco o pirraca.

Por ello, esta segunda parte del libro inicia con un capítulo dedicado enteramente a la construcción discursiva del sujeto femenino y los nuevos espacios

sociales que empezaron a ocupar. Aunque la proliferación de varones travestidos con nombres femeninos en las páginas del *DdeM* podría parecer engañosa y hasta cierto punto desalentadora, constatamos con alivio la existencia de suscriptoras y su paulatina participación en actividades laborales con remuneración económica, especialmente en sectores clave del campo letrado, como las impresoras de la Ciudad de México, en su mayoría viudas. No obstante la restricción intelectual que padecieron, “la participación de la mujer en los distintos espacios fue configurando su identidad como la de un sujeto estabilizador del orden social” (Martínez Luna 2023, 110). Además, siempre resulta necesario encarar el “ideal femenino”, pues éste suele ser el resultado de la ideología letrada, “reservada celosamente” para los hombres. Una actitud crítica que sin duda celebraría un currutaco.

La relectura de la figura del catrín que presenta en su libro Esther Martínez Luna es refrescante y aporta nuevas perspectivas a los estudios decimonónicos. La injerencia acrítica podría llevarnos por el camino de la glosa de la literatura satírica sobre estos personajes, al modo de la “ciencia currutaca” que pretendía clasificarlos según diversos criterios, como la nacionalidad o el estrato social. En uno de estos intentos surgió la variante onomástica que figura en el título de este libro: *pirraca*, como un “currutaco en miniatura, en compendio, en análisis” (Martínez Luna 2023, 125). Sin embargo, en lugar de centrarse únicamente en la suntuosa vestimenta o en la ambigüedad sexual de estos personajes –rasgo aún a la espera de un análisis más detenido con perspectiva de género–, Martínez Luna nos ofrece una reflexión audaz: “Me parece que detrás de la ‘supuesta’ superficialidad de la conducta de los currutacos [...], estaba surgiendo dentro de la cultura letrada una nueva forma de sociabilidad que busca desacralizar el conocimiento [...] de la ortodoxia dieciochesca” (Martínez Luna 2023, 119).

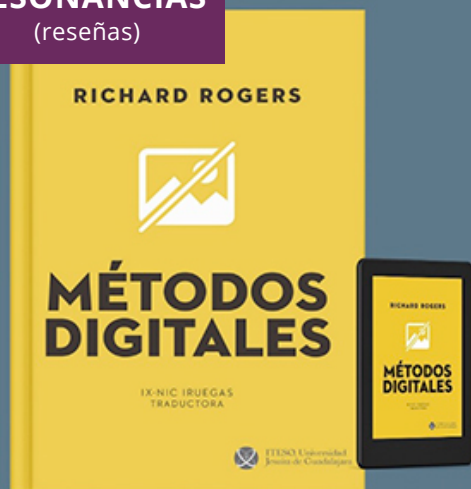
La autora ya nos había adelantado esta lectura en su respectivo capítulo del libro colectivo *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850)*, pero en

esta ocasión su examen se complementa y enriquece con el capítulo final, dedicado al debate lingüístico entre el español “criollo” y el “gachupín”, el cual esconde una defensa de la identidad “ligada a una pronunciación más acorde a su nueva tierra” (Martínez Luna 2023, 145). Un tema apasionante por su doble lectura, en donde una vez más Jacobo de Villaurrutia se revela como un pionero de la “correspondencia estricta entre pronunciación y ortografía” que nos diera una identidad lingüística distinta: un español “más flexible y abierto a los usos y costumbres de nuestra idiosincrasia” (Martínez Luna 2023, 153).

En conclusión, Esther Martínez Luna nos sorprende nuevamente con un libro erudito y ágil, que se puede leer en una sentada, pero exige de inmediato su relectura, que nos enseña a ser más como los currutacos y menos como los espectadores, a cuestionar y leer mejor un periodo de nuestras letras que, tal y como se nos advierte en el prólogo, no recibe la atención crítica y mediática que se merece. —

Referencia

Martínez Luna, Esther. 2022. *Soñadores, espectadores, sabias y pirracas. Figuras y discursos literarios en los albores del siglo XIX en México*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México.



Métodos digitales, de Richard Rogers. Publicaciones ITESO.

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 5, núm. 2, marzo - junio 2024

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2>



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional

Métodos digitales: la mirada vigente de Richard Rogers ante la tecnología contemporánea

*Digital methods: Richard Rogers' current
view of contemporary technology*

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2.317>

 **Fernando Martínez Vázquez**

Universidad Nacional Autónoma de México.
Facultad de Estudios Superiores Acatlán. Colegio
de Ciencias y Humanidades, Plantel Naucalpan
emixime@gmail.com

En cada campo de conocimiento existen libros indispensables para aquellos que desean adentrarse en la reflexión teórica, metodológica y técnica; libros que sirven como modelos debido a su consistencia, su estructura y por la secuencia lógica que siguen las autoras o autores. Particularmente, en el campo de la comunicación, siempre se han retomado propuestas metodológicas de diversas disciplinas, enriqueciendo las posibilidades de investigar. Entre los libros indispensables están *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social* (Tarrés, 2001), *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación* (Galindo Cáceres, 1999), *La construcción simbólica de la ciudad: sociedad, desastre y comunicación* (Reguillo Cruz, 1996), y *Métodos digitales* (Rogers, 2023).

Recientemente editado y traducido al español por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), *Métodos digitales* fue galardonado en 2014 con el premio Libro Sobresaliente por la Asociación Internacional de Comunicación (ICA).

Han pasado once años desde su publicación en inglés, pero sigue vigente a pesar de abordar un área de conocimiento que cambia rápidamente debido a las innovaciones tecnológicas. ¿En qué consiste la vigencia del libro de Richard Rogers? En que nos permite pensar metodológicamente lo digital, nos muestra veredas, caminos, atajos para preguntarse acerca de las diversas expresiones y prácticas mediadas por las computadoras, el internet y las redes sociodigitales. Los planteamientos de Rogers son fundamentales para reflexionar sobre lo digital en diversos contextos.

El libro tiene como propósito proporcionar ideas para el desarrollo de una metodología para la realización de investigaciones sociales en la web. Para lograr esto, se divide en nueve capítulos: Introducción: situación de los métodos digitales; 1. El fin de lo virtual: métodos digitales; 2. El vínculo y las políticas del espacio web; 3. El sitio web como objeto archivado; 4. La googlización y el motor inocente; 5. La búsqueda como investigación: la distancia entre fuentes

y el análisis interesférico; 6. Estudios sobre webs nacionales; 7. Las redes sociales y las características posdemográficas; 8. Wikipedia como referencia cultural; y 9. Después del ciberespacio: macrodatos y microdatos.

Métodos digitales ofrece planteamientos, procedimientos metodológicos y herramientas para explorar las prácticas, expresiones e interacciones que realizan los internautas en un momento en que lo real en el mundo digital se mezcla y se confunde. También propone rutas para diagnosticar el cambio y las condiciones culturales a través del uso de internet, y utiliza lo que denomina “los métodos del medio o integrados a los dispositivos en línea”. Para ejemplificar lo anterior, retoma varias investigaciones relacionadas con el 11 de septiembre, el cambio climático y la censura iraní, entre otros.

Cada capítulo está construido a través de referencias a estudios previos hechos por el autor y sus colegas, ofrece evidencias, sugiere herramientas de análisis de datos, plantea limitaciones y propone nuevas preguntas de investigación. En sí, es una guía para pensar metodológicamente, de ahí la importancia y vigencia de sus aportes.

Son muchas las ideas que se trazan en el libro que son necesarias considerar. Por ejemplo, estudiar a los motores de búsqueda y su efecto cognitivo y social, es decir, su autoridad algorítmica creada por el propio motor de búsqueda, entendido como máquinas socioepistemológicas a partir de que determinan la posición de las fuentes de ciertos temas. También señala la necesidad de aclarar la diferencia entre realizar búsquedas e investigar, la importancia de enseñar a leer datos, considerando que quien busca es un factor que media y orienta los resultados a partir del algoritmo que alimenta la información.

Una de las categorías más interesantes que Rogers propone es la de “características posdemográficas”, lo cual implica estudiar de manera social o cultural los perfiles. Es decir, pasar de lo biopolítico de la demografía al uso infopolítico; pasar de la raza,

etnicidad, edad, ingreso y nivel educativo, a los gustos, intereses, temas favoritos, grupos, de lo cual deriva una pregunta central: ¿cómo se organiza la sociabilización en la red?

Otra propuesta central es el análisis comparativo de la *Wikipedia*, en el caso de versiones de acontecimientos históricos escritos en distintos idiomas y países. Este enfoque permite valorar el peso de lo político, cultural y social en la construcción de la narrativa de los hechos, considerando la región, el país o la cultura. Además, usa el concepto de *googlización* para entender el uso de las tecnologías de búsqueda y criterios desde la estética para crear aplicaciones y contextos web, ampliando el modelo de servicio de perfil y como éste transforma otros medios digitales.

A lo largo del libro se van planteando diversas ideas y herramientas digitales, se explica su utilidad y posibilidades de uso para el análisis, muchas de ellas vigentes, las cuales se han transformado y mejorado para responder a las necesidades de investigación del mundo digital.

Métodos digitales propone la investigación de la red y del mundo digital profundizando en los métodos, proponiendo el análisis de hipervínculos, visitas, *likes*, etiquetas, Google, *Wikipedia*, buscadores, microdatos, macrodatos, páginas archivadas, entre otros. Es una obra indispensable para pensar metodológicamente lo digital, para aproximarnos a datos, experiencias investigativas, categorías teóricas que abren posibilidades para explorar en la red, en sus usuarios y en los productos que circulan. —

Referencias

- Galindo Cácares Luis Jesús. 1999. *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Pearson.
- Reguillo Cruz, Rossana. 1999. *La construcción simbólica de la ciudad: sociedad, desastre y comunicación*. México: ITESO-Universidad Iberoamericana.
- Rogers, Richard. 2023. *Métodos digitales*. Guadalajara: Instituto de Estudios Tecnológicos de Occidente.
- Tarrés, María Luisa. 2001. *Observar, escuchar y comprender: sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. México: Flacso.

Perspectivas (artículos)

Javier Pérez Segura

Profesor titular en el departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Ha obtenido becas posdoctorales en prestigiosos centros de investigación de Alemania y Estados Unidos.

Entre sus libros más destacados están *¡Bienvenido Mr. Carnegie!* (2017), *Scandal & Success. Picasso, Dalí y Miró en Estados Unidos* (2012) y *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República* (2002). También ha publicado artículos en revistas como *Goya*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Archivo Español de Arte*, *Hispania Nova* o *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*. Es comisario de exposiciones y miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).

En la actualidad pertenece a dos grupos de investigación de la Universidad Complutense: “Arte, arquitectura y comunicación en la ciudad contemporánea” y “Figuración, representación e imágenes de la Arquitectura”.

Professor in the Department of Art History at the Universidad Complutense de Madrid. He has obtained postdoctoral scholarships in prestigious research centers in Germany and the United States.

Among his most outstanding books are *¡Bienvenido Mr. Carnegie!* (2017), *Scandal & Success. Picasso, Dalí y Miró en Estados Unidos* (2012) and *Arte moderno, Vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República* (2002). He also has published articles in magazines like *Goya*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Archivo Español de Arte*, *Hispania Nova* o *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*. He is an exhibition

curator and member of the International Association of Art Critics (AICA).

He currently belongs to two research groups at the Complutense University: “Arte, arquitectura y comunicación en la ciudad contemporánea” and “Figuración, representación e imágenes de la Arquitectura”.

Juan Bautista Lucca

Doctor en Ciencias Sociales por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso), máster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Salamanca y Diploma Superior en Pensamiento Social Latinoamericano y Caribeño por Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso). Profesor titular de Elecciones y Partidos Políticos en la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Miembro del Centro de Estudios Comparados de la UNR.

PhD in Social Sciences from Flacso, Master in Latin American Studies from the Universidad of Salamanca, and a Higher Diploma in Latin American and Caribbean Social Thought from CLACSO. Associate Professor of Elections and Political Parties at the Facultad de Ciencia Política and International Relations at the Universidad Nacional de Rosario (UNR). Researcher of the Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Member of the Centro de Estudios Comparados at the UNR.

Cintia Pinillos

Profesora titular de Política Comparada en la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario (UNR) y de la Facultad de Trabajo Social de la Universidad Nacional

de Entre Ríos (UNER). Decana de la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario. Vicepresidenta de la Sociedad Argentina de Análisis Político (SAAP) en Argentina. Miembro del Centro de Estudios Comparados de la UNR.

Associate Professor of Comparative Politics at the Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales of the Universidad Nacional de Rosario (UNR) and the Facultad de Trabajo Social of the Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER). Dean of the Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales of the Universidad de Rosario. Vice-President of the Sociedad Argentina de Análisis Político (SAAP) in Argentina. Member of the Centro de Estudios Comparados at the UNR.

José Emilio Ortega

Doctor en Estudios de América Latina por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesor e investigador en las Universidades Nacional de Córdoba, Blas Pascal y Siglo 21.

PhD in Estudios de América Latina from the Universidad Nacional de Córdoba. Professor and Researcher at Universidad Nacional de Córdoba, Blas Pascal and Siglo 21.

Escenas (ensayos)

Mely Adriana Morfín Ramírez

Arquitecta egresada de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México con mención por su proyecto de titulación como parte de la Cátedra “Blanca Cemex”. Cuenta con estudios por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en el Taller en

Metodologías de *Forensic Architecture*. Ha colaborado con distintos estudios de arquitectura e instituciones universitarias, desempeñándose principalmente en el campo de la investigación y la comunicación de la arquitectura. Mantiene un especial interés por la relación entre arquitectura, derechos humanos y justicia, así como en las representaciones y narrativas alternativas del espacio. Su colaboración en voluntariados y comités de derechos humanos han sido fundamentales para el desarrollo de su disciplina.

En el ámbito académico ha coordinado distintos diplomados en colaboración con la División de Educación Continua y Actualización Docente de la Facultad de Arquitectura de la UNAM; fue parte del equipo de coordinación y cuerpo docente del taller Tierra-Agua 2022 en colaboración con la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y la Università Iuav di Venezia; editora en Archdaily 2015-2016; coordinadora de la escuela Fábrica de Ciudad en el periodo 2019-2022; y actualmente colabora como coordinadora de comunicación en Estudio MMX.

Architecture graduated from the Universidad Iberoamericana in Mexico City with honors for her degree project as part of the “Blanca Cemex” chair. She studied at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) in the Forensic Architecture methodologies workshop. She has collaborated with various architectural firms and university institutions, working mainly in the research and communication architectural field. She maintains a special interest in the relationship between architecture, human rights, and justice, as well as in the alternative representations and narratives of space. Her collaboration with volunteer work and human rights committees has been fundamental to the development of her discipline.

In the academic field, she has coordinated different diploma courses in collaboration with the División de Educación Continua and Actualización Docente de la Facultad de Arquitectura of UNAM. She was part of the coordination team and faculty of the workshop

Tierra-Agua 2022 in collaboration with the Universidad Iberoamericana Ciudad de México and the Università Iuav di Venezia. Editor at Archdaily during 2015–2016. Coordinator of the school Fábrica de Ciudad during 2019–2022. Currently, she collaborates as a communication collaborator at Estudio MMX.

Zabdiel Ramos

Arquitecto egresado con diploma al mérito por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y con estudios en la Escuela Politécnica Superior CEU San Pablo de Madrid, España.

Ha colaborado con distintos estudios de arquitectura, tanto nacional como internacionalmente, desempeñándose como coordinador de proyectos arquitectónicos y urbanos de diversas escalas. Actualmente, y desde el 2022, es uno de los socios fundadores del estudio Fundación. De forma paralela, conserva un particular interés por el sonido y su relación con el espacio mediante la producción musical y exploraciones sonoras; mantiene en constante análisis en su labor como arquitecto.

Entre sus reconocimientos a nivel nacional destacan: Mención Honorífica en la XVI Bienal Nacional de Arquitectura Mexicana, en la 3.^a Bienal de Jóvenes Arquitectos, en la Décima Bienal Nacional de Diseño en México, y el segundo lugar en el concurso Patio Encuentro de Intervenciones Efímeras con la instalación “Atlas de lo invisible: inundación inminente”. A nivel internacional participó en la exhibición “A quien corresponda”, Kirkland Gallery de Harvard Graduate School of Design en Massachusetts. En 2023 su proyecto “Arca sonora: entrelazando el paisaje”, fue seleccionado como ganador del concurso internacional +Model. Festival de Arquitecturas de Barcelona.

Architect graduated with a merit diploma from the Facultad de Arquitectura of the Universidad Nacional

Autónoma de México (UNAM) and with studies at the Escuela Politécnica Superior CEU San Pablo in Madrid, Spain.

He collaborated with a variety of architectural firms nationally and internationally working as a coordinator of architectural and urban projects on diverse scales. He has been one of the founding partners of the studio “Fundación” since 2002. At the same time, he maintains a particular interest in sound and its relationship with space through musical production and sound exploration which he analyzes constantly in his work as an architect.

Among his national awards are: Honourable Mention in the XVI Bienal Nacional de Arquitectura Mexicana, the 3ra Bienal de Jóvenes Arquitectos, the Décima Bienal Nacional de Diseño en México, and second place in the contest Patio Encuentro de Intervenciones Efímeras with the installation “Atlas de lo invisible: inundación inminente”. He has participated in international exhibitions such as “A quien corresponda”, Kirkland Gallery, Harvard Graduate School of Design in Massachusetts. In 2023 his project “Arca Sonora: entrelazando el paisaje” was selected as the winner of the international competition +Model. Festival de Arquitecturas de Barcelona.

Jimena de Gortari Ludlow

Profesora de tiempo completo de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México; actualmente es coordinadora institucional de investigación. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Académica de número en la Academia Nacional de Arquitectura. Autora del libro *Guía sonora para una ciudad* y de artículos sobre entornos sonoros. Ha participado en seminarios, congresos y en asesorías de proyectos urbanos.

Realiza investigaciones en acústica urbana, paisaje sonoro, contaminación acústica, salud urbana y espacio público. Lectora y directora de tesis de

posgrado. Columnista en *Opinión 51* y activista contra el ruido.

Full-time professor at Universidad Iberoamericana, Mexico City. Currently, institutional coordinator of research. Member of the Sistema Nacional de Investigadores, level I. Academician of the Academia Nacional de Arquitectura. Author of the book *Guía sonora para una ciudad* and articles on sound environments. She has participated in seminars, congresses, and urban project consultancies.

She researches urban acoustics, soundscape, noise pollution, urban health, and public space. Lecturer and director of Master Theses. Columnist in *Opinion 51* and activist against noise.

Ma. del Carmen Bustos Garduño

Arquitecta y maestra en Ciencias de la Arquitectura por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). A la par de su ocupación profesional, como parte del grupo Amigas Auxiliadoras de Cuernavaca, adscrito a la congregación de religiosas católicas Auxiliadoras del Purgatorio, organizó y participó en varios ciclos de conferencias sobre la teología feminista de la liberación, donde adquirió su concienciación y compromiso feministas. Es doctora en Estudios Críticos de Género por la Universidad Iberoamericana (UIA), siendo la primera titulada del programa y obteniendo mención honorífica por su tesis *Erótica callejera y cartografías del deseo: una exploración a las experiencias de mujeres en las configuraciones espaciales de Coatetelco, Morelos*.

Entre 2020 y 2021 participó como ponente en el 1.º Coloquio de Estudios Críticos de Género (UIA); en el IV Congreso Internacional sobre Género y Espacio en la Universidad Nacional Autónoma de México y otras instituciones académicas; en el Seminario Permanente de Historia, Urbanismo y Cartografía (UAEM), y en el Congreso Internacional sobre Comida Tradicional

Mexicana (Gobierno del Estado de Morelos, Instituto Nacional de Antropología de Morelos y UAEM). En 2023 participó como ponente en el VI Congreso Interdisciplinario de Estudios de Género promovido por la Universidad de Tlaxcala y en el V Congreso Internacional sobre Género y Espacio convocado por la UNAM, entre otras instituciones.

Algunas de sus publicaciones son: “Women's testimonies: spirituality and social justice”, “En busca de las diosas de la arquitectura y la ciudad: el paisaje sagrado de Coatetelco, Morelos”, “Entre escalofríos: una lectura feminista de *Los cronófagos* de Jean Robert”, “Entre diosas y sirenas: el paisaje urbano sagrado-femenino de Coatetelco” y “Del *flâneur*, pasando por la *flâneuse* a la callejera. La potencia crítica-creativa de una categoría teórica feminista-descolonial y del método andariego en el reconocimiento de la ciudad”.

Architect and Master in Ciencias de la Arquitectura by the Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Alongside her professional occupation, as part of the group Amigas Auxiliadoras de Cuernavaca attached to the congregation of Catholic nuns Auxiliadoras del Purgatorio, she organized and participated in several cycles of conferences on feminist liberation theology, where she acquired her feminist awareness and commitment. Dr. in Estudios Críticos de Género from the Universidad Iberoamericana (UIA), being the first graduate of this program and obtaining an Honorable Mention for her thesis *Erótica callejera y cartografías del deseo: una exploración a las experiencias de mujeres en las configuraciones espaciales de Coatetelco, Morelos*.

In 2020–2021, she participated as a speaker in the 1er Coloquio de Estudios Críticos de Género (UIA), the IV Congreso Internacional sobre Género y Espacio at the Universidad Nacional Autónoma de México and other academic institutions, the Seminario Permanente de Historia, Urbanismo y Cartografía (UAEM) and the Congreso Internacional sobre Comida Tradi-

cional Mexicana (Gobierno del Estado de Morelos, Instituto Nacional de Antropología de Morelos and UAEM). In 2023, she participated as a speaker in the VI Congreso Interdisciplinario de Estudios de Género promoted by the Universidad of Tlaxcala and the V Congreso Internacional sobre Género y Espacio convened by the UNAM, among other institutions.

Some of her publications include: "Women's testimonies: spirituality and social justice", "En busca de las diosas de la arquitectura y la ciudad: el paisaje sagrado de Coatetelco, Morelos", "Entre escalofríos: una lectura feminista de *Los cronófagos* de Jean Robert", "Entre diosas y sirenas: el paisaje urbano sagrado-femenino de Coatetelco" and "Del *flâneur*, pasando por la *flâneuse* a la callejera. La potencia crítica-creativa de una categoría teórica feminista-descolonial y del método andariego en el reconocimiento de la ciudad".

Resonancias (reseñas)

Andros Erik Rodríguez Aguilera

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha participado en varios coloquios universitarios de la UNAM, la UAM-Iztapalapa, la Universidad de Guanajuato, el Colegio de San Luis (Colsan) y el Colegio de México (Colmex). Ha publicado algunas reseñas y artículos académicos en revistas como *Senderos Filológicos*, *Revista Zur*, *(an)ecdótica*, *Irradiación*, *Revista de Literatura y Cultura*, *Casa del Tiempo*, entre otras. Actualmente trabaja como docente a nivel bachillerato y como editor de una revista web.

He holds a degree in Lengua y Literaturas Hispánicas from the Facultad de Filosofía y Letras of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). He has participated in several university colloquiums at

UNAM, UAM-Iztapalapa, Universidad de Guanajuato, Colegio de San Luis (Colsan), and Colegio de México (Colmex). He has published some reviews and academic articles in magazines such as *Senderos Filológicos*, *Revista Zur*, *(an)ecdótica*, *Irradiación*, *revista de Literatura y Cultura*, *Casa del Tiempo*, etc. He currently works as a teacher at a high school level and as editor of a web magazine.

Fernando Martínez Vázquez

Maestro en Antropología Social por la Universidad Iberoamericana. Licenciado en Periodismo y Comunicación Colectiva por la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM (FES Acatlán-UNAM). Coordinador del diplomado en Comunicación Social y Humana, Centro de Formación Continua, Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH). Coordinador del diplomado Investigación en Comunicación y coordinador del seminario Prácticas Comunicativas, Producción y Circulación de Bienes Culturales, ambos en la FES Acatlán, UNAM.

Ha impartido y diseñado diversos cursos para profesores en el campo de la comunicación. Es profesor en la maestría en Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y en la FES Acatlán, UNAM; en la maestría de Docencia en Educación Media Superior (Madems) Español; y en la licenciatura en Comunicación en la FES Acatlán, UNAM. Coordinó los libros *La urdimbre escolar: palabras y miradas. Alumnos* (UNAM-CCH, 2016); *La urdimbre escolar: palabras y miradas. Maestros fundadores* (UNAM-CCH, 2018); y *La urdimbre escolar: palabras y miradas. Caminos de la investigación* (DGAPA, 2020). También ha publicado diversos artículos en revistas.

He holds a master's degree in Social Anthropology from Universidad Iberoamericana. He holds a bachelor's degree in Journalism and Collective Communication from the Facultad de Estudios Superiores

Acatlán, UNAM (FES Acatlán). Coordinator of the Comunicación Social y Humana diploma course at Centro de Formación Continua, Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH). He also coordinates the diploma course Investigación en Comunicación and coordinates the Prácticas Comunicativas, Producción y Circulación de Bienes Culturales seminar, both at FES Acatlán, UNAM. He has taught and designed a variety of courses aimed at teachers in the field of Communication.

He works as a professor for the Communication Master's Degree at Facultad de Ciencias Políticas y Sociales and at FES Acatlán, UNAM; he is a master's degree professor in the Docencia en Educación Media Superior Master (Madems), as well as in the Communication major at FES Acatlán, UNAM. He is the book coordinator of *La urdimbre escolar: palabras y miradas. Alumnos* (UNAM-CCH, 2016); *La urdimbre escolar: palabras y miradas. Maestros fundadores* (UNAM-CCH, 2018); and *La urdimbre escolar: palabras y miradas. Caminos de la investigación* (DGAPA, 2020); and he has published a variety of articles in several magazines.

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN

@revistafiguras 

@figurasrevista 