



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

“¡Échele ganas, ya ve que no hay de otra!”
Una interpretación gráfica y del animato mexicano capitalino actual

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO
DE MAESTRO EN ARTES VISUALES

Presenta
J. Fanuvy Núñez Aguilera

Director de tesis:
Mtro. A.V. Alejandro Pérez Cruz



MÉXICO D.F., 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

EN MEMORIA A:

*Javiera Chelen .
Anni Carol.
Veronica Suaréz.*

AGRADECIMIENTOS:

A MÉXICO
¡A LA GRÁFICA!
Y AL ESPECTACULAR ANONIMATO COTIDIANO
A mis dos familias.

MI PRIMERA FAMILIA.

En primera a mis padres: - gracias por ser una increíble dualidad, por la fortaleza ,confianza, libertad y por ser maestros-, a mis carnales Azul por el ejemplo de responsabilidad y desorden (ambos positivos)a Manuel Cerón por la amistad, a mi compadre y hermano Marvick por el dibujo y la constante comicidad, a mi comadre Brisa por aguantar a mi carnal, y por su amistad, a mis sobrinos: Sabina y Tristán por los recuerdos de la plena felicidad y mi tía Naela (Lilí) por la simpatía eterna y por académica. En general a la familia Aguilera Guerrero con sus sucursales en las provincias de Sonora, Aguascalientes, Celaya, San Luis Potosí, Guadalajara, Orizaba, Mérida. A mis hermanos los “Núñez”: Carlos, Vicente, Marilú, Blanca, Mariana, Patricia.

MI SEGUNDA FAMILIA.

Mis maestros: Pedro Ascencio Mateos por el GRABADO, constancia, disciplina y sobretodo el valor primordial del dibujo de lo cual también agradezco especialmente a Eduardo Ortiz Vera por apoyarme y cuestionarme todo el tiempo , por el valor de la docencia y por la proclamación del onceavo mandamiento “No os hagáis” . Alejandro Pérez Cruz por la gráfica y la constante urbanidad en construcción.

Gracias también al Director Dr. Daniel Manzano, a los maestros: Arturo Miranda y a Eugenio Garbuno por su ayuda en esta investigación y redacción, a Marco García por ayudarme con el diseño. A los académicos de la ENAP: Elena Somonte, Fernando Zamora, José Miguel González Casanova, Jesús Martínez, Maru Figueroa.

Gracias también a Mónica Gómez Cruz por todo aquel tiempo de compartir.

Al Centro de Extensión Taxco y a cada uno de los integrantes de estos últimos tres años. A Oswaldo Santos, a Cristian , al Salvador y especialmente a Chiara Pignotti.

A los alumnos de educación visual del 2201- 2010.

A mis compañeros del taller José Guadalupe Posada: Juan **González** Naranjo, Sergio Vargas, Daniel Godínez, Rubén Maldonado, Sebastián Zapata, Anaí Tirado, Mario Naranjo y varios mas.

Y algunos compañeros de generación de la maestría como: Santa Orozco, Reika Nakayama, Ana Galindo, Horacio, Carlos Tejeda, Mariano Israel.

A mis hermanos y camaradas:

Elisa Lemus, el Pillo, el Issac, Adriana Díaz, Walter Santa María, Utopía Gráfica, Xalpa Gráfico, Leslie Giovanni, Antonio Domínguez, Mario Cornejo, Marco García, Noel Alexis, Denni Xante, Luisa Estrada, Alejandro Barrón, Dulce Castañeda, los tloke nahuake, Raúl y Roxana y honestamente existen muchos amigos y hermanos los que considero como parte involucrada en todos estos últimos 3 años y es probable que me falten algunos por nombrar UN AGARDECIMIENTO A TOD@S!.

INDICE

Introducción.	7
Capítulo 1: Los impresos de aquel presente, de aquel tiempo y de la realidad mexicana.	11
Desde Francia para México, “las enseñanzas de Daumier”	15
El legado de Manilla.	29
Posada y el anonimato cotidiano.	43
Capítulo 2: Algunos impresos de este presente demostrando vivencias del anonimato mexicano capitalino actual.	55
2.1. Breves notas acerca del <i>por qué</i> de la tendencia de la temática cotidiana en la urbe, en la gráfica emergente mexicana actual.	64
2.2. La urbe, una propuesta en la gráfica emergente.	73
Capítulo 3: “¡échele ganas ya ve que no hay de otra!”, una interpretación gráfica del anonimato capitalino mexicano actual.	99
3.1. Escribirás tu propia vida, por Edvard Munch.	105
3.2. “¡échele ganas.... ya ve que no hay de otra!”	121
3.3. “¡échele ganas ya ve que no hay de otra!”, producción de la serie gráfica, <i>primera y segunda parte.</i>	130
3.4. El cotidiano antes de llegar al impreso, o detrás de las gubias.	134
3.5 “¡Echándole ganas y dándome tinta!”, el uso del color en una interpretación del cotidiano.	149
3.6. ¡ÉCHELE GANAS... YA VE QUE NO HAY DE OTRA! Los impresos.	162
Conclusiones	177
Créditos de imágenes	181
Fuentes de investigación	184

Introducción

El presente trabajo de investigación es de carácter teórico práctico y se encuentra insertado dentro del monumental concepto de lo cotidiano generado en la urbe. De hecho, es más pertinente referirse a este texto como uno más que se involucra con el interés de perseguir la continuidad de una de las tradiciones legendarias y propias por derecho que pertenece al grabado, a la estampa, la cual “desde su origen es en esencia comunicación; es decir comunión, no sólo en el sentido sagrado en donde las representaciones van desde la difusión de imágenes sagradas a las estampa bíblicas, sino también en el profano, los juegos de cartas renacentistas y las expresiones de vivencias sociales y personales expresadas por artistas como Durero, Rembrandt, Goya, Daumier, Posada, Munch y los expresionistas alemanes, por citar algunos ejemplos”¹. Será justamente de principal interés en esta investigación lo relacionado con la tradición de la estampa en cuanto a las expresiones de vivencias sociales y personales. De esa manera, en el primer capítulo se estructuran tres principales antecedentes relacionados con la producción gráfica “*¡échele ganas, ya ve que no hay de otra!*”; comenzando con Honoré Daumier, quien constituye una pieza angular, significativa y, lo más importante, un estilo característico y representativo que sirvió de modelo al desarrollo del grabado mexicano y en especial a la litografía como un arma de combate contra el gobierno, y también una manifestación de interpretación de un tiempo de la sociedad francesa y sus costumbres, de un *modus vivendi* que utiliza siempre una constante -la caricatura-; un estilo y un humor que fue heredado en nuestro país y continuado en el grabado mexicano de la segunda mitad del siglo XIX y aún hasta resonancias que lograron ser apropiadas de manera distinta con José Guadalupe Posada, quien representa otra postura integrante de este primer apartado, de igual que la importancia de su antecedente, el grabador Manuel Manilla. En ambos casos nos referimos a los grandes cronistas visuales del México capitalino decimonónico, aunque en el caso de Posada con presencia aún al inicio del siglo XX. En los tres casos, el común denominador es la representación de la vida en la ciudad, presentando una amplia gama de situaciones e ingredientes necesarios de la cotidianidad urbana; es decir, desde los aspectos más positivos, como las publicaciones de cartas para enamorados, hasta los más negativos, como la muerte, las tragedias, los fenómenos naturales, etc.

Otro común denominador de estas tres posturas es la gráfica con contenido y función social, lo cual se revisa en el segundo capítulo, cuyo objetivo es ofrecer una respuesta al *por qué de la tendencia de la temática cotidiana en la urbe en la gráfica emergente mexicana actual*. para encontrar una respuesta convincente es necesario el reconocimiento del desarrollo en el grabado mexicano del siglo XX; sin embargo no fue una labor de importan-

1 Cita extraída de un texto de presentación escrito por el Mtro. Eduardo Ortiz Vera, para catálogo de exposición Anonimatos DeFectuosos, de J. Fanuvy Núñez Aguilera, con fecha de septiembre 2007.

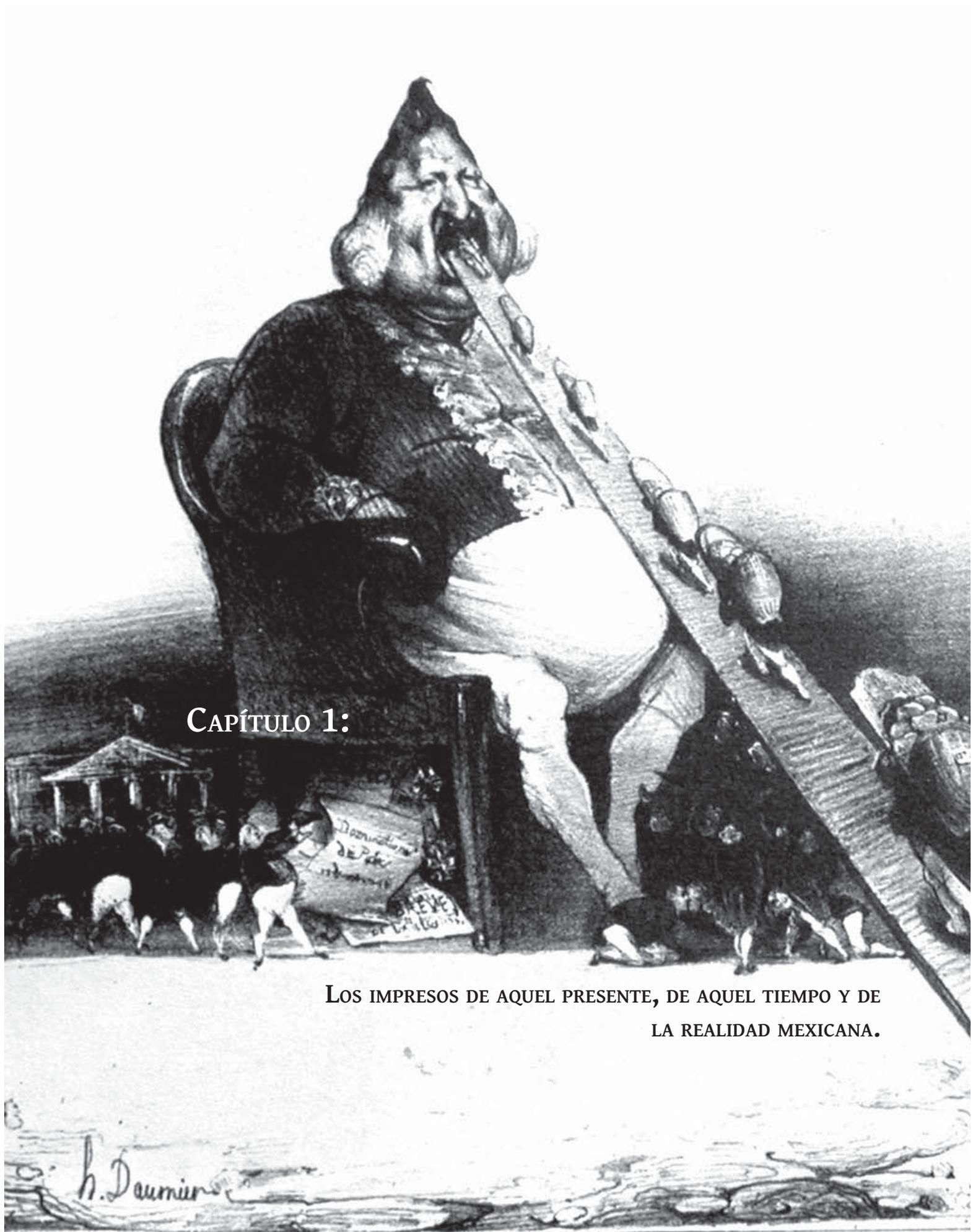
cia en este capítulo el ocuparse de una intención de esa naturaleza, ya que resulta de más importancia vincular el presente con el pasado, un siglo con otro, una época con otra. A ese respecto, en este capítulo se da un salto temporal enorme que no se ocupa o no da adecuada justicia a movimientos tan importantes que ocurrieron en la gráfica durante el siglo como consecuencia del trabajo y actitud de Manuel Manilla y Guadalupe Posada, con ejemplos de las publicaciones de Venegas Arroyo. Dichas consecuencias continuadas -por mencionar algunas- como Leopoldo Méndez, y todo lo concerniente a los inicios y primeras temporadas del Taller de la Gráfica Popular, o los estridentistas, el carácter panfletario que continuó en la gráfica del 68 (fig. 2.3 y 2.5) y persistió con los llamados “grupos” como el Grupo MIRA o el COMA etc. En este capítulo no se revisan a fondo esos movimientos importantes de un siglo en el grabado mexicano, sencillamente porque el foco principal de atención se adecua a la vinculación con el presente, al caso de algunos grabadores emergentes contemporáneos incluidos en esta propuesta de investigación y producción; no se trata de un desconocimiento de estas manifestaciones como consecuencia inmediata, sino que también tiene que ver con el vigente interés de la temática cotidiana en la urbe y la vinculación con un ingrediente que en estos tiempos tiene relación directa con la gráfica, como la Intervención o la Apropiación. Algunos ejemplos de posturas actuales emergentes como la de Mario Cornejo (fig. 2.28 y 2.29) o la de Noel Rodríguez son incluidas en este capítulo, *la urbe, una propuesta en la gráfica emergente*, que respecto del presente trabajo en su conjunto guardan una relación indirecta con la parte de producción definida en esta investigación en las láminas de sus últimas páginas como *material extra*, ya que más bien se trata de una consecuencia de producción ocasionada a lo largo de esta investigación. Sin embargo no se trata propiamente de la intención de la serie gráfica contenida en el tercer capítulo; en ese sentido, es una intención más inclinada a la de Antonio Domínguez (fig. 2.17, 2.19) o Noel Rodríguez (fig. 2.21, 2.22, 2.23), quienes presentan una interpretación del anonimato cotidiano urbano.

La similitud entre Antonio Domínguez y la propuesta de esta investigación -*¡échele ganas ya ve que no hay de otra!*-, tiene que ver con la constante de la interpretación del anonimato mexicano capitalino cotidiano, que utiliza referentes y asociaciones del pasado. Antonio Domínguez representa en gran parte de su producción una asociación con el mundo de uno de los precursores del expresionismo -el pintor grabador belga James Ensor-, un mundo de máscaras y personajes que constituyen también una denuncia o crítica social. En el caso de la serie de grabados *¡échele ganas..!*, aparte de representar un homenaje a los antecedentes que se mencionan en el capítulo 1, es fundamental también la referencia a otro de los precursores del expresionismo, Edvard Munch, del cual es importante extraer la principal doctrina: “escribirás tu propia vida”. La diferencia entre la serie de grabados de Antonio Domínguez y la serie *¡échele ganas..!*, resulta ser la distinta concepción e interpretación de la vida en la urbe entre una postura y otra, mientras que Domínguez presenta una atmósfera más siniestra, más negativa. *¡Échele ganas..!* presenta más bien una lectura asociada con el humor y cierta cercanía con los terrenos de la caricatura.

Edvard Munch, examinado en un apartado del tercer capítulo, destaca no por la constante trinidad de enfermedad, locura y muerte que presenta en sus impresos, sino por su carácter autobiográfico y la manifestación explícita de lo vivencial; en suma, la carga vivencial en la imagen como testimonio de una subjetividad absoluta. Por otro lado, dedico una parte del análisis de su producción gráfica a esa sensación de maremoto urbano del anonimato que representa la ciudad. En ese orden de ideas, *¡échele ganas..!* no se trata de una denuncia panfletaria o de utilidad en el impreso de agitación política, sino de un punto de vista personal que tiene que ver con un común denominador expresado por las voces anónimas (y las que no, también) de la actual realidad capitalina que persiste desde hace años, una frase de conocimiento popular que tiene que ver más que con un *modus vivendi* con un *nimodus vivendi*; es decir: ¡Échele ganas, ya ve que no hay de otra!

Finalmente, en el tercer capítulo, como parte importante de la producción gráfica de esta investigación, se incluye un análisis del uso del color y las significaciones que representó en esta serie gráfica. Dentro de estas asociaciones está una vez más involucrado Edvard Munch, aunque también son importantes otras asociaciones del uso del color que se exponen en este capítulo, como la Apropiación, por ejemplo.

En suma, este trabajo de producción e investigación es una búsqueda por ofrecer al lector una más de las respuestas del por qué el interés de trabajar la temática cotidiana en la urbe en la gráfica emergente actual.



CAPÍTULO 1:

LOS IMPRESOS DE AQUEL PRESENTE, DE AQUEL TIEMPO Y DE
LA REALIDAD MEXICANA.

Si se quiere realizar un estudio del grabado mexicano, sobre todo en relación a la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, definitivamente (y sobra mencionarlo), no se encontrará dificultad alguna para realizar un trabajo de investigación, ya que existen numerosos y minuciosos estudios, y otros un tanto superficiales en esta materia. De hecho, prácticamente este capítulo se propone desarrollar una síntesis de algunas de esas ideas que ciertos escritores e historiadores han desarrollado respecto al estudio de la gráfica mexicana en ese periodo; sin embargo, si es importante mencionar que este trabajo de investigación no tiene por objetivo hacer un gran compendio de información del grabado mexicano de hace dos siglos hasta principios del siglo anterior, ya que:

En primera instancia, ese tipo de investigación no se puede quedar en un solo capítulo, tendría que dedicarse un libro entero y, si es necesario, dividir el estudio en varios tomos, ya que el trabajo de la gráfica mexicana desde el siglo XIX hasta inicios del XX es muy amplio, y para hacer un trabajo de esas características, lo menos que se puede pedir es prestar atención a cada uno de esos personajes que bajo el oficio de grabador supieron con sus magníficas imágenes dar un auténtico testimonio temporal histórico del sentir de una nación.

En segundo lugar, realizar un trabajo de investigación sobre esos parámetros tan amplios como en el supuesto caso de tratar de abarcar el periodo de producción gráfica mexicana de un siglo a otro, no tendría mucho caso, pues no se lograría gran avance, ya que este tema de investigación ya se ha realizado. Es decir, en este capítulo no se pretende hacer un estudio de esta naturaleza, sólo se concentrará, de manera general como puntos de atención, básicamente en tres posturas principales que tienen que ver con aquel periodo histórico, en el que la labor del grabador cumplía un papel tan importante para el pueblo; principalmente el interés hacia ciertos grabadores que de manera única supieron interpretar y retratar la realidad de un tiempo, supieron materializar, ya sea en imágenes impresas así como en tiempos posteriores realizar imágenes con otros medios alternativos gráficos, una de sus principales tareas: manifestar el estado de ánimo de la *vox populi*, o simplemente reflejar vivencias cotidianas a manera de sátira, denuncia, o como simple retrato del anonimato, siempre con la enorme responsabilidad de unificar la voz del pueblo.

Si se quiere hablar de la trascendencia, o bien de la inagotable labor creativa que guardaban los más grandes grabadores mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, no podríamos quedarnos solamente en el territorio mexicano, pues resulta necesario asomarse aunque sea por un instante a los antecedentes responsables, como confiesa El Fisgón en su libro *Caricatura mexicana de combate 1829-1872*: “La caricatura en México parte de gran influencia europea; de hecho, las primeras caricaturas que circulan aquí son copias de estampas europeas, y así como la primera caricatura mexicana la realizó un italiano, los primeros dibujantes satíricos nacionales imitan a los artistas

franceses y españoles”². Si queremos llegar a estas raíces de la gráfica mexicana tendríamos que abarcar un contexto histórico bastante amplio, en que los artistas extranjeros que llegaron a este país en las vísperas de una nación independiente, resultarían el principal foco de atención o como los auténticos culpables, así que todavía habrá que ser más específicos. Unas páginas adelante, el mismo Fisgón en el texto asegura: “Sin lugar a dudas, el modelo de los caricaturistas mexicanos es Honoré Daumier”³. Hasta entonces, ha quedado decidido, el iniciador de este capítulo dedicado a los impresos de aquel presente, será un maestro extranjero, un grabador francés ubicado en la primera mitad del siglo XIX que usó como elemento importante en su discurso la herramienta de la caricatura; en este capítulo dedicaremos unas cuantas páginas en honor a aquél que no supo callar sus herramientas litográficas y dedicó a sus piedras una visión personal de la nación francesa bajo las voces de la realidad de su tiempo.

Desconocer la producción gráfica de Daumier como parte fundamental de las raíces de la gráfica mexicana, sería como desconocer la notoria y útil influencia que sirvió como referencia también a dos maestros de vital importancia para el editor Don Venegas Arroyo: Manuel Manilla y Guadalupe Posada, importantes también para este trabajo de investigación, ya que al igual que Manilla, Posada significa un valioso registro temporal de la historia de una nación con sus costumbres, y en el caso de Posada, el impacto de cambio de siglo. Por otra parte, es como Justino Fernández dijo: “Manilla y Posada, los grabadores y caricaturistas populares de mordaz humorismo, fueron muy gustados por el pueblo”⁴; aunque la importancia que tiene el trabajo de estos dos grabadores mexicanos para esta investigación consiste en un breve análisis de la visión particular que estos grabadores tenían cotidianamente en su oficio, sus imágenes les exigió generar un inmenso abanico de vivencias cotidianas portadoras de distintas vivencias, desde lo más trágico hasta las escenas más placenteras, otro aspecto importante es la capacidad de reflejar con honestidad algunas características del mexicano capitalino de aquel entonces.

Específicamente se han escogido a estos dos grabadores, ya que ambos a su manera, y en especial Posada, son los que han generado una inmensa cantidad de imágenes, que registran aparte de cuadernos populares para el pueblo, ilustraciones de caricaturas políticas, a la vez son los que mejor logran un enorme testimonio del modo de vida del mexicano capitalino de esa época. La selección de imágenes será el resultado a partir de un marco comparativo actual de vivencias del capitalino, tratando de encontrar la similitud del modo de vida del capitalino de hace más de cien años con el actual.

Es importante en este punto subrayar una aclaración, para el resto de la investiga-

2 Rafael Barajas (El Fisgón). *La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de Combate...* México, CONACULTA- arte e imagen, 2000 p. 118.

3 Ibid, p. 120.

4 Rafael Carrasco Puente. *La caricatura en México*, México, Imprenta Universitaria, 1953. p. 31.

EN ESTE LIBRO DE RAFAEL CARRASCO, EN LAS PRIMERAS PÁGINAS SE LEE UN COMPENDIO DONDE INTERVIENEN ALGUNOS HISTORIADORES MEXICANOS Y COMENTAN SOBRE LA CARICATURA, EN ESTE CASO SE INCLUYE A JUSTINO FERNÁNDEZ Y SU LIBRO *EL ARTE MODERNO EN MÉXICO*, MÉXICO, ANTIGUA LIBRERÍA ROBREDO, JOSÉ PORRÚA E HIJOS, 1937.

ción, en cualquiera de las posturas de los grabadores será un aspecto muy secundario y de menor importancia cuando las imágenes hagan referencia a la sátira de la política. Para los impresos de aquel presente, de aquel tiempo y de la realidad mexicana se refiere a un reconocimiento que tiene que ver con una de las viejas finalidades que le pertenece a la gráfica, el reflejo de las vivencias cotidianas, ya sea con las similitudes o diferencias con lo que se pretendió en distintos tiempos, esta vieja tradición vinculada con el retrato del anónimo mexicano capitalino.

1.1 DESDE FRANCIA PARA MÉXICO, “LAS ENSEÑANZAS DE DAUMIER”

Ubiquémonos, antes que iniciar cualquier análisis, en la primera mitad del siglo XIX, en el continente de Europa rumbo a Francia; el entorno en que se encuentra H. Daumier corresponde justo a un momento histórico en que se despierta una revolución, una guerra contra el gobierno: “La revolución de 1830 produjo, como todas las revoluciones una fiebre por la caricatura. En verdad fue una hermosa época para los caricaturistas”⁵. Pero antes de hablar de la caricatura, será necesario ver rápidamente en qué situación se encontraba el artista en Francia, en realidad fue en general una buena época para las artes, ya que se comienza a generar la necesidad del levantamiento de un movimiento artístico, que busca manifestarse junto con el descontento, e inconformidad de toda la nación. Surge entonces un grupo de artistas franceses que impulsan el movimiento realista; aquí, lo que es importante mencionar de estos artistas es su actitud, el ofrecer otra visión que tiene que ver precisamente con la realidad de lo que es “ahora”, de lo que se vive; así, la actitud de estos realistas franceses podía enunciarse de la siguiente manera: “Se dirigían buscando inspiración al obrero, al campesino, la lavandera, la prostituta, al café o balde clase media u obrera, el ámbito prosaico del tratante de algodón o de la modista, a sus propios *foyers* y jardines a los de sus amigos, contemplándolos franca y cándidamente en toda su miseria, familiaridad o vulgaridad”⁶; esta postura en sí, ya significaba para el artista en su producción sumarse a favor de los desposeídos, es decir que esta actitud lo que logró fue un imprevisto cambio dentro de las concepciones temáticas del arte, que obviamente provocó fuertes críticas en el resto de Europa, se hablaba de los pintores corrientes que ofrecían temas vacíos. Pero la actitud que guardaban los realistas tenía unos cimientos sólidos: “los realistas continuaron defendiendo el derecho de las clases bajas y alcanzar un estatus literario y artístico. Picapedreros, traperos, mendigos, vagabundos, lavanderas, empleados de ferrocarril y mineros empezaron entonces a figurar en cuadros y novelas, no en calidad de fondo pintoresco, sino como figuras centrales. Pero un artista, claro está, no se hacía realista por pintar un campesino con una azada o una pastora con un cordero; su compromiso era más profundo: es decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad”⁷.

Se generó un arte distinto donde la burguesía ya no era igual de simpatizante. En el trabajo de estos artistas, sí se puede advertir una actitud de protesta hacia la mayoría de la población francesa, ya que era predominante la burguesía; Linda Nochlin ofrece una definición en su libro *El realismo*, y vale mencionarla justo ahora: “El compromiso social del realismo no implicaba ninguna proclamación abierta de metas sociales ni una franca protesta contra las condiciones políticas intolerables. Pero la sola intención de reflejar las

5 Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa. Críticas sobre el arte*, España, Espasa- Calpe, (col. Austral), 1968. p. 103.

6 Linda Nochlin, *El realismo*, España, Alianza, 1971. p. 29.

7 Ibidem.

apariencias y las costumbres de la época implicaba ya un compromiso significativo con la situación social del momento y podría constituir de este modo para los valores existentes y las estructuras de poder una bomba.”⁸

Al menos, se asegura indudablemente que en el arte fue una actitud de anarquía, simplemente en el contenido temático se notó una asfixia a los propósitos que imponían los términos academicistas impregnados del mandato burgués, y que aún el tratamiento de la pintura seguía ciertas convenciones que se debían de practicar, el énfasis estaba sobre todo en el dibujo más que en el color, mucho más importante la línea, la forma, la luz y la sombra, la convención del ideal de la figura humana a la manera del clasicismo, es decir la imposición de seguir según las enseñanzas de la academia el estilo neoclásico. De cualquier manera, el artista no tenía mucha opción, ya que si no se quería estudiar dentro de la Academia se podían elegir otros lugares para aprender a pintar, por ejemplo en los talleres privados, donde se les ponían como primeras tareas copiar cuadros de los viejos maestros en el Louvre, o cuadros que los maestros tuvieran en su taller; lo importante de esas prácticas, se decía que la mano del artista debía ser invencible en la obra terminada.

Los realistas con una actitud romántica, también despiertan ante estas imposiciones y las rechazan: “en la época del realismo la contribución personal era, por definición, social”⁹; la actitud de los realistas proviene del romanticismo, que guarda sus orígenes precisamente en la disputa entre la competencia de dos posturas, por un lado la postura clásica prácticamente encabezada por Ingres, guardián solemne de las enseñanzas academicistas y, por otra parte, la postura romántica a la cabeza del maestro Delacroix, quien desafió los principios de la Academia.

No quiere decir que para los realistas no fuera importante el dibujo, o el *disegno*, de hecho el trabajo formal era excelente, antes bien, lo que ellos buscaban consistió en no cumplir con las convenciones o prejuicios estéticos, y evidentemente ya no les importaba en absoluto representar en sus trabajos leyendas históricas; fue importante para ellos abordar las experiencias y aspectos correspondientes a su propia época: “Para los realistas, las situaciones y los objetos ordinarios de la vida cotidiana constituían algo no menos valioso que los héroes antiguos o los santos cristianos (...) lo noble y lo hermoso era menos apropiado que lo común y mediocre. La misma línea divisora entre lo feo y lo hermoso habría de ser borrada por el artista avanzado.”¹⁰

En este ambiente se encuentra el maestro Daumier, que antes todo fue un gran dibujante, y cuenta con una monumental cantidad de producción de obra gráfica, pero su obra pictórica no es menos importante. En toda la obra de Daumier, ya sea gráfica, pintura y por supuesto escultura, muestra su devoción por materializar mediante la caricatura los vicios humanos que veía en su nación.

8 Ibid, p. 43.

9 Ibidem.

10 Ibid, p. 28.

La caricatura para Daumier fue, dentro del realismo, otra herramienta para manifestar el presente y, por otro lado, hacer evidente el toque personal y humanístico; de la caricatura, recordemos que: “nace en plena etapa manierista como una rebelión en contra de la Academia y sus cánones estéticos. Nunca pretendió ser un arte mayor sino, precisamente, una burla de sus exigencias de prestigio. Por principio la caricatura está en el polo opuesto del ideal de lo bello y constituye su negación total.”¹¹ Se mencionó arriba sobre un “toque personal y humanístico”, y es en razón de lo que asegura Antonio Caso:

El caricaturista difiere del pintor en un solo aspecto nomás, pero decisivo; fundamentalmente, no ve, sino que opina sobre lo que mira. No es imparcial; colabora con su propia intuición y dice lo que piensa de lo que ha visto (...) El arte resulta más humano con caricaturas que sin ellas.¹²

Detrás de las caricaturas de Daumier se encuentra su principal doctrina que es, en esencia, la que le corresponde en general a todos los realistas de la misma época: “Una de las escasas declaraciones fidedignas de Daumier, subrayada por el joven Manet –el artista fuese de su tiempo-, se convirtió en el grito de guerra del movimiento realista.”¹³

Hasta este punto, ya se mencionó básicamente lo que buscaba el artista-realista francés, y es en resumen, la importancia de pertenecer a su época, de reflejar el momento, así el entorno urbano perteneció desde entonces como un tema central en la producción de estos artistas, ya que: “La ciudad pasó a concebirse imaginativamente como el corazón de las tinieblas del momento, un aprisionante infierno -tensión, trampa y castigo a su tiempo- secular destructora de las costumbres tradicionales, creadora de novedades, del anonimato”¹⁴; es decir que a los realistas les pertenecía la labor de reflejar un instante, un momento que pertenecía a su presente, en ese sentido Daumier hacía lo mismo con sus caricaturas ciudadanas, de hecho fue sobre todo Daumier entre los realistas franceses, quien dedicó su vida a explorar el modo de vida del personaje urbano que se convierte en caricaturas impresas, suma un compendio de la comedia humana como reflejo de la realidad del momento: “tocó todos los aspectos de la existencia urbana -todas las categorías de clase, ocupación y tipo- y a la vez, sin embargo, las vio como fragmentos de la categoría más amplia de la vida parisiense misma.”¹⁵ Para Daumier la vivencia de la época, del instante era responsabilidad de la caricatura, así es como Justino Fernández lo expresó: “La caricatura es como una instantánea de un momento dado; la pintura expresa un determinado sentido general y perdurable.”¹⁶; aunque este comentario de J. Fernández da la impresión de ser el complemento de lo que años antes Samuel Ramos opinaba sobre el mismo tema: “La caricatura tiene la instantaneidad de lo presente puro, mientras que

11 Rafael Barajas (El Fisgón), *op. cit.*, p. 17.
12 Rafael Carrasco Puente, *op. cit.*, pp. 21, 23.
13 Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 89.
14 *Ibid*, p. 129.
15 *Ibidem*.
16 Citado por R. Carrasco Puente, *op. cit.*, p. 30.

la existencia de las obras pictóricas corre la suerte de una determinada sensibilidad humana, por lo común duradera (...) Al artista no le importa la realidad en sí misma, sino la realidad con la huella que le imprime la actuación humana.”¹⁷

En este apartado no se relatarán datos cronológicos correspondientes a la biografía de Daumier, como para poder entender de una vez por todas cual fue su postura en el



I. GARGANTÚA. PUBLICADO EN LA CARICATURE (1831).

arte, simplemente basta con mencionar algunas de sus litografías, como la titulada *Gargantúa* (fig. I.), imagen responsable del breve periodo de vida que tuvo la publicación titulada *La Caricature*, y que en parte es considerada como una de sus primeras incursiones en los impresos para el pueblo, que principalmente servían como armas escritas de guerra contra el gobierno. Desde un principio el trabajo de Daumier fue muy importante en estas publicaciones, ya que desde sus inicios se mostró como un auténtico guerrillero con sus imágenes, *La caricature* “era un periódico satírico con artículos sobre política, literatura, viajes y religión (...) Salía todos los jueves con una página de texto y dos litografías a color, insertadas en hojas sueltas (...) A pesar de su violencia, los textos eran evidentemente considerados menos subversivos que las litografías.”¹⁸ De hecho, *La caricature* obtuvo desde multas para el director de la publicación hasta encarcelamientos, al igual que para los colaboradores de las publicación; por supuesto que Honoré Daumier no fue la excepción, y con esta litografía lo que habrá ocasionado: no sólo multas

17 Ibid, pp. 27, 28.

18 Claustro de Sor Juana, *Honoré Daumier y su siglo 1808-1897*, México, Colección Armand Hammer, 1980.p. 43.

y la prisión, también se tuvo que optar por desaparecer *La caricature*, y después vendrá la aparición de *Charivari*, que suprime el contenido político por cultura, teatro, arte, sociedad, etc...¹⁹. La imagen de *Gargantúa* es un ataque directo a una figura política principal, en este caso al rey Luis Felipe, quien no sólo es caracterizado, ya que por naturaleza la caricatura es una ridiculización y un ataque directo que le costó seis meses de cárcel²⁰.

La tradición de la caricatura desde entonces fue una herramienta de combate, como dice El Fígón: “La caricatura como todo trabajo satírico, ha sido siempre un arma ofensiva en todos los sentidos de la palabra: ataca y busca ofender (...) ésta pertenece al género de los excesos y, para asegurar su eficacia, subversiva, y cuando el sujeto lo amerita, debe incluso tornarse despiadada y cruel, violenta, intolerante y grosera. No mata pero hace



II. JUVENTUD DE ALCIBIADES, DE LA SERIE HISTORIA ANTIGUA. PUBLICADO EN CHAVIARI (1842).

escarnio de su presa.”²¹

Se hace también evidente la actitud de Daumier cuando simpatiza con la postura realista en su serie de imágenes llamadas *Histoire ancianne*, en que estas imágenes básicamente acentúan la asfixia temática que ya existía desde hace tiempo en el trabajo artístico (fig. II); la famosa interrogación de Delacroix: “¿Quién nos va a librar de los griegos?”²²,

19 Ibidem.

20 Ibid, p. 32. Hay que recordar de dónde proviene el solo significado que tiene la palabra *caricatura*, basta aquí con citar la definición que incluye Rafael Barajas (El Fígón), *op. cit* en la pág. 18: “El término *caricatura* proviene del italiano *caricare*, que significa recargar, exagerar, y fue utilizada por primera vez por los hermanos Carracci, pintores manieristas de finales del siglo XVI y principios del XVII”.

21 Rafael Barajas (El Fígón), *op. cit.*, pp. 18 y19.

22 Claustro de Sor Juana, *op. cit.*, p. 75.

así Daumier, con la realización de esta serie de imágenes busca alzar su protesta en comunión con sus contemporáneos, la manera de hacerlo es recurrir a su principal arma, la caricatura, en que obviamente personajes de epopeyas clásicas son retomados por este artista, pero de manera satírica.

Definitivamente lo que sí es importante subrayar como característica del trabajo de Daumier, es cómo logra interpretar las dos caras de la moneda, el retrato del burguesía y el de la clase media, los obreros, y la miseria, vemos que no pretendió favorecer a ninguno, esta actitud se puede explicar de la manera siguiente: para los realistas existía una postura moral.

Su actitud global ante el arte entrañaba un compromiso ético con los valores de la verdad, la honestidad. En su misma negativa a idealizar, elevar o embellecer de alguna manera sus temas, en su valiente entrega a la descripción y el análisis objetivos e imparciales, los realistas adoptaron una actitud moral.²³

Charles Baudelaire dijo que para apreciar dignamente el trabajo de Daumier, es mejor que entendamos por un lado el aspecto artístico y por otro el moral, nos detendremos a revisar, según Baudelaire, el aspecto moral:

Su comicidad es, por así decirlo, involuntaria. Su caricatura es formidable de amplitud, pero sin rencor ni hiel. Hay en toda su obra cierto fondo de honestidad y bondad. Frecuentemente –añotad este rasgo–, ha rehusado a tratar temas satíricos muy bellos y muy violentos porque, según decía, pasaban los límites de lo cómico y podrían herir la conciencia del género humano. Por eso cuando es terrible y desgarrador casi siempre lo es sin haberlo intentado.”²⁴



III. EMIGRACIÓN, DE LA SERIE ACTUALIDADES.
PUBLICADO EN CHARIVARI (1856).

23 Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 30.

24 Ch. Baudelaire, *op. cit.*, p. 108.

La litografía titulada *Emigración* resulta un ejemplo de caricatura desgarradora y cruel, que en definitiva será igual en cualquier época; por ejemplo si lo comparamos con la actualidad, esta imagen resulta aún vigente como suceso de nuestra época. Gracias a este tipo de imágenes que involucran una problemática social de un tiempo y que quedan como un auténtico testimonio vivencial de una época, sirven como marco de referencia histórico y a la vez aún es posible en esencia, encontrar hoy en día una problemática social casi idéntica, entonces si entendemos lo que significó en ese tiempo la riesgosa actitud realista que “el artista fuera de su tiempo” y se ocupara de representar en sus imágenes lo que se vive, hoy sirven de registro de modo de vida, de un tiempo en que lo cotidiano y en consecuencia los problemas sociales nos dicen en impresos cómo se vivía, resulta curioso si de este registro vivencial de imágenes escogemos algunas para encontrar cierta similitud con lo que se vive hoy en día, se tendría así otra actitud en donde “el tiempo no perdona”.

Por ejemplo, en la serie de imágenes en que Daumier involucra los transportes públicos. En nuestros días, dudo mucho que a cualquier mexicano capitalino actual le resulten tan lejanas a la realidad de nuestro tiempo.

IV. MADELEINE-BASTILLE. COSA DE NADA... Y EL ÓMNIBUS ESTÁ LLENO, DE LA SERIE RECUERDOS DE ARTISTAS. PUBLICADO EN LE BOULEVARD (1862).



Un autre un train... et l'omnibus se trouve comble!



de Froment, 1868
 - Faisons semblant de dormir car il serait capable de me développer son amendement sur le dernier projet de loi. - Il faut qu'il croie que je dors, sans quoi il prendrait la parole sur le procès verbal de la dernière séance.

9 Sept. 1868

V. ME HARÉ EL DORMIDO, YA QUE SERÍA CAPAZ DE PLANTEARME SU ENMIENDA AL ÚLTIMO PROYECTO DE LEY -DEBO CONVENCERLO QUE ESTOY DORMIDO, SI NO EMPEZARÁ A HABLAR SOBRE EL ACTA DE LA ÚLTIMA SESIÓN-, DE LA SERIE: ACTUALIDADES. PUBLICADO EN CHARIVARI (1878).

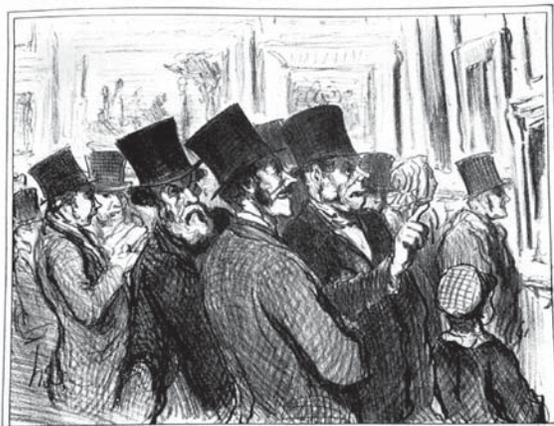
El interés que muestra este caricaturista con su entorno artístico ¿Existirá aún en nuestros días alguna similitud en relación a estas imágenes que caracterizan al artista dentro de su problemática cotidiana? Algunos ejemplos:



de Daubigny, 1846
 LE DERNIER JOUR DE LA RECEPTION DES TABLEAUX.
 -Sapelite! - nous voici déjà arrivés, et mon tableau n'est pas fini... je suis fâché d'avoir pris mon commissionnaire à la course, j'aurais mieux fait de prendre à l'heure!

VI. EL ÚLTIMO DÍA PARA RECIBIR CUADROS. ¡RECORCHOLIS!...YA LLEGAMOS Y TODAVÍA NO TERMINO MI CUADRO, DE LA SERIE ACTUALIDADES (1846).

El salón de 1857, el último día para recibir cuadros (fig. VI), o también el pintor rechazado exclamando: ¡No me han aceptado esto, estúpidos ignorantes!



Aspect du salon le jour de l'ouverture. ...rien que de vrais connoisseurs, total soixante mille personnes.

VII. EL SALÓN EL DÍA DE LA INAUGURACIÓN: SÓLO ESTÁN LOS VERDADEROS CONOCEDORES, EN TOTAL SETENTA MIL PERSONAS, DE LA SERIE EL SALÓN DE 1857. PUBLICADO EN CHARIVARI (1857).

Y en general, sus escenas humorísticas del modo de vida cotidiano del parisiense, nos relatan en sus imágenes una comedia poética de lo prosaico, como *El jardín de la azotea*, o *Una posición difícil*, o en su serie de imágenes pastorales.



VIII. EL JARDÍN EN LA AZOTEA, SERIE INQUILINOS Y PROPIETARIOS (¿1848?)



**IX. UNA POSICIÓN DIFÍCIL, SERIE LOS BUENOS BURGUESES.
PUBLICADO EN CHARIVARI (1847).**

Vemos en resumidas cuentas, que “lo extraordinario del trabajo de Daumier consiste en que su sentido de burla sardónica fue una interpretación personal de acciones individuales bajo un paraguas universal. Por eso podía resultar tan cómico. Su inventiva fluye fácilmente sin repetir los comentarios sobre los accidentes imprevistos de la vida.”²⁵



**X. EL BRIBÓN DEL PROPIETARIO, SERIE INQUILINOS Y PROPIETARIOS.
PUBLICADO EN CHARIVARI (1847).**

Usualmente, Daumier no apuesta por lo grotesco, sin embargo existen ocasiones en

25 Claustro de Sor Juana, *op. cit.*, p. 113.

que sus litografías logran reflejar un aspecto cómico de la realidad que está muy cercano a la crueldad, como el caso de *Los emigrantes*. Sin embargo, existe un punto de vista que califica el aspecto cómico de Daumier, y para ello es oportuno de nuevo citar el trabajo del poeta Charles Baudelaire, quien además fue contemporáneo de este caricaturista, en sus ensayos sobre crítica de arte, especialmente cuando hace referencia a lo cómico y la caricatura, menciona una serie de ideas desarrolladas a su manera tan característica de describir una definición, y en este caso se enfrenta a un término que resulta tan complejo como es el humor en la caricatura, no sólo menciona que la risa tiene un cierto elemento satánico, sino hace una clasificación de caricaturas divididas en dos tipos de acuerdo a lo cómico e instala a Daumier y, en general a Francia, con el estilo “cómico significativo”:

Llamaré desde ahora a lo grotesco lo “cómico absoluto”, como antítesis de lo “cómico ordinario”, al que llamaré lo “cómico significativo”, que tiene un lenguaje más claro, más fácil de comprender por el vulgo, y sobre todo, más fácil de analizar, pues su elemento es visiblemente doble: el artista y la idea moral. Pero lo “cómico absoluto”, aproximándose más a la naturaleza, se presenta más bajo una especie única, que puede ser aprendida por intuición. Sólo hay una comprobación de lo grotesco, la risa, la risa súbita; frente a lo “cómico significativo” no está prohibido reír tras el golpe, esto no arguye contra su valor; se trata de un problema de rapidez en el análisis (...) En Francia, país del pensamiento y demostración clara donde el arte se encara natural y directamente con la utilidad, lo cómico es por lo general significativo.²⁶



Le Dimanche au Jardin des Plantes

XI. EL DOMINGO EN EL JARDÍN BOTÁNICO, DE LA SERIE INQUILINOS Y PROPIETARIOS. PUBLICADO EN CHARIVARI (1847).

Las palabras que Baudelaire expone sobre el trabajo de Daumier, honestamente dejan a cualquiera que pretenda definir el trabajo de este caricaturista con pocas palabras que agregar:

Ojeando su obra veréis desfilar ante vuestros ojos, con realidad fantástica y sobrecogedora, todas las monstruosidades vivientes que contiene una ciudad (...) El cadáver viviente y hambriento, el cadáver grasiento y harto, las miserias ridículas y caseras, todas

26

Ch. Baudelaire, *op. cit.*, pp. 92 y 93.

las tonterías, todos los orgullos, todos los entusiasmos y desesperanzas de los burgueses; nada falta ahí. Nadie como Daumier ha conocido y amado (a manera de los artistas) al burgués, a este último vestigio de la Edad media, a esta ruina gótica de vida tan dura, a ese tipo tan excéntrico y vulgar a la vez. Daumier ha convivido íntimamente con él, le ha espiado de noche y de día, ha penetrado en los secretos de su alcoba, ha hecho amistad con su mujer y con sus hijos, sabe la forma de su nariz y la construcción de su cabeza, conoce el espíritu que da vida a la casa de arriba abajo.²⁷

Para finalizar, es importante reconocer a Daumier como una pieza de vital importancia para el desarrollo que tuvo en México la historia de la caricatura, El Fígón asegura que este caricaturista francés constituyó un modelo para los caricaturistas mexicanos y no sólo por su trabajo artístico, sino con su actitud de resistencia ante los impedimentos de la prensa: “Daumier estuvo varias veces en la cárcel por dibujar masacres, encarcelamientos, arrestos, pesquisas, juicios, palizas policíacas y demás actos del gobierno francés de 1830, por ello, además de un gran artista, se le ha considerado un mártir de la libertad de expresión. Los discípulos mexicanos de Daumier parecen haber tomado nota puntual de la vida y obra de su maestro, pues siguieron su estilo de dibujo con devoción. Como él, enfrentaron la realidad social con crudeza y se mantuvieron siempre bajo el influjo romántico. Como él, fueron artistas del pueblo”.²⁸

En México, específicamente en la segunda mitad del XIX, con los liberales quienes fueron los que en mayor medida reflejaron las actitudes representadas por el caricaturista francés, nos ubicamos en este tiempo debido a las dificultades que esos mexicanos también encontraron en el tortuoso camino rumbo hacia una libertad de prensa, ya que igualmente para los liberales les costó numerosos “accidentes”. Ya vigente la ley, la fragua que consiste en la libertad de imprenta -que no tiene más límites que el respeto a la vida privada, la moral y la paz-, “se trata de un momento extraordinario en el que los periodistas que han sufrido cárcel, persecución y castigos, son quienes establecen los principios legales de la libertad de expresión. La constitución del 57 sienta las bases para el florecimiento de la prensa nacional.”²⁹

Estos acontecimientos acentuaron la lucha de libertad de expresión que protagonizaron los liberales contra los conservadores; no nos extenderemos en este tema, sólo para contar el final de esta guerra por la liberación del pensamiento, evidentemente fueron los liberales los que ganaron la batalla, gracias a que artistas e intelectuales se les unieron, para ello fue necesario mantener una postura dentro de la política, “para entonces no puede darse más que un periodismo de combate, cuyos géneros más gustados, más populares y que mayor desarrollo alcanzan, son los más belicosos; es decir, la polémica, la sátira y la caricatura. Este recurso gráfico dotó a los liberales de un arma extraordinaria para combatir a los conservadores -que gustan de guardar y hacer guardar las formas

27 Ibid, p. 107.

28 Rafael Barajas, *op. cit.* p.57

29 Ibid, p. 58.

sociales-”³⁰, y de ahí que el periodismo mexicano hay sido tomado por los liberales.

Un ejemplo (y sólo nos detendremos en éste) que no se puede quedar sin mencionar, es el trabajo que se realizaba en *La Orquesta*, definitivamente si nos queremos referir a excelencia periodística liberal de México del siglo XIX, no podemos hacer a un lado estas publicaciones; el impactante papel de Constantino Escalante nos demuestra la notoria influencia de las enseñanzas de Daumier, Escalante juega el papel de voz activa y representante del pensamiento liberal mexicano mediante sus imágenes litográficas; igual de importante fue también la personalidad de Carlos Casarin. Quedan en la memoria de la libertad de prensa mexicana; finalmente lograron exasperar la paciencia del gobierno.

Da la impresión de que *La Orquesta* corrió casi con la misma suerte que *La caricature*, donde colaboró Daumier, lo que provocó que se alejara gradualmente de temas meramente políticos, para ocuparse de temas más cotidianos.

La Orquesta toca cada vez menos las cuestiones políticas; se dedica sobre todo a hacer metáforas sobre la situación del país y a criticar las costumbres cortesananas de la sociedad imperial mexicana; se burla de sus pretensiones, de lo ridículo de sus modas, de su incultura, de su petulancia. Sin embargo, siguiendo la ley no escrita de que su gobierno resulta más represivo mientras más débil es, en el curso de su decadencia el segundo imperio se torna más intolerante y ejerce una censura cada vez más estricta.³¹



XII. RATAPOIL EN LOS CAMPOS ELÍSEOS, DE LA SERIE ACTUALIDADES. PUBLICADO EN CHARIVARI (1851).

Dentro de las enseñanzas de Daumier, es tomar a la caricatura como un reflejo del acontecer cotidiano; tanto Daumier como los caricaturistas mexicanos del siglo XIX, so-

30 Ibid, p. 62.

31 Ibid, p. 81.

bre todo de la segunda mitad, mediante sus imágenes nos ofrecen el fragmento de una auténtica historia del modo de vida, tanto el parisiense como el mexicano capitalino de esa época. Es importante el valor que tienen estas caricaturas justo en el sentido que El Fisgón comenta:

Las caricaturas no retratan el destino glorioso de los caudillos y sus pueblos, simplemente reflejan las pequeñas miserias del acontecer cotidiano y de los sucesos sobresalientes del momento. Aunque en su tiempo sólo fueron comentarios políticos o sarcasmos del día, Hoy son un gran paisaje de la época.³²

32 Ibid, pp. 20 y 21.

1.2 EL LEGADO DE MANILLA

La imagen impresa mexicana en el siglo XIX, no sólo correspondió a las prioridades de una prensa de combate, aunque no cabe duda que una gran cantidad de producción gráfica fue dedicada a la pesada indigestión política que sufrió este siglo, y que gracias a la intervención de los liberales estos impresos adquirieron la voz para gritar mediante sus caricaturas a los que tanto maltrataron y contribuyeron a la desgracia del pueblo mexicano, que algo no estaba bien.

El trabajo de los litógrafos y caricaturistas mexicanos resultó una preciosa serie de impresos que esconde en su génesis tormentos, censuras políticas y hasta asesinatos, y por esta razón no podemos dejar de lado la historia de esta lucha encabezada por los caricaturistas de combate, ya que prácticamente significa renunciar a sus conquistas en material de libertad de expresión³³. En cuanto al tributo que se merecen estos nobles grabadores, ya se han dedicado escritores e historiadores expertos, basta con revisar el buen trabajo que ha hecho El Fisgón en su libro de *Caricatura Mexicana de Combate (1826-1827)*.

Por otra parte, hay que recordar que es una etapa de búsqueda de identidad nacional, justo como lo menciona Jorge Alberto Manrique: “El siglo XIX es quizás la iconografía de la ciudad”³⁴. Grandes maestros se interesan por interpretar el modo de vida capitalino del mexicano, y el compendio de estampas y pinturas que se generan en torno a esta temática resulta increíble. La ciudad adquiere gran importancia para el ojo del artista: “Ciudad de los mercados, las iglesias y los cementerios que fueron tema de la plástica sin nombre (...) mercaderías y tipos que daban un espeso sentido a la litografía y la pintura. Perfume de los parques y olores incitantes de cocina metropolitana que la pintura inútilmente trataba de trasladar al retablo mexicano. Ciudad de pulperías y cocinas que sirvieron a la plástica de ejercicio y de adorno.”³⁵ Es obvio que todos estos pintores y grabadores merecen una especial atención que desafortunadamente en estas páginas no se puede dedicar, pues francamente no se acabaría este estudio; sin embargo, es pertinente agregar en estos renglones probablemente lo más representativo en cuanto a este género se refiere, hacia la primera mitad del siglo XIX, con el trabajo de los artistas viajeros, como fueron las litografías de Linati o el trabajo de Gualdi, de Philips o de Egerton, para que después continúen en esta labor la estampería mexicana, como lo realizado por Casimiro Castro, quien fue considerado como el gran cronista gráfico de mediados del siglo³⁶.

Los impresos de la vida citadina del decimonónico desarrollaron todo un estilo grá-

33 Rafael Barajas, *op. cit.* p.67

34 J. A. MANRIQUE, “LA CIUDAD DE MÉXICO EN EL SIGLO XIX”, EN *MÉXICO-TENOCHTITLAN 1325-1975*, MÉXICO, DEPARTAMENTO DEL DISTRITO FEDERAL. DIRECCIÓN GENERAL DE RELACIONES PÚBLICAS, 1975. P. 40.

35 BALTASAR DROMUNDO, *LA METRÓPOLI MEXICANA. PREMIO CIUDAD DE MÉXICO 1956*, MÉXICO, COLECCIÓN NEZAHUALCOYOTL, 1957. P. 119.

36 Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p. 40.

fico que persistió desde la llegada de los artistas viajeros hasta la segunda mitad del XIX; la tendencia hacia la escena pintoresca aún la generaba Casimiro Castro y después de él, la historia del arte mexicano y la de historia de México, reconocen en la segunda mitad del siglo XIX un importante cambio en la gráfica mexicana con la importante presencia del monumental cronista gráfico de México: José Guadalupe Posada; pocos textos y autores reconocen como precursor inmediato de ese cambio al Maestro Manuel Manilla, y ciertamente como Jean Charlot lo dijo: “Pero si Posada fue grande, es porque sacudió y rompió la tradición ya establecida en el grabado mexicano, y quizá importaría saber quién o quiénes establecieron esta tradición”³⁷.

Impresos que demuestran la importancia de una imagen que refleja la metamorfosis definitiva que se genera en la gráfica mexicana y también en una cierta transformación del país que años después deviene en la Revolución. Mientras tanto, en este apartado nos dedicaremos a la imagen impresa de Manilla, que corresponde a la última década del XIX, Por otra parte, actualmente el maestro Jesús Martínez menciona en su libro *Historia del grabado II*: “Desde hace tiempo tenía la idea de reunir en un trabajo a Manilla y a Posada, pues se me hacía raro que otras personas no se les hubiera ocurrido, a pesar de compartir tantas coincidencias, como la época, su arte, reflejo de la época que estaban viviendo”³⁸. Descubriendo esta oportuna declaración, sólo me queda aceptar que Jesús Martínez se anticipó en algunos de mis objetivos para esta investigación, aunque para J. Martínez las calaveras son el principal nexo entre la obra de Posada y la de Manilla.

En este caso, lo importante a considerar es la interpretación del modo de vida del anonimato capitalino mexicano.

Tenemos una época en que la urbe tiene un transformación física: “A mediados del siglo se plantean los primeros nuevos barrios, Santa María la Ribera, Guerrero, Juárez y San Rafael, y los últimos en el siglo pasado: los Doctores y la Roma (...) también entonces surge la necesidad de llamar a esas extensiones citadinas “colonias”, que para nosotros ha llegado a ser sinónimo de barrio (...) la ciudad decimonónica también llegó a verse afectada en su interior. Se abrieron nuevas calles, no con sentido práctico, sino con uno eminentemente político: el de abatir los monumentos religiosos.”³⁹. Un cambio físico de la ciudad que contribuye como uno de los síntomas del cambio de vida capitalino:

La segunda mitad del siglo es, de todas formas el inicio de la diáspora, como las clases sociales se fueron substituyendo, los viejos palacios fueron paulatinamente abandonados y derivaron en vecindades, en el mejor de los casos, en hoteles (...) Los nuevos ricos se fueron a los nuevos barrios y aún, para los fines de la centuria, establecieron grandes

37 Mercurio López Casillas, *Manilla, monografía de 598 Estampas de Manuel Manilla, grabador mexicano*, México, RM, 2005. p. 6.

38 Jesús Martínez, *HISTORIA DEL GRABADO II. MANILLA Y POSADA GRABADORES DE CALAVERAS. EL GRABADO CONTEMPORÁNEO*, MÉXICO. EDICIONES LA RANA, 2006. p. 11.

39 Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p. 41.



XIII. IMAGEN PUBLICADA EN *EL MERO VALEDOR DEL PUEBLO*, PUBLICACIÓN BISEMANAL DEDICADA A DEFENDER LOS INTERESES DEL PUEBLO. *REVALSADOR HASTA LAS CACHAS, Y MUY SALIDOR A LORA DE LOS CATORRAZOS*, APROX. 1893-1894.

A pesar de este cambio que se vivió en la capital del país, se dice que “la ciudad conservó su ritmo de vida tranquilo y su tipo de vida durante casi todo el siglo XIX, a pesar de las sacudidas políticas. En realidad, aunque las ideas y la moda de hombres y mujeres se transformaran, la vida cotidiana de la ciudad republicana seguían siendo substancialmente la del siglo XVIII”⁴¹.

Manuel Manilla crece en ese México, un México que ya era conocido orgullosamente como “la región más transparente del aire”, y también llamada la “ciudad de los palacios”, sus imágenes sirvieron justamente para retratar el reflejo de la vida de fines del XIX: “Sus grabados plasmaban por igual imágenes de acontecimientos extraordinarios, como la erupción de un volcán, o simples, como el ataque de una perra brava. Como reportero gráfico captó los momentos clave de dramas callejeros y situaciones chuscas, temblores e incendios, fiestas, velorios, fusilamientos, fantasías, milagros y desgracias y ‘ejemplos’ edificantes”⁴². Imágenes que pertenecen a una época del país, y sin embargo permanecen con cierto carácter atemporal, pues las vivencias de su época aún permanecen vigentes

40 Ibid, p. 42.

41 Ibid, pp. 37 y 38.

42 Mercurio López Casillas, *op. cit.*, pp. 14 y 15.

para el anonimato capitalino actual.



XIV. IMAGEN IMPRESA EN UNA DE LAS HOJAS VOLANTES, PUBLICADAS POR ANTONIO VANEGAS, ENTRE 1887 Y 1892, (UN EJEMPLO DE LÉPERO VAGABUNDO).

En esta imagen queda inmortalizado la figura del lépero capitalino, un personaje de la urbe sobreviviente y del cual ya se habían ocupado desde la primera mitad del decimonónico; lo importante es la metamorfosis del mismo, el lépero que se aproxima a una idea más cercana al actual capitalino. En cuanto al estilo que desarrolló la escuela de los Manilla (tanto padre como hijo, el segundo fue quien se encargó de trabajar al lado del padre y continuar con la noble labor del padre), es muy poco lo que se puede agregar a las ciertas observaciones de los escritores que se han dedicado a estudiar a esta importante escuela estilística que dejó la firma Manilla.

Definitivamente, Manilla constituye la ruptura de una imagen complaciente pintoresca que los grabadores antecesores se empeñaron en utilizar, “su obra rebasa las caracterizaciones pintoresquistas, idealistas y de carácter ético que reducen a Manilla a un retratista ingenuo del pueblo”.⁴³

Un cambio de actitud reflejan sus imágenes, un grabador forjado sin academia logra marcar un nuevo estilo, “su principal valor es personal, su estilo muy de México, de lo que se ve, sin delirio ni influencias extranjerizantes, sin ambición por lo ajeno”⁴⁴.

Es muy cierto que la imagen de Manilla refleja rigidez en la representación de las imágenes, una nostalgia muy similar a la imagen medieval, un gran hieratismo que se

43 Helia Emma Bonilla Reyna, *Manuel Manilla, protagonista de los cambios en el grabado decimonónico*, México. Círculo del Arte, 2000. p. 8

44 José Arellano Fischer, *Manuel Manilla, grabador mexicano del siglo XIX, folleto de exposición*. Claustro de Sor Juana. Citado por Mercurio López Casillas, *op.cit.*, p. 146.

manifiesta en las actitudes de los personajes, como si se tratara de mantener una solemnidad ante la vivencia que se representa, los retratos de sus personajes se presentan casi ausentes de expresión, sin embargo considero que esta característica tan especial de una aparente rigidez e inocente visión carente de doctrinas nos definen claramente una postura humilde ante la labor del grabador, “no tiene aspiraciones de artista; es un grabador artesanal del pueblo que retrata a sus iguales con dedicación y simpatía. Observador minucioso de la vida cotidiana”⁴⁵.



XV. IMAGEN IMPRESA EN UNA DE LAS HOJAS VOLANTE, PUBLICADAS POR ANTONIO VANEGAS, ENTRE 1887 Y 1892 (EJEMPLO DE CORTE DE PELO).



XVI. PEQUEÑOS IMPRESOS POPULARES DIVULGADOS ENTRE LA COMUNIDAD RELIGIOSA.

Los impresos de este grabador emulan en cierto sentido el objetivo de la imagen medieval, ya que en aquellas épocas el poder de la imagen logró impregnar a todo el público de una lectura de fácil acceso, así el vulgo recibía mediante la imagen una doctrina religiosa, en ese sentido la imagen cumplía para todos, aparte de un sentido simbólico, una finalidad didáctica; el aspecto formal de las imágenes obedecía a las ordenanzas que significaban unas reglas de representación. No significa que el trabajo de Manilla adquiriera los mismos lineamientos medievales, sin embargo la imagen de Manilla si guarda una misma característica con aquella época: “su gráfica debió ser recibida por públicos de índole tan diversa como la de los impresos donde aparecieron sus imágenes, a los cuales aun habría que delimitar. Provisionalmente, podría hablarse de hombres, mujeres y niños de clase media y alfabetizados o de un público de escasa educación (de clase baja pero también alfabetizado), que leían las hojas volantes y las producciones de la prensa artesanal, además de obreros, gente religiosa y quizá algunos analfabetas; en suma, la variada

45

López Casillas, *op. cit.*, p. 181.

población que en las calles miraba los carteles que él ilustraba⁷⁴⁶.

Por esas características podemos encontrar una asociación entre la imagen medieval y la de Manilla; por otra parte, podemos encontrar que en general los impresos de este grabador capitalino dan la impresión de ofrecer la visión de un grabador medieval, con una extraña manera de vestir a sus personajes, es como si el grabador medieval hubiera hecho un viaje en el tiempo hasta finales del decimonónico en tierras mexicanas. El mismo Vanegas Arroyo, decide que su estilo se debe de conservar como una tradición para las publicaciones populares que él gustosamente editaba, de hecho Posada quién fue el futuro sucesor de este maestro grabador, tuvo que adaptarse al estilo capitalino popular con el que se trabajaba con Manilla.



XVII. *EL BRINDADOR POPULAR* Y *LA COCINA DE BOLSILLO*, EJEMPLOS DE LOS LIBROS DEL PUEBLO.

Manilla, al igual que Posada, trabajó para diversas publicaciones y es por eso que su crónica gráfica de la ciudad manifiesta diversas variantes temáticas, por ejemplo en la prensa:

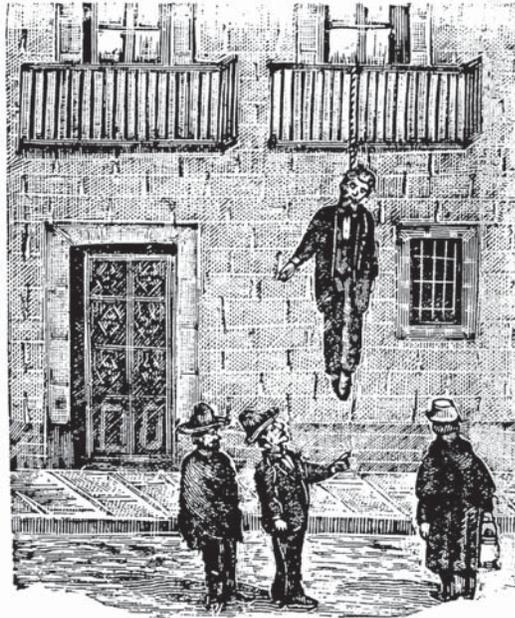
Produjo ocasionalmente, desde 1885 a 1893, para *El Monitor del Pueblo*, uno de los primeros periódicos “de a centavo”, de corte informativo y de alcance popular. Para él, el grabador ilustró anuncios noticias (a veces sensacionalistas y de nota roja), artículos de interés e imágenes relacionadas con efemérides (...) Descuellan también las imágenes de crítica costumbrista y chistes a menudo picarescos que hizo en 1888 para *La Broma*. En la década de los noventa incursiona en el género de la caricatura política, y en este sentido es relevante su amplia colaboración para *Gil Blas*, *El popular*, y sus respectivos suplementos humorísticos, editados todos por Francisco Montes de Oca. Resalta también su trabajo para la prensa artesanal de “a cuartilla”, divulgado en el *Mero Valedor* y en *La Casera*. Esta última publicación reviste una importancia singular, porque fue el propio grabador quién

46

Helia Emma Bonilla Reyna, *op. cit.*, p. 9.

SUICIDIO ESCANDALOSO.

la editó.⁴⁷



EL AHORCADO DEL CALLEJON DEL TORO

XVIII. *EL AHORCADO DEL CALLEJÓN DEL TORO*, POSIBLE PUBLICACIÓN EN *EL POPULAR*.

Una mirada capitalina, cómplice de distintos estados de ánimo del anonimato cotidiano que nos revelan la problemática nacional de aquella época, la tragedia es representada al mismo tiempo que el humor, pero estos estados de ánimo se logran percibir por el contenido narrativo general del impreso, los personajes nos demuestran el movimiento del alma sólo por su postura o su actitud.

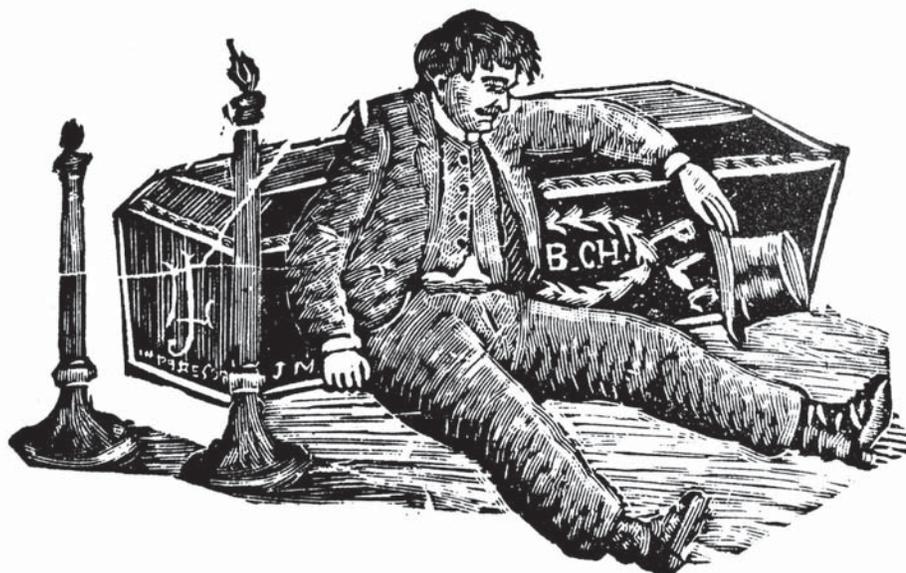


XIX. UNA DE LAS IMÁGENES IMPRESAS PARA CANCIONEROS POPULARES PUBLICADAS POR A. VANEGAS ARROYO.

En realidad, esta rigidez característica de los personajes permanece casi en cualquier suceso que se está narrando en los impresos.



XX. IMAGEN IMPRESA EN UNA DE LAS HOJAS VOLANTES, PUBLICADAS POR ANTONIO VANEGAS, ENTRE 1887 Y 1892.

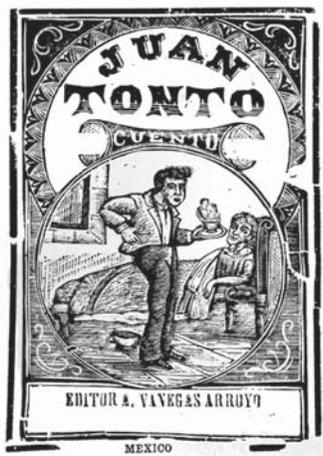


XXI. UNO DE LOS IMPRESOS DESTINADOS HACIA LOS FIELES DIFUNTOS, PARTE DEL TRABAJO DE MANILLA DENTRO DE SU IMAGINERÍA POPULAR.



XXII. EJEMPLO DE CARTEL ANUNCIANDO LAS DIVERSIONES PÚBLICAS.

Otra característica que parece importante de este grabador y que ayuda a definir su estilo, “aunque desconoce la perspectiva, muestra virtuosismo al sustituir con imaginación las carencias formales”⁴⁸, o en otras palabras: “Manilla es hombre sin tesis”⁴⁹. Su peculiar estilo y composición anuncian un claro ejemplo del carácter popular: “El arte popular es una expresión estética que difícilmente sigue normas determinadas; no copia, iguala o mejora una escuela, ni se sitúa en ningún tiempo dentro de la historia, simplemente ‘expresa’. El artista popular puede tener escuela; pero si la tiene, se deja llevar más por las emociones que las cosas despertaron en él, que por los cánones aprendidos”⁵⁰.



XXII. UNO DE LOS IMPRESOS PARA CUENTO.

48 Mercurio López Casillas, *op. cit.*, p. 15.

49 JOSÉ ARELLANO FISCHER, *MANUEL MANILLA, GRABADOR MEXICANO DEL SIGLO XIX, FOLLETO DE EXPOSICIÓN. CLAUSTRO DE SOR JUANA. CITADO POR LÓPEZ CASILLAS, OP. CIT., P. 146.*

50 LUIS GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ. *HISTORIA MODERNA DE MÉXICO. LA REPÚBLICA RESTAURADA. VIDA SOCIAL*, p. 846. LÓPEZ CASILLAS, *OP. CIT.*, p. 145.

En el grabado que se aprecia del lado derecho, podemos ver un proceso evolutivo en la carga de emociones que manifiestan los personajes ya con otra intención de “cargar” expresión en el rostro. Bien sabemos que obviamente también Manilla incursionó en el género de la caricatura política, así como también se sabe que fue reconocido como el primer ilustrador de publicaciones para niños.



XXIII. EJEMPLO DE HUMOR GRÁFICO, UNA DE LAS IMÁGENES QUE SE PUBLICABAN EN GIL BLAS CÓMICO (1895-1897).



XXIV. IMAGEN IMPRESA EN UNA DE LAS PUBLICACIONES INFANTILES.

Fue popular también en el sentido de subrayar la importancia que el editor Vanegas Arroyo demostró con la preocupación de obtener una cercanía a todo el público pero sobre todo “el editor se dio cuenta de que las clases menos privilegiadas también demandaban impresos, pero que solo los compraban si el gasto era mínimo”⁵¹, de ahí se desprenden los conocidos libros del pueblo, impresos en hojas volante, muchas veces cartoncillo de colores de a tres y cinco centavos.

Definitivamente, Manilla constituye un papel importante para la historia de la prensa ilustrada del decimonónico. En cuanto a la técnica, no cabe duda que, como dice Jesús

51

López Casillas, *op. cit.*, p. 44.

Martínez: “utilizó la técnica *champlevé* (grabado sobre placa de zinc), el buril sencillo y el velo, con lo que conseguía abreviar el trabajo y obtener grises más delicados”⁵².

Aunque también, se le puede reconocer como un maestro de la xilografía, ya que según la cronología que Mercurio Casillas publica en su libro en relación a la obra gráfica del grabador, se reconoce con los inicios de los impresos de la imagen religiosa para el pueblo:

Durante el siglo XIX, el grabado tradicional en madera, o xilografía, se mantuvo vigente porque era una herramienta útil, de bajo costo para las imprentas, que permitió montar grabados junto con el tipo e imprimirlos en una sola operación, en lugar de proceder a la impresión por separado de la ilustración y el tipo (...) Esta ventaja lo colocó por encima del grabado en lámina de cobre y de la litografía, por lo menos en los impresos destinados al público con escaso poder adquisitivo. Durante el periodo colonial, el consumo popular se había limitado a barajas, devocionarios y estampas sueltas de santos, vírgenes y cristos, pero la demanda de grabados no desapareció con la Independencia, sino que perduró a lo largo del siguiente siglo.⁵³

Por otra parte, Helia Emma Bonilla, nos dice: “Manuel Manilla es un claro ejemplo de adaptabilidad a las exigencias de un mundo en tránsito, pues además de usar el velo para lograr efectos rápidos y variables duplicó planchas o reutilizó fragmentos de ellas”⁵⁴. Es evidente que Emma Bonilla, se ha encargado mucho más de comentar sobre las técnicas y trucos que este grabador utilizó para aventajar la publicación de sus imágenes, ya que las imágenes de Manilla “muestran en parte los procesos del cambio del poco conocido fenómeno de la gráfica ilustrativa de fines del siglo XIX, la cual atestiguó el cambio de las técnicas artesanales a las técnicas industriales de producción”⁵⁵.

Emma Bonilla, menciona en su libro *Manilla, protagonista de los cambios en el grabado decimonónico*, aparte de la evidente temática del grabador como un artesano que se ve obligado a actualizar su oficio y experimentar otras posibilidades dentro de las técnicas gráficas, como novedad o como recurso para ampliar las posibilidades del sentido práctico, se refiere a un Manilla como un reciclador de imágenes, quiere decir que en algunas ocasiones se valía de la reutilización de grabados de otras personas para *re-significarlos*, en ese sentido podemos hablar de la intervención gráfica como un recurso para la imagen: “versiones ligeramente alteradas”⁵⁶. Un Manilla que llegó a utilizar las imágenes gráficas como una herramienta audaz de reinterpretación e intervención para *re-significar* su contenido y apropiarse de la idea con una finalidad, en la mayoría de los casos la publicación de carteles; aunque Bonilla deja claro que Manilla fue víctima del mismo recurso: “al menos en un caso también ocurrió lo inverso, es decir que un grabado de Manilla fue

52 J. Martínez, *op. cit.*, p. 14.

53 C. Alvarado Lang, *La ilustración popular en México*. Citado por López Casillas, *op. cit.*, pp. 13 y 14.

54 Emma Bonilla Reyna, *op. cit.*, p. 25.

55 *Ibid*, p. 6.

56 *Ibid*, p. 28.

reutilizado y modificado por otro grabador (que muestra cierta afinidad con Posada)”.⁵⁷
En cuanto a los recursos técnicos se termina por llegar a una conclusión:

Aún no es posible decir con precisión cuáles fueron los procedimientos técnicos que Manilla empleó para ser competitivo; sin embargo, de sus dos anuncios se desprende que estaban vinculados más bien con la electrotipia y estereotipia y no con el fotograbado.⁵⁸

El trabajo de Manilla una pieza muy importante en el grabado mexicano, ya que como hemos visto es buen ejemplo de las consecuencias que representa lo que Daumier declaraba - cada artista debe pertenecer a su época-, ya que la obra de Manilla se encuentra precisamente en la transición de la ilustración gráfica comercial de fines del siglo XIX, y para este momento, a este noble grabador le generaba una tarea más difícil que a la joven generación de grabadores quienes ya dominaban las ventajas en el sentido práctico que surgían en esa época, gracias a las nuevas alternativas para facilitar los procedimientos técnicos para la prensa.



XXVI. IMAGEN IMPRESA EN UNA DE LAS
HOJAS VOLANTES, PUBLICADAS POR ANTONIO
VANEGAS, ENTRE 1887 Y 1892.

Sin embargo como dice Jesús Martínez: “Es importante subrayar las cualidades de la obra de este grabador y la manera en que pudo desarrollar su trabajo de acuerdo a su tiempo y a las vivencias que le tocó experimentar, no sólo a un nivel personal sino también desde el punto de vista nacional, pues el momento de gran inestabilidad no contribuía a que la actividad artística se pudiera expresar en toda su amplitud. Dentro de su contexto”⁵⁹.

57 Ibid, pp. 29 y 30.

58 Ibid, p. 31. En cuanto a sus dos anuncios que se pueden leer en esta cita, son referentes a la auto publicidad que los Manilla dieron a conocer para todo el público en 1887, que apareció en el diario *El monitor del pueblo*: “Manuel Manilla é hijo/grabadores./ Hacen toda clase de trabajos concernientes al arte. Especialidad en los grabados de fachadas de edificios para hacer impresos en tipografía/ Estereotipias en toda su perfección, pues cuentan con excelentes útiles y un desconocido sistema. Precios módicos/ Banco de la santísima, 7 (la que sigue del amor de Dios).

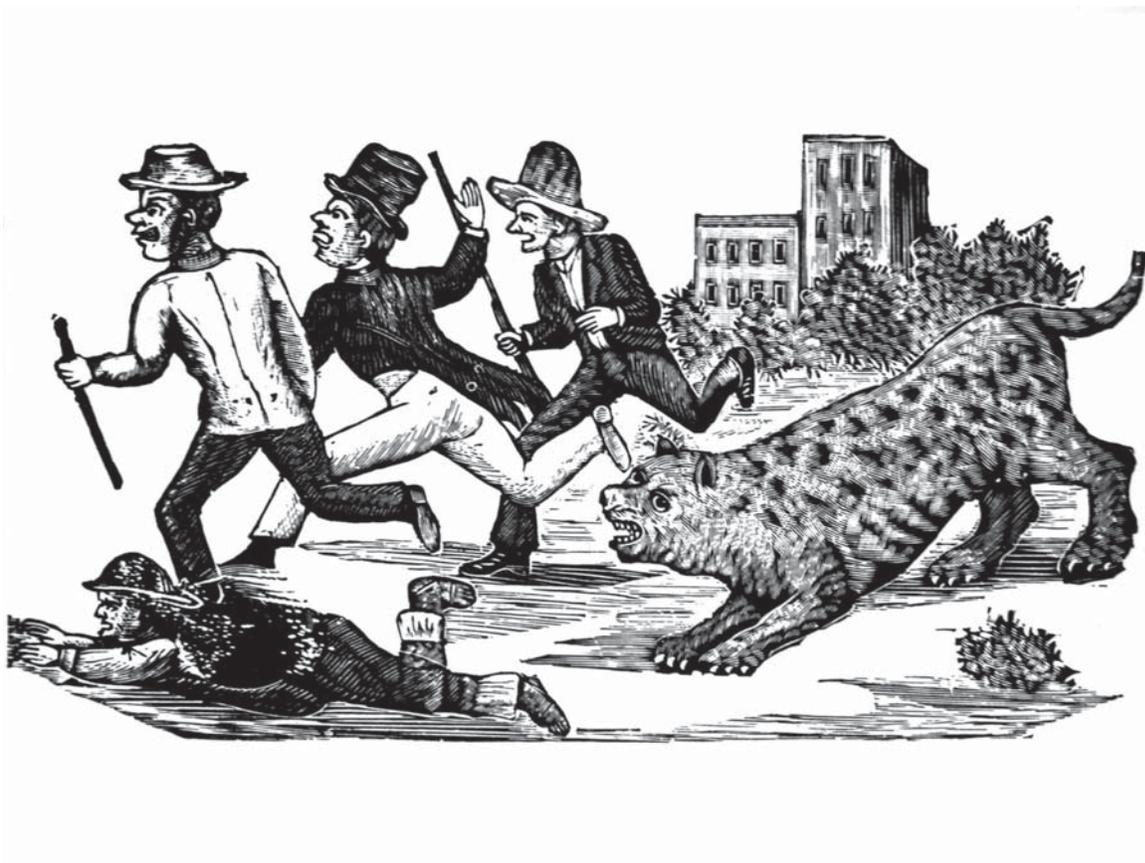
59 J. Martínez, *op. cit.*, p. 18.



XXV. IMAGEN IMPRESA EN UNA DE LAS HOJAS VOLANTES, PUBLICADAS POR ANTONIO VANEGAS, ENTRE 1887 Y 1892.

Es necesario no omitir su papel dentro de la historia del arte, como un gran maestro grabador que adquirió un estilo totalmente personal que se involucró en el género de lo cotidiano, y en ese sentido fue todo un intérprete gráfico, precisamente de la época que estaba viviendo, así es como cumple con la sentencia de Daumier.

Y por último podemos definirlo de la siguiente manera: “Manilla, grabador no académico, muere antes de ver y expresar el ocaso de Porfirio Díaz; su obra no tiene el dramatismo de la de Posada, sino que por el contrario, plasma un retrato íntimo, divertido y armónico de la vida cotidiana en la ciudad de México a finales del siglo XIX. La valoración oficial del grabado popular sólo tuvo espacio para una figura”⁶⁰.



XXVII. *EL ATAQUE DE LA PERRA BRAVA*, IMAGEN IMPRESA EN UNA DE LAS HOJAS VOLANTES,
PUBLICADAS POR ANTONIO VANEGAS, ENTRE 1887 Y 1892.

1.3 POSADA Y EL ANONIMATO COTIDIANO

En aquel tiempo, hacia la segunda mitad del decimonónico y principios del siglo XX, cuando la imagen y el tema de *nación* y, posteriormente el *progreso* constituyeron toda la atención en el ámbito cultural, cuando el llamado “arte mexicano” ya se ve forrado del pensamiento y la escuela Europea. Es también el tiempo en que se publicaba el grandioso trabajo que desarrolló don Vanegas Arroyo, editor responsable de las famosas hojas volantes multicolores, cancioneros populares, corridos, la cocina de bolsillo, la gaceta callejera, entre muchas otras publicaciones de fácil acceso para todo público.

El éxito que aseguró el trabajo de Vanegas Arroyo llegó hasta 1882, cuando decidió incluir ilustraciones en sus textos y así comenzar un trabajo multidisciplinario, entre escritores y dibujantes, de ahí que tuvo la suerte de trabajar con dos excelentes grabadores: Primero con Manuel Manilla y después con José Guadalupe Posada, quien dentro de la editorial se dio a la tarea de seguir el estilo del primero.⁶¹ Ambos siguiendo su noble oficio, pero jamás sin pretender ser parte de la esfera artística, lograron sin que ellos lo supieran, una paradoja que queda marcada en la historia del arte mexicano, en especial Guadalupe Posada, que gracias al artista extranjero francés Jean Charlot se logra un reconocimiento a nivel mundial “como uno de los precursores del arte moderno”⁶², es reconocido como un enorme pilar del arte mexicano, pero sobre todo como “el grabador del pueblo”.

Sobre José Guadalupe Posada se ha escrito bastante, de modo que el trabajo que han realizado distinguidos historiadores y estudiosos hacen que una investigación sobre el mismo tema parezca innecesaria, sin embargo es importante en esta investigación regresar a los orígenes, regresar a la historia y recordar que la tradición de la imagen impresa en nuestro país también tuvo otra intención, gracias a eso hoy sabemos que el grabado no se puede encerrar solamente como mero producto artístico que corresponde sólo al limitado círculo cultural institucional y en esto, como se verá a continuación, tuvo mucho que ver aquel grabador aguascalentense; por otro lado, son las imágenes de Posada un monumental compendio de crónicas visuales que documentan el honesto sentir de una realidad mexicana, por cierto, una realidad cotidiana que actualmente se nos puede presentar prácticamente como un espejo, o que en cierto sentido la podemos reconocer aún vigente; por ejemplo, se trata de una época que prometía esperanza para el pueblo, pero que solamente quedó como un sueño roto para muchos capitalinos.

A Manilla y Posada, podemos considerarlos como contemporáneos, durante un

61 M. López Casillas, *José Guadalupe Posada, ilustrador de cuadernos populares*, . México, RM, 2003. pp. 20 y 21.

62 AGUSTÍN SÁNCHEZ GONZÁLEZ. *JOSÉ GUADALUPE POSADA UN ARTISTA EN BLANCO Y NEGRO*, MÉXICO CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES, 1996, p. 11.

tiempo compartieron espacio de trabajo y pertenecen a la misma época: la guerra de reforma, la intervención francesa, el imperio de Maximiliano, así como los gobiernos juarista, lerdista y la dictadura de Porfirio Díaz.⁶³ Con la diferencia de que Manilla no conoció el final del decimonónico, en cambio Posada le tocó vivir todos los episodios de la novela porfirista sin perderse el final y ser testigo de la Revolución.

Es entonces el centro de esta época el que puede vincular a estos dos grabadores como el primordial factor, la escena de la cultura porfiriana y su principal característica, el positivismo: “Un plan general de gobierno -libertad, orden y progreso-, la libertad como medio, el orden como base y el progreso como fin (...) El positivismo aparece casi equidistante de liberales y conservadores. Su definición de libertad es otra”⁶⁴.



XXVIII. LA PRÓXIMA EJECUCIÓN DE FRANCISCO GUERRERO
-EL CHALEQUERO DEGOLLADOR DE MUJERES. HOJA SUELTA POR A. VANEGAS ARROYO, 1890, GRABADO EN PLANCHA DE METAL TIPOGRÁFICO. 17.9 x 13.0 CM.

Una época en que “la cultura, como el capital y el poder, se encuentra en reducidos grupos, se convierte en prenda de lujo; cesa de ejercer influencia sobre las masas”⁶⁵; es por eso que en su tiempo estos grabadores y sus firmas no fueron más que parte del anonimato capitalino para la alta cultura, ya que como sabemos el destino de los impresos de estos grabadores constituyeron el retrato de las crónicas visuales del acontecer cotidiano dirigido no a la alta élite, ni a los muros de un museo, imágenes destinadas al pueblo, o como lo explica Jorge Alberto Manrique: “Manuel Manilla y Guadalupe Posada serían los representantes de una contracultura porfiriana, de la misma manera en que son los corri-

63 Agustín Sánchez González, op. cit., p. 12.

64 Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX”, en *Historia General de México*, tomo 2, Monsiváis, Carlos (et al.), El Colegio de México, 1981, tomo 2, p. 1386.

65 Ibid., p. 1389.

dos y juguetes teatrales que publicaban en ediciones baratísimas Vanegas Arroyo”⁶⁶.

Hablando de los tiempos del positivismo, debemos de reconocer que en Posada más que en Manilla, se integra mucho más hacia la tendencia positivista, la propuesta de recrear la realidad siempre y cuando se tenga en cuenta la objetividad, frialdad e indiferencia,⁶⁷ en ese sentido, los impresos del presente de Posada constituyen un fiel ejemplo a tal propuesta o bien se logra insertar dentro de las características del positivismo que enuncia Monsiváis: “El cinismo concebido como la fina y sonriente captación de una realidad atroz o maloliente, fatalismo ante la descomposición social”⁶⁸.

Posada nos muestra el retrato del mexicano capitalino al igual que Manilla, no como un ideal pintoresco.

En realidad algo estaba ocurriendo culturalmente durante el Porfiriato, “los retratistas abundaban; escritores como José Tomás de Cuellar con su linterna mágica, a través de la literatura recreaban la realidad, la vida cotidiana; al igual que Cuellar, Posada, con sus obras, se empeñó a mostrar el mundo tal cual”⁶⁹, es decir: representar el presente.

¡No podemos dudar que don Lupe fue por excelencia el ilustrador de la vida mexicana!, y como sabemos, siempre se recordará como el retratista de una realidad, pero probablemente lo más importante puede ser revalorar la actitud, la responsabilidad de presentar en sus impresos un muestrario del “zoológico” mexicano y su comportamiento dentro de uno de tantos episodios largos de inestabilidad y marcada división social.

Como se mencionó en el apartado anterior, es cierto que la obra de Manilla no tiene el mismo dramatismo que Posada por muchas razones, entre ellas probablemente la más importante:

Como sabemos Manilla fue un hombre sin tesis, un grabador no académico, en el caso de don Lupe sabemos que no se le reconoce como académico, pero no olvidemos lo que nos relatan hasta el cansancio todos sus biógrafos y especialistas del tema, sobre la formación que recibió desde temprana edad este grabador aguascalentense ⁷⁰, tomando clases de dibujo con el maestro Antonio Varela o bien, la notoria influencia de la prensa y publicaciones que se distribuían desde la ciudad de México hacia Aguascalientes, por ejemplo *La Orquesta*, Posada creció viendo estas imágenes y de hecho gran parte de su temprana formación fue gracias a las caricaturas de combate que se publicaban: “A José Guadalupe, sin embargo le llamaban más la atención las caricaturas, que copiaba en su

66 J. A. Manrique, “El proceso de la artes 1910-1970”, en *Historia General de México*, tomo 2, p. 1361.

67 C. Monsiváis, “En este carnaval se admiten estos rostros”, en: Museo Nacional de Arte. *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias*. México, INBA, 1996. p. 177.

68 A. Sánchez González, *op. cit.*, p. 21.

69 C. Monsiváis, *op. cit.*, p. 1390.

70 A. Sánchez González, *op. cit.*, p. 21.

cuaderno con exactitud y pulcritud cada vez más admirables”⁷¹. Posteriormente, sus primeras incursiones en un taller, en su ciudad natal, trabajando litografía y ayudando a su principal maestro, José Trinidad Pedroza, donde se afianza su formación de grabador y recibe sus mejores lecciones practicando el oficio: “La influencia dominante en él había sido la de los ilustradores románticos nacionales y extranjeros. Como se sabe, en el taller de Pedroza en Aguascalientes se reproducían ilustraciones de libros venidos de Francia, vehículo de la corriente romántica que invadía los campos de creación intelectual de todos los países”⁷². Así que, aunque Posada realmente consiguió ser la imagen del acontecer cotidiano capitalino mexicano por excelencia, no se puede desconocer que también es parte de otra de las características de la cultura porfiriana: “Imitación de la cultura francesa o inglesa como requisito de sobrevivencia (acceso a la civilización).”⁷³

**XXIX. A LA CUERDA LOS QUE QUIERAN
ECHAR UNA MAROMA Y CAER PARADOS.
EN EL JICOTE, NÚM 8. LITOGRAFÍA
14.6 x 22.7 CM.**



Sin embargo, no significa que esa imitación a la cultura francesa le importó a este grabador como para pertenecer a la élite, en esto sí existe una diferencia abismal; este grabador creció viendo estas imágenes, que además fueron caricaturas de combate, creció en un entorno humilde y así quiso continuar su vida, desarrolló el oficio desde adolescente con una actitud de izquierda, y como sabemos los caricaturistas de la prensa no sólo ponían en juego su libertad, de hecho sus propias vidas por las represalias de los altos mandos. Así que desde joven este grabador sigue los pasos de estos caricaturistas, también sin estar exento de amenazas, de esa manera se formaron los cimientos de una intención distinta.

Renglones arriba, Jorge Alberto Manrique admitía reconocer a nuestros dos grabadores como representantes de una especie de contracultura, pero como vimos Posada

71 BASTA CON RECORDAR QUE EL JOVEN POSADA A LOS 15 AÑOS YA SE LE CONOCÍA REGISTRADO CON EL OFICIO DE PINTOR. VID. CONACULTA, *José Guadalupe Posada, ilustrador de la vida mexicana*, FONDO EDITORIAL DE LA PLÁSTICA MEXICANA, 1992. p. 20.

72 Jesús Gómez Serrano, *José Guadalupe Posada, testigo y crítico de su tiempo*, México, SEP, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 1995. p.72,

73 CONACULTA, *op. cit.*, p. 32.

reconoce y aprende de la cultura que predominó en el mundo ¿Entonces como es que utilizó la cultura para hacer una contracultura?

Posiblemente, sirva de ayuda recordar lo que alguna vez Diego Rivera ofreció como una definición sobre la postura de Posada:

En México han existido siempre dos corrientes de producción de arte verdaderamente distintas, uno de los valores positivos y otra de calidades negativas, simiesca y colonial, que tiene como base la imitación de modelos extranjeros para proveer a la demanda de la burguesía incapaz, que fracasó siempre en sus intentos de crear una economía nacional y que ha concluido por entregarse incondicionalmente al poder imperialista.

La otra corriente, la positiva, ha sido obra del pueblo y engloba el total de la producción pura y rica de lo que ha dado en llamarse “arte popular”. Esta corriente comprende también la obra de los Artistas que han llegado a personalizarse pero que han vivido, sentido, trabajado y expresado la aspiración de las masas productoras. De estos artistas el más grande es sin duda, José Guadalupe Posada.⁷⁴

Recordemos también, que estamos hablando de dos grabadores que nunca se aceptaron como artistas y de hecho ésa nunca fue su intención, una prueba de esto es que su trabajo sólo se encontraba en “simples papeles susceptibles de ser arrastrados por el viento”⁷⁵. Por otra parte, la realidad que presenta Posada, al igual que Manilla en sus impresos, nos demuestran lo lejos que estaban de la imagen complaciente del mexicano que don Porfirio quería dar a conocer a los extranjeros, y aquí cabe agregar en síntesis, de qué se avergonzaba aquella dictadura del progreso, veamos entonces cuál era la idea de cultura:

Se dice que los sociólogos del porfirismo, señalaban a la parte indígena de nuestro país “una herencia vergonzosa y maldita condenada según las conclusiones de la filosofía positivista, a desaparecer –el mejor indio es el indio muerto–” La grandiosa tradición del México prehispánico era considerado con un confuso sentimiento, mezcla de horror y de vergüenza ¿Cómo podría compararse las pirámides de Teotihuacan con Notre Dame de París? ¿Qué podrían tener en común la Coatlicue y la Venus de Milo?”⁷⁶.



XXX. EJEMPLO: MALOS VICIOS

74 C. Monsiváis, *op. cit.*, p. 1390.

75 Hugo Hiriart. *El universo de Posada, Estética de la Obsolescencia*, vol. VIII: “Memoria y Olvido: Imágenes de México”. México, SEP, 1982, p. 36.

76 A. Sánchez González, *op. cit.*, p. 19.

En cambio, para Posada obviamente jamás fue posible que él adoptara esta ideología, uno de los mejores escritores que ha definido realmente cuál fue la postura de Posada es una vez más, Carlos Monsiváis:

No se avergüenza de la apariencia popular. Más bien lo contrario. En sus grabados, los rostros típicos se vuelven arquetípicos, y el aspecto que avergüenza a los porfiristas, se reivindica gozosamente -Así como podríamos ser más atractivos, podríamos parecer europeos, pero como somos indios o mestizos, nos toman o nos dejan-. Nada más lejos de Posada que la pintura académica de esos años, que desea volver “respetables” a los indígenas presentándolos esbeltos y bellísimos, indios “helénico”, por así decirlo. Posada admite sus distancias con los modelos de la Grecia antigua.⁷⁷

La vida de este grabador no quiso ser otra más que representar la realidad, y por esta idea de realidad tenemos que entender no sólo como algo que los porfiristas no querían reconocer, ya que también trabajó una gran cantidad de imágenes que aluden a la alta cultura, la realidad como la que trabajó Daumier, con una idea vinculada a la representación de los sentimientos, creencias y quehaceres de una sociedad que necesariamente no puede desconocer la representación de una dualidad que reconoce tanto los aspectos negativos de la época como los positivos, es tan importante desde la imagen del lépero vagabundo hasta don Porfirio, el revolucionario, el enamorado y el asesinado, es decir, se presenta la completa noción del ser capitalino mexicano.



XXXI. EL AHORCADO. REVOLUCIONARIO AHORCADO POR LOS HACENDADOS. HOJA SUELTA POR A. VANEGAS ARROYO, 1910-1912, ZINCOGRAFÍA. 8 x 18.6 CM.



XXXII. LA DESPEDIDA DEL REVOLUCIONARIO. PUBLICADO POR A. VANEGAS ARROYO, 1910-1912, ZINCOGRAFÍA. 7 x 14 CM.

Desde su primera época en Aguascalientes, la realidad capitalina no se leía ni veía nada bien; este mismo grabador años después fue el que descubrió esto, aunque de cualquier manera los malestares de la capital se contagiaron en todo el país, así que desde su estancia en su ciudad natal se respiraba ese conocido aroma característico de México,

77

CONACULTA, *op. cit.*, p. 55.

como de dolor y al mismo tiempo alegría, y un ejemplo de ello es que no sólo este grabador provinciano fue receptivo y protagonista importante del momento, en Yucatán permaneció otro importante grabador contemporáneo que también dedicó su vida a llamar la atención mediante sus impresos al pueblo y de paso que ellos mismos reconocieran su realidad, se trata de Vicente Gahona (Picheta).

Lo que lograron estos grabadores fue, a como dé lugar, expresar los sentimientos que se ocultaban en la época.

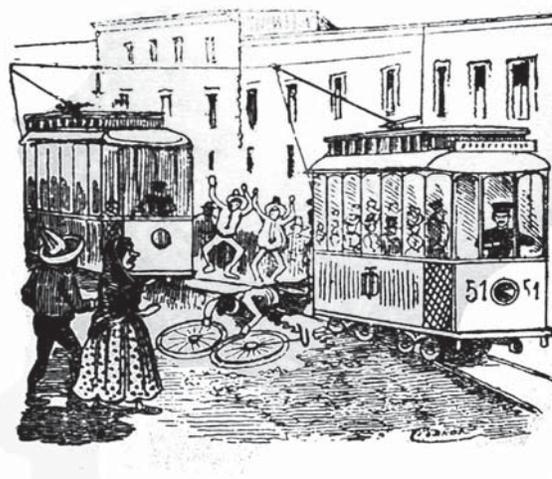
Pronto Posada, ya estando aquí en la capital, llegó a entender el complejo corazón de la vida mexicana, “la ciudad no era como la dibujaban los viajeros en sus láminas. Sus palacios eran muy bellos, lo mismo de sus plazas e iglesias, pero bastaba alejarse un poco del centro para ver la podredumbre en las calles y a los borrachos ultimándose a navajazos, sin recordar siquiera el motivo de la disputa”⁷⁸.

XXXIII. CORRIDO “EL BORRACHO”.



El anonimato de Posada hace evidente una sociedad mexicana claramente dividida, ¿no suena esto algo familiar? “El rico, más rico que en provincia, el pobre: más pobre, con más carencias y vicios, pero más numeroso y por ello el más fuerte”⁷⁹.

El número de publicaciones en las que trabajó Posada es sorprendente, pero mucho más sorprendente es la compleja labor que



XXXIV. CORRIDO “LOS ATROPELLAMIENTOS ELÉCTRICOS”.

78 Monsiváis, *op. cit.*, p. 176.

79 J. Gómez Serrano, *op. cit.*, p. 184.

significó todas estas publicaciones, su pasión por el oficio le exigió estar siempre dispuesto a recibir todo tipo de encargo, lo cual le obligó a ofrecer un punto de vista objetivo de la realidad, cuando se trata de ser cruel y demostrar el horror, no se va con pequeñeces, ejemplo de estas imágenes son las que se publicaban para la prensa que se encargó de difundir la nota roja que podríamos entender como principal antecedente a la publicación actual el “Alarma”, que como sabemos es en síntesis la lectura popular de crímenes y atrocidades, al igual que por ejemplo la gaceta policíaca, en que trabajó Posada, donde texto e imagen se encargaron de deleitar al tipo de público que existirá siempre o como dice Hugo Hiriart: “Recuérdese si no que los *shows* de tortura y ejecuciones públicas han gozado siempre de mucha predilección en el corazón sincero de las masas (...) El espectáculo de las ejecuciones capitales tiene su encanto en la crudeza y en la verdad. De todo aquello nada más nos queda la nota roja”.⁸⁰ También en la gaceta callejera, que se anunciaba así: “Esta hoja volante se publicará cuando los acontecimientos de sensación lo requieran”; aunque más bien, de esta publicación se sabe que no sólo la nota roja se ilustraba, sino que se mostraban una serie de sucesos que ocurrían cotidianamente en el anonimato y de cualquier clase que fuera el protagonista.



XXXV. ANTES ERA PLANCHADORA...DETALLE, DE LA SERIE
AIRES NACIONALES
LA PATRIA ILUSTRADA, 1889.
LITOGRAFÍA, 15.8x24 CM.

Por otro lado, entendemos que se trabajó otro tipo de imágenes que en muchos casos tenían un carácter íntimo con el público, como la práctica función que tenían las cartas ilustradas que podían funcionar para muchos motivos y para todo tipo de público, por ejemplo: El enamorado o la enamorada trata de conquistar, o conocer al otro, o “la pareja estaba ausente, se les dificultaba verse, la mamá sospechaba de los amores, se pretendía a una mujer casada, se hacía la primera declaración, había que dar esperanzas, pedir o negar una cita, terminar la relación, despedirse, entre otros muchos casos”⁸¹.

Hasta ahora sólo se ha mencionado, en síntesis, hasta qué extremos este grabador dio a conocer con su oficio diario la verdadera imagen del presente de una época en Méxi-

80 H Hiriart, *op. cit.*, p. 63.

81 M.López Casillas, *op. cit.*, p. 156.

co, las crónicas visuales que documentan este tiempo, dan como resultado una cantidad monumental de impresos que registran prácticamente todas las variantes emocionales que pueden existir entre el amor y el dolor; al igual que Daumier, Posada conserva la ética de decir *la verdad y nada más que la verdad*.



XXXVI. UNA PLÁTICA DE AMORES ENTRE UN ZAPATERO
BRUJA Y UNA GATA RELAMIDA. HOJA SUELTA PUBLICADA POR
A. VANEGAS ARROYO, ZINCOGRAFÍA. 7x6 CM.

Sin embargo, en el trabajo de Posada se logra consagrar un dramatismo distinto que no se puede encasillar sólo en un tipo de estética, por ejemplo de humor o cómico, lo que logra este grabador con sus imágenes es evocar eficazmente determinado un estado de ánimo de acuerdo a lo que se esté representando, los movimientos del alma ahora sí pretenden y son entendidos por la actitud de los personajes, a diferencia de su viejo compañero Manilla, y es distinto a Daumier, porque a este grabador mexicano lo que le interesó fue tanto lo grotesco (lo cómico absoluto), como lo cómico ordinario, es decir: “Posada es, según la ocasión –ortodoxo y flexible, y maneja la línea de oposiciones que enmascaran sus estilos diversos”⁸².

Es evidente que existe en el trabajo de Posada una gran similitud con Goya, ya que en muchas ocasiones también se presentan imágenes que nos aluden a un híbrido entre la realidad y la fantasía, de estos existen muchos ejemplos, en los carteles que realizó, en las imágenes que anunciaban el temor del pueblo por el cambio de siglo, o la anunciación del fin del mundo, las imágenes de los terremotos y las catástrofes, así como materializar los vicios humanos en forma de diablillos o seres fantásticos, son sólo unos ejemplos.

82 Monsiváis, *op. cit.*, pp. 174 y 175.



XXXVII. EJEMPLO, “EL FENÓMENO”.

De hecho, desde años antes, sabemos la popularidad que ha adquirido la iconología de Posada por las famosas calaveras, que aparte de constituir mundialmente una marca representativa en el grabado, significa también la ironía que le generaba vivir esos tiempos en que el anónimo capitalino es también un muerto viviente: “Posada vivió en medio de esa lucha amarga, dura, llena de miserias y de cadáveres, y de ella pudo crear una hoguera de inagotable luz”⁸³. Son tan importantes las calaveras en la actualidad, porque nos refieren la idiosincrasia mexicana del capitalino, el dolor y la alegría al fin son una, como lo es la muerte y la vida, o bien el negro y el blanco.

El mexicano actual aún se dice identificado con el mundo de las calaveras que dio a conocer este artista y por eso aún las quiere adoptar, cuando dice: “el mexicano tiene la capacidad de reírse de la muerte”. Aunque es importante señalar que esta tradición de las calaveras no surgió genuinamente con este grabador aguascalentense. Manuel Manilla antes que Posada, había trabajado con una idea similar, de hecho hoy se sabe que algunos grabados de calaveras han sido injustamente atribuidos a Posada.

Aún así, hablando de Posada, todavía podemos reconocer un as bajo la manga. Así como las calaveras constituyeron una alusión a la sociedad mexicana, este grabador utilizó otro recurso que también fue importante y en lo personal considero tan significativo como lo es hoy la catrina. Así como el francés Daumier utilizó a personajes como Ratapoil

83

CONACULTA, *op. cit.*, p. 45.

para hacer una crítica social (pág. 19), Posada tuvo la necesidad de crear personajes con la intención de mezclarse a manera de parodia entre el anonimato, el ejemplo más significativo es el grandioso personaje don Chepito Marihuano; por ejemplo, podemos decir que este personaje es un antecedente importante del comic mexicano, ya que se considera el primer personaje de historieta⁸⁴.

Don Chepito Marihuano, es un personaje que es testigo y partícipe de diversas historias cotidianas que vive el capitalino de esa época, el mismo nombre da mucho que decir e interpretar. Es interesante lo que Ricardo Pérez Escamilla, escribe en su artículo titulado “Sin pulque no hay Posada”, entre sus líneas se descubre una analogía entre la vivencia y lo representado en relación a la iconografía tan repetitiva del pulque, que aparece en los impresos de don Lupe, la idea de que todo creador tiene la necesidad de auto proyectar su vida en lo que produce, y en el caso de don Chepito Marihuano se dice que obviamente no es la excepción: “La adicción de José Guadalupe Posada a ‘la juana’ (así le decían a la marihuana), no ha sido analizada por ser un tabú moral y social; sin embargo su presencia está subyacente -y a veces patente- en su trabajo”⁸⁵.

Daumier se autorretrató repetidas veces mediante sus personajes, cuando criticaba al artista y su quehacer; en este caso don Chepito Marihuano, incluso puede ser interpretado de cierta manera como un autorretrato; pero probablemente, puede ser mejor interpretar a este personaje como una especie de *álder ego* de este grabador, de lo que es, pero no puede ser por completo: “mezcla de viejo rabo verde, demagogo, cómico chusco, disparate a la moda, payaso de las bofetadas, alma de la fiesta, acosador sexual. Don Chepito, inermidad y locura, contempla con sonrisa depravada las ineptitudes de la inepta sociedad, que en su oportunidad lo vapulea”⁸⁶. O probablemente sólo puede ser una manera de manifestar su complicidad a la gustosa vida hedonista, o solamente lo utilizó como un escape imaginario hacia la vida bohemia que sólo podía dedicar en los ratos libres.



XXXVIII. DON CHEPITO MARIHUANO.

84 A. Sánchez González, *op.cit.*, p. 28.

85 Ricardo Pérez Escamilla, “Sin pulque no hay Posada”, en *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias*, *op cit*, p. 166.

86 Monsiváis, *op. cit.*, p. 177.

El tema de José Guadalupe Posada en la actualidad, prácticamente constituye en la historia del arte mexicano hasta un cierto cliché, es tan popular como el “vocho”, su catrina aparece hasta en las bolsas de mercado y playeras. Igualmente se ha vuelto un cliché en muchas de la biografías de artistas que en vida son prácticamente anónimos y al morir entonces sí son alguien, este mismo caso ocurrió con “don Lupe” (aunque Orozco lo incluye en su autobiografía como una importante influencia temprana). Este grabador que dedicó su vida a retratar su tiempo, quien se abocó a inmortalizar el anonimato en sus impresos, irónicamente concluye su existencia en el anonimato en 1913: “Ninguna publicación -periódico o revista- mencionó el hecho, ni siquiera la gaceta callejera publicó la horrorosa muerte del maravilloso artista que no se creía tal”⁸⁷. Así que su última morada fue junto a su amado pueblo, donde se une para siempre con la gente de nadie, a la que tanto le gustaba retratar; se hace parte del mismo anonimato en una fosa común.

Sin embargo, como sabemos no fue en balde su trabajo ni su actitud, ya que sirvió de modelo ni más ni menos que al movimiento muralista y todo lo que implicó, como las escuelas al aire libre, pero sobre todo radica su mayor importancia para la gráfica mexicana que adoptó su legado, y la esencia de su actitud permaneció en todas las manifestaciones gráficas que sucedieron a lo largo del siglo XX; es por eso que también existió un Leopoldo Méndez, iniciador de un Taller de la Gráfica Popular, que dio como consecuencia y continuidad con su propósito una gráfica del 68, que a su vez engendró los llamados “grupos” que con su trabajo se comprometieron a apoyar movimientos sociales a favor de la protesta, o presentar nuevas alternativas para la joven gráfica mexicana



CAPÍTULO 2:

ALGUNOS IMPRESOS DE ESTE PRESENTE
DEMOSTRANDO VIVENCIAS DEL ANONIMATO MEXICANO CAPITALINO ACTUAL.

Será necesario a continuación, para el lector, dar un gigantesco salto espacio-temporal para ubicarnos en la presencia de este siglo. Como se sabe, es evidente que el traslado de contexto de un siglo a otro exige una larga serie de transformaciones en muchos aspectos concernientes a la evolución de la metrópoli, obviamente las transformaciones y evoluciones también fueron reflejadas en el desarrollo de las distintas expresiones artísticas y en consecuencia los alcances de la gráfica en nuestros días (siglo XXI), presenta una riqueza de recursos, así como preocupaciones formales y temáticas; en ese sentido resultaría ocioso para esta investigación, continuar secuencialmente con la serie de acontecimientos que relaten esta transformación hasta el tiempo actual; se pretende responder brevemente o dar una versión al *por qué* de la tendencia a la temática urbana en la gráfica del México capitalino actual.



2.1 IMAGEN EXTRAÍDA DE
LA OTRA GRAFIKA

Antes de proseguir este apartado, es necesario citar algunas ideas fundamentales relacionadas directamente con el capítulo anterior, pues es necesario relatar ciertas ideas con el fin de señalar algunos factores que permanecen como hilo conductor, que tienen que ver directamente con parte de la propuesta de la gráfica actual; posteriormente nos ocuparemos en comenzar a clarificar el significado de la compleja palabra “presente”, esta palabra que de manera caprichosa será atribuida para este apartado, será en relación al carácter del grabador como reportero visual y cronista, con esa necesidad de materializar la interpretación de un instante vivencial, la crítica social o el interés por los acontecimientos desarrollados en algún lugar público, en la vida pública; aunque sensaciones efímeras, pero a la vez eternas en el impreso del “presente” utilizando la poética de la gráfica, imágenes que conservan ese cometido y que se continuarán produciendo, cada resultado sintetizando la voz de un tiempo, de una sociedad, de un modo de vida materializada en un soporte.

Comencemos entonces por recordar, antes que nada, que el grabado en sí le pertenece una tradición: “Los temas, generalmente de carácter marginal, que tradicionalmente han pertenecido al mundo del grabado en virtud de la salvaguarda que las coordenadas intimistas en las que se mueve les ha ofrecido. La serie de motivos que en nuestra época han captado más espectacularmente la atención de las artes plásticas, ha sido el sexo, la escatología, la ironía, el chiste y la crítica social y política. Todos ellos han sido hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, contenidos marginales en la actividad artística de los pintores y escultores, relegados a manifestarse, si acaso en las llamadas artes menores. Las representaciones en la que los artistas se han salido de los temas *estéticamente correctos* (ahora se diría, *políticamente correctos*), han tenido que ver generalmente con medios públicamente más restringidos, como son el dibujo, la acuarela o el grabado (...) los temas de corte moralmente dudoso han pertenecido con exclusividad, a la privacidad que han favorecido primero las artes gráficas y después a la fotografía. Las producciones

de contenido marcadamente sexual, pornográfico y escatológico se ubican tradicionalmente en el territorio de lo próximo, a la vez que en un mercado sólo accesible a iniciados y coleccionistas”⁸⁸.

Tenemos también que el quehacer del grabador-cronista mexicano del siglo XIX y aún principios del XX, ha sido sustituido por la misma herramienta que le dio otro significado o valoración a la pintura: la fotografía, que al mismo tiempo, actualmente constituye un poderoso lugar como medio independiente o como herramienta dentro de la gráfica: “En nuestros días, el principal registro de fenómenos íntimos y marginales de la sociedad ha sido encomendado a la fotografía, lo que podemos constatar en cualquier revista sensacionalista (...) sin embargo cabe constatar, como bien demostraron pintores y grabadores del siglo XIX, que la moderna ubicación del artista como reportero pertenece más a la tradición gráfica que a la pictórica, como es el caso de Honoré Daumier”⁸⁹; esta misma tradición como veremos más adelante, aún continúa vigente, aunque no necesariamente con la misma intención informativa de carácter de diario, sólo es una tendencia temática más en el grabado.

El carácter combativo en el grabado y su identificación con el carácter popular, continúa aún en el oficio mismo, pero en gran medida es manifestado en otros medios debido al cambio de época que generalmente obedece a la continuidad de la practicidad en relación con las herramientas de producción; una hoja volante de finales del siglo XIX y principios del XX, elaborada en grabado, antes susceptible de que se la llevara el viento acompañando al anonimato, es actualmente la misma pieza la que constituye un documento temporal con una elaboración cálida, más humana y en consecuencia pieza de colección: “En cuanto a las producciones plásticas vinculadas a los temas políticos, hay que distinguir entre la tradición grandilocuente de cuadros y grabados de temas históricos que tanto florecieron durante el siglo XIX, y otra producción más inmediata y directa de imágenes relacionadas con los temas de actualidad. A estos productos estaban reservadas las elaboraciones del ingenio, como el chiste, la ironía o la caricatura, apareciendo como estampas sueltas o en colecciones. Estas últimas fueron estructurándose paulatinamente en el terreno mediático del folletín y del periódico, habiendo llegado a ser en nuestros días una auténtica especialidad de género periodístico.”⁹⁰

Sin embargo, con esto no se quiere decir que haya cesado por completo la utilización del grabado como una herramienta ideal para manifestar las opiniones de izquierda, o comunicar el descontento de la sociedad, o una constante búsqueda de identidad; actualmente en el arte no sólo la imagen gráfica tiene un golpe directo al espectador, existen una gran cantidad de medios que todos tienen que ver con la provocación, al extremo en que las piezas llegan a poner realmente en peligro y riesgo al espectador,

88 Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre el grabado (a principios del siglo XXI)*, México, UNAM, 2008. pp. 114, 115, 117.

89 *Ibid.*, p. 115.

90 *Ibid.*, p. 119.

prueba de esto puede ser cualquier convocatoria abierta invitando a los artistas a participar en cualquier disciplina, no es de extrañar que en algún punto se lea: “En ningún caso se aceptarán obras de consistencia efímera, ni que contengan elementos que pongan en peligro la seguridad de las personas o el inmueble”.



2.2 DISEÑOS E IMÁGENES DE LA LUCHA POR LA EDUCACIÓN PÚBLICA Y GRATUITA

Regresando al grabado, como sabemos, en nuestro país, en gran parte del trabajo de los grabadores del siglo pasado se continuó utilizando este medio y actualmente ha sido revalorado, aunque en general sólo como la nostalgia de un recuerdo, por ejemplo: “un proceso en la historia de la gráfica en México que partía de finales de los 70’s con manifestaciones sociales, con el neopopulismo, con cuestiones que tenían que ver con elementos visuales para atraer más a la sociedad o comprometer más a la sociedad, con un coraje hacia los problemas que estaban sucediendo, por ejemplo en la gráfica del 68, sin meternos más allá en todo lo que implicó el movimiento del 68, esa manera de protestar panfletariamente con elementos gráficos o elementos muy retratísticos del cotidiano, vemos como tiene tanta fuerza en el 68, como treinta años después, con una valoración histórica que se veía en los parabuses de Insurgentes y Periférico, hace pocos años, con carteles de aquella época, que para los que no vivieron esa época les re significó, incluso pensaron que tal vez estaba pasando algo. Es decir, cómo se va moviendo la gráfica, en este caso de hace treinta años cuando llevaba un significado más de golpe visual, quizá acorde a lo que está sucediendo en el mundo en el arte”⁹¹.

En la actualidad, éstos son temas restringidos del pasado, los más comunes en todas las manifestaciones o productos artísticos, “el conjunto de temas antes citados ha

91

Entrevista al Mtro. Alejandro Pérez Cruz, en Cd. Nezahualcoyotl el día 13 de enero de 2007.

abandonado su tradicional *status* secundario para ocupar un lugar preponderante en la reivindicación visual de las sociedades liberales. Es más, algunos mitos artísticos se levantan sobre una especialización temática en este sentido (...) Todos ellos parecen dirigidos por un imperativo que vincula al espectador y aún a la sociedad toda”⁹². De hecho, para este capítulo es darle prioridad a la temática asociada a la vida urbana como reflejo de una sociedad, actualmente una temática tradicional en *los impresos de este presente*, las demás manifestaciones artísticas trabajan también esa especialidad, ya que es una temática fácilmente involucrada con varios conceptos como los mencionados antes: la ironía, el chiste y la crítica social y política que tienen relación con lo cotidiano, la vida pública, los lugares de tránsito o los llamados “no lugares”, la búsqueda de identidad, violencia, *stress*, agorafobia, odio, tragedia, amor, neurosis, caos, esquizofrenia, etc.... que generan precisamente esa especialidad temática, de la cual interesa incluir parte de la producción de algunos ejemplos de propuestas de grabadores contemporáneos emergentes, algunos de los que aún recurren a la tradición del grabado y el impreso, aunque también existirán otros ejemplos de manifestación más contemporánea en el grabado, en la gráfica, correspondiendo también a esa actitud contestataria y en lo tocante a la definición de contracultura, que tiene relación como vimos antes con el trabajo de Posada y Manilla, en cuanto su mayor postura de oficio de grabador, y producir imágenes sin importar si el destino es el suelo, por ejemplo.



2.3 GRÁFICA UTILIZADA PARA APOYAR EL MOVIMIENTO DEL 68 EN MÉXICO, GRUPO MIRA

Actualmente los alcances que ha tenido el grabado son inmensos, sobre todo en esta época en que la tendencia de producciones plásticas conducen hacia la trans-disciplina, por esa razón el carácter de la imagen impresa tiene ya distintas connotaciones y presentaciones, esta investigación se delimitará más a un sentido del impreso tradicional como un vínculo o conductor de la tradición del oficio y de la temática, sin embargo se tocarán

brevemente, propuestas que tienen que ver con lecturas más de intervención espacial o apropiación .

Con estas características, es cuando el significado del *presente* comienza adquirir dimensiones para este capítulo, ya que la alusión temporal de este capítulo o la producción de los ejemplos de grabadores que se mencionarán, corresponde en general a una parte de la primera década de este siglo XXI.

Algunos impresos de este *presente*, se refiere al *presente* como un tiempo poético que se registra en un impreso que alude a una sociedad en su contexto o hábitat común, la ciudad, y los ingredientes que busca todo reportero gráfico: la ironía, el chiste y la crítica social y política, materializados en el impreso. No puede referirse exactamente al concepto de *presente* que alude a una acción que se realiza en el momento, la misma palabra escrita *presente* queda registrada fijando un tiempo que después de ser leída se queda en el *pasado*; la misma ejecución de un grabado continuamente atraviesa por distintos tiempos -distintos presentes de ejecución-, y en general toda pieza que se ejecute así y en relación a lo que nos concierne con la labor del reportero gráfico; entendamos este ambiguo término *presente* de una manera más común, es decir: “La idea que tenemos del presente es de una plenitud y de una evidencia positiva singulares. Allí nos instalamos con nuestra personalidad completa, y encontramos una identidad absoluta entre el sentimiento del presente (...) el sentimiento de la vida”⁹³; he aquí una primera condición que determina lo vital de la investigación, es decir la importancia de lo vivencial, de ser parte de la experiencia, esa misma que tiene que ver con la génesis de la idea surgida a partir de un valor temporal ocurrido en un espacio, que será interpretada y materializada.

Una serie de ideas escritas por Gastón Bachelard en su libro *La intuición del instante*, serán necesarias para relacionar el significado de *presente* que se alude en este apartado; de manera general cabe incluir de una buena vez sin meternos en más polémicas -no tan necesarias-, el factor tiempo y su relación con el presente: “el tiempo es una realidad ceñida al instante y suspendida entre dos nada. El tiempo podría ser sin duda renacer, pero en principio deberá morir (...) El instante es ya la soledad... Es la soledad en su valor metafísico más despojado (...) el tiempo se presenta como el instante solitario, como la conciencia de una soledad”⁹⁴. La vitalidad de ese instante solitario en la imagen depende de la reflexión de la experiencia del instante vivido y el valor del tiempo del acontecimiento interpretado y determinado por la duración: “la duración es una sensación como las otras, tan compleja como las otras (...) la duración está hecha de instantes sin duración, como la línea recta está formada por puntos sin dimensión”⁹⁵.

Los impresos del presente se deben entender en relación a la poética de la gráfica como “una metafísica instantánea. Ella debe dar, en un breve poema, una visión del uni-

93 ROUNEL CITADO POR GASTON BACHELARD EN *LA INTUICIÓN DEL INSTANTE*, BUENOS AIRES, SIGLO XXI, 1973. P. 18.

94 G. Bachelard, *op. cit.*, pp. 11-12.

95 *Ibid*, p. 18.

verso y el secreto de un alma, un ser y cosas, todo a la vez. Si sigue simplemente el tiempo de la vida, es menos que la vida; sólo puede ser más que la vida inmovilizándola, viviendo donde se encuentra la dialéctica de las alegrías y las penas. Ella es entonces, el principio de una simultaneidad esencial en donde el ser más disperso, el más desunido conquista su unidad”⁹⁶. La multiplicidad de instantes que se viven en la metrópoli es infinita, el constante movimiento, el ritmo de vida, que básicamente integran la dialéctica polar que va de la repetición de los sucesos a la novedad del acontecimiento como interés de la interpretación de los instantes: “En la orquesta del mundo, es cierto que hay instrumentos que a menudo se callan, pero es falso que siempre hay un instrumento que suena. El mundo está regulado según la medida musical impuesta por la cadencia de instantes”⁹⁷.



2.4. !HAY NANITA!
XILOGRAÍA DE NOEL RODRÍGUEZ,
200 CM X 120 CM, 2007

Los impresos de este presente tienen relación directa con la serie de grabados *¡Échelle ganas... ya ve que no hay de otra!* Serie que conforma la propuesta de producción, de la cual se sustenta esta investigación, así como la parte de producción gráfica que involucra a aquel grabador emergente que guarde afinidades con el carácter del cronista urbano, aquél que muestre su presente, el estudio de la sociedad actual capitalina, y en consecuencia un diálogo consigo mismo, el estudio del individuo como reflejo del reflejo: “En el fondo, el individuo no es ya más que una suma de accidentes; pero, además esta suma sufre del hecho que la riqueza de los hábitos no ha sido regida con la atención suficiente.

La identidad global está hecha entonces de repeticiones más o menos exactas, de

96 *Ibid*, p. 115.

97 *Ibid*, pp. 51-52.

reflejos más o menos detallados (...) La vida lleva entonces nuestra imagen de espejo en espejo; somos de tal modo reflejo de reflejos”⁹⁸ .

Finalmente, cabe destacar que es de interés una muy breve postura de las generaciones contemporáneas donde estamos los llamados emergentes, igualmente conscientes y testigos de la época y abrigados con las voces populares de: ¡Échele ganas.... ya ve que no hay de otra! Es breve porque esta tendencia temática ha adquirido muchos alcances, “en la ciudad existen más de 450 talleres de gráfica, la mayoría se dedica a lo que es la temática urbana del grabado”⁹⁹, y sólo interesa responder brevemente al ¿por qué la tendencia a la temática cotidiana en la urbe, en la gráfica emergente mexicana actual? Interesa entonces, no sólo lo tocante a la imagen de tipo crónica urbana, sino una pequeña parte del sentir la vida citadina correspondiente al tiempo de una generación.

98 Ibid, pp. 79-80.

99 Entrevista al grabador Antonio Domínguez en el taller Utopía gráfica, ubicado en la calle de López, en los rumbos de la zona centro del D. F., el día viernes 10 de julio de 2009.

2.1. BREVES NOTAS DEL POR QUÉ DE LA TENDENCIA A LA TEMÁTICA COTIDIANA EN LA URBE, EN LA GRÁFICA EMERGENTE MEXICANA ACTUAL

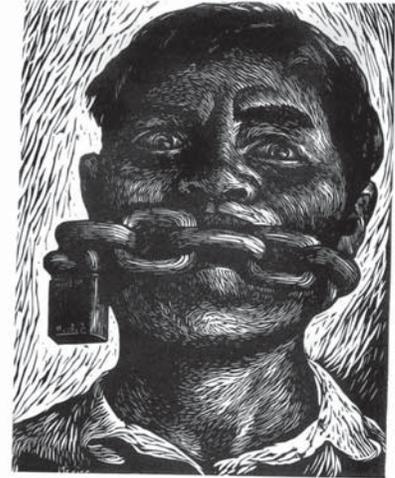
A estas alturas, es evidente que esta tendencia temática está demasiado lejos de significar una intención novedosa; ya hemos mencionado en cuanto al grabado sobre esta tradición que le caracteriza, en relación a la interpretación de las reflexiones que tienen que ver con la experiencia cotidiana de la ciudad y sus habitantes, lo prosaico como un universo de persistencia temática dentro de la tradición en la gráfica en general, donde se involucra precisamente lo urbano, la cotidianidad o su estética, la necesidad de identidad, la angustia de la realidad, el malestar de la ciudad, etc.; parte esencial de estas reflexiones han permanecido en el tiempo durante siglos junto con la humanidad y su desarrollo: “La crítica de la ciudad es tan antigua como la ciudad misma. En los textos bíblicos, Caín después de asesinar a su hermano, huye y tras llevar una vida errante y miserable funda la primera ciudad, en una suerte de castigo que corresponde al origen mismo de la civilización. El malestar por la ciudad se encuentra también en el discurso moralizante del monje Savonarola en la Florencia del Renacimiento, o en la Francia ilustrada del siglo XVIII, en donde Rousseau recomendaba que el joven Emilio no se expusiera a la ciudad para evitar la corrupción.”¹⁰⁰ Desde el surgimiento de la ciudad a nuestros días, es pertinente señalar de manera general y como introducción, un poco sobre la metamorfosis que ha atravesado el significado de la calidad de vida en este hábitat: “Desde una perspectiva histórica, la ciudad de la antigüedad clásica es considerada la cuna de la democracia; la ciudad de la baja Edad Media, un símbolo de la libertad burguesa, mientras que la ciudad barroca se distingue como una obra de arte. En la actualidad en lugar de virtudes es más fácil reconocer una larga lista de situaciones relacionadas con el malestar generado por la ciudad; enajenación, monotonía, hacinamiento, contaminación, estrés, inseguridad, el caos extremo, son algunos de los epítetos vinculados comúnmente con la vida urbana.”¹⁰¹

Conviene también, como último punto a manera de introducción, incluir también un aspecto importante en cuanto a la milenaria dialéctica artista y ciudad, como una convención que arrastra con el tiempo un natural ingrediente integrado en esta dialéctica, en cuanto al concepto de falta de identidad constante que atañe también a nuestros días, relacionadas con el natural carácter de presencia itinerante al que ha estado y está sometido el creador; parte de esta constante podría buscar su respuesta utilizando una de las raíces importantes que tiene que ver desde el tiempo de las ideas de Platón sobre la República: “En la base de esa sociedad, por consiguiente, cada sujeto es lo que es, y esa identidad viene consignada por una actividad, papel u oficio que lo define esencialmente. Y es lo que es (zapatero, agricultor, navegante, artesano) de una vez y para siempre: lo

100 HÉCTOR QUIROZ ROTHE, *EL MALESTAR POR LA CIUDAD. CRÍTICA Y PROPUESTA EN TORNO AL FENÓMENO URBANO*, MÉXICO, UNAM, FACULTAD DE ARQUITECTURA, 2003.p. 16.

101 *Ibid*, p. 15.

es por naturaleza, por capacidad, y ese atributo que lo define y lo diferencia no parece abandonarle nunca a lo largo de toda su vida (...) Frente a la divinidad simple, objeto de contemplación del filósofo, aval de una sociedad fundada en la identidad de cada sujeto a su actividad y oficio, aparece una divinidad compleja y tornadiza, de carácter camaleónico y proteico, que es objeto de devoción del artista imitativo, y que es soporte de una sociedad antagónica a la platónica: una sociedad donde cada sujeto es siempre otro que sí- mismo, donde cada alma es ella misma y también su diferencia, donde hombres y cosas son todos, en particular y en general, cada cosa y todas las cosas (...) El artista y el poeta imitativo inspiran su actividad en unos principios que son antagónicos a los del filósofo y gobernante, ya que socavan un orden social fundado en el principio de identidad y en la división del trabajo. De ahí que se pregunte Platón si tiene cabida en la ciudad esa figura del artista o, por el contrario, debe ser expulsada de la misma”.¹⁰²



Guardemos con separador estas primeras ideas, de las cuales el problema de la identidad habrá que tocar brevemente más adelante, ya que constituye un eje temático de alta relevancia en lo que concierne a la producción relacionada con la gráfica urbana emergente y, en realidad, a muchos aspectos de la producción artística en otras disciplinas.

2.5. EL GRABADO *LIBERTAD DE EXPRESIÓN*, DE ADOLFO MEXIAC (1954, ARRIBA, DESPUÉS RETOMADO POR EL MOVIMIENTO DE 1968, ABAJO).

En cuanto a la actual ciudad, entendemos como protagonistas el ritmo de vida actual en el espacio urbano, es decir, el escenario cotidiano genera en sí un constante movimiento óptico que invita al estudio instantáneo y recíproco entre individuos, situaciones y acontecimientos anónimos; la lectura de la ciudad es inmensa como experiencia e indeterminada en cuanto a sucesión de presentes, de acontecimientos, el valor del tiempo contiene unas dimensiones aceleradas, la calidad de vida citadina en un constante condicionamiento con el tiempo, con la supervivencia, un ritmo de vida que exige en síntesis un presente general: movimiento, sin duda percepciones y vivencias que fácilmente dan motivo para materializar en imágenes manifestaciones o puntos de vista sobre esta actual calidad de vida. Pero a grandes rasgos y de manera general, dentro de esta cotidianidad actual de toda gran ciudad, obtenemos en esencia intensiones e ideas tan viejas que la Revolución Industrial, o incluso antes de ella, que como vimos en el capítulo anterior,

fue de gran presencia la manifestación de la calidad de vida citadina para la imagen que interesaba al realismo social, el valor del pensamiento de una época que exige fundamentalmente señalar el presente, una vez más regresamos al siglo XIX con antecedentes tan importantes como *Les chants modernes* de Maxime du Champ en 1855: “Estamos en el siglo en que se descubren nuevos mundos y planetas, en que se ha descubierto la aplicación del vapor, la electricidad, el gas, el cloroformo, la hélice, la fotografía, la galvanoplastia y otras mil cosas admirables que permiten al hombre vivir veinte veces mejor que en el pasado (...) que el arte literario olvide los tópicos de las cosas muertas y que viva con su tiempo”¹⁰³.

El México del siglo XX, en cuanto a los terrenos de la gráfica, se dedicó gran parte de la centuria precisamente al reflejo del tiempo que se vivía, los métodos y utilización de la gráfica fueron muy diversos, los alcances de la gráfica siempre acompañando la época, pero, independientemente de las innovaciones y los alcances, la utilización del grabado y esta persistencia temática se han hecho evidentes en distintos tiempos del siglo pasado, básicamente la tradición y su evolución en el siglo, rodea como periferia un movimiento bastante representativo en cuanto al retrato del cotidiano capitalino, se trata del trabajo que generó el TGP, su importancia y su legado, del cual es recomendable sólo tomar en cuenta sus primeras épocas, ya que es ahí donde podemos referirnos a influencias que se han logrado transmitir hacia movimientos posteriores, se podría resumir muy brevemente de la siguiente manera: principalmente como su legítimo antecedente, las publicaciones de don Vanegas Arroyo, después tiene como herencia directa en cuanto a actitud el espíritu muralista, que es a la vez su antecesor directo: la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), contemporáneo de las escuelas de pintura al aire libre, padre de la gráfica del 68, parte de la consecuencia de los llamados “grupos” y ahora abuelo de las jóvenes generaciones actuales del grabado mexicano relacionado con la crítica social, es decir los grabadores emergentes, preocupados aún en lo tocante a la búsqueda de identidad, lo prosaico, la cotidianidad en la urbe y la vida en los espacios públicos.

En todos estos presentes distintos permanece vigente, aunque con distintos intereses, la crítica social; estas ideas que también pertenecen a un tiempo en apariencia congelado, la realidad que permanece o los círculos que continúan en la vida capitalina y el ritmo de vida que como popularmente se dice: “seguramente va a empeorar antes de mejorar”, se trata de los constantes presentes con un persistente impacto visual que sigue interesando al joven grabador, una de estas razones puede ser la noción de una conciencia de estar incluso, dentro del mismo círculo en que está encerrada la condición de vida en la metrópoli, que cuantitativamente crece de manera gradual en cuanto a su población e infraestructura, aunque cualitativamente contiene las características de los presentes que se repiten y permanecen atemporales; por ejemplo, la crítica a la ciudad industrial, siempre vigente: “Le Corbusier manifestó en diversos escritos su repudio por

la gran ciudad de su tiempo, conformada por edificios amontonados, calles estrechas malolientes y ruidosas; demasiado densa para el habitante, insuficiente para satisfacer los requerimientos de la economía racional. Reconoce que el caos reinante en la ciudad es producto de las transformaciones acumuladas a lo largo de cien años de crecimiento acelerado”¹⁰⁴.

En el país existe también una cantidad muy considerable de referencias escritas en torno a la experiencia cotidiana en la urbe, sólo como muy breves ejemplos tenemos a José Emilio Pacheco o Efraín Huerta con su *Declaración de odio*, que exquisitamente presenta la poética realidad citadina aún vigente, o la crónica de la nota roja sensacionalista apoyada de un verdadero humor negro, pero al cabo retratístico del capitalino, con Gonzalo Martré en *Hazañas del mexicano en situaciones extremas*, o el que significa una pieza clásica, aunque demasiado positivo en relación a los ejemplos anteriores, con Salvador Novo y su *Nueva grandeza mexicana*, o por supuesto con Carlos Monsiváis, que definitivamente se debe mencionar si se hace referencia al cronista urbano contemporáneo y en efecto muy vigente en la actualidad: “En el Distrito Federal la obsesión permanente (el tema insoslayable), es la multitud que rodea a la multitud, la manera en que cada persona, así no lo sepa o no lo admita, se precave y atrinchera en el mínimo sitio que la ciudad le concede. Lo íntimo es un permiso, la -licencia poética- que olvida por un segundo que allí están, nomás a unos milímetros, los contingentes que hacen de la vitalidad urbana una opresión sin salida. El reposo de los ciudadanos se llama tumulto”¹⁰⁵.



**2.6. ALEJANDRO PÉREZ CRUZ, SERIE: OBRA
NEGRA 9, XILOGRAFÍA Y ELECTROGRAFÍA
112 x 66 CM.**

104 H. Quiroz Rothe, *op. cit.*, p. 23.

105 Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, . México, Era, 2008. p. 17.

Estos breves ejemplos pretenden evidenciar de alguna manera, cómo la esencia de la experiencia del presente en la urbe permanece casi intacta en cuanto a propiedad cualitativa, o bien en cuanto a calidad de vida actual, con esto, no se quiere decir que la historia es tan sólo una diástole y sístole social, será más preciso tratar de comprenderlo aún como aquello que le pertenece e interesa a la gráfica, en cuanto a la conciencia de estar inscrito dentro del mismo círculo (la ciudad), que contiene presencias de instantes frecuentes en distintas épocas; sin embargo, por la constante similitud cualitativa pueden funcionar como atemporales, y aquí es pertinente mencionar una de las ideas de Alejandro Pérez Cruz en relación a la persistencia temática en la gráfica emergente actual de la urbe mexicana:

Lo urbano parece que corre mucho más rápido que en provincia, y como corre más rápido las posibilidades de superponer una realidad a otra son limitantes, se van traslapando, por eso de repente parece que estamos hablando de finales del siglo XIX, y estamos en el 2006, 2007, son repeticiones, son los *déjà vu* de la historia de la cotidianidad, de las grandes ciudades (...) la amalgama cotidiana urbana se va traslapando en la cabeza y de repente descubres que las épocas se reducen a un cotidiano universal que no tiene espacio ni tiempo en ese sentido, quiere decir entonces en el aspecto filosófico que la vida urbana no ha cambiado en cientos de años, es exactamente lo mismo, se siguen produciendo las mismas visiones para que queden registradas, salvo que en esta época se vive más rápido, entonces nos estamos enfrentando a choques visuales que de repente no logramos comprender, no alcanzamos a digerir y lo vemos como parte de un proceso de información masivo, pero terrible, te llega de golpe como una bola y te golpea.¹⁰⁶

Otra razón que es un motivante en esta temática, es la incansable búsqueda de identidad y no sólo en cuanto a identidad nacional que sin duda es una preocupación incansable en el grabado mexicano de nuestros días; al igual que en la literatura, lo que ya nos había advertido Octavio Paz en su *Laberinto de la soledad*, o Roger Bartra en su *Jaula de la melancolía*. A grandes rasgos se trata de la propia búsqueda de identidad, en general de individuo, lo que genera también el acercamiento con la ciudad, ya que puede dar como propósito el estudio de sí mismo en su hábitat, en consecuencia se trata también del estudio “del otro” en la ciudad, una dualidad que sin embargo también es una seria reflexión constante en la humanidad, dejando como eterna incógnita: ¿Qué extraña cosa es el humano?: “Y se encontró el creador que en ese cosmos no había lugar para su nueva y postrimera creatura, el hombre. Todos, todos los lugares ‘estaban llenos’. ‘Todos, tanto en los sumos órdenes, como en los medios e ínfimos’, todos los espacios ‘habían sido ya distribuidos’. ¡Extraña injusticia cometida para con ese recién creado personaje! No parece reservársele ningún lugar, llega como los desposeídos de Malthus, mucho después del reparto, encontrándose todo ya ocupado. Sin posesión, sin patrimonio, sin territorio, aparece como el paria de la creación, tiene todas las trazas del proletario. ‘Ni asiento determinado, ni aspecto propio, ni encomienda alguna en particular’ (...) ¿O es que acaso puede hablarse de que tenga alguna identidad? Más bien parece no tener ninguna, ya que ni es dios, ni es bruto, ni es mente angélica, ni es alma cósmica, ni es materia (...) Propia-

mente nada tiene. Y hasta parece carecer de nombre propio”¹⁰⁷.

El ser humano por naturaleza como un ser camaleónico, es un terreno temático siempre vigente y por supuesto muy complejo; como hemos leído en la introducción de este apartado, para el creador de imágenes ocurre en gran medida este síndrome de la constante búsqueda, sin embargo es importante entender que esta tendencia de la búsqueda de identidad utilizando a la ciudad, es un derecho por naturaleza del ser humano, el hombre como “artífice de sí mismo es su propio hacedor y productor, es por lo mismo plasmador del mundo al que le da forma y figura; es el creador de la ciudad. Es asimismo omnímodo y polimorfo”¹⁰⁸; la materialización de esta constante necesidad sólo hace evidente esa cualidad de apropiarse de lo que le pertenece, el vínculo con su espacio, la apropiación e interpretación de éste al igual que la pertenencia de un tiempo, estos conceptos constituyen a la vez áreas contemporáneas de interés que tienen que ver con el estudio de la urbe y que guardan relación con parte de las propuestas contemporáneas emergentes en la gráfica; se trata por ejemplo, de los estudios situacionistas, el auge que ha generado el interés por los lugares públicos, los espacios de tránsito, los llamados “*no lugares*”. Antes de clarificar muy brevemente estas tendencias que se involucran en los estudios de los espacios públicos, y lo que concierne al registro de la vida pública, recordemos un poco de lo mencionado antes, en cuanto a la cualidad inseparable que acompaña al mundo urbano, el movimiento, esta cualidad inseparable, como sabemos y somos testigos, da como consecuencia en los capitalinos un malestar general protagonizado en su mayoría por el *stress*, “las formas de ser afectados por el espacio urbano son prácticamente interminables, las combinatorias de ambientes que atraviesa un ciudadano en su paso por la ciudad crean constelaciones de efectos que le dan al espacio público un carácter de continua estimulación, y en algunos casos de sobre estimulación, lo que ha sido llamado ‘estrés cognitivo’ ”¹⁰⁹; siguiendo a éste una serie de malestares, por ejemplo, agorafobias, violencia, ansiedad, depresión, indiferencia, etc. (algunos de estos ingredientes generadores de presentes emergentes en la gráfica se verán en el siguiente apartado).

El movimiento como cualidad primordial en la urbe, se asocia a la vez con su consecuencia constante de ritmo actual que engendra la monotonía, dentro de esta consecuencia y de acuerdo con la configuración de la ciudad, es donde se asocian más idealmente el interés por aquellos lugares de tránsito, los llamados *no lugares*, estos lugares en los que estamos condicionados a habitar dentro de la ciudad, donde la inversión de tiempo hace la presencia desde minutos hasta horas, y que no necesariamente constituyen un lugar de pertenencia individual, por el contrario se trata de lugares en apariencia tan irrelevantes y tan cotidianos como los transportes públicos (fig 2.7), las plazas públicas, centros comerciales, “espacio de encuentros, de percepciones, de formación de nociones sobre qué es la ciudad, lo posible y lo prohibido en ese espacio fluctuante que es el de interacción perso-

107 Eugenio Trías, *op. cit.*, pp. 77-78.

108 *Ibid*, p. 81.

109 Patricia Ramírez Kuri y Miguel Ángel Aguilar Díaz (coords), *Pensar y habitar la ciudad, afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*, México, Anthropos- UAM, 2006. p. 136.

nal. Si el espacio público está irremisiblemente anclado a una dimensión territorial que le da fijeza y estabilidad (no se mueve), el habitante de la ciudad sí lo hace y al realizarlo establece semejanzas y diferencias, sensibilidades de la situación, y elabora la certeza de que lo público es también la posibilidad del tránsito entre lo diverso”¹¹⁰.



2.7. CARLOS ANÍBAL BANDA RUBIO, *EN EL METRO*,
GRABADO EN ESTIRENO, 2001, 53 x 69.5 CM.

En cuanto a la relación del situacionismo con la gráfica interesada por la vida pública, basta con tomar como ejemplo a Kathrin Wilder que trabajó un análisis situacional en el centro de la Ciudad de México y que sintetiza en su quehacer los objetivos de su interés: “el objetivo es comprender el espacio público como expresión de formas simbólicas, que permite cohesionar y generar un tipo de identidad, sea nacional o urbana. Para ella, el espacio urbano de la ciudad de México está lleno de estructuras propias –como si fuera un mercado gigante, con sus intercambios y regateadores de mercancías, interacciones sociales, ríos de información, apropiaciones complejas del espacio y del tiempo de sus habitantes”¹¹¹.

La relación que podemos encontrar en ambas tendencias, en relación a la gráfica emergente, no sólo es la relación temática, ya que si bien sabemos, la vida de los espacios públicos y su relación con los individuos no es un nuevo interés para la gráfica, sin embargo lo importante de esto es precisamente cómo se integran parte de los mismos conceptos que contienen los impresos de los “presentes”, es decir la interpretación del espacio, intervención, apropiación.

110 *Ibid*, p. 135.

111 *Ibid*, p. 189.

En cuanto la interpretación del espacio, obviamente es conveniente para esta investigación ser bastante limitantes y no polemizar en cuanto al concepto de espacio urbano, ya que éste tan sólo se considera como el entorno y no es el estudio del espacio en sí lo que nos interesa, simplemente se considerará como interpretación del espacio lo referente a la imagen impresa en relación a la urbe y la vivencia del generador del impreso o la gráfica, en este proceso de interpretación queda incluida la génesis que sustenta los motivos de interés a materializar, de ahí que regresen los ingredientes ya antes mencionados como el estrés, lo cotidiano, el humor, la violencia, etc. Más bien, es a partir del concepto de la *intervención*, donde podremos encontrar más cercanía a otro interés del grabador emergente; para empezar no podemos negar que de alguna manera la gráfica tiene que significar también intervención, recordemos que en esencia en el proceso gráfico está vigente la acción de intervenir una superficie, para que en otro presente se intervenga otro soporte como el papel o la tela, plásticos, etc. Por ejemplo: los vidrios que son rayados en el metro son la evidencia de una intervención, al igual que una placa de acrílico que se haya trabajado a la manera de una punta seca, al igual que la parte trasera de los respaldos de los colectivos, cuya la laca protectora es desgastada y muchas veces levantada intencionalmente formando letras y grafismos extraños, se puede obtener un resultado similar al quitar con una punta el barniz que contiene una placa de metal antes de ser atacada con los ácidos. Estos ejemplos lo que tienen en común es sin duda solamente la acción de modificar y alterar una superficie; lo mismo ocurre en la gráfica, sin embargo, no debemos entender como iguales el mundo del garitero con el del grabador, es pertinente aclarar que estos dos mundos a la vez tienen sus diferencias, tampoco debemos entender que la gráfica es tan sólo la acción de intervenir, la gráfica, aún en estos tiempos sigue significando para muchos de nosotros todo un proceso mágico de creación de imágenes que son el resultado de diversos materiales, desde una hoja de papel y lápiz, hasta una fotocopia, esta diferencia de materiales a la vez, ha obligado a dividir en dos terrenos a la producción gráfica emergente, en cuanto a lo tradicional y lo alternativo; en estas propuestas cuando se juntan las herramientas y las posibilidades, encontramos resultados sorprendentes. La gráfica es importante precisamente por la gran variedad de recursos que ofrece para la intervención de un espacio y por supuesto, para la creación de una imagen.

Sin embargo, tanto la utilización de los métodos tradicionales como los alternativos, son en estos tiempos de trans-disciplina muy ligados con el concepto de intervención del espacio; por ejemplo, actualmente es muy fácil encontrar grafica en el espacio público entendiendo este concepto en una acepción más contemporánea en cuanto al uso de recursos, como los *stickers*, o los esténciles que en realidad tienen más similitud con la actitud del “grafitero”, en cuanto a otra idea de apropiación; al igual que estos medios alternativos, a la gráfica tradicional también le concierne y le ha interesado la manifestación en el espacio público, muestra de esto una vez más es la herencia que deja el TGP, en cuanto a contracultura, cuando los grabados fueron intencionados con el propósito de ser piezas que intervienen y se apropian de algún muro para generar una lectura en resumen de carácter político hacia todo el público, en la actualidad los muros siguen cobrando vida,

en gran medida es la gráfica muy responsable de estas acciones pero no es de primordial interés como antes la manifestación de la agitación política al menos ya no de manera tan evidente como aquellos “presentes”, los muros actuales codifican más bien una serie de elementos que en suma se sintetizan como serie de imágenes relacionadas con una época o una generación y más bien se trata de motivos de identidad que pueden pertenecer a cualquier urbe, esto es cuando encontramos estenciles o stickers que pueden ser desde personajes de juegos de video hasta una síntesis de retrato de personajes políticos.



2.8. PROTESTA EN LOS MUROS POR EL TGP.

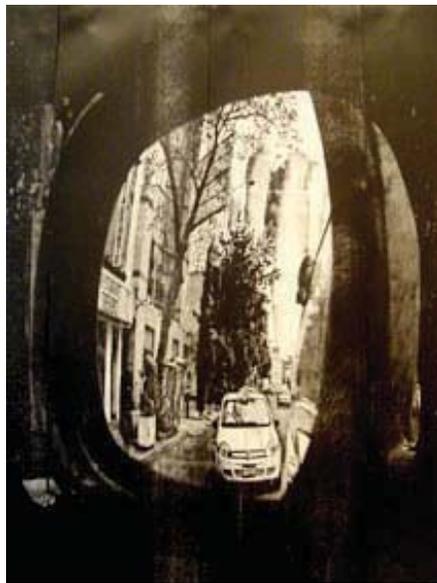
Brevemente se incluye en el siguiente apartado de esta investigación, parte de esa tendencia en la gráfica emergente, bajo el argumento de pertenecer a esta época (aunque una vez más, no necesariamente una apropiación espacial nueva), sin embargo y resta decirlo, no será de importancia el análisis de estas iconologías existentes en los muros, por dos razones: en primera, en pocas palabras no nos interesan todas; en segunda, sólo es importante esta tendencia por tratarse de un tipo de propuesta que necesariamente ocupa la ciudad para su lectura, así el espacio vinculado con la imagen es de primordial importancia para el contenido de la lectura o distinto impacto visual, así que en esa materia no nos extenderemos mucho.

2.9 UNA DE TANTAS INTERVENCIONES GRÁFICAS A CARGO DEL TGP EN SUS PRIMEROS TIEMPOS



2.2. LA URBE, UNA PROPUESTA EN LA GRÁFICA EMERGENTE

Algunas páginas atrás se mencionó sobre el impacto que ocasionaron las ideas publicadas en *Les chants modernes (Los tiempos modernos)*, de Máxime du Champ, que como hemos visto, anuncia de manera general “que el arte literario olvide los tópicos de las cosas muertas y que viva con su tiempo”, sin duda son ideas que ocasionaron señalar el presente, en este caso el tiempo y la época de los descubrimientos como la aplicación del vapor, la electricidad, el gas, el cloroformo, la hélice, la fotografía, entre tantos; mientras que en este pequeño apartado se pretende precisamente, compartir una breve muestra de la manera en que algunos ejemplos de grabadores emergentes viven con su tiempo e interpretan ese fragmento de realidad cotidiana urbana, que en alusión a la época de *Les chants modernes*, se trata ahora del siglo XXI en que vivimos, siglo que inicia con la era digital en todos los aspectos prácticos de la vida, época en que se venden en millones de dólares territorios en la luna; podemos encontrar por ejemplo, de manera paradójica, información en la red que nos muestra la época en relación a los inventos, que en síntesis y en muchos aspectos, podríamos referirnos a la época del control electrónico, como el chip para la mujer, es un chip que controla la menstruación de la mujer, de hecho hace que deje de menstruar hasta por tres años emitiendo la hormona especial, o la famosa vía GPS, las fibras ópticas, refrigeradores que tienen tv y radio, y además se conectan a internet y envían un correo electrónico si algo ya descompuso, y si se descompusiera no importa, pues la *nano-silver- technology* hace que las bacterias no apesten y purifican el aire, o incluso se habla hasta de “biotecnología”, que supuestamente indica que se podrán hacer seres humanos al por mayor, libres de enfermedades, con mayor capacidad para los deportes, güeros, negros o como se quieran, e incluso tiempos tan irónicos, que más bien tienden al humor negro, como la utilización de chalecos blindados con los que ahora puede ser posible ponerse un traje casual y resistir una balacera¹¹².



2.10 LUIS RIACURTE, LÁSER-GRAFÍA DE LA SERIE:
A MIS ESPALDAS, 2007, 240 X 120 CM.

En cuanto al terreno de la gráfica, las posibilidades en referencia a sus herramientas y variantes de técnicas, en nuestro tiempo nos ofrece una cantidad de resultados, posibilidades y herramientas inmensas; una prueba de esto podemos encontrarlo en la publicación de Rosa Vives Pique, en su Guía para la identificación de grabados, por ejemplo, en la parte de su amplio glosario publicada el 2003¹¹³. Es decir, en la actualidad la palabra gráfica se ha convertido en un tema bastante panorámico, puede resultar una labor muy extensa que amerita una vez más todo un serio y arduo trabajo de investigación, un tema tan extenso ya que en la actualidad existen un gran número de técnicas que se encuentran dentro de este tema, tanto en los métodos tradicionales como en los nuevos medios, o medios alternativos, en otros tiempos nombrados “neo-gráfica”, así como también existen otros medios como el grabado no tóxico; de hecho se puede percibir una necesidad de encontrar un “nuevo significado” en la gráfica, da la impresión de que esta necesidad fue originada por las múltiples manifestaciones de distintas propuestas gráficas, que se pueden ver desde finales de la segunda mitad del siglo pasado hasta estos días, en que aún existe una pugna entre los medios alternativos y los tradicionales, esta pugna parece ser por una parte una tendencia a una manipulación cultural disfrazada de “novedad”, el interés por el presente de los “nuevos medios”, ya que éstos tenían o tienen la etiqueta de lo alternativo, que quiere decir de alguna manera que corresponden a la época que se vive, con herramientas como la impresión digital, láser-grafía y la electro-grafía, medios que ocasionan la modificación del concepto de la gráfica; por otra parte, “las nuevas técnicas han afectado las condiciones de la gráfica no sólo a nivel técnico y creativo, sino dentro del mercado, pues en años recientes se han comenzado a crear estampas únicas, que contradicen la producción tradicional de la gráfica en serie y alcanzan con ello una alta cotización en el circuito comercial”¹¹⁴, esto significa una división entre la tradición y lo alternativo, que no es otra cosa más que otro síntoma de lo que está pasando en general con la época que estamos viviendo, en el que el desgastante ritmo de vida está arrasando con la humanidad, gracias al fenómeno de la globalización y el ataque de los medios electrónicos, “toda esta intervención tecnológica y de comunicación que se ha dado, todo esto que acompaña a nuestras vidas, que es demasiada información para poderla digerir”,¹¹⁵ y en el caso de la gráfica, demasiados medios que pueden hacer posible manifestar la interpretación del presente.



2.11 LUIS RIACAURTE, LÁSER-GRÁFICA DE LA SERIE A MIS ESPALDAS, 2007, TRÍPTICO DE PEQUEÑO FORMATO.

113 Vid. Rosa Vives Pique, *Guía para la identificación de grabados*, España, editorial Arco / Libros, S.L, 2003. pp. 289-307

114 <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/index.php?indice=8&fecha=2007-10-25>

115 Entrevista al Mtro. Alejandro Pérez Cruz en Cd. Nezahualcoyotl, el día 13 de enero de 2007.

En esta investigación se hará menos referencia a propuestas urbanas que utilizan los *nuevos medios*, sin que esto quiera significar un menosprecio por los mismos, o un desentendido con la época; de hecho cabría recordar aquí las ideas relacionadas en el capítulo anterior, donde se ha incluido a Helia Emma Bonilla Reyna y su libro *Manuel Manilla, protagonista de los cambios en el grabado decimonónico*, donde encontramos en síntesis, que obviamente tanto Manilla como Posada también recurrieron a los medios novedosos de su época, en función del carácter práctico que su trabajo como cronistas urbanos requería; así que en referencia a la polémica de los alcances de la gráfica, “enfocada a la función de la imagen como algo público, como con Posada o Manilla, lo único que cambia es el medio, igual si en el siglo XIX hubiera existido el aerosol, posiblemente Daumier lo hubiera usado, o los medios electrónicos, es probable que hubiéramos tenido unas gráficas digitales de Posada”¹¹⁶, la situación que aleja el interés de esta investigación hacia esas manifestaciones es únicamente porque no tienen una relación tan directa con la propuesta gráfica de esta investigación (¡Échele ganas... ya ve que no hay de otra!), que significa sí una correspondencia a un presente de nuevos medios, pero las preocupaciones formales y técnicas tienen que ver más con el manifestar una especie de homenaje a la tradición del oficio del grabado, una correspondencia más similar a la planteada por Juan Martínez Moro en *El pasado en el presente*¹¹⁷, que también tiene relación con una parte del reflejo de la época, en que existe también una especie de necesidad de preservar las técnicas tradicionales en función al presente; tomando en cuenta esa consideración son valorados también los ejemplos de las propuestas urbanas de los grabadores emergentes que se mencionarán a continuación, es decir, que se toman a consideración para esta investigación a los jóvenes grabadores que continúan trabajando las técnicas tradicionales, grabadores de taller con cuadernos de apuntes y dibujos, grabadores que todavía utilizan mucho sus manos y su cuerpo para dibujar, para tallar, atacar placas, cargar piedras litográficas, preparar tintas, mojar papel, utilizar rodillos y tórculos, manipular el papel. Grabadores que no ignoran la época de los “nuevos medios” en que viven rodeados, en el fondo tiene la misma necesidad de -re significar -, la diferencia son los medios que utilizan y la manera de -re significar- en vez de utilizar por ejemplo, el láser o una computadora y una impresora que genere impresos para pretender re significar un oficio, utilizan una plancha, una matriz tallada o atacada con ácidos y un tórculo para generar un impreso que re signifique el presente en relación a un pasado, por otra parte los ejemplos específicos de producción gráfica urbana en los que esta investigación se detendrá renglones más adelante se trata de grabadores emergentes pertenecientes o que pertenecieron a la ENAP así el vínculo también con la propuesta gráfica de esta investigación.

En síntesis, el significado de gráfica que aquí más nos compete; será conveniente considerar que la alusión que podemos concluir para esta investigación será aquella que tiene las palabras grabado y estampa, en ocasiones estos dos conceptos van juntos, en otras, sólo existe en el resultado una estampa, pero si estos dos conceptos existen o uno

116 Entrevista al grabador Mario Cornejo, el día 9 de enero de 2007, en el taller de producción de huecograbado “Francisco Moreno Capdevilla”, a cargo del Mtro. Jesús Martínez, ENAP, UNAM.

117 J. Martínez Moro, *op. cit.*, pp. 17-34.

de ellos, entonces se está hablando del inmenso concepto de *gráfica*¹¹⁸.



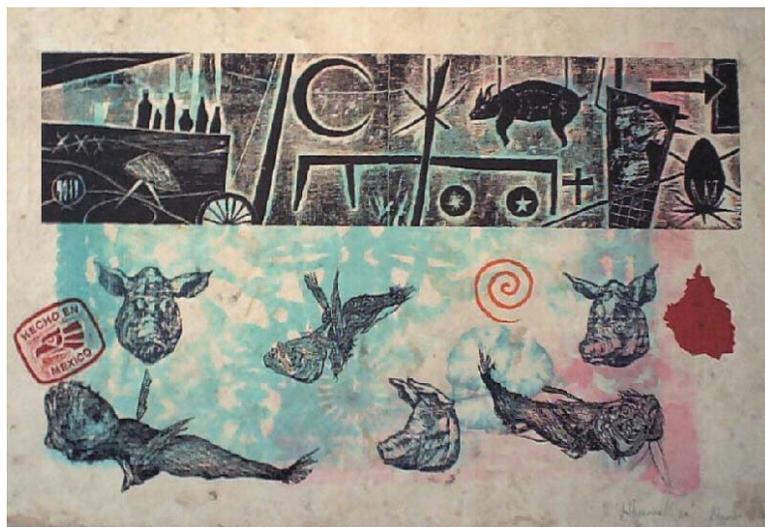
**2.12 GIOVANNY MENDOZA, POR LA DIGNIDAD DE VIVIR, DE LA SERIE LA PRIMERA
DECLARACIÓN DE LA SELVA, 2007–2008, 38 x 65 CM.**

En cuanto a la familiaridad de la persistente temática de la cotidianidad en la urbe y la necesidad de su interpretación utilizando la gráfica, se puede mencionar de manera general que existe una cantidad enorme de productores en la ciudad que simpatizan con esta tendencia, sólo por mencionar algunos otros ejemplos y de manera general pueden ser: “Erick Beltrán, que está trastocando el cotidiano con una visión universal con el manejo de la tipografía de la imagen cotidiana, un grabador con tendencia al diseño o a la multimedia que presenta precisamente ese híbrido de posibilidades (...) El tiempo de la gráfica de Demián Flores, que tiene a Toledo como su referencia, en la representación que hace de Juárez con sus personajes esqueléticos, o bien ya no es el Juárez de los billetes, es el Juárez de la cabeza de Juárez, ya no son los insectos de Toledo sino luchadores, aparte de integrar de alguna manera la dialéctica de ser de Juchitán por naturaleza, urbano por actitud. Hasta aquí son personas conocidas, pero que han trascendido por trabajar esa temática. Ahora bien, pensando en los grabadores que están en movimiento, pero aún no

118 “Se entiende que un grabado es la matriz: el taco de madera, la plancha de metal u otro material duro, que haya sido incidido o tallado, sea susceptible de recibir tinta y permita trasladar la imagen al papel, a través del proceso de estampación o impresión, tantas veces como sea necesario. La composición, pasada de la matriz grabada al papel, mediante el entintado y la presión, se denomina estampa (...) También por extensión del término, dentro de la clasificación de grabados y estampas, se admiten y engloban las litografías y las serigrafías (...) Con el tiempo se han ido desarrollando otras sub-técnicas que han concluido en nuevos métodos, mediante los cuales, se obtienen imágenes múltiples sin necesidad de incidir o tallar la matriz, y su aspecto formal es similar al de los tradicionales: tienen un proceso de elaboración parecido; se mantiene la imagen en un soporte de papel (...) Por estas razones también se las incluye dentro de las clasificaciones generales de grabados y/o estampas, e igualmente su resultado se denomina estampa.” Vid. R. Vives Pique, *op. cit.*, 2003.

son igual de conocidos, pensemos por ejemplo en Giovanni Mendoza (fig 2.12), que lo importante es la intención de unir todo su discurso a las voces de las manifestaciones de las marchas. Alejandro Villalbazo (...) se dice que creó un movimiento urbano, por cierto fuera del contexto urbano, porque Toluca por más urbana que se quiera ver no ofrece toda esta visión, aún está inmersa en otra realidad, pero así como para llamar un movimiento como él lo hace, del “sensacional de gráfica”, porque así son sus proyectos, que son como capítulos de la historia de su taller La pintadera, que tiene la intención también de recrear un cotidiano, un cotidiano que no es cierto, un cotidiano que está más dirigido a la imagen del Distrito Federal, pero que no está involucrada realmente con el contexto al que ahora él pertenece, que es Toluca y en la que ha hecho una escuela de seguidores. A Villalbazo le interesa lo urbano como un enjambre de colores, un enjambre de posibilidades estéticas, no le interesa la criticar.

De Joel Rendón, lo importante es su propuesta de sumar a más público a que experimenten el grabado, es decir su intento por revalorizar una gráfica con cierto carácter social”¹¹⁹.



2.13 ALEJANDRO VILLALBAZO, XILOGRAFÍA A COLOR.

Entendemos entonces que existe un gran compendio de grabadores preocupados por la temática del mundo cotidiano en esta ciudad, y la interpretación de esa realidad. Esta temática, a grandes rasgos observada e interpretada prácticamente en dos gigantes bloques, que en esencia siempre han existido, en uno encontramos en resumen, el espacio o lo concerniente del hábitat en sí y su estética, es decir una tendencia más familiarizada con un *estudio del territorio*, en este sentido estricto del término, curiosamente podemos encontrar raíces que involucran de alguna manera la etología con la acción de

119

Entrevista al Mtro. Alejandro Pérez Cruz, en Cd. Nezahualcoyotl, el día 13 de enero de 2007.

grabar o intervención del espacio: “la territorialidad inicialmente fue estudiada en el campo de la etología, en referencia a la marca que los animales imprimen sobre su territorio. Posteriormente ha sido objeto de reflexión en las ciencias sociales desde varios ángulos.”¹²⁰.

Un ejemplo en cuanto a la interpretación del entorno urbano, puede ser el trabajo de Juan Naranjo y sus xilografías de paisajes urbanos que conjuntan un libro que reflejan una visión similar a la de Alejandro Pérez Cruz, en cuanto al concepto de la ciudad como lugar de eterna construcción; sin embargo, para Naranjo es importante formalmente la abstracción de esta estética urbana, por otra parte el uso del color en correspondencia con la superposición de planos y texturas originadas por el corte de la navaja y la talla en madera quedan como resultado en el impreso.

Una invitación a leer muros y andamios transformados en planos, es también de importancia el concepto de re-significación para este grabador, ya que sus impresos al igual que pueden estar como en el grabado tradicional en papeles de algodón, también podemos encontrar otra versión de la misma imagen en otro material de soporte de impresión, como cuando la imagen es impresa en fragmentos de costales de cemento dispuestos al azar, de esa manera la condición de estampa múltiple en el caso de la edición en papel de algodón (limitada por ser planchas perdidas), y de estampa única en el caso de los impresos en costales.



2. 14 JUAN GONZÁLEZ NARANJO, XILOGRAFÍAS A COLOR
(PLANCHA PERDIDA),
48 x 90 CM., PERTENECIENTES A SU LIBRO:
ESPACIOS INCONCLUSOS VISTOS DESDE UN LIBRO ALTERNATIVO, 2009.

120

P. Ramírez Kuri y M. A. Aguilar Díaz (coords), *op. cit.*, p. 14.

Y por otro lado, o en otro bloque se encuentra la larga tradición de estudio antropológico, social por decirlo de una manera muy general, este bloque guarda más relación para esta investigación, ya que es el que constituye toda una tradición en los impresos de este país. Lo importante de mencionar estos dos bloques de estudio, es que se tienen que entender con lo fundamental que implica el acto de la interpretación de realidad urbana; en ese sentido la relación natural que guardan entre sí, es el placer que necesariamente experimenta todo productor, en el acto de mirar que tiene el creador, “vivimos en este constante de esquivar la realidad, pero como creadores tenemos que retratarlo, no podemos evitar, nosotros no lo podemos evitar porque tenemos una enorme enfermedad que aparte de ser visionarios, somos voyeristas, nos encanta ver”¹²¹.

Antonio Domínguez y Noel Rodríguez, los dos grabadores emergentes como visionarios y voyeristas de esta ciudad, manifiestan los dos en su distinta manera un factor que necesariamente constituye una respuesta más de la interrogante del *por qué* la tendencia a la temática cotidiana en la urbe, en la gráfica emergente mexicana actual; se agrega una respuesta más a esta interrogante hasta este punto intencionalmente, ya que esta respuesta tiene relación directa con la propuesta de estos dos grabadores emergentes, se trata de un elemento muy asociado con la monotonía, es decir se trata de un ingrediente cotidiano el cual es objeto de preocupación en relación al modo de vida urbano, es decir la *indiferencia*: “En las grandes ciudades, los límites tienden a acortarse y sus habitantes están obligados a mantener un contacto estrecho con miles de personas todos los días -como ocurre, por ejemplo en el transporte público. Para poder soportar esta situación, el habitante de la ciudad tiende a excluir todo sentimiento, dando paso a la indiferencia a veces absoluta por todo lo que ocurre a su alrededor. Esta situación generalizada produce una especie de atrofia en la capacidad de reaccionar a las impresiones e impulsos básicos que dominan las relaciones en las sociedades más tradicionales. Así, la indiferencia que incide en las relaciones personales dentro de la sociedad de masas, es para Simmel un medio de supervivencia.”¹²² De igual manera, la indiferencia es para Antonio Domínguez y Noel Rodríguez un detonante vital generador de la interpretación de imágenes, para evidenciar este malestar cotidiano urbano, estos grabadores interesados de manera distinta en los espacios públicos, utilizan el recurso del escenario y la atmósfera que ofrece el transporte público, un escenario que verdaderamente en esta ciudad tiene grandes variantes, el bici-taxi, taxi, microbús, combi, metrobús, metro, tren ligero, RTP, tren suburbano, en todos estos entornos encontramos atmósferas distintas que sintetizan en general, la masa humana de personajes transpirando distintos estados anímicos. En el caso de estos dos grabadores más específicamente, son sus imágenes portadoras de un presente que hace alusión al fenómeno vivencial que genera un transporte colectivo que es el metro, tema que sin duda constituye un amplio horizonte de estudio, en sí mismo es todo un submundo. Respecto al metro y su estética, Carlos Monsiváis ofrece una visión que es conveniente incluir en referencia al trabajo de estas dos propuestas: “El vagón es

121 Entrevista al Mtro. Alejandro Pérez Cruz en Cd. Nezahualcoyotl, el día 13 de enero de 2007.

122 Héctor Quiroz Rothe, *op. cit.*, p. 28.

la calle, el metro es la ciudad, el boleto es el santo y seña para sumergirse en la asamblea del pueblo, el hacinamiento es el origen de las especies, y el usuario (...) acepta las fatigas de las convivencias y, lo acepte o no, admira los espectáculos a su alcance, que en sitios con espacio disponible o posible le parecían abominables (...) el reino de la estética de la indiferencia”¹²³.

En el caso de Antonio Domínguez, se trata de un grabador de oficio egresado de la ENAP, que se ha preocupado e insistido en adentrarse en la temática urbana, trabaja el huecograbado en placa de metal lámina negra, buscando en este material una constante experimentación y un medio idóneo para los fines técnicos que persigue, al igual que el sentido práctico y económico, su constante y persistente técnica del aguafuerte que reconoce como un proceso complicado, y la búsqueda de calidades lineales ocasiona el interés de registrar con los ácidos en la placa la interpretación del reflejo de su personalidad, en cuanto a lo que provoca para algunos vivir incrustado dentro de una gran masa social, el grabador expresa con sus impresos la interpretación de un presente cotidiano, pero con síntomas de agorafobia, respecto a ese interés cabe destacar el trabajo que realizó en su “bitácora gráfica”, que es un registro a lo largo de un año de imágenes alusivas a la ciudad de México, muchas de esas imágenes incluyen las vivencias del transporte público; como génesis de esta temática, necesariamente tiene que ver el carácter vivencial registrado en apuntes *in situ*, ya que ha sido un espacio muy común dentro de su cotidianidad, al respecto él asegura: “como muchos, la mayor parte de mi vida me la he pasado en el transporte colectivo, cuando iba a la escuela me tardaba dos horas y media de ida, y otras dos horas y media de regreso, y pues era inevitable hacer imágenes con esa temática, en este caso lo que me interesaba era mostrar el punto de vista que me producía ese ir y venir”¹²⁴.



**2. 15 ANTONIO DOMÍNGUEZ, EL REFLEJO,
AGUAFUERTE Y TRANSFER, 2004, 26 X 50 CM.**

123 Carlos Monsiváis, *op. cit.*, pp. 169, 173.

124 Entrevista al grabador Antonio Domínguez en el taller Utopía gráfica, ubicado en la calle de López, en los rumbos de la zona centro del D. F., el día viernes 10 de julio de 2009.

En realidad, el trabajo de este grabador lo que propone en sus imágenes es llegar a un impacto visual inmediato, busca un lenguaje más directo de lectura que no sólo se dedique a recrear una crónica visual, obteniendo un presente autorreferencial que más bien viene implícito en sus imágenes la crítica social, además de que la interpretación del presente que le interesa incluye como ingrediente cierta alusión surrealista en las escenas, al igual que su vínculo con el pasado trasladándolo al presente; en sus palabras asegura: “en el trasfondo se trata de esa sensación surrealista que a veces se puede pensar que existe o en la que estamos envueltos en la ciudad, y era reflejar ese hacinamiento al que estamos sometidos la mayoría de la ciudad, la intención era que las imágenes fueran un poco sofocantes (...) Podría decir que retomé un poco de las atmosferas oscuras de Goya, y un poco de lo que son las multitudes de Ensor, también las máscaras, pero por ejemplo también partir de referencias literarias, el punto de partida con el que comencé hace más de diez años fue el libro de Giovanni Papini, *Gog, el libro negro*, este libro habla de un personaje que es un egocéntrico, en pocas palabras un misántropo, creo que la mayoría de los habitantes de la ciudades modernas entre comillas son misántropos, viven ensimismados y preocupados por ellos mismos, de ahí que existen todas estas diferencias sociales, económicas y demás; entonces las referencias son de algunos artistas y literarios”¹²⁵.



2. 16 ANTONIO DOMÍNGUEZ, EL PASAJERO NO VE EL MISMO CORAJE QUE LOS HOMBRES
DE ABORDO, AGUAFUERTE Y TRANSFER, 2004, 26 x 50 CM,

Dentro de esta crítica social trabajada por Domínguez, no sólo es importante manifestar la indiferencia que vive el capitalino, en este caso dentro de este submundo; su propuesta gráfica está también enriquecida por un ingrediente que parece necesario en la existencia de toda metrópoli, un ingrediente que para entender su extraña fascinación habrá que retomar a la antigüedad en cuanto a este gusto estético por el ingrediente vi-

125 Ibidem.

vencial de la violencia, al respecto nos dice Eugenio Trías: “en Platón (...), la belleza traza un círculo de horror con sus hermanas, locura y muerte: de ahí que el filósofo, para encontrarse con ella, ‘tenga que morir’ (*Fedón*) o ‘deba enloquecer’ (*Fedro*)”¹²⁶.



2. 17 ANTONIO DOMÍNGUEZ, *-HAN DICHO QUE LA REALIDAD ES UNA ALUCINACIÓN-*, PUNTA SECA Y TRANSFER, 76X56 CM, 2009

De hecho, el mexicano se ha alimentado de violencia a lo largo de los años, significando para todos nosotros una parte cotidiana tanto en la vida de los lugares públicos como en los lugares íntimos, desde siempre hemos vivido junto con la violencia: “las tradiciones de los antiguos mexicanos relativas al nacimiento del sol, su-

brayan que la sangre humana es indispensable para la vida del astro. Es imposible comprender la religión de nuestros ancestros si no se tiene en cuenta que, según ellos, los sacrificios humanos eran necesarios para la buena marcha del universo. El sol necesita alimentación; este sustento es el chalcíhuatl <el agua preciosa>, es decir, la sangre humana (...) En el centro del bajo relieve del gran calendario azteca se puede ver un rostro que saca la lengua, es Tonatiuh, el sol sediento que exige su tributo de sangre. Cuando nacía un varón, se le dirigía una especie de discurso en el que se decía que había venido a la Tierra para dar sangre al Sol. El destino normal de un guerrero consistía en ofrecer víctimas a los dioses y luego caer él mismo sobre la piedra de sacrificios. Así se convertía, en los cielos, en compañero del sol (...) la preocupación principal de nuestro pueblo es aún la de dar sangre al Sol, derramándola generosamente con el menor pretexto. Somos un pueblo atávico que tiene la fortuna –en el cielo– de ocupar un sitio de preferencia en el

126

Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 45.

carro del Sol. Personalmente, el mexicano sabedor de este derecho, motivado por la costumbre ancestral, trata en la tierra de ocupar un sitio privilegiado en el carro gubernamental -repleto siempre-, sin descuidar por ello, la diaria ofrenda a Tonatiuh”¹²⁷. En la actualidad, ejemplos como los diarios sensacionalistas del “Alarma”, son los testimonios de esta realidad de continuo presente o en un nivel más público, obtendremos también una larga lista de sucesos violentos que fácilmente nos pueden recordar presencias de otros presentes tan similares a la poética visual de la crónica de un Posada o de un Goya. ¿Por qué no?, basta con recordar las imágenes y testimonios de la balacera ocurrida el 18 de septiembre del 2009 en el metro Balderas, o por ejemplo el acto terrorista y antipatriótico que ocurrió el día del grito de independencia del 2008 en Michoacán, justo en el lugar de la celebración y sus alrededores¹²⁸.



2. 18 ANTONIO DOMÍNGUEZ, *LOS DURMIENTES (BOCETO)*, PLUMA ATÓMICA (BIC)
 SOBRE PAPEL OPALINA DE AGENDA,
 2004, 8 x 16 CM.

Respecto al gusto por la violencia en la crónica visual de A. Domínguez, es indudablemente en razón de la época que vivimos y de ahí su necesidad de materializar el presente en el impreso bajo argumentos como el siguiente: “es algo tan cotidiano, que vemos que pasa desapercibido (...) el trasfondo es que es tan natural que pasa inadvertido, estamos tan acostumbrados a vivir en esta realidad tan absurda que si no vivimos esto, es decir que si no vemos algo que posiblemente en otro lugar pareciera descabellado, por ejemplo el viaje en el metro ver que la gente se agolpa, se pelea por cualquier cosa, y ves personajes que se antojan fantásticos como mudos cantando en el metro y cosas así, en cualquier otro lugar dirían ¿qué está pasando aquí?, pero aquí es tan natural, que si no ves esto yo creo que te

127 Gonzalo Martré, *Hazañas del mexicano en situaciones extremas*, México, Cofradía de coyotes, 2008. p. 5.

128 <http://www.unafuente.com/16-09-2008/dos-explosiones-posiblemente-de-granadas-matan-a-por-lo-menos-cuatro-personas-y-hieren-a-varios-durante-ceremonia-de-el-grito-en-michoacan/>

sentirías raro, yo creo que estamos llegando a un grado alarmante, a un marasmo se puede decir, una decidía, una indiferencia total, la mayoría de las personas están viviendo ensimismadas, están viviendo en un tiempo presente, no hay futuro”¹²⁹.

En cuanto al uso de los recursos de la técnica, a pesar de tratarse de un grabador que él mismo se define como apegado a la tradición, prueba de esto es la invariable impresión en el soporte de papel algodón, sin embargo, no menosprecia la existencia de métodos alternativos en el impreso, de hecho es importante para su bitácora gráfica la utilización de otros medios como el *transfer* o la impresión digital en *plotter*, con la intención de abordar en el impreso la búsqueda del doble discurso entre lo tradicional y lo alternativo, así como la doble lectura entre la imagen y los textos ofrecidos por el *transfer* o el *plotter* en cuanto a técnica, formalmente se trata de una búsqueda de intervención espacial en el impreso, y una necesidad de doble lectura en el caso de la bitácora gráfica; el recurso de la transferencia resultó imprescindible, ya que precisamente se trataba de hacer una alusión a las hojas que contiene una agenda en cuanto a su información, fechas, directorio, etc., el medio electrónico a favor de una practicidad y como elemento compositivo necesario para la lectura de la imagen: “un planteamiento estético, pero llevado a la parte funcional, habla acerca de reforzar una temporalidad del autor, porque finalmente para ese proyecto que se realizó así fue netamente, se partió de lo auto referencial aunque así es siempre, pero aquí sí es más evidente, ahí el discurso era más encriptado y precisamente ya con las fechas y todos los demás datos propios de la agenda, la persona que me conoce sabe perfectamente a que me refería, incluso ya dentro de la agenda había hecho anotaciones, unos comentarios a manera de, digamos, diario y a la vez al momento de incluir las imágenes eran ilegibles, entonces creaban en el espectador como ese interés de saber qué estaba yo narrando ahí, porque el texto está desarticulado con la imagen, entonces ahí volvemos a lo que es el discurso que se multiplica. Enfrentar al espectador con una serie de elementos para que él saque sus conclusiones, porque a fin de cuentas crear ese ánimo de que la ciudad es un caos, ya cualquier fecha del año siempre va a haber una serie de elementos caóticos o fechas particulares que van a remitir a imágenes (...) darle a cada fecha una imagen, que de cierta manera así funcionamos nosotros en general, sabemos que en determinado tiempo vienen ciertas cosas que tenemos que resolver”¹³⁰.



2. 19 ANTONIO DOMÍNGUEZ, LOS DURMIENTES, AGUAFUERTE Y TRANSFER, 2004, 26 X 50 CM.

129 Entrevista al grabador Antonio Domínguez en el taller Utopía gráfica, ubicado en la calle de López, en los rumbos de la zona centro del D. F., el día viernes 10 de julio de 2009.

130 Ibidem.



2. 20 ANTONIO DOMÍNGUEZ, MIS OJOS DE HOMBRE YA MUERTO REFLEJABAN LA FLUENCIA DE AQUEL DÍA, AGUAFUERTE Y TRANSFER, 2007, 80 X 50 CM.

Es aún más fuerte visualmente el recurso de la transferencia cuando lo lleva a una temática fuera de la bitácora, como el caso de producciones más recientes en las que aún continúa trabajando con la temática de la vida citadina, aunque en este caso el entorno del metro ya no es necesario y más bien se trata de un compendio de personajes característicos de la urbe, con sus serie de *Los menesterosos*, en donde el recurso de la transferencia adquiere una fuerza necesaria para reafirmar el contenido o dar esa fuerza necesaria de la imagen, la preocupación por el sentido de crítica social al igual que la eterna búsqueda de identidad, continúan como hilo conductor en su producción grafica de aguafuertes, así como la agenda, se busca un doble discurso de lectura; una de las diferencias entre esta serie temática y la antes mencionada, es también el tamaño de los formatos en la serie de *Los menesterosos*, que en un principio comenzó con formatos pequeños y terminó en medidas de cada plancha de 80 x 50 cm, otra diferencia es la re-significación de la imagen y la intervención del soporte, ya que genera un contenido conceptual más profundo entre el grabado (imágenes de indigentes) y el recurso de la transferencia, ya que en este caso se trata de la intervención de actas de nacimiento: “el acta de nacimiento es la identidad que de cierta manera intenté y no sé si lo logré, devolverle esta identidad a los personajes, las personas que vivimos en esta ciudad estamos tan ensimismados en el movimiento cotidiano que olvidamos que existen, si vamos en el metro, en el camión o la calle los ignoramos, no existen, son los fantasmas,

los nuevos fantasmas de la ciudad. Pasan inadvertidos, son ignorados y son sobajados, y la intención era ésa, devolverles su identidad, que el espectador al ver la imagen supiera que ellos tienen un nombre, que tienen un pasado, independientemente del *por qué* están en estas circunstancias, son personas también; entonces alguna vez conocí a alguien, un menesteroso que era de clase alta, pero después del temblor del 85, murió su esposa y se volvió loco, se podría decir, se tiró, se dejó caer y por eso es que vive así, entonces es tratar de invitar al espectador a pensar a reflexionar ¿Qué hay detrás? ¿Qué pasa con esas personas? También dejar entrever que uno no está exento a acabar igual que ellos”¹³¹.



2. 21 NOEL RODRÍGUEZ, *LAS COMADRES*, LINÓLEO IMPRESO EN TELA,
2007, 80 x 120 CM.

En el caso de Noel Rodríguez, quien también comparte el interés temático del escenario cotidiano del submundo del metro, presenta en sus impresos una poética gráfica con intenciones distintas, en este caso se trata de un joven grabador emergente aún en formación dentro de la ENAP, que ha encontrado en el grabado no sólo la formación de un oficio, también un medio ideal de interpretar el presente cotidiano utilizando las mismas herramientas tan populares de la vieja escuela de la gráfica mexicana, como el uso del linóleo, por ejemplo. La necesidad de la utilización del grabado a favor de una búsqueda por conseguir también un impacto visual contundente se puede percibir, sin embargo,

131 Ibidem.

para Noel no es importante materializar de manera explícita en sus imágenes el horror de la vida en el submundo, ni una metáfora violenta del presente en el metro, más bien sus imágenes nos pueden aludir más fácilmente a esta misma cualidad de la indiferencia, del aburrimiento, del individualismo dentro de la masa social, la carencia de interacción con los demás, e incluso algo hay de depresión (y él mismo admite, frustración), en realidad se trata de una representación de un fragmento cotidiano de introspección de los personajes dentro de los vagones del metro, donde todos son extraños respirando la misma densidad de realidad mexicana, respirada en el exterior del vagón con la diferencia de reducir el espacio a este interior comunal: “el metro es la ciudad y en el metro se escenifica el sentido de la ciudad, con su menú de rasgos característicos: humor callado o estruendoso, fastidioso, docilizado, monólogos corales, silencio que es afán de comunicarse telepáticamente con uno mismo, tolerancia un tanto a fuerzas, contigüidad extrema que amortigua los pensamientos libidinosos”¹³².



2. 22 NOEL RODRÍGUEZ, *AL CÉSAR, LO QUE ES DEL CÉSAR*, LINÓLEO IMPRESO EN TELA, 2007, 70 X 120 CM.

Claramente, estos impresos representan en síntesis, tanto conceptual como formalmente, una re-significación de la escuela del grabado mexicano, pero simulando transportar la misma estética a nuestros días. La producción de este joven grabador en formación constituye en cuanto a su intención, el traslado de propósitos similares que celosamente manifestaron los grabadores del siglo pasado, en alusión a una gráfica de función social; él mismo reconoce como aliciente de su quehacer todo este espíritu, sobre

132 Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 111.

todo el trabajo de la primera etapa de trabajo del TGP; obviamente la importancia del legado de Leopoldo Méndez, es decir “todos esos grabadores que se involucran en el sentido social y que optan por ese carácter de la gráfica como medio de reproducción, difusión y de impacto para llegar directamente a la gente, en específico del TGP, con la tradición de Posada y Manilla, igual que aquellos que después han formado lo que significa la gráfica del 68, o también los grupos como Suma o el Proceso-pentágono”¹³³.

La necesidad de abordar la temática urbana en lo que lleva de producción, tiene como vínculo la preocupación por el factor de la indiferencia, de hecho su punto de vista es similar al de Domínguez: “viéndome como un ciudadano más de esta urbe, veo cómo la misma concentración de la urbe que atrae y acarrea muchos problemas, y dentro de éstos está el ensimismamiento de las personas, en sus problemas, en su vida, en su problemática tal cual que lleva la vida –muchas veces no se vive como se desearía vivir-”¹³⁴; aunque la referencia que hace de este sentir está más ligada a la problemática de la jerarquía social y las diferencias sociales que esto provoca. En cuanto al aspecto conceptual, se integra su pensamiento político que básicamente contiene el eterno presente de todas las ciudades contemporáneas: “volver a hablar de la injusticia, la marginación, el deterioro físico y moral de sus habitantes, y de la degradación del medio ambiente en la ciudad, puede resultar reiterativo. Sin embargo, tras doscientos años de malestar provocado por la ciudad industrial y después de numerosas propuestas, planes y proyectos, los problemas vuelven a resurgir, ya que en el fondo no han sido resueltos, como tampoco se han resuelto las contradicciones inherentes al sistema capitalista”¹³⁵. Respecto a esta actitud política se ha despertado en sus últimas experimentaciones un cambio temático que se aleja del mundo del metro, el transporte urbano sigue siendo su interés como temática, pero ahora se aleja del linóleo y regresa a la xilografía de gran formato (120 x 240 cm), y su principal pretexto gira en torno a la bicicleta, como razón de esto podemos sintetizar en dos propósitos: en primera instancia, busca fomentar con sus imágenes la utilización de la bicicleta como propuesta de medio de transporte, obedeciendo precisamente a esa búsqueda por un cierto seguimiento de postura política, o como él mismo afirma, una alternativa que busca entre varios motivos la preservación del medio ambiente, el mejoramiento de la salud. Y por otra parte, sus imágenes de bicicletas son en referencia y de preferencia dirigida a los personajes de la clase trabajadora que ocupan este medio para realizar su labor cotidiana; otra similitud mas con los grabadores anteriormente mencionados, no olvidemos que la intención del TGP también fue de acercarse a las clases obreras.

Formalmente, dentro de este espíritu similar de la gráfica mexicana pretende solucionar las imágenes buscando el realismo social, para esta génesis de los impresos utiliza también apuntes *in situ*, aunque es importante para él la herramienta del registro fotográfico, como guía y pretexto de interpretación, a este respecto cabe recordar que la

133 Entrevista realizada al grabador Noel Alexis Rodríguez Filio en la galería autónoma de la ENAP, el 12 de Noviembre del 2009.

134 Ibidem.

135 H. Quiroz Rothe, *op. cit.*, p. 39.

fotografía como herramienta para perseguir un fin distinto mediante el grabado ha sido muy utilizada y los grabadores mexicanos ya mencionados del siglo pasado, en algunas ocasiones recurrieron al registro fotográfico para la elaboración de sus imágenes.



2. 23 NOEL RODRÍGUEZ, *UNA CANCIÓN PARA EL AMOR*, LINÓLEO IMPRESO EN TELA, 2007, 80 x 120 CM.

Cabe destacar también, en cuanto a la utilización del linóleo, que no sólo significa ese seguimiento de la tradición de la época del grabado mexicano, en tanto que la utilización de este material, pues se trata también de guardar una relación más estrecha con la imagen del transporte público, ya que el tipo de linóleo que Noel utiliza es precisamente el hule que utilizan el suelo de los microbuses, en ese sentido se involucra un cierto sentido conceptual del material y re-significación del espacio, Noel asegura: “me costó trabajo cambiar de la madera al linóleo o al hule, por todo lo que tienes que resolver directamente en el linóleo y que la madera por sí misma te resuelve otros aspectos por su cualidad textural, curiosamente fui a dar con el hule, que es el piso de los microbuses y quedaba bien porque la temática era tal cual los transportes públicos y del traslado de los transeúntes en la ciudad, y embonó perfectamente con todo lo que implica el transporte y creo que le dio sentido también”¹³⁶

136

Entrevista realizada al grabador Noel Alexis Rodríguez Filio, en la galería autónoma de la ENAP, el 12 de noviembre de 2009.



2. 24 NOEL RODRÍGUEZ, *ANHELOS SUEÑOS Y REALIDADES*, LINÓLEO IMPRESO EN TELA, 2007, 120 x 120 CM.

Finalmente y como otra característica más que nos puede reafirmar esa similitud del pasado con las últimas propuestas de experimentación de las xilografías de Noel Rodríguez, perteneciente a este siglo o a este presente, tiene que ver con la misma actitud de contracultura que existió en la gráfica mexicana, cuando por ejemplo el grabado era destinado no a los circuitos comerciales del arte, ni específicamente a las instituciones culturales, es decir *en contra de esa cultura*, o cuando se entendía la existencia de la afinidad con el muralismo mexicano, que invita a la propuesta de una lectura de la imagen abierta a todo el público, generando más bien de esa manera otra alternativa de cultura, en este caso utilizando los muros; El Taller de la Gráfica Popular y la gráfica del 68 como sabemos, lograron fácilmente el objetivo de intervenir y apropiarse de las esquinas dejando en sus impresos gritos de combate; en el caso de Noel existe igual esa constante actitud de intervención y apropiación a favor de este espíritu de causa social, de compartir y manifestar en las calles una voz impresa y materializada en imágenes, que si bien está muy lejana de contener la misma fuerza y alcance de aquellas épocas, se trata también de una constante preocupación por estar más cerca de los sectores marginales o incluso del proletariado en su conjunto; para este propósito las calles representan aún en esta época un medio para enfrentar al público, el mismo autor admite que la lectura de sus impresos se puede dar

en cualquier espacio, aunque están pensadas y diseñadas para la intervención urbana.¹³⁷ Habrá que considerar al respecto la diferencia de épocas, en cuanto al propósito de lectura o impacto visual que representan estos impresos en referencia a la funcionalidad de la imagen en la urbe; un factor positivo para el funcionamiento del impacto visual que se desarrolló en las intervenciones y apropiaciones urbanas desarrolladas por el TGP y aun en la gráfica del 68, puede ser que tenga que ver con un factor cuantitativo, ya que nos referimos a épocas en que la urbe contenía una menor cantidad de imágenes y manifestaciones urbanas de otro tipo, en relación a esta época en que la urbe es en sí, todo un soporte infinito que constituye un imperio de imágenes de muchos tipos, y a la cabeza de este imperio la imagen publicitaria y todas sus implicaciones urbanas; después de esto se desprenden otro tipo de imágenes, de inscripciones que en síntesis podríamos referir o introducirlas dentro del mundo del grafiti, sin embargo no es necesario que lo entendamos como equivalente; también otro tipo de mensajes como los estenciles, *stickers* y la pinta de mantas; en estos días todo este aglutinamiento de imágenes urbanas prácticamente se convierten en el tapiz de la ciudad, la difícil codificación de todos estos mensajes que están más cercanos de provocar una saturación visual; sin embargo, aunque de manera distinta, el impacto visual sigue presente en este tipo de propuestas con intención de intervención urbana, y es de manera distinta en relación a los medios ahora están a la cabeza, en cuanto estas alternativas, la utilización de la computadora a favor de la practicidad sigue esta tendencia, pues ahora parece ser un requisito hacer imágenes con Photoshop, hacer alto contraste imprimir y utilizar esa impresión como guía para pasar a un soporte, hacer unos cortes y generar una plantilla o estencil, o simplemente imprimir en papel adherible y listo,¹³⁸ lo cual no quiere decir que la imagen esté exenta de fuerza, un ejemplo de esto es la utilización que alcanzaron estos medios en el conflicto de la APO en Oaxaca, al igual que significó la gráfica una alternativa de información a las versiones oficiales que se proporcionaban. Sin embargo, hoy el discurso de la imagen es tan libre que el resultado es sin duda una gran cantidad de imágenes de cualquier pretexto, todo es válido, así que esta invitación de intervención urbana es tan abierta que puede quedar en un extremo muy cercano a la “moda”. Así que la propuesta de intervención urbana de Noel Rodríguez en esta última etapa de experimentación con la temática de la bicicleta, si bien no es un evidente grito de guerra explícito, si se puede afirmar de manera más fácil que es en esencia una presencia del pasado, no sólo por la actitud, el vínculo es importante, sino también en cuanto a la utilización de la técnica y el seguimiento a la tradición, a diferencia de otro tipo de propuestas igual de anónimas en la urbe, aquí se trata de una vuelta a los orígenes de estos medios de reproducción, en ese sentido se da la utilización de xilografías y se busca también otro tipo de impacto ocupando gran formato.

Un ejemplo más dentro de las propuestas emergentes, es el del joven grabador Mario Cornejo, quien también fue estudiante de la ENAP; este joven emergente de la gráfica representa una afinidad con la propuesta de Noel Rodríguez, pero al mismo tiempo una

137 Ibidem.

138 [HTTP://FOTOS.PACHECO.CRONOPIOS.ORG/MAIN.PHP?G2_ITEMID=76](http://fotos.pacheco.cronopios.org/main.php?g2_itemId=76)(NOVIEMBRE 2009)

diferencia de actitud en referencia a la doble posibilidad de lectura de los impresos y en relación a la presentación de propuesta de montaje, es decir, la propuesta de lectura en espacios específicos más cercanos o pertenecientes a salas de exposición y la utilización del espacio urbano como soporte a intervenir, utilizando gráfica. La propuesta gráfica del joven Mario entra más fácilmente que los ejemplos anteriores, en las tendencias de adentrarse a los terrenos de las hibridaciones en que gran parte del arte contemporáneo se encuentra estacionado en esta época, la diferencia de esta propuesta es que no podemos hablar con la misma certeza que referimos los ejemplos anteriores, de los cuales fácilmente podemos asegurar que se trata de una intención del *pasado en el presente*, es más propio encontrar en su propuesta precisamente esta hibridación y en ese sentido también puede ser pertinente aceptar una conjunción de tiempos, el *pasado y el presente*, aunque esto no quiere decir que su propuesta carezca de intenciones similares a las del pasado. Mario presenta en su propuesta gráfica un diálogo, de tradición y alternativa, presentando de esta manera variaciones en la gráfica; en síntesis, podemos encontrar como lectura adecuada de su propuesta la utilización de una constante: el recurso de la intervención.



2. 25 MARIO CORNEJO, SIN TÍTULO (PIEZA QUE FORMA PARTE DE LA EXPOSICIÓN NIÑOS TERRORISTAS), AGUAFUERTE, UTILIZANDO VARIAS PLACAS RECORTADAS SOBRE PAPEL DE ALGODÓN E INTERVENCIÓN GRÁFICA, 2006, 74 X 112 CM.

La propuesta gráfica de Mario acepta tanto el uso del espacio interior como el uso del espacio exterior, en cuanto a su presentación en un espacio interior, se puede observar claramente una conjunción entre el oficio del grabado con los métodos tradicionales propios del huecograbado sobre el soporte de papel de algodón y el encuentro con la utilización de espacios reales como los muros del espacio interior, para realizar interven-

ciones y apropiaciones; la actitud de esto es una prueba de que el trabajo de Mario tiene una fuerte asociación con su fiel constante de la intervención, pero mucho más asociada con la actitud del “grafitero”, a diferencia de la propuesta de Noel Rodríguez. La razón de este vínculo es una vez más la importancia del carácter vivencial dentro del desarrollo de su propuesta gráfica, en este sentido es importante señalar que para Mario, antes de sus incursiones al mundo del grabado, ya existía un medio gráfico que él utilizaba, ideal para los fines que en esencia aún sigue persiguiendo, lo que significa la funcionalidad de la imagen como algo público.



2.26 MARIO CORNEJO, *TRITÓN* (PIEZA QUE FORMA PARTE DE LA EXPOSICIÓN *NIÑOS TERRORISTAS*), 2006

Respecto a las asociaciones entre el grabado y el grafiti que cabe incluir en esta investigación, con la finalidad de no adentrarnos profundamente en los intereses del “grafitero”, es aquello que tiene que ver con la dedicatoria a las clases marginadas de la ciudad, característica tan propia del grafiti como tradicional en la gráfica: “el grafiti al principio es el nombre y da origen a las clases marginadas de la ciudad, este movimiento comenzó en NY con los suburbios, los chavos buscaban cierta identidad dentro de la ciudad y pues esto fue de hecho un error, porque a alguien se le ocurrió agarrar un plumón y poner su nombre en toda la ciudad y esa fue la bola de nieve, porque entonces comenzaron a aparecer los nombres ya con una propuesta de letra, el nombre era la propuesta, eso se toma aquí como poner el nombre de pertenencia a un grupo, a un *crew* (grupo de “grafiteros”),

aquí en la ciudad de México es en los 90's, y comenzó en las zonas marginales, como en Neza, Iztapalapa, el norte en Ecatepec, la San Felipe, etc., y responde a una necesidad de los marginados (...) El pertenecer a un *crew* de escritores también tiene mucho que ver con la cultura callejera, más que el gusto musical. Más bien el gusto de escribir.”¹³⁹



**2.27 MARIO CORNEJO, INTERVENCIÓN GRÁFICA DEL PROYECTO
NIÑOS TERRORISTAS, 2006**

Entendiendo como antecedente de grabador la actitud del “grafitero”, es más fácil explicarse porque la tendencia en cuanto a la utilización del espacio exterior; esto es evidentemente por la relación directa que existe del grafiti con la calle, respecto al grafiti sólo resta agregar que su codificación de lectura no es la misma que la imagen de causa social, ya que exige una lectura más inmediata, en el grafiti como medio de comunicación se constituyen incluso códigos de lectura que pertenecen a un *crew*, sería incluso dudoso etiquetarlos tan sólo como medios que se resguardan en la contracultura, porque finalmente han logrado ser en algunos casos una necesidad de manifestación de cultura, sin embargo el único término de contracultura acertado que podemos encontrar sin negarlo es de tendencia política, y como sabemos son considerados actos vandálicos, al igual que pegar gráfica en las calles, por estar penado contra la ley. En cuanto a sus antecedentes directos, él mismo reconoce: “todo el fenómeno del 68, todo el movimiento “grafitero” de los 70’s en NY, o como los artistas que antes eran “grafiteros” y después ya entraron más profesionalmente al arte, pero sin perder esa actitud, como; Keith Haring y Basquiat”¹⁴⁰.

139 Entrevista al grabador Mario Cornejo el día 9 de enero de 2007, en el taller de producción de huecograbado “Francisco Moreno Capdevilla”, a cargo del Mtro. Jesús Martínez, en la ENAP, UNAM.

140 Ibidem.



2.28 MARIO CORNEJO, INTERVENCIÓN GRÁFICA URBANA, 2006.



2.29 MARIO CORNEJO, INTERVENCIÓN GRÁFICA URBANA, 2006.

La constante de la intervención es tan evidente, de hecho, que si tan sólo tomamos en cuenta dentro de su producción emergente la que aún está más relacionada con el sentido tradicional (aguafuertes impresos en papel de algodón); respecto a la relación que

existe en el grabado sobre la intervención del material, de la plancha y el soporte, ya se ha mencionado antes, al fin y al cabo, Del grafiti podemos referirnos -¿por qué no?- como de una trasgresión de espacios. Estos casos manifiestan en los soportes del papel, un seguimiento de traslape de matrices que se intervienen una entre otras en el impreso, creando lecturas espaciales y distintas tensiones en los planos, involucrando también otros medios como la transferencia o la incorporación del uso del esténcil en el soporte impreso, todo esto en cuanto a lo técnico; en cuanto a lo conceptual de esta etapa de experimentación, referente a la serie titulada *Niños terroristas*, a diferencia de las propuestas anteriores, no se trata de evidenciar o manifestar explícitamente algún descontento generado por la



2.30 MARIO CORNEJO, *DANA*, AGUAFUERTE Y TRANSFER, UTILIZANDO VARIAS PLACAS RECORTADAS SOBRE PAPEL DE ALGODÓN, DE LA SERIE *NIÑOS TERRORISTAS*, 2006, 74 X 56 CM.

calidad de vida capitalina en la urbe, más bien lo importante de esta propuesta, por una parte seguirá siendo manifestar la importancia del carácter vivencial, en este caso nacido bajo un cierto sentimiento de melancolía y, por otra parte, es una vez más la vinculación con la cercanía de la trans-disciplina, cuando se acerca a sugerir otras tendencias contemporáneas que también se ocupan de trabajar la temática urbana, ya que hay ligeras implicaciones situacioncitas, de apropiación y también la existencia de otros terrenos, como la instalación, prueba de ello serán las propias definiciones conceptuales de su proyecto: “surge a partir de la experiencia que tuve al ver unos niños jugando, vi que dibujaron una rayuela, un avioncito, la reflexión de esto es cómo uno se relaciona con el dibujo o cómo a esa edad, de repente hay espacios de los que uno se apodera sin darse cuenta. El proyecto de *Niños terroristas*, es un proyecto-recuerdo de algunos compañeros y su asociación con los juegos de la infancia, les pedí fotos y que me contaran anécdotas de cuando ellos jugaban eso; entonces, por eso las imágenes tienen esos retratos, al igual que el mapa que corresponde al lugar donde vivían, también donde jugaban ellos y

en general el proyecto partió para hacer una cartografía de puntos donde existían ellos. *Niños terroristas*, se refiere de una manera a remarcar lo que antes era. Existe una instalación -avioncito-, que viene del proyecto de *Niños terroristas*, sólo que ahora se propone generar espacios lúdicos con gráfica. Intervención de los espacios con gráfica buscando una invitación al juego o homenajeando la edad infantil.¹⁴¹”



2.31 MARIO CORNEJO, *SIN TÍTULO*, AGUAFUERTE Y TRANSFER UTILIZANDO VARIAS PLACAS RECORTADAS SOBRE PAPEL DE ALGODÓN, DE LA SERIE *NIÑOS TERRORISTAS*, 2006

La postura del joven Mario puede ser un ejemplo de tregua entre la tradición y lo alternativo. Podemos encontrar, en conclusión, que la urbe como propuesta en la gráfica emergente capitalina y contemporánea en México, está en movimiento y es muy vasta; distintas propuestas tan interesantes, tanto en la gráfica tradicional como en la de los nuevos medios demuestran una variedad de expresiones formales; el concepto de la grá-

fica contemporánea prácticamente va ligado al de intervención, la misma gráfica que significa intervención a un soporte, en consecuencia la estampa o el impreso -o el soporte impreso-, tiene la libertad desde hace años de optar por la intervención espacial; en ese sentido lo multidisciplinar o su presentación de manera tradicional. Y es de importancia señalar que la gráfica actual no es la única que ocupa los llamados *nuevos medios tecnológicos*.



2.32 MARIO CORNEJO,
INTERVENCIÓN GRÁFICA, DEL PROYECTO *NIÑOS TERRORISTAS*,
2006.



CAPÍTULO 3:

¡ÉCHELE GANAS... YA VE QUE NO HAY DE OTRA!

UNA INTERPRETACIÓN GRÁFICA DEL ANONIMATO CAPITALINO MEXICANO ACTUAL.

Finalmente, tenemos en este apartado la propuesta que da nombre a esta investigación, al igual que la serie de producción gráfica que resultó y dio como consecuencia este escrito; a manera de síntesis, se puede definir en este capítulo que se trata de la presentación, por una parte, del proceso creativo que intervino para materializar una carpeta de grabados que constituye a grandes rasgos, un integrante más que se adhiere a esta tendencia tan persistente de la temática del macromundo del cotidiano que existe en una ciudad que, desde hace unos pocos años, ha sido llamada “ciudad de la esperanza”. Por otra parte, se trata de una serie de reflexiones vinculadas con el desarrollo de la carpeta de grabados, reflexiones que hacen evidente que conceptualmente se trata de sólo una propuesta más que pertenece a la temática de la vida urbana, pero sobre todo del malestar por la ciudad, o más complejo aún por el sentimiento de doble filo o sensación de amor y odio que genera la vida capitalina mexicana, a este respecto el término de *capitalino mexicano actual* es incluido una vez más de manera caprichosa, ya que sólo se trata de “encriptar” el presente bajo la palabra “actual”, haciendo alusión a una realidad de eterno presente, que el mexicano conoce desde años al aceptar cotidianamente que “hay que echarle ganas porque no hay de otra”; en ese sentido, tomar el término “actual” en relación a una correspondencia con un tiempo presente, es aceptado con la única garantía de que seguramente la famosa sentencia “¡échele ganas... ya ve que no hay de otra!”, seguirá siendo tan conocida como lo fue y sigue siendo por la mayoría del anonimato capitalino mexicano, (mucho más en una época en que se vive una crisis mundial), aunque sobre este respecto se escribirá más adelante.

La serie de grabados realizados para esta investigación son el testimonio y la interpretación de la correspondencia a un tiempo que alude específicamente al periodo de producción de dos años, comprendido del 2005 al 2007; para la producción de esta propuesta, fue importante valorar el legado de imágenes que han dejado aquellos cronistas gráficos que ya se han mencionado en especial en el capítulo 1, con las figuras de Honoré Daumier, Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, reconociendo al primero de ellos como una influencia muy significativa hacia la actitud y labor que continuaron en el grabado mexicano de finales del siglo XIX e inicios del anterior; asimismo, hasta el momento hemos visto en el capítulo 2, unos cuantos ejemplos de compañeros grabadores emergentes contemporáneos a este trabajo de investigación y a la propuesta gráfica que aquí se expondrá, en cuanto a lo que concierne a la legendaria tradición del cronista urbano grabador, o bien quienes hacen gráfica demostrando el interés ya sea por el espacio público, o manifestando en el impreso lo tocante a la vida pública del anonimato; estos ejemplos como parte de una generación de grabadores jóvenes se involucran de alguna manera con la carpeta de grabados de esta investigación, lo cual indudablemente subraya la actitud realista: *el artista perteneciera a su tiempo*.

En el caso del capítulo 2 y los ejemplos expuestos, como se ha enfatizado, se trata en esencia, de la constante interpretación gráfica como documento de un tiempo de la vida capitalina que se relaciona directamente con el necesario carácter vivencial; justamente en esta idea es donde descansa mayormente el propósito de esta propuesta gráfica, y en

ese sentido el trabajo de investigación, así como el trabajo de producción vieron necesario una vez más volver la vista al pasado, y de hecho cambiar de entorno hacia Noruega con la figura del pintor grabador Edvard Munch, pues resulta imprescindible valorar su legado, la razón de esta noción básicamente se podría derivar en dos partes. En primera, aunque se trata de una diferencia temporal radical en relación con esta propuesta, no deja de estar vigente el legado que Munch dejó, tanto de su obra gráfica como de la pictórica; respecto al significado de la vida dentro del monstruo urbano y aquel maremoto visual que implica todo el anonimato cotidiano, con la diferencia de mostrar un persistente sazón de melancolía, enfermedad y dolor, la locura de Edvard Munch como un protagonista importante en este trabajo, porque también tiene afinidad con los impresos de aquel tiempo pasado en México, además de ser prácticamente contemporáneo al grabador aguascalentense: “en la misma época Posada abordaba, en su grabado, temática similar y de que la obra de Munch nos permite asociaciones con el arte de Frida Kahlo, de José Clemente Orozco, de Siqueiros o con la obra de los miembros del taller de la Gráfica Popular, entre cuyos temas nos hablan de enfermedad, de tensión, de amor y de muerte, razón para pensar que Munch es un artista que ha de ser estudiado por lo que enseña y por lo que aporta. Siempre tuvo algo concreto que comunicar”¹⁴².

En segunda, y de gran importancia como influencia para la propuesta de “¡échele ganas... ya ve que no hay de otra!”, está el constante aspecto autobiográfico muy característico de este grabador noruego, imágenes que explícitamente hablan de fragmentos de una vida, así por una parte la manifestación de la condición humana en el teatro urbano cotidiano, al igual que la búsqueda de la manifestación de estados de ánimo en torno a algunos episodios de vida muy personales que se manifiestan en la frase: “escribirás tu propia vida”.

En el apartado: “¡échele ganas... ya ve que no hay de otra!”, se encuentra lo relacionado con la verdadera génesis conceptual que dio vida al proyecto de grabados, es decir una breve reflexión de la *actual* realidad mexicana capitalina, una realidad que fue interpretada mediante una serie gráfica que necesariamente fue dividida en dos partes, ya que el proceso de producción lo requirió así. En “El cotidiano antes de llegar al impreso, o detrás de las gubias”, el lector encontrará lo que concierne al aspecto un tanto técnico, pero sobre todo una síntesis y una serie de pequeñas reflexiones personales en torno a lo que significa el trabajo de investigación cotidiano que se realiza en la práctica de distintas técnicas gráficas, que van desde la xilografía hasta la siligrafía, sin pretender con esto mostrar el mínimo interés de ofrecer una especie de manual de técnicas. En la primera parte de producción, únicamente la narrativa de un significado personal tras la experiencia del corte de navaja y las incisiones con las gubias en la exquisita hoja de triplay, la delicadez de los planos en relieve y la experiencia de los distintos formatos; en la segunda parte, la combinación de la xilografía con otras técnicas y, de igual manera,

142 Roberto R. Littman, Director del Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1998, en Centro Cultural Arte Contemporáneo. *Edvard Munch, pintor noruego (Catálogo de exposición)*. México, Fundación Cultural Televisa, 1987, p. 7.

mostrar la experiencia que resulta al manejar las técnicas como el huecograbado, litografía y siligrafía, tanto en combinación con la xilografía, así como su valor independiente. Así mismo la importancia del uso de otros recursos como la fotografía y la constante -y la más importante antes de cualquier intervención en cualquier placa- de la importancia del dibujo, igualmente se presentan breves ejemplos de series de apuntes como génesis fundamental de todo el proceso.

“¡Échándole ganas y dándome tinta!, el uso del color en una interpretación del cotidiano”, es finalmente el elemento que le da la solidez a la propuesta y al mismo tiempo la intervención de una temática tan complicada como “el color”, a este respecto y a manera de advertencia adelantada, es evidente que no se tratarán aspectos amplios del mundo del color, es imposible, ya que las fuentes bibliográficas que existen para este tema son bastante amplias, además en el caso de las artes el tema del color es inagotable y a la vez tan polémico como el tema de la forma, sus campos de estudio son tan extensos, también es un tema de estudio que exige mucho conocimiento, reflexión y paciencia (sólo por mencionar algunas herramientas para su investigación). Tanto el color como la forma tienen concepciones distintas de acuerdo a la época y a la cultura donde se desarrollan, es por eso que el color en el arte ha sido estudiado exhaustivamente y en consecuencia existe numerosa bibliografía en cuanto al tema se refiere (no se puede esperar menos de este elemento plástico tan importante para todas las disciplinas concernientes a las artes visuales, en especial en la pintura). Así que como hemos visto, hablar del color puede ser una investigación interminable.

Para este trabajo de investigación, el tema del color es reducido sólo en algunas breves notas sobre su significado simbólico, o en palabras de Itten: “intelectual y simbólico (construcción del color)”¹⁴³. Si el lector pone atención a esta tarea, descubrirá que aún así esas materias de estudio son bastante ambiciosas y también requieren de un estudio muy particular, ya que en el caso del sentido simbólico resulta un tanto ambiguo, no olvidemos que en la actualidad el término *simbólico* se ha interpretado prácticamente como toda lectura de la imagen de cada productor plástico, o en algunas ocasiones se ha caído en el lugar común de nombrar símbolo a cualquier elemento plástico que conforma a una pieza. En esta investigación, el sentido simbólico al que se hace referencia es retomando las ideas que expresó hace aproximadamente dos siglos el estudioso Frédéric Portal, quien alude a los tiempos medievales de Occidente, en aquel tiempo en que el color tenía la misma lectura que la palabra, donde el color cumplía una función de lenguaje en que el espectador fácilmente podía recibir una automática asociación con valores humanos e incluso con valores espirituales, se incluyen en esta investigación algunas de esas ideas, únicamente porque en el proceso de producción se encontraron ciertas similitudes a estas cargas simbólicas, respecto a la intención que pretendía transmitir la presencia de algunos colores determinados que fueron utilizados en la carpeta gráfica.

Es importante aclarar que sólo se tocarán algunas ideas alusivas a este simbolismo, sólo porque resulta interesante aquel tiempo en que el uso del color guardaba una significación tan importante como la forma, ya que “si nos remontamos a los orígenes de la escritura, vemos que el color fue el primer medio de transmitir el pensamiento y de preservar su memoria”¹⁴⁴. Lo fundamental para esta investigación sobre el uso del color es buscar, de manera similar que Munch, enfatizar en los impresos una interpretación de escritura de un instante, de una emoción. Es decir, en este apartado se busca explicar el ¿por qué la utilización de color en la carpeta gráfica de esta investigación?; para esta respuesta, aparte de considerar muy brevemente los puntos mencionados antes, existe obviamente una relación con el contexto actual en la urbe y en ese sentido, directamente una relación con la “apropiación”, en cuanto a la selección de color, ya que muchas veces la elección del uso del color también obedeció a la necesidad de conservar un fragmento del entorno que se pretendía interpretar, protagonizado en este caso por algún color dominante de la escena urbana a la que se hace referencia.

En *los impresos*, se trata de la presentación final de la serie *jéchele ganas... ya ve que no hay de otra!*, que prácticamente es el material visual al que el contenido conceptual de este capítulo hace mayor referencia, y por último se encuentra el *material extra*, que se trata de producción gráfica relacionada con esta investigación, aunque no necesariamente forma parte de la carpeta de grabados, se incluye este material porque es una extensión de la propuesta y también otra actitud de la misma; por otra parte, tomando en cuenta la relación temporal 2005-2007, se trata de presentar en el *material extra*, algunas secuelas de esta investigación.

Sólo queda agregar que desde este momento será difícil en este escrito evitar referirse en primera persona, ya que en muchos casos realmente se trata de reflexiones personales, por esa razón me tomo la libertad en algunos momentos de particularizar de esta manera.

144

Frédéric Portal, *El simbolismo de los colores en la Antiquedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, España, Sophia Perenis, 2000. p. 7.

3.1. ESCRIBIRÁS TU PROPIA VIDA, POR EDVARD MUNCH.

Se ha mencionado en la introducción de este capítulo, el vínculo que existe entre la obra de Munch con la de José Guadalupe Posada, José Clemente Orozco e incluso con los grabadores del Taller de la Gráfica Popular, respecto a la similitud temática que los acerca e incluso la solución formal. Como se puede entender, se trata de un personaje que ha marcado una notoria presencia tanto en el campo pictórico como en la gráfica, de hecho es pertinente agregar lo que alguna vez Toulouse Lautrec opinó en referencia al trabajo de este pintor y grabador noruego: “Hablaba yo el otro día con un entrenador en Longchamp acerca de uno de sus caballos, que estaba a punto de participar en una carrera, y él rezongó: Es más bien malo que bueno, pero estoy seguro de que armará cierto lío en la pista”¹⁴⁵, respecto a este comentario actualmente se puede asegurar que Munch al igual que el pintor y grabador belga, James Ensor, son fuertes presencias importantes, que han dejado con su trabajo no sólo un ejemplo, sino resonancias en futuros artistas interesados en expresar la vitalidad de la subjetividad, o bien, mucho más la emoción que la razón.

En lo que a mí respecta, el acercamiento a la investigación de este personaje no sólo ha significado un importante punto de partida en cuanto a la producción gráfica de la serie *jéchele ganas... ya ve que no hay de otra!*, se ha tratado una vez más y al igual que la intención que pretende el capítulo I de esta investigación, del acercamiento a los orígenes, a las raíces, el presente enriquecido por el pasado, ya que antes de trabajar en la carpeta de producción de esta investigación, he conservado en anteriores producciones gráficas la persistente temática urbana con fuertes influencias de la tradición del grabado mexicano, al igual que lo ha sido la obra gráfica de los expresionistas alemanes, con la figura de Ernst Ludwig Kirchner; sin embargo, todo ese tiempo ignorando el trasfondo existente de Munch, su presencia ha dejado un legado que acertadamente Octavio Paz comentó de la siguiente manera: “Es comprensible que su ejemplo haya influido profundamente en artistas de *Die Brücke*, como Nolde y Kirchner, en Max Beckmann y en los abstractos Kokoshka y Schiele, son conocidas las influencias y afinidades entre Orozco y los expresionistas. Es muy probable que el artista mexicano José Clemente Orozco haya conocido la obra de Munch: las acuarelas y dibujos de su primera época”¹⁴⁶. Esta resonancia en cuanto a su legado tiene mucho que ver, precisamente, con la interpretación de la experiencia cotidiana que genera el modo de vida urbano; aunque a diferencia de Daumier, Manilla y Posada, no es importante en este caso la manifestación de una serie de crónicas urbanas que relatan las variedades existentes de la vida pública de una nación, o incluso de armas de combate contra la política materializada en los impresos; en este especial caso se trata

145 Gerd Woll, “La obra gráfica de Edvard Munch”, en Centro Cultural de Arte Contemporáneo A.C., *Edvard Munch, pintor Noruego (catálogo de exposición)*, México, 1987, pp. 62, 63.

146 Octavio Paz, “Edvard Munch: la dama y el esqueleto”, en Centro Cultural de Arte Contemporáneo A. C., *op. cit.*, p. 9.

mayormente de dejar en el impreso el testimonio de un espacio interior, de una vida. Sin embargo, y aún bajo esta óptica tan intimista del noruego Munch, es posible que cualquier espectador de cualquier ciudad, pueda fácilmente sentirse identificado en cuanto a la sensación que experimenta todo individuo que en algún momento se encuentra incrustado dentro de la gran masa del anonimato ciudadano, en ese sentido “Munch fue uno de los primeros artistas que pintó la enajenación de los hombres extraviados en las ciudades modernas”¹⁴⁷, obviamente su trabajo gráfico está igualmente involucrado en cuanto esta intención.



3.1 ANSIEDAD (ANGUSTIA), 1896. LÁPIZ LITOGRÁFICO, TINTA Y ESCARIADOR. IMPRESO EN ROJO Y NEGRO, 42 x 38.5 CM.

Por estas razones, obviamente la presencia de Munch es considerada como una de las precursoras del expresionismo, tanto temáticamente como formalmente; en cuanto a la forma, la evidente y fuerte compulsión del uso del carácter de lo lineal, el corte de los planos, y sobre todo la fuerza lineal, las tensiones que se perciben en la configuración espacial reforzada por las direcciones con esa especial sinuosidad, elementos que fueron

147

Ibid, p. 12.

tomados para los expresionistas llegando a unas consecuencias aún más radicales, incluso a vivir y experimentar sensaciones igualmente intensas en relación a su época, como ir voluntariamente a la guerra con el fin de enriquecer lo vivencial para usarlo de herramienta y reproducir estas experiencias, encontrando como eficaz medio la xilografía.



3.2 NIÑA ENFERMA, 1896. LÁPIZ LITOGRAFICO, TINTA Y ESCARIADOR. IMPRESO EN NEGRO AMARILLO, ROJO Y GRIS, 42 x 57 CM.

La época y los contextos de Munch son también responsables de su visión e interpretación; el artista noruego graba y pinta durante un tiempo en el ambiente del movimiento simbolista, su estancia en París fue muy significativa y en Alemania fue muy bien recibido: “Munch había conocido a Strindberg en Berlín, y volvió a relacionarse con él cuándo se estableció en París, en 1896. En Berlín también había conocido a Lugné Poe, y no es de extrañar por tanto que Munch se convirtiera en miembro del círculo que gravitaba en torno al *Theatre de l’Oeuvre*, que era un importante punto de reunión de los simbolistas de París”¹⁴⁸. Desde sus primeras producciones no tardó en relacionarse fácilmente con la visión pesimista de la condición humana, básicamente porque su vida desde temprano conoció la tragedia con la enfermedad y muerte de su hermana, la locura de otra y muerte de su madre, como consecuencia Munch se identificó con la literatura de este tipo: “Poco a poco iba entrando en contacto con el ambiente literario y radical en torno a August Strindberg, que frecuentaba el café *Zum Schwarzen Ferkel*. Este círculo incluía entre otros al escritor polaco Stanislaw Przybyszewski, al historiador alemán de arte Julius Meier-Graefe y al joven escritor experimental Richard Dehmel. Este ambiente con su orientación simbolista y su interés por la filosofía de Nietzsche, su preocupación por los temas eróticos y fantasías sobre la muerte, contribuyó a intensificar los rasgos funda-

mentales de la psiquis de Munch”¹⁴⁹. También fue importante la presencia importante de Fiódor Dostoievski, pero no puede pasar inadvertida la importancia que tuvo para Munch, la afinidad con su radical amigo Hans Jaeger, considerado como un filósofo del amor libre y quien formuló una lista que llamó *Los nueve mandamientos Bohemios*, que se listaban de la siguiente manera:

- 1 Escribirás tu propia vida
- 2 Cortarás todos tus vínculos familiares
- 3 Nunca se llegará a tratar a los padres tan mal como se merecen
- 4 Nunca sablearás a tu vecino por más de cinco coronas
- 5 Odiarás y despreciarás a todos los campesinos
- 6 Nunca llevarás puños de celuloide
- 7 Nunca dejes de organizar escándalo en el teatro de Cristianía
- 8 Nunca sentirás arrepentimiento
- 9 Harás tu propia vida.¹⁵⁰

3.3 VISITA DE CONDOLENCIA, 1904.
XILOGRAFÍA. 49.5 x 60 CM.



Sin embargo, para Munch la única constante significativa y más cierta de estos nueve mandamientos fue relatar su propia vida e incluso aparecer él mismo en la mayoría de sus trabajos, tanto en sus pinturas como en su obra gráfica, y como protagonista principal buscó lo primordial: la búsqueda de la exaltación de reflexiones introspectivas de fragmentos de vida; una vez más citando a Octavio Paz, quien dijo sobre el trabajo de Munch: “estos cuadros no nos cuentan una vida sino que nos revelan un alma”¹⁵¹, en ese sentido se puede asegurar que se trata, sobre todo, de una serie de autorretratos que revelan una disección. Un artista que mantuvo el espejo delante de su rostro a lo largo de su vida, algunos escritores e historiadores lo clasifican como un arte egocéntrico.

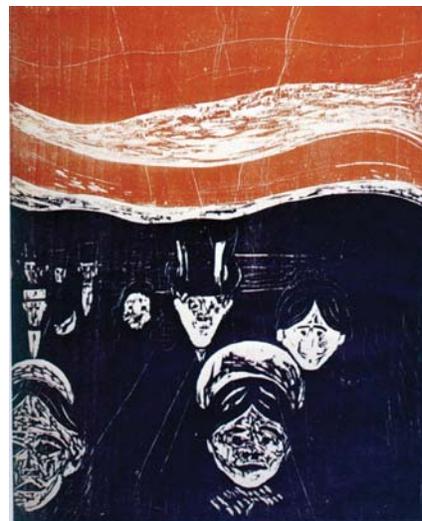
149 Arne Eggum, en Centro Cultural de Arte Contemporáneo A. C., op cit p. 17.

150 Valeriano Bozal. *Los orígenes del arte del siglo XX, España, Ed historia 16, 2009, p 83.*

151 Octavio Paz, *op. cit.*, p. 9.

Cualquier información que nos revele datos sobre la poética gráfica y pictórica de Munch conduce siempre a la misma conclusión que incluye las palabras de Edvard al reconocer que la muerte, la enfermedad y la locura fueron los tres ángeles negros que mecieron su cuna. Esa especial óptica de la vida que para muchos significó una obra de horror desde su época, fue desarrollada de manera que la búsqueda de la representación de un instante, o la captación de ese instante, no es evidentemente, igual de intencionado que una óptica impresionista, más bien es fundamental el recuerdo, la memoria de ese instante: “Munch reconoce, sin embargo, que la exigencia del impresionismo de reproducir la impresión misma del instante, en principio es imposible.

El arte impresionista se vuelve en el último término un arte del recuerdo. Munch lo expresó así: “no pinto lo que veo sino lo que vi”¹⁵²; justo la manera en que se escribe un diario o bien, una bitácora de hechos, éstos, para ser escritos se recurre al recuerdo y a la memoria de algún acontecimiento o hecho significativo; se sabe que los trabajos relacionados con la enfermedad y muerte de su hermana fueron retomados incluso años muy posteriores al suceso, y hasta la realización de distintas versiones de la misma trama, en la misma técnica, o hacer la misma alusión, pero trabajado con los recursos distintos que implica la pintura, en ambos casos se trata, en realidad, de una serie de imágenes que representan prácticamente una constante emocional más bien negativa, o melancólica, pero en definitiva una constante exaltación del dolor y también de la pasión: “son documentos , instantáneas de ciertos estados recurrentes, unos de extrema exaltación y otros de abatimiento no menos extremo; por otra, son revelaciones del misterio del hombre, perdido en la naturaleza o entre sus semejantes. Perdido en sí mismo. Para Munch el hombre es un juguete que gira entre los dientes acerados de la rueda cósmica. La rueda lo levanta y un momento después lo tritura”¹⁵³.



3.4 ANSIEDAD (ANGUSTIA), 1896. XILOGRAFÍA. IMPRESO EN NEGRO Y ROJO DE UN BLOQUE. 45.7 X 37.5 CM.

152
153

Arne Eggum, *op. cit.*, p.15.
Octavio Paz, *op. cit.*, p.10.



3.5 *EL BESO*, 1985. AGUAFUERTE, AGUATINTA Y PUNTA SECA; 32.9 x 26.2 CM.

Sin embargo, la necesidad de representar las propias vivencias o exaltar la carga autobiográfica, fue también un ingrediente paralelo a la época e incluso antecedente: “Desde Baudelaire en poesía o Courbet en pintura, el artista moderno se exige la captación de los ‘momentos’ y los ‘fragmentos’ de la realidad, en una época en que cualquier ilusión unificadora de ésta se ha hecho imposible”¹⁵⁴; sin embargo, la realidad que encontramos en este caso es la realidad de Munch presentada y sometida por el espectador, quien probablemente puede encontrar en ella algunas coincidencias personales, de cualquier manera, el resultado determina el instante de una vida, de una realidad hecha metáfora, y su principal guía o su principal razón a seguir, en cuanto a su producción, son las propias experiencias y en ese sentido mucho más la confianza al camino de la intuición: “Aunque Munch estuvo influido en gran medida por las opiniones artísticas vigentes en su tiempo, su arte está basado en grado considerable en su propia experiencia”¹⁵⁵.

Otro de los temas donde una vez más persiste la constante dual de pasión y dolor es toda imagen relacionada con el amor, a este respecto le corresponde la ubicación temporal de finales del siglo XIX y principios del XX, un tiempo que significó en este sentido,

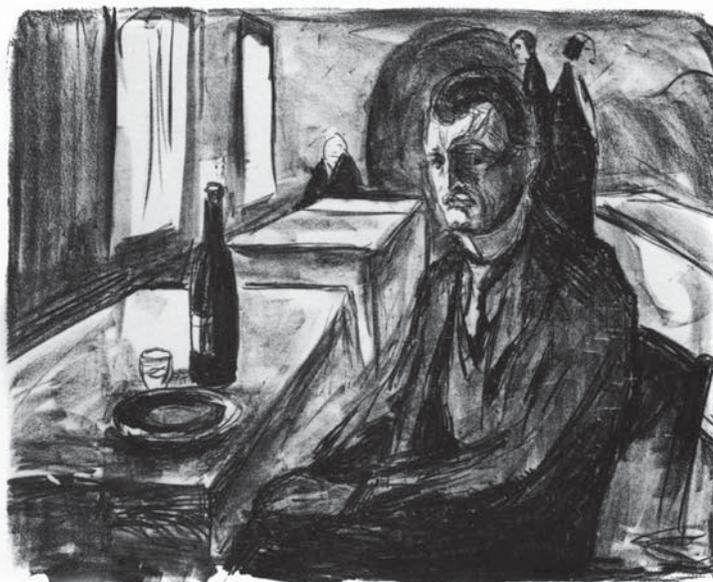
154
op cit, pp. 27-28.

Rafael Arguillol, “Edvard Munch: una fisiología del alma”, en Centro Cultural de Arte

155

GERD WOLL, *OP. CIT.*, P. 67.

todo un tormento por su relación amorosa, este fragmento de vida le llevó a producir series anímicas al respecto, y esta época de Munch es la que dio como consecuencia y como culminación todo un drama, ya que finalmente llegó a una separación violenta con esta relación amorosa en 1902, dicha situación originó un excesivo uso del alcohol que contribuyó para despertar una fuerte crisis nerviosa que únicamente se pudo contrarrestar con tratamiento médico, y fue en 1908 que esta crisis nerviosa vio su cura en una clínica en Copenhague, en la cual fue hospitalizado¹⁵⁶.



3.6 AUTORRETRATO CON BOTELLA DE VINO, 1930.
LÁPIZ LITOGRAFICO, 42 x 51.5 CM.

A pesar de que su trabajo significa una cierta materialidad de un alma atormentada, se trató de alguien que aún así vivió muchos años, además su muerte no fue auto provocada, a pesar de estar rodeado o percibir tanta fatalidad, o el reconocer a la muerte como una presencia constante en su vida, más bien parece ser que guardado en el refugio de la poética gráfica exaltaba sus más íntimos estados de ánimo que le aquejaron en determinados momentos de su vida, sin que esto signifique precisamente una constante vida desgarradora que lo orillara a estar indudablemente solitario; como vimos, el refuerzo de su iconología es también todo ese ambiente radical literario, en ese sentido puede ser fácil encontrar asociaciones negativas en cuanto a su personalidad, no costaría trabajo asegurar posiblemente que se trataba de una persona ermitaña o incluso de un misántropo, si tomamos por juicio el contenido de sus obras con toda esa constante tendencia tan

156
PORÁNEO A. C., *OP CIT*, p. 45.

ALF BOE, "EL ARTE DE EDVARD MUNCH DESPUÉS DE 1900", EN CENTRO CULTURAL DE ARTE CONTEM-

visceral de presentar el tormento de su vida.



3.7 AMANTES MUERTOS, 1901.

AGUAFUERTE, PUNTA SECA.

30.5 x 48 cm.

Sin embargo, esta noción sólo es un mito, la verdad es que no era tan malhumorado como siempre se ha creído: “Se conocen relatos de reuniones entre amigos, a veces con invitados del extranjero, y a pesar de que Munch había más o menos renunciado a la bebida, agasajaba con generosidad a sus huéspedes. Estos detalles de la vida diaria son interesantes, ya que el mito que se creó de Munch, en el que se le considera un ermitaño disociado del mundo se ha llegado a fijar, quizá, con excesiva tenacidad”¹⁵⁷.



3.8 EL GATO, 1913. AGUAFUERTE,

PUNTA SECA;

23.8 x 31.5 cm.

Hasta el momento, hemos encontrado en Edvard Munch dos importantes factores que son un hilo conductor de esta investigación; por un lado, lo que hasta el momento ha sido insistir en relación a la temática urbana; por otro lado, espero esclarecer la razón de poner a estas alturas a este personaje como antecedente, los motivos de esta razón es básicamente porque Munch tiene una relación diferente a los demás antecedentes mencionados en capítulos anteriores con la carpeta de grabados. En primera y, como se mencionó antes, por la necesidad de incluir en su trabajo el carácter autobiográfico, la importancia explícita de: -“escribirás tu propia vida”.

En segunda, porque se trata de un grabador que ejecutó con igual interés distintas técnicas gráficas, aunque el motivo se trate de la misma imagen a solucionar (figs. 3.1 y 3.4), le interesó presentar las distintas posibilidades que se pueden ofrecer con las diferencias que resultan de la xilografía, el huecograbado y la litografía, por ejemplo su continuo interés por “las jóvenes en el puente”, donde resultan varias maneras como impresos separados y como técnicas mixtas, es decir como resultados independientes en el impreso, y como composición más compleja donde los planos y distintos relieves junto con los caracteres lineales y fuertes de la madera, se intervienen a la vez con la calidez y fineza de las líneas que ofrecen los lápices litográficos, trabajados en este caso sobre placas de zinc, al igual que la convivencia con el recurso notable de la mancha, que ofrece el tratamiento litográfico, además de que este tema también fue resuelto en grabado en metal, utilizando el aguatinta y el aguafuerte, de la misma manera trabajó otras imágenes buscando distintos resultados.



3. 9 *LAS JÓVENES EN EL PUENTE, 1905.*
XILOGRAFÍA EN NEGRO DE UN BLOQUE DE
MADERA. 26.7 X 20.6 CM.



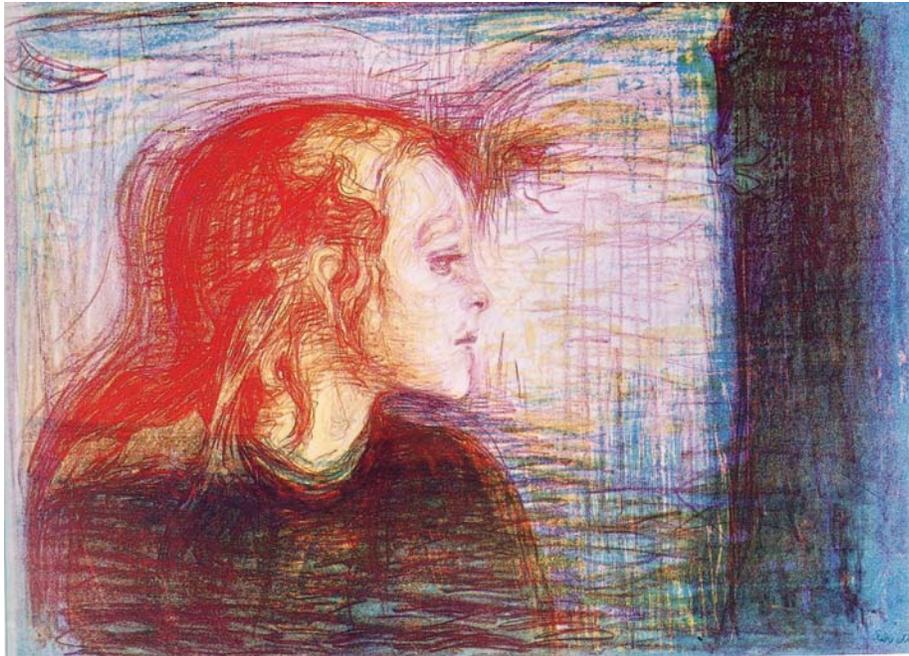
3.10 *Las jóvenes en el puente*, 1918. LITOGRAFÍA
TRANSFERIDA DE UNA PLACA LITOGRAFICA DE ZINC
IMPRESA EN NEGRO.
68.5 x 50 cm.



3.11 *Las jóvenes en el puente*, 1918. LITOGRAFÍA
TRANSFERIDA DE TRES PLACAS LITOGRAFICAS DE
ZINC,IMPRESA EN VERDE, AZUL Y ROJO, FUERON
TAMBIEN USADAS COMO PLACAS COLOREADAS EN
COMBINACIÓN CON UN BLOQUE DE MADERA.
38.5 x 55.3 cm.



3.12 *Las jóvenes en el puente*, 1918. IMPRESO COMBINADO
DE UN BLOQUE DE MADERA Y DOS PLACAS LITOGRAFICAS DE ZINC.
IMPRESO EN AZUL, VERDE, ROJO Y AMARILLO. 49.6 x 29 cm.



3.13 NIÑA ENFERMA, 1896. LÁPIZ LITOGRAFICO, TINTA Y ESCARIDOR.
IMPRESO EN ROJO AZUL Y AMARILLO, 42.8 x 57.5 CM.

Así que se trató de un grabador que simpatizaba fácilmente con cualquiera de las técnicas gráficas tradicionales de su tiempo. La tercera razón tiene que ver con un elemento compositivo de gran importancia, esto es, el uso del color en su gráfica. El color en la obra de Munch es un elemento que ayuda a reforzar y a involucrar más visualmente la poética de los estados anímicos de un instante; de hecho, su interés del color va relacionado con la forma, es decir, al igual que gusta de experimentar distintos resultados utilizando distintas técnicas gráficas, busca también en ocasiones distintas lecturas anímicas reforzadas por el uso del color, como el caso de su litografía *Niña enferma* en (figs. 3.2 y 3.13)

A pesar de que se ha afirmado en Munch una tendencia a trabajar de manera más intuitiva y obedecer a sus experiencias, como génesis de sus imágenes, mucho le debe a Paul Gauguin en cuanto al manejo del color, al igual que la utilización del grabado, en especial la xilografía; la presencia de este artista fue un importante impulso que colaboró a enriquecer su estilo; Gerd Woll relata esta notoria relación así: “Uno de los artistas modernos franceses de este periodo que mantuvo estrechos vínculos con los artistas escandinavos fue Paul Gauguin (...) En intermedio de sus visitas a Tahití vivió en París, en la Rue Verginecetrnix, su vecino más cercano era William Molard, que tenía cierta relación con Noruega a través de su madre y estaba casado con una escultora sueca. Su casa era un natural punto de cita de una gran variedad de artistas intelectuales. Entre los visitantes

de la casa de Molard estaba Henri Rousseau, Vuillard y Bonnard, Edvard Grieg, Frederick Delius, Alfred Jarry, Gauguin y Strindberg; aquí también vino Munch a parar en 1896. Gauguin había regresado a Tahití varios meses antes, y no tenemos ninguna noticia de que ambos artistas se encontraran en alguna ocasión. Pero, por lo que parece, Gauguin había dejado algunas xilografías suyas en casa de Molard antes de marcharse, y aunque éstas eran poco conocidas por entonces, es de suponer que Munch tuviera una excelente oportunidad de familiarizarse con ellas.”¹⁵⁸



3.14 *DOS SERES HUMANOS SOLITARIOS, 1899.*
XILOGRAFÍA DE UN BLOQUE QUE HA SIDO CORTADO EN
TRES PARTES. IMPRESO EN NEGRO Y AZUL GRISÁCEO,
39.5 x 53. 2 CM.

Respecto al uso del color y la relación que se menciona en cuanto al trabajo de Gauguin en Munch es sin duda un elemento que adquiere una importancia muy relevante, no se trata únicamente de una similitud en cuanto elemento compositivo, se trata en gran medida del trasfondo del aspecto conceptual que fortalece las afinidades de utilización del color. En el caso de Gauguin y el color se trató de una búsqueda y una necesidad de generar una manera distinta de conceptualizar la representación y la experiencia visual de la cual Gauguin fue uno más en contra de la tendencia a representar de un modo tan literal a la naturaleza y como consecuencia, termino por no estar de acuerdo con las intenciones impresionistas como las que afirmaba Monet:

“Cuando salgas a pintar, intenta olvidarte de los objetos que tengas ante tus ojos, de los árboles, las casas, los campos, etc. .Piensa simplemente: he aquí un pequeño cuadrado azul, un rectángulo rosa, una raya amarilla, y pinta lo que veas, el color y la forma exactos, hasta que tengas la sensación de que contemplas por primera vez la escena que tienes delante de ti” ¹⁵⁹.

158

Gerd Woll, *op. cit.*, p. 62.

159

Jhon Gage, *Color y cultura, la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*. España, Siruela, 2001, p 209

Así que en contraposición a esta doctrina impresionista, Gauguin genera una concepción diferente del aspecto cromático y compositivo “adelantándose a toda la era del modernismo; Gauguin imploraba: ¡No copies demasiado la naturaleza; el arte es una abstracción!. Su propio estilo que el llamaba -sintetismo- se volvió hacia un uso puramente imaginativo o simbólico del color *ya que el color es, en sí mismo enigmático en las sensaciones que provoca* escribió(...) *lógicamente el color no podemos emplearlo sino de forma enigmática*”¹⁶⁰. De esa manera esta diferente conceptualización del color logra ser una presencia y un legado que Gauguin otorga a este pintor grabador noruego, las reminiscencias -sintetistas- de Gauguin son de cierta manera apropiadas por Munch.

Así como la obra de Munch incluye afinidades con Gauguin, ya sea por la herencia del modo de trabajo en la xilografía y las aplicaciones del color, también se puede constatar fuertes influencias y similitudes con Van Gogh, “su grito de angustia en el color y su torbellino de energía dieron un vocabulario al noruego Edvard Munch y al expresionismo alemán. Si Henri Matisse hizo del color la sustancia del placer y el bienestar, y Gauguin reveló su misterio y metafísica. Van Ghogh nos presentó el color como terror y desesperación”¹⁶¹, el vínculo del uso del color de Van Ghogh a Munch es (una vez más) la importancia de la carga subjetiva a razón de manifestar el carácter vivencial en relación a la elección del color que significan toda una poética del instante, las cartas de Van Gogh a su hermano Teo que además de significar toda una tesis en cuanto a las reflexiones del trabajo cotidiano de creación y de la forma y narrativa de una vida, por decir en pocas palabras, son también testimonios de una vivencia que avalan la importancia del color como interpretación de una experiencia cromática y a la vez escritura de un presente que representa el uso del color, *de aquello que más bien se sentía que lo que superficialmente se veía*, el más conocido ejemplo es el que se extrae de las notas del diario de Munch, que a la vez le sirvió de referente para la realización de su obra más conocida, *El grito*, que por cierto, me he negado a poner como referencia, ya que me he tomado la libertad de dar por hecho que se trata de una imagen emblemática de este pintor y grabador noruego, que en estos días es sin duda, un icono de la cultura popular como la *Catrina* de Posada, así que imagino que sólo es necesario evocarla, pues ya es muy conocida por todos. Sin embargo, es importante incluir aquí la narrativa de esta génesis e intención del color: “Caminaba por la carretera con dos amigos -el sol se ocultaba-, yo sentía como una bocanada de melancolía. El cielo repentinamente se tiñó de rojo sangre. Me detenía, me apoyaba en la balaustrada, mortalmente fatigado. Vi las nubes centellantes como de sangre y una espalda. El mar y la ciudad eran de un negro azulado. Mis amigos continuaron su camino. Yo permanecí allí temblando de angustia y escuché como un gran e interminable grito atravesando la naturaleza”¹⁶².

Otro aspecto en cuanto al uso del color que asegura una relación de Munch con Gau-

160 Philip Ball. *La invención del color*. México, Turner Fondo de cultura económica, 2003 pp.252-253.

161 Ibid, p 255.

162 Rafael Arguillol, *op. cit.*, p. 38.

guin y Van Ghogh es la preponderancia de los fuertes contrastes de colores complementarios pero sobretodo de manera similar a como los consideraba Van Ghogh “Para Van Ghogh, el negro y el blanco también eran colores, y tan complementarios como el rojo y el verde, o el azul y el naranja.”¹⁶³ Esta idea se ve manifestada en la obra gráfica de Munch.

El uso del color para Munch no significó sólo un acompañante o un ornamento de la forma, de hecho la protesta en la producción de Munch en referencia a su época, se basa precisamente en la negación del arte bello y la tendencia decorativa, tanto en lo formal como en el color, buscaba cumplir una función, la labor en conjunto de forma y color a favor de generar diferentes estados de ánimo fue un gran acierto que ayudó a acentuar este propósito, se define como “un uso del color que describía la impresión de aquello que más bien se sentía que lo que superficialmente se veía”¹⁶⁴.

Sin embargo Munch, logra apropiarse e interpretar de una manera diferente estas dos fuertes doctrinas (Gauguin, Van Ghogh) para utilizar el color en la gráfica como las ocasiones en que recurre al contraste de colores cálidos y fríos, del cual este contraste parece ser para Munch un cierto simbolismo que en ocasiones se puede aludir fácilmente a la masculinidad y la feminidad (fig. 3.13, 3.15) “La precepción visual obedece a un cerebro doble: el rojo y el azul, son asociaciones intuitivas y esquemáticas de acciones centrifugas del rojo y reacciones centrípetas del azul (lo mismo para los colores, cálidos y fríos, en los cuales se hace referencia a estos dos tintes dominantes), y esto llama, inconscientemente, hacia una oposición originalmente simbólica entre color masculino y uránico (azul) y el color femenino y de la tierra (rojo). Se trata, en general de una –exteriorización de la sensibilidad”¹⁶⁵.

En cuanto a la utilización de la trilogía negro, blanco y rojo que existe en la gráfica de Munch existe una alusión simbólica que da fuertes coincidencias con ciertas afirmaciones simbólicas como la que relata Manlio Brusatin en su libro Historia de los colores “Respecto al origen y a la abstracción inmaterial del blanco y del negro (luz y tinieblas), colores del caos y del profetismo sacerdotal, el rojo de la sangre y de la vida es el exorcismo más potente para la lívida muerte y homenaje de algo vivo para el muerto”¹⁶⁶, en referencia con las figuras 3.1, 3.2, 3.4, resulta esta afirmación una definición que parece hecha a la medida sobre todo por la relación con la muerte y su ofrenda, que como se ha mencionado antes, representa una de las tres constantes de Munch.

Mucho más impactante y de interés para la serie “échele ganas... ya ve que no hay de otra”, cuando la construcción de la forma y el color se funden por completo para llegar a una completa síntesis, y acercarse a un propósito de lectura más inmediata cuando se asocia directamente una sola tinta con el tema a representar, como el ejemplo de la xilo-

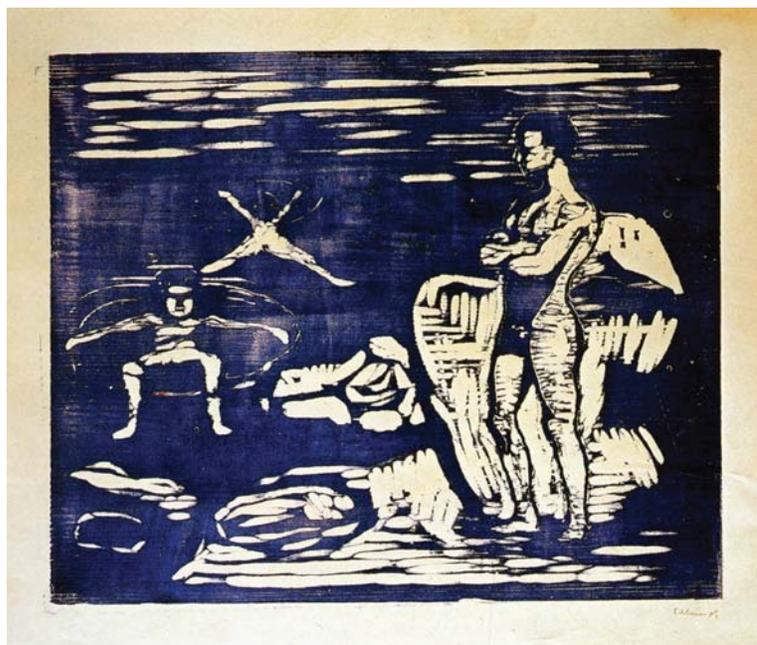
163 Philip Ball, *op cit*, p 256.

164 Alf Boe, *op. cit.*, p. 43.

165 Manlio Brusatin, *Historia de los colores*, España, Paidós, 1987 p 29, 30

166 Manlio Brusatin, *op cit*, p 36,37

grafía que realizó con el título *Hombres jóvenes bañándose* (fig. 3.15).



3.15 HOMBRES JÓVENES BAÑÁNDOSE, 1899.
XILOGRAFÍA DE UN BLOQUE. IMPRESO EN AZUL.

Es también importante mencionar como parte del legado que dejó Munch el uso del color en la gráfica, ya que él fue iniciador de un método práctico para la construcción de la imagen en la técnica de la xilografía a color, él comenzó a tomar la caladora y hacer cortes de las maderas para entintarlas en distinto color y después armar la imagen como rompecabezas, con el fin de hacer más práctico el trabajo y no recurrir sólo a la técnica de los camafeos, en que cada placa es tallada en correspondencia a un color determinado, para después imprimir en el soporte por sesiones cada una de las placas, labor que amerita más trabajo y sobre todo un estricto cuidado al momento de imprimir, al igual que lo exige la otra técnica de la plancha perdida, que aunque en este caso no se trata de la monótona tarea de repetir la talla de una imagen en la plancha dependiendo del número de colores, se corre el mismo riesgo un tanto azaroso, en cuanto al registro de cada una de las placas en relación al soporte impreso, ya que si una placa es mal colocada en este momento, la imagen muy probablemente saldrá *movida*; en ese sentido el calado de la matriz que origina Munch, al igual que otros métodos como el entintado por zonas, o el uso de mascarillas o recortes de papel sobre la plancha tallada utilizados a la hora de impresión con el fin de bloquear zonas, son métodos mucho más prácticos y menos azarosos que estas técnicas de grabado en color; este tipo de métodos fueron herencias fructíferas para los expresionistas alemanes, sobre todo los grabadores del grupo *Die Brücke* ¹⁶⁷.

167

Gerd Woll, *op. cit.*, p. 66.

Edvard Munch, conoció también técnicas gráficas alternativas de su tiempo, no sólo se apegó en ese sentido a los estrictos métodos tradicionales, además de lograr buenos resultados; fue entonces un grabador que experimentó con las alternativas de su época: “También probó hacer litografías en láminas de zinc preparadas para este fin, alternativa más reciente que era a la vez más barata y más cómoda que trabajar en los tradicionales bloques de caliza, pesados y quebradizos.”¹⁶⁸

Finalmente, cabe agregar aquí una similitud que también me ocasionó un fuerte interés y a la vez sorpresa, ya que se trata de un grabador que vivió con un problema físico similar a mi caso, pues se sabe que Edvard Munch tenía un problema de debilidad visual en el ojo izquierdo, que es justo el mismo caso en el que me encuentro desde niño, prácticamente al igual que Edvard, todo el trabajo visual es ejecutado con el ojo derecho, a ese respecto, la angustia que me provoca pensar en la pérdida del ojo derecho es indescriptible, al igual que imagino lo sea para todo grabador, pintor o bien todo artista visual, y este suceso de parcial pérdida fue algo que sí le tocó vivir a este pintor y grabador noruego en sus últimos años, cuando su ojo derecho sufrió la ruptura de un vaso sanguíneo, colocando su situación en una cercana ceguera, sin embargo esto no significó el final de su producción para él, más bien este lamentable suceso lo llevó al final a experimentar y vivir de otra manera su creación de imágenes y su producción encaminándolo a una dimensión más analítica¹⁶⁹. Por esta razón y las mencionadas antes, Munch significa en lo personal una fuerte influencia.

168 Ibid, p. 64.

169 Rafael Arguillol, *op. cit.*, p. 25.

3.2. !ÉCHELE GANAS.... YA VE QUE NO HAY DE OTRA!,

A continuación, será necesario dejar a un lado territorios extranjeros y una vez más ubicarnos en otra referencia espacio temporal algo drástica, de manera similar que el cambio ocurrido entre el capítulo 1, *Los impresos de aquel presente, de aquel tiempo y de la realidad mexicana*. Y el capítulo 2, *Algunos impresos de este presente demostrando vivencias del anonimato mexicano capitalino actual*, sin embargo no deja de estar presente la constante de toda esta investigación, en cuanto a la importancia que genera la atmósfera de la vida urbana, para continuar sobre el cometido es necesario regresar la ubicación a un tiempo “actual” en la capital mexicana, específicamente a inicios del 2005, que fue cuando surgió este proyecto, con la primera intención de materializar la necesidad de crear una serie gráfica que, en pocas palabras, al igual que Munch dio inicio a la única idea de generar un breve compendio temporal de una interpretación personal, de un periodo de vida, utilizando para este objetivo registros significativos de experiencias cotidianas. Sin embargo, resumir sólo de esa manera esta serie gráfica, puede ser un tanto atrevido, en realidad significa más situaciones. Lo importante sería ofrecer algunas respuestas a ciertas cuestiones en este apartado, por ejemplo: ¿cómo fue la génesis y los intereses conceptuales de esta propuesta? Y otras preguntas como: ¿de qué trata la propuesta?, obviamente son como el tipo de preguntas que se han estado respondiendo desde el inicio de esta investigación y aún continuarán respondiéndose hasta las últimas páginas, ya que de alguna manera todo está involucrado, a este respecto considero pertinente incluir una aclaración que Rudolf Arnheim manifiesta en cuanto el proceso creativo y la ambigüedad o dificultad que significa la explicación del mismo “¿Cómo vamos a descubrir, pues, lo que ocurre cuando se crea una obra de arte? Podemos escuchar lo que el artista comunica sobre si mismo, y, desde luego, la mayor parte de las declaraciones válidas sobre el proceso creativo han sido hechas por los propios creadores. Pero el valor de lo que puedan decir es reducido por la estrechez de conciencia, los trastornos causados por la auto observación, y las opiniones teóricas sostenidas por los propios artistas con respecto al aspecto que se le supone al proceso creativo. A menudo el artista nos dice lo que cree que sucedió o que debería haber ocurrido, más bien que en lo que realidad el pudo observar”¹⁷⁰, después de esta importante aclaración, podemos continuar.

En cuanto a la génesis de este proyecto de investigación y producción, lo que se puede asegurar es que sucede justo gracias a la experiencia cotidiana, estamos hablando de un México que ya es conocido como una de las ciudades más grandes del mundo y como consecuencia no se puede desconocer los síntomas como los que ya todos estamos habituados diariamente: congestión vial, caos, tensiones sociales, población marginal, contaminación, ignorancia, falta de cultura, apatía, individualismo, fobias sociales, discriminación... “La región más transparente del aire es una bella figura que ha pasado al catálogo de las ironías; igual el título de la ciudad de los Palacios” que nos diera el Barón

de Humboldt. Hoy, Fernando Benítez, rebautiza a la capital como la “Ciudad doliente” y habla con amargura de la destrucción del Valle de México como “la única tarea nacional que hemos realizado cabalmente”¹⁷¹. El interés de este trabajo de investigación y producción se origina por este “presente” constante en México, “presente” a la vez atemporal; como sabemos esta situación no es precisamente nueva, desde hace años y sin ir tan lejos, desde finales del siglo pasado no podemos negar que donde volteemos nuestra vista no hay descanso, al mismo tiempo que a pesar de la situación siempre hay cualquier pretexto para no hacer nada y dar rienda suelta al mexicano hedonista, de cualquier manera el mexicano siempre sonríe; el estigma con el que Bretón marcó nuestra ciudad como “surrealista” sigue vigente y cada vez más acentuado.

La imagen tradicional del típico haragán mexicano no sólo permanece como emblema nacional, es por otro lado una postura que encontramos en la urbe actual y parece que no respeta ya condición social, esa postura del personaje sentado con la espalda curvada y cabeza entre las rodillas flexionadas y brazos cruzados, parece ser tan común tanto en el indígena, el borracho, el chavo banda, el licenciado, el abogado, la marchanta, etc.. Y no precisamente porque se trate de aludir a una actitud de pereza, esta imagen en este contexto actual puede ser igualmente interpretada como un abatimiento colectivo que genera la condición de vida en esta ciudad actual, esta condición que es en sí una gran parte de la historia del mexicano que continúa vigente, como la gran dificultad de lograr una calidad de vida no excelente, pero al menos aceptable, en ese sentido no podemos referirnos por completo a una imposibilidad pues dentro de la característica surrealista de este país la pobreza es tan presente al mismo tiempo que el hombre más rico del mundo¹⁷², sin embargo no solamente es el factor económico la razón que nos puede referir al abatimiento colectivo mencionado, ya que es también una época de cambios climáticos, desórdenes ambientales, calentamiento global, enfermedades virales al por mayor, época de la influenza, crisis económica a nivel mundial, más las eternas deudas de la nación, y por supuesto la historia repetitiva de *un país mal gobernado*. Justo en este contexto nace la propuesta, exceptuando el fenómeno “actual” de la influenza; en cuanto a crisis, de todas maneras el país siempre lo ha estado, al menos desde hace treinta años que vivo, en él.

En los comienzos del 2005, me encontraba en la misma situación que el resto del anonimato de nuestro país, en especial en cuanto a la preocupante “crisis laboral” y el gran índice de desempleo, sobre todo de los licenciados desempleados, un hecho que en lo personal comenzó a causar presión y desesperación, al mismo tiempo que aceptación en relación a la desventura de oportunidades que encuentra cualquier artista visual joven, la realidad estaba frente a mí desde antes, pero en ese momento fue cuando realmente la vi, se acabó el estudiante desde hace años y queda otro licenciado más desempleado, comen-

171 Bernardo Quintana Arrijoja, *La ciudad de México. Su futuro*, dentro del texto: *México Tenochtitlan, 1325-1975*, México, Departamento del Distrito Federal. Dirección General de Relaciones Públicas, 1975. p. 53.

172 <http://www.eluniversal.com.mx/notas/664853.html>, abril 2010.

zando un año más con la pregunta ¿y luego?, como respuesta temporal no me quedo otro remedio que aceptar mi realidad como licenciado desempleado, así que al salir de nuevo a la calle y encontrarme inmerso en el maremoto del anonimato urbano, caminando y al no encontrar resultados favorables de algunas búsquedas de trabajo obviamente relacionadas con mi oficio, ya sea en el dibujo o el grabado, me empezó a contaminar una sensación de asfixia y un estado de ánimo depresivo, a pesar de que trataba de evitarlo, encontré que era inevitable sentir esa sensación cuando observé el entorno en que me encontraba, en ese anonimato, en esta continua realidad de total indiferencia que se vive en la urbe, una óptica tan vigente para Munch como para Antonio Domínguez o Noel Rodríguez, en esta ciudad que más bien está con “la esperanza”, porque muchas veces no hay de otra y lo importante o lo primordial es defender la tortilla y sobrevivir, una sensación tan intensamente negativa que se respira cotidianamente en la urbe y aun en los espacios internos, sin embargo una sensación a la que el mexicano ya está acostumbrado a aceptar como condición natural y legendaria de supervivencia capitalina; Gonzalo Martré prefiere llamarlo *síndrome de Huitzilopochtli*: “Este síndrome que ya venía manifestándose en chichimecas y aztecas desde su llegada a lo que ahora conocemos como el Valle de México, llego a su clímax con la creación de las guerras floridas, esto es, guerras puramente deportivas cuya finalidad es la de hacer prisioneros para los sacrificios al dios Huitzilopochtli (...) se combatía para tener material humano que asesinar, por esto el mexicano actual sabe que nació para morir, porque incontables canciones vernáculos así lo vienen anunciando y hoy se lo repiten en todos los tonos de la escala musical, crece pues, despreciando la vida, la propia y la de sus semejantes su primer valor moral es ‘no vale nada la vida’, su filosofía existencial se condensa en la significativa frase sublime: ‘si me han de matar mañana que me maten de una vez’, y su verdadero himno nacional es la canción vernácula ‘yo me muero donde quiera’. Morir o matar, he ahí el dilema resuelto a la mexicana.”¹⁷³

Sin embargo, esta óptica más explícita sobre la manifestación de la violencia capitalina cotidiana por la supervivencia diaria, no representa en realidad el interés primordial de la serie gráfica, aunque esta sensación se involucra indirectamente en una pequeña parte de la producción e investigación, más bien se trata de una sensación más ligada a cierta impotencia, cierto descontento del anonimato capitalino y a la vez estímulo de aceptación de vida y resignación, similar al *síndrome de Huitzilopochtli*, en el sentido de una persistente condición natural que fácilmente se respira cotidianamente y una realidad innegable para todos. Para explicar esta compleja sensación, a continuación me permito relatar el principal descubrimiento e inspiración que ayudaron a originar la serie de grabados realizados para esta investigación, la génesis resultante extraída de una experiencia personal:

Un día de enero del 2005 cerca del medio día, me encontraba en el interior de un transporte público que popularmente se conoce como microbús, con ruta hacia la deportiva de Xochimilco y de pie, amontonado en el pasillo de doble fila, ensimismado en mis

pensamientos y preocupaciones relacionadas con un presente (de aquel tiempo) de licenciado desempleado, rompió mi concentración el diálogo que tenía el chofer de la unidad con su acompañante encargado de recibir el dinero, no recuerdo específicamente cuál era la plática entre ellos, pero el contenido sustancial tenía sin duda que ver con la situación económica, el estrés y el tráfico, pero lo que jamás olvidaré es que precisamente a unas calles antes de que yo descendiera de la unidad, el compañero del chofer se despidió diciendo: “sale pues y... échale ganas”; a lo cual el chofer algo desanimado respondió: “ya ve que no hay de otra”. En ese momento todo se clarificó y sólo existió en mi mente esa frase, esa sentencia, como si hubiera sido dirigida específicamente para mí.



3.16 ¡YA ESTUVO SUAVE!, ¿NO? FANUVY NÚÑEZ AGUILERA,
2006, XILOGRAFÍA (MATERIAL EXTRA).

Al bajar de la unidad sólo me quedó en mente lo que estas personas habían concluido en su plática, descubriendo que se trataba de una verdad muy significativa e innegable en relación a toda esa impotencia que sentía, sin embargo no se trataba de una frase nueva ni de un descubrimiento, se trata de una mentalidad originada por la realidad cotidiana que se repite en distintos lugares de la ciudad, como frase portavoz del pueblo mexicano de una larga época que aún persiste: *jéchele ganas... ya ve que no hay de otra!* Significó en ese momento la auténtica verdad emitida por el anonimato que me dejó sin debatir y más bien sentirme identificado con esa realidad que se convirtió en una constante; cabe mencionar que desde mis anteriores series de grabados, siempre ha existido el gusto por enfatizar las situaciones populares, desde mis primeras incursiones en el grabado y desde mi formación como grabador me ha interesado utilizar el impacto visual en el grabado, con una simpatía más hacia el carácter de función social muy relacionado con la crítica y sobre todo, como parte de una tradición que le pertenece en cuanto a la temática marginal como el papel de reportero visual interesado por el estudio antropológico de un tiempo, como se ha comentado en los capítulos anteriores, dentro de ese gusto por lo popular

también en algún tiempo fue de interés prestar atención precisamente a algunas frases que cotidianamente se pueden escuchar por parte del anonimato capitalino, al igual que de personas conocidas como: “¡Ya estuvo suave!, ¿no?”, “ya mañanita”, “luego con, más calma”, o la aún más compleja y contradictoria: “Sí, pero no”.

Sin embargo, “¡échele ganas... ya ve que no hay de otra!”, fue en ese momento la predilecta, así que desde entonces sólo tenía oídos para esa frase a la que pronto logré atribuirle un doble significado, una dualidad por un lado de aspecto positivo (¡échele ganas!), y por otro lado un aspecto negativo (...ya ve que no hay de otra!). La situación positiva con un contenido de invitación a un acto, a realizar algo donde las *ganas* es el ingrediente activo que invita a sugerir una especie de garantía, donde depende de las *ganas* para que la actividad se realice o funcione, y por otro lado, si nos preguntáramos en serio qué significa para nosotros en nuestra vida que *¡no hay de otra!*, dudaría mucho si obtenemos una respuesta positiva, la misma frase es una sentencia que desconoce solución. Evidentemente este tipo de significaciones y conclusiones a las que se llegaron como ingrediente de la génesis del proyecto no se puede sustentar solo como generadas por ciertas sensaciones ni largas reflexiones “no basta con ser sensitivo y también haber pensado larga y profundamente. Más bien, lo que hace la persona creativa es pensar profundamente a través de lo que observa tan sensitivamente, y su observación consiste en ver las apariencias de nuestro mundo como encarnaciones de los hechos significativos y fuerzas de la existencia. Esta sabiduría perceptiva del artista podría ser llamada la actitud simbólica si la palabra -símbolo- no hubiese sido deformada más allá de todo significado. Yo prefiero llamarle actitud visionaria, puesto que la visión artística se produce en realidad dentro del mundo visible y no fuera de él”.¹⁷⁴

Defendiendo estos argumentos y viendo mi realidad, descubrí con gusto que *¡no había de otra!*, así que decidí entonces seguir en primera instancia con la constante *échele ganas*, la manera de hacerlo es utilizando las armas y herramientas que conozco y experimentar en ese sentido positivo el dibujo y el grabado, así que se desarrolló el interés de comenzar una serie de grabados que consistieron en ponerse el estandarte de la ideología de las masas, sintetizado en el presente: *échele ganas... ya ve que no hay de otra*; en un principio pareció una tarea muy caprichosa, ya que la realidad de las experiencias cotidianas que le suceden a cada capitalino en definitiva tienen que ser muy distintas. En este caso, se trató de hacer evidente la coincidencia actual de agitación política que vive el capitalino, es decir, lo que se refiere a esa atmósfera de cierta incertidumbre emocional que desprende toda una depresión comunal, respirando el malestar por la ciudad, aunque al mismo tiempo una dialéctica de amor y odio ante la misma: “quedarse en la capital de la república es afrontar los riesgos de la contaminación, el ozono, la inversión térmica, el plomo en la sangre, la violencia, la carrera de ratas, la falta de significación individual (...) A la mayoría, así lo niegue con quejas y promesas de huida, le alegra quedarse, atendida a las razones de la esperanza: Esto se compondrá de algún modo/ lo peor nunca llega / an-

tes de la catástrofe, lograremos huir”¹⁷⁵, lo cierto es que, en origen se trató de compartir una serie de vivencias relacionadas con una búsqueda de significado personal a esta frase, o más bien utilizando esta frase como pretexto para presentar una interpretación de la vida capitalina de un tiempo, bajo una óptica personal evidenciada por la fuerte constante carga autobiográfica, siguiendo el principio de Munch, “escribirás tu propia vida”, a este respecto y en relación a la serie de grabados de esta investigación, la referencia autobiográfica muchas veces se escondió utilizando “actores” y eligiendo como modelos para estas imágenes vivenciales a ciertos personajes anónimos capitalinos de la ciudad de México actual, es decir utilizando al otro como un espejo o proyección, o simplemente buscando en esa observación cotidiana, un breve estudio antropológico de las peculiares variantes que uno puede encontrar dentro del espectacular anonimato cotidiano: “Hay quien declara a la ciudad de México la más entusiasta del *kitsch*, el emporio del júbilo que transforma a las personas en muestrarios ambulantes del barroco del mal gusto. Esto no es cierto desde luego: quién compite con Miami o Los Angeles o Dallas, pero así es el chovinismo de fantasioso, y también para que negarlo, el *kitsch* nativo también tiene lo suyo (...) tal vez bastaría con señalar algunos atuendos en el metro, garantes de la premisa: a la hora de ponerse trapos, se acabo entre nosotros el temor de Dios”¹⁷⁶.

En este sentido, la visión munchiana de locura, enfermedad y muerte, queda muy lejos de este interés; siendo francos, en lo particular mentiría demasiado si afirmo que mi vida también conoce la misma desgracia, en todo caso, más bien la alusión de sentimientos negativos, no tienen que ver con experiencias vividas de esa manera, tan sólo se trata de una interpretación anímica no del dolor de una vida en particular, más bien se trata de sumarme a la propuesta de esa extraña sensación que se experimenta al estar flotando entre el anonimato, aunque en algunas imágenes se puede también constatar esa pretensión de compartir un cierto dolor personal con el espectador, sin embargo, es evidente que no me siento identificado por completo con los mismos ángeles negros que mecieron la cuna del pintor y grabador noruego, la atribución que importa en referencia con Munch, es por un lado, la importancia del color para enfatizar estados anímicos y por otro, precisamente la advertencia “escribirás tu propia vida”, es decir bajo la propia referencia personal, las vivencias personales son las que pretenden formar, no sólo una interpretación personal, sino que esta interpretación resulte autobiográfica, en cuanto al color por el momento sólo mencionaré que fue el encargado de reforzar la interpretación anímica.

Se busca que la producción gráfica sea para el espectador una imagen en la cual él mismo pueda reconocerse como actor principal dentro de la escenografía que se le presente. En resumidas cuentas, se pretende como fórmula, partir del sentimiento común de la ciudad, *¡échele ganas... ya ve que no hay de otra!*, hacia una interpretación de determinadas vivencias personales, para que finalmente sea una lectura general, es decir de un punto

175 Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, p. 20.

176 *Ibid*, p. 175.

de vista particular, llegar hacia el espectador y compartir una manera de sentir, de vivir en general. Más bien, en este breve estudio antropológico y más cercano a la crónica gráfica, fue de importancia otro tipo de categorías estéticas, más relacionadas con la iconología de un Daumier, un Posada, un Manilla, con elementos como la ironía y el humor, sólo en algunas ocasiones está presente esa cierta sensación de melancolía.

Básicamente, este es el espacio en que estos personajes se presentan en los grabados con cierto estado anímico ante la consigna mexicana antes mencionada, se realizaron en dos tipos de espacios, no solamente el hábitat humano de la urbe fue la preferencia en esta producción, ya que por un lado se trabajaron escenas de interiores, la importancia de este tipo de escenas es por la necesidad de hacer evidente la manifestación del carácter auto referencial, compartir una vivencia personal aludiendo al interior como un espacio exclusivo del alma.

Por otra parte, se presentan las escenas en exteriores, como la interpretación del entorno capitalino en alguna determinada situación, lo único necesario para poder interpretar esos fragmentos necesarios fue gracias a la experiencia cotidiana del presente urbano que se siente al caminar y al observar: “En una entrevista el sociólogo urbano Richard Sennet (1995) propone que caminar por la ciudad conlleva una especie de atención flotante, es una suerte deambular no sólo por las calles, sino también atravesar rumbos de la misma conciencia, y que atiende a aquello que se le presenta como interesante. De manera semejante, el neurólogo Oliver Sacks (2004) en una nota al pie de página al hablar de alguno de sus casos clínicos comenta que la actividad cerebral mientras se camina es semejante a la del sueño. Reunir este par de referencias crea una idea sugerente, a saber, la de la ciudad vista desde una suerte de ensoñación móvil, en un conjunto diálogo entre el paseante, el paseo, lo que se ofrece a los sentidos: un caminar mirando hacia dentro y hacia afuera”.¹⁷⁷

¡Échele ganas... ya ve que no hay de otra!, a pesar de ser considerada como una frase portavoz actual que aqueja al pueblo mexicano, pretende lograr una relación del presente con el pasado, por esa razón fue de importancia la existencia del capítulo 1, en cuanto a la conjunción de imágenes, pues partiendo del estudio mediante la observación del trabajo de los viejos maestros grabadores de imágenes cotidianas, se buscó hacer una selección de algunos de estos grabados para conjuntar una pequeña serie que justamente guarde alguna relación con lo que se vive actualmente y a la vez se involucren algunos estados de ánimo exaltados por el uso del color, el cual, por cierto, será un tema del que se hará especial mención más adelante, como otro ingrediente de la propuesta.

Es entonces, para este trabajo de investigación, no sólo tratar de entender el tiempo que desde hace años se vive en este país, en esta ciudad, ya que esta tarea sin duda, aparte de resultar pretenciosa, es demasiado ambiciosa, tan sólo se puede referir en un sentido de una cierta comparación de una realidad persistente, la cual es evidenciada precisamente por

177 Patricia Ramirez Kuri et al, *op cit*, p. 134.

todos estos documentos temporales manifestados en los impresos, donde podemos aludir a las similitudes y diferencias.



3.17 *AHORITA*
VENIMOS (DETALLE)

Como pequeños ejemplos de esta relación de imágenes del pasado con el presente, puede ser la imagen de la izquierda, que es un detalle de un grabado de la serie de la presente propuesta de investigación, grabado titulado *Ahorita Venimos* (lámina 6); en el proceso de esta imagen, a pesar de haber sido trabajado con apuntes *in situ*, también fue favorecido e inspirado por una de las imágenes realizadas por Posada (ver capítulo 1, fig. XXXII) y también tuvo que ver Munch (capítulo 3, fig. 3.5.)



3.18 *SUERTE* (DETALLE)

Otro ejemplo de este tipo de resignificación y reinterpretación, puede ser la imagen de la derecha, que es un detalle de un grabado que también pertenece a la serie ¡échele ganas...ya ve que o hay de otra! titulado *Suerte* (lámina 10), en este detalle se presenta una alusión directa al mundo de los artistas, sobre todo a la situación conocida que tiene que ver con la idiosincrasia mexicana de dejar las cosas al último momento, en este detalle se presenta un personaje con un cuadro que va a ser entregado justo el último día para entrar a consideración a concurso, de una manera similar que nos los presentó Honoré Daumier, cuando también ocupó una parte de su trabajo hacia esa crítica de los artistas de su tiempo, en su litografía también incluida en el capítulo 1, titulada *El salón de 1857, el último día para recibir cuadros*, (fig. VI), o el caso de los impresos que presentan imágenes de la atmósfera dentro de los transportes públicos (capítulo 1, fig. IV, V; capítulo 2, el trabajo de Noé Rodríguez y el de Antonio Domínguez), imágenes que también fueron revaloradas y tienen que ver con la intención similar del

grabado Coyotito (lámina 19), que también pertenece a la serie échele ganas...ya ve que o hay de otra. Estos son sólo breves ejemplos para mostrar algunas referencias; finalmente, la intención también es que el lector y espectador pueda encontrar otras diferencias y similitudes en relación con esta serie de grabados y el resto de las imágenes de la investigación.

La finalidad de este proyecto, es que los impresos que forman parte de esta propuesta gráfica, logren representar el reflejo de una interpretación de un instante, de una vivencia anónima cotidiana, el motivo o bien el origen es muy sencillo, ya que se trata de la manera de pensar del mexicano capitalino (y muy probable que del resto del país), esta vieja ideología mexicana (¡échele ganas, ya ve que no hay de otra!), cada vez va sumando a más testigos , y es precisamente la importancia de este trabajo teórico-práctico que pretende para el lector y espectador no sólo presentar una serie de ilustraciones de personajes, sino un registro personal de una manera de ver y de sentir esta realidad popular mexicana, sin caer en la obviedad de retratar por ejemplo a la clase trabajadora, los pobres o gente de la calle.

Es esta propuesta, como se ha visto en el capítulo 2, tan sólo una más que se suma a la temática urbana. Sin embargo, es hoy en día que precisamente se encuentra en esta temática un mayor interés para muchos productores plásticos del país. En resumen, contemplaríamos en estos grabados un breve compendio de crónicas urbanas gráficas que corresponden a este tiempo (principios del siglo XXI).

3.3 ¡ÉCHELE GANAS.... YA VE QUE NO HAY DE OTRA!

PRODUCCIÓN DE LA SERIE GRÁFICA, PRIMERA Y SEGUNDA PARTE

Uno de los objetivos que me había planteado al introducir la propuesta al posgrado en artes visuales de la UNAM, orientación gráfica, es porque tenía el interés de producir una serie de grabados en algunos de los distintos talleres de gráfica, buscando una mayor interacción con distintos colegas, al igual que participar en los distintos procesos que se plantean de enseñanza-aprendizaje, o simplemente contagiarme de distintas atmósferas de trabajo entre colegas grabadores dentro de la institución, en relación a este interés el proyecto se vio favorecido gracias a la oportunidad que se presentó en este posgrado de ofrecer al interesado trabajar bajo el concepto de la “transdisciplina”, así que he tenido la suerte de participar en algunos de los distintos talleres de gráfica, tanto en el plantel de Academia de San Carlos como el plantel Xochimilco de la ENAP, como es el caso del taller de litografía a cargo de Rubén Maya y el taller de huecograbado a cargo de María Eugenia Quintanilla, aparte de haber participado en el taller de Alejandro Pérez Cruz, de igual manera fue muy significativa la suerte de trabajar en el plantel de Xochimilco, en el taller de investigación y experimentación de la estampa “José Guadalupe Posada”, a cargo de Pedro Ascencio Mateos. Gracias a todas estas experiencias se ha nutrido mi trabajo y han ayudado a lo que en un principio pretendí al cursar la maestría, experimentar y producir en los distintos talleres de ambos recintos, cabe mencionar que en Xochimilco también se me han abierto las puertas en otros talleres para utilizar sus herramientas, como el taller de Producción “Carlos Olachea”, o los talleres de huecograbado a cargo de María Eugenia Figueroa y Jesús Martínez. Por esos motivos, puedo asegurar al menos en el terreno universitario, que la gráfica en esta capital está en constante movimiento, a pesar de carecer de otros medios más actuales y alternativos, por ejemplo computadoras dentro de los talleres, sin embargo estas carencias no son impedimentos para la producción.

El nacimiento de la parte conceptual del proyecto, como se ha mencionado, se inició a principios del 2005, lo mismo ocurrió con el caso de la producción de esta serie de grabados, lo cual quiere decir que realmente, este trabajo de investigación práctico se inició meses antes de que se incursionara hacia un desarrollo de la propuesta inscrita en el plan de la maestría y como consecuencia, de la formación de esta investigación. Esto tiene que ver precisamente, con la consecuencia de separar la serie de producción resultante en dos partes, fundamentalmente la separación de estas partes no tiene que ver con un rompimiento temático, más bien tiene que ver con una necesidad de replanteamiento de soluciones técnicas del mismo, y se trataba de ampliar mi oficio como grabador, ya que principalmente considero a la xilografía como la técnica que más he trabajado y con la que más identidad encuentro en cuanto a la producción de un impreso.

Así que la producción de esta serie de grabados antecede al trabajo de investigación teórica, porque mi necesidad de interpretar y escribir un presente no podía esperar, siendo así decidí comenzar la producción con la armas más inmediatas que conozco y

las puertas abiertas que he tenido dentro del taller de xilografía “José Guadalupe Posada” de la ENAP; de hecho, el mismo nombre de este taller, en el cual he producido otras series gráficas, ocasionó también interesarme por el homenaje a dicho personaje que da nombre al taller, por esa razón se comenzó a desarrollar la serie gráfica, comenzando solamente con la técnica de la xilografía, la cual constituye la primera parte y abarca como periodo de tiempo el año 2005, trabajando bajo un ambiente ideal similar al de una comuna entre talladores de madera, compartiendo puntos de vista del oficio con algunos compañeros y participando como herramienta de ayuda mutua. En este primer proceso de la serie, la desventura del licenciado desempleado quedó en el pasado, encontrando suerte al incursionar en la docencia como asistente de maestro dentro de la ENAP, así que la constante fue de seguir bajo la interpretación de la crónica visual personal, que tiene que ver con la constante de *jéchale ganas... porque no hay de otra!*; en ese sentido fue de gran ayuda también la utilización de otras fuentes que fueron la inspiración para la creación de estas imágenes y de la investigación, así como las propuestas musicales que en algunas ocasiones se escuchaban dentro del taller como los grupos de rock urbano, por ejemplo TEX-TEX, el Haragán, Charly Montana, Botellita de Jeréz, o incluso Molotov, al igual que las cumbias.

La necesidad de comenzar la producción con xilografía es porque no sólo se trata de una técnica de la que ya tenía cierto conocimiento, más bien la intención de trabajar la xilografía fue por la necesidad de explorar más sus recursos en cuanto al trabajo de talla, profundizar más en los distintos relieves que puede ofrecer la madera y dar como resultado una gran variedad de texturas y de tonalidades, ya que en mis producciones anteriores manifestaba más interés por el carácter lineal, sin reflexionar tanto en las posibilidades que puede generar el tratamiento de los relieves. En esta primera parte también se buscaba comenzar la serie buscando de primera intención un mayor impacto visual al utilizar formatos variables, y algunos de gran formato desde 80 x 60 cm hasta 180 x 60 cm; es decir, se trató en un principio de manejar formatos variables utilizando solamente la xilografía. Esta primera parte de la serie dio como resultado 14 impresos trabajados con la técnica de la xilografía e impresos sobre papel de algodón de distintos formatos.

Posteriormente, el proyecto al entrar en esta investigación y formar parte de la maestría y en coincidencia con mis intereses de incursionar en el terreno de las técnicas mixtas, llego a la necesidad de continuar en una segunda parte o una segunda intención, este periodo de tiempo fue durante el año 2006 hasta mitad del 2007, que fue el periodo de producción dividido en dos locaciones: San Carlos-ENAP; para llegar a esa segunda investigación, los últimos meses del 2005 únicamente se experimentó dentro del plantel San Carlos, sin proponer aún la continuidad con el proyecto, con el fin de conocer las oportunidades y otros alcances en la gráfica, paralelo a esta experiencia se continuaba con la producción de la serie, únicamente de xilografías de distintos formatos dentro del taller de experimentación e investigación de la estampa “José Guadalupe Posada”; en este periodo de transición se efectuó en el taller de xilografía (Gráfica actual), a cargo de Alejandro Pérez Cruz, que es uno de los talleres que muestra más preocupación por los

alcances de la gráfica y donde precisamente se entiende por “gráfica”, en el amplio sentido de la palabra, todo lo que tenga un rasgo de grafismo, de foto, de estructura, relieve, casi todas las posibilidades, incluyendo el video, todo lo que tenga que ver incluso con la intervención. Así se entiende que el criterio de análisis de una imagen gráfica parece ser muy extenso, y en ese sentido encontré afinidad con esta segunda necesidad para el proceso de la serie de grabados, ya que se trató de una generación de grabadores con las mismas inquietudes por la búsqueda de los alcances de la gráfica, ya que se trata de propuestas que incluyen varias herramientas y técnicas apoyadas por los distintos talleres de gráfica, bajo el plan de la transdisciplina, concepto que aún se puede interpretar para llevar a cabo proyectos mucho más ambiciosos, pero que sólo se ha reducido a “no hacer exclusiva una sola técnica”, lo que por el momento era el único interés que personalmente perseguía, así que esta segunda parte se constituye como la experimentación e investigación de las técnicas mixtas.

La constante desde el principio la xilografía, pero esta vez conviviendo con otras técnicas, otros medios tanto alternativos como tradicionales, como es la llamada “litografía sin agua”, pero mejor conocida como siligrafía, en cuanto a las técnicas tradicionales, el aguafuerte y la litografía. En esta parte de la serie, se redujo el tamaño de las placas llegando a un mínimo de 40 x 60 cm, así el interés por el formato grande como mayor impacto visual ya no era necesario, pues resultó más importante la experimentación lograr una distinta lectura de la propuesta al combinar dos técnicas gráficas, el formato se tuvo que adecuar también porque resultó más práctico manejar estas dimensiones, tratándose de la necesidad de trabajar formatos más accesibles en cuanto a su transportación, y por otra parte, resolver el sentido económico y también una mejor manipulación en cuanto al soporte que sería impreso. En mi formación como grabador fue importante la incursión a los distintos talleres de grabado de ambos planteles, porque ciertamente se ha podido experimentar otras alternativas que se pueden unir a mi oficio como dibujante-grabador, más específicamente, como grabador en madera, Gracias a la realización de este proyecto he encontrado precisamente un especial afecto por el concepto de “intervención” en la gráfica, en referencia a mezclar técnicas en un mismo impreso o en otras palabras, he intervenido impresos con otras técnicas. El resultado de esta segunda parte de experimentación dio como resultado 13 impresos trabajados en técnicas mixtas, impresos sobre papel de algodón, en formatos que no exceden las medidas de 40 x 60 cm, excepto el último de la serie titulado *Tepiplaya* (lámina 23).

En cuanto a la elección del soporte en “papel de algodón”, es porque realmente es importante en esta propuesta preservar lo mejor posible esta serie de grabados como un documento de registro temporal de un presente, aquí no es importante como en producciones anteriores que he trabajado, la alusión a un tiempo efímero impreso en otro tipo de soporte; aunque esta serie se trata de un contenido social, lo que me interesó desde el principio correspondía a ejercitar más el oficio del grabador e impresor, y en ese sentido acercarme más a la tradición, la ortodoxia del impreso con un fin de lectura en un lugar específico, aunque durante el desarrollo de la propuesta y de la investigación también

existió una identificación por esa tradición que le pertenece al grabado como imagen pública, así que también se llegó a trabajar de manera paralela en pocos casos aludiendo a esa tendencia de utilización del impreso como medio de comunicación interesado a llegar a cualquier público, ya que se utilizó como soporte de impresión el papel revolución, playeras y algunas calcomanías adheribles que en ocasiones cumplieron con el concepto de intervención espacial y apropiación, pero estos casos son considerados para el proyecto como *material extra*, la realización de este material fue durante el desarrollo de la propuesta como alternativa de la serie y también como consecuencia de la investigación, material que hace referencia a encontrar la alternativa de subrayar una pequeña intención similar a la tradición en la gráfica mexicana cuando los impresos eran destinados al proletariado en su conjunto, que como hemos visto en el capítulo 2, estos alcances actuales de intervención gráfica urbana tienen también sus raíces. Sin embargo, este tipo de manifestaciones son incluidas en esta investigación en la parte final de este capítulo, sólo como “material extra”, ya que estos impresos representan consecuencias de la investigación y alternativas de producción, pues la serie de grabados de la serie impresa en papel de algodón más bien se presenta para el espectador de manera tradicional, con una intención de lectura visual en un espacio interior.

3.4. EL COTIDIANO ANTES DE LLEGAR AL IMPRESO, O DETRÁS DE LAS GUBIAS.

A continuación, lo que se presenta en este apartado, está muy lejos de pretender explicar en qué consiste cada una de las técnicas gráficas utilizadas para esta serie de grabados, más bien la intención fundamental que se pretende, es mostrar algunas de las herramientas necesarias que fueron utilizadas para la creación de los impresos y compartir algunas reflexiones extraídas de estas experiencias.



3.19 (IZQ.) Y 3.20 (DER). APUNTES, PARA EL GRABADO *ME RETIRO* (LÁMINA 1), 2005, LÁPIZ , 22.9 X 30.5 CM.

Como primera herramienta necesaria y constante, está la importancia del dibujo y la conjunción de apuntes preparativos para cada una de las imágenes, el dibujo fue realizado de dos maneras en algunos casos, durante el desarrollo de la propuesta se trabajó a partir del recuerdo, de la memoria, prescindiendo de cualquier modelo natural, como el ejemplo de estos apuntes que aquí arriba se incluyen, los cuales fueron los iniciadores de la serie (figs. 3.19 y 3.20). Sin embargo, en esta propuesta se trabajó también con la idea de manifestar la importancia de trabajar como antecedente de los grabados, a partir del ejercicio y la experiencia directa extraída de la realidad que exige una serie de apuntes de dibujos *in situ*, esta segunda manera de experiencia del dibujo ha sido una constante, encontrando en esta acción la exigencia de la escritura del presente, pues es de mayor importancia captar la estructura general de primera intención, ya que el factor de tiempo para la realización de cada dibujo no es estrictamente definido por el dibujante, depende del mismo movimiento de la acción que se está representando en el tiempo, en el espacio; de esa manera, este tipo de cualidad en el apunte manifiesta siempre la velocidad de la línea, la indefinición del trazo, que significan el movimiento y el reflejo de las decisiones que nacen de la observación y se materializan por el movimiento de la mano que apres

al lápiz contra el papel; como ejemplos son algunos apuntes para el grabado *En el paradero* (figs. 3.21 y 3.22).



**3.21 APUNTE IN SITU,
PARA GRABADO
EN EL PARADERO
(LÁMINA 4),
2005, LÁPIZ,
22.9 x 30.5 CM.**



**3.22 APUNTE INSITU,
PARA GRABADO
“EN EL PARADERO”
(LÁMINA 4)
2005, LÁPIZ
22.9 x 30.5 CM.**

En lo personal, considero que la postura ante la utilización de dibujo simplemente debe ser una preocupación necesaria y cotidiana para todo aquél que se interese por la

creación visual o la materialización previa de cualquier idea a desarrollar, en ese sentido el dibujo como escritura de un instante, como un reflejo de las decisiones, pero en el caso del grabado, el dibujo debe ser algo imprescindible y una guía, así que antes de pensar en técnicas, soluciones formales en la placa u otro tipo de herramientas, siempre es fundamental la preparación previa de la composición en el dibujo; un grabador debe ser un dibujante, el oficio del grabado involucra directamente el dibujo, una caja de herramientas con gubias, piedras de afilar, buriles, velos, puntas y barnices, debe ir acompañado de una mochila con un cuaderno de apuntes o papeles sueltos y mínimo un lápiz que cargar cotidianamente, sobre todo en el caso de interesarse por interpretar alguna crónica visual basada en la realidad. Esta serie de apuntes realizados para el proyecto no sólo fue la principal guía para la realización de grabados, manifiestan una especie de diario, pues estos son los primeros generadores de esas vivencias y los primeros soportes a intervenir, ya sea utilizando la memoria (figs. 3.23 y 3.24), o la experiencia del apunte *in situ*.



3.23 APUNTE PARA GRABADO !PERDÓNAME...
QUÉ VAS A HACER?
(LÁMINA 3), 2005, LÁPIZ,
22.9 x 30.5 CM.

3.24 UNO DE LOS APUNTES PARA EL GRABADO
ESTA VEZ SERÁ DISTINTO (LÁMINA 17), 2006,
LÁPIZ, 22.9 x 30.5 CM.



Lo primordial fue cargar siempre con un cuaderno de apuntes tamaño carta, lo cual resulta un formato suficientemente práctico para transportar en una mochila. ¿Qué cantidad de apuntes preparativos es pertinente para el estudio de la composición?, no hay una respuesta adecuada a esta interrogante, al menos en este proceso cotidiano fue muy diferente la cantidad de apuntes realizados para cada grabado; por ejemplo para el grabado titulado *Perdón....¿qué vas a hacer?*- (fig. 3.23) sólo fue necesario un apunte, aunque de manera extra se re-trabajo esta imagen en pequeño formato, utilizando punta seca sólo como variante y estudio del apunte, finalmente esta idea terminó siendo una xilografía de gran formato de 80 x 120 cm; en otros casos el estudio de la composición requirió de mayor lectura y reflexión llegando a veces hasta 15 apuntes para la realización de un grabado, como el caso del grabado *Ahorita venimos*, el cual fue extraído de una de una serie de apuntes *in situ* en las islas de CU. A continuación, sólo se incluirán algunos ejemplos de estos apuntes resultantes (fig. 3.25).



3.25 SERIE DE APUNTES PARA EL GRABADO
AHORITA VENIMOS (LÁM. 6) 22.9 x 30.5 CM.

A pesar de que algunos de estos apuntes fueron extraídos de un lugar, de un espacio en específico, muchas veces no significó ocuparse precisamente del mismo lugar a representar, aunque sí existieron excepciones como el caso de *En el paradero* (figs. 3.21 y 3.22) o el caso de *Regenerado*, lo que ocurrió en la mayoría fue la apropiación del apunte como imagen a reinterpretar y así apropiarse también de esa realidad, para después hacer un estudio compositivo y dar una re-significación final, es decir primero ocuparse de cada uno de los personajes integrantes de la escena para después incluirlos en un todo, de lo particular a lo general.

Hay que recordar que en el proceso creativo, como se mencionó antes, también fue importante el estudio de las imágenes de los antecedentes principales que ya se han mencionado: Daumier, Manilla, Posada y Munch, los cuales de alguna manera influyeron sobre todo cuando se trató de la experiencia del dibujo sin modelo; en cuanto a los dibujos *in situ*, también tuvo una gran significación el conocimiento de las series de apuntes y dibujos de trabajadores realizados por O'Higgins.

Otro de los problemas a considerar como cotidiano, tuvo que ver con el método que hay detrás del grabado y también el que resulta como consecuencia, en el cual se presenta la característica natural del principio de la estampa en cuanto a la inversión de la imagen, o el principio de espejo: izquierda-derecha, derecha-izquierda, para solucionar este problema y deliberar cuál funcionaría mejor en la imagen, muchas veces se utilizó el método tradicional de la transferencia del apunte mediante la utilización del papel vegetal, es decir la calca del apunte en este material traslúcido que permite leer la imagen en ambas direcciones y así decidir por cuál optar para finalmente redibujar en la placa la imagen que resultará invertida en el impreso, sólo en pocas ocasiones se utilizó un recurso más práctico y de acuerdo con la época, como la digitalización del apunte para poder observarlo en el ordenador, con las ventajas que presenta por ejemplo, el programa Photoshop, ya que de manera práctica se puede invertir la imagen e imprimirla para ahorrar tiempo. Cualquiera que haya sido el método utilizado, sólo sirvieron como herramientas secundarias de guía y no como solución final del traslado del dibujo en la placa, pues otro problema a enfrentar tiene que ver con el cambio de dimensiones del tamaño carta al tamaño final de la placa a ser grabada, en todos estos casos se replanteó la composición y se volvió a dibujar a partir de los apuntes, esto significó un mayor reto en los formatos de grandes dimensiones que se ocuparon en la primera parte de esta producción.

En cuanto al uso de la computadora se puede decir que fue una herramienta de importante presencia en la segunda parte de la producción especialmente, y a decir verdad únicamente para el proceso de las técnicas mixtas que ocuparon la siligrafía, una de las técnicas consideradas como "neográfica" y una de las alternativas de la litografía en su versión más contemporánea y en apariencia más práctica, ya que en lo personal encontré una serie de problemas al ocupar esta técnica y considero que no logré apropiarme por completo de la misma, me resultó un tanto azaroso su uso, y de hecho un par de veces me vi obligado a repetir una imagen por haber fallado en el resultado, sin embargo, si ésta

logra ser bien entendida se puede llegar como resultado impreso, una imagen similar a la que resulta de una prensa litográfica generada por las piedras calizas que utiliza la técnica tradicional de la litografía.¹⁷⁸

En esta parte de la producción, justo comenzando con las técnicas mixtas, fue de interés considerar esta alternativa y la invitación de poder generar un impreso de manera rápida, sobre todo la posibilidad de ocupar otras herramientas gráficas, y honestamente tratando de encontrar en esta técnica un sentido más práctico al tratamiento litográfico, utilizando posibilidades similares. Para esta parte del proyecto se comenzaron a involucrar fragmentos de una realidad más objetiva, al mismo tiempo que presentar la interpretación de la misma en el impreso, es decir la consecuencia de la mezcla de lo que puede ofrecer esta técnica con el tratamiento de la xilografía traducidas en el papel de algodón, así que se utilizó en esta parte de la experimentación el recurso de la cámara fotográfica digital como ideal, en cuanto a la intención de incluir una realidad más objetiva que después fuera a ser intervenida por el tratamiento del dibujo y de la talla en madera.



3.26 APUNTE *IN SITU* PARA EL GRABADO *BANQUETAZOO* (ÍZQ.) 2005, LÁPIZ, 22.9 X 30.5 CM., Y FOTOGRAFÍA DIGITAL MANIPULADA UTILIZADA PARA EL MISMO GRABADO (DER., LÁMINA 12)

Esto no quiere decir que la continuidad de los apuntes se viera afectada, la fotografía no pretendió en este caso ser una herramienta de ayuda para el dibujo, la fotografía

¹⁷⁸ Es decir, se puede generar imágenes con el recurso de la mancha, o el tratamiento lineal similar al lápiz, al crayón, los recursos para su ejecución son diferentes desde la matriz, ya que no se trata de una pesada piedra caliza, son más bien delgadas láminas de aluminio y también se puede ocupar como alternativa lámina de hierro, siempre y cuando cualquiera de las dos esté perfectamente desengrasada, ya que esto influye en gran medida en el resultado, en vez de ocupar, tusch barras y lápices litográficos o crayones de cera, se pueden ocupar plumones permanentes y tóner en polvo diluido con alcohol, que utilizado con los pinceles deja en la placa un tratamiento parecido al tusch tradicional, y al igual que la litografía, se puede utilizar el recurso de la transferencia.

representaba más bien otra herramienta que fuera a ser utilizada como elemento gráfico (fig 3.26), ya que las imágenes resultantes del registro fotográfico serían utilizadas sólo para transferencia en la placa.

El interés de incluir en el impreso un fragmento de realidad más objetiva, fue sobre todo en cuanto a la presentación del entorno, más no de los personajes, a excepción de los grabados *Tu rock es votar* (lámina 16) y *¡Diablos!* (lámina 13), para lograr de manera eficaz este objetivo, se utilizó la computadora, el recurso del Photoshop, ya que no importaba en sí una imagen resultante de este registro, sólo era de importancia manifestar una parte de esa realidad, de esa manera la computadora resultaba una herramienta práctica para la manipulación de esta imagen e igualmente ofrecía un resultado más rápido (fig. 3.28), lo cual resultaba ideal para conjuntarlo con la practicidad que aparentemente ofrece la técnica de la siligrafía.



3.27 FOTOGRAFÍA DIGITAL MANIPULADA UTILIZADA
PARA EL GRABADO *¡DIABLOS!* (IZQ.),
Y APUNTE *IN SITU* PARA EL MISMO GRABADO
(DER., LÁMINA 13), 2006, LÁPIZ, 30.5 X 22.9 CM.

La constante del dibujo permanecía de hecho en algunas experimentaciones de la técnica, se transfirieron algunos de estos apuntes como un extremo de practicidad, aunque en esos casos sólo se trató de investigación, lo cierto es que la computadora fue en esta parte de la producción una herramienta que se empleó favorablemente para la ma-

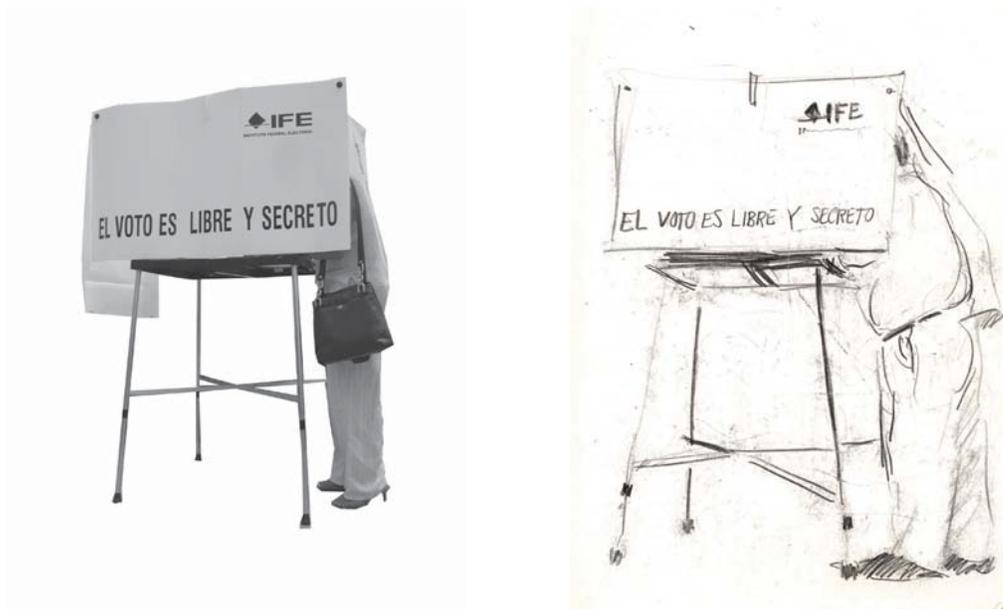
nipulación de la imagen y como guía de composición, asimismo representa un material correspondiente por completo a la época.



3.28 FOTOGRAFÍAS DIGITALES MANIPULADAS UTILIZADAS PARA GRABADO *EDUCACIÓN ES...* (DER.), Y APUNTE *IN SITU* PARA EL MISMO GRABADO (LÁMINA 14), 2006, LÁPIZ, 30.5 X 22.9 CM.

En cuanto a la utilización de la fotografía, se puede agregar que “la mirada de la cámara produce otra situación social derivada de la conciencia de un evento, paisaje o rostros, perdurarán más allá de la memoria individual. Lo mirado, se vuelve lo registrado, con lo cual se produce la mirada-memoria (...) pensar la fotografía como dispositivo de investigación supone asumirla como creación y no copia o reproducción ingenua”¹⁷⁹. Por otra parte, no debemos olvidar que en algún tiempo, incluso aún en algunas convocatorias y otros medios, la fotografía llega a estar dentro de la consideración del área de la gráfica, así que en lo personal pienso que los materiales de un grabador pueden dar lugar a otra herramienta secundaria pero también importante como es la cámara fotográfica, ya sea digital o análoga, junto a ese cuaderno de apuntes que debe estar dentro la mochila acompañada de una caja de herramientas.

179 P. Ramirez Kuri, *op. cit.*, pp. 132-133.



3.29 UNA DE LAS FOTOGRAFÍAS DIGITALES MANIPULADAS UTILIZADAS PARA GRABADO *TU ROCK ES VOTAR*, Y APUNTE IN SITU PARA EL MISMO GRABADO, (LÁMINA 16), 2006, LÁPIZ, 30.5 X 22.9 CM.

En cuanto a la técnica de la siligrafía, si se logra comprender y manejar bien el procedimiento logrará ser muy práctico, ya que se puede generar en minutos un impreso, ahorrando mucho de los procedimientos de la litografía tradicional, aunque no necesariamente se tenga que entender como más fácil, ya que la diferencia es entender y aplicar correctamente el proceso.¹⁸⁰ Una de las ventajas que presenta esta técnica es que también se puede trabajar como la punta seca, y se entinta el resultado con el rodillo, se produce de esa manera una línea tan fina como la que resulta de la técnica de la punta seca trabajada de manera tradicional, como el caso del grabado *Educación es...*(lámina 14).

En esta segunda parte de producción se trata del vínculo más cercano con la “intervención” en el soporte, por el hecho de tratarse de técnicas mixtas, el procedimiento de estas intervenciones en el papel de algodón consistió primero en la impresión de manera independiente de la siligrafía (fig. 3.30), resultando esta primera impresión prácticamen-

180 Lo fundamental es fijar el tóner que se haya ocupado en la realización de la imagen sobre la placa, y para eso se tiene que utilizar una parrilla que caliente la placa, ocasionando con esta acción que el tóner se fije; en esta técnica no se utiliza ácido nítrico ni goma arábiga como en la litografía, en este caso se utiliza silicón con aguarrás, de ahí el término de “siligrafía”; el secreto de esta técnica tiene que ver mucho con la preparación de este componente, ya que hay que cuidar la consistencia que no debe ser líquida pero sí fluida, similar a la miel, y la otra parte es saber aplicar esta preparación sobre la placa; después de aplicar el silicón diluido en aguarrás se quita el exceso con servilletas, se calienta de nuevo la placa con la película de silicón, porque de ese modo se acelera el proceso de secado; finalmente, antes de entintarse se pasa una estopa con thinner sobre la placa para descubrir la imagen que se grabó. Y por último, antes de entintarse la placa, ésta tiene que estar desengrasada con alcohol y utilizar para el entintado un rodillo muy duro

te como el escenario, ya que después de esta imagen impresa se colocaba la segunda imagen gráfica realizada por la xilografía en el mismo papel de algodón que se había impreso gracias a la siligrafía, esto requería tener un control de registro de ambas matrices para lograr que la composición coincidiera; es decir, el resultado generado en el impreso por la siligrafía con el resultado generado por la xilografía, para que esto fuera posible se recurrió a la importancia del uso de las pruebas de estado. Es decir, una vez que la imagen trabajada con la técnica de la siligrafía ya había obtenido los resultados esperados, se procedía al siguiente paso que consistía en la transferencia de la prueba originada por la siligrafía sobre la placa de madera, con el fin de tener la referencia de la imagen anterior en la otra placa y que esta imagen sirviera como guía para continuar el trabajo en la otra técnica (fig. 3.31).



3.30 SILIGRAFÍA (PROCESO 1 DEL GRABADO ¡DIABLOS!, LÁMINA 13), 2006, 60 X 40 CM.



3.31 XILOGRAFÍA (PROCESO 2 DEL GRABADO ¡DIABLOS!, LÁMINA 13), 2006, 60 X 40 CM.

Para hacer la transferencia de imagen, se colocaba la prueba de estado originada por

la siligrafía sobre la placa de madera sin utilizar, y después con ayuda de la presión que ejerce el tórculo, se obtenía la impresión de la prueba de estado sobre la placa de madera; de esa manera ya se podía trabajar en esta segunda técnica, para después ser la segunda intervención sobre el impreso y generar la composición. Quiere decir que se utilizó el mismo método de registro que normalmente se sigue en las técnicas de grabado en color que utiliza la técnica del camafeo, en donde a cada placa le corresponde un color.

Después de las investigaciones y experimentaciones de las técnicas mixtas utilizando la siligrafía y xilografía, fue el turno de la litografía, a la cual se utilizó porque resultó necesaria para esta producción, tomando en cuenta que esta serie de grabados también significan de alguna manera un homenaje a los antecedentes mencionados del capítulo 1, en este caso haciendo más alusión al trabajo de Daumier, así que fue necesario regresar a la tradición y ocupar las piedras litográficas, aquí el uso de la computadora o transferencia de imágenes no significó ningún interés, pues la propuesta consistió más en vincular la tradición del dibujo, el problema prácticamente cotidiano que hubo que enfrentar, sin contar la falta de práctica de este oficio, fue la importancia de los registros de impresión, en este caso se trataba de placas que no se pueden registrar tan fácilmente, debido principalmente a la diferencia de los grosores de las matrices, en el caso de la siligrafía que fue manejada en placas de aluminio y lámina negra no representó tanta diferencia en relación con el pedazo de hoja de triplay de 9 mm, en cambio trabajar en este caso con la piedra caliza, que tiene distintos grosores que van aproximadamente desde los 4 hasta los 9 cm, aproximadamente, en comparación con la hoja de triplay de 9 mm, fue sin duda un reto significativo al momento de registrar en el papel de algodón ambas imágenes para que coincidieran en la composición. El método de trabajo de las intervenciones de estas dos técnicas en el soporte fue el mismo que el caso de las siligrafías, es decir primero se procedió con la ejecución de la imagen en la técnica de la litografía (fig. 3.32), una vez concluida la imagen se sacaba prueba de estado de la misma y se procedía al método de la transferencia, utilizando el tórculo para pasar la prueba de estado a la placa de madera y realizar la xilografía (fig. 3.33).



3.32 LITOGRAFÍA EN PROCESO DEL GRABADO *DÍA DE PUENTE EN EL PUENTE*, 2006



3.33 XILOGRAFÍA EN PROCESO, BASADA EN LA LITOGRAFÍA *DÍA DE PUENTE EN EL PUENTE* (LÁMINA 20), 2006

Una vez terminada la xilografía, que significa la segunda intervención que recibirá el papel de algodón, se imprime sobre el papel que ya contenga el resultado de la primera intervención ocasionada por la litografía (fig. 3.34).



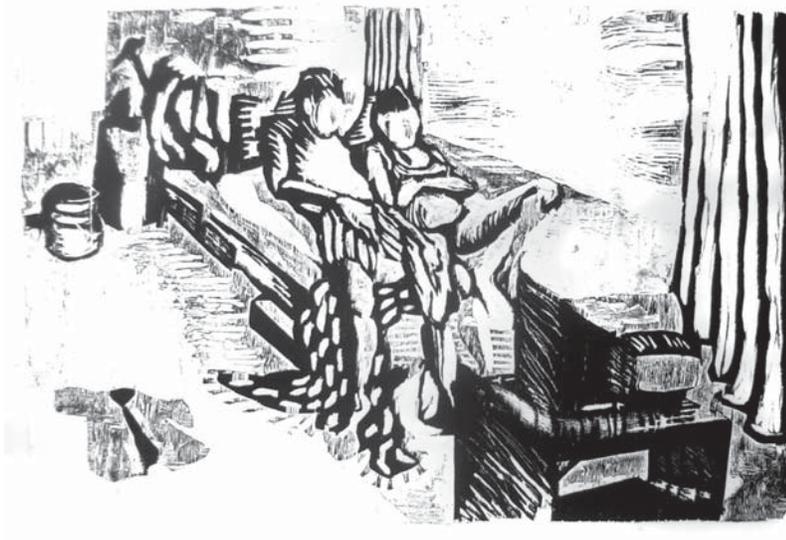
3.34 EJEMPLO DE PROCESO DE IMPRESIÓN DEFINITIVA, UTILIZANDO XILOGRAFÍA SOBRE LITOGRAFÍA (VER LÁMINA 20).

Como nota por agregar, durante este proceso del trabajo de litografía no encontré aún la suficiente confianza como para manejar una prensa litográfica por mi propia cuenta, ya que el riesgo que se corre en este procedimiento es que si no se tiene un adecuado control de presión en la prensa, el trabajo se puede estropear, lo mismo pasa con el cuidado de presión del tórculo, sin embargo son dos funcionamientos muy distintos, al igual que las consecuencias de no hacer buen uso de estas maquinarias, a decir verdad, no estoy tan familiarizado con el manejo de la prensa litográfica, el riesgo que se corre si no se logra controlar bien la presión es que se puede ocasionar una ruptura de la piedra, es importante mencionar que estas piedras no son fáciles de conseguir y su precio es costoso, desgraciadamente en lo particular sé lo que significa romper una piedra de esa manera y perder un trabajo, esa mala experiencia me tocó en el proceso de esta serie de grabados.

Finalmente, en esta segunda parte de producción se experimentó con la dialéctica del huecograbado y la xilografía, en esta parte del proceso no se encontró tanta dificultad únicamente, lo que se encontró fue la necesidad de cambiar el orden de impresión de las

placas, pues definitivamente la xilografía como técnica gráfica compite demasiado con la fineza de la línea del aguafuerte, lo que importaba en esta dialéctica era la convivencia de los recursos formales que originan los relieves de la madera, las texturas, los planos y la línea positiva y negativa que resultan, junto con el contraste de la meticulosidad que origina la línea del huecograbado,

Así que se continuó con la constante de la intervención y la re-significación de una misma imagen al pasar de una matriz a la otra (figs. 3.35 y 3.36), en ese sentido para esta investigación y experimentación, fue interesante ver cómo se ofrecen los resultados de estas dos técnicas de manera independiente, aunque no significarán la propuesta final.



3.35 XILOGRAFÍA (PROCESO 1 DEL GRABADO
VACACIONES DeFECTUOSAS, 2007, LÁMINA 21), 40 x 60 CM.



3.36 AGUAFUERTE (PROCESO 2 DEL GRABADO
VACACIONES DeFECTUOSAS, 2007, LÁMINA 21), 40 x 60 CM.

En este caso se inició con la técnica de la xilografía para después concluir el trabajo en otra placa con la utilización del huecograbado, ésta fue una de las soluciones que se encontraron para lograr una mejor integración entre estas dos técnicas, la superposición de la fineza de la línea ocasionada por el huecograbado sobre los radicales contrastes de planos y texturas que ofrece la xilografía, sin embargo, en todas estas experimentaciones de técnicas mixtas siempre tuvo mayor lectura el tratamiento de la xilografía.



3.37 APUNTE PARA EL GRABADO *VACACIONES DEFECTUOSAS*, 2007,
LÁPIZ, 30.5 CM X 22.9 CM.

En esta última experimentación de técnicas mixtas entre el huecograbado y xilografía, la experiencia de los dibujos *in situ* desapareció por completo, para darle mayor preferencia a la interpretación del recuerdo y la memoria (fig. 3.37), fue más explorada en este caso la realización de dibujos sin ocupar un modelo real y las imágenes evocaron más al espacio interno, exceptuando el grabado titulado *Tepiplaya*.

Es el único que difiere de toda la serie de grabados, ya que para la realización de éste no se preparó ningún apunte preparativo y fue el único grabado basado por completo en un registro fotográfico extraído de un periódico (fig. 3.38); como sabemos, esto no quiere decir ninguna negación con la tradición o una contradicción, pues también algunos de los grabadores mexicanos que constituyen una importancia significativa utilizaron recursos fotográficos para la realización de algunos grabados, por ejemplo el Taller de la Gráfica Popular:

“Los mexicanos de gran parte del siglo XX crecimos rodeados de la iconografía que concentró el Archivo Casasola, ese fondo fotográfico que lo mismo reunió la obra de Agustín Víctor Casasola y sus descendientes que la de numerosos hombres de cámara que recorrieron los campos de batalla (...) quizá también, porque ambas especialidades, casi invariablemente, se expresan en la superficie de un rectángulo y se hermanan en el blanco y negro. Pero la influencia de la fotografía no se detiene en 1917. Tomas de acontecimientos posteriores sirvieron a los talleristas para recrear hechos de importancia, tales como el choque de taxistas y el grupo fascista de los camisas doradas en pleno zócalo, el

3.5 ¡ÉCHANDOLE GANAS Y DÁNDOME TINTA!

EL USO DEL COLOR EN UNA INTERPRETACIÓN DEL COTIDIANO

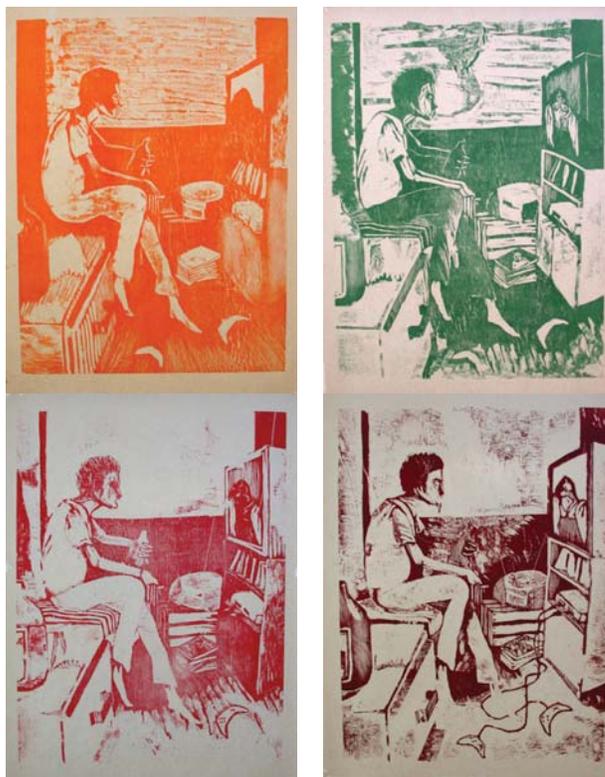
Hasta el momento se han mencionado muchos aspectos fundamentales que intervinieron en esta propuesta de investigación y producción gráfica, sin embargo aún falta mencionar un elemento importante tanto formalmente como conceptualmente, para esta investigación que necesariamente llega hasta estas últimas páginas, lo cual, no quiere decir que se trate de un concepto de menor relevancia, más bien fue necesario dedicarle un apartado especial dentro de este capítulo enfocado a la producción de los grabados, se trata de la notoria presencia del color en esta carpeta de grabados, es importante mencionar que el aspecto cromático tiene una fuerte presencia en esta propuesta; por otra parte, secuencialmente en relación al proceso de grabado, el proceso de entintado constituye el último paso antes de generar el impreso así que, lo que se relatará a continuación pretende responder brevemente qué sentido tiene ocupar el color en esta propuesta gráfica. Para responder a esta interrogante considero necesario comenzar con antecedentes de esta carpeta de grabados.

Antes de trabajar en la serie *jechele ganas... ya ve que no hay de otra!*, y durante mi formación como grabador en la ENAP, en el taller de experimentación e investigación de la estampa “José Guadalupe Posada”, ya me había encaminado en una producción de xilografías muy relacionadas con el amplio concepto de cotidiano urbano, los inicios de estas experimentaciones comenzaron con la principal dialéctica propia del tratamiento técnico que le concierne a la xilografía, en relación a la construcción de las luces (negativo) trabajadas por los relieves que las gubias van ocasionando sobre la placa de madera (positivo), para iniciar con esta comprensión de técnica, no hay mejor método que partir de los principios fundamentales, que en términos gráficos se pueden definir de la siguiente manera: blanco (negativo) y negro (positivo), dentro de esta absoluta polaridad y dependiendo del trabajo de la talla se pueden generar en el impreso una gran variedad de tonos grises entre estos dos máximos antagonistas, lo cual me ha dejado como conclusión que el blanco y el negro, y por supuesto los resultados entre estos dos, se tratan también de color, en ese sentido estoy de acuerdo con el punto de vista de Mariana Yampolsky, quien además de ser fotógrafa, trabajó mucho tiempo en el grabado: “Puedo decir que, ante la lente, nueve de cada diez veces veo en blanco y negro, en tonos de la gama de grises. Entonces al ver el gris, veo color. Un grabador como José Guadalupe Posada o como Leopoldo Méndez, aunque trabaje con blanco y negro, percibe color”¹⁸². Sin embargo, en estas primeras experimentaciones no fue de gran interés profundizar en la gama de tonos generados por los relieves entintados de la madera, ya que interesaba más el aspecto lineal y el alto contraste, soluciones formales explotadas por los expresionistas alemanes; más tarde, estas mismas influencias me motivaron a incursionar en las técnicas del grabado a

182 Yampolsky, Mariana “el color pide color” en : Roque, Georges. *El color en el arte mexicano*, México UNAM, 2003, p 259

color, así que comencé con experimentaciones e investigaciones utilizando la técnica de la plancha perdida y posteriormente ocupar la técnica de los camafeos.

Gracias a la experimentación de esta segunda técnica, se originaría un nuevo interés en trabajar el color; la utilización de la técnica de los camafeos fue desarrollada en una serie gráfica anterior a esta investigación, titulada *Del hedonismo sagrado*, la relación más cercana de esta serie gráfica con la propuesta que en esta investigación se expone, es el continuo carácter autobiográfico, aunque la diferencia en este sentido es que el interés temático a interpretar relatava otra realidad del mexicano capitalino que tiene que ver con esa capacidad o facilidad nata que el mexicano tiene en cuanto a la vida festiva, el procedimiento de cada impreso definitivo, se trató en 4 colores, que de acuerdo con la técnica de los camafeos, a cada placa le corresponde un color, los cuales se van imprimiendo en el papel en sesiones de manera que los colores se van superponiendo dando como resultado más de cuatro colores, lo importante que significó esta serie en relación con *jéchele ganas...*, no fue precisamente el resultado de las cuatro tintas en un soporte, más bien lo que comenzó a interesarme fue la presentación de las tintas por separado, es decir, la valoración de las pruebas de estado como propuestas finalizadas (fig. 3.39).



3.39 PRUEBAS DE ESTADO DE UNA XILOGRAFÍA HECHA A COLOR CON TÉCNICA DE LOS CAMAFEOS A CUATRO TINTAS, AQUÍ PRESENTADAS POR SEPARADO, PARA EL GRABADO *EL SOLDADO DESCONOCIDO*, 2004 (80 x 60 CM), DE LA SERIE *DEL HEDONISMO SAGRADO*.

Es decir que a partir del desarrollo de la anterior serie de grabados, se encontró un acercamiento y una reflexión distinta del uso del color, hasta llegar a valorarlos por sí mismos, sólo con la relación del color blanco que le pertenece al soporte (papel); al finalizar la serie de grabados, ya existía otro interés o una mayor valoración por cada tinta utilizada, por esa razón cambió el interés por el uso del color, pues ya no significaba el mismo interés la interacción de varias tintas en un impreso, cada prueba de estado de las imágenes trabajadas para la serie de *Del hedonismo sagrado* me invitaba a una distinta lectura del color, es decir, podía percibir que la presencia de cada color podía despertar varias situaciones distintas, en especial estados anímicos “el color en el cuadro no solo es así o asa, es decir, comprensible o emotivo o de importancia simbólica, sino que tanto en estas direcciones como en sentido compositivo es una impresión compleja. Goethe dice sobre el *efecto sensorial y moral del color, que el color, produce un efecto importante y decidido sobre el sentido de la vista y por su mediación en el ánimo, efecto que se une directamente a lo moral.* Y un poco más adelante dice: *Las distintas impresiones cromáticas no son intercambiables, tienen un efecto específico, y tienen que producir estados decididamente específicos en el órgano vivo.*

*Y lo mismo en el ánimo. La experiencia nos enseña que los distintos colores dan especiales estados de ánimo*¹⁸³.

Por supuesto que se tenía el conocimiento de que no se trataba de un nuevo descubrimiento, sólo se trató de una reflexión distinta hacia el color, que en lo personal no me había permitido hacer de esta manera.



3.40 YVES KLEIN,
ANTROPOMETRÍA 73.

Sobre la reflexión del color como valor por sí mismo, ya ha sido experimentado por varios artistas, sobre todo en pintura, un ejemplo claro es el caso de Yves Klein, quien fue conocido con el nombre de *Yves le Monochrome* (Yves el monócromo), quien sostenía que “todo matiz de un color es, en cierto modo, un individuo, un ser de la misma especie que el color básico pero que tiene un carácter y posee un alma personal. Existen muchos matices: delicado, malvado, violento, imponente, rudo, tranquilo”¹⁸⁴, de hecho sus primeros trabajos tienen precisamente la intención de presentar lienzos monocromos de distintos colores, pretendiendo generar precisamente distintas cargas emocionales hacia el espectador, y más tarde apropiarse tan sólo del azul y convertirlo único al crear un color con su

183 Jhohannes Pawlik, *Teoría del color*, España, Paidós, 1996, p 61.

184 ANA WEITEMEIER, *YVES KLEIN, 1928 -1962, INTERNATIONAL KLEIN BLUE*. ESPAÑA, TASCHEN. 2005, p 15

nombre como el azul Klein, el mismo que perduró en muchas de sus obras que realizaría después, como el caso de sus series de *Antropometrías* (fig. 3.40)¹⁸⁵, cabe agregar aquí una fábula que él comentaba en referencia a su constante interés hacia lo monocromo y en relación con la utilización de un solo color como el azul: “Un flautista comenzó un día a tocar tan sólo un único tono continuo. Al seguir así a lo largo de unos veinte años, su esposa le hizo ver que todos los demás flautistas tocaban tonos armónicos y melodías completas y quizá aquello resultaría más variado. Pero el flautista monótono contestó que no era culpa suya si él ya había encontrado la nota que los otros todavía estaban buscando.”¹⁸⁶

Este distinto interés de presentar en el impreso una imagen a una tinta, renunciando por completo al negro, perseguía en un principio fundamentalmente dos propósitos, en el caso de las xilografías se pretendía comprender las posibilidades que puede ofrecer el tratamiento de los relieves, es decir, ahora si se trataba de insistir en la multiplicidad de tonos que puede generar el entintado de los mismos, y de esa manera obtener en el impreso distintos tonos de una tinta ocasionados por el registro de entintado que le pudiera permitir el rodillo; por otra parte, se buscaba adquirir una lectura de una imagen cargada por completo de alguna alusión emocional manifestada por el color e interpretada por el espectador, una intención similar a la del grabador noruego Munch, en cuanto al uso del color como interpretación de una experiencia cromática y a la vez escritura de un presente que ejemplifican precisamente el uso del color, *de aquello que más bien se siente que lo que superficialmente se ve*.

Esta intención de ocupar el color de esa manera se vio materializada al fin desde el inicio de la serie *¡échele ganas... ya ve que no hay de otra!*; como se puede recordar, el nacimiento de este proyecto tiene que ver precisamente con esa interpretación de doble significado: por un lado, un aspecto positivo (*¡échele ganas...*), y por otro, lado un aspecto negativo (*ya ve que no hay de otra!*). Bajo este primer argumento se iniciaría la producción gráfica, comprendiendo como límites desde la primera etapa de producción, el placer (en relación a *¡échele ganas...*), el dolor (*ya ve que no hay de otra!*), traducido a una gama cromática se trataba básicamente de una analogía polar y una equivalencia a los máximos antagonistas blanco y negro, separando sus equivalencias del lenguaje gráfico en cuanto a lo positivo y negativo que ya se han mencionado, y más bien en base al simbolismo más primitivo al que aluden estos dos: negro (*tinieblas, negativo*) blanco (*divino, positivo*), la equivalencia más sintetizada respecto a estos dos se encontró en el contraste frío-cálido, donde los colores fríos representan el aspecto depresivo (como los grabados *Perdóname... ¿qué vas a hacer?* (lámina 3), *Me retiro* (lámina 1), *ley seca día del informe* (lámina 18), y los cálidos se acercaban a lo placentero, la locura o el éxtasis (como los grabados: *Ahorita venimos* (lámina 6), *Esta vez será distinto* (lámina 17), y *Ya ni pedo* (lámina 15), *Ven a caminar...* (lámina 5), *En renta casa de cartón* (lámina 22); hecho comprobado científicamente, por ejemplo “la obra del fisiólogo francés Charles Feré, en general se descubrió que la luz roja producía

185 Ibid pp. 7-28.

186 Ibid, p. 11.

un efecto excitante y que la luz azul era tranquilizante, conclusiones que no resultaban extrañas para cualquiera que hubiera leído la teoría de Goethe, una obra frecuentemente involucrada en la literatura alemana de esta especialidad médica”¹⁸⁷. Si esta propuesta es resumida sólo con esta solución, obviamente no se encontrará alguna atribución especial en cuanto a este proyecto, es cierto que este principio fue una importante referencia como punto de partida para la producción, pero en realidad durante el desarrollo de la investigación los intereses hacia la elección de los colores fueron de distinta índole, de hecho lo que se proponía en esta producción, era comenzar a utilizar el color preocupándose por manifestar también en el mismo vivencias personales y de apropiación urbana, que más adelante se revelarán, aunque en algunos aspectos sí se pretendió usar ciertas nociones del simbolismo.

Durante el desarrollo de la producción se investigaron algunos aspectos relacionados con el color, con la finalidad de saber si existía alguna coincidencia de mi experiencia personal con lo que algunos investigadores han escrito al respecto del significado de los mismos, al llevar a cabo la investigación concerniente al color se encontró una gran bibliografía relacionada con la importancia de su uso y aplicación en las artes, lo suficiente como para investigar durante años y aún así no terminar jamás de estudiar este elemento compositivo, es de admirar por ejemplo el caso del célebre libro *Color y cultura*, de John Gage, ya que como historiador del arte se involucra en muchas cuestiones concernientes a distintos campos que han estudiado al color y aún así ofrece advertencias como la siguiente: “Este libro no puede ser un informe histórico exhaustivo sobre el color. Una historia de este tipo no parece posible, pese a que cierto número arriesgado de historiadores hayan intentado escribirla desde la década de los sesenta. Todavía necesitamos una visión panorámica de los principales hitos en el cambio de actitudes respecto al color y ni siquiera sabemos aún cuáles son los textos históricos que pueden sernos útiles para enfrentarnos a nuestra tarea; los distintos estudios históricos sobre teorías del color de que disponemos, por ejemplo, tienen más que ver con el desarrollo de nuevos conocimientos que con su difusión y aceptación por el conjunto de la comunidad.”¹⁸⁸

Lo cierto es que cada color utilizado fue considerado por alguna razón específica y nunca pretendió ser un elemento gratuito, sin embargo no me puedo detener a explicar cada una de las intenciones del uso de las tintas, pues sería demasiado ocioso y por otra parte se pretende también que el espectador mismo lea en cada color su propia experiencia y llegue a conclusiones, aunque esto no quiere decir que no se explicarán algunos de los impresos.

A pesar de que se ha mencionado que el uso del color en la mayor parte de esta producción se trabajó de manera un tanto intuitiva, no se trataba de estar de acuerdo con versiones ateas, ni religiosas, ni decorativas, que normalmente se piensan en cuanto al uso del mismo, “a pesar de varios estudios especializados, todavía queda presente la

187 John Gage, *op cit* p. 206.

188 IBID, p. 10.

idea de que el color es un lujo de la naturaleza (versión atea) o un regalo de Dios (versión religiosa), que permite a algunos animales –entre ellos a nosotros, los seres humanos– ver el mundo coloreado y no en gris. Ideas semejantes muy difundidas, han obstaculizado mucho la labor de los historiadores de arte, pues han contribuido a fortalecer la idea según la cual los colores, en el arte y la cultura, también son un lujo inútil puesto que, tanto el reconocimiento de lo que está representado como su significado son transmitidos por el dibujo y las formas, de tal suerte que el color tendría un papel simple y decorativo”¹⁸⁹. Así que, para tratar de encontrar elementos a mi favor para contradecir esta afirmación errónea del color como simple y decorativo, llegué a necesitar más explicaciones recurriendo a escritos que definían el simbolismo del color, encontrando entonces algunas afinidades en cuanto a la intención de la serie de grabados, y atendiendo prácticamente al impacto del color visto y leído como escritura, en que cada color significaba algo particular: “El simbolismo explica esa severidad de las leyes y de las costumbres; a cada color, a cada dibujo, correspondía una idea religiosa o política; cambiarla o alterarla era un crimen de apostasía o de rebelión. Si nos remontamos a los orígenes de la escritura, vemos que el color fue el primer medio de transmitir el pensamiento y de preservar su memoria (...) los colores poseían sin duda su significado en aquellas representaciones en las que todo era emblema; los autores del arte heráldico así lo afirman y nos han conservado el sentido en que tenían los metales y los esmaltes, cuya tradición hacen remontar hasta los griegos.”¹⁹⁰

Aunque esta verdad respecto al estricto simbolismo de cada color, al ser estudiada un poco más, resultó demasiado compleja, ya que hay que tener en cuenta que tanto el color como la forma tienen concepciones distintas de acuerdo a la época y a la cultura donde se desarrollan, de hecho en algunos casos dentro de la misma cultura existieron diferencias en cuanto la atribución específica de correspondencia simbólica a determinado color, es decir que en el color definitivamente no existen verdades absolutas en cuanto a su significado ni simbolismo, un ejemplo de esto se puede encontrar en la verdadera complejidad que presenta la noción del lenguaje simbólico del color en el México prehispánico, aludiendo la atribución de los colores a los puntos cardinales: “Esto fue usual en muchas de las civilizaciones de Asia y América, específicamente entre los mayas y los nahuas del Altiplano en México. Pero en un rango amplio de ejemplos recopilados por el antropólogo C. L. Riley, el norte podía ser negro, blanco, rojo, amarillo, azul o gris; el sur azul, rojo, negro, blanco, verde o amarillo; el oriente, blanco, amarillo, azul, gris o verde; en tanto que el poniente, negro, blanco, amarillo, rojo, azul o verde. Entre los mayas tanto el sur como el oriente se identificaban como el rojo o el amarillo, asimismo en los registros mexicanos encontramos que el norte se representa como negro, blanco, amarillo o rojo; el sur como azul, rojo o amarillo; el oriente, rojo, blanco, verdoso o amarillo; en tanto que el poniente era blanco, negro, amarillo rojo o verde. Los comentaristas del *Tonalamatl* y del Códice Borgia se han quedado perplejos al encontrar que los colores asociados con

189 Georges Roque, “Discriminación: funciones visuales y culturales”, en: Roque, Georges, *op cit*, p. 262.

190 Frédéric Portal, *op. cit.*, pp. 6-7, 9.

los puntos cardinales inclusive varían de página a página en el mismo manuscrito”¹⁹¹, y como este ejemplo existen otros más que aseguran una inestabilidad simbólica del color, haciendo de esta manera demasiado complejo su estudio y dejando como conclusión al respecto, que definitivamente no existe un símbolo especial por cada color tanto en el México prehispánico como en la Europa medieval: “esta inestabilidad que nos deja perplejos en el simbolismo del color prehispánico tiene su paralelo precisamente en la Europa medieval y renacentista, y bien puede atribuirse tan sólo a la imaginación personal del artista responsable de colorear los objetos simbólicos”¹⁹². Finalmente en cuanto a la complejidad del sentido simbólico del color encuentro importante tomar en cuenta una lista de consideraciones que George Roque ha formulado:

- a) hay muchísimas simbologías posibles aun dentro de la misma cultura
- b) que los colores no son por sí mismos simbólicos
- c) no se puede estudiar el simbolismo de un color de manera aislada, puesto que se trata de sistemas de relaciones y de oposiciones
- d) el simbolismo de los colores es algo arbitrario, en el sentido de que no hay ninguna relación directa entre, digamos, el verde, la esperanza; sin embargo el simbolismo está motivado dentro de cada cultura
- e) que la importancia de este simbolismo en la vida cultural de los pueblos viene precisamente de que son códigos flojos, inestables y borrosos, a lo cual se agrega por su naturaleza, que los colores no tienen ninguna relación privilegiada con un significado particular, al contrario pueden ser asociados con significados opuestos (el rojo puede simbolizar tanto vida y fuerza, como herida y muerte).¹⁹³

Lo cierto es que durante algún tiempo en Europa, el poder de la iglesia logró apropiarse de los colores y dictar el simbolismo de cada uno, el cual perduró mucho tiempo,¹⁹⁴ como la utilización del color oro simbolizando la presencia divina o aludiendo a un espacio divino, o la importancia de las piedras preciosas, a este respecto basta con citar el libro titulado *La luz símbolo y sistema* de Nieto Alcaide, en estas ideas se manifiesta básicamente que el oro y las piedras preciosas no solo hacen referencia al lujo, riqueza y poder. Si no la expresión de una idea de prestigio y poder asociada con la misma idea religiosa respecto a la luz¹⁹⁵ como en el caso del grabado *Suerte* (lámina 10), en el cual se ocupó para

191 J. Gage, “Color colorado: estudios culturales comparados en la América prehispánica”, en : Roque, Georges *op cit*, p. 110.

192 Ibid, p. 111.

193 G. Roque, *op. cit.*, p. 274.

194 “En el cristianismo, el violeta pena al rojo purpúreo pagano y marca la muerte temporal en estado de pecado en espera del bautismo y de la penitencia libertadora: tiene como contrapuesto y contiguo el verde de la nueva vida y también de aquella vida aplicada a una práctica *naturaliter christiana* dictada por la sabiduría y por la pastoralidad en las costumbres y las leyes. El verde es un color eminentemente cristiano asociado al ágape eucarístico, al blanco sacramental de la comunión, a la trasmisión de la vestidura blanca del neófito. El verde acompaña la actividad pastoral de la iglesia que exalta los sacramentos de los vivos y de los cándidos respecto a los de los muertos. De donde el violeta interviene en una simetría triangular con el verde y el blanco, (los nuevos colores cristianos)”. En Manlio Brusatin, *op cit*, p 48.

195 Vid. Nieto Alcaide, *La luz Símbolo y sistema visual*, España, Cátedra, 1989,

su impresión una tinta color oro, explícitamente está retomada la presencia del dorado, aunque no precisamente aludiendo a la presencia divina de la misma manera, más bien es aquí una parodia a la mentalidad mexicana, cuando no hay mayor explicación de las cosas y lo dejan “a la suerte del señor”, por ejemplo, al mismo tiempo de representar en la imagen los puestos de lotería, como una visionaria manera de la esperanza que muchos se amparan antes del sorteo de lotería, hay quienes piden el favor a Dios para ver si esta vez les toca. Es decir, aunque se encontraron durante la investigación con una serie de contradicciones en cuanto al sentido simbólico, se encontraron algunas afinidades en cuanto a la intención que buscaban aludir algunas tintas utilizadas.

A continuación, se expondrán brevemente algunos ejemplos de los grabados que se implicaron en esta asociación de coincidencias.

Un ejemplo de esto es el grabado *¡Ya ni pedo!* (lámina 15), impreso en una tinta amarilla; como se ha enfatizado en esta investigación y en esta carpeta de grabados, se trata de alguna manera de una especie de diario, que relata un fragmento de vida y sobre todo en esta imagen que se encuentra en un espacio interior, dicha imagen surgió por una breve separación amorosa que yo mismo ocasioné, junto con esto se pretendía manifestar el malestar y la culpabilidad que esto me produjo; la presencia del amarillo quería demandar una presencia enfermiza como si se tratara de una especie de bilis, al mismo tiempo de querer representar esa horrenda sensación de una molesta resaca durante la mañana. En coincidencia con esa intención se ha encontrado que: “en el sentido infernal denotan el egoísmo orgulloso que no busca la sabiduría más que en sí mismo, que se convierte en su propia divinidad, su principio y su fin (...) En el simbolismo de la Biblia, Sodoma es la imagen de esa degradación que, en sus últimos límites, se traduce en crímenes infantiles. La misma idea representa el azufre, a causa de su color y de su combustión, que produce una humareda sofocante... EL AZUFRE: la luz de los malos -dice Job- se apagará, y su fuego no dará brillo, la luz que iluminaba su morada se oscurecerá y su lámpara se apagará; Dios extenderá azufre sobre el lugar en el que establecieron su morada, serán arrojados de la luz a las tinieblas, los exterminarán del mundo (...) Por último, el azufre se empleaba en el paganismo para purificar a los culpables, porque era el símbolo de la culpabilidad.”¹⁹⁶ Igual de interesante es la significación del amarillo que relata Jacinto de la Serna en su *Tratado de las supersticiones, idolatrías, hechicerías, ritos y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*: “la nosología europea acostumbraba utilizar colores para describir las enfermedades, conocemos así la escarlatina y la fiebre amarilla. En cambio, cuando a principios de siglo XVII, los nahuas de Guerrero daban a una enfermedad cutánea el nombre de araña *tlatlahqui* (roja) utilizaba un procedimiento de tipo metafórico. Y los mismos lo llamaban ‘culebra blanca’, ‘culebra amarilla’, al dolor del vientre (culebra porque torcía los intestinos).”¹⁹⁷

196 F. Portal, *op. cit.*, pp. 40-41.

197 Jacinto de la Serna, *Tratado de las supersticiones, idolatrías, hechicerías, ritos y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*, citado por Danièle Dehouve, “Nombrar los colores en nahuatl”, en G. Roque, *op. cit.*, pp. 81-82.

Otro ejemplo que con un color similar al amarillo, fue el grabado titulado *Ven a caminar* (lámina 5), el cual tenía como intención un propósito muy lejano al uso anterior del amarillo, aquí lo que se trataba era de manifestar un aspecto positivo, la tinta amarilla buscaba presentarse como una manifestación un tanto espiritual que aludiera a una esperanza, donde el personaje pasea por la calle con su perro sin saber bien qué camino escoger, pero con una actitud positiva, encontrando en comparación que “el color de la luz solar, del mediodía simboliza el camino central, el curso de la acción ideal que yace entre dos extremos. Debemos avanzar a lo largo de tal camino que nos conduce a la buena fortuna.”¹⁹⁸

En el grabado *Ahorita venimos* (lámina 6), impreso en tinta roja, posiblemente sean más obvias las similitudes que se encontraron, al tratarse de un color que fácilmente se puede relacionar con la dialéctica amor-odio y la pasión. Se trata de una escena totalmente prosaica en un formato horizontal, que presenta una escena en un espacio exterior a orillas de la carretera y lejos de la ciudad, donde se encuentran varias parejas *haciendo de las suyas*, tal escena comprometedora la podemos encontrar en los parques o de hecho en la misma ciudad universitaria; una de las coincidencias más inmediatas respecto al color y la imagen se encontró que “el rojo era el emblema del viejo dios del fuego, en su papel de destructor. Pero representaba al mismo tiempo la aurora, el sol levante, y por consiguiente la juventud de la vegetación y del hombre. Por un lado era vejez, ardor y muerte, por el otro juventud, fertilidad y amor”¹⁹⁹.

Durante el desarrollo de la producción de los grabados, los intereses de la utilización de las tintas fueron encontrando distintas necesidades y no solamente, exteriorizar primordialmente estados anímicos; durante la experiencia de los impresos me di cuenta que, de cualquier manera, los colores que se presentaran iban a ocasionar en el espectador relaciones anímicas basadas en gran medida en la consecuencia natural que resulta de la percepción del contraste cálido-frío y las asociaciones antes mencionadas que este contraste implica, y por otra parte, al encontrar la complejidad del estudio del simbolismo, al igual que lo referente a las sensaciones cromáticas, me dejaron como resultado que no solamente se trata de una cuestión cultural, se trata sobre todo de cargas subjetivas, sobre todo en la pretensión de relacionar los colores con algún significado particular y su consecuente significado, “los psicólogos demuestran que todo hombre posee una escala de colores propia, que con ellos puede expresar su humor, su propio temperamento, su imaginación y sus sentimientos. Está también demostrado que el hombre, a su vez, es influido por los colores en todo su ser: cuerpo y alma (...) Empero debemos observar que por muy importantes que sean las relaciones entre sensación y color, resultan excesivamente personales y subjetivas”²⁰⁰.

Siendo así, no tardé en encontrar otras intenciones en la génesis de la decisión de las

198 Alfred Douglas, *I-Ching*, España, Bruguera, 1976. p. 137.

199 Danièle Dehouve. *Nombrar los colores en nahuatl*, en G. Roque, *op. cit.*, p 66.

200 S. Fabris y R. Germani, *Color, proyecto y estética en las artes gráficas*, España, Ed. Edebé, 1973. p.

tintas, concentrándome más en la valoración del presente, como en las ocasiones en que más bien se trataba de intenciones más conceptuales, y posiblemente no tan evidentes para muchos como en el grabado *Educación es...* (lámina 14), que corresponde a un llamado de atención al descuido en que se encuentran la educación, tanto en el campo docente como en el estudiantil, así como en la infraestructura. Es un pequeño grito combativo de humor, es un caso particular en que he enfrentado un doble papel y me pongo de testigo ante la educación, durante esta producción e investigación he enfrentado un doble papel: el de estudiante y docente a la vez. Por esta razón, en esta imagen se pretende que el espectador simule estar por un momento al frente de un salón de clases en un día cotidiano, en una realidad en que fácilmente la figura del profesor ha perdido algo de autoridad, y por otra parte, es este impreso un homenaje a la realidad de la educación, una educación en que el país sigue en proceso de evolución desde hace años, tan verde como la manzana que aún no madura y también el verde pretende sintetizar o acelerar la lectura de la imagen, recordando uno de los uniformes de los estudiantes de secundarias diurnas, una etapa en que el hombre también está en proceso de evolución y de cambio.

Quiere decir que en ocasiones se involucró el aspecto metafórico en cuanto a la intencionalidad de trabajar el color, como también ocurrió en el caso del grabado *Vacaciones DeFectuosas* (lámina 21), durante mucho tiempo los capitalinos hemos cargado con el noble gentilicio de “chilango”, impuesto por nuestros camaradas provincianos, hace algunos años ya somos conocidos como los “DeFectuosos”. Las vacaciones defectuosas se han ganado tal apodo con las playas del DF, las vacaciones DeFectuosas es una realidad que rodea a muchos capitalinos que reconocen que “la patria esta pobre”, o simplemente se refugian en sus gustosos aposentos, resignados a no encarar los días grises.

Fundamentalmente, lejos de buscar asociaciones con ciertos simbolismos, se trataba también de materializar y sintetizar la fuerza de ese presente vivido, así que otro de los factores que intervinieron para la elección de la tinta en el impreso tiene que ver con el contexto urbano y la propuesta del anonimato, en ese sentido se puede asegurar que se trató de una apropiación de algún contexto, de un fragmento de realidad que se pretendía subrayar y sintetizar en la imagen, como el caso del grabado *Banquetazo* (lámina 12), en este caso la imagen presenta una pequeña variante de significación del color, ya que en el resto de la producción es de mayor importancia pretender lograr una relación cromática con los estados de ánimo, el *Banquetazo* busca aludir a una idea del contexto de la propaganda popular urbana (fig. 3.41), que precisamente se encuentra en los postes de luz, de teléfono, paredes, etc., por ejemplo las cartulinas fluorescentes que anuncian algún evento o promocionan algún oficio (se lavan alfombras, clases de baile o los carteles improvisados anónimos que anuncian con un plumón alguna señal para un lugar).

El color en este caso, pertenece a una idea de recrear un lugar, anunciar con el color una situación cotidiana de la fauna urbana, en una referencia más ligada al ocio y a los uno de tantos puntos de reunión de los llamados “no lugares”.

En el grabado *Gracias por jugar* (lámina 8), tampoco se pretendía inicialmente generar un estado de ánimo, más bien en este caso se trataba de tomar prestado uno de los colores componentes de las mismas maquinitas, el recuerdo de la infancia de esta experiencia de juegos, apretar el botón azul, por ejemplo, o la palanca o algunos de los personajes de videojuegos viejos, como el color de los fantasmas de un juego de video, sin embargo la asociación del recuerdo con los fantasmas del video juego es muy fuerte y puede ayudar a manifestar esa presencia efímera.



3.41 MELANIE SMITH, SIN TÍTULO, 1995,
DIAPOSITIVA.



3.42 LEGÍTIMO POLVO DEL JOROBADO HUMILLADOR (ESPECIAL, SUERTE RÁPIDA EN EL TRABAJO, JUEGO NEGOCIO), MERCADO DE SONORA. MÉXICO D.F.

Curiosamente, fue de gran ayuda revalorar algunas de las propuestas gráficas anónimas que cotidianamente se pueden encontrar en la urbe, como se ha mencionado antes, desde los grafitis que se encuentran en el entorno, propagandas de todo tipo, como los volantes populares impresos también a una tinta, finalmente generados por el anonimato capitalino, pero sobre todo la observación cotidiana de los personajes y de este espectáculo, hay bastante tela que cortar, como diría Mon-siváis: “¿Qué estoy diciendo? Si lo

que impera en el metro es la uniformidad ¿Quién arriesga en los vagones sus atuendos y la inconsciencia cromática que los rige? El que lo haga no podrá ignorar que las provo-

caciones visuales son asunto de otros lugares; aquí el verde limón y el grosella y el rosa delincuente se filtran en el muestrario de lo inadvertido. Sí, de acuerdo, el auto didactismo en el arte de combinar colores suelen desembocar en el asesinato de la armonía; sí, también estamos al tanto: El mar de los cuerpos es tan intenso que la vista se concentra en la sobrevivencia, siempre en blanco y negro”²⁰¹.

Finalmente otro problema a enfrentar, tenía que ver con lo referente al problema cotidiano del léxico de los colores, el cual también como conclusión, queda decir que ha sido un tema ya bastante polémico y fue un problema muy corriente desde la antigüedad, en México el léxico de los colores es otra de las cosas que sufre crisis de identidad, “al menos cinco de sus términos básicos en el español mexicano son problemáticos: azul, café, rosa anaranjado y gris son nombres que derivan de objetos concretos de origen mineral, vegetal o animal, y todos son empréstitos de otros idiomas, eminentemente el árabe y el francés”²⁰², en referencia a las tintas de impresión utilizadas para los grabados, en lo personal me negaba sólo aceptar la nomenclatura que le designan como “azul pavo”, “rojo rubi”, “amarillo canario”, “azul milori”, “castaño foto”, etc. Y después de investigar y concluir que definitivamente también el léxico de los colores representa una complejidad de estudio y resulta un tanto arbitrario en cuanto a la decisión final de cada nombre de color, con razón a este argumento, se optó por tomar de nuevo la alternativa de la apropiación, en este caso se trató de apropiarse del nombre del color y tratar de unificar la propuesta en ocasiones como un todo. Obviamente, haciendo una especie de parodia a lo arbitrario que puede resultar nombrar un color o diferenciarlo de otro.

Es decir, desde un principio al presentar un impreso en una sola tinta se tenía conciencia de que posiblemente, el espectador podría referirse a la imagen con el nombre del color y no tanto del contenido, por ejemplo aquel grabado verde, o aquel amarillo, aquel rojo, etc. Siendo así, lo que buscaba era presentar una alternativa a este hecho, dando importancia al título de cada grabado como si se tratara del nombre del color, al cual se representaba como una síntesis de interpretación de aquel presente en que se percibió cierto color, como el ejemplo de *En el paradero* (lámina 4), que tiene que ver con un contexto totalmente gris, así nombrarlo *gris paradero*, o el caso del sarcasmo del grabado *Tu rock es votar* (lámina 16), el cual tiene que ver con un color gris también pero con una intención similar a las credenciales del IFE, y así nombrarlo *Gris tu rock es votar*; en el grabado *Regenerado* (lámina 9), en el cual el color fue extraído de un foco de un cargador de pila que indica que la carga de la pila está lista y completa, y así nombrarlo *Verde regenerado*, o el caso del grabado *Banquetazo* (lámina 12), del cual ya se ha mencionado su intencionalidad en referencia a todos estos anuncios rosa fluorescentes que se encuentran en las calles, y así nombrarlo *Rosa banquetazoo*, o como último ejemplo, el grabado *Coyotito* (lámina 19), el cual aquí sí representa una alusión directa y sarcástica precisamente al nombre de

201 C. MONSIVÁIS, *OP. CIT.*, p. 173.

202 J. Gage, “Color colorado: estudios culturales comparados en la América prehispánica”, en : Roque, Georges *op cit.*, p. 103.

los colores que son impuestos comercialmente como el verde bandera o el azul marino, ya que la razón del color utilizado en este caso se trataba de aludir a un parecido al ocre, pero también al color del animal, al mismo tiempo que jugar con el término popular que se le conoce a una pequeña siesta que normalmente sucede en un espacio público, y así nombrarlo *Amarillo coyotito*.



LÁMINA 2 *MINUTOS DE SILENCIO*, 2005,
XILOGRAFÍA IMPRESA SOBRE PAPEL DE ALGODÓN 100%,
60 x 80 CM.

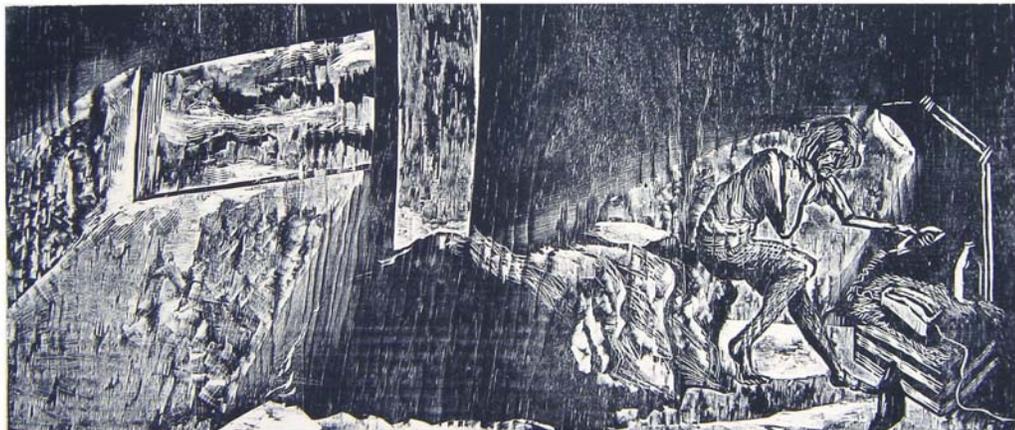


LÁMINA 3 *¡PERDÓNAME...¿QUÉ VAS A HACER?*, 2005,
XILOGRAFÍA IMPRESA SOBRE PAPEL DE ALGODÓN 100%,
60 x 120 CM.



LÁMINA 4 *EN EL PARADERO*, 2005,
XILOGRAFÍA IMPRESA SOBRE PAPEL DE ALGODÓN 100%,
60 x 120 CM.



LÁMINA 5 *¡VEN A CAMINAR!*, 2005,
XILOGRAFÍA IMPRESA SOBRE PAPEL DE ALGODÓN 100% ,
120 x 80 CM.



LÁMINA 6 AHORITA VENIMOS..., 2005,
XILOGRAFÍA IMPRESA SOBRE PAPEL DE ALGODÓN 100%,
60 x 180 CM.

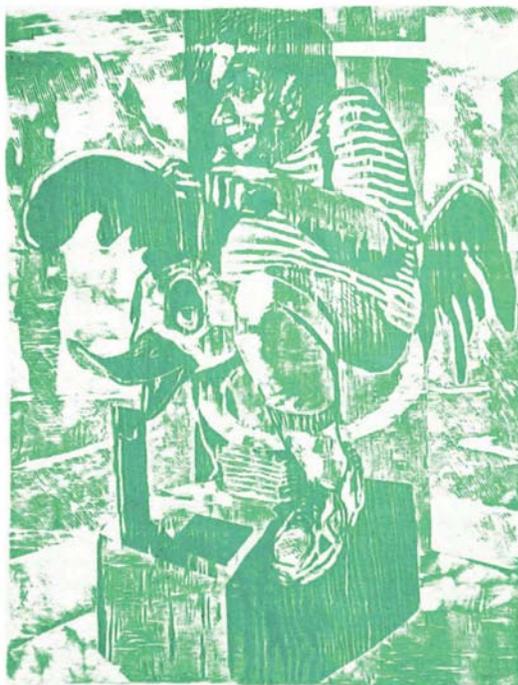


LÁMINA 7 Ira tío, 2005,
XILOGRAFÍA IMPRESA SOBRE PAPEL DE ALGODÓN 100% , 80 x 60 CM.

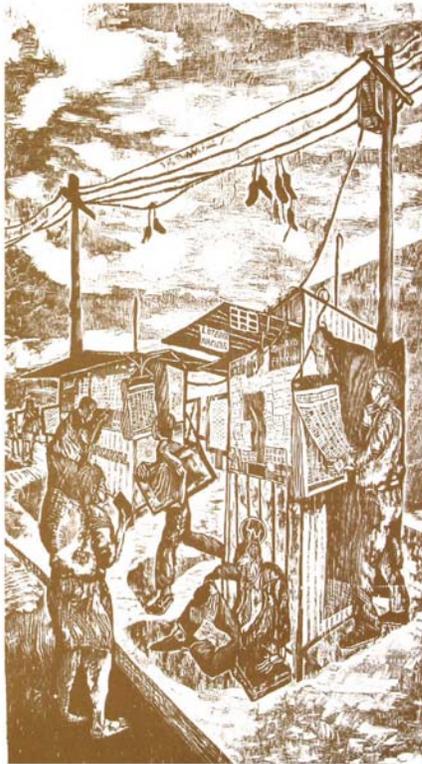


LÁMINA 10 *SUERTE*, 2005,
XILOGRAFÍA IMPRESA SOBRE PAPEL DE ALGODÓN 100%,
140 x 90 CM.

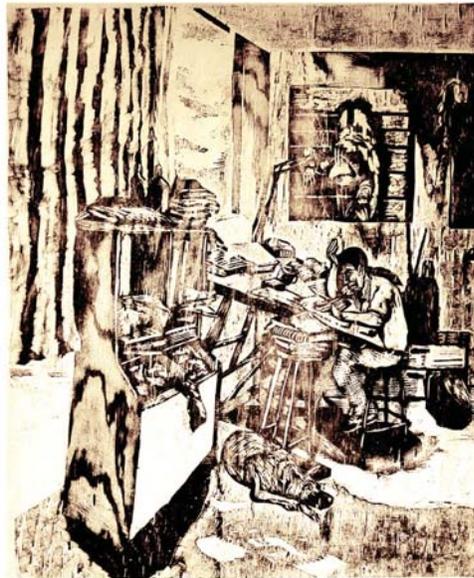


LÁMINA 11 *EL ESTUDIANDO*, 2005,
XILOGRAFÍA IMPRESA SOBRE PAPEL DE ALGODÓN 100%,
80 x 60 CM.



LÁMINA 14 EDUCACIÓN ES..., 2006,
XILOGRAFÍA Y SILIGRAFÍA SOBRE PAPEL DE ALGODÓN 100%,
40 X 60 CM.



LÁMINA 15 ¡YA NI PEDO!, 2006,
XILOGRAFÍA Y SILIGRAFÍA SOBRE PAPEL
DE ALGODÓN 100%, 60 X 40 CM.



LÁMINA 18 *LEY SECA (DÍA DEL INFORME)*, 2006,
XILOGRAFÍA Y LITOGRAFÍA SOBRE PAPEL DE ALGODÓN 100%,
40 x 60 CM.

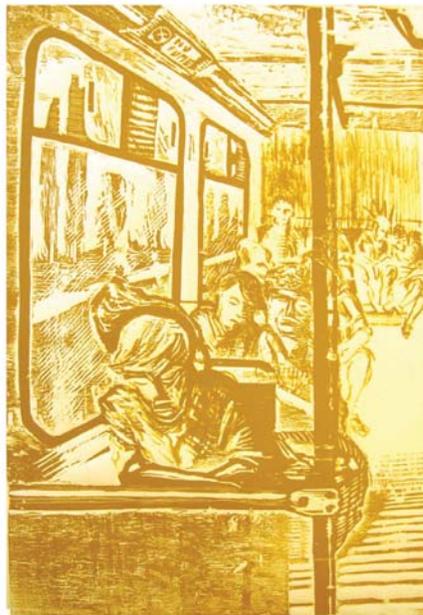


LÁMINA 19 *COYOTITO*, 2006,
XILOGRAFÍA Y LITOGRAFÍA SOBRE PAPEL DE ALGODÓN
100%,
40 x 60 CM.



LÁMINA 20 *DÍA DE PUENTE EN EL PUENTE*, 2006, XILOGRAFÍA Y LITOGRAFÍA SOBRE PAPEL DE ALGODÓN 100%, 60 x 40 cm.



LÁMINA 21 *VACACIONES DEFECTUOSAS*, 2007, XILOGRAFÍA Y AGUAFUERTE SOBRE PAPEL DE ALGODÓN 100%, 40 x 60 cm.

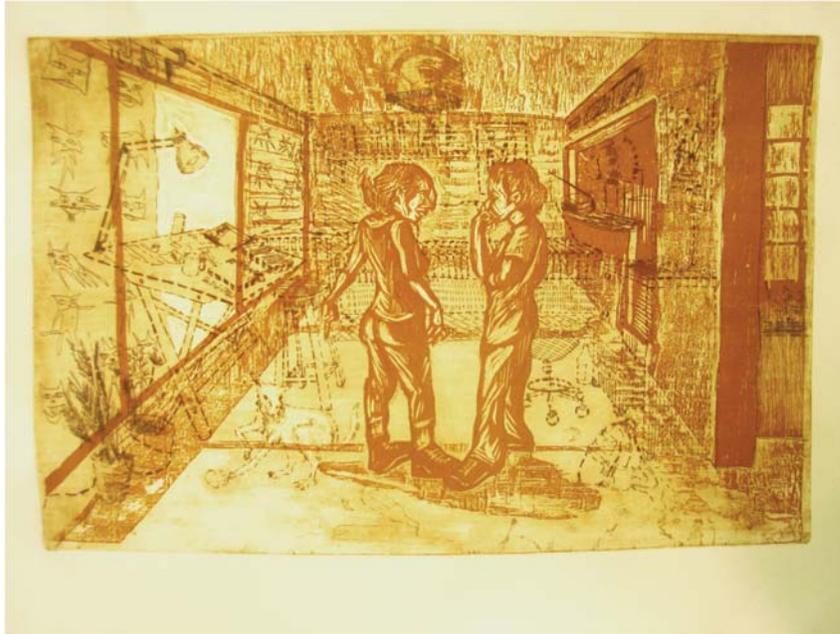


LÁMINA 22 *EN RENTA (CAJA DE CARTÓN)*, 2007,
XILOGRAFÍA Y AGUAFUERTE SOBRE PAPEL DE ALGODÓN 100%,
40 x 60 CM.

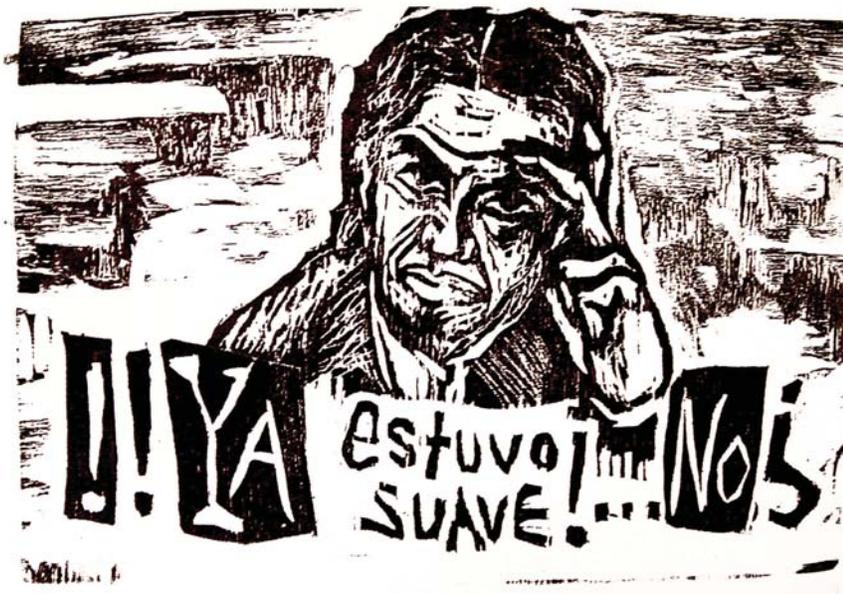


LÁMINA 23 *TEPIPLAYA*, 2007,
XILOGRAFÍA Y AGUAFUERTE SOBRE PAPEL DE ALGODÓN 100%,
50 x 60 CM.

3.7 MATERIAL EXTRA

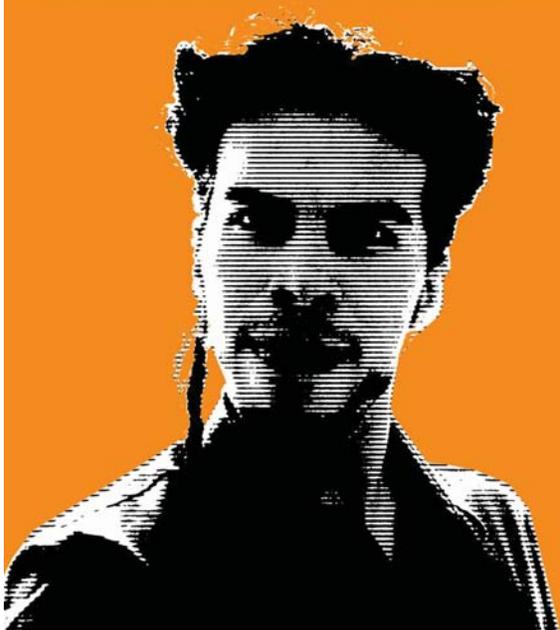


...YA VE QUE NO HAY DE OTRA!, 2005,
XILOGRAFÍA SOBRE CARTULINA BRISTOL Y CALCOMANÍA ADHERIBLE,
18 CM X 28 CM.



¡YA ESTUVO SUAVE!... ¿NO?, 2006,
XILOGRAFÍA SOBRE CARTULINA BRISTOL Y PAPEL DE ESTRAZA
20 X 30 CM.

**...!!èchele ganas...
ya ve que no hay de otra...!!**



*¡ÈCHELE GANAS...
YA VE QUE NO HAY DE OTRA! (CARTEL), 2006,
GRÁFICA DIGITAL*



*¡VALE PITO!, 2006,
XILOGRAFÍA SOBRE PLAYERA.*



RECUERDO DEL DeFecto, 2009,
XILOGRAFÍA IMPRESA EN BRISTOL
25 x 40 CM

NO OS HAGAIS, 2009,
LINÓLEO IMPRESO EN PAPEL REVOLUCIÓN Y CALCOMANÍA
ADHERIBLE
(UNA DE LAS INTERVENCIONES EN TAXCO)



CONCLUSIONES

Durante siglos, en la historia del arte se ha observado que el objeto artístico es sin duda alguna un reflejo o una correspondencia a un determinado tiempo, a un contexto social. Esto corresponde a un registro de la realidad vivencial del responsable creador de dicho producto artístico, *el artista*. Lo que interesa en este trabajo de investigación teórico- práctico es precisamente cuando este carácter auto referencial, se hace explícitamente evidente.

Sin embargo, la referencia de más utilidad en cuanto a la intención que contiene esta investigación, es en verdad la manifestación explícita de la necesidad de interpretar una parte de la realidad cotidiana en la ciudad y lo que implica anímicamente desde una óptica personal; aunque como se puede ver, esta temática desde los inicios de este siglo, ha retomado un auge característico en muchas manifestaciones artísticas, sobretodo en la fotografía, exponiendo esta tendencia a un terreno peligroso cercano a la moda, con apariciones de registros fotográficos, que proponen en ocasiones un compendio de imágenes que pretenden dar un significado de identidad al anonimato capitalino mexicano, al igual que reflejar las costumbres y vivencias del capitalino o la revalorización de lo popular en apariciones de ciertas publicaciones en las que se retoman propuestas publicitarias anónimas que también pretende dar un cierto significado de identidad nacional. Sin embargo, lo que es de suma importancia para este trabajo de investigación y de producción gráfica, es en gran medida ensalzar la tradición legendaria propia del grabado en referencia a la temática que constituye toda una tradición en cuanto a lo concerniente a la interpretación de la vida pública, el sentir de un tiempo, el carácter social o la temática marginal; es decir, aquella realidad que no se puede negar, pero tampoco es un gusto mostrar, tendencia y tradición legendaria por derecho del grabado, no se trata de una moda, se trata de revalorar el pasado aún vigente en referencia al interés por el grabador como reportero o como cronista visual e intérprete del presente.

En cuanto a esta tradición en México, el retrato de las vivencias del pueblo ya conformado como metrópoli “independiente”, ha sido un exhaustivo pretexto, temática o intención que en su tiempo (siglo XIX), se ocuparon de trabajar artistas del país al igual que los artistas viajeros. En el campo de la gráfica a finales del siglo XIX, como hemos visto, periodo en que se podría hablar con seguridad de un nuevo rumbo, que el carácter del grabado fuera a definir en este país con el trabajo del maestro Manuel Manilla, quien dejó un enorme testimonio mediante sus estampas que guardan una finalidad de reflejar y a la vez dirigirse al pueblo mexicano, esta misma tarea que fue continuada por el joven grabador José Guadalupe Posada, a quien le tocó vivir un cambio de siglo, un cambio de vida; lo importante de la monumental cantidad de estampas que este grabador realizó, fue lograr conjuntar un gran abanico de vivencias cotidianas, un monumental compendio de crónicas visuales que documentan el honesto sentir de una realidad mexicana, por cierto, una realidad cotidiana que actualmente se nos puede presentar prácticamente como un espejo o que en cierto sentido la podemos reconocer aún vigente.

De cierta manera, en cuanto a la esencia mexicana se trata de imágenes persistentes, las grandes tragedias siguen siendo las mismas, los protagonistas ahora: el mundo del narcotráfico y la política mexicana en constante crisis, y el continuo fatalismo ante la descomposición social, por nombrar sólo algunas constantes, es decir, se trata de la muestra de un presente persistente que ofrece una interpretación de una realidad en muchos sentidos aún vigente, por esa razón para esta investigación fue importante sobre todo, revalorar el interés temático y la actitud del realismo social inaugurado en Francia, en el siglo XIX, con la peculiar intención de reflejar las costumbres, el ofrecer otra visión que tiene que ver precisamente con la realidad de lo que es -ahora- de lo que se vive, una interpretación de la época bajo su compromiso con la verdad, es decir, imágenes que se convierten en documentos temporales que registran a una sociedad en un tiempo; sin duda, a este respecto es necesario el reconocimiento del trabajo del litógrafo y caricaturista, Honoré Daumier, no solamente por su actitud combativa de remarcar tanto con humor y crueldad la afirmación de una realidad que necesariamente tiene que ser señalada, la importancia de revalorar a este artista francés resultó también necesaria, porque tiene que ver con la herencia que su legado dejó a nuestro país, en referencia a la formación de un estilo a seguir, y en cuanto a la imagen impresa y su función social.

Por esa razón fue importante en esta investigación regresar a los orígenes, a la historia y recordar que la tradición de la imagen impresa en nuestro país también tuvo otra intención, gracias a eso sabemos que el grabado no se puede encerrar solamente como mero producto artístico que corresponde sólo al limitado círculo cultural institucional, y en esto tuvo mucho que ver la influencia de Daumier hacia el rumbo que fuera a tomar el grabado mexicano, una imagen con un propósito de lectura dirigida a todo el público, desde hojas volantes hasta propaganda panfletaria en apoyo a manifestaciones sociales y hasta impresos destinados a las calles, en ese caso, muchas veces sumándose al descontento del pueblo.

En la actualidad, la gráfica en algunos casos sigue teniendo la intención de carácter social, aunque esto no es actualmente la preferencia en el grabado, ya que de acuerdo a la época, en la actualidad el carácter combativo se puede generar con varias manifestaciones artísticas que incluso pueden llegar hasta agredir al espectador físicamente. En el caso del grabado, aunque los medios de reproducción se transforman, el impacto visual en la gráfica sigue despierto aún en las jóvenes generaciones de grabadores emergentes, como los ejemplos que se incluyeron en esta investigación, y aparte de que sigue vigente en la gráfica, las maneras de presentar la estampa a favor de una función social, ya que guardan la misma semejanza con aquel tiempo, es decir lo único que cambia en todo caso son los términos, por ejemplo: “intervención espacial” o “apropiación”; al igual que las herramientas a utilizar, ya que la mayoría de las veces la producción va siguiendo el sentido práctico de la época, y esto no significa necesariamente un sacrilegio en relación a la tradición, recordemos que Posada, Manilla, Daumier y Munch también en su tiempo utilizaron los medios prácticos y alternativos de su época, al igual que ocuparon los métodos tradicionales; en ese sentido, la gráfica digital y los medios alternativos tienen la mayor

demanda en la urbe.

Sin embargo, es importante e interesante tener el conocimiento que aún existimos una gran cantidad de grabadores que continuamos trabajando las técnicas tradicionales, con la temática urbana, grabadores de taller con cuadernos de apuntes y dibujos, grabadores que todavía utilizan mucho sus manos y su cuerpo para dibujar, para tallar, atacar placas, cargar piedras litográficas, preparar tintas, mojar papel, utilizar rodillos y tórculos, manipular el papel.

La temática de la vida cotidiana en la urbe en México está en movimiento en la gráfica y es muy vasta, distintas propuestas tan interesantes tanto en la gráfica tradicional como la de los nuevos medios demuestran una variedad de expresiones formales, aunque sin duda el concepto de la gráfica contemporánea prácticamente va ligado al de intervención, la misma gráfica significa intervención a un soporte, en consecuencia la estampa o el impreso, o el soporte impreso tienen la libertad desde hace años, de optar por la intervención espacial en ese sentido la multidisciplina o su presentación a manera tradicional. Y es de importancia señalar que la gráfica actual no sólo es la que ocupa los llamados *nuevos medios tecnológicos*, al igual que se puede asegurar que, aunque aún existen los casos de los grabadores jóvenes que ocupen técnicas tradicionales en pro del carácter social, ya son muy escasos, al igual que se percibe poco interés o la intención de manifestar en las imágenes una realidad de lectura visual tan comprensible como en los tiempos de la vieja escuela del grabado mexicano, cuyo principal propósito era ofrecer al pueblo una identidad con el momento que se estaba viviendo.

A este respecto la frase: “¡échele ganas... ya ve que no hay de otra!”, constituye las voces anónimas del país, es la frase portavoz del pueblo que nos relata la realidad cotidiana de una ciudad, de un presente; “¡échele ganas... ya ve que no hay de otra!”, es una carpeta de grabados que significa un homenaje a los antiguos maestros que mediante sus estampas sirvieron de portavoz, o bien de acompañamiento a las notas, a la prensa del pueblo y también una propuesta de grabados que comparte el interés temático y el sentir de una generación de grabadores emergentes contemporáneos ocupados por la presencia de la temática urbana, sin embargo una serie de grabados destinada a un espacio interior, ya que se trata de cierta manera de la presentación de páginas de una especie de diario, y exige para su presentación esa misma intimidad.

“¡Échele ganas ya ve que no hay de otra!”, es una frase que significa el testimonio cotidiano anónimo del país, un malestar y una esperanza generada por el ritmo de vida; así que se pretendió en esta investigación interpretar un tiempo que se vive bajo la sombra de los actuales ecos mexicanos, con una actitud similar al caso de los expresionistas alemanes que de manera contestataria se ocuparon y dieron preferencia a la representación de lo prosaico de la vida, y en ese sentido la interpretación anímica que implica esa cotidianidad, que en su caso se trata de remarcar una sórdida visión de la vida, como el grupo alemán *Die Brücke*, aunque para este trabajo de investigación fue más importante la presencia que significó una de las figuras importantes precursoras del expresionismo,

como el caso del artista noruego Edvard Munch, que fundamentalmente sigue como propósito “escribir su propia vida”.

Finalmente, este homenaje a todos estos maestros grabadores es en razón de dos doctrinas fundamentales; por un lado, sobre lo que el realismo insistía: *el artista perteneciera a su tiempo*, en ese sentido, para este trabajo de investigación no sólo se trata de entender el tiempo que desde hace años se vive en este país, en esta ciudad, ya que esta tarea sin duda, aparte de resultar pretenciosa, es demasiado ambiciosa; el motivo o bien, el origen fue muy sencillo, ya que se trató de la manera de pensar del mexicano capitalino y tiene que ver con una coincidencia actual de agitación política que tiene al capitalino cargado de una incertidumbre emocional y malestar político, en suma un sentimiento comunal que se respira fácilmente en esta época. La segunda doctrina importante, es en referencia con el grabador noruego, al seguir el principio: “escribirás tu propia vida”, de esa manera no se pretendió ilustrar lo que vive todo el pueblo, sino episodios representativos de mi propia experiencia, es decir bajo la propia referencia personal, las vivencias personales son las que pretenden formar no sólo una interpretación personal, sino que esta interpretación resulte autobiográfica.

Se busca con la producción gráfica, que sea para el espectador una imagen en la cual él mismo pueda reconocerse como actor principal dentro de la escenografía que se le presenta. En resumidas cuentas, se pretendió como fórmula, partir del sentimiento comunal de la ciudad, “¡échele ganas... ya ve que no hay de otra!”, hacia una interpretación de determinadas vivencias personales, para que finalmente sea una lectura general, es decir de un punto de vista particular, llegar hacia el espectador y compartir una manera de sentir, de vivir en general.

CRÉDITOS DE IMÁGENES

NOTA: Los créditos de las imágenes se anuncian en relación a su número de referencia y en correspondencia a cada capítulo.

CAPÍTULO I: LOS IMPRESOS DE AQUEL PRESENTE, DE AQUEL TIEMPO Y DE LA REALIDAD MEXICANA

1.1 Desde Francia para México, “las enseñanzas de Daumier”

*Todas las ilustraciones (I–XII) provienen del libro:

-Claustro de Sor Juana, Colección Armand Hammer. Honoré Daumier y su siglo, 1808-1879. Estados Unidos. 1980. Traducción Ana Zagury y Flora Botton- Burlá.

1.2 EL LEGADO DE MANILLA

*Todas las ilustraciones (XIII-XXVII) - provienen del libro:

-López Casillas, Mercurio. *Manilla, monografía de 598 estampas de Manuel Manilla, grabador mexicano*. México, RM, 2005.

1.3 POSADA Y EL ANONIMATO COTIDIANO

*Todas las ilustraciones (XXVIII, XXXI, XXXII, XXXV, XXXVI) provienen del libro:

-CONACULTA, José Guadalupe Posada, *ilustrador de la vida mexicana*. México, Fondo editorial de la Plástica Mexicana, 1992.

Y: (XXIX)

-Museo Nacional de Arte, *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias*. México. INBA. 1996. pp. 177.

Y: (XXX, XXXIII, XXXIV, XXXVII, XXXVIII)

-CONACULTA. *Posada, monografías de 406 grabados de José Guadalupe Posada, con introducción por Diego Rivera*. México, RM, 2002.

CAPÍTULO 2: ALGUNOS IMPRESOS DE ESTE PRESENTE, DEMOSTRANDO VIVENCIAS DEL ANONIMATO MEXICANO CAPITALINO ACTUAL

2.1. <http://mexico.indymedia.org/LaOtraGrafika>

2.2. <http://www.larutadelagrafica.blogspot.com/>

2.3. Grupo Mira, *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento Estudiantil*, México, UNAM, 3ª ed., 1993.

2.4. Archivo personal.

2.1. BREVES NOTAS DEL POR QUÉ DE LA TENDENCIA A LA TEMÁTICA COTIDIANA EN LA URBE, EN LA GRÁFICA EMERGENTE MEXICANA ACTUAL

2.5, 2.7, 2.8 y 2,9/ Musacchio, Humberto, *El Taller de la gráfica Popular*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

2.6. / Pérez Cruz, Alejandro, *Obra negra, gráfica*. Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

2.2. LA URBE, UNA PROPUESTA EN LA GRÁFICA EMERGENTE

2.10 y 2.11 / Fotografías de piezas expuestas en el Muna, 2007, en la exposición “Paisajes de la distopía” (archivo personal).

2.12, Archivo personal.

2.13, Archivo personal.

2.14, Archivo personal perteneciente y facilitado por Juan González Naranjo, 2008.

2.15–2.20 / Archivo personal perteneciente y facilitado por Antonio Domínguez, 2009.

2.21–2.24 / Archivo personal perteneciente y facilitado por Noel Rodríguez, 2007.

2.25–2.32 / Archivo personal perteneciente y facilitado por Mario Cornejo, 2007.

CAPÍTULO 3: ¡ÉCHELE GANAS... YA VE QUE NO HAY DE OTRA!

UNA INTERPRETACIÓN GRÁFICA DEL ANONIMATO CAPITALINO MEXICANO ACTUAL

3.1. ESCRIBIRÁS TU PROPIA VIDA, POR EDVARD MUNCH

3.1–3.15 / Centro Cultural de Arte Contemporáneo A. C., *Edvard Munch, pintor Noruego*. México, Fundación Cultural Televisa, A. C. Centro Cultural / Arte Contemporáneo, A. C., 1987.

3.2. ¡ÉCHELE GANAS.... YA VE QUE NO HAY DE OTRA!

3.16–3.18 / Archivo personal.

3.3. ¡ÉCHELE GANAS... YA VE QUE NO HAY DE OTRA!

Producción de la serie gráfica, *primera y segunda parte*

-Sin imágenes-

3.4. EL COTIDIANO ANTES DE LLEGAR AL IMPRESO O DETRÁS DE LAS GUBIAS

3.19 -3. 37 / Archivo personal.

3.38, Foto de Guillermo Sologuren, <http://www.jornada.unam.mx/2007/04/25/>.

3.5 ¡ÉCHANDOLE GANAS Y DÁNDOME TINTA!

El uso del color en una interpretación del cotidiano

3.39, Archivo personal.

3.40, Weitemeier, Ana. *Yves Klein, 1928-1962, Internacional Klein Blue*. España, Taschen, 2005.

3.41, Smith, Melanie, *Orange Luz* (catálogo exposición). México, Instituto Anglo-Mexicano de Cultura, A. C., Ediciones gráficas Zeta, S. A. de C.V., 2007.

3.42, HOLLANDER, KART, *SONORA, EL MERCADO DE LA MAGIA / CIUDAD DE MÉXICO*. ESPAÑA, RM, 2008.

3.6. ¡ÉCHELE GANAS... YA VE QUE NO HAY DE OTRA! LOS IMPRESOS

*Todas las imágenes de las láminas pertenecen a archivos personales, al igual que las imágenes incluidas en “material extra” (2005-2009).

FUENTES DE INVESTIGACIÓN

- Albers, Josef. *La interacción del color*. Madrid, Alianza forma, 1979.
- Arnheim, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. España, Gustavo Gili, 1976,
- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- Bahamonde, Antonio. *México es así*. México, Editorial México Nuevo, 1940.
- Ball, Philip. *La invención del color*. México, Turner Fondo de cultura económica, 2003.
- Barajas, Rafael (El fisgón). *La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate (1826-1872)*, México, CONACULTA- arte e imagen, 2000.

- Bataillon, Claude. *La ciudad de México*. México, SEP- SETENTAS, 1973.
- Baudelaire, Charles. *Pequeños poemas en Prosa. Críticas de Arte*. España, Espasa-Calpe, (col. Austral), 1968.

- Blanco, José Joaquín. *Ciudad de México; espejo del siglo X*. México, INAH, 1998.
- Blanco, José Joaquín. *Los mexicanos se pintan solos: crónicas, paisajes, personajes de la ciudad de México*. México, Pórtico de la ciudad de México, 1990.

- Bonilla Reyna, Helia Emma. *Manuel Manilla. Protagonista de los cambios en el grabado decimonónico*. México. Círculo del Arte, 2000.

- **Bozal, Valeriano. Los orígenes del arte del siglo XX, España, Ed historia 16, 2009.**
- Brusatin, Manlio. *Historia de los colores*. Barcelona, Paidós, 1987.
- Carrasco Puente, Rafael. *La caricatura en México*. México, Imprenta Universitaria, 1953.
- Centro Cultural Arte Contemporáneo. *Edvard Munch, pintor noruego (cata'logo de exposición)*. México, Fundación Cultural Televisa. 1987.

- Claustro de Sor Juana. *Honorè Daumier y su siglo 1808-1879*). México, Colección Armand Hammer, 1980.

- CONACULTA. *José Guadalupe Posada, ilustrador de la vida mexicana*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1992.

- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. España, Alianza, 2002,
- Douglas, Alfred, *I Ching*. España, Bruguera, 1976.
- Dromundo Baltasar. *La metrópoli mexicana. Premio ciudad de México 1956*. México, Colección Nezahualcoyotl, 1957.

- Entrevista al Mtro. Alejandro Pérez Cruz en Cd. Nez, el día 13 de enero de 2007.
- Entrevista al grabador Antonio Domínguez en el taller Utopía gráfica, ubicado en la calle de López, en los rumbos de la zona centro del D.F., el día viernes 10 de julio de 2009.

- Entrevista al grabador Mario Cornejo el día 9 de enero 2007, en el taller de producción de huecograbado “Francisco Moreno Capdevilla”, a cargo del Mtro. Jesús Martínez (ENAP-UNAM).

- Entrevista realizada al grabador Noel Alexis Rodríguez Filio en la Galería Autónoma de la ENAP, el 12 de noviembre de 2009.

- Fabris, Ceverino. *Color*. España, Don Bosco, 1979.
- Fabris S. Germani R. *Color, proyecto y estética en las artes gráficas*. España, Ed. Edebé, 1973.
- Gómez Serrano Jesús. *José Guadalupe Posada, testigo y crítico de su tiempo*. México, SEP, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 1995.

- Fisher, Robert More. *La metrópoli en la vida moderna*. Buenos Aires, editorial Infinito, 1958.
- Flores Villela, Carlos Arturo. *México: cultura, el arte y la vida cotidiana*. México, UNAM, 1990.

- Gage, John. *Color y cultura, la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*. España, Siruela, 2001.

- Hiriart Hugo. *El Universo de Posada, estética de la obsolescencia, vol. VIII, Memoria y olvido: Imágenes de México*. México, SEP, 1982.

- Itten, Johannes. *El arte del color*. México, Noriega, 1994.
- Hogg, James. *Psicología y artes visuales*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- <http://www.cirs.net/news-spa.php>
- <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/index.php?indice=8&fecha=2007-10-25>
- http://www.fotos.pacheco.cronopios.org/main.php?g2_itemId=76
- <http://www.unafuente.com/16-09-2008/dos-explosiones-posiblemente-de-granadas-matan-a-por-lo-menos-cuatro-personas-y-hieren-a-varios-durante-ceremonia-de-el-grito-en-michoacan/>
- <http://www.eluniversal.com.mx/notas/664853.html> , abril 2010.
- López Casillas, Mercurio. *Manilla, Monografía de 548 Estampas de Manuel Manilla, grabador mexicano*. México, RM, 2005.

- López Casillas, Mercurio. *José Guadalupe Posada, ilustrador de cuadernos populares*. México, RM, 2003.
- Martínez, Jesús. *Historia del grabado II Manilla y Posada Grabadores de calaveras, El grabado contemporáneo*. México. Ediciones La Rana, 2006.
- Manrique, Jorge Alberto et al.. *México-Tenochtitlan, 1325-1975*. México, Departamento del Distrito Federal. Dirección General de Relaciones Públicas, 1975.
- Martínez Moro, Juan. *Un ensayo sobre el grabado (a principios del siglo XXI)*, México, UNAM, 2008.
- Martré, Gonzalo. *Hazañas del mexicano en situaciones extremas*. México, Cofradía de coyotes, 2008.
- Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*. México, Era, 2008.
- Monsiváis, Carlos (et al). *Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX, Historia general de México*. México, El Colegio de México, 1981, tomo 2, pp. 1375-1548.
- Museo Nacional de Arte. *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias*. México, INBA, 1996.
- Musacchio, Humberto. *El taller de la gráfica Popular*. México, Fondo de cultura económica, 2007.
- Nochlin, Linda. *El realismo*. España, Alianza, 1971.
- Ortiz, Hernández Georgina. *El significado de los colores*. México, Trillas, 1992.
- Pawlik Jhohannes , *Teoría del color*, España, Paidós, 1996.
- Peter, Palthaus. *La ciudad peatonal*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- Portal, Frédéric. *El simbolismo de los colores En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*. España, Sophia Perenis, 2000.
- Quiroz Rothe, Héctor. *El malestar por la ciudad. Crítica y propuesta en torno al fenómeno urbano*. México, UNAM, Facultad de Arquitectura, 2003.
- Ramírez Kuri, Patricia, Miguel Ángel Aguilar Díaz (coords). *Pensar y Habitar la ciudad, Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*. México, Anthropos- UAM, 2006.
- Roque, Georges. *El color en el arte mexicano*. México, UNAM, 2003.
- Sánchez González, Agustín. *José Guadalupe Posada, un artista en blanco y negro*. México Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 1996.

-Séller, Eva. *Psicología del color, como actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

-Trías, Eugenio. *El artista y la ciudad*. Barcelona, Anagrama, 1997.

-Vives Pique, Rosa. *Guía para la identificación de grabados*. España, editorial Arco / Libros, S.L, 2003.

- Weitemeier, Ana. *Yves Klein, 1928 -1962 international Klein Blue*. España, Taschen, 2005.

-Zuno, José. *Guadalupe Posada y la ironía plástica*. México, Biblioteca de Autores jaliscienses modernos, 1958.