

La agudeza es una Feria: apuntes sobre la innovación discursiva.

Consideraciones Teóricas.

La persuasión es el propósito de cualquier discurso retórico. La Retórica es, tal y como lo postuló Aristóteles, el estudio de los medios para persuadir. Sobre esto, se puede teorizar y, por ende, convertirse en materia de enseñanza, es decir, en tanto la Retórica es una *teckné*, sus oficientes pueden aprenderla y utilizarla. La persuasión se produce si el discurso es *agudo*, esto es, si el creador de éste logra visibilizar los vínculos entre cosas diversas que, antes de su intervención, estaban dispersas (Sevilla, 2011, 15). Esto lo logra un adecuado discurso retórico.

La Retórica es usada para afrontar situaciones problemáticas y, por lo tanto, requiere que quienes la utilicen, ejerzan, no la razón abstracta, sino la inteligencia contextual o razón problemática. Tal generalidad implica que la Retórica sea transversal y que, por ejemplo, en nuestro campo de trabajo, lo mismo sea utilizada por un diseñador que por un literato, por un arquitecto o por un pedagogo. La Retórica no es una disciplina cerrada sino una *teckné* abierta.

Entre otras operaciones, la perceptiva retórica mandata que deben realizarse dos operaciones preparatorias de la producción discursiva y que, desde nuestro punto de vista, tienen como objetivo llevar a cabo la intersección entre lo presente y lo pretérito. Nos referimos a la *intelección* y a la *invención*. La primera tiene como fin identificar el propósito persuasivo del orador, conocer las ideas que, con respecto a ese propósito tiene el auditorio y describir el contexto en el cual se relaciona el orador por su auditorio; la invención, en cambio, viaja al pasado, recorre los tópicos orientándose por la brújula que le ha proporcionado la intelección, siendo así, una visita guiada al pretérito.

La innovación surge, entonces, de este tramado entre pasado (invención) y presente (intelección). A este respecto, resulta entonces fundamental que los estudiantes aprendan estrategias que les permitan identificar la intersección entre el presente y el pretérito; para efectos de este artículo hemos seleccionando, como una posible estrategia, la que Tapia¹ deriva de las nociones propuestas por Keneeth Burke: **acto, agente, agencia, propósito y situación** y que nosotros hemos utilizado para analizar la película “Los Olvidados” de Luis Buñuel, siguiendo de cerca el análisis del Quijote propuesto, por el propio Tapia, como ejemplo del esquema pentiádico derivado de Burke:

¹ Disponible en: <http://elarbodelaretorica.blogspot.com/2007/02/el-esquema-pentiádico-dekeneth-burke.html> Consultado el 7 de octubre del 2023.

todo **acto**, que ha sido realizado por un **agente**, sean personas o instituciones, responde a un **propósito**, esto es, para qué ha actuado dicho agente, y éste responde a una **agencia** que son los medios o instrumentos de los cuales se valió el agente para actuar² y tal actuación se realiza en una **escena o situación** que la contiene. Veamos el ejemplo: el **acto**, película “*Los Olvidados*” fue realizado por el **agente** Luis Buñuel, con el propósito de cuestionar el supuesto triunfo de la revolución mexicana a partir del llamado ‘desarrollo estabilizador’; el **acto** muestra la miseria de niños y jóvenes que viven en barrios marginales de la Ciudad de México en una **situación o escena** donde el PRI se ha consolidado como el partido político hegemónico del país en 1950; para lograr un **acto** de este tipo, Buñuel recurre a la **agencia** que le proporciona, por un lado, el cineasta italiano Vittorio de Sica (“*Ladrón de Bicicletas*”) y el director de cine mexicano, Ismael Rodríguez (“*Nosotros los Pobres*”). Este ejemplo sintético propone una particular manera de abordar el análisis de discurso desde una perspectiva no formalista, que es la que impera aún en muchos cursos de historia del diseño. Éstos, muchas veces se limitan a describir las piezas diseñadas, es decir, presentan objetos, no **actos**. Al hablar de éstos, en cambio, uno se obliga a profundizar en aquello de la biografía del ‘creador’, **agente**, que se vincula con el **acto** particular, Buñuel y “*Los Olvidados*” respectivamente; también, el análisis obliga a indagar en los **propósitos** del **agente** y la **agencia** utilizada; por último, el **análisis** debe incluir el de la **situación o escena** porque la creación discursiva nunca se da en el vacío. Como se puede apreciar, las relaciones de los cinco elementos del esquema son de interdependencia, así, al hablar de uno de los vértices del pentágono, se obliga a hablar de los otros cuatro. Esquemas como el descrito podrían ser utilizados como una herramienta que apoye tanto a la *inventio* como a la *intelectio*, de esta forma, los estudiantes tendrán una propuesta para aprender qué hacer y cómo hacer estas operaciones preparatorias del discurso. Asimismo, desde esta perspectiva, la historia deviene en instrumento, con lo cual, aprender ésta es útil para mejorar las competencias necesarias para la realización de discursos persuasivos. En este artículo, nosotros la utilizaremos para analizar la novela “*La Feria*” de Juan José Arreola, y mostrar cómo los procesos creativos son susceptibles de ser explicados y, por ende, enseñados. Es claro, entonces, que nuestra argumentación se separa de aquéllas que consideran la creatividad como una caja negra; por el contrario, nosotros afirmamos que aquélla puede explicarse. Antes de ir al análisis de la novela de Arreola, nos gustaría presentar el de una escultura de la célebre artista plástica mexicana, Ángela Gurría (1929-2023). Esto nos pareció importante porque si hay un ámbito donde impera el prejuicio de

² Véase: Rivera Antonio (editor) **BILD #6** en: <https://diseno.cua.uam.mx/trayectoria.html#investigacionDocencia>.

que “la creatividad no se explica” es en el de las artes plásticas; asimismo, la explicación nos ayudará a apuntalar la noción de **agudeza**. La obra es el “*Homenaje a los trabajadores del drenaje profundo*” (1975)³ Si como ya mencionamos, la agudeza es una facultad que permite a las personas conectar aquello que, en un principio, es diverso y se encuentra disperso; si el discurso consiste en interrumpir el curso natural de las cosas y si innovar tiene que ver con la extensión del conocimiento, la pieza de Gurría es aguda, disruptiva e innovadora; el conjunto escultórico que la artista realizó para homenajear a los trabajadores (**Propósito**) que le dieron viabilidad a la Ciudad de México. Gurría (**Agente**), en un momento de su carrera artística, se vio atrapada en un dilema que sintetizó en dos preguntas: ¿Cómo visibilizar a su querido México sin copiar el discurso oficialista manifestado por los muralistas? ¿Cómo recuperar el discurso escultórico de las vanguardias, sobre todo el del abstraccionismo, sin ser tachada de europea? (**Agencias**). La escultora lo resuelve, de manera magistral, a lo largo de toda su obra: sus temas no son los héroes, sino los árboles, los ríos, los animales y las cactáceas mexicanas, todo ello, representado con un realismo sutil que es manifestado por su dominio del abstraccionismo formal. (**Actos/Agencia propia**). El conjunto escultórico que se ubicó en Tenayuca, en Tlalnepantla Estado de México, visibiliza a los responsables de haber garantizado el desagüe de la Ciudad de México por varias décadas, obreros que nadie vio puesto que trabajaban a 30 metros bajo tierra. Gurría logra la semejanza entre los héroes y políticos prototípicos, con los trabajadores invisibles a través de la propia retórica del pedestal monumental y, en su obra, coloca arriba de ésta los encofrados de los tubos del drenaje profundo, esto es, visibiliza metonímicamente a los trabajadores que de manera invisible fueron factor decisivo en esta obra hiper compleja. La ironía es impecable, los héroes no son los que ocupan el pináculo de la fama, sino los que están ocultos y, los instrumentos que utilizaron, o sea, los ductos del agua y la mierda, son los que sirven para representar la heroicidad de su trabajo. Los héroes no son, entonces, el Cura Hidalgo, Benito Juárez o Francisco I. Madero, sino aquellos que hacen factibles nuestras vidas en el día a día, estos trabajadores, también son héroes. (**Acto y Agudeza**).

Gurría es aguda por que conecta analógicamente a los héroes “que nos dieron patria”, con los héroes anónimos que nos permiten vivir el día a día en esa patria que deja de ser abstracta; su discurso es disruptivo porque no sigue el uso común de los pedestales monumentales y es innovador porque permitió a muchos pobladores conocer unos héroes que antes de su obra, eran invisibles. Veamos el siguiente cuadro:

³ Véase la escultura en: <https://mexicocity.cdmx.gob.mx/venues/drain-workers-monument/?lang=es>

“Homenaje a los trabajadores del drenaje profundo”, Ángela Gurría, 1975.

ACTO	AGENTE	AGENCIA	PROPÓSITO	SITUACIÓN
Conjunto escultórico monumental de cinco pedestales que sostienen cuatro armazones de los tubos de drenaje. El conjunto se sitúa en los límites del norte de la CDMX y Tenayuca, en el Estado de México.	Ángela Gurría, escultora mexicana que vincula los temas del nacionalismo mexicano con las vanguardias. Sus temas son la fauna, la flora, los ríos; su estilo se ubica en el abstraccionismo, aunque con sutileza, no abandona lo figurativo.	Por analogía, utiliza la retórica monumental para honrar a los héroes y a los políticos poderosos; estilo abstracto y afán por visibilizar lo nacional.	Visibilizar a los trabajadores (trabajaron a treinta metros de profundidad en la CDMX) que construyeron al drenaje profundo y dieron viabilidad, en términos hidráulicos y de desagüe, a la CDMX	Fin el Echeverriato; la Ciudad de México crece de manera exponencial, la industria se consolida; aumento de la migración rural hacia las ciudades. Ramírez Vázquez coordina el desarrollo de diversos proyectos de arte urbano, como las esculturas (Gurría) del Paseo Tollocán, Edo. Mex.

Es decir, el proceso creativo de la obra de arte, en este caso, el conjunto escultórico de Gurría, es explicable, más no a la manera de la razón abstracta, es decir, al explicar aquél, no se aspira a lo ‘claro y distinto’ pero si a lo plausible y razonable. Lo que subyace a la explicación discursiva es la complejidad más ésta puede develarse y, en el mismo giro, cooperar con el aprendizaje de aquéllos que buscan dedicarse a la producción discursiva.

LA FERIA (1963), Juan José Arreola.

Centrémonos ahora en “La Feria”, única novela del escritor zapotlanejo, Juan José Arreola. Acudir a la literatura como una fuente que permite reflexionar críticamente y por analogía acerca de los mecanismos y estrategias de la creación diseñística, es algo que debemos a autores como Ozuna y Tapia; la primera, por ejemplo, mostró hace más de una década, cómo es que tanto la literatura como el diseño recurren a los tópicos como manantiales de los cuáles surgen las ideas que luego serán ordenadas y expresadas en la *dispositio* y la *elocutio*; Tapia ha vinculado su análisis profundo de la obra de Joao Guimaraes Rosa, a los procesos de creación y plasticidad del diseño, poniendo especial énfasis en la *Ekphrasis*.

En lo particular, quien esto escribe, acompañado por el propio Alejandro Tapia y la maestra Marcela de Niz, sumado a la lectura de los colegas brasileños, Marina Grinover y Luis Antonio Jorge, ha investigado la relación entre la literatura y el territorio. Así, por un lado, hemos leído la obra de autores emblemáticos a este respecto, como el propio Rosa, Rulfo, Faulkner, Arguedas, Roa Bastos, Rosario Castellanos y, por supuesto, Arreola; asimismo, hemos viajado al Sertón

brasileño y al Llano Jalisciense (Grinover, Jorge, et al; 2023). Por último, hemos participado en dos Seminarios de Literatura y Diseño, co-organizados por el Centro Universitario de la Costa en Puerto Vallarta de la U. de Guadalajara, la Universidad Autónoma Metropolitana (Xochimilco y Cuajimalpa) el Centro Universitario de la Costa Sur, en Autlán, también de la U. de Guadalajara y el posgrado en Diseño de la Universidad de Sao Paulo.

Derivado de este contexto, nos dimos a la tarea de analizar “La Feria” de Arreola, una obra que llamó nuestra atención, en primera instancia, por lo peculiar de su construcción narrativa, la cual en principio parecería una *pedacería* de párrafos pero que, conforme avanza en su desarrollo deviene en una visión caleidoscópica; en segunda instancia, “La Feria” cumple con la función de las grandes obras literarias, es local y global, una sinécdoque, la Feria de Zapotlán, pequeña ciudad del sur de Jalisco, logra que nos mimeticemos con la “aventura humana”; en tercer término, uno puede iniciar y terminar una historia completa en tan sólo una decena de renglones; pero el total de la novela no se entiende sin esa pequeña parte; podríamos decir que es una novela construida, en 1963, a base de ‘tweets’.

Con relación, por lo tanto, con el término **agudeza**, Arreola logra múltiples sinapsis, vincula de manera continua situaciones diversas, abre historias que recupera páginas después para mantener el interés en cada pequeña anécdota y todo esto, se da en un telón de fondo que conecta, lo aparentemente chusco, con el drama de los pueblos originarios: Zapotlán es un lugar con pobladores originarios, por ende, existe un pueblo zapotlanejo mucho antes de la llegada de los españoles; como ha sucedido a lo largo de la historia de nuestro país, muchos de estos pueblos han sido víctimas de un genocidio lento y silencioso que el poder colonizador ha buscado ocultar. Pero también es la historia particular de un niño que se confiesa, de un comerciante que se vuelve agricultor, de un grupo de zapotlanejos que fundan su propio Ateneo para discurrir sobre lo culto; es una novela cuyo uno de sus personajes principales son los temblores y que, por ende, uno de éstos merece un pasaje genial de Arreola quien, por otra parte, a lo largo de toda la novela muestra su amplio conocimiento y reverencial respeto por los oficios.

La fiesta de San José, que da cabida a la propia Feria, concluye con una escena tan terrible como didáctica, hacia el fin del desfile, *“¿Ya los vieron todos? Pues ahora viene el principal, que es el último del desfile, el Trono de Señor San José, la única anda que todavía se lleva en hombros y no sobre ruedas como todas las demás... Como ustedes pueden ver, la anda es muy grande y sobre una plataforma de vigas y tablones que pesa una barbaridad. Generalmente es un monte de nubes, un pedestal de cirros y de nimbos donde flotan docenas de señoritas, de niños y niñas vestidos de ángeles, arcángeles, querubines, serafines, tronos y dominaciones... A los lados del anda, van dos mozos con pértigas, levantando en cada esquina los cables de luz para que el trono pueda pasar en toda su grandeza... Ahora asómense para abajo. ¿Qué es lo que ven? Sí, son ellos, los miembros de la Comunidad Indígena que han alcanzado el honor de cargar con el santo y con su gloria. Son cien o doscientos aplastados bajo el peso de tantas galas, cien o doscientos agachados que pujan por debajo, atenuando con la cobija sobre el hombro los filos de la madera, y que circulan en las sombras sus botellas de tequila para darse ánimos y fuerzas. En cada esquina el anda se*

detiene, y muchos se echan al suelo a descansar sobre las piedras... ¡Adelante con la superestructura, pueblo de Zapotlán! ¡Ánimo, cansados cireneos, que el anda se bambolea peligrosamente como una barcaza en el mar agitado de la borrachera y el descontento!...”⁴

Esta descripción hacia el final de la novela, visibiliza la condición de los indígenas, pero nunca cae en lo panfletario y tampoco desplaza otros dramas de la propia novela, como el del niño que entre confesión y confesión va iniciando la comprensión de su sexualidad, o la del cerero que sufre por que su hija ha sido “mancillada”, igual que la velas que vende y que sus clientes pellizcan; el marido engañando que enloquece y repite por todo Zapotlán, lo que expresó al pillar a su mujer con su amante, “*Hojarascas, le están pegando a dar...*”

Veamos ahora un cuadro, basado en el esquema pentiádico, explicado previamente, para tratar de acercarnos, a menos de forma inicial, a la comprensión de una novela tan compleja. En este caso, nos hemos basado en el texto introductorio de Felipe Garrido y un comentario a “La FERIA” de Arreola de Libia Brenda Castro

La FERIA (1963) Arreola (1918-2001), esquema pentiádico de Burke:
Análisis con base en el texto introductorio de Felipe Garrido.

Acto.	Agente.	Agencia(s)	Propósito.	Situación
“La feria (1963) la única novela de Arreola, cuenta la vida de Zapotlán el Grande, desde su fundación, con la llegada del Alonso de Ávila y del primer fraude, Juan de Padilla, hasta el tiempo en que la obra fue escrita”. p.10	Según le confió a Carballo, “debajo del literato aparente, (soy) el payo jalisciense, el niño que fui y que pasó su vida en el campo viendo el desarrollo de las labores agrícolas y escuchando los dichos y las canciones de los campesinos, el niño afligido por el drama de la conciencia y del erotismo” p.11	“para componer la novela, pidió a muchos de sus paisanos que escribieran; se sirvió de cartas y de trozos del periódico local; de documentos antiguos, pasajes bíblicos y de los evangelios apócrifos” p.10 Su primer libro, “El Gog, de Giovanni Papini” p.12	“Esta percepción fragmentaria cumple admirablemente la intención de hacer de Zapotlán el Grande, el personaje central de <i>La FERIA</i> .” p.10	1953 Rulfo escribe “El Llano en Llamas”. 1963, Cortázar escribe Rayuela.
Narración que “está compuesta por una serie de fragmentos de muy dispareja extensión, en boca de diversos narradores, que forman (...) una estructura caleidoscópica” p.10	Arreola recordaba “como el cimiento de su formación literaria “El Cristo de Temaca”, una poesía del padre Alfredo R. Plasencia. p.12 A los 12 años “comenzó a representar obras de teatro y recitar” p.12	“Su primer maestro de Teatro, el que le enseñó definitivamente a decir versos y a leer en voz alta, fue Fernando Wagner. Entre otros poetas, le reveló a Rilke” p. 12	<i>La FERIA</i> desvela el afán de Arreola por no dejar morir al mundo lingüístico de su infancia (...) pidió a muchos de sus paisanos que escribieran...” p.11	El PRI se ha consolidado en el poder, desarrollo estabilizador.
“...consiguió acumular una diversidad de tonos—macabros, festivos, bailables, sentimentales, poéticos—y dar muestra de su	En 1936 “regresó a Zapotlán y por un tiempo trabajó como dependiente en tiendas de abarrotes y de ropa, papelerías, molinos de café,	“Admiro a López Velarde (...) en mi obra se nota el influjo de Amado Nervo, Mariano Silva y Aceves, Julio Torri, Francisco Monterde,		

⁴ Arreola, La feria, p. 195

virtuosismo para dominar diversas jergas” p.11	chocolaterías. Tras el mostrador, comenzó a escribir, el papel de envoltura, versos, nombres extraños y sus primeros ‘gérmenes narrativos’ “ p.12	Ada Negri, Marcela Schwob. Mis influencias más profundas, Rilke, Kafka, Proust, las he vivido no sólo como mexicano...”
“Arreola, todos lo hemos escuchado, habla como escribe, no distingue entre la imaginación y la realidad; se siente igualmente agobiado por las pequeñeces y por los problemas metafísicos...” p.16	En 1943 “publicó su primera obra maestra, <i>Hizo el bien mientras vivió</i> . Un texto redondo de sobresaliente arquitectura, tono mesurado y excelente dibujo de personajes” p.13	“Vivo rodeado por sombras clásicas y benévolas que protegen mi sueño de escritor. Pero también por los jóvenes que harán la nueva literatura mexicana: en ellos delego la tarea que no he podido realizar”
“Esta percepción fragmentaria cumple admirablemente la intención de hacer de Zapotlán el Grande, el personaje central de <i>La Feria</i> .” P.10	Dice Arreola: “soy un producto absolutamente mestizo” p.17	“Para facilitar (su tarea) les cuento todos los días lo que aprendí en las pocas horas en que mi boca estuvo gobernada por el otro...” Arreola p. 18

El esquema puede enriquecerse y, por ejemplo, profundizar en la explicación del propio ACTO o desentrañando las posibles relaciones entre éste y las AGENCIAS utilizadas por el propio Arreola. En su conjunto El esquema puede enriquecerse y, por ejemplo, profundizar en la explicación del propio ACTO o desentrañando las posibles relaciones entre éste y las AGENCIAS utilizadas por el propio Arreola.

En su conjunto el análisis nos muestra que si el escritor es capaz de vincular diversos personajes y circunstancias para dar visibilidad a su pueblo, Zapotlán, y volver a éste el principal protagonista de su novela, es posible porque, en primer término, es un amplio conocedor de la tradición literaria, tanto de otras culturas y épocas, como de los propios literatos de su país y, en segundo lugar, realiza una exhaustiva ‘investigación de campo’ entrevistando a paisanos de su propio pueblo, quienes en los hechos, lo habitan y participan, de alguna manera, en la feria anual. Las líneas de “La Feria” nos muestran, también, a un Arreola observador de los diversos oficios, que van desde el que ejercen los que siembran y cosechan, hasta los propios fabricantes de los cohetes y las velas que serán utilizados en la procesión y las diversas festividades de la feria de Zapotlán. Esta forma de proceder del gran literato jalisciense puede extrapolarse a otros procesos de creación discursiva, como, por ejemplo, el del diseño y, como dijimos al inicio de este artículo, puede ser materia de aprendizaje y enseñanza.

-El aprendizaje de la agudeza.

Una condición necesaria para pensar en el aprendizaje de la agudeza y su relación con el abordaje de problemáticas complejas, como lo son muchas a las que los diseñadores se enfrentan, es abandonar la noción, muy extendida, que ve a la creatividad como algo que es resultado de las intuiciones que pueden aparecer sólo en mentes ‘creativas’. Por el contrario, nosotros consideramos que los estudiantes si pueden aprender a ser *agudos*. Esto requiere de diversas condiciones, destacando las siguientes:

- (1) La didáctica de los talleres proyectuales debe promover en los aprendices el análisis previo a toda acción de diseño; a dichos talleres no se va a ejecutar, sino a tomar decisiones a partir de un trabajo intelectual e inventivo previo a la acción productiva.
- (2) Dicho trabajo implica investigar para convertir un ‘*caso práctico*’, en una problemática compleja. Esto tiene diversas consecuencias para el campo pedagógico de los diseños. Por un lado, implica que el profesor haga una *planeación didáctica* que considere que hay que invertir tiempo en la investigación, esto es, en las dos operaciones retóricas preparatorias del discurso, la *inventio* y la *intelectio*, ya que esto es necesario para establecer la intersección entre el pretérito y el presente; esto implica investigación bibliográfica e investigación de campo (observación, entrevistas, etc.); por otra parte, implica una *gestión académica* que esté a la búsqueda de demandantes de diseño (clientes, grupos de interés, comunidades) donde el estudiante pueda llevar a cabo un ejercicio escolar lo más cercano posible a la realidad laboral. Asimismo, implica un cuidadoso *diseño curricular* que organice de manera más integral a las asignaturas que apoyan los talleres de diseño, subordinando aquéllas a los propósitos de aprendizaje de éstos últimos. Por ende, al menos tres aspectos pedagógicos: *planeación didáctica*, *gestión académica* y *diseño curricular*, deben converger para favorecer en los estudiantes el aprendizaje de la agudeza.
- (3) A lo anterior se suma la necesidad de salir ‘al campo’ a probar lo diseñado con las comunidades afectadas por los propios resultados de diseño, esto es, buscando ejercer con la mayor profundidad el co-diseño.
- (4) El desarrollo de la *agudeza* requiere, también, recuperar para la didáctica de los talleres de diseño, actividades de aprendizaje que ayuden a los estudiantes a adquirir las competencias genéricas de lectura, escritura y análisis y discusión de textos y donde dichas actividades se lleven a cabo en todas las asignaturas, pero, sobre todo, por la

importancia simbólica que los talleres de diseño tienen, para los propios estudiantes y profesores, en el conjunto de las actividades de aprendizaje de aquéllos; es decir, el profesor de taller de diseño, debe incluir como una actividad habitual, la lectura de textos pertinentes que ayuden a fundamentar teórica y metodológicamente las decisiones de diseño. Leer, escribir y discutir debe ser una práctica habitual de la didáctica de los talleres de diseño o talleres proyectuales.

- (5) Asimismo, es fundamental desarrollar en los estudiantes el razonamiento histórico; esto es, una forma de pensar que siempre debe acompañar a la generación de posibles escenarios futuros. Este razonamiento debe realizarse a partir de estrategias que consideren el contexto discursivo en el cual se han llevado a cabo los distintos actos diseñísticos considerando esquemas como el de Burke, el cual hemos utilizado para explicar actos como la película de Buñuel, “Los Olvidados”, el conjunto escultórico monumental de Ángela Gurría, “Homenaje a los Trabajadores del Drenaje Profundo” y, nuestro análisis central, “La Feria” de Juan José Arreola. Proponemos que, sistemáticamente, en el contexto de los propios talleres proyectuales, se lleven a cabo ejercicios analíticos como los arriba descritos. Así, por ejemplo, en los talleres de proyectos de diseño editorial, se podrían realizar de forma habitual, análisis de diseños históricos, como la biblia luterana o la enciclopedia de Diderot; o bien, las fuentes tipográficas con notable carga histórica y aún vigentes, como la Bodoni o la Helvética.

Bibliografía.

-Arreola Juan José, (1972) *Obras Completas*, Joaquín Mortiz, México.

-Sevilla, José M. (2011) *Prolegómenos para una crítica de la razón problemática. Motivos en Vico y Ortega*, Antrophos-UAM Cuajimalpa, México.

-Tapia Alejandro, <http://elarbodelaretorica.blogspot.com/2007/02/el-esquema-pentiádico-dekeneth-burke.html> Consultado el 7 de octubre del 2023.