

EL DIBUJO COMO DATO GEOGRÁFICO Y ETNOGRÁFICO

Ernesto Licona Valencia

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Presentación

Lo que a continuación presento es una reflexión desde la semiótica, la lingüística, la geografía y la antropología de los llamados mapas mentales, cognitivos o dibujos, como los denomino. Es una preocupación que quiero compartir a partir del material gráfico y oral que recogí, al solicitarles a los habitantes de un antiguo barrio de la ciudad de México –Tacubaya-,¹ que dibujaran cómo era su barrio.

Este texto lo he dividido en los siguientes apartados: en primer lugar trato la compleja relación entre la palabra enunciada y la construcción de una imagen. Posteriormente prosigo con el planteamiento del dibujo como habla y proceso semiótico desde el planteamiento de Pierce. Finalizo con la idea del dibujo como figura y como recorrido polisémico. Todo lo anterior me permitirá argumentar sobre la importancia del dibujo como dato etnográfico y geográfico.

Oralidad e imagen

Afirmamos que cuando el vecino toma el lápiz y se enfrenta al papel en blanco, lo primero que delinea no es un trazo sino un horizonte discursivo: la palabra anclada a un recuerdo. Es la memoria² la que posibilita la voz y una representación gráfica. Es una complicidad que concluye en una aventura: el dibujo. El dibujo es un juego entre estos elementos (palabra, grafía y memoria) que se estructuran en el pensamiento y que posibilitan producir un significado, interpretaciones sobre el barrio. Detrás de un dibujo- y antes de que una mano haya trazado algo- se ha formado, y aquí seguimos a Foucault, un *oralgrama* donde se forma una imagen, una primera representación en la que fundamentalmente se aproxima lo oral y el objeto. La hoja en blanco es poblada de rayas, marcas, trazos que comunican, al mismo tiempo que el pensamiento es habitado por las palabras. Lo oral y el grafismo se reparten en la hoja en blanco, uno y otro se complementan. De esta manera el dibujo es sólo un pequeño envoltorio que, al penetrar en él, nos conduce inevitablemente a la palabra enunciada, a ese trazo oral al que, si proseguimos su itinerario, arribamos a su puerto: lo imaginario.

En el proceso de producción del dibujo se asecha la cosa (el barrio), la acorrala, la captura doblemente. El trazo por sí solo no es capaz de hacerlo. El barrio es surcado por la línea, labrado por la palabra. Es en la calma de la página donde se entrelazan palabras y cosas, donde se visualizan nominaciones, descripciones, caminitos, cicatrices, clasificaciones, es decir, contenidos.

Así, el barrio hecha raíz en la blancura de la página, es una hoja que exhibe un dibujo, que exhibe una imagen y junto con la palabra, el consultado/habitante, legítima que se trata del barrio. Aquí es cuando el etnógrafo interviene y dice: esto no es el barrio, sino su dibujo. No es en absoluto la ciudad, es su representación, es una interpretación del barrio, esa es su naturaleza.

El dibujo entre el habla y la lengua

El dibujo como habla despliega un discurso. Selecciona y clasifica, innova, altera el espacio urbano y quizás su característica esencial radica en la saturación de signos, enuncia demasiadas cosas. Al igual que el habla, el dibujo usa al código, modifica lo sistémico. La ciudad como sistema de símbolos y signos alberga la posibilidad de múltiples lecturas, usos heterogéneos, hablas polimorfos. En este sentido, el dibujo de los habitantes de la ciudad o barrio confabula contra la traza urbana.

Al igual que el habla, el dibujo hace combinaciones. Usa los códigos urbanos. Los altera para imaginar su ciudad, para construir su calle, para fabricar espacio, para saturar con hechos. El dibujo construye signos. La fonación en el dibujo radica en el trazo, mejor dicho, en la complicidad de la palabra y la línea. Es ante todo un acto de memoria, porque no es un mecanismo psicofísico como el habla, es una creación que se fabrica en la dimensión de lo imaginario.

El dibujo es individual a su vez que colectivo. Depende de lo que los habitantes dicen e imaginan. De la voluntad de quienes hablan o dibujan. Es determinante el lugar desde donde lo enuncian, porque eso condiciona lo que seleccionan, lo que narran, cómo clasifican, qué miran y cómo observan la ciudad.

Por ejemplo, el dibujo de una consultada es un alarde de signos, sobresatura el lugar (Figura 1). La calle donde vive se vislumbra con demasiados signos icónicos. Su dibujo esta cargado de historia familiar, de vida diaria de los otros, es una combinación, una producción individual, una fabricación social. El espacio urbano se ve invadido por hechos maravillosos, por nodos urbanos, por nostalgias, por personajes, por instituciones, por iglesias entre otras muchas cosas. La fonación, como el acto de dibujar, es el sustento de las combinaciones. La fonación como un acto individual y como lectura de un sistema signico expresaría la esencia del acto imaginario. En la ciudad hay plazas, jardines, cines, avenidas y calles, esta estructura queda rellena de manera diferente, según el lugar de que se trate, según los días y según los usuarios. El dibujo es una manera imaginaria de poblar la estructura, de habitar el sistema. El uso que un habitante hace de su ciudad es ilimitado, creativo e incluso estético. La diferencia entre un mapa *Guía Roji* y el dibujo radica en que el primero muestra la estructura y el segundo la cobija, la recrea. Una calle, una esquina, la plaza es usada por infinidad de hablas. Estas no son pobres sino por el contrario extremadamente ricas en términos signicos. El dibujo, es eso, un tesoro de hablas.

El signo, el pintor y un recorrido

Román del Prado es pintor y vive en el barrio. Toda su vida ha radicado en ese rumbo. Le pedimos que elaborara un dibujo sobre el lugar. Al agarrar el lápiz y posesionarse de la blancura del papel inició su viaje por el barrio. Román, para comunicar su recorrido utilizó signos. Estos indican lugares y acciones. Principia de su casa y señala y describe pulquerías, puentes, vías de tren, caballos, toros, peleas, etc. Son signos que funcionan como firmas para comunicar su recorrido. Su intención es informar sobre algo, acerca del barrio. Cuando gráficamente delinea y colorea un vagón del metro nos indica que éste lo conduce por la ciudad. Cuando aparece la vecindad 262 nos informa sobre su bravura. Cuando delinea la barranca, nos describe como caían los autos y cuando traza el edificio Ermita nos remite al límite del barrio, al final de su viaje según su

experiencia. Además, por su relato sabemos que conoce de calles, cines, establos, ahorcados e incluso recuerda cuando dinamitaron un convoy. Nos narra su recorrido con signos.

Al concluir el dibujo, Román el pintor, ha comunicado algo. Como acción expresiva nos ha informado del lugar. Es decir, para que Román el pintor pudiera dibujar lo que dibujó, tuvo que echar mano de un utillaje: un sistema de signos, sin el cual, no hubiera podido comunicar su recorrido.

Un dibujo, según una definición antigua, son signos artificiales (en el sentido de contruidos) que se emiten conscientemente con base a convenciones precisas, para comunicar algo a alguien (Eco, 1978:323-324). Dice Greimas, por los cuales interpretamos el universo, gracias a experiencias precedentes que nos han enseñado a leer estos signos como elementos reveladores. Es decir, "que una cosa es signo solamente porque es interpretado como signo de algo por algún interprete" (Eco, 1978:35). Por ejemplo, el humo de los baños Edén que dibujó una profesora o el teclado de piano que delineó, son signos en la medida en que nosotros los interpretamos como señales o indicios.

El dibujo ha sido producido con el objetivo de significar. Según Eco, se puede significar de dos maneras: con la denominada función primaria y con la función secundaria del signo. Desde esta perspectiva, se puede afirmar que el dibujo despliega una función secundaria. Construir un dibujo con coches, toreros, vías de ferrocarril, barriles de pulque, edificios, iglesias, canchas de FUT, ríos, músicos, pleitos, puentes, vagones del metro, etc. son el atavío necesario para significar; Como aquel decorado de la silla que es necesario para significar poder. Lo importante no es saber qué objetos ponen, sino de analizar qué objetos instalan y en qué sintagma. Por ejemplo, en una misma calle, varios consultados ponen el mismo objeto (el hogar para varones) donde la distinción no radica en el objeto o en los adornos del objeto ("enorme barda" "alta de piedra y tabique") sino fijar la atención en los objetos que sirven para imaginar esa calle, más el sintagma que el propio objeto. Así, aparece para un vecino, una calle *ruiseñora*, para otro *cachonda*, para otra más *peligrosa*.

Una primera conclusión se podría expresar de la siguiente manera. El signo se utiliza para comunicar algo, para decir cosas sobre el mundo, para informar de algo a alguien. De esta manera el signo no es solamente un elemento del proceso de comunicación, sino que es integrante del proceso de significación.

El signo

Afirmamos que dentro del dibujo se lleva a cabo una relación semiótica. Efectivamente, el dibujo, conjunto de signos, es un objeto que está en lugar de otro: el barrio. Es un signo que se refiere a las partes o atributos del lugar. El dibujo-representamen representa al barrio o sólo hace referencia a alguna cosa, acontecimiento o aspecto. Esta sustitución, Peirce la llama el fundamento del representamen. Así, el representamen esta relacionado con tres cosas: el fundamento, el objeto y el interpretante (Beuchot, 1979). Un signo no es cuestión de dos, sino un trato de tres.

Por ejemplo, en el dibujo de Román el pintor y de otros, una línea roja sustituye un recorrido, un viaje por el barrio. Su entrada y salida. Su vínculo con la ciudad. Un

trayecto que va de su casa al metro y que durante ese lapso visualiza, percibe lo que para él es el lugar. Otros recorridos, otras líneas rojas capturan otros aspectos del barrio que no indican salida sino permanencia.

Un sistema de signos como la *Guía Roji* que es un mapa, nos remite a otra cosa, a otro barrio. Su acceso es otro. Su representación no es la misma. Localizamos en el mapa *Guía Roji* –sistema de signos- la calle donde Román el pintor narra un suceso: un pleito de pulquería. Ambas, la calle de Román y la calle de la *Guía Roji*, se representan diferenciadamente. Una es parte de una gramática más amplia: la ciudad, una raya sustituye a la calle. En el otro, en esa misma zona, aparecen otros signos: el ahorcado del llanito, el negrito acróbata, la osa y el viejito, el carro volcado, el peluquero de paisajito, el pleito indicado con dos muñequitos en riña. Una aparece delineada por computadora, cerrada, de alguna manera vacía. La otra llena, usada. Una sincrónica, la otra al mismo tiempo diacrónica y sincrónica. Los muñequitos delineados sintetizan el acontecimiento y el sistema: el pleito y un aspecto de la vida social del barrio. Ambas representaciones son signos. Su naturaleza es y no es parecida. Suplen o están en *lugar de* en forma diversa, hablan del barrio diferenciadamente. Son dos barrios. Son signos que uno nos remite a un barrio sistémico y otro a un lugar pragmático.

Hasta aquí podemos concluir lo siguiente: la función semiótica contiene tres elementos: el signo (el dibujo) que se refiere al objeto (barrio) designándolo y esta designación es producida por un interpretante significándolo (Pérez, 1988). Así el barrio es designado por el dibujo y el informante-dibujante la significa (Peirce, 1974). La función semiótica, por otro lado, se caracteriza por señalarnos que la representación y la interpretación son dos acciones de una misma operación, porque representar es realizar de algo una interpretación. El dibujo representa al barrio y simultáneamente la interpreta. Trazar en papel en blanco una escuela, un columpio, una iglesia o el humo de los antiguos baños Edén o narrar el silbato de la fábrica COVE es una forma de figurar pero también de descifrar.

El objeto

Para que algo sea un signo debe representar a otra cosa, llamado su objeto (Peirce, 1974:21-24). El objeto es a lo que se refiere el signo. Es el segundo en la relación triádica. El objeto es siempre asunto de una representación posible. El objeto es aquello de lo que se habla, lo que se expresa y lo que se entiende como exterior al proceso de comunicación. El objeto, dice Peirce, es extrasemiótico, pero sólo es posible acceder a él a través de la semiosis.

Peirce, distingue dos tipos de objetos: el *inmediato* y el *dinámico*. El primero es tal como se expresa en la representación. El segundo es independiente de la representación, de cada representación particular. Es aquello que permanece fuera de la semiosis. El objeto dinámico está ya dado en el momento de la representación concreta (el dibujo) que al mismo tiempo la designa. El objeto *inmediato* no coincide con el objeto *dinámico* de un signo aunque sólo se accede a él por medio de aquel. La observación del proceso de construcción del dibujo nos permite afirmar que existen dos etapas en la formación del objeto *inmediato*. La primera que denominaremos *figuración*. Es un objeto que se construye entre la palabra enunciada y el trazo gráfico. Es un espacio, como otra página en blanco, donde los trazos se inscriben en el aire, los gestos ayudan a la representación y la palabra auxilia para edificar un objeto volátil. Su existencia es instantánea y

prolongada. Momentánea porque fenecer en el mismo momento en que es planificada. Duradera porque se ancla en la memoria y permite transitar a la segunda etapa que llamaremos: *concreción*. En esta fase, se construye un objeto *inmediato* que es producto de la acción del trazo y la palabra y se plasma en la página en blanco.

Así, el dibujo como objeto *inmediato*, es producto de estas dos fases opuestas y complementarias. En realidad existen y conviven dos objetos *inmediatos*; uno antecede al otro indistintamente. No necesariamente se corresponden. Hay elementos, cosas, hechos que se quedan, fenecen y no logran saltar a la página. Prefieren morir a ser atrapados por el gráfico. Frontera, paso de ida y vuelta entre la *figuración* y la *concreción*. Dualidad de aparente contradicción, pero en realidad es el abrevadero para la edificación del objeto *inmediato*. Esta distinción nos parece útil para distinguir las estancias de la vida de los signos.

Según Peirce, el objeto *dinámico* se disemina en todas las representaciones, es decir está presente en todos y cada uno de los dibujos. Mientras que el *inmediato* es necesariamente fragmentario, en el caso del dibujo es doblemente fragmentario porque su construcción como objeto *inmediato* admite dos momentos: rupturas-construcciones que erigen un objeto *inmediato*.

Diferenciar los dos tipos de objetos es fundamental para la teoría de la representación y de la interpretación. El objeto *inmediato* se origina en lo imaginario, como aquello que reseña el signo. Es decir, el objeto *inmediato* se establece como tal, con la interpretación de un signo que realiza un interpretante.

Con esta distinción la representación (dibujo) se entiende más profundamente. Es decir, el dibujo se construye según intérpretes que atribuyen rasgos físicos, geográficos, estéticos o imaginarios al objeto. Dice Peirce, le suponen características que conformarían un posible objeto *dinámico*.

El interpretante

Afirma Peirce, el interpretante es lo que a causa del signo se elabora en la mente del intérprete. El interpretante es otra representación, otro signo que relata al mismo objeto. Es decir, el dibujo es el interpretante del signo barrio. Pero antes del dibujo, el signo barrio produce en el pensamiento un interpretante volátil y duradero que es también otro signo y que gesta otro interpretante que es el dibujo. En la producción del dibujo, primero existe un significante (signo) mental - verbal que es interpretado por otro significante (signo) que es más duradero o permanente que es el dibujo. Pero este último significante (signo) puede ser interpretado por el mismo productor (o primer intérprete) produciendo otro significante (signo), es decir, otro interpretante que puede ser otro dibujo, también puede ser el arreglo del anterior o una comunicación verbal y así sucesivamente. A este proceso infinito es lo que Peirce llama semiosis ilimitada.

Aquí cabe preguntarnos ¿qué signo interpreta el dibujante? ¿El barrio es un signo? Es necesario dilucidar si el consultado está interpretando otro signo o esta interpretando realidades. En primer lugar, si conceptuamos al barrio como signo, lo que hace el dibujante es interpretarlo como tal. Es decir, forma en su mente un primer interpretante y posteriormente otro interpretante que es el dibujo, así como lo describimos en la semiosis ilimitada. En el segundo caso, si conceptuamos al barrio como sistema de

realidades, de igual manera, la realidad esta constituida por signos. En uno u otro caso la interpretación parte de un signo. Es Aquí donde se inicia la carrera semiótica y cabe preguntarnos: ¿Cuál es el signo que desarrolla el dibujante-vecino cuando esta produciendo un dibujo? ¿Es el mapa *Guía Roji* o un recuerdo? Afirmamos que son los recuerdos, las evocaciones y remembranzas del lugar que el vecino-dibujante interpreta, es decir posibilitan la construcción de un primer interpretante. Que su lugar de existencia es el pensamiento, en una estructura imaginaria. Es decir, el vecino-dibujante crea un esquema imaginario, desde donde dialoga con personas, hechos, objetos que se ubican en ese momento en el recuerdo, así contextúa la producción del signo. Existe un conjunto de elementos contextuales y no una idea que establecen una secuencia, un ordenamiento, una gramática que establece el productor del dibujo. Lo que afirmamos es que el primer intérprete se desarrolla en una dialogía interna. Es decir, la experiencia de vida del vecino-dibujante, tiene potencialidades interpretativas. Pero lo importante para Peirce, es saber que esa dialogía interna produce otro signo en el sentido de producción y no de reproducción en tanto que es un nuevo signo.

Cuando los habitantes dibujaron cómo era el barrio, sucede algo realmente interesante. Oralmente describen y narran con facilidad lo que era el lugar, siendo una estructura sencilla, pero cuando empiezan a trazar en la hoja en blanco, el objeto se convierte en una estructura extremadamente compleja. Es como si pusiéramos a un niño, que esta jugando con un palo de escoba que es un caballo que corre por el desierto, a que nos dibujara su aventura, que sustituyera sus movimientos corporales por gráficos. Hay movimientos que el cuerpo imita claramente y que el dibujo no conseguiría. La palabra logra cosas que el dibujo no puede atrapar. Pienso que el dibujo se vuelve complejo porque es difícil que el consultado codifique gráficamente el tipo de estructura que ha logrado representar oralmente. Esto es muy característico en las personas de edad con estudios mínimos de primaria. No es el caso con personas con estudios superiores. Pero todos los dibujos, absolutamente todos, requieren de un complemento verbal, a pesar de que en algunos existen cosas reconocibles (por ejemplo una casa, que ya forman parte de una lengua), en su mayoría requieren la explicación articulada de la palabra que funge como código y logra la equivalencia adecuada. De otra forma estaríamos frente a una imagen confusa. El hecho de que el dibujo se haga escoltar de explicaciones verbales reafirma la idea de que un signo icónico no siempre es tan representativo como se cree (Barthes, 1993).

El dibujo y la fabricación de una figura

Según el diccionario ESPASA de lengua española define a la *figura* como desvío. Como una modificación de una expresión original considerada normal. ¿El dibujo es un desvío? ¿El mapa de barrio que hay en todas las estaciones del metro es un desvío? A diferencia de la definición anterior, aquí retomamos la idea de que toda *figura* supone un cambio de sentido, es decir, la *figura* como producto de una combinatoria.

La *figura* es algo construido, artificial. Es semiótica porque los trazos, líneas, palabras que invaden a la página en blanco forman conjuntos significantes y la colección de estos un sistema signifiante.

Los dibujos son *figuras*, pero no como objetos del mundo. Los dibujos no imitan, no calcan porque la operación imitación supone una reducción de las cualidades de ese mundo y los dibujos no adelgazan el mundo sino lo ensanchan. Los dibujos no son el

mundo mismo sino una lectura humana del mundo. ¿Desde dónde se le da lectura? Dice Greimas, desde una rejilla de lectura. Afirma Eco, desde un código de reconocimiento; Bourdieu dice, desde un Habitus. Esto posibilita que el mundo sea reconocible. Permite reconocer el espectáculo que supone representa.

También el dibujo es producto de una conducta gráfica. Como grafismo intencional lo componen dos elementos distintos: el gesto gráfico y la intencionalidad figurativa. El primero, realiza un gesto gráfico sin querer figurar, sin significar nada, por ejemplo trazar una línea en la pared que es nada mas una traza, una marca de sí mismo. Esto no expresa un pensamiento sino una presencia. En el segundo, es un grafismo simbólico o figurativo. Es decir, que después de inscribir trazos, líneas en el papel en blanco nacen sentidos, hay una intención figurativa. Es la representación que quiere realizarse en una grafía.

El dibujo es una *figura*, que nace desde la geografía de lo imaginario. El dibujo como *figura* textual es un discurso que revela una solución imaginaria del barrio. El dibujo-discurso engendra espacios. Son una organización plural de la espacialidad, de la ciudad, del barrio o de la calle. El dibujo es un modo particular de charla, de ficción. Los dibujos del barrio representan la producción de un discurso sobre el mismo. El dibujo como ficción admite dos modos de discurso: el relato y la descripción. El dibujo muestra el juego de estos dos océanos, su alternancia. Es una recreación donde la narración constituye una *figura*.

El dibujo redimensiona semióticamente el espacio, su disposición. Ordena con la intención de mostrar el habitar humano. Es la puesta en escena de un sueño: la permanencia. Es un modo de adhesión al espacio, a través de una arquitectura de lugares.

Los dibujos de los habitantes del barrio muestran ese alojamiento, el domiciliarse por el rumbo. Una ficción producida-productora cuya característica principal es la realización del espacio geográfico, del discurso como espacio.

Los dibujos en su discurso son en primer lugar mapas posibles, donde el espacio posibilita producir un texto. Así por ejemplo, los mapas de la ciudad, reales o imaginarios son *figuras*; discursos posibles que fincan un texto y producen un espacio. Entonces espacio-texto, texto-espacio es el principio del desciframiento de una ciudad. Mapa y texto se corresponden. Lenguaje y espacio se pertenecen. El recorrido y el enunciado los avala, el itinerario y el discurso los legitima.

El dibujo como recorrido

También el dibujo es un recorrido, un relato de viaje que abre espacios. El recorrido o ruta hace evidente lo oculto, destapa y descubre sitios. El trazo que rasga la blancura de la hoja, en complicidad con la memoria esculpen nuevos espacios; sitios colectivos, parajes placenteros, recovecos íntimos productos de los itinerarios de la acción de poblar un desierto.

El dibujo como recorrido, tiene etapas. Implica el enunciado de un relato. Se subrayan hechos. Una calle o un acontecimiento es punto de reposo. El río o la barranca, en ocasiones, funcionan como obstáculos, pero no para detener el relato, sino para

proseguir e insistir sobre las epopeyas: "aquí me case" "allá se aparece la llorona", "la cerrada de las amigas", "el ahorcado del llanito", "el otro trenazo"... Se borra y se retrocede en el relato para recomponerlo, producirlo de nuevo. Así el relato-recorrido es de ida y vuelta, diacrónico y sincrónico. Personal y social. El dibujo-viaje no es unidireccional sino multivectorial. El dibujo expresaría la multivectorialidad de los recorridos urbanos y la naturaleza de la oralidad.

El dibujo es un sistema textual de recorridos. La ruta de peregrinaje hacia el barrio de antes, es una huella de viajes. De esta manera, cada punto que señala el dibujo es una etapa del recorrido, de esta travesía. Es un proceso discursivo, eslabones narrativos que traza el texto cartográfico. El relato deja huella real y simbólica sobre el terreno. El suelo queda marcado.

El barrio real-geográfico se traslada a la página en blanco. Sobre un suelo virgen, el recuerdo y la memoria la redimensionan, le dan sentido. Donde inscriben recorridos y se subrayan hechos. En el dibujo uno avanza por calles, fachadas, vecindades, plazas, jardines, acontecimientos, portales, puentes, ríos, barrancas que conducen por el sitio. Son relatos potenciales que el vecino advierte desde dentro, los ha caminado, escuchado y practicado. Es una visión íntima, de proximidad y pertenencia con puntos fijos de mira. Las escuelas, iglesias, los baños, pulquerías, la casa presidencial, y la estructura urbana geográfica del lugar se ordena desde los recorridos. Desde un sistema de itinerarios. La mirada del vecino -el dibujo- es un lugar, que es exclusivo e inocuable. Así el espacio es vivido.

El dibujo no es sólo una historia, por el contrario, alberga una multitud de ficciones. Es un enorme monograma que almacena historias, que la *figura* las pronuncia y las hace articular.

A manera de conclusión

Los dibujos muestran el modo de frecuentar un espacio geográfico a través del recuerdo y la memoria. Los dibujos muestran la manera individual de reapropiación del lugar, cómo vivieron el espacio y con ello la familiaridad que adquirieron como habitantes de la ciudad, de allí su importancia como dato etnográfico y geográfico.

Dibujar, caminar, hablar o ir de compras son acciones sociales que posibilitan, según De Certeau, dos procesos: A) Un proceso de reapropiación y B) Una realización espacial del sitio (De Certeau, 1996). El primero se refiere al proceso del caminante-dibujante-vecino que manipula el sistema-barrio al igual que el albur se apropia de la lengua. El segundo, insiste sobre el proceso que concibe al habla como la realización sonora de la lengua, es decir, la representación fabricada por el caminante-dibujante-vecino, como la consumación del espacio. Los dibujantes-vecinos transforman en algo diferente el significante espacial. Potencian las cualidades de los espacios, el usuario de la ciudad la actualiza en secreto y este proceso se puede observar en el dibujo, de ahí también su importancia como dato etnográfico y geográfico.

Hacer memoria y dibujar el espacio es una forma de practicar el lugar, ese es el valor metodológico de los dibujos que nos remiten a cómo los habitantes se apropian material y simbólicamente el espacio geográfico urbano.

Notas

- ¹ Tacubaya se encuentra ubicada al poniente de la ciudad de México, rumbo a la salida a Toluca. Hoy oficialmente es una colonia, pero en la época prehispánica fue un gran territorio Tepaneca que pasó al dominio Mexica que la nombraron Atlacuihuayan. En la época colonial fue parte del Marquesado del Valle y productor de trigo. Dejó de ser municipio hasta el año de 1928 y actualmente pertenece a la delegación Miguel Hidalgo.
- ² Los dibujos nos permitieron indagar sobre la memoria como productora de imágenes, es decir, la evocación como reactualizadora del espacio y el recuerdo como operación para nominar. Por eso hablamos del mecanismo de la memoria para fabricar un imaginario. Por lo anterior, la reflexión sobre la memoria fue fundamental. Halbwachs (1990) afirma que la memoria es un proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado. *Hacer memoria*, aquí y ahora, es la posibilidad de trasladar un objeto ausente al presente, de transportar un recuerdo, un signo por la magia de la conversación. Es un intento de subrayar que el pasado permanece. La memoria interfiere entre el pasado y el presente, participa en el proceso “actual” de producción de una representación. El recuerdo no es *revivir* sino *rehacer, reconstruir, repensar*, con imágenes e ideas de hoy, las experiencias del pasado. Afirma Marc Augé que “recordar u olvidar es hacer una labor de jardinero, seleccionar, podar. Los recuerdos son como las plantas: hay algunos que deben eliminarse rápidamente para ayudar al resto a desarrollarse, a transformarse, a florecer” (Auge, 1990; 23). *Hacer memoria* es la posibilidad que se tiene para conservar un territorio, para fabricar una imagen de identidad. Fabricar la identidad desde la memoria es una estrategia comunicativa para que perdure un territorio. La memoria es, en suma, tiempo y espacio. La memoria se arma con fechas, festividades, nacimientos, defunciones, trabajos, amoríos, tragedias, etc., que funcionan como puertos para iniciar la travesía por el recuerdo. Pero también son lugares que por vivir en y con ellos crean un sentimiento de pertenencia, afecto, e identidad. Nombrar una calle, decir cómo era esa otra casa o narrar una anécdota en el cine, en la privada o en el jardín son evocaciones que muestran la vida social que fue vivida y experimentada y, si los lugares desaparecieron, siempre está la memoria para decir que *estuvo allí*, para no dejar al territorio, para apuntalarlo constantemente desde el presente. Por eso, una narración posibilita que los recuerdos sean diferentes porque la lectura que hace del pasado la realiza en tiempos y espacios distintos.

Bibliografía

- Auge, Marc, 1990, *Las formas del olvido*, ed. Gedisa, España.
- Barthes, Roland, 1993, *La aventura semiológica*, ed. Paidós, Barcelona, España.
- Beuchot, Mauricio, 1979, *Elementos de Semiótica*, Universidad Veracruzana, México.
- De Certeau, Michel, 1996, *La invención de lo cotidiano*, ed. UIA, México.
- Humberto Eco, 1978, *Signo*, ed. Labor, Barcelona, España.
- Halbwachs, Maurice, 1990, “Espacio y memoria colectiva”, en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. III, num. 8 y 9, Colima, Universidad de Colima, México.
- Licona, Valencia Ernesto, 2003, *Producción de imaginarios urbanos. Dibujos de un barrio*, ed. BUAP, México.
- Peirce, Charles Sanders, 1974, *La ciencia de la semiótica*, ed. Nueva visión, Buenos Aires.
- Pérez, Carreño Francisca, 1988, *Los placeres del parecido. Icono y representación*, ed. Visor, Madrid.