



LYLA
Óleo sobre tela
.70 x .50 M
2011

H. MORALES
2011

ANÁLISIS

del

"RETRATO DE LYLA"

de

HECTOR MORALES

ANALYSIS OF "LYLA'S PORTRAITS"
BY HÉCTOR MORALES

Salvador Tora Guerra Nakagosi

RESUMEN

Aproximarse a la obra de arte es siempre un acto complejo, más aún si el acercamiento es hacia la pintura. Es una disciplina donde encontramos caos, orden, pulso, un momento prepictórico para dar por terminada la obra. Si dicho instante no es detectado se corre el riesgo de arruinarlo todo. En este análisis de "Retrato de Lyla", pieza del artista Héctor Morales, regiomontano por adopción y catedrático de la Facultad de Artes Visuales, se revisan los diversos momentos del acto creativo, desde lo prepictórico, la técnica, lo concerniente a los materiales y la influencia que la historia de la pintura ejerce sobre el artista.

Palabras clave: retrato, pintura, diagrama, prepictórico, colorismo, luminista, abstracto, contorno.

ABSTRACT

The approach to the art work is always a complex act, still more if the accession is towards the painting. It is a discipline where we found chaos, order, pulse, a prepictorial moment to give by finished the work. If this moment is not detected a whole collapse risk runs. In the analysis of "Lyla's Portraits" a Morales' piece. Monterrey been born by adoption and university professor at the Faculty of Visual Arts, the diverse moments of the creative act are reviewed; from the prepictorial, the technique, the concerning to materials and the influence that the painting history strain on the artist.

Keywords: picture, painting, diagram, prepictorial, vivacious, luminous, abstract, contour.



“Las marcas al azar son hechas y uno considera la cosa como lo haría con una especie de diagrama [...] Y vemos implantarse en el interior de ese diagrama las posibilidades de hechos de todo tipo”

DELEUZE

Si pudiera sintetizar en unas cuantas oraciones el concepto de *diagrama pictórico* según la estética de Francis Bacon, seguro tomaría prestada la siguiente frase:

“Las marcas al azar son hechas y uno considera la cosa como lo haría con una especie de diagrama [...] Y vemos implantarse en el interior de ese diagrama las posibilidades de hechos de todo tipo. Si no es a través de ese diagrama es malo. Resultaría una caricatura. Usted ha puesto en un cierto momento la boca en alguna parte, pero a través del diagrama ve de repente que la boca podrá ir de un extremo al otro del rostro. Boca inmensa, ustedes estiran el trazo. Entonces dirán con todas las letras que se trata de un trazo diagramático” (*Deleuze 2007, p. 43*)^[1].

[1] Tomado de: Sylvester, David. Entrevista con Francis Bacon. Ediciones polígrafa: Barcelona, 1977, p.55

Entonces, si para el pintor dublinés el diagrama implanta *posibilidades de hechos de todo tipo*, las cuáles brotan del *descentramiento* del trazo con respecto al modelo del cual se parte al pintar, puedo decir que “Retrato de Lyla” de Héctor Morales representa sin duda una obra construida a base de trazos diagramáticos. ¿A qué me refiero? Para sustentar lo anterior hace falta indagar en los procesos pictóricos de Héctor Morales; en particular, porque ningún proceso artístico es igual a otro, en el llevado a cabo al generar la pintura que analizaré en este texto.

LO PREPICTORICO

Corría el año de 2005 cuando, al aceptar la invitación de un matrimonio de amigos suyos que residía en Fairbanks Alaska junto a sus dos hijos: un niño de nueve años y una bella niña de cinco llamada Lyla, Héctor Morales dejó Monterrey y emprendió un larguísimo viaje hacia el norte. Fiel a su naturaleza sensible, apenas estuvo instalado el pintor inició un proceso complejo. El enorme conjunto de cambios poco a poco entró a su rutina. Otro idioma, otra alimentación, un ritmo de vida mucho muy diferente y sobre todo, al ser él un artista visual, un nuevo paisaje llegaba a su vista. Encontró el verde azulado del bosque, el celeste de las siempre vivas en flor y el violeta de las mismas cuando aún son capullos, el ocre pelaje del alce que camina en el río y el blanco envolvente, azulado a momentos y a momentos rojizo, de las montañas nevadas.

Un día Héctor Morales paseó por el bosque junto a sus amigos. Era una tarde feliz y soleada, el clima pasaba los veinte grados centígrados y eso en Fairbanks no se ve muy seguido. Por lo tanto, la pequeña Lyla y su hermano, portaban ropa ligera y no dejaban de jugar en el bosque. Volaron cometas, tiraron piedras al río y, por el puro gusto de sentir el guante del viento en la cara, corrieron alegres entre los árboles. En uno de esos momentos el pintor no pudo ignorar una imagen grandiosa. Lyla, con sus verdes ojos y rosadas mejillas, albergaba en su piel el color y la luz del paisaje. Entonces terminó su descanso e inició el andante proceso de la composición. Con una cámara digital en la mano y una leve sonrisa llamó a la niña para tomarle una foto. Sin embargo el camino del arte no es fácil. Lyla había pasado el invierno encerrada en su casa y apenas comenzaba a gastar la energía acumulada en los meses de hielo. Escuchaba el llamado y aún así seguía su carrera. Pero eso no detendría a Morales quien, al no tener más opción, pidió ayuda a la madre de la pequeña rebelde. Minutos después, pasado un

regañó de miedo y una orden seguida a regañadientes, el artista por fin se salió con la suya.

Herederero del método pictórico de Francis Bacon, Héctor Morales acostumbra partir de una fotografía al empezar sus cuadros. Ésta representa *el orden a descentrar o la base donde se posa el desequilibrio*. Menciono dichos pares de conceptos tan contrapuestos: “orden-descentramiento y base-desequilibrio porque según Bacon si las posibilidades de hechos no se exploran a través del diagrama la pintura resultaría una caricatura. Y ¿qué es la caricatura? la caricatura es el dibujo o pintura satírica o grotesca de una persona o cosa” (*El pequeño Larousse Ilustrado, 2008, p. 205*). O lo que es lo mismo, es una representación hecha con la intención de burlarse, una obra concebida bajo el principio de la deformidad, una deformidad madre que no genera presencia y sólo nos lleva a la risa.

Tenemos que la deformidad o el desorden *per se* como principio de composición no nos lleva al diagrama. Tal vez nos lleve a la burla pero, aún y cuando Gilles Deleuze señale que “Una mano, y sólo una mano desencadenada puede trazarlo” (*Deleuze, 2007, p. 91*), una mano no puede desencadenarse si no está encadenada. Y ¿qué representaría la cadena que deja la mano cuando por fin se libera? Esa cadena es el orden del ojo, éste, en el método de Francis Bacon que es retomado por Héctor Morales, no es más que la fotografía de la cual se parte al momento de empezar la pintura. Es a partir de la estructura visual contenida en la foto que el artista estira el trazo y vislumbra las posibilidades de hecho. Por lo tanto, vemos que no se trata de pintar caricaturas ni de hacer fotografías con pinceles; sino más bien de llegar al diagrama.

LO PICTORICO

Apenas tuvo la foto frente a sus ojos Héctor Morales supo hacia dónde dirigir la pintura. Poco después, frente al lienzo y ya con la tela imprimada, acarició su barbilla: –¿Por dónde empiezo?– preguntó como si alguien pudiera escucharlo, –Pues por el fondo– respondió de la misma manera. Como su interés principal era obtener la piel de la niña por medio de los colores que aquella tarde soleada tanto lo habían impactado, muy a la manera de Caravaggio, decidió partir de una matriz oscura. Así, en palabras de Gilles Deleuze, su reto consistiría en “hacer surgir del fondo oscuro, de esta matriz oscura, todos los colores, todos los brillos, todas las vivacidades, es decir, todas las luces” (*Deleuze, 2007, p. 259*).

Esa matriz oscura constituye el primero de los cuatro momentos en que he dividido el proceso pictórico de Héctor Morales al realizar “Retrato de Lyla”. Inicia con temple. Rompe el huevo, lo observa, lo bate y, cuando éste por fin emulsiona, mezcla en él los pigmentos. Con una distribución porcentual de aproximadamente 70% de verde, 28% de rojo y 2% de negro cubre la tela y empieza su acto: la oscura matriz ha salido del huevo. Esa capa, si bien, será cubierta en gran parte por las capas siguientes, terminada la pintura podrá observarse en algunas zonas del cuerpo de Lyla. Con un poco de atención veremos como aparece en las fosas nasales, en la sombra clavada sobre la parte alta del esternón y en los pliegues entre el brazo frontal y la blusa o entre los párpados y los globos oculares. Sin tantos rodeos, aparece en todas las sombras concernientes a cavidades del cuerpo. Si buscamos un pintor célebre en la historia del arte que haya utilizado con éxito este mismo recurso, tenemos a Gustave Courbet quien, en *El origen del mundo* (Gustave Courbet (1819-1877), *El origen del mundo* (*L'origine du Monde*), 1866. (Óleo sobre lienzo, 46 cm x 55 cm. Museo de Orsay, Paris, Francia), también se vale de una matriz oscura para marcar el pliegue existente entre los labios exteriores e interiores de una vagina.

Terminado el primer proceso, con el fin de instaurar ese orden que por momentos sujetará la mano al plano de lo visual, Héctor Morales toma el carboncillo y basado en la foto hace un bosquejo. De esta manera, al delimitar la silueta de Lyla en el lienzo, tendrá conciencia espacial de los pliegues o cavidades y sabrá qué zonas de la matriz oscura no serán cubiertas al continuar la pintura.

Una vez que el bosquejo ha sido trazado Morales, prepara óleo –material con el cual compondrá todas las capas restantes– y da inicio al segundo momento. Este puede apreciarse en el lienzo como el fondo o plano secundario. Es ese verde oscuro que a veces clarea y por breves instantes presenta guiños purpúreos. Va de los verdes fríos al azul y de los rojos fríos al violeta. Ahí encontramos los colores del bosque de Fairbanks, mismos que más tarde encarnarán la piel de la niña. Y es que gran parte del camino que resta Héctor Morales va a transitarlo entre luces. Encontrado el punto gris del color o del verde-rojo, caminará hacia el gris del blanco-negro, al gris de destellos y sombras. Así irá a dar a la carne, lo cuál se confirma en las sombras verdosas de los brazos de Lyla. Pero ojo, no olvidemos la deuda que como pintor de academia Héctor Morales tiene con la historia del arte. El contorno no puede omitirse. Antes de entrar

en materia, veamos lo que Deleuze dice al respecto: “¿Qué es desde entonces –desde la época egipcia– el contorno? Es la medida en que forma y fondo son captados sobre el mismo plano, el contorno es independiente de la forma, es autónomo [...] vale por sí mismo. ¿Por qué? Porque es el límite común de la forma y el fondo sobre el mismo plano. Por tanto, es autónomo, no depende directamente de la forma, no depende del fondo” (Deleuze, 2007, p. 179). ¿Cómo hará Morales para librar esa deuda con la historia de la pintura? Muy sencillo. Reinterpretará uno de los recursos más conmovedores con que el problema del contorno ha sido resuelto: la aureola de Bizancio. Eso sí, lo hará a su manera; no bajando el halo a los pies como haría Francis Bacon sino por medio de difuminaciones repletas de astucia y sutileza.

Cuando hablaba de esa tarde soleada en Alaska mencioné que al ser fotografiada Lyla venía de correr en el bosque, lo cuál produjo una imagen donde su cabello se ve despeinado. Es precisamente de dicho desorden de donde Héctor Morales parte para reinterpretar el contorno.

Empieza por las zonas aún en orden de la cabellera, transita por mechoncillos sueltos y llega hasta un ligerísimo y apenas visible halo de pelo que por momentos circunda a la niña –sobre la frente y a su izquierda aparecen cabellos sin anclaje aparente que desafían la ley de la gravedad y por lo tanto levitan–. Así, por obra y gracia de una maraña de pelo, se define esa línea independiente de la figura y del fondo que gracias al genio de Héctor Morales une ambos planos y a la vez los separa.

Justo con esa aura inicia el tercer momento. Tenemos que la segunda etapa, construida a base de verdes fríos que van al azul y rojos fríos que van al violeta, nos da el fondo o segundo plano. Aquí comienza a emerger la figura. Y es que con una mezcla de amarillo ocre y rojo óxido Morales forma el cabello y de paso fija el contorno, esa línea de ser y no ser donde empieza a latir la presencia. Una vez traspasada la luz de ese halo hemos llegado a la piel de la niña. ¿Cómo va a resolver esa parte nuestro amigo el pintor? Muy fácilmente; bueno, fácil para quien domina la técnica. Su apuesta es ir de adelante hacia atrás. Para acabar en la parte más luminosa del cuadro, la cuál viene a ser la mejilla frontal de la niña, que es blanca precisamente porque la luz le pega de lleno, arranca del verde opaco del segundo plano, esa capa que empieza a verse cubierta por la tenue madeja. Convierte el fondo en cabellos cobrizos y está por empezar un nuevo proceso: diluir el tono hasta obtener sombras verdes.

“El problema del organismo es ¿cómo {dar el organismo} sin caer exactamente en el mismo barro terroso? En efecto, ¿por qué el organismo plantea ese problema, y sobre todo el organismo occidental? Y bien, porque somos pálidos, somos pálidos y rojos, y si mezclan todo eso, produce lo terroso”

DELEUZE, 2007, P. 227



Es importante puntualizar que la cabellera de Lyla para nada es monótona. Presenta una zona cobriza hacia el fondo del cuadro, la cuál cierra el segundo proceso pictórico y presenta también una zona dorada y brillante. Ésta aparece en lugares como el mechón que cae sobre el hombro en la parte del frente. Dicha zona, lograda al rebajar los tonos cobrizos y añadir amarillos, pertenece al último momento de la pintura, a los toques finales. No pertenece a la etapa que recién he descrito. Pero bueno, dejemos de adelantarnos. Apunto a la parte cobriza del pelo, es en relación a ella que Morales aclara el ocre y obtiene sombras verdosas. Dichas sombras, que cubren la parte de la niña echada hacia dentro del cuadro, constituyen en cierta forma una versión diluida del contorno de pelo. Y la dilución provoca efectos de aclaramiento. Diluido el color sólo resta agregar un poco de verde. Entonces Morales ha comenzado a librar lo que Deleuze llamaría el problema del organismo y del color:

“De manera que el problema del organismo y el problema del color, no digo que se confundan para siempre, pero se percuten mutuamente. Es un problema intenso. El problema del color es: ¿cómo manejar el color sin manejar una especie de grisalla, de barro terroso? El problema del organismo es ¿cómo {dar el organismo} sin caer exacta-

mente en el mismo barro terroso? En efecto, ¿por qué el organismo plantea ese problema, y sobre todo el organismo occidental? Y bien, porque somos pálidos, somos pálidos y rojos, y si mezclan todo eso, produce lo terroso” (Deleuze, 2007, p. 227).

Ese problema el pintor siempre supo cómo abordarlo. Y es que desde el primer momento su intención fue llegar a la piel aclarando un fondo de verde, ocre y violeta. En palabras de Goethe, lo que a grandes rasgos realiza es liberar al color de su estado elemental y dar vida a la carne. A base de elementos que, según el círculo cromático generarían las llamadas combinaciones características, va del punto gris verde-rojo al gris del blanco y del negro, descubre las gamas, hace juego de luces y crea presencia a base de aquellos colores una tarde observados en el bosque de Fairbanks.

El verde del pino es el verde de los ojos de Lyla, los capullos violetas de las *no me olvides* pintan las florecillas en el vestido y el ocre de un alce que pastaba a lo lejos es el ocre del pelo. Mezclamos todo en proporciones correctas y tenemos la matriz que originará la piel de la niña. Ahora todo será ya cuestión de añadir blancos terrosos con un poco de amarillo y definir los contornos.



Después viene la parte más sutil del proceso. Me refiero a donde las sombras gradualmente se van diluyendo hasta perderse en la luz que roza la piel de la niña. Este hecho se observa en varias zonas del cuadro. La oscuridad de la carne se ausenta y deja una calidez que empieza a brillar entre ocre, verde y violeta. Podemos notarlo en la mejilla que apunta hacia el fondo del cuadro, también en la parte de la frente cercana al contorno. En términos del punto gris del blanco y del negro tenemos un blanqueado que aumenta de derecha a izquierda o, según el efecto ventana, de adentro hacia afuera. Pero bueno, a eso no se reduce esta etapa. Con lo anterior el pintor resuelve gran parte de la piel de la niña. Define las sombras del brazo y resalta el camino de la quijada, ruta sombreada cuya subida gloriosa remata en un mentoncillo de barba partida. Así resuelve también el cuello, el pecho desnudo y, agregando a la mezcla un poco de rojo, el pliegue de la mejilla exterior que empieza cercano a la fosa nasal y de a poco clarea hasta llegar a la zona más brillante del cuadro: el golpe de luz. Esa misma mezcla va a enrojecerse a tal grado hasta dar como fruto los labios, zona cuya concentración de color incluye dos tercios de rojo carmín y un tercio que va a dividirse en dos partes de ocre y una sola de verde.

Es indudable que existe una parte escultórica en la pintura, una especie de bajo relieve cuya base resulta de la acumulación, a momentos nutrida y a momentos escasa, de capas o momentos pictóricos. La zona más baja es la que remite a la primera etapa de construcción, la que presenta la matriz oscura de temple tal cuál como nuestro amigo la puso en la tela. Como ya habíamos dicho ésta aparece tanto dentro de las cavidades de Lyla –fosas nasales, oquedad en la parte alta del esternón– como en los pliegues surgidos entre los límites de zonas de piel contra piel –comisura de labios–, piel contra ojo –hendidura entre párpado y globo ocular– o piel contra ropa –rendija entre brazo y vestido que vemos del lado izquierdo–. Digamos que, valiéndonos de *la ventana*, dichas zonas van hacia adentro de la tela. La región que, por medio de dicho efecto, acabará por parecer más inmediata al espectador sustentará dicha inmediatez a base de capas pictóricas. Me refiero a la conformada por la parte más clara del rostro y la parte más clara del brazo.

Ahí aglutinará blancos de consistencia terrosa y un poco de verde cálido; o lo que resulta casi lo mismo, blanqueará hasta el límite el fondo del verde que tiende al azul y del rojo que tiende al violeta correspondiente al segundo momento. Esta parte se encuentra tan recargada de material que, si

acercamos el ojo, veremos una consistencia grumosa, resultado de la acumulación de pintura así como de la tierra correspondiente a la última capa –la capa de blancos–.

Librada ya la batalla del fondo, los verdes, las sombras, la carne y las luces, Héctor Morales llegará al punto de los últimos toques. Ahí apoyará poco el pincel al momento de trazar cejas, pestañas y brillos del pelo. Debido al hecho de que hasta este punto el cuadro ha llevado un proceso muy sólido, las pinceladas restantes tendrán efecto de velo. ¿A qué me refiero? Me refiero a que con la misma fuerza en el trazo, el mismo tono y la misma cantidad de pintura, gracias a la buena delimitación de las zonas, el mismo trazo de ceja, pestaña o cabello resultará en un acabado brillante en las partes de luz y un acabado oscuro en las partes de sombra.

El colofón de la obra aparece en la línea blanca que se observa arriba de Lyla, ese pálido trazo que, por su textura terrosa, a ratos remeda el tono de un gis y convierte el verde del fondo en antiguo pizarrón de preparatoria, es un gesto de suficiencia. Un guiño que, de no lograrse, rozaría los confines de la altanería, de la *hybris* del artista condenado por su propia soberbia. Afortunadamente, en cuanto a cuestiones pictóricas, nuestro amigo *se conoce a sí mismo*. Esto es demostrable porque, gracias otra vez a que el cuadro contiene un proceso adecuado, Morales se permite un simpático juego: utiliza el tono con el cuál definió la última parte de las mejillas para trazar esa línea que casi atraviesa su obra. Dicho detalle, evidentemente marcado por lo que Deleuze llamaría una mano liberada, a ojos cerrados asume el riesgo de caer en la gratuidad pero gracias al orden previo no cae en ella. Es mas, ayuda a insertar aún más la figura en el segundo plano. No conforme con eso, después de la línea de gis el artista aún se atreve a pintar tres delgadas rayas pequeñas, dos arriba y una abajo de ésta. Sólo que esos trazos no los hace en blanco terroso, los hace en el ocre de la aureola de pelo. De esta manera, con líneas horizontales y en un espacio pequeño, realiza el mismo ejercicio de luz y color que compuso la totalidad de la niña. El retratista pisa ya terrenos abstractos.

APUNTES FINALES

Terminado el recuento de las etapas seguidas por Héctor Morales al pintar "Retrato de Lyla", aún quedan algunas cosas por decir en relación al plano de la composición visual. Gilles Deleuze apunta que, según Claudel: "la composición es [...] una organización deshaciéndose, es decir, una or-

“El colofón de la obra aparece en la línea blanca que se observa arriba de Lyla, ese pálido trazo, que por su textura terrosa, a ratos remeda el tono de un gis y convierte el verde del fondo en antiguo pizarrón de preparatoria, es un gesto de suficiencia”

**"De esta manera la niña simula un géiser clavado
en el verde, un pequeño volcán contenido en la imagen,
captado en el punto previo a su brutal estallido –dicho sea de paso
Fairbanks es una zona volcánica–"**

ganización captada en el punto del desequilibrio" (*Deleuze, 2007, p. 214*). Con lo anterior llegan a mi mente los naufragios de Turner o los personajes a punto de exhalar el último aliento de Rembrandt. Pero ¿en qué sentido es Morales un continuador de esta línea? Muy bien, él es tan parte de esta tradición que, como hizo con la aureola de pelo al reinterpretar el contorno, da un vuelco al concepto de imagen en desequilibrio.

En vez de mostrarnos a alguien que está por dejar este mundo ya sea subiendo hacia el cielo o yendo hacia el fondo del mar, se va a los opuestos y nos entrega un orden logrado a contracorriente.

Para entender el conjunto de fuerzas contenidas sobre la tela recordemos la fotografía de donde arranca el proceso. El vestido ligero, mas el cabello que empieza a soltarse y a vencer un broche de flor, denotan actividad. La luz presente en la cara, indicio indudable de una tarde de sol y de juego, explica la mueca de impasividad y hasta de fastidio presente en los labios. Entonces, comprendemos cómo, en vez de captar una organización *en el punto del desequilibrio*, el pintor plasma un desequilibrio convertido en orden de forma violenta: la pose es el fruto de varios regaños. Por lo tanto, tomada la foto está condenada a extinguirse, a volverse una alegre carrera en el bosque.

Otro detalle a resaltar corresponde a la elección del plano determinante respecto al orden figurativo. En el caso de "Retrato de Lyla" el primero superará en importancia al segundo. Tal decisión, sumada a la de parar el lienzo y así pintar sobre un rectángulo alargado hacia arriba, da primacía a lo vertical. Provoca que la figura de Lyla parezca hundirse violentamente en el segundo plano y, como diría Gilles Deleuze *determine su propia relación con él*. De esta manera la niña simula un géiser clavado en el verde, un pequeño volcán contenido en la imagen, captado en el punto previo a su brutal estallido –dicho sea de paso Fairbanks es una zona volcánica–. Esa erupción bien podría ser que ella saliera corriendo sin hacer caso a su madre y sin dejar que Héctor Morales tomara una segunda fotografía.

Así llegamos a otra de tantas jugadas que Morales realiza en el lienzo: crear la presencia de una niña que muere de ansias por irse sin acudir a uno de los referentes más inmediatos en cuanto a dinamismo se refiere: las piernas. Transmitir la ansiedad de quien corría y, de pronto y contra su voluntad, fue sacado o sacada de la carrera remitiéndose sólo a su busto, constituye un reto pictórico, un obstáculo que Héctor Morales supera a través de un juego de gestos, posturas, perspectivas y colores que derivará en un ser inquieto, un ser de rostro impaciente que de tanta energía ha transformado su piel en un juego de luces.



BIBLIOGRAFÍA

Deleuze, G. (2008). Pintura, el concepto de diagrama. Cactus: Buenos Aires.

Itten, J. (2002). El arte del color. Noriega Ediciones: México.

Mayer, R. (1992). Materiales y técnicas del arte. Tursen-Hermann Blume Ediciones: Madrid.

Larousse (2008). El Pequeño Larousse Ilustrado: México.



SALVADOR TORA GUERRA NAKAGOSI

Licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Es narrador y ensayista ganador, del Certamen de Cuento Nicolaita en su edición 2006. Ha publicado cuentos en diversas revistas de la localidad. Entre 2006 y 2008 fue tallerista de literatura en el Consejo para la Cultura y las Artes CONARTE. Desde el año 2010 labora como catedrático de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Actualmente desarrolla estudios doctorales en el Centro de Investigaciones en Ciencias, Artes y Humanidades de Monterrey CICAHM.

Recibido: Febrero 2012
Aceptado: Mayo 2012
