



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Escuela Nacional de Artes Plásticas

Hurbanistorias presentan: Las horas grises.

Nueve aguafuertes.

Tesis

Que para obtener el Título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta: Luis Roberto García Ortega

Director de Tesis: Maestro Aureliano Eduardo Ortiz Vera

México, D.F., 2014



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.

HVRBANISTORIAS
p r e s e n t a n:
Las horas grises.
Nueve aguafuertes



MMXIII

ÍNDICE

HURBANISTORIAS presentan: Las horas grises.
Nueve aguafuertes.

Introducción, **11**

CAPÍTULO PRIMERO. Las Hurbanistorias.

1.1 Actualmente, **15**

1.1.1 Homogeneización y pluralidad cultural, **24**

1.1.2 De la Cultura universal a la Universalidad Mestiza, **27**

1.2 Vivimos en el Deefe, **32**

1.3 Algunas propuestas como metáforas de nuestro tiempo, **38**

1.3.1 Poemuralismo (Broch y lo *Polihistórico*), **38**

1.3.2 Las *Hurbanistorias* del Profeta del nopal, **44**

1.3.3 Leo Brouwer: *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo*, **47**

1.3.4 El muralismo mexicano, **48**

1.4 Apropiación de *Hurbanistorias*, **51**

1.5 Características de *Hurbanistorias*, **52**

1.5.1 Retomando a los viejos maestros. Apropiación de estructuras, estéticas y temáticas, **53**

1.5.2 “Subvertir” la realidad (y la historia). **55**

1.5.3 Importancia de la tradición; importancia de la Historia, **60**

1.5.4 Apertura a otras áreas o disciplinas, **61**

1.6 *Hurbanistorias*: un acto humanista. Ambición, objetivo y propuesta, **61**

- 1.7 Algunas otras historias, **63**
 - 1.7.1 *El pelón Miguelón*, **64**
 - 1.7.2 *Historia del nagual*, **68**
 - 1.7.3 *Las aves míticas y legendarias*, **70**

CAPÍTULO SEGUNDO. Las horas grises. Descendiendo al infierno.

- 2.1 Breve visita a algunos Infiernos, **73**
- 2.2 Los infiernos de El Bosco, Brueghel, Durero y Goya, **85**
 - 2.2.1 La tragedia/ desgracia/ angustia/ sufrimiento/ perversión/ abuso/ miseria/ etc. esparcidos como infierno: Ensor, Posada, Grosz, Cuevas, Melecio Galván, Alfred Hrdlicka..., **90**
 - 2.2.2 Yo se lo dije al presidente, **96**
- 2.3 Las horas grises. Nueve aguafuertes, **97**
 - Las horas grises. Nueve aguafuertes (imágenes), **99**

CAPÍTULO TERCERO. Bitácora del proceso. Hurbanistorias presenta:

Las horas grises.

- 3.1 Antecedentes de Hurbanistorias, **119**
 - 3.1.1 Las horas grises (I), **123**
- 3.2 La libreta de apuntes: recopilación, aislamiento, apropiación y reestructuración, **124**
 - 3.2.1 El “a ver que sale...”, “sobre la marcha”, “no se puede tener todo bajo control” o “simple improvisación”, **126**
- 3.3 De los apuntes y bocetos al grabado, **129**

- 3.3.1 El proceso del Aguafuerte, **130**
- 3.3.2 Echando mano de otros recursos del grabado, **131**
- 3.3.3 Solo Aguafuerte, **133**
- 3.4 Un acercamiento a la serie. Elementos recurrentes, **134**

Conclusiones, **139**

Bibliografía y fuentes informativas, **143**

INTRODUCCIÓN

Después de cuatro años de carrera, el presente trabajo representa el resultado del cúmulo de inquietudes que surgieron a lo largo de ese tiempo. Muchas de esos cuestionamientos tuvieron respuesta en la obra y trabajo de algunos artistas y escritores que abordaron los temas recurrentes mucho tiempo atrás y que aún siguen vigentes, propuestas artísticas que interpreto como metáforas de nuestro tiempo, influencias importantes y ejemplos a seguir en la presente.

La idea que llamó mi atención, misma que da sustento al desarrollo de este trabajo, es la de “confrontación cultural”. Tratar este tema me llevó necesariamente a intentar describir, desde mi percepción y desde mi entorno, algunos de los asuntos más discutidos y estudiados actualmente, el multiculturalismo, la identidad y la problemática entre lo local y lo universal. La diversidad cultural se agudiza hoy en día por la tecnología y las migraciones, cada vez más constantes. El impacto de estos fenómenos deja su rastro en toda cultura. Una de esas huellas es el tráfico de información, la mutua influencia, el intercambio y apropiación de rasgos, visibles en la rutina urbana, desde las palabras que usamos a diario, la comida que ingerimos, la música que escuchamos, la ropa que vestimos, los aparatos que usamos, las imágenes que consumimos y producimos, las tradiciones que perpetuamos, etc., pero aunque aceptemos tales modos, también perduran rasgos locales

que se entrelazan desigualmente en confusión y olvido, a la vez que en fructífera armonía. Al ser parte activa en medio de esta situación de influencia, cambio y variedad que modifica significativamente nuestro *modus vivendi*, no podemos menos que cuestionarnos la identidad y reflexionar sobre los distintos orígenes que nos conforman; para evitar precisamente la amnesia histórica, confusión y olvido, una manera es ahondar en la historia inmediata, por medio de las tradiciones, pilares clave y mediadores entre identidades. Por tal motivo, el presente proyecto lo abordo desde el Huecograbado, para entendernos dentro de un mundo tanto homogeneizante como pluricultural, complejo y cambiante.

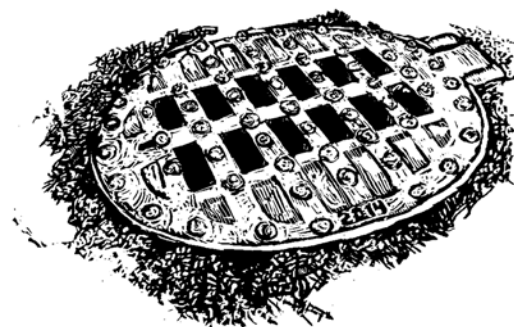
Todos estos cuestionamientos e inquietudes son los que, en su conjunto, detonan la propuesta (desglosada en el **Capítulo Primero**) denominada con el caprichoso neologismo *Hurbanistorias*¹, la cual pretendo estructurar como reflejo y metáfora de la actualidad multifacética. En el primer capítulo fue necesario extenderme un poco porque no se puede aislar una propuesta cualquiera de su contexto inmediato y puesto que uno de los puntos esenciales de *Hurbanistorias* es la confrontación o interrelación con el mundo, con menor razón se podía dejar de hablar de ese tema y de los que implica como las tradiciones y la historia, la identidad y la diversidad cultural. El primer capítulo también hace referencia a otras propuestas culturales como lo son la *Poesía mural*, las obras de Leo Brouwer y las canciones de Rodrigo, propuestas que se vinculan en el reconocimiento y uso de tiempos, formas y diversos elementos simultáneos, muchas veces traídos, asimilados o aprendidos del exterior y de numerosas fuentes, conjugados con lo propio; específicamente, son las propuestas que influyeron directamente en la pre-

¹ Explicado en 1.4 Apropiación de *Hurbanistorias*, pág. 51.

sente. La serie de nueve aguafuertes titulada *Las horas grises* (descrita al final del **Capítulo Segundo**), es una de varios proyectos interrelacionados por lo que en el presente documento es difícil aislarla de todo el conjunto y desarrollarla independientemente ya que surge de las pautas establecidas en la propuesta total. Hablar de cualquiera de las series implica hablar sobre *Hurbanistorias*.

En el último capítulo, narro a manera de bitácora el proceso de la presente serie. Ya desde mi experiencia en el Taller de Hucograbado Francisco Moreno Capdevila tenía presentes algunas ideas básicas pero sin entenderlas cabalmente en su complejidad. Incluso durante el proceso de la serie *Las horas grises* muchos conceptos que le dan forma a *Hurbanistorias* aún los indagaba y no fue sino hasta esta esta pequeña investigación que pude comprender y enlazar tales conceptos.

La serie *Las horas grises* es una de tantas *historias* que se cuentan o suceden en la ciudad y, a la vez, una de tantas interpretaciones de la misma; *historias* que se apegan a una tradición pero que buscan implementar recursos propios de una época compleja.





CAPÍTULO PRIMERO

Las Hurbanistorias

1.1 Actualmente...



¿CÓMO PUEDE SER QUE LA MISMA RUTINA NOS ciega de las riquezas y anomalías cotidianas que vivimos; vemos que el extranjero que visita este

pedazo del mundo se maravilla e impresiona por lo que ve. Siendo nosotros nuestro propio parámetro no hay cabida para la exaltación en lo rutinario. O ¿cuántas personas de las que hacen posible naturalmente “eso” de lo que el extranjero se maravilla, tienen las posibilidades de deslumbrarse en persona con otra cultura? Si, como dice el maestro Carpentier “...la vida de un hombre basta apenas para conocer, entender, explicarse, la fracción de globo que le ha tocado en suerte habitar -aunque esta convicción no le exima de una inmensa curiosidad por ver lo que ocurre más allá de la línea de sus horizontes.”² Pero trabajo es salir de la absorbente rutina y apelar a la curiosidad en el preciso momento en que nace. Por eso vale la pena, por un momento, intentar

² Alejo Carpentier. *De lo real maravilloso americano*, FCE, México, 2004, p. 26

desprendernos de la inercia y asumirnos como alguien ajeno al lugar en que vivimos. Simplemente con caminar por una de las calles donde vivimos o pasearse por las de alguna colonia de la ciudad de México advertiremos cosas inusuales, incongruentes y tal vez paradójicas, mismas que se nos ocultan o simplemente ya no nos importa ver porque estamos acostumbrados a ellas: unos niños pateando un balón de futbol a media calle; *las marías* tendidas en alguna acera vendiendo sus tradicionales artesanías; changarros de quesadillas a un lado de los de “hamburguesas” y “hot dogs”; un *sanjuditas*, individuo perteneciente a un nivel socioeconómico generalmente marginado y mal visto, escuchando duranguense o reggaetón; los vecinos “mecánicos” tomando su habitual *chela*, *caguama* o cerveza con los amigos en la tienda de la esquina; un microbús modificado con alambres y estampados de vinil; un operador de transporte público (llámese “microbusero”) escuchando, ya sea en la radio o en un MP3 (de esos que compras por diez pesos en el metro, tianguis o en el mismo transporte a vendedores ambulantes), los éxitos del momento y, ciertamente, hasta ahora no habría ninguna extrañeza, pero si al momento de observar nos damos aires de perspicacia advertiremos que los niños futboleros ya no “patean”, sino “chutan” la pelota y dicho verbo es de origen extranjero pero adaptado al argot mexicano desde hace un tiempo incierto; que las artesanías por lo general ya no son hechas por las mujeres mazahuas, sino que las compran a distribuidores y en ocasiones son de manufactura china; que las “hamburguesas” y “hot dogs” tienen la misma demanda que las mexicanísimas quesadillas y sin embargo otros ambulantes-gastronómico-nacionales van perdiendo terreno (como los camoterros); que el *sanjuditas*, además de sus distintivos religiosos, usa tenis Nike y el aparato que reproduce música es un iPhone de última generación; que los vecinos

esquineros además de ser mecánicos también son un remedo de “cholos”, movimiento “contracultural” surgido hace varias décadas en la frontera norte del territorio nacional; que las estampitas del microbús modificado circulan desde los motivos religiosos (guadalupanas, santa muerte, cristos, etc.) pasando por personajes de caricaturas y series animadas (no nacionales) alterados por medio del albur y la picardía, hasta membretes, logotipos y frases en otro idioma como “Foose”, “West Coast Chopper” o “Harley Davidson Motor Cycles”... Todos estos fútiles ejemplos de adaptaciones y entrelazamientos entre lo que llamamos vagamente como “mexicano” con “lo extranjero” es tan cotidiano y se ha venido dando desde mucho tiempo atrás, es un fenómeno que no ha escapado al interés de escritores y pensadores a través de la historia.

Pero pongamos por caso que en el transporte público, en lugar de estar escuchando, como comúnmente pasa, los éxitos del momento se escapara por las bocinas alguna pieza de Beethoven... eso sí sería raro y particularmente poco probable, pero sucede y se dan casos de este tipo, porque incluso los mismos vende-discos-ambulantes les da por capitalizar todo tipo de géneros musicales consagrados y comerciales. Más raro aún sería que se escuchara alguna pieza de Arnold Schönberg o del compositor cubano Leo Brouwer, o una auténtica canción tradicional purépecha pero esto no sucede -por lo menos no en los transportes públicos- porque están relegados a pocos eventos culturales que promueven música de las llamadas “culturas en resistencia” y a salas de conciertos de donde ocasionalmente nos llegan rumores de alguna sinfonía. Entonces, las preguntas que surgen después de advertir estos casos son ¿porque escuchamos los éxitos del momento y a pesar de las modas e influencias siguen perdurando -por ejemplo- la cumbia y

la salsa, y en menor grado la guaracha, el bolero y el danzón, pero tampoco llegamos a apreciar lo tradicional de otras culturas oriundas?, ¿porque nos es más natural decir *chutar* en lugar de patear?, ¿por qué las artesanías a pesar de ser importadas siguen siendo “artesanías tradicionales”?, ¿qué es lo que hace que ciertos oficios desaparezcan o sean desplazados gradualmente y por otro lado surjan otros (no necesariamente de origen local)?, ¿que hace al *sanjuditas* aspirar a tener objetos que de seguir su condición marginal no podrían adquirir si no fuera por atracos o piratería?, ¿por qué los vecinos sintieron afinidad y adoptaron el fenómeno “contracultural” que en rigor ya no les pertenece?, ¿por qué el gusto por las estampitas de personajes y logotipos extranjeros?, etc. Podemos seguir hurgando y encontrar sin fin de variados casos y preguntas al igual que respuestas de índole antropológica, social, cultural, psicológica, filosófica, política, económica, etc., sobre nuestro espacio vital y cotidiano, un lugar “donde -según Canclini- las tradiciones aún no se han ido y la modernidad no acaba de llegar”³, y de lo único que podemos estar seguros es que crecimos con ello toda nuestra vida, aceptando, negando o simplemente siendo indiferentes. Pero -desde el punto de vista que nos interesa- podemos deducir que se trata de un continuo choque y tensión entre influencias que en el acto se entrelazan desigualmente dando como resultado complejos y curiosos casos de mezcolanza que van desde lo superficial hasta profundos rasgos culturales, que reflejan tanto la imperante visión externa occidental y capitalista como también un extraño sentimiento de identidad local. Ahora percibimos una inconsistencia, porque esa identidad no viene de siglos atrás, pretendemos que así sea porque de esta manera podemos adjudicarnos un pasado majestuoso, misterioso y milenario, que por

³ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ed. Debolsillo, México, 2009, p. 13.

lo general solo nos pertenece geográficamente y en algunos aspectos, pero únicamente unos cuantos pueblos son herederos legítimos.

Tal mexicanismo es el que, animado de un resentimiento contra todo lo extranjero, pretende rehacer toda nuestra vida sobre bases distintas a las que ha tenido hasta ahora, como si fuera posible en un momento anular toda la historia. Se intenta aislar a México de todo contacto con el mundo exterior, para librar a su originalidad de toda mezcla extraña,⁴

Del sentimiento de pertenencia a ese pasado adjudicado nace la negatividad hacia lo externo, pero a momentos olvidamos que desde aquél choque entre continentes del cual somos resultado, nos hemos formado asimilando, adaptando, desechando y también dando continuidad a ciertos aspectos culturales según las condiciones históricas se van presentando. Siempre hemos sido propensos, consciente o inconscientemente, a la influencia exterior, tanto como nosotros influimos en el exterior, es un proceso —llámese transculturación o sincretismo— de intercambio desigual lento, complejo, continuo y natural. Todas las culturas han sido producto de estos procesos de hibridación incluso la occidental, simbiosis de la filosofía griega y del derecho romano con el cristianismo.

Lo que no es natural es la imposición o contagio de modos injustos como los que se dieron en las ocupaciones colonialistas en América, África o Asia, o actualmente, mediante los medios masivos, el monopolio y la industria: Ticio Escobar en su ensayo *Culturas nativas, culturas universales*⁵ nos advierte “[...] cualquier apropiación de elementos foráneos será válida en la medida en que corresponda a una opción cultural vigente, mientras que la mínima imposición de pautas ajenas puede trastornar el ecosistema de una cultura subordinada”.

⁴ Samuel Ramos, *El Perfil del hombre y la cultura en México*, Ed. ESPASA, México, 1993, p. 90.

⁵ Ticio Escobar, “Culturas nativas, culturas universales. Arte indígena: el desafío de lo universal”, en Jiménez, José (ed.). *Una teoría del arte desde América Latina*, 2011, MEIAC/Turner, España, 2011, p. 45.

Pero aún en los casos de sometimiento cultural, la transculturación es un proceso activo donde cada una de las partes selecciona, apropia, adapta y renueva elementos particulares de la otra para sus propios fines. “Las <<incorporaciones a menudo no son <<correctas>>, pueden ser adquiridas sin una comprensión de su puesto y sentido en el otro sistema cultural, y recibir un significado absolutamente distinto en el contexto de la cultura que recibe>>”⁶. A inicios del siglo XX, por ejemplo, ciertas vanguardias europeas usaron ingenua pero efectivamente las imaginerías africanas, oceánicas y mesoamericanas como estrategia creativa que finalmente marcaron pautas trascendentes.

Se ha pretendido combatir o superar las actitudes colonialistas dando paso a un viejo dilema: “...o se mantiene la pureza ancestral o se diluye el legado de la memoria en los flujos abstractos del Todo”, disyuntiva que se puede entender también como “la fidelidad a la memoria propia versus el acceso a la contemporaneidad”⁷. Pero la elección no es tan sencilla, lo que para unos es una imposición para otros es una forma de vida, de hecho ¿cómo podríamos tan solo elegir si desde niños el contexto nos determina con un idioma, una religión, un rol social, un nivel socioeconómico, etc.? También, por qué tendríamos que elegir (o polarizar a dos opciones) si, como evidencian los millones de ejemplos que pululan por las calles citadinas, que la tradición se renueva continuamente y vive en las estampitas de la imagen de la Guadalupana sintetizada como caricatura y, por otro lado, la contemporaneidad se manifiesta en todos y cada uno de los aparatos tecnológicos, electrodomésticos, ropa y medios de entretenimiento que en suerte disfrutamos a diario, incluso hasta en el medio rural y en culturas indígenas han

⁶ Gerardo Mosquera. “*Contra el arte latinoamericano*.”. Disponible en: http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf . Consultado en línea 14.09.2012.

⁷ Ticio Escobar, *Op. cit.*, p 45.

llegado las facilidades contemporáneas, modificando significativamente el ritmo de vida de aquellos lugares. ¿Cómo -pues- cuestionar lo que en nuestra cotidianidad nos es normal? Incluso siendo conscientes de la situación optamos voluntariamente por los modos (y modas) externos apelando a la selectividad del gusto y beneficio propio.

Pero tampoco se trata de una actitud malinchista cuando -por ejemplo- los artistas populares, específicamente indígenas, adoptan imágenes modernas o contemporáneas, más bien “[...] responden a estrategias de sobrevivencia o expansión; incorporan con naturalidad nuevos recursos para continuar sus propios trayectos [...]”⁸. No es lo mismo “producir telas con diseños codificados y cerámica con deidades tribales para una economía de mercado que para sus necesidades comunales, tanto materiales como espirituales”⁹ Por eso está mal formulada la disyuntiva entre cambiar o conservar rasgos identitarios porque cada individuo (o cultura) “es capaz de asimilar los nuevos desafíos y crear respuestas y soluciones en la medida de sus propias necesidades”¹⁰. Bien dice el maestro Todorov “cierto es que mi medio me empuja a reproducir los comportamientos que en él se valoran; pero existe también la posibilidad de que me separe de él, y esto es lo esencial. Y que no se me diga que, al rechazar una determinación (al negarme a proceder conforme al gusto de mi medio, por ejemplo), caigo necesariamente bajo el azote de otra (me someto a las ideas recibidas de otro medio)”¹¹. En tanto seres humanos, tenemos la capacidad para entender, adquirir y seleccionar distintas capacidades.

Si bien es cierto que en su articulación las distintas culturas seleccionan

8 *Ibid.*, p. 46.

9 Gasparini / Desnoes. *Para verte mejor América Latina.*, Siglo XXI Editores, México, 2009, p. 35.

10 Ticio Escobar. *óp. cit.*, p.45.

11 Tzvetan Todorov. *Nosotros y los otros.* Siglo XXI Editores, 2009, p. 438.

e incorporan, a través de la mutua interacción elementos de otras para su propio fin, por lo que las tradiciones se desechan, asimilan, incorporan, renuevan o actualizan, Jorge Solís Arenazas, crítico literario, comparte estos cuestionamientos oportunos que nos ayudan a sintetizar nuestras inquietudes: “¿Hasta dónde puede hablarse de “tradiciones” latinoamericanas?, ¿Cuál es “nuestra verdadera cultura”?, ¿Desde qué punto se trata ya de una mutación - no necesariamente negativa- que ha sido generalmente impuesta?”¹².

Con respecto a las tradiciones también nos preguntamos ¿Cuánto tiempo se necesita para consolidarlas? Si son heredadas o transmitidas de padres a hijos al correr de los tiempos y sucederse las generaciones, ahora se habla de la celebración del *Día de brujas* como tradición por haber sido heredada (¿o impuesta?) precisamente a través de padres a hijos además de los medios masivos de comunicación, paralelamente al antaño *Día de todos los muertos*. Para intentar entender usaremos las palabras del maestro Igor Stravinsky: “una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado transcurrido; es una fuerza viviente que anima e informa el presente”¹³, por lo tanto, no se pueden desechar o negar tajantemente ni las imposiciones o asimilaciones (siempre y cuando sean vigentes y revitalicen la actualidad), si están presentes es porque de alguna manera han sido aceptadas y además su simple presencia modifica el *modus vivendi* significativamente; las herencias culturales definitivamente no se pueden negar, porque nos dejaría sin sustento y nos privaría del nexo con el pasado. Pero el otro lado de la moneda también nos revela que hasta las tradiciones son aprovechadas, degradadas e incluso creadas con el fin de serviles mercancías culturales. La alternativa es, pues,

¹² Jorge Solís Arenazas, “POEMURALISMO. LA ETICIDAD EN EL ARTE. Tesis en torno a los Poemurales y la ética de la liberación”. Disponible en: http://www.robertolopezmoreno.com/poemuralismo/poemurales_la_eticidad_arte.html [En Línea, consultado el 23.10.2012].

¹³ Citado en Roberto López Moreno. *Crónica de la música en México*, Grupo editorial Lumen, Buenos Aires – México, 2001, p. 71.

indagar sobre el origen de estos fenómenos y reconocerlos dándoles su justo valor en cuanto a herencias, imposiciones o asimilaciones, estimar qué tan profundo es su impacto y que tanto se necesitan en la vida cultural de una región cualquiera. Lo curioso es que trátase de una herencia, imposición o asimilación, las celebraciones crean vínculos entre grupos que bien pueden trascender o no.

Ahora ¿lo latinoamericano es “nuestra verdadera cultura”? Si tan sólo hablar de mexicanismo nos lleva por caminos relativos e intrincados, donde cada quien tiene su propia versión de lo que es verdaderamente “ser tal o cual cosa” (ya sea latinoamericano o europeo, o africano, o norteño, o *chilango*, o católico, o punk, o *darketo*, o *hipster...*), también puede darse el caso de no tener conocimiento del asunto, o solo sea por mera inercia o intuición. “La identidad, no solo está en proceso de actualización, sino que además es un invento, una teorización, una construcción del pensamiento humano y como el conocimiento siempre está situado, es decir, que depende de quien lo plantee y de su punto de vista, la objetividad por lo tanto siempre será parcial [...]”¹⁴. De modo que lo latinoamericano implica una ampliación del problema, como la ficticia visión de lo mexicano pero a una escala continental: “...es una operación camaleónica que trata de armar un pastiche construido con fragmentos de identidades múltiples”¹⁵. Se ha malentendido desde hace tiempo y desde la generalización globalizante como “el territorio del sincretismo o fusión equitativa y armónica, disfrazando no solo las diferencias, sino las contradicciones y flagrantes desigualdades bajo el mito de una nación integrada”¹⁶. Es falso que en toda Latinoamérica se

14 Álvaro Villalobos Herrera. “El sincretismo y el arte Contemporáneo latinoamericano”, Revista *Ra Ximhai* 002, mayo-agosto 2006, año/vol. 2, Universidad Autónoma Indígena de México, El Fuerte México, p. 398.

15 *Ibidem*.

16 Mosquera, *òp. cit.*

haya dado el fenómeno de transculturación de la misma manera, el caso de Norteamérica, donde no hubo propiamente un sincretismo pero sí una actitud de exterminio, es muy distinto del que sucedió en México, Argentina, Brasil o Cuba, por ejemplo, y estos últimos entre sí, aunque sean hermanos como países colonizados con todo y sus características constantes como su formación en capas sucesivas mayormente inconexas¹⁷. En cada zona se dio de distintas maneras e intensidades, incluso algunas culturas siguieron desarrollándose paralelamente en la marginación rehusándose a ingresar al nuevo orden. Encontramos entonces el origen del caos como complejidad en la diversidad latinoamericana (y porque no, en el mundo en general), también la problemática inherente: la resistencia por parte de ciertos elementos culturales a la hibridación por falta de compatibilidad, misma que puede generar conflictos y tensiones internos, entre culturas e individuos. Ante este problema, alrededor del mundo surgen como respuesta varios modelos sociopolíticos y posturas que van desde los que se basan en la exclusión con actitudes de discriminación, segregación y en casos extremos, la eliminación de “el otro”, hasta los de integración como la homogeneización y la aceptación de la diversidad cultural.

Este hecho exige un análisis más riguroso, profundo y crítico. En cuanto seamos elementos activos dentro de la problemática de las diferencias entre culturas y por ende, también entre individuos, nos corresponde hacer una aproximación, por lo menos básica.

1.1.1 Homogeneización y Pluralidad cultural. Uniformidad y variedad, dos visiones y fenómenos de creciente influencia y tensión en el

17“-sobre las estelas, iglesias y vodú, y sobre la iglesias y el vodú, ferrocarriles y bandera, y sobre los ferrocarriles y bandera, botellas de CocaCola, y sobre las botellas de CocaCola, la hoz y el martillo- y todas sobreviven simultáneamente”. Gasparini / Desnoes. *op. cit.*, p. 31.

desarrollo cultural alrededor del orbe. La primera, se puede entender como actitudes universalistas o imperialistas donde los valores propios se confunden con los valores del resto del mundo, “proyecta las características propias de su grupo sobre un instrumento destinado a la universalidad”¹⁸, o bien “el león cree que todos son de su condición”. Desde la perspectiva económica,

[...] la idea de un mundo globalizado per se, no es perversa, es más pudiéramos decir que es un ideal (respetando las diferencias), el problema es el trasfondo ideológico del proceso que estamos viviendo; la globalización actualmente se funda en bases neoliberales que significan la reproducción a escala mundial de las diferencias que éste modelo económico significa; es decir, genera la concentración de riquezas en aquellos que son dueños del capital, los que ahora además no tienen patria, por lo tanto no beneficia a naciones o estados, sino a determinados grupos oligarcas con trascendencia supranacional.¹⁹

Al reproducirse expande su ideología absorbiendo, desplazando, sustituyendo, modificando y reestructurando todo lo que hay a su paso como las creencias, prácticas, sistemas de pensamiento y la misma producción artística:

[...] en la globalización, la ley del mercado económico internacional tiende a ocupar todo el horizonte y la libertad, la creación artística se han convertido en valores de consumo, “productos” equivalentes a otros “productos”. Nos encontramos todos en la construcción universalista que jamás haya existido. Pero ese universal mercantil es extremadamente empobrecido: es el del “consumo” y los “consumidores” de raciones, bienes y “bienes culturales”, “esparcimientos” y en su punto límite hasta de ideas (...).²⁰

Por el otro lado, la segunda ramificada en dos vertientes, a saber: multiculturalismo e interculturalismo, “promueve la no discriminación por razones de razas o prácticas sociales, la celebración y reconocimiento de la diferen-

18 Tzvetan Todorov, *óp. cit.*, p. 436.

19 Pablo Armando González Ulloa Aguirre (coord.). *El multiculturalismo. Una visión inacabada, desde a reflexión teórica hasta los casos específicos*. UNAM, México, 2008, p. 20-21.

20 F. Laplantine, A. Nouss. *Mestizajes. De Arcimboldo a Zombie*, FCE, Argentina, 2007, p. 711.

cia cultural así como el derecho a ella”²¹; connota la presencia, coexistencia o simultaneidad de poblaciones con distintas culturas en un determinado ámbito o espacio territorial y social, sea un área civilizatoria, una entidad supranacional, un estado nación, una nación sin estado, una región, un municipio, una comunidad local, una escuela, etc.; todas las expresiones culturales, étnicas, religiosas, lingüísticas, están llamadas a estar presentes en la comunidad sociopolítica a desarrollarse sin represión, libremente. Concretamente, el Multiculturalismo reconoce

[...] la igualdad de todas las civilizaciones y las diversas culturas [...]; y sobre todo que no debe determinarse ninguna jerarquía ni postular la superioridad de una cultura sobre otra. Cualquier modo de vida, actitud, arte, manifestación o expresión emanada de cualquier civilización debe ser igualmente respetable, y todas las culturas poseen el mismo valor ético²²;

[...] es una teoría que busca comprender los fundamentos culturales de cada una de las naciones, las cuales se caracterizan por su gran diversidad cultural, lo que hace más problemática la relación entre sus integrantes, pues todo ello genera por una parte cierta tensión por querer encontrar su identidad y por otro lado genera intercambios culturales en beneficio de los grupos; de tal manera que coexista entre tensión e intercambio.²³

Pero esta tendencia hacia la tolerancia y la defensa de la diversidad cultural se convierten en parte de lo políticamente correcto. En cuanto a casos específicos, los principios defendidos por el multiculturalismo se vuelven ambiguos o carecen de una postura clara: bajo la visión occidental, por ejemplo, en los usos y costumbres ciertos aspectos de tradiciones se estiman ética y moralmente perversos y aborrecibles, pero según el pensamiento multiculturalista, se debe aceptar sin tachar de injusta o violenta en cuanto sea tradición de un lugar: “ni la excisión, ni los sacrificios humanos, merecen ser reprobados; por lo tanto, se podría decir que los propios campos de concen-

21 Pablo Armando González Ulloa Aguirre, (coord.). *óp. cit.*, p. 25.

22 *Ibid.* p. 31.

23 *Ibid.* p. 26.

tración pertenecen, en un momento dado de la historia rusa o alemana, a la tradición nacional”²⁴. Al final se relativiza la posición de cada cultura y la unidad o nexos pretendidos se quebrantan.

Como reacción, complemento y sucesor del enfoque Multiculturalista donde el acento está puesto en cada cultura, el planteamiento Intercultural se preocupa por abordar la relación entre ellas; busca las convergencias sobre las cuales establecer vínculos, puntos en común, fomentar el aprendizaje mutuo, la cooperación y el intercambio.

Esta actitud

exige entender la educación intercultural no desde una comprensión “intelectual” de las diferencias culturales, sino como un hacerse cargo del otro [...] es una educación del acogimiento, de la hospitalidad en la que la relación con el otro no es una relación contractual o negociada, sino ética, responsable, en el que el yo no es cuidado de sí, sino cuidado del otro.²⁵

De la postura Intercultural, que propone e incentiva la apertura e integración bajo los principios de igualdad, respeto, cooperación, aprendizaje e intercambio -que bien puede sonar a otra utopía-, extraemos la empatía o preocupación por encontrar y crear vínculos para entender la diferencia. Pero tampoco se puede ignorar la visión homogeneizante porque, al ser un fenómeno imperialista, omnipresente y complejo, ha trascendido hacia la ideología, lo político, la cultura y cada aspecto de la vida cotidiana en la que nos desarrollamos.

1.1.2 De la Cultura universal a la Universalidad Mestiza.

La ideología universalista es responsable de acontecimientos que figuran en-

²⁴ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 437.

²⁵ Ortega, P. y R. Mínguez, *La educación moral del ciudadano de hoy*, Paidós, Barcelona, 2001, pp. 71-72.

tre los más negros de la historia europea reciente, a saber, las conquistas coloniales. “Bajo el pretexto de extender <<la>> civilización (valor universal, si lo hay), algunos países de Europa occidental se apoderaron de las riquezas de todos los demás y explotaron a numerosos pueblos lejanos, para su provecho”.²⁶

Por esta razón, Todorov critica la pretensión universalista poniéndola en entredicho argumentando que “todos los juicios son relativos: a una época, a un lugar, a un contexto” donde los valores son reconocidos pero limitados en su extensión, ya que “el bien de hoy no es el de ayer, y cada quién es bárbaro a los ojos de su vecino”²⁷. Del mismo modo, caer en un relativismo resulta indefendible: anteriormente salió a colación el problema del multiculturalismo el cual no puede tomar una definición clara en materia de manifestaciones culturales “degeneradas”. En el momento en que se relativizan todas las culturas, el multiculturalismo “no puede denunciar ninguna injusticia, ninguna violencia, por temor a que éstas formen parte de una tradición cualquiera, distinta a la suya”. “El relativista se ve constantemente inducido a contradecirse, puesto que presenta su doctrina como una verdad absoluta y, en consecuencia, a causa de su mismo gesto, niega lo que está en proceso de afirmar”²⁸.

Todorov cuestiona: “¿qué sucede entonces con la legitimidad de nuestros juicios, y cómo zanjar el conflicto entre lo universal y lo particular?” ¿Qué criterios normativos pueden plantearse para llevar a cabo, y comprender, un histórico “cara-a-cara” entre diversos mundos de la vida?²⁹ ¿Qué se puede hacer si, tanto universalismo como relativismo, son visiones parciales del mundo y distan de ser satisfactorias?... Replantear o dar un nue-

²⁶ Tzvetan Todorov, *óp. cit.* p. 435.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibid.*, p. 437.

²⁹ Jorge Solís Arenazas, *óp. cit.*, disponible en: http://www.robertolopezmoreno.com/poemuralismo/poemurales_la_etnicidad_arte.html

vo sentido a la exigencia universalista en base a un *humanismo crítico*, nos dice Todorov: el universalismo se ha usado indiscriminadamente, por ejemplo al asociarlo comúnmente con las conquistas coloniales donde, efectivamente, “puede existir -nos comentan Laplantine y Nouss- una violencia de lo <<universal>>, una <<universalidad>> de la conquista, de la dominación y la hegemonía [...]”³⁰. Pero “paradójicamente, existen universalidades, o más bien diferentes concepciones de lo universal, una de las cuales hoy es llamada la globalización”³¹. No obstante, también

[...] existe un universalismo de la razón y de la ciencia y un universalismo de la fe y el fervor, y el primero puede muy bien confluir con el segundo. Existe un universalismo socrático y platónico, un universalismo estoico, un universalismo cristiano (que proclama con san Pablo que no hay ya “ni griegos ni judíos”), un universalismo romano (que al extender la ciudadanía a todos afirma que no hay ya autóctonos por un lado y bárbaros por el otro), un universalismo humanista (Montaigne, Erasmo), un universalismo de la Ilustración, a través del cual se va a elaborar la noción de laicidad, un universalismo positivista, uno hegeliano, uno marxista [etc.]³².

De esta manera, Laplantine y Nouss en el libro *Mestizajes. De Arcimboldo a Zombi*, plantean cultivar un *pensamiento mestizo* o una actitud de *universalidad mestiza*:

La universalidad mestiza comienza cuando se reconoce todo lo que se debe a los otros y se deja de afirmar que no se debe nada a nadie. Es no sólo la aceptación sino la fecundación del hecho de que uno no está en el origen de su propia cultura ni de su propia lengua. Esto implica una relación con el pasado que no sea no de rechazo ni de ruptura (...) ni de devoción y restauración (...), sino de interpretación y traducción. El diálogo o, más bien, la entrevista con el pasado no consiste simplemente en volver a este último, sino en reflexionar y reflexionarse en él, y en ese movimiento de reflexión lo que también nos permite percatarnos de que jamás, hablando con propiedad, hay extranjeros, sino más bien de extrañeza entre lo antiguo y lo nuevo, entre uno mismo y los otros, así como las diferentes figuras de uno.³³

Para evitar caer en la misma ladera que el relativismo, el pensamiento

30 F. Laplantine, A. Nouss, *óp. cit.*, p. 710.

31 *Ibid.*, p. 709.

32 *Ibidem*.

33 *Ibid.*, p. 713-714.

mestizo es riguroso al momento de dejar en claro que ciertos comportamientos culturales específicos “no requieren ninguna tolerancia, ninguna invocación al <<derecho a la diferencia>>. Así, el matrimonio forzado de las muchachas (a menudo niñas) en modo alguno es una tradición <<entre otras>>. De igual modo, la extirpación es una mutilación. No son costumbres respetables como tales sino, al encerrar a los individuos en sus culturas, ataques de la universalidad al sujeto humano en cuanto ser de diálogo y transformación”³⁴. Todorov también agrega, parafraseando a Montesquieu:

[...] la unidad del género humano tiene que ser reconocida, pero también tiene que serlo la heterogeneidad del cuerpo social. Entonces resulta posible emitir juicios de valor que trasciendan las fronteras del país donde se ha nacido: la tiranía y el totalitarismo son malos en todas circunstancias, al igual que lo es la esclavitud de los hombres o de las mujeres. Esto no significa que a una cultura se la declare a priori superior a las otras, encarnación única de lo universal; sino que se pueden comparar las culturas existentes, y encontrar más que alabar aquí, y más que alabar allá.³⁵

Basta con recordar que los derechos humanos básicos reconocidos alrededor del mundo son relativamente recientes: “En la Edad Media no se aceptaba la libertad de cultos en Europa y la inquisición quemaba a los herejes, y en Estados Unidos la esclavitud fue legal hasta el siglo XIX, las mujeres no pudieron votar sino hasta el siglo XX y a la fecha existe la pena de muerte.”³⁶

Al contrario de la connotación negativa podemos decir que “[...] los rasgos universales, en efecto, provienen, no del mundo empírico, objeto de la observación, sino del avance mismo del espíritu humano”³⁷.

Finalmente Todorov reestructura la universalidad como “un instrumento de análisis, un principio regulador que permite la confrontación fecunda de

³⁴ *Ibid.*, p. 715.

³⁵ Tzvetan Todorov. *óp. cit.*, p. 439.

³⁶ Pablo Armando González Ulloa Aguirre, (coord.). *óp. cit.*, p. 68.

³⁷ Tzvetan Todorov. *óp. cit.*, p. 438.

las diferencias, y su contenido no se puede fijar: siempre está sujeta a revisión”³⁸, “temperada” mediante valores y principios provenientes de otros lados (entiéndase: otras culturas) porque “[...] lo universal no puede ser siempre y en todas partes idéntico. No puede ser <<Occidente>> [...], por el contrario, no deja de diferir. En realidad es lo que tenemos en común, más allá de nuestras singularidades. Pero lo que tenemos en común es que no dejamos de ser diferentes de los otros y de nosotros mismos a la vez”³⁹. Nos hermanamos en la diferencia.

* * *

Llegados a este punto y vislumbrando la complejidad del fenómeno, sería absurdo analizar únicamente desde el enfoque culturalista o sociológico, aislados del de la filosofía, psicología, jurisprudencia, ciencia política, economía, etc., Pero navegar en aguas tan vastas y de continuo turbulencia es fácil perderse en la confusión, por eso en esta investigación nos limitamos a la perspectiva de la *universalidad mestiza*, aplicada desde el individuo (el yo) y a su situación particular en relación con la realidad inmediata, porque a partir de este último podemos generar un nexo hacia su pasado, a su historia (por lo tanto, hacia otros individuos y otras historias porque no se puede pensar en el individuo aislado de su contexto) y, por medio de ésta interpretar, traducir, aprehender y entender este presente complejo en constante movimiento.

38 Tzvetan Todorov. *óp. cit.*, p. 438.

39 F. Laplantine, A. Nouss. *óp. cit.*, p. 715.

1.2 Vivimos en el Deefe.

La ciudad como confrontación de historias e identidades.

*Simón simondor*⁴⁰, como dicen las malas lenguas, aquí nacimos, de aquí somos y aquí nos acostumbramos a vivir; otros dirán resignadamente que *aquí nos tocó vivir*. Irreversiblemente así es y quién *chingó, chingó* y el que no *ya se chingó*, o séase: algunos tuvieron suerte en la repartición, “hasta doble les tocó” dirán los *pelados* envidiosos. Pero hay otros muchos –la mayoría–, los desventurados, que les tocó cargar con el peso de su propio existir. Otro puñado quedó en el limbo de la repartición conformándose, haciéndose los menos o buscando otra alternativa para salir adelante. Sea esta o aquella persona, el fin es éste último, el de encaramarse a una rama más frondosa (o más larga... o más gruesa... o como caiga) dentro de este hervidero de *gandallas*⁴¹ que es la Ciudad de México, la Capital, *Chilangolandia*, el *Detritus Federal*, el *Defectuoso* o simplemente el *Deefe*.

La ciudad se traduce como una historia de desigualdades, de la felonía y, en último término, en el nicho de la voluntad, la historia de las oportunidades para los *chingones*⁴² y los “milagros” para los *chingados*⁴³: desde tiempos precortesianos, el valle de México, en un inicio, refugió al pueblo nómada que en aras de encontrar el rinconcillo donde yacía su ferviente y fehaciente profecía, fue marginado y orillado a establecerse en medio del lago salado y, al convertirse en imperio posteriormente, fue sometido (de la misma manera que sometió a otros); los aventajados hispanos aprovecharon bien las circunstancias para usurpar e imponer sus modos, tal como reza el dicho

40 Coloquialmente quiere decir “Así es”.

41 Gandalla. Adjetivo de uso coloquial, sinónimo de abusivo, pillo, bribón.

42 Mexicanismo que quiere decir “Los que triunfan”.

43 Mexicanismo que quiere decir “Los derrotados”.

popular “aquí, nomás mis chicharrones truenan”; edificaron sobre el imperio nativo una nueva ciudad con las piedras de la vejación.

Nuestra historia está marcada por la continua mezcla de culturas que se dio en épocas de antaño.

Europa y el oriente asiático viajan kilómetros y siglos para reunirse aquí de nueva cuenta; las diferentes naciones africanas también se encuentran en la nueva realidad geográfica y se hacen un nudo de etnias con lo euro-asiático y lo nativo americano. Son muchas realidades que confluyen para formar una sola, la realidad de América.⁴⁴

Del choque caótico nace un orden nuevo donde se desenvuelve el etnocidio, la desigualdad, la desventura racial y las sublevaciones que desembocaron en una metizofilia⁴⁵ contradictoria. No obstante y a pesar de la imposición violenta de los modos imperiales y la casi aniquilación de las culturas prehispánicas, con el tiempo se “produjeron fuertes procesos simbólicos e imaginarios de reajuste y reposición transcultural”⁴⁶:

En América, en los primeros años de conquista, la imaginación no fue ‘la loca de la casa’, sino un principio de agrupamiento, de reconocimiento y de legítima diferenciación –señala Lezama Lima y agrega–: El señor barroco comienza su retorcimiento y rubrillos anclados en los fabularios y en los mitos grecolatinos, pero muy pronto la incorporación de los elementos fitomorfos y zoomorfos que están en su acecho, lagartos, colibríes, coyotes, ombú, ceiba, hylam-hylam, crean nuevos fabularios que le otorgan una nueva gravitación a su obra.⁴⁷

Efectivamente, “[...] el arte popular colonial logra definir formas expresivas particulares. Guarda en su origen la memoria de terribles procesos de etnocidio y de rencor, de vaciamiento y persecución. Pero sus formas no traducen fielmente estos conflictos, y no los resuelven, por cierto, ni efectiva ni simbólicamente⁴⁸. De simples imitaciones sumisas, “deslices, equívocos

44 Roberto López Moreno, *óp. cit.*, p. 53.

45 Actitud uniformadora que los nacionalistas adoptaron ante la inviabilidad de la segregación y la indeseabilidad del genocidio para generar estabilidad y progreso dentro del territorio nacional, sin embargo seguía el desprecio del indio y la denigración del híbrido. Pablo Armando González Ulloa Aguirre, (coord.). *óp. cit.*, p. 61-62.

46 Ticio Escobar, *óp. cit.*, p. 31.

47 Roberto López Moreno, *óp. cit.*, p. 54.

48 Ticio Escobar, *óp. cit.*, p. 43.

y malentendidos”⁴⁹ pero también de intentos de adaptaciones conscientes y de las sucesivas alteraciones de las copias, los indígenas tergiversan el sentido del prototipo y es sólo con los constantes intentos que consolidan y articulan una nueva expresión, desarrollada principalmente dentro de los pocos casos donde la dominación cultural no tuvo la suficiente presencia.

En este baldío opera la diferencia; desde allí, los indígenas primero, y los mestizos y criollos, después, produjeron, a veces (sub)versiones particulares, obras que lograron asir algún momento de alguna verdad propia y escapar, de ese modo, del destino espurio que les tenía asignado el proyecto colonial.⁵⁰

Después se dieron más revueltas, sometimientos, alzamientos, intervenciones extranjeras, etc... La ciudad toda cambió al paso de cada sobresalto, “Aun así seguía en pie la fuerza cultural precortesiana transformándose con las nuevas mezclas, creando una realidad nueva, étnica, filosófica y artísticamente hablando”⁵¹ pero en la exclusión y de manera paralela a otros pueblos transculturados desde antes y entonces. El transcurso de los siglos y la presencia de una cultura dominante tienen sus efectos necesarios. La supuesta “pureza” inicial no ha sido precisamente conservada.

* * *

A mediados del siglo XX el fenómeno migratorio se amplificó. Con la creciente modernización de las ciudades muchos grupos provenientes del medio rural de diversos estados se vieron atraídos por las crecientes (y muchas veces aparentes) facilidades y oportunidades; se desplazaron buscando establecimiento en el país vecino del norte y en los alrededores de la ciudad de

49 Ticio Escobar, *óp. cit.*, p. 42.

50 Pablo Armando González Ulloa Aguirre (coord.), *óp. cit.*, p. 43.

51 Roberto López Moreno, *óp. cit.*, p. 53.

México. Esta congregación masiva de grupos significó un nuevo orden (en muchos aspectos) para los años venideros.

Ya en la década de los 70, Octavio Paz registró el curioso fenómeno de nuestra época en su conferencia *La tradición de la ruptura*:

[...] la época moderna es la de la aceleración del tiempo histórico. No digo, naturalmente, que hoy pasen más rápidamente los años y los días, sino que pasan más cosas en ellos. Pasan más cosas y todas pasan casi al mismo tiempo, no una detrás de otra, sino simultáneamente. Aceleración es fusión: todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y un ahora.⁵²

En efecto, el bullicio acrecienta y complejiza en la época nuestra; el sincretismo no sólo se da entre lo rural y lo urbano o entre un grupo y algún agente extranjero, sino también entre nostalgia y la actualidad, lo popular y lo culto, lo subalterno y lo hegemónico, lo imaginario y lo racional, todo entrelazado en capas sucesivas y simultáneas: “el vestuario típico se agranda hasta comprender máscaras y trajes de luchadores, el Caballero Águila se asocia a Octagón, el Tlatoani es pareja de El Santo, el Enmascarado de Plata y el volador de Papantla alternan con Spider Man”⁵³; no es sorpresa ver aún a *hippies, hooligans, cosplayers, neonazis* cobrizos y campesinos de la sierra junto a oficinistas, extranjeros, amas de casa, simpatizantes del orgullo gay y estudiantes recorriendo las mismas calles de la ciudad.

Encontramos que la capital es definida por todos y cada uno de los grupos que llegan a engrosar la urbanidad y, a su vez, son dirigidos por el ritmo que establece la misma. “Veinte millones de personas no renuncian a la ciudad y al Valle de México, *porque no hay otro sitio donde quieran ir y, en rigor, no hay otro sitio adonde puedan ir*,”⁵⁴. ¿En qué otro lugar encuentras los centros

⁵² Octavio Paz. “La tradición de la ruptura” en *Obras completas, 1. La casa de la presencia. Poesía e Historia*. FCE, México 1991. p.337.

⁵³ Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos*, FCE, México 2009. p.49.

⁵⁴ *Ibid.* p.20.

políticos, económicos, culturales, educativos y religiosos más importantes convergiendo en una sola ciudad? La capital atrae y cuando te sumerges en ella no deja ir tan fácil:

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. Irse es perderse las ventajas formativas e informativas de la extrema concentración, las sensaciones de modernidad (o de postmodernidad) que aportan el crecimiento y las zonas ingobernables de la masificación.⁵⁵

Es aquí cuando se dice *o te aclimatas o te aclichingas*.⁵⁶ Y por lo general nos resignamos a la primera opción (aunque es lo mismo que la segunda pero sin tanta mortificación) soportando al resto de *la perrada* (los otros) en la que nos perdemos y somos parte. Además es necesario andar con cautela para no ser víctimas de los infortunios ciudadanos donde gobierna la alevosía, mejor conocida como la ley de la selva: *el pez más grande se come al más chico* o como dicen los sabios anónimos *el que no tranza no avanza*. Es por eso que la ciudad se convierte en un lugar frío y de poca confianza, y cuando *agarras confianza* es raro que alguien no se moleste. Lo que a unos gusta, es una ofensa o agresión para otros. Porque lo curioso viene siendo que dentro de esta licuadora de identidades, no todas se mezclan. Es el problema principal del que se ocupa la integración cultural al fomentar la sana convivencia, el respeto y comprensión a la diferencia. Pero esos valores no siempre llegan a las calles (a veces ni a las escuelas o familias) y los conflictos necesariamente hacen acto de presencia: que porque a la suegra no le gusta la formación de la nuera porque no le sabe cocinar a su hijo; que porque al *punk* y al *dark* les ofende que el *emo* les copie el estilo; que porque estas greñudo, prieto, feo y

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Dicho popular tautológico que sugiere la disyuntiva entre adaptarse o... adaptarse.

escuchas rock o, viceversa, porque eres muy *fresa*, “hazte pa’ llá”; que porque “tengo más prisa que los demás” me meto en la fila o me paso el alto; que porque eres viejo y anticuado también “hazte pa’ llá”; que porque “tus marchas y plantones sólo sirven para poner de cabeza a la ciudad”; que porque “yo lo vi primero” es mío; que porque no crees en “el dios verdadero” te voy a ayudar a salvar tu alma; que por preguntón ya nos desesperaste; que porque él sí hace bien las cosas, opaca nuestra chamba; que porque “haz patria, mata a un *chilango*...” o un gringo, o a un norteco, o a un *pipope*⁵⁷... Nunca se está completamente de acuerdo con los otros y para sobrellevar las cosas medianamente nos resignamos a la tolerancia, lo que no implica un interés⁵⁸ o curiosidad mutua ni tampoco significa ser necesariamente comprensivo.

El hecho es que después de tantos años de revoltijos, intervenciones, mezcolanzas de todo tipo, y recurrentes sometimientos económicos y políticos, el resultado se ve diversificado en todos y cada uno de los encuentros o confrontaciones entre grupos e individuos que la dan forma a la rutina ciudadana, y a su vez, siguen su marcha en un continuo movimiento y cambio. Así mismo, el mundo se ha vuelto tan variado que por un lado surgen afinidades, constantes y convergencias o por lo menos no es tan difícil llegar a un mutuo entendimiento gracias a los valores universales y, por el otro, se vuelve peligroso intentar generalidades como el nacionalismo simplista hecho de fronteras e idioma, o de zarape y nopal. Entonces ¿somos quimeras, acaso una cultura ecléctica? Tal vez sea necio querer responder certeramente en estas líneas ya que es un tema que merece un estudio con mayor profundidad. Que nos baste -por ahora- saber que lo esencial está en el hecho de sabernos diversos y cambiantes. Al empaparnos de las calles de la Ciudad de

57 Coloquialismo despectivo y vulgar, contracción de “pinche poblano pendejo”, referente al individuo de origen poblano.

58 “En la tolerancia no hay diálogo o entrevista, no pasa nada, es una aceptación, nada más. F. Laplantine, A. Nouss, *óp. cit.*, p. 714.

México nos quitamos de dudas, ya no hablemos de las ciudades fronterizas donde es muy marcada la confrontación e intercambio cultural. La ciudad como punto de encuentro y aglomeración, alberga millones de casos, muy particulares y desarrollados en condiciones distintas, por lo tanto cada uno exige o requiere ser analizado desde las constantes y principalmente desde su particularidad. Los fenómenos de confrontación (con sus posibles salidas: rechazo, tolerancia o intercambio) y transculturación se dan en muchos niveles. Las distintas manifestaciones culturales se ven como resultado, reflejo y respuesta a estos fenómenos, como por ejemplo los movimientos “contra-culturales” desarrollados al margen del orden dominante o, dentro de “lo culto”, las propuestas artísticas, literarias y musicales.

1.3 Algunas propuestas como metáforas de nuestro tiempo.

1.3.1 Poemuralismo (Broch y lo Polihistórico). La propuesta literaria del poeta, escritor, periodista y maestro chiapaneco Roberto López Moreno⁵⁹, que él mismo denominó como *Poemuralismo*⁶⁰, surge de la inquietud por cristalizar dentro de la poesía la visualización personal de la cultura en Latinoamérica, donde confluyen variadas identidades. De aquí que se des-

59 Nació en Chiapas México en Huixtla, 11 de agosto 1942. Autor de la teoría poética denominada “Poemuralismo”. Entre más de una treintena de títulos publicados se encuentran los siguientes libros: de poesía: *Décimas Lezámicas* (UNAM); *De saurios, itinerarios y adioses* (Universidad Autónoma de Chiapas); *Verbario de varia hoguera* (Instituto Chiapaneco de Cultura) y *Sinfonía de los salmos*, también de la (UNAM). De narrativa mencionaremos: *Yo se lo dije al presidente* (Fondo de Cultura Económica); *Las mariposas de la Tía Nati* (Tercera edición en la colección Lecturas mexicanas del CNCA); *La Curva de la Espiral* en la editorial (Claves Latinoamericanas) y *Cuentos en recuento*, (UNAM). Ha representado a nuestro país en ciudades como Salta, Argentina; en Santiago de Cuba y La Habana, Cuba; Berkeley, EU; Medellín, Colombia; Struga, República de Macedonia entre otros sitios. Otro libro suyo es *Crónica de la música de México*.

Ha obtenido importantes premios literarios tanto en México como en el extranjero, entre ellos, se hizo acreedor del Premio Chiapas 2001, el más importante galardón que da esa entidad a sus intelectuales y que cuenta con alta representatividad en la cultura del país. Su nombre aparece en una buena cantidad de antologías mexicanas tanto de narrativa como de poesía así como en diccionarios biobibliográficos como el *Diccionario de Escritores Mexicanos*, editado por la UNAM.

Su literatura es variada pues abarca desde la poesía social hasta la erótica pasando por infinidad de formas, técnicas y temas, incluyendo la poesía y los cuentos para niños. En el primer caso, la poesía, escribió *Versitlán*, con el que obtuvo dos años consecutivos el Premio La edad de Oro en la república de Cuba, en el segundo caso escribió el libro *Los ensueños de don Silvestre*, ya agotado en sus tres ediciones, una de ellas en inglés. Consultado en línea: http://www.robertolopezmoreno.com/curriculum/portada_roberto_lopez_moreno.html. 3.03.2013.

60 Propuesta publicada en el Suplemento El Gallo Ilustrado del diario El Día en 1995 junto con al poemal *Poema a la Unión Soviética* y fragmentos de sus Poemurales *La longitud de la iguana y El Río*. Para más información, visitar <http://robertolopezmoreno.com/cuentos/index.html>. Consultado el 3.03.2013.

prenda su preocupación por conservar rasgos identitarios heredados a través de la literatura, música, artes, y la cultura en general, sin olvidar que en la coexistencia cultural las influencias son esenciales y están siempre presentes.

Sin más rodeos y citando directamente al maestro, el *Poemuralismo* “intenta constituir una manera de expresar con el lenguaje de nuestro tiempo (al que pretende inventar en parte creando una <<forma de formas>>) los asuntos del presente, sin desligarse del pasado ni del futuro que les dan existencia”.

López Moreno habla de “nuestro tiempo”, el tiempo al que muchos se refieren como el “de la información”, “el de la globalización”, “el de la transculturación”, “el de la tecnología” etc., donde, perteneciendo a una urbe que goza de las facilidades que brinda la contemporaneidad, no se puede tener una actitud ingenua, aislada y limitada hacia los hechos significativos que nos rodean. Si la inquietud es hacer grabado -por ejemplo- sería absurdo no conocer a los grandes grabadores de antaño (internacionales y nacionales) o los movimientos y tendencias más recientes, para usar su ejemplo, experiencia y precisión en los asuntos que nos competen. De igual manera, si se quisiera remitirse al lenguaje primitivo no se puede olvidar que existió un Picasso o un Béla Bartók. “Nuestro tiempo” sugiere involucrarnos en el vasto mundo de la historia y apelar a los grandes hechos o fenómenos que han dejado huella. Además de la importancia de los pilares del pasado, el interés radica en conjugar e intercalar elementos pasados con los actuales. López Moreno interroga:

¿Cuál es la forma de formas? La idea parte de que toda buena obra tiene su origen en el juego. El hombre juega en sus mejores momentos y de ello surge la pieza artística. En lo lúdico está la esencia del gran arte.

Juega Beethoven con los sonidos, con las formas Picasso. Juegan Vivaldi y Bach, Debussy y Vaughn Williams. Juega Moore con los volúmenes, Fellini con las imágenes, Gaudí con los espacios y sus funciones [...] ⁶¹

El juego es un nexo esencial entre los grandes maestros de áreas artísticas distintas. Esta idea sugiere que el dominio, asimilación y maestría de una disciplina, constituyen parte integral del individuo e instrumento de expresión, y la manera más sincera, espontánea y natural de expresión es precisamente el juego.

A partir de esta aguda observación y a manera de analogía de las otras áreas, surgen los *poemurales*,

extensas piezas poéticas que convocan todos los lenguajes vigentes en esta era. Un “Poemural”, algo de la “unidad en la variedad” aristotélica, desarrolla un tema a través de una larga tirada en la que participen diferentes tipos de simbologías y procedimientos verbales sin que por ello –y esto es finalmente su característica principal- pierda su integración cabal. ⁶²

Así el poema utiliza tanto elementos de poesía de lo cotidiano como las formas crípticas de máxima experimentación verbal [...], pasando por el poema en prosa y por los legados de las expresiones vanguardistas. Confluyen en la misma tarea dichos populares, letras de canciones y frases engendradas por el lenguaje publicitario, recursos gráficos y procedimientos propios de la poesía visual y concreta; onomatopeyas, interjecciones, extranjerismos (la impureza es vital), castellanización de palabras tomadas de otros idiomas, neologismos; las aportaciones simbólicas de la ciencia y la técnica; los datos históricos y biográficos poco comunes que bien ayudan a la aventura fascinante del hermetismo, robusteciendo, en fin, cada elemento utilizado, el fecundo vientre semiótico. Todo está convocado para dar forma al contexto del juego. ⁶³

Además, “el Poemuralismo recoge el compromiso de los grandes artistas y movimientos artísticos contemporáneos. En él habitan Siqueiros, José Revueltas, Martí, López Velarde, Guillén, Tablada, Vallejo, Neruda, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Aurora Reyes, el Estridentismo, el Creacionismo, el Indigenismo, lo Telúrico, está Sor Juana y está Rulfo, es-

⁶¹ Roberto López Moreno. La morada del colibrí, 2004, p. 11.

⁶² Roberto López Moreno, *óp. cit.*, p. 11-12.

⁶³ *Ibid.*, p. 12.

tán Gironde y Lugones, Brull y Arzubide, el bolivariano Pellicer, [...]”⁶⁴

Esta idea multirreferencial y de “variedad” ya estaba sugerida por el escritor Herman Broch en el último volumen de la trilogía novelística titulada como *Los sonámbulos* (1931), donde hace uso de distintos elementos yuxtapuestos como el verso, la narración, aforismos, el reportaje y el ensayo. El escritor austriaco intentó en su propuesta novelística crear -en palabras de Milan Kundera -“un nuevo arte capaz de soldar en una única música la filosofía, el relato y el ensueño”⁶⁵, pero sin llegar a construirlo cabalmente. Al referirse a sus novelas, Broch, las designó como “gnoseológicas” o *Polihistóricas*⁶⁶. Pero Milan Kundera también la criticó al considerarla inacabada por no llegar a soldarse en una auténtica unidad “polifónica”, por ende afectando la claridad arquitectónica del todo. López Moreno, a su vez es consciente del hecho claramente identificado en las coincidencias con lo *polihistórico*, por esa razón hace caso a la observación de Milan Kundera, cuando advierte el riesgo de caer en lo “apodíctico”⁶⁷ y por lo tanto “apegarse a lo hipotético, lúdico o irónico”, que en su caso es “el juego”.

Al respecto Jorge Solís Arenazas en su *Tesis en torno a los poemurales y la ética de la liberación* señala que al tener una organización no jerárquica de sus elementos, los *poemurales*

manejan un simbolismo más que interesante, insertándose en la deconstrucción y re-construcción de ciertas identidades -desde la otredad;

64 *Ibid.*, p. 13 -14.

65 Milan Kundera. *El arte de la novela*, Tusquets Editores México, 2009, p. 86.

66 “[...] es, de acuerdo con Broch, la organización, bajo cierta racionalidad plural, de amplias creaciones intelectuales, con sus específicos medios, también variados, y una Forma que se define albergando diversas formas”. Jorge Solís Arenazas, *óp. cit.*, s.p.

67 Del lat. Apodicticus y éste del gr. Apodeiktikós, demostrativo. Adj. Log. Que expresa o encierra una verdad evidente // Término para expresar las verdades que no admiten discusión // Juicios que excluyen toda contradicción.

identidades que van de un orden histórico, conllevando tradiciones, mitos, narrativas regionales, etc., hasta encontrar un lugar y un nuevo ordenamiento para todos estos ámbitos. Se encuentra lo polihistórico aquí.⁶⁸

También cabe mencionar la importancia que tiene la influencia del muralismo mexicano en los *poemurales* ya que de ahí toman el nombre. La convergencia con el movimiento plástico radica en “los principios de modernidad y preocupación social que esta corriente planteaba desde su esencia profundamente latinoamericana”, comenta López Moreno. Precisamente, el *Poemuralismo* se identifica con el trabajo del muralista Siqueiros, “al que considera el más moderno dentro de la corriente mencionada, no sólo por la temática y el tratamiento de su obra artística, sino por los elementos técnicos empleados para su realización.”⁶⁹

Finalmente, en la *poesía mural* “[...]se trata de designar de esta manera una obra monumental, perfectamente integrada, en la que confluyen los más variados elementos articulados en función del aliento poético”, acota López Moreno.

A continuación, un fragmento del poemural *La longitud de la iguana* para ejemplificar la propuesta:

Crash... Crash...

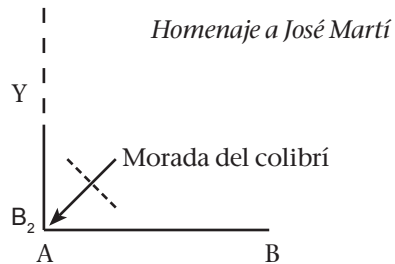
El largo y polvoriento reptil
de metal
era aguinaldo de juguetería...

Iguana:
de tu longitud de barro nace el colibrí en el que vuelas.
Tus centímetros terrestres crecen alas
para sostenerse
en las entrañas transparentes del espacio.
El barro sabio, a sapiencia y suma
se hace nudo volátil,

⁶⁸ Jorge Solís Arenazas, *óp. cit.*

⁶⁹ Roberto López Moreno, *La morada del colibrí*, Instituto Politécnico Nacional, México, 2004, p.13. En el mismo texto encontramos una cita del maestro muralista: “Solamente los nuevos elementos e instrumentos, material y políticamente útiles, pueden resolver los problemas físicos, políticos y estéticos de la Edad Moderna”.

corazón emplumado en las rutas del viento.
 De la iguana naciste, colibrí,
 de su lado horizontal y eterno.
 En el sol del colibrí vuelas iguana,
 madre,
 fracción del planeta
 incrustada en la carne del aire.



Segmento AB = Iguana
 Segmento AB₂ + B₂Y = Colibrí
 Espectro angular = MORADA DEL COLIBRÍ
 AB x AB + Y
 40 071 km + ∞ = Martí, llama nuestra

Qué es aquello que verdea
 en medio de la sabana,
 yo creí que era zacate
 y era la maldita iguana.
Canción popular

Bendita madre nuestra,
 antes de volar convertida en colibrí
 la metáfora de tu longitud es:
 "Diezmillonésima parte del cuarto del meridiano terrestre."
 Súmate.
 Cantidad hechizada.
 Ahora ¡vuela!

Visión mítica

Hay en el planeta
 un sitio irreal al que le llaman Juchitán
 en donde las mujeres
 en vez de cabellera
 llevan un tejido de iguanas sobre la cabeza,
 así los caminos de la tierra
 adquieren la altura
 de los pensamientos.

Si uno de los catetos del triángulo
 se llama iguana

y el otro colibrí;
si la suma del cuadrado de los catetos
es el cuadrado de la hipotenusa,
el cuadrado de la hipotenusa,
el cuadrado de esta tensión,
la raíz cuadrada de este sumo
tensado entre el ras y el giro
se llamará Toledo,
La iguana lo ungió con su tinta.

Totalidad y menos del anillo rotativo.

En el libro de este saurio
leyeron Gorostiza, Hernández, José Eustasio,
José Asunción, Gallegos, Ballagas, Salarrué,
Othón, Quiroga, Fuentes, Onetti, Ciro, Arguedas.

Argumento de las eras
el instante del pasado
y el futuro

Piel iguánida
de lo eterno.

Crash... crash...⁷⁰

1.3.2 Las *Hurbanistorias* del Profeta del nopal. El término *Hurbanistorias* fue introducido por el Profeta del Nopal mejor conocido como Rockdrigo González⁷¹, miembro fundador del movimiento musical llamado Colectivo *Rupestre*, formadores del *rock rupestre* a inicios de la década de los 80's. José Agustín, de manera exaltada, nos ilustra al respecto:

El rock rupestre, pues, era el rock de los jodidos, un rock básico, sin sofisticación, sin recursos, salido directamente de las márgenes de la realidad urbana de los años de la primera gran crisis; un rock de las cavernas, lo que implicaba también un movimiento musical en sus inicios.⁷²

Llegado a la ciudad, *el rupestre mayor* se mantuvo cantando sus canciones en la calle, en el metro, en autobuses, bares y cafés; el único caset que él

⁷⁰ Fragmento del poema *La longitud de la iguana*. Roberto López Moreno. *Ibíd.*, p. 22 – 25

⁷¹ Rodrigo Eduardo González Guzmán, nacido en Tampico, Tamaulipas en 1950, fallecido en el D. F. el 19 de septiembre de 1985.

⁷² José Agustín Ramírez. *La contracultura en México*, Ed. Debolsillo, México, 2008. p.113.

mismo editara en vida lleva por título *Hurbanistorias* (1984). Rockdrigo se interesó firmemente en la revaloración de la cultura nacional; en la época cuando planteó esta premisa era común oír Rock and Roll (de los años 50's - 60's) en su versión castellanizada,

aventuras infantiles que pretendían pasar por travesuras o simplemente “fusiles” a medias (o totalmente distorsionados) de canciones en inglés, que sobresalían comercialmente y en ocasiones, de una manera u otra (cosa que aún siguen haciendo algunas personas) los temas de las canciones en español estaban inspirados en realidades sociales o individuales que no nos pertenecían.⁷³

Rockdrigo emprendió la labor de confeccionar una manifestación coherente con la realidad cotidiana de la mayoría de las personas, aquellos que recorren la ciudad a pie o en el transporte público, también muy afín a los grupos marginales; comenzó por retomar estructuras musicales de tradición nacional o latinoamericana como la trova, el son y el huapango para después encontrarles constantes con el rock y el blues y de esta manera poder conjugarlos.⁷⁴

En sus canciones encontramos la misma preocupación que nos inquieta, pues como hemos visto nos antecede desde hace varias décadas. Habla de las vivencias cotidianas de entonces (no muy diferentes de las de ahora), situaciones cotidianas de algún transeúnte, ciudadano o que a cualquiera de nosotros pudiera haberle sucedido; casos o historias recurrentes (muchas veces miserables) que bien podrían remitirnos a las conocidas canciones populares de Chava Flores, metáforas que testimoniaron un momento en

73 Rodrigo González. “Rock, son, blues, huapango (Géneros y conjugaciones estructurales)”, Publicado en Revista *BANDA ROCKE-RA Especial*, 1984. También disponible en http://www.rockdrigo.com.mx/textos_rockdrigo.html#2. Consultado el 10.12.2012.

74 “Algo bastante característico del blues, es que no solamente su ritmo le da el carácter melancólico que tiene, sino también las llamadas “notas blues” que definen más su intención (terceras y séptimas disminuidas) que en un momento dado se pueden trasladar al huapango; aparte del paralelo armónico, el blues y el huapango, coinciden extraoficialmente en su improvisación, en los dos, ésta ocupa un lugar privilegiado, si no es que el principal; los violines y los requintos no son por lo general melodías prefabricadas, sino formas libres y de carácter constante: en los versos, tanto bluseros como huapangueros, hay una igualdad o superioridad con flexibilidad musical; partiendo de alguna frase conocida, o de un hecho en general (o particular) se le van inventando otras frases que rimen entre sí, para así poder redondear una serie de imágenes que crean espacios similares, para hacerlos aún más afines”. *Ibidem*.

específico; situaciones de personajes urbanos del que todos tenemos conocimiento de por lo menos un par; también encontramos cuadros fantásticos y por supuesto, una preocupación social, todo amalgamado bajo el coloquial lenguaje citadino con destellos doctos, vía la ocurrencia, a veces con suerte de crónica, otras veces con sátira, ironía y humor:

“Tiempos Híbridos”

Era un gran rancho electrónico
con nopales automáticos,
con sus charros cibernéticos
y sarapes de neón.

Era un gran pueblo magnético
con Marías ciclónicas,
tragafuegos supersónicos
y su campesino sideral.

Era un gran tiempo de híbridos.
Era medusa anacrónica,
una rana con sinfónica
en la campechana mental.

Era un gran sabio rupéstrico
de un universo doméstico
Phitecanthropus atómico,
Era líder universal.

Había frijoles poéticos
y también garbanzos matemáticos,
en los pueblos esqueléticos
con sus guías de pedernal.

Era un gran tiempo de híbridos
de salvajes y científicos,
panzones que estaban tísicos
en la campechana mental,
en la vil penetración cultural
en el agandalle transnacional,
en lo oportuno norteamericano-imperial,
en la desfachatez empresarial
en el despijor intelectual,
en la vulgar falta de identidad.⁷⁵

⁷⁵ Rodrigo González. Canción “Tiempos Híbridos”, perteneciente al álbum *El profeta del nopal* (1985).

1.3.3 Leo Brouwer: *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo.*

El maestro cubano compositor guitarrista y director de orquesta Leo Brouwer⁷⁶ construyó una propuesta que ejemplifica una analogía de la confrontación. A finales de la década de los 60, estrenó la obra sinfónica *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo* (1967-1969) basada en la idea de lo simultáneo y, según sus palabras, “la contraposición de formas culturalmente diversas y hasta opuestas”. El maestro nos describe su obra en el libro de su autoría, *Gajes del oficio* (2004):

En el inicio una Fuga cuyas entradas consecutivas la forman Bach, Beethoven, Mendelssohn, Bártok, etc. Al quedar sonando los grandes clásicos se forma una heterofonía, un tercer resultado, una nueva connotación: los grandes temas se convierten en un magma que sirve de base a la entrada de mis sonoridades. No es *collage*, no es citación, es un préstamo de culturas simultáneas en su significación nueva. (Nueva no por novedad sino por significación). En otra sección de la misma obra, el coral luterano *Eine Feste Burg*, inicialmente fragmentado o “desplazado”, se va construyendo gradualmente, pese a las “molestias” y “provocaciones” sonoras de otros instrumentos orquestales. Más adelante hay una rápida sucesión de fragmentos aparentemente inconexos entre los que hay citas literales de Händel, Strauss y Litz -en un estilo similar de los cortes cinematográficos- que desembocan en un final cuya base es un acorde medieval [...]⁷⁷,

“neutro (en reposo), sin modo mayor o menor, que permite, por leyes físicas del sonido, insertar todas las disonancias del cromatismo”⁷⁸, puntualiza Brouwer.

Más que una ruptura, regresión o nostalgia, la propuesta se desenvuelve como afirmación de la idea de simultaneidad de diversos elementos en un solo tiempo, mismos que le dan forma a un complejo mayor, propuesta que nos recuerda e ilustra las palabras de Octavio Paz en *La tradición de la ruptura*.

⁷⁶ Juan Leovigildo Brouwer, La Habana, Cuba, 1 de marzo de 1939.

⁷⁷ Leo Brouwer. *Gajes del oficio*, Letras cubanas, La Habana, 2004, p. 53-54.

⁷⁸ Argel Calcines. “Leo Brouwer, la música y el infinito”. Entrevista publicada en Punto Final N° 650, 26 de octubre, 2007, la Habana, Cuba. También disponible en: <http://www.puntofinal.cl/650/musica.htm> , y: http://www.opushabana.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=776 . Consultados en 31.12.2012.

1.3.4 El muralismo mexicano. Dentro del área que nos compete tenemos el ejemplo del muralismo. A inicios del siglo XX los artistas nacionales tomaron como bandera la pintura mural bajo –según Raquel Tibol– tres valores primordiales: lo nacional, lo popular y lo revolucionario⁷⁹. El interés por usar la pintura mural como medio expresivo fue por el ímpetu de preservar la memoria y aportar a una sociedad dañada por las revueltas y sumida en el analfabetismo un sistema educativo y narrativo plasmado en los muros de instituciones públicas. En resumen fue un intento por “socializar el arte”, aunque la noble tarea fue usada como una manera de legitimar al entonces joven Estado revolucionario. Paralelamente y con la misma inquietud, pero fuera de los muros, resultó una expresión llamada *arte proletario*, “[...] comprado a muy buenos precios por los burgueses, contra los cuales se supone que iba dirigido”, escribe José Clemente Orozco.

Orozco, en su *Autobiografía* también hace hincapié en las influencias del muralismo:

los medios técnicos y estéticos de que disponían los pintores murales en 1922 pueden clasificarse en dos grupos. Primero, los que procedían de Italia y, segundo, los que procedían de París. Ni uno solo de los pintores de entonces ni de ahora ha intentado siquiera pintar a la manera de los mayas, los toltecas, los chinos o los polinesios.⁸⁰

En cuanto a la apropiación de formas, Octavio Paz escribe:

[...] los muralistas fueron más bien tímidos en su utilización de las formas precolombinas y populares. Es extraño, pero Rivera, gran conocedor de los estilos modernos y gran admirador del arte precolombino, revela en sus formas una visión más bien académica y europea del mundo indígena. Siqueiros estuvo más cerca del arte barroco y del futurismo italiano que del arte popular. Lo mismo puede decirse de Orozco: tuvo mayor afinidad con el expresionismo europeo que con las artes tradicionales de México.⁸¹

79 Raquel Tibol. Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo, FCE, México, 1974, p. 6.

80 José Clemente Orozco. *Autobiografía*, Ed. Era, México, 1995, p. 64.

81 Octavio Paz. *Los privilegios de la vista* (Tomo III, vol. 2), F.C.E., México 1989, p. 21.

Es lógico que no pudieran (o no quisieran, quizá) pintar como los de las culturas antiguas ya que no tuvieron el contacto o acercamiento directo que les permitiera asimilar sus formas crípticas, pero tampoco significó el desinterés por intentar decodificarlas y acogerlas dentro de su estética; también voltearon hacia lo que se tenía al alcance y con menos hermetismo: la técnica del fresco renacentista y la fuerte influencia de las vanguardias de ese momento como el expresionismo, fauvismo y futurismo. Pero también tuvieron la ventaja de aprender de las remanencias de los murales prehispánicos y se remitieron a los motivos y temas históricos del país, estrechamente relacionados con la vida de aquél entonces: la revolución, sus efectos y consecuencias en la sociedad, la desigualdad, la política, etc., pues de no hacerlo hubieran caído en una inconsistencia o incongruencia con su espacio vital. En general podemos descubrir el uso balanceado de recursos procedentes del extranjero, de la historia, de culturas nativas y de una preocupación por el contexto inmediato.

* * *

El mundo ha sido la aglomeración y confrontación de distintos grupos por lo que la cultura se mantiene en movimiento, actualiza y adapta sus formas según se van necesitando. A lo largo de todo este tiempo en que la cultura humana ha estado presente, las variaciones y combinaciones entre grupos se diversificaron de manera apabullante, por lo tanto sería un engaño intentar encontrarnos un origen concreto. Lo sensato es pues, y en sintonía con el *pensamiento mestizo*, conformarnos como resultado de distintos orígenes. Hoy en día es muy evidente este hecho, mismo que se refleja por medio de

metáforas en las propuestas anteriormente citadas provenientes de distintas áreas artísticas (literatura, música culta, música “contracultural” y artes plásticas). La música -por ejemplo- comparte afinidades con la plástica, pero a diferencia de esta última, tiene la especial versatilidad de llegar a distintos sectores y expresarse en distintos niveles (auditorios, transporte público, tianguis, calle y todos lados...). Gracias a este tipo de “omnipresencia” es que descubrimos sin tanto rodeo las inquietudes actuales y el rastro de los cambios o tendencias vigentes. Las analogías entre áreas son necesarias por lo que nos permitimos relacionar el *Poemuralismo*, con las *Hurbanistorias* de Rockdrigo, las obras de Leo Brouwer, y el *pensamiento mestizo*. Sin importar su procedencia o sus características propias y únicas se puede reconocer la fuerte influencia que generan las condiciones del contexto actual: la múltiple y paralela confrontación de identidades.

El hilo conductor y análogo entre estas propuestas se encuentra en el reconocimiento y uso de tiempos, formas y diversos elementos simultáneos, muchas veces traídos, asimilados o aprendidos del exterior y de numerosas fuentes, conjugados con lo propio. La confrontación de elementos está presente.

La acción de remitirse, citar o pedir prestado (como dice Leo Brouwer) incluso robar, se ha vuelto una práctica recurrente como herramienta creativa y de apoyo en muchas áreas del conocimiento humano (claramente ejemplificado en las propuestas), es por eso que echamos mano abiertamente de esta herramienta para retomar algunos rasgos de las propuestas citadas.

1.4 Apropiación de Hurbanistorias.

El deliberado hurto del neologismo del *Profeta del nopal* fue necesario. Parte del presente proyecto fue influencia directa de su propuesta musical, misma que fue relacionada con la propuesta literaria del maestro Roberto López Moreno (otra influencia y pilar clave), y que a su vez fueron ligadas con el *pensamiento mestizo*. El punto de convergencia radica en la versatilidad, apertura, aprendizaje y síntesis de diversos elementos provenientes de distintas fuentes para conjugarlos en un solo cuerpo.

El término encierra dos palabras claves a saber, *urbanidad* e *Historia*. Especialmente la palabra historia se presta a varias interpretaciones y connotaciones mismas que curiosamente se acoplaron perfectamente y sirven como síntesis de las intenciones de este proyecto. Las definiciones de ambas palabras se leen a continuación:

Urbanidad s. f. Comportamiento correcto y con buenos modales que demuestra buena educación y respeto hacia los demás. Capacidad de poder convivir con mucha gente alrededor (cortesía) // Cortesanía comedimiento, atención y buen modo.

Historia f. (gr. historia). Relato de acontecimientos y de los hechos dignos de memoria // Conjunto de sucesos referidos por los historiadores // Desarrollo de la vida de la humanidad // Relato de acontecimientos particulares: la historia de Carlos V. (SINÓN. Vida, biografía) // descripción de los seres: historia natural de las plantas. // Obras históricas: recorrer la historia. // Pintura de asunto histórico. // Fig. Fábula, cuento: historia fabulosa. // Fig. Chisme, enredo: no vengas con historias. // Historia universal, la de todos los tiempos y pueblos del mundo. // Fig. Pasar una cosa a la historia, perder su interés. Olvidar. // ¡Así se maneja una historia!, loc. Con que se moteja a quien falsea un relato.

La urbanidad como serie de pautas de comportamiento que se deben cumplir y acatar para lograr una mejor relación entre múltiples individuos distintos en un mismo lugar, implica por fuerza, tanto acontecimientos favorables como infortunios en una ciudad tan grande. La ciudad es -por lo tanto- símbolo, pauta o parámetro de la universalidad. Hablando específicamente de la Ciudad de México tenemos un caso peculiar ya que la ciudad

no es solamente la capital del país sino también el centro educativo, económico, político y cultural más importante dentro del territorio nacional, mismo que la convierte en un fuerte punto de reunión. La confrontación de distintos grupos dentro de este espacio propicia una serie de fenómenos resultantes de la tensión (influencia/resistencia) presente tanto en individuos como en culturas.

Con respecto al sufijo “istorias”, hace referencia a significados paralelos que circulan, entre “proceso de sucesos y acontecimientos”, “cuento o relato particular” y “chisme o invención”. La inquietud por hurgar y conocer el presente cotidiano nos remite necesariamente a hechos del pasado mismos que podemos encontrar en imágenes y expresiones metafóricas (pinturas, fotografías, cuentos, leyendas, narraciones, canciones, etc.), registros de distintos lugares y épocas; estos elementos pueden ser distorsionados (así como lo hacen los chismes) y con ellos hablar con suerte de ficción (como en un relato fantástico) de los asuntos de hoy, mismos que tienen antecedentes y referencias en esos hechos históricos pero en condiciones distintas.

Las *Hurbanistorias*, de manera específica son, pues, todo cuento, relato, chisme, invención, remembranza, hecho o suceso histórico que competen a la ciudad, a su presente y a su historia interrelacionados con el mundo.

1.5 Características de Hurbanistorias.

Las *Hurbanistorias* pretenden aprehender y comprender los fenómenos culturales actuales, concretamente en la capital de México, sin dejar de sugerir el panorama de otros puntos del mundo, donde existe un complejo fenómeno de lucha y convergencia entre distintos lugares, épocas y grupos. Las distintas manifestaciones culturales, como las propuestas artísticas, literarias

y musicales, igualmente los movimientos “contraculturales” nos sirven de apoyo y ejemplo para descubrir algunas características en la presente:

1.5.1 Retomando a los viejos maestros. Apropiación de estructuras, estéticas y temáticas. Dentro de las artes plásticas el término “apropiacionismo” fue acuñado en la década de 1980 y usado por artistas como Sherrie Levine, Robert Longo, Cindy Sherman, entre otros. Sin embargo las acciones de citar y copiar han sido usadas a lo largo de la historia del arte como en los talleres renacentistas donde los aprendices imitaban al maestro, o las copias de obras hechas por otro artista como las que hizo Van Gogh de Delacroix o las de Goya de Velázquez como una manera de estudiar y aprender de los antecesores. Sólo desde mediados del siglo pasado tuvo abierto protagonismo como estrategia del lenguaje dentro del proceso creativo. Diferente al plagio, la apropiación connota un acto reflexivo donde la imagen (texto o sonido) en cuestión es sometida a una manipulación que la vacía de su sentido original y la dota de uno distinto. Pero hablando rigurosamente, el término se puede encontrar en toda situación transcultural, y no es propio únicamente de las artes. En cada relación entre culturas se da un fenómeno de apropiación cultural donde unas adoptan y remodelan elementos de otras.

No podemos desentendernos del pasado ni de las pautas o modelos que nos han dado forma: al hacer un aguafuerte no se pueden ignorar a los grandes maestros (Goya, Rembrandt, Durero, Ensor, Posada, etc.). Todos ellos tocaron los grandes temas de la humanidad que perduran aún en la actualidad, pero con características propias de la época correspondiente en que se manifiestan: una ejecución, un ahorcado colgante de un puente vial o cualquier tipo

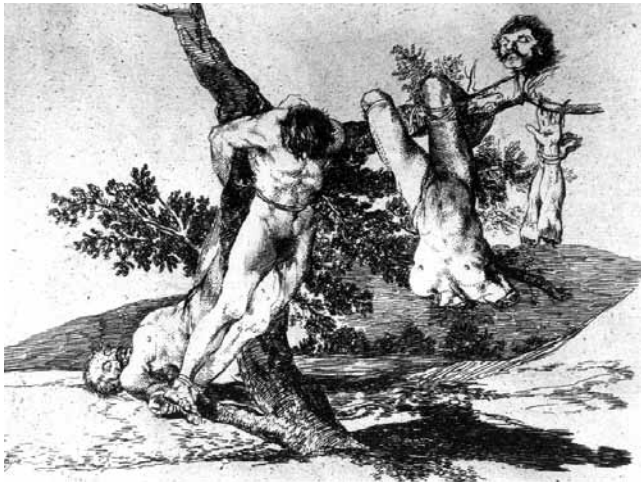


Fig. 1. Arriba. Fco. De Goya. Grande hazaña con muertos. Desastres de la guerra 39. 1810 - 1815. Cobre: aguafuerte, aguada y punta seca, 156 x 208 mm.

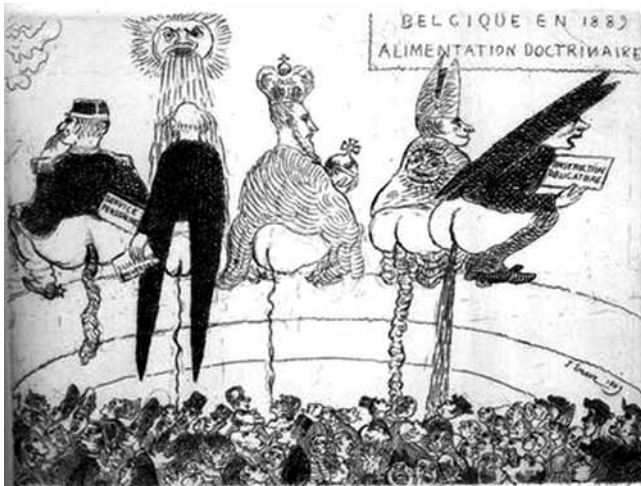


Fig. 2. James Ensor. Alimentación doctrinal, 1889. Segunda lámina. Aguafuerte, 17,6 x 24,5 cm.

de *narco-venganza* no deja de remitirnos a la serie “Desastres de la Guerra” (Fig. 1) del maestro andaluz de inicios del siglo XIX, o bien las litografías de Daumier o el aguafuerte de James Ensor, *Alimentación doctrinal* (Fig. 2), sirven como referencia de la crítica política y social que ejercen los moneros en el periódico que vemos diariamente; también las famosas calaveras, diablillos y personajes urbanos del maestro Posada que ilustran con suerte humorística la cotidianidad de la violencia, el crimen, supersticiones y toda clase de acontecimientos, no distan mucho de lo que sucede actualmente. Ya lo dijo el Rey Salomón “no hay nada nuevo bajo el sol”, son temas, maneras de pensar, de ver y sentir que persisten en nuestra terrenal humanidad.

Parte de la vigencia de estas piezas -y de muchas otras obras de distintos autores al rededor del mundo- es gracias a su audaz precisión, virtud que sería vano tratar de copiar textualmente (no obstante, no existe ningún impedimento para hacerlo si ese es el objetivo). Si se quiere hablar de la misma temática es mejor hacerlo con la voz de quien lo hizo con sagaz maestría, adaptarla al momento en cuestión y re-significarla según las condiciones históricas para darle coherencia, continuidad y trascendencia al presente de manera metafórica.

Ejemplo de apropiación es la pieza sinfónica del maestro Leo Brouwer *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo* (1967-1969) anteriormente descrita, y dentro de la plástica contemporánea que ha trabajado bajo esta idea es la serie gráfica de Francisco Toledo que realizó como colaboración para el libro

Nuevo catecismo para indios remisos (Fig. 3, 4) de Carlos Monsiváis: el maestro Toledo rescata de entre chácharas y rarezas de algún tianguis varias matrices de grabados presuntamente de época virreinal. Aquí el apropiacionismo llega al extremo cuando interviene directamente en las planchas metálicas con sus personajes y motivos peculiares alterando y re significando el sentido original de la imagen. También el maestro Gilberto Aceves Navarro tiene una serie de dibujos y pinturas donde extrae elementos y reinterpreta obras famosas de maestros del pasado, por ejemplo la serie de variantes de la pintura de Manet titulada como *El fusilamiento de Maximiliano según Manet* (2006), o la serie *Adán y Eva según Rembrandt* (2006).

1.5.2“Subvertir” la realidad (y la historia). ¿Por qué alterar la historia y la realidad? La inquietud surge de advertir la fragilidad de la Historia. El escritor y dramaturgo madrileño Enrique Jardiel Poncela nos explica con su frase “Historia es, desde luego exactamente lo que se escribió, pero ignoramos si es lo que sucedió”. Y ante tal incertidumbre sólo nos queda nuestra propia interpretación, y tratándose de asuntos metafóricos, no hay por qué limitarnos por los hechos reales porque finalmente no estamos haciendo documentos históricos por lo tanto, la pretendida subversión sólo queda en el mundo ideal y en la susceptibilidad.

Usaremos como ejemplo el *poema mural* de Roberto López Moreno, titulado *Poema a la Unión Soviética* (1986) que contiene un supuesto diálogo entre los poetas Juan Bautista Villaseca⁸² y José Lezama Lima. El diálogo en sí nunca sucedió y únicamente tuvo lugar, a manera de poemas



Fig. 3. Arriba. Placa original del Grabado para “Las dudas del predicador”. *Nuevo catecismo para indios remisos*. Butil.

Fig. 4. Fco. Toledo. Grabado para el texto de Carlos Monsiváis Las dudas del predicador. *Nuevo catecismo para indios remisos*, 1982. Butil intervenido.

⁸² Poeta mexicano nacido en esta capital en 1932, marginado y olvidado durante muchas décadas. Fue creador de la propuesta estética que el mismo nombró como *Diurno*. Más información en *Coord. Dr. Daniel Martínez Montes y Lic. Carlos Martínez Chavira, Variaciones de invierno. Antología poética de Juan Bautista Villaseca por Roberto López Moreno* Ed. Morada de Paz, México, D.F., 1977; también en *Este México triste*, Taller Ditora, primera edición, México 2011.

intercalados, en la inventiva de López Moreno. Para ello fue necesario asumir el lenguaje característico de cada uno de los poetas para recomponerlos desde una perspectiva subjetiva:

(Conversación entre Villaseca y Lezama
Acerca de la gesta de Octubre)

-La semilla del agua creció hasta el corazón del fuego,
Los pechos convocaron
para poner en pie el centro de la noche.
Todo era suma en el filo de la flor,
tras la silueta del arma,
atrás de la exquisitez de la forma.
El aire era una llaga en donde el miedo inoculaba su presencia;
su enfermedad soplaba en la oreja, en la piel, en el hueso,
y cada casa era un pozo para la zozobra.

-Tremulación de sistros arguyen los textos del sismo supremador,
vibran las láminas árticas, las verticales sobrevivencias coníferas
y el horno que reverbera los censos arenosos de la surianidad.
El relato desata sus hormigas
en las diversas direcciones de la larga lagartija líquida
que sustenta diástoles y sístoles
enlazados en el humo del concierto.

-Amanecía con la dificultad del cielo.
En cada camisa había una piel que se abotonaba
con la ayuda de diez temblores torpes
para alcanzar la pólvora, la calle,
la absolución del combate.
La luz era una herida que naufragaba
frente a los litorales de la sangre-

-Observamos con el ojo nuevo;
el río cósmico florece el laberinto del prisma.
Desde la novedad de la inteligencia, la arquitectura de la rosa
Recorre mesones homéricos,
Cada partícula móvil del gran río afianza el pie observatorio,
los pétalos hipoides levantan la magia
sobre los hombros del movimiento
y la verdad de su instantero.⁸³

En otros poemas, componentes del libro *Manco y Loco, ¡Arde!* (1991), extrae a los famosos personajes de Cervantes de Saavedra de su contexto original, para entremezclar las conocidas hazañas con referencias de poetas y escritores (Villaseca, Rulfo, Revueltas, Lezama Lima, Shakespeare, Dostoievski),

⁸³ López Moreno, Roberto. *Poema a la Unión Soviética*, Ed. Claves Latinoamericanas, México 1986, p. 42

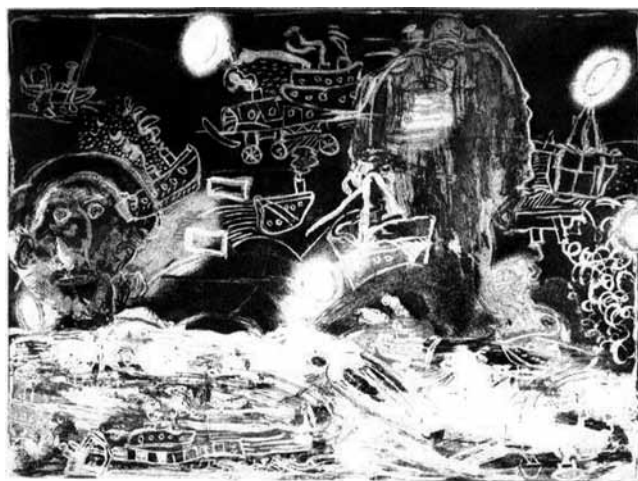
artistas (Picasso, Doré) y el paisaje chiapaneco (como Huixtla o el río Usamacinta); de hecho el mismo Cervantes, “el manco”, no escapa al préstamo como personaje activo dentro de la acción poética:

Hecho de arma

Don Quijote
sintió fatiga.
Decidió descansar a la vera
del manco, ojos enfebrecidos.
El hombre ardiendo
aprovechó el descuido.
Fue por ahí
a escudriñar
vericuetos de la noche.
En un atajo dio con Dios.
Reclamó la ausencia de su brazo.
¡Ojo por brazo! -gritó iracundo-.
Atacó a Dios, molino de molinos.
Lo hizo cíclope de cíclopes.
Bajó humildemente el punzón oxidado,
sin sangre alguna en el mellado filo.
Desde entonces
Dios anda tuerto por dónde anda.⁸⁴

Por otro lado tenemos el ejemplo del maestro Gilberto Aceves Navarro con su serie *Felipe II y La armada invencible* (Fig. 5), donde además de la actitud apropiacionista, echa mano de la inventiva irreverente y tentadoramente subversiva, misma que López Moreno usa en su poesía. Navarro, sin la necesidad de escarbar a fondo en los registros y datos históricos más allá de lo que un primer vistazo brinda a la imaginación, trastoca la realidad temporal proyectando su ensueño utópico para realizar el imposible encuentro con el dichoso rey español en algún café de aquellas tienduchas “Sanborns”. De este encuentro imaginario surgen las escenas de las que se ocupa la serie: la armada invencible compuesta por barcos de vapor y helicópteros, un pudoroso

Fig. 5. Gilberto Aceves Navarro. *El Naufragio 4*, 1999. Aguafuerte, 37 x 50 cm.



⁸⁴ Roberto López Moreno. Manco y loco ¡arde! La historia que no se ha escrito, Ed. Miguel Ángel Porrúa, México, 1991, p. 23.

Fig. 6. Gilberto Aceves Navarro. *Felipe II en el burdel 9*, 2001. Óleo sobre tela, 120 x 120 cm.



rey descubriendo las maravillas de los burdeles modernos (Fig. 6), retratos del rey con su pintor y otras variantes de retratos con colores y formas caprichosos... La serie de *Felipe II* y *La armada invencible* "A la manera de los maestros renacentistas prefigura la fusión

de la historia y los mitos [...]”⁸⁵ junto con el imaginario personal. Al respecto de su propuesta formal el maestro Navarro dice:

[...] tiene que ver con varias épocas. Una que viene desde el Renacimiento, con el dibujo y la pintura clásica, porque sin tratar de revivir el pasado, me interesa emplear cuatro o cinco palabras de ese tiempo que hoy son legítimamente válidas. Quiero también tomar modos y soluciones pictóricas de los barrocos y los manieristas e incorporarlos a mi lenguaje. No se trata de la transliteración de los pintores que me guían, no su traducción, sino tan solo los modos que usan, aplicados a lo que yo establezco. Entonces se convierte en una figuración enloquecida que no es realista, simplemente esta entrelazada entre los tiempos. A partir de ahí, toda esta figuración, que tendría una solución connatural a ella, se hace a un lado, y consigo una artificialidad que pretende ser más veraz, al incluir una caligrafía como la hubiera hecho Durero, por ejemplo, para hacerla, para casarla con todo lo demás.⁸⁶

También, a finales del siglo XIX, en los grabados del artista belga James Ensor donde personajes recurrentes como ciudadanos atormentados, enmascarados, monstruos, seres demoníacos y delirantes, incluso la figura de Cristo y él mismo se prestan para desplegar una serie de situaciones macabras, escatológicas, cómicas y caprichosas. La incorporación de Cristo en particular, difiere de los pasajes ya conocidos en la vida del nazareno. Ensor no se toca el corazón ni tuerce la boca a la hora de inventarse dos personajes demonia-

85 Jose Luis Cruz. "Gilberto Aceves Navarro, Cartógrafo de los sentidos", en *Gilberto Aceves Navarro. Felipe II y la Armada invencible*, Galería Metropolitana, UAM, México D.F., septiembre-diciembre 2001, p. 24 y 27 [Catálogo de exposición].

86 Maritere Martínez F. *¡Cambiamos por favor! Diario del taller de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*, Ed. CNCA, México, 2003, p. 161.



Fig. 7. James Ensor. *Los diablos Dzitts e Hihanox conducen a Cristo a los infiernos*, 1895. Aguafuerte, 13,3 x 17,2 cm.

cos y presentar la apócrifa narración del descenso de Cristo a los infiernos, escena representada en el aguafuerte *Los diablos Dzitts e Hihanox conducen a Cristo a los infiernos* (1895) (Fig. 7), o en la novedosa escena del grabado *Cristo se dirige a los mendigos* (1895), o en la emblemática *Entrada de Cristo a Bruselas* en sus dos versiones como pintura (1888) y aguafuerte (1898), de

Fig. 8. James Ensor. *Ecce Homo (Cristo entre los críticos)*, 1891. Óleo sobre madera, 12 x 16 cm.

los cuales se puede descubrir que la intención “no era la de representar artísticamente escenas bíblicas, sino hacer alusión abiertamente a las circunstancias de su tiempo [...]”⁸⁷. En otras obras se pone a la altura de Cristo como un análogo incomprendido haciéndose actor como mártir en *Ecce Homo (Cristo entre los críticos)* de 1891 (Fig. 8).



87 Ulrike Becks-Malorny. *James Ensor 1860 – 1949. Las máscaras, la muerte y el mar*. Ed. Taschen, Alemania, 2000, p. 43.

1.5.3 Importancia de la tradición; importancia de la Historia.

Las tradiciones pueden ser vigentes o no y también se puede estar o no de acuerdo con ellas, pero tienen que conocerse, juegan un papel importante al momento de hablar de identidad, son la herencia que contribuye a definirnos como individuos y como grupo, también pueden ser un apoyo a la hora de intentar respondernos las eternas preguntas *¿quién soy? ¿de dónde vengo?* Pero la historia no es sólo egocéntrica ni está aislada del resto del mundo por lo tanto está interrelacionada con la historia universal. Por eso es muy importante como interpretación de hechos concretos, y en cuanto a interpretaciones (y versiones) las hay muy variadas. Por este motivo es responsabilidad de las *Hurbanistorias* mantener una línea de investigación (donde la atención también está en advertir y reconocer las formas contemporáneas emergentes) a la par de la producción y estar bajo continua revisión. Se trata entonces, de un intento por comprender y adentrarse en el confuso y, muchas veces, caótico presente en el que confluyen sin fin de tiempos, espacios e interpretaciones. La tradición nos sirve como punto de partida, eje mediador y brújula para no perderse en la vastedad del mundo contemporáneo, donde además de la diversidad de interpretaciones, nos topamos con reinterpretaciones, versiones, fragmentos, nostalgias, parafraseos, divagaciones, calumnias, mentiras e imposiciones. Para discernir es fundamental fomentar la memoria pero también la crítica: es cuando nos preguntamos *¿por qué hacer grabado? ¿Por qué no mejor usar los medios actuales? ¿qué sentido tiene la gráfica tradicional en el mundo contemporáneo?* La idea de solucionar inquietudes actuales con medios tradicionales no deja de ser caprichosa, pero también tentadora. Es una manera retórica de ejemplificar y explorar la situación actual bajo el concepto de “confrontación”: el encuentro de

una tradición en particular, con una época abrumadoramente complicada. Concretamente, el huecograbado cobra su vigencia en el hecho de ser requerido por sus cualidades plásticas únicas, imprescindibles aún en nuestra época digital. Pero limitarse exclusivamente a este medio nos haría caer en una práctica atemporal o retrograda, por lo que es necesaria la apertura a otras áreas o disciplinas.

1.5.4 Apertura a otras áreas o disciplinas. La *poesía mural* se sirve de procesos “ajenos” (que en realidad no lo son del todo porque se hermanan en tanto sean herramientas creativas) a los recursos poéticos para nutrir y expandir la capacidad expresiva. Así como los *Poemurales* las *Hurbanistorias* usan como ejemplo, analogía, apoyo y herramienta creativa otras áreas, mismas que aportan una solución o perspectiva distinta sobre el tema en cuestión. Esta versatilidad da pie al eventual desarrollo de las *Hurbanistorias* en otros medios.

1.6 Ambición, objetivo y propuesta. Hurbanistorias: un acto humanista.

Así pues, siguiendo los pasos de los *poemurales*, Las *Hurbanistorias* no pueden ser más que un intento -con peligro de pretensión- al recoger (análogamente, como lo hizo el poeta López Moreno) la postura y ambición de las propuestas literarias y artísticas; también cabe aclarar que nuestra intención es la de aprehender y comprender la complejidad de los fenómenos culturales actuales, echando mano de las herramientas y facilidades que la contemporaneidad brinda, pero apegándonos -también- a lo hipotético, lúdico e irónico porque finalmente las manifestaciones artísticas no buscan compro-

bar “la verdad” y hablan de las cosas del mundo de manera metafórica, por lo tanto de forma ficticia, pero sin olvidar que dentro de la investigación si se puede encontrar lo apodíctico.

Las historias tienen necesariamente que contar con personajes para poder desarrollarse, no hay historia sin personajes. El gran protagonista de *Las Hurbanistorias* es el sujeto responsable de las gracias y desdichas que vivimos, el ser humano. A través del tiempo se abordaron temas que siguen estremeciéndonos actualmente, situaciones recurrentes de nuestra terrenal condición donde salen a relucir tanto los valores (“racionalidad y libertad”) como las limitaciones (“falibilidad y fragilidad”⁸⁸). De este hecho se desprende que las series gráficas dentro de *Hurbanistorias*, bajo una actitud ecléctica, traten de explorar, recopilar, asimilar y amalgamar una variedad de registros e interpretaciones históricos, expresiones metafóricas, ficciones y realidades como cuentos y leyendas, mitos y anécdotas, ocurrencias y vivencias, delirios y fantasías, deseos y añoranzas, proezas y exabruptos, tanto locales como globales del presente y del pasado, para recomponerlos, entrelazarlos (presuntamente como lo estamos con el mundo) y subrayar su vigencia por medio de un singular lote de imágenes, de situaciones poco usuales, paradójicas, antagónicas, irreverentes, subversivas, inverosímiles, fragmentarias, a manera de metáfora de este presente multifacético. Así se convoca a la confrontación entre presente, pasado e imaginación.

Es una manera de reflexionarnos como parte de un complejo mundo donde -según la *universalidad mestiza*- se reconoce todo lo que se debe a los otros y dejamos de afirmar que no se le debe nada a nadie, además de afirmar la capacidad de elección y aprendizaje; así mismo podemos eludir

88 Erwin Panofsky. *El significado de las artes visuales*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1995, p. 17.

el eurocentrismo y el etnocentrismo (mexicanista, latinoamericanista), posturas que por sí solas no contemplan o no responden a la complejidad del mundo contemporáneo. No es que las *Hurbanistorias* renieguen del sentimiento de pertenencia, de estar inscrito en un lugar determinado, sino que defienden la idea de pertenencia a diversos y variados grupos dentro de ese lugar particular, a su vez, inmerso en un mundo en continuo movimiento, por lo tanto, donde todo grupo cambia paulatinamente una parte de sí, de alguna manera y según su situación concreta, para trascender las distintas complicaciones que se presentan en cada confrontación. En suma es difícil hablar de culturas o individuos enclaustrados en sí mismos, porque todos tienen que ver con todo, uno puede ser parámetro del mundo y viceversa.

A manera de síntesis, las *Hurbanistorias* pueden describirse como un quehacer crítico que parte de una gran curiosidad por entender, analizar y comprender los cruces e inconsistencias del mundo humano complejo, pero dejando en claro que la documentación sólo sugiere pautas aplicables en la producción gráfica, de lo contrario los resultados caerían en ilustraciones demeritando el libre desarrollo de la misma. Pero el peligro que corren las *Hurbanistorias* (al intentar ser una metáfora lírica de la complejidad actual) es el de la dispersión y la falta de unidad dentro del mar de posibilidades, es por eso que los ejes temáticos -las *historias*- y el cuidado de los contenidos son necesarios para definir su forma, cambiante según lo dicte cada *historia*. La unidad en la variedad hace su presencia.

1.7 Algunas historias.

Paralelamente a la serie gráfica presentada en este proyecto trabajé algunas otras como ejercicio para empezar a moldear el perfil del complejo deno-

minado *Hurbanistorias*, además de un antecedente donde se aplicaron los recursos aprendidos del maestro Aceves Navarro. El antecedente inmediato al proyecto “Hurbanistorias” es la serie intitulada *El pelón Miguelón* (2010), que consta de seis dibujos que versan sobre algunos pasajes de la vida del afamado “Padre de la Patria”; la reflexión dentro del proyecto pretendía cobijar también las historias de los próceres de la revuelta del siglo pasado pero se limitó (por ahora) a la de Miguel Hidalgo. Estos dibujos son importantes para *Hurbanistorias* porque en ellos identifiqué “el problema de la Historia” y su traducción. A continuación el proyecto antecedente (o *historia*):

1.7.1 El pelón Miguelón.

Desde que la historia fue plasmada por el hombre sabemos que -en cuestiones bélicas y políticas por lo menos- quién la cuenta siempre es el vencedor. La Independencia y Revolución Mexicanas no exentan esta afirmación. La historia oficial deshumaniza idealizando a los protagonistas de dichas revueltas. En los archivos hay muchas versiones, mitos y verdades a cuentagotas, sería muy difícil -tal vez absurdo- desenmarañar tal cantidad de información, pero tampoco hay pretexto o impedimento para no hacerlo. Entonces, habiendo tanto de dónde sacar porque no, en lugar de glorificar, criticar o intentar retratarlos exactamente como fueron estos personajes que han creado las instituciones, mejor interpretar y conjugar los defectos, debilidades, virtudes, hazañas, tiranías, mitos, posibles realidades y todo tipo de contradicciones que como personas seguramente tuvieron: quién viera a un Miguel Hidalgo con pelo, aún fuerte, *cachondeándose* a un par de muchachas mientras dirige una turba vengativa, imparable; o a la Corregidora insinuándosele a Allende por debajo de la mesa; o a un Pancho

Villa imaginando la silla presidencial como silla de montar; o a un Emiliano Zapata sonriendo (¡Por fin!) porque obtuvo lo que buscaba; o a todos estos “forjadores de la patria” -caudillos, también malhechores- reflexionando sus actos a través de todo este tiempo en que han estado enclaustrados en los muros de sus propios monumentos (Fig. 9 - 14).



Fig. 9. *Alcanzando la gloria*, 2010. Carboncillo y tinta china sobre papel Arches 300 gr., 112 x 90 cm



Fig. 10. Superior izquierda *Las bolas de Hidalgo*, 2010. Carboncillo y tinta china sobre papel Guarro Super Alfa 250gr., 112 x 76 cm



Fig. 11. Superior derecha. *La excomuni3n*, 2010. Carboncillo y tinta china sobre papel Guarro Super Alfa 250gr., 112 x 76 cm.



Fig. 12. Inferior izquierda. *La retirada*, 2010. Carboncillo y tinta china sobre papel Guarro Super Alfa 250gr., 112 x 76 cm.



Fig. 13. Inferior derecha *No muri3*, 2010. Carboncillo y tinta china sobre papel Guarro Super Alfa 250gr., 112 x 76 cm.



Fig. 14. *En la Gloria*, 2010. Car-boncillo, tinta china, pastel y barra conté sobre papel Canson, 180 x 120 cm.

Las siguientes son ejemplo de otras dos *historias* (o series) de las que se ocupan las *Hurbanistorias*, en las que el énfasis está puesto en asuntos populares y coloquiales:

1.7.2 Historia del nagual.

Los cuentos, historias, mitos y leyendas son básicos y tan variados en la formación infantil. Desde los contados por los padres, abuelos y familiares a manera de moralejas, hasta los inventados por los primos y amigos como parte del entretenimiento cotidiano. Una de esas historias es la de los temidos “naguales”, seres anónimos que se encuentran entre nosotros diluidos en la muchedumbre. Aunque en peligro de extinción, siempre hay por lo menos uno merodeando o anidando en la colonia. De ellos se sabe que poseen la capacidad de transmutarse en animales como gallos, perros, palomas, ratas, gatos, cucarachas, etc., y que tienen una curiosa tendencia hacia las maldades como espantar, robar zapatos o jalarle los pies a los niños latosos, melindrosos, inquietos, mentirosos, feos, que no hacen su tarea, etc., y en general al ciudadano promedio, con sus terribles ruidos *nagualescos*, es por eso que los perros llegan a inquietarse por las noches; también se sabe -según la sabiduría de las octogenarias vecinas- que pueden ser verdaderamente protervos, asociados con los excesos pecaminosos del maligno “patas de cabra”, la brujería y los degenerados “ritos aztecas”; que incluso han hecho daño a “Fulanito” y “Zutanita”... el hecho es que nadie sabe a ciencia cierta a quiénes pertenecen estos nombres, y en realidad nadie sabe a ciencia cierta quiénes o qué son o de dónde vienen estos naguales, pero seguramente nos hemos topado -sin saberlo- con alguno de ellos en alguna calle de esta abigarrada ciudad, de hecho pudimos haber comido como aperitivo el pescuezo de uno en algún local de pollos rostizados o en el carrito de las hamburguesas... (Fig. 15 - 29).



Fig. 15. *Aventuras y peripecias de un nagual I*, 2010. Aguafuerte y brufidor sobre lámina negra. 30 x 24 cm.



Fig. 16. *Aventuras y peripecias de un nagual II*, 2010. Aguafuerte sobre lámina negra. 30 x 24 cm.

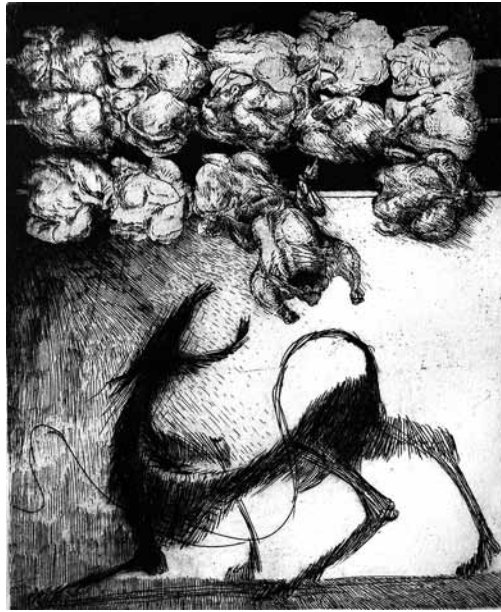


Fig. 17. Superior izquierda.
Aventuras y peripecias de un nagual III, 2010. Aguafuerte sobre lámina negra. 30 x 19 cm.

Fig. 19. Donde viven los nagaules.
Aguafuerte y azúcar sobre lámina negra. 80 x 60 cm.

Fig. 18. Superior derecha.
Aventuras y peripecias de un nagual IV, 2010. Aguafuerte sobre lámina negra. 30 x 24 cm.

1.7.3 Las aves míticas y legendarias.

Siempre nos preguntamos por qué los perros giran alrededor del lugar antes de echarse a dormir, o porque los pericos tienen la extraña costumbre de silbarle a las muchachas bonitas o porque las palomas..., etc. Y nadie ha podido dar con una respuesta satisfactoria. Sin embargo, los expertos en el tema, después de amalgamar los pocos datos y documentos históricos que se conocen con deducciones y conjeturas, ahora señalan que todos estos extraños comportamientos son residuos que lograron colarse de místicos animales antiguos que, con el tiempo, fueron desapareciendo por culpa de los conflictos y depredación humana al rededor del mundo, pues eran buscados por sus entonces conocidas y bien efectivas cualidades afrodisiacas, curativas y “mágicas”. Ahora se conocen legendarios. También dicen, aquellos que nacieron bajo la luz de una estrella afortunada, que han visto -aún en estos días contemporáneos- en las profundidades de ciertos lugares cavernosos a diversos tipos de plumíferos, desde los más nobles hasta los más perniciosos, en toda clase de parafernalias y bacanales dionisiacos con suerte de aquelarre; que incluso los han sorprendido hurtando objetos como “placas de automóviles, garras de otros animales y mazorcas” [sic] para orinarlos y quemarlos -en el caso del maíz- en delirantes actos rituales; que han logrado ver a pajarracos tocando flautas transversales y otros alados cargando presumidamente morrales y bolsos finos; además, con porte caballeresco, hay otros avechuchos -los más exóticos y vanidosos- que visten ¡suelas y solapas!, dicen. Pero claro está que las mentes racionales no les creemos a esta calaña de mitómanos timadores, pese a las rústicas y pobres “descripciones gráficas” que acompañaron a su testimonio [Fig. 19 - 22]:



Fig. 20. Superior izquierda. *El pájaro quema maíz*, 2010. Aguafuerte en zinc. 10 x 8 cm.

Fig. 21. Superior derecha. *El águila descalza*, 2010. Aguafuerte en zinc. 10 x 8 cm.

Fig. 22. Central. *El misterioso pájaro que te encanta*, 2010. Aguafuerte en zinc. 10 x 18 cm.

Fig. 23. Inferior izquierda. *El pájaro que mea placas*, 2010. Punta seca en zinc. 10 x 8 cm.

Fig. 24. Inferior derecha. *El pájaro con suelas*, 2010. Punta seca en zinc. 10 x 8 cm.





CAPÍTULO SEGUNDO

Las horas grises. Descendiendo al infierno

2.1 Breve Visita a algunos Infiernos.

El infierno es espejo de nuestra vergüenza, de nuestros remordimientos, del mal extendido por doquier. El infierno se nos pega a la piel como túnica indestructible, como piel de camaleón adoptando los colores de la angustia de nuestro tiempo.

George Minois. Historia de los infiernos.



Para entrar de lleno a las inquietudes que conciernen a la presente *historia* o serie gráfica es preciso introducirnos y recapitular ligeramente algunas concepciones, descripciones e ideas que se han tenido del Inframundo en distintas culturas a través del tiempo, que aunque tan sólo son un atisbo son representativas e influyentes en la actualidad, para ello usaremos la voz del francés Georges Minois y nos apoyaremos en la investigación de su libro *Historia de los infiernos* (1991).

Minois indica que difícilmente se puede hablar de una concepción infernal en las primeras etapas de la humanidad. “En cierto modo es tan viejo como el mundo o, más bien, tan viejo como el mal, porque es precisamente tras haber adquirido la experiencia de éste cuando el hombre imagina o

descubre poco a poco que a la falta moral debe seguir un castigo”⁸⁹. A lo más que se puede llegar son a meras hipótesis, pero en las distintas civilizaciones el inframundo evoluciona junto con cada una de ellas, llegando a cobrar formas complejas.

El temor a lo desconocido, al más allá y a la muerte, es general en todas las civilizaciones y por el cual el hombre piensa en un infierno y no en un paraíso, no obstante el miedo no extingue la gran curiosidad por conocer aquel lugar.

Entre los más antiguos textos de literatura religiosa mundial se hallan <<los descensos a los infiernos>>, destinados a convertirse en un tema cada vez más popular. Este lugar del que jamás ha vuelto nadie va a ser objeto de descripciones numerosas y precisas, revaloradas de la angustia fundamental ante lo desconocido de ultratumba. A lo largo de los siglos, numerosos visitantes –dioses, héroes, personajes de leyenda o simples humanos ávidos de conocer la suerte reservada a los malvados: Gilgamés, Ulises, Virgilio, Dante y otros tantos- revelarán el contenido de sus sueños infernales, poblando la imaginación humana de escenas con frecuencia atroces, pero preferibles en cualquier caso a la inadmisibile incertidumbre.⁹⁰

Demos entonces, un vistazo a algunos de esos infiernos de los que nos habla Minois:

Ya en los registros de antiguas culturas encontramos, por una parte, un lugar subterráneo, casi siempre lúgubre, oscuro, húmedo y brumoso, despojado de cualquier idea de retribución o de castigo, donde las almas de los muertos llevan una vida fantasmal, “un calco de la vida presente, una especie de sueño donde desaparece todo aquello que da a la existencia su relieve y su sabor, un reino de las sombras poblado de fantasmas errantes sin alegría”⁹¹, y, por otra parte, la de un lugar muy similar al mundo vivo, en el que los difuntos continúan con la misma rutina. Para llegar a uno de esos terruños –donde no hay ninguna discriminación entre buenos y malos-

89 George Minois, *Historia de los Infiernos*, Ed. Paidós, Barcelona, 2005, p. 19.

90 *Ibid.*, p. 20.

91 *Ibid.*, p. 20.

es necesario un viaje extenuante; los dioses regentes ignoran la aplicación de tormentos, por lo tanto no hay juicio ni justicia; en estos “infiernos” plurales sólo quedan vetados los verdaderamente malignos, condenados a ir errantes o desaparecer. Se considera que el castigo de los malvados se realiza en la vida misma, ya sea por justicia humana, a veces brutal, o “por medio de la justicia divina inmanente”. El verdadero infierno para estas culturas es terrestre, en el sentido actual.

Por ejemplo, Minois explica que los hebreos no tuvieron más que una concepción vaga y difusa del más allá, que se reducía a una existencia fantasmal de las “almas” en un lugar oscuro, subterráneo, situado en las profundidades de la Tierra, conocido como *seol*, un tipo de inmensa cavidad con forma de pozo o cisterna, prisión sin salida. El infierno se sitúa en esta vida, donde las calamidades castigan al individuo. Pero todo acaba en el *seol*, donde buenos y malos experimentan un estado común de letargo.

Los textos que se le atribuyen a los poetas Hesíodo y Homero -como la *Teogonía*, *La Ilíada* y *La Odisea*- construyen una síntesis de las creencias populares, de las de los sacerdotes y de la inventiva de los autores para representar el infierno; conforman y establecen los mitos más significativos de entonces: inmortales y héroes, intrincados en tensas situaciones que los llevan a entrar y salir del hades. Según Hesíodo y Homero, el hades es húmedo y huele a moho; existe una extraña red hidrográfica: el río Océano, frontera entre el mundo de los vivos y el hades, su afluente, el Estige, y un subafluente, el Cocito; el arqueronte es un río de fuego y a la vez de agua helada. Este infierno tiene dos niveles: el hades en primera instancia y bajo este se encuentra el Tártaro, prisión de los Titanes, de donde no existe retorno. Hay dos jueces, Radamantis y su hermano Minos, pero solo se ven como figuras de autori-

dad que infunden miedo y en realidad quien se encarga de juzgar y distribuir los castigos es Zeus. Los suplicios no tienen que ver con infringir la moral: “el rey tesalio Ixión está atado a una rueda en llamas que gira sin cesar, por haber querido unirse a Hera; Tityos ve como dos buitres le comen constantemente el hígado por el mismo tipo de ofensa; Ascálafo queda aplastado bajo una gran roca; Sísifo empuja reiteradas veces su piedra; Tántalo intenta en vano comer y beber; las Danaides se empeñan en llenar su vaso agujereado. Todos aparecen como prototipos o alegorías de ciertos vicios –el desenfreno sexual, el goce insaciable, el engaño, el orgullo espiritual”.⁹²

Por otro lado, las prácticas chamánicas son constantes en los pueblos seminómadas, como los indios de América del Norte o los tibetanos: “durante un éxtasis que puede durar dos o tres días, el espíritu del chamán desciende a los infiernos, ya sea para busca un alma y devolverla a la vida, o para acompañar al alma del muerto y ayudarla a superar los obstáculos. El chamán a su vuelta cuenta lo que ha visto, testimonio de primera mano sobre el mundo infernal”⁹³. El chamán también visita los cielos, que “no son más que la morada de los dioses”, por lo tanto el único destino de los humanos es el infierno, casi siempre subterráneo. Los que son víctimas de los obstáculos en el trascurso del viaje son los desafortunados, los torpes o los ignorantes que no han sido iniciados y terminan sometidos a las torturas por los demonios. Las almas finalmente llegan a un lugar parecido al de los vivos, donde se lleva la misma existencia que sobre la tierra. Sin embargo, la jerarquía de las almas en los infiernos mantiene las desigualdades terrestres: los poderosos continúan siendo poderosos y los débiles continúan siendo dominados. “Cada uno determina su suerte eterna en esta vida; cada uno edifica su yo

⁹² *Ibid.*, p. 33.

⁹³ *Ibid.*, p. 39.

mediante sus elecciones, sus decisiones, sus actos, su libertad.”⁹⁴

En las sociedades tradicionales del África negra, llama la atención el fenómeno de inversión día/noche, derecha/izquierda, etc. que introduce un elemento antinatural. Si a veces los malvados, “aquellos cuya muerte accidental no permitió que se les hicieran los funerales rituales completos”, o incluso “los minusválidos físicos o mentales quedan aparte, son de forma provisional, porque la reencarnación los devolverá pronto a la tierra”⁹⁵. “Entre los seres del Senegal, tienen que ir al centro de la tierra, a *Honulu*, lugar siniestro donde se van perdiendo poco a poco las fuerzas; entre los kisi de Guinea, terminan en el <<país de los malvados>>, solitarios en la oscuridad”⁹⁶; entre los diola del Senegal, se concibe a todo individuo como la mezcla de una parte excelente, una parte buena y una mala en proporciones variables. Cuando el individuo muere, la parte mala es devastada, la parte excelente encuentra lugar en el paraíso y la parte buena sirve para reencarnar. Pero si en un individuo prevalece la parte mala de forma tenaz, quedará completamente destruido.

Entre los mexicas, los muertos ordinarios, buenos y malos, van al subterráneo Mictlán, donde reinan Mictlantecuhtli y su compañera Mictlancihuatl. Hay que hacer un peligroso viaje atravesando nueve lugares donde esperan variados obstáculos antes de alcanzar el descanso definitivo. Los ahogados, fulminados por el rayo y muertes relacionadas con el agua se unen a Tláloc, dios de la lluvia, en el Tlalocán, “un universo de frescura y de fertilidad”. Los niños muertos a una edad muy temprana van a un mundo donde son

94 Los indios de América del Norte llevan a cabo una especie de selección entre los muertos, asignando a unos una suerte favorable, en un <<paraíso>>, y a otros una suerte adversa. [...] los excluidos del paraíso principal son tanto los criminales y los ladrones como los ahogados, los fulminados por el rayo, los suicidas, las mujeres muertas en parto, los difuntos sin sepultura. Estos últimos vuelven a la tierra [...] para atormentar a los vivos. Entre los esquimales, los malos cazadores y los <<marginales>> de cualquier clase quedan confinados en un lugar subterráneo donde reinan el hambre y la miseria, mientras que el cielo superior acoge a los héroes y a los que han perecido de muerte violenta, por lo tanto también a los suicidas. *Ibid.*, p. 41.

95 En este grupo se encuentran mezclados, sin estatus de “antepasados”, brujos, asesinos, ahogados, fulminados por el rayo, desaparecidos, suicidas, jóvenes muertos durante su iniciación, mujeres muertas de parto, locos, hombres sin descendencia. *Ibid.*, p. 42.

96 *Ibid.*, p. 42.

alimentados con un árbol que destila leche. “Los guerreros muertos en el combate o los sacrificados van al paraíso de la salida del sol” y después de cierto tiempo se transforman en colibríes; las mujeres muertas de parto van al paraíso de la puesta de sol. La clase de muerte y no las acciones en vida determina la suerte en el más allá.

A continuación, Minois explica:

En las antiguas religiones no basadas en un texto revelado, el bien y el mal son relativos sobre todo al orden social, el cual va ligado al orden cósmico. El mal es lo que contribuye a destruir el orden social, pero si los culpables de atentar contra este orden son castigados en esta vida, todos terminan por quedar sometidos a la suerte común de la muerte. Y puesto que se admite ya una supervivencia en el más allá, los malos continuarán existiendo igual que los buenos y su existencia sería un desafío permanente al orden cósmico que exige su desaparición. Pero antes del aniquilamiento vienen los castigos divinos, que reproducen en el más allá, en el absoluto, el proceso terrestre castigo/ejecución, que no se cumple en esta vida más que de una forma imperfecta: el sufrimiento tiene un límite, la muerte es pasajera. En el otro mundo son los dioses quienes imponen los castigos.⁹⁷

Es en el infierno egipcio donde encontramos claras diferencias con las concepciones anteriores como lo es la supervivencia de los muertos en el más allá con el riesgo de degradar su existencia, la eliminación de las jerarquías sociales y la idea de aniquilar por completo la maldad. Después de la muerte el difunto debe emprender un viaje complejo a través de distintos paisajes guiados por el mapa inscrito en su sarcófago. Finalizando su viaje tiene que confesarse ante un juicio divino y renunciar a cualquier forma de maldad, como una especie de purificación. Quien esté mal preparado o se obstine hacia el mal será condenado a una segunda muerte, a la tortura, desintegración o aniquilamiento como la decapitación o el desmembramiento por medio de espadas en llamas; el alma, el corazón, incluso la sombra, quedan desgarrados por el fuego. Los condenados “quedan amontonados en espacios os-

⁹⁷ *Ibid.*, p. 47.

curos, están desnudos, beben sus orines y comen sus propios excrementos; el hedor es insoportable; los únicos ruidos de este lugar donde todo sucede al revés y se camina de cabeza abajo son los llantos y los gemidos”⁹⁸. Tanto griegos, judíos y cristianos tomaron elementos de los egipcios para darle aspecto a su propio inframundo.

A partir del siglo V a.C. en Grecia, las corrientes filosóficas cuestionan la vieja concepción del hades homérico. Les inquieta que las mismas pasiones terrenales dominen a los dioses por igual. Minois pregunta ¿con qué derecho podrían imponer castigos a los humanos unos dioses cuya vida no tiene nada de ejemplar? “Para Aristóteles -por ejemplo- el más allá no existe porque la muerte del individuo es total, cuerpo y alma”. “Es en vida donde el hombre malvado trabaja en su propia perdición, impidiéndose a sí mismo lograr la perfección de su ser mediante el desarrollo de las virtudes”.⁹⁹

Por su cuenta, el sabio Lucrecio interpreta las viejas imágenes infernales como alegorías y mitos sin base objetiva. Cree que la vida encierra la angustia que se apodera de nosotros ante amenazas imaginarias o ante males reales: miedo de la muerte, miedo de los dioses, miedo de los castigos, miedo de la enfermedad y del sufrimiento, remordimientos de conciencia, hastío de la vida. “Cada uno intenta huir de sí mismo sin poder lograrlo, evidentemente, atado a sí mismo a pesar suyo y comenzando a odiarse. El amor mismo es un suplicio, una locura, un deseo rabioso que jamás puede satisfacerse”¹⁰⁰. Para Lucrecio la angustia y todos los temores individuales dan forma al infierno existencial. “De algunos de esos temores puede uno liberarse pero la angustia fundamental del infierno no desaparece más que con nosotros mismos”.¹⁰¹

⁹⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰¹ *Ibidem*.

El infierno cristiano se nutre de las visiones de otras culturas que le anteceden pero también es racionalizado y sistematizado. Instauro y distingue -por ejemplo- la eternidad de las penas. Según Minois la creencia en el infierno se extiende entre la población general, creencia basada más en la imaginación que en la razón, y la Iglesia se ve orillada a estructurar teológicamente el mundo infernal, ya que además de ser apenas mencionado en las sagradas escrituras, se vuelve indispensable a la moral como una herramienta política y de disuasión. Con el tiempo, por todos lados se hace necesario indagar cada rincón del inframundo.

A estas alturas de la historia, el infierno se convierte en un tema erosionado y trivializado por sus múltiples versiones. La obra de Dante (La divina Comedia, finales del siglo XIII), cobra importancia por haber amalgamado el infierno popular (mescolanza en el imaginario colectivo: “confuso, exuberante, cuyo fin es únicamente el sufrimiento arbitrario”) y el infierno intelectual y teológico; se inspira en el *Apocalipsis de Pablo*, en la obra de Tomás de Aquino y añade elementos de las mitologías griega, egipcia y orientales, amalgama donde habita una extraña población de paganos y de cristianos, de héroes legendarios y de personajes históricos (los papas Celestino V, Nicolás III, Bonifacio VIII y Clemente V, Alejandro Magno, Julio César, Atila, Mahoma, Judas, Adán, Homero, Aquiles, Hércules...). Las variantes anteriores al ecléctico infierno dantesco se visualizan como un verdadero caos contradictorio: valles, ríos y lagos sin ninguna relación los unos con los otros, suplicios desordenados, “la fauna infernal mezclaba dragones, monstruos extraños, animales reales y demonios”, etc. Dante clasifica, estructura y ordena: por ejemplo, hace una división clara del más allá en infierno, purgatorio y paraíso, dotando al purgatorio de autonomía; organiza todo el lugar en

círculos concéntricos repartidos por orden creciente de gravedad (paganos e infieles, impúdicos y lujuriosos, los glotones, los herejes...); “hay una entrada, un vestíbulo, recintos, salas, una salida, pasillos señalados y custodiados”. Este infierno únicamente corresponde a los condenados a la eternidad.

Ya desde el siglo XIX, el infierno se vuelca laico, profano, sin relación con la moral, con tendencia más bien hacia las desgracias terrenales. A pesar de los altibajos en las creencias del más allá, desde los intentos por desmitificarlo bajo el continuo asedio de interrogantes y argumentos de los fieles, escritores y filósofos, hasta los debates, reformas y modificaciones teológicas y racionalistas en siglos anteriores, el infierno sigue ejerciendo influencia. Cobra especial presencia un infierno folclórico paralelo al de la iglesia, donde reina la confusión entre la naturaleza y lo sobrenatural, lo profano y lo sacro, lo material y lo espiritual, retoma elementos de creencias religiosas caducas u obsoletas y las mezcla para formar historias que se transmiten oralmente, que aunque no aterrorizan del todo si inquietan. Escritores, poetas y filósofos hablan de infiernos particulares muy a su manera, tendiendo a ubicarlos en este mundo.

Los infiernos laicos, muy parecidos a los de épocas antiguas donde el sufrimiento se logra en vida, pero con la diferencia de que ya no hay un más allá, “rechazan todo castigo impuesto desde el exterior y están desvinculados de un juicio”; son accesibles para todos, “infiernos sin Dios y sin diablo”. En el terreno contemporáneo las nociones de condenación y de redención han perdido su credibilidad, el uso variado e indiscriminado del concepto *infierno* banaliza incluso a la misma palabra usándose de manera polar en el cotidiano: se relaciona con las desgracias de los desastres naturales, con los holocaustos bélicos, con las prisiones, con la miseria o con la represión so-

cial así como con la exclamación “¡Esto es un infierno!” que refiere al clima o a una situación intolerable. La multiplicación de los infiernos se vuelve tan variada como personas existen: la tristeza, la depresión, la angustia, la soledad, la cobardía, la hipocresía, los odios, el egoísmo, las distintas modalidades del miedo, la rutina inalterable, el resignado “no hay de otra” o “es lo que hay” en la batalla campal diaria del “todos contra todos”, irremediablemente se vuelven un tormento en vida, propios del infierno existencialista del que nos habló Minos con Lucrecio. Cada quien carga con su tormento personalizado.

Los escritores siguen profundizando en sus propios infiernos: Mijail Bulgakov, en la novela *El maestro y margarita* (1967), describe la visita de Voland, el mismo Lucifer en persona, a las frías tierras de Rusia, quien se sorprende de lo mucho que ha cambiado el mundo para después causar estragos, junto con su séquito, a los insensatos, no como mera maldad sino como parte de una dualidad que se encarga de brindar equilibrio. En Albert Camus (*El extranjero*, 1942) *Ser e Infierno* están estrechamente vinculados: “El infierno es tener conciencia de la vanidad de la existencia, de sentirse arrojado a un mundo sin objetivo, sin finalidad, sin significado, ser <<extraño>> o <<extranjero>> al universo de los otros”¹⁰². El escritor italiano Dino Buzzati relata un viaje al infierno a la manera de *La Divina Comedia*, solo que esta vez el infierno es, en todo aspecto, muy parecido a la vida cotidiana, una gran ciudad (que es a la vez todas las ciudades del mundo contemporáneo) abarrotada por el caótico tráfico automovilístico:

*[...]era una angustia, una fiebre un frenesí, una prisa por hacer, por avanzar, por ganar, por trepar un poco más al imaginario podio de las vanidades, de las ambiciones, de nuestras ridículas victorias.*¹⁰³

¹⁰² *Ibid.*, p. 474.

¹⁰³ D. BUZZATI, *Le K*, ed. Franc, Laffont, 1967, pág. 337. Citado en George Minois. *Historia de los infiernos*, p. 475.

Minois agrega que la angustia en este infierno es bien conocida por todos,

[...] puesto que estamos dentro. Imposible considerarlo de forma aislada, cual un infierno exótico, como el de los predicadores de antaño. Se trata más bien de nuestro mundo y de todas sus ridículas preocupaciones. Basta verlo con el pensamiento para comprender lo estúpido y grotesco de este hormiguero. Seis mil millones de hormigas que corren en todos los sentidos en una minúscula bola perdida en el espacio; y cada una se cree importante, cada una lucha por su objetivo con la máxima seriedad. Aquí y allá se matan unas a otras; más a la derecha se ayudan; cada día nacen cientos de miles y otros cientos de miles mueren. Muy pronto serán diez mil millones, entonces morirán todas de hambre ahogadas en sus propios excrementos. Es inútil buscar otro infierno más lejos.¹⁰⁴

El infierno en lo cotidiano se hace presente en las muchedumbres del transporte público, en las calles y en todos lugares que pisamos recordándonos las palabras de Sartre cuando escribe en la obra *A puerta cerrada* (1944), “El infierno son los otros”, prisión de la que somos víctimas pero en donde también habitamos voluntariamente porque al fin y al cabo dependemos de los otros para ser juzgados y así afirmarnos bajo su mirada.

George Minois descubre dos infiernos muy complejos, adecuados a nuestra época: se trata del *infierno del altruismo*, colectivo, homogéneo donde el sujeto se disuelve en una identidad grupal y, el *infierno del individualismo*, en el que difícilmente se llega a la solidaridad apostando por el absoluto egoísmo para afirmar la originalidad personal: pero “querer fundirnos, olvidarnos totalmente dejará un sentimiento de culpabilidad, porque nuestra originalidad es irreductible; siempre nos perseguirá el remordimiento de no haber logrado el perfecto altruismo”, indica Minois. Por otro lado, querer afirmarnos totalmente a expensas de los demás es prácticamente imposible porque cada uno de nosotros somos producto de los demás. “El hombre moderno -señala Minois- oscila entre ambos infiernos y tiene cada vez mayor conciencia de esta situación y de la posibilidad de su autodestrucción, por

104 George Minois. *óp. cit.*, p.476.

exceso de negación o por exceso de afirmación de sí”.¹⁰⁵

El individuo inscrito en el sistema del “mundo complejo”, donde ningún elemento que lo conforma se manifiesta aisladamente y sin repercusiones sobre el mismo sistema, “es incapaz de decidir él solo su destino, es incapaz también de decidir el de los demás. Cada quién no es más que uno de los múltiples elementos que actúan sobre el prójimo.”¹⁰⁶

Comprenderse dentro de una constante paradoja (“soy producto de los demás y no puedo afirmarme más que por oposición a ellos”¹⁰⁷) nos orilla a vivir en una inseguridad insistente, de ahí la falta de confianza en los grandes valores tradicionales:

[El individuo] apenas cree en la igualdad a pesar que todo alrededor muestre lo contrario ¿la libertad? ¿A qué se reduce esa libertad en un mundo donde la presión del número reduce a muy poca cosa los derechos de cada uno? [...] “La democracia” le otorga no más influencia que una gota de agua en el océano [...].¹⁰⁸

Pero al final todo infierno teológico, dogmático, filosófico, existencial o popular, sea antiguo o moderno son tan hipotéticos como relativos, de hecho, depende del enfoque con que se quieran ver las situaciones. Asumir que en cada vuelta de la esquina nos hallaremos uno es caer en el pesimismo (otro tormento). Todo se resume en querer creer o no en un infierno, y si se cree ¿a qué se le denomina infierno?. Minois reflexiona al respecto “¿No es el mundo a la vez cielo e infierno?” “¿No será quizá el paraíso y el infierno sino las dos facetas contradictorias de la misma realidad en el hombre, dos virtualidades de la persona que se realizan una tras otra? ¿No es Satanás un ángel? ¿No es el hombre a la vez un condenado y un elegido, bueno y malo?”.¹⁰⁹ Los diola de Senegal, al definir a todo hombre como la mezcla de

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 484.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 482.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 483.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 483.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 478.

lo excelente, lo bueno y lo malo en proporciones variables hablan ya de una concepción de la existencia contradictoria, o más bien, compleja. Y es precisamente en la aceptación de esta contradicción existencial donde radica la salida de los infiernos contemporáneos, como bien comparte Ítalo Calvino en *Las ciudades invisibles* (1972) bajo el personaje de Marco Polo:

El infierno de los vivos no es algo que será; hay uno, aquel que existe ya aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Dos maneras hay de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo más. La segunda es peligrosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio.

2.2 Los infiernos de El Bosco, Brueghel, Durero y Goya.

Acompañados con distintas representaciones varios infiernos se encuentran desbordándose en la Tierra insistentemente en la sucesión de los tiempos. Varios artistas lograron describir a detalle los tormentos que aguardaban al transgresor, pero no es posible mencionar a todos ellos por lo que a continuación solamente revisaré a quienes de su obra obtuve un aporte importante en el proyecto *Las horas grises*.

De los más audaces, originales y precisos en sus alegorías infernales fue el holandés Hieronymus Bosch (mediados del siglo XV - 1516), mejor conocido como "El Bosco", del cual se sabe muy poco, incluso de su famoso y enigmático tríptico *El jardín de las delicias* (Fig. 25) se ignora el verdadero nombre y el que porta actualmente fue otorgado siglos después de haber sido pintado. Muchos de sus temas se basaron en pasajes de la vida de Cristo, en alegorías sobre los placeres cotidianos en base a juegos de palabras y dichos locales, y tuvo especial interés en las representaciones monstruosas, bizarras, fantásticas y demoniacas relacionadas con los suplicios y castigos a los pecadores. Es



Fig. 25. Hieronymus Bosch. *El jardín de las delicias*, 1500 – 1505. Óleo sobre tabla, 220 x 389 cm.

tas últimas obras han inspirado interpretaciones muy variadas, incluso contradictorias: “el problema del mal, el dominio de lo cómico o de lo cotidiano, la modernidad, la furia de vivir, el conocimiento de la Edad Media, y además, el conocimiento del Brabante, el teatro y los misterios, la denuncia del pecado con ocultamiento y placer secreto, el sadismo, la alquimia, el ocultismo y las sectas herética y adamista, el mesianismo judaico y, como estribillo principal, lo imaginario surrealista [...]”.¹¹⁰ Referente al *El Jardín de las delicias*, Roger-Henri Marinjissen -por ejemplo- nos explica que “en el contexto de la teología cristiana de la época no había más que una sola relación entre el Paraíso terrenal y el Infierno: el pecado. Por eso, el tema del cuadro central es necesariamente el del pecado de la lujuria, lo que significa que la lectura del tríptico está determinada por una cohesión de naturaleza escatológica. Eso invalida las doctas teorías según las cuales el cuadro habría sido encargado por una secta herética y secreta que exaltaba el amor carnal y practicaba el nudismo”.¹¹¹ Por su cuenta el maestro E. H. Gombrich inter-

¹¹⁰ Jose Luis Porfirio. *Las tentaciones*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1989, p. 83.

¹¹¹ Roger-Henri Marinjissen, *El Bosco*, Ed. Electa, Milán, 1995, p. 13.

preta el conjunto como el pasaje del Diluvio, y en el tercer panel de este ambiguo tríptico, ve la pesadilla y horrores que le esperan a los réprobos, castigados por los mismos instrumentos de placer, después de haber corrompido los mandatos divinos¹¹². Ese mundo atormentado sería equiparable a la época a la que perteneció del Bosco donde las desgracias azotaron a un número considerable de la población: la peste negra, las hambrunas, los saqueos y persecuciones, los descensos extremos de temperatura en el clima y los tensos conflictos bélicos. En aquel momento pareciera que el infierno ya no se encontraba en “el más allá”. *El Juicio Final, Las tentaciones de San Antonio, Los bienaventurados y los condenados*, pinturas de su autoría también muestran alegorías del terror volcado en la Tierra.

Posterior a El Bosco pero del que recogió cierta influencia, Brueghel el Viejo, refleja en su pintura *Dulle Griet* (Fig. 26) “el mundo repugnante, sombrío, dominado por siniestras montañas estériles y escarpadas, bajo un cielo negro, plomizo, atormentado, donde pululan pequeños seres horribles, a veces deformes, ciegos o contrahechos, donde intervienen espantosas criaturas y máscaras diabólicas”¹¹³. En *Triunfo de la Muerte*, la muerte transfigurada hace presencia en la superficie para esparcir destrucción en todos modos y medios posibles anunciando su perversa y sorpresiva victoria sobre multitudes, reyes y toda resistencia desesperada es in-

Fig. 26. Pieter Bruegel. *Dulle Griet*, 1562 (?). Óleo sobre tabla, 115 x 161 cm.



¹¹² Ver “Como eran los días de Noé” en E.H Gombrich, *El legado de Apeles*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1933, p. 167.
¹¹³ George Minois, óp. cit., p. 276.



Fig. 27. Alberto Durero. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, 1498. Grabado en madera, 394 x 281. mm.

Fig. 28. Página siguiente, superior derecha. Fco. de Goya, *Sopla. Caprichos* 69, 1797 – 1799. Cobre: aguafuerte, aguainta, punta seca y escoplo, 214 x 150 mm.

Fig. 29. Página siguiente, central derecha. Fco. de Goya. *Brujas en vuelo*, 1797 – 1798. Oleo sobre lienzo, 43,5 x 30,5 cm.

Fig. 30. Página siguiente, inferior derecha. Fco. de Goya. *Que hai que hacer mas?. Desastres de la guerra* 33, 1810 – 1815. Cobre: aguafuerte, aguada, escoplo y bruñidor, 157 x 207 mm.

útil. Da la impresión que la humanidad llegara a su fin en esta escena.

Alberto Durero, a finales del siglo XV le dio forma literalmente al *Apocalipsis* (El libro de la revelación) de San Juan en sus visiones xilográficas. Con el fin del mundo (o inherente a él) llega el infierno donde terminarán los condenados: el cielo se abre descubriendo a los mártires que piden a gritos su venganza y los cuatro exterminadores en forma de jinetes son convocados para asolar a los pecadores. Representado bajo los cánones anteriores -como en *Dulle Griet*- el infierno abre sus fauces para devorar a los condenados (Fig. 27), pero a diferencia de la pintura de Brueghel, no vomita demonios desde sus entrañas, y quienes

se encargan de fustigar a los pecadores son los ángeles servidores de Dios, porque los demonios son regresados y enclaustrados junto a los malhechores a su abismo, no sin antes hacer un último esfuerzo por desorientar a la humanidad. Las calamidades no hacen esperar y caen con furia precipitando la bóveda celeste hacia la tierra y tiñendo de rojo la luna, acompañada de terremotos y la caída de estrellas incandescentes. La Tierra es el escenario para que se lleve a cabo el Juicio Final.

En *Los Caprichos* (1799) de Goya, serie de grabados que se describen como una áspera sátira y crítica mordaz a la hipocresía social, encontramos referencias de matrimonios de conveniencia, sobre la prostitución, el cortejo,

la ignorancia a nivel profesional y supersticiones. De estas estampas que parten de hechos o sucesos, crean metáforas, fantasías o variaciones sobre la cruda realidad social, nos enfocamos en las que abordan las supersticiones de las que podemos extraer la alusión a un infierno que se desarrolla en la oscuridad de la noche o en algún lugar incierto (Fig. 28), que aunque el pensamiento de la Ilustración asestó golpes duros, el infierno tradicional se sirvió de las creencias populares para mantenerse en pie: sátiros, machos cabríos, arpías, brujas y varios animales de connotación demoniaca son los protagonistas que nos indican por medio de sus paseos aéreos, rituales, conjuros y aquelarres la exigencia del infierno en el mundo humano, ¿será que lo cotidiano del desenfreno humano necesita un guía más experimentado en asuntos macabros? En este mismo periodo Goya ejecuta un conjunto de pinturas con el tema de la brujería: *El hechizado por fuerza*, *El Burlador de Sevilla*, *Aquelarre*, *Escena de Brujas*, *Brujas en vuelo* (Fig. 29) y *Cocina de las brujas*. En años posteriores se desata la desgarradora guerra de independencia contra los franceses, situación que marca profundamente al maestro andaluz y que le lleva a recoger en la serie *Desastres de la guerra* (Fig. 30), los sufrimientos, odios, torturas y muerte que asolan en ese momento, hechos que revelan un infierno encarnado.

* * *

Estas pinturas y representaciones sobre el infierno, más que ayudar a atemorizar a los creyentes le dan un aspecto estético, convirtiéndolo en un infierno hecho de formas y colores donde el vicio y el mal pierden la fiera



que atemorizaban al espectador. Tal vez la imaginación individual creaba monstruos más temibles o la simple indeterminación era peor. Sin embargo, Goya ya no tuvo que remitirse al imaginario popular para provocar terror con los *Desastres de la guerra*, ya que estas estampas fueron memoria de la pesadilla hecha realidad. Hoy en día, como lo advertían los pensadores, escritores y filósofos ilustrados, nos damos cuenta de que “[...] los demonios que vagaban por la tierra para tentar y perder al hombre, ahora comprendemos que no son sino fuerzas internas que nos mueven y que obedecemos ciegamente [...]”.¹¹⁴ El infierno interiorizado adquiere infinidad de formas y rostros.

2.2.1 La tragedia/ desgracia/ angustia/ sufrimiento/ perversión/ abuso/ miseria/ etc. esparcidos como infierno: Ensor, Posada, Grosz, Kollwitz, Cuevas, Melecio Galván, Alfred Hrdlicka...

En la visión pesimista y moralista de James Ensor podemos interpretar otro infierno terrenal que nos presenta de forma insolente, muchas veces con humor mordaz, la contradictoria, deteriorada y grotesca existencia del ser humano. Ensor se descubre en medio de una sociedad depravada y deprimente donde médicos, gendarmes, gente “decente”, jueces, clérigos y la amorfa masa popular pierden los escrúpulos y se regocijan en la peste igual que en la hipocresía, la necedad y la incompetencia, así mismo enviados de orgullo, avaricia, ira, lujuria, gula, envidia, pereza y de todo tipo de bajezas; una humanidad perdida pero bien temerosa de la muerte, literalmen-

Fig. 31. Página siguiente, superior derecha James Ensor. *El jinete exterminador*, 1889. Aguafuerte, 12 x 15,5 cm.

Fig. 32. Página siguiente, inferior derecha. James Ensor, *La muerte persiguiendo al rebaño humano*, 1896. Aguafuerte sobre papel japonés, 23,4 x 17, 5 cm.

114 Carlos Valdés. *Jose Luis Cuevas*, UNAM, México, 1966, p.18.

te “cagada de miedo” al ver próximo su castigo, cabalgando los cielos en forma de ángel exterminador (Fig. 31). La muerte, como si fuera una persona, también es vestida con trapos, sombreros y paraguas junto con anónimos enmascarados para satirizar el sinsentido de la hipocresía cotidiana; en otras ocasiones la muerte descende para perseguir y atosigar a la abigarrada muchedumbre (Fig. 32). No es sorpresa que ante este panorama y entre estos personajes, la participación de otros seres demoniacos del corte de el Bosco, sea irresistible: los demonios atormentan y vapulean por igual al autor que a personas y a seres divinos. Realidad y onirismo comparten espacio en las obras de Ensor.

En varias estampas, los diablillos de Posada nos recuerdan a los seres fantasiosos y demoniacos de el Bosco y Brueghel, solo que en varias ocasiones están para acompañar y tal vez dirigir la maldad interior del hombre, o bien como alegorías invisibles del mal; en otros grabados si se les ve atormentando, incluso arrastrando a las personas a las fauces del infierno, re-



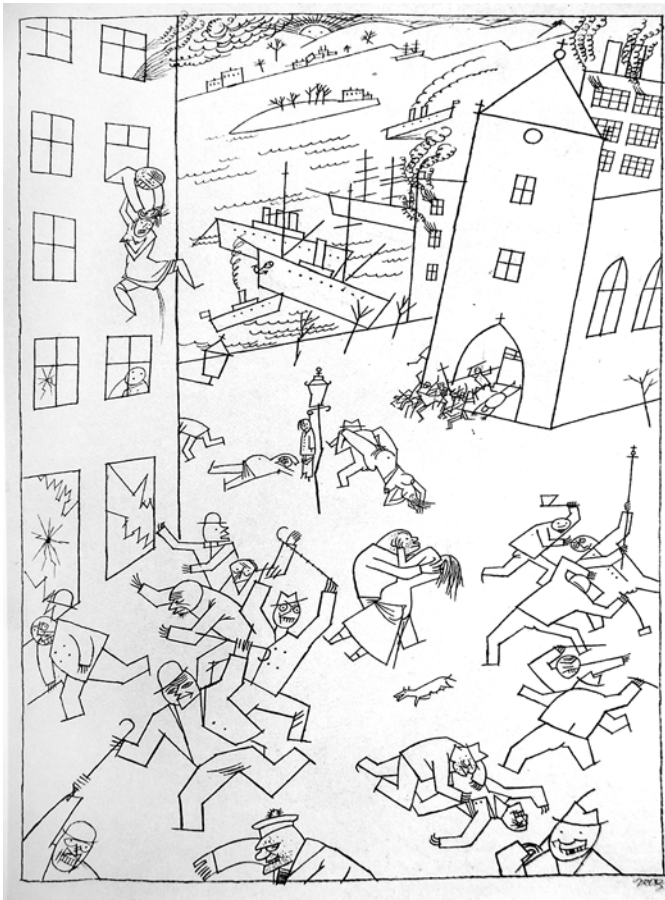


Fig. 33. José Guadalupe Posada. *Por una mujer bonita*, s/f. Hoja suelta, barniz protector en plancha de zinc, 258 x 140 mm.

presentación claramente heredada del medievo (Fig. 33). Quienes están presentes en la rutina citadina, o por lo menos una parodia de ésta, son las calaveras que irónicamente disfrutan y presumen de la jocosidad de la vida, atreviéndose -en ocasiones- a abordar la crítica social de manera paradójica. Aquí el infierno es ambiguo, puede que exista un más allá según la creencia popular pero también se manifiesta en las calamidades de la vida cotidiana, a veces visitada por calaveras juguetonas y diablillos perversos.

Julio Ruelas recorre una variedad de temas principalmente macabros, siniestros, sádicos y melancólicos extraídos de la fantasía popular, la literatura romántica, leyendas y pasajes bíblicos.

Fig. 34. George Grosz. *Disturbios de enloquecidos*, 1915 - 1916. Plumilla, 32 x 23,5 cm.



Asesinatos, suicidas, disturbios, crimen, codicia, burguesía, clero y militares envilecidos, son los elementos que caracterizan la visión del hombre moderno de George Grosz, plasmada a manera de resistencia política en pinturas, dibujos y caricaturas (Fig. 34). Se trata de una visión muy parecida a la de James Ensor, ambos abrumados por la negatividad y el pesimismo, visión que comparte afinidades con algunos expresionistas como Otto Dix, quien también vivió el paso de la Primera Guerra Mundial, que dejó ver sus efectos en la sociedad europea; Käthe Kollwitz deja ver en su obra gráfica el drama, sufrimiento y desesperación provocados por la empatía y



Fig. 35. José Clemente Orozco. *Catarsis*, 1934 – 1935. Mural, 444 x 1145 cm.

sensibilidad que como mujer, madre y esposa en aquella época sobrecogedora, eran común en muchas familias.

Las llamas son recurrentes en la obra de José Clemente Orozco (muy cercano al expresionismo alemán), el significado es similar en *Hidalgo*, *La falsa ciencia y el problema humano* y en *Catarsis* -por ejemplo- pero difiere en *El Hombre en llamas* dando la sensación de arder en liviandad, elevación y purificación. En *Catarsis* (Fig. 35) y *La falsa ciencia y el problema humano*, el fuego es el elemento que acompaña al caos y la destrucción, arrasando a la humanidad, una metáfora del infierno, tormento que existe en las pasiones, excesos y contradicciones polémicas del hombre en su tétrica deshumanización, en el *Hidalgo* es la complejidad de la historia que carga con la violencia, brutalidad, traiciones, mentiras, demagogia¹¹⁵, como parte de los regocijos y sufrimientos que conforman la existencia humana.

El dolor, la miseria, la locura y la fatalidad humana son los temas de José Luis Cuevas, presentados por personajes de aires orozquianos extraídos de las calles más miserables, hospitales, manicomios, anfiteatros y prostíbulos: borrachos, pordioseros, prostitutas, cadáveres, locos, dan forma a su visión que descubre el lado menos agradable de la sociedad y de la imaginación

115 Antonio Rodríguez. La pintura mural en la obra de Orozco, SEP Subsecretaría de Cultura Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas, CONAFE, México, 1983, p.82.



Fig. 36. José Luis Cuevas. *Alucinación*, 1959. Aguada sobre papel. 29 x 20.5 cm.

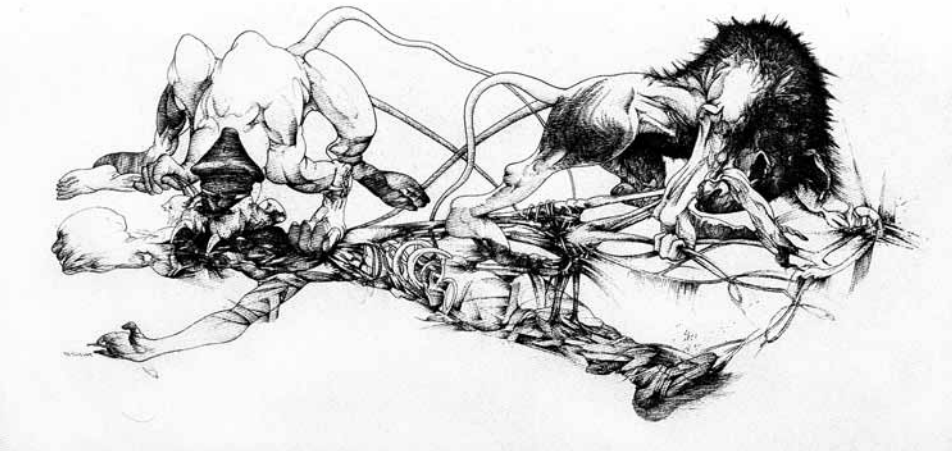
del dibujante. En otros dibujos de personajes, pero de invención propia (algunos influenciados o inspirados en textos literarios como en Kafka y el Marqués de Sade) no dejó de reflejar la densa, sombría y trágica atmósfera que irradiaban la etapa de personajes urbanos (Fig. 36).

La serie de dibujos de Melecio Galván titulada como *Militarismo y represión* (1980 - 1981) “tratan del dolor, del absurdo, de la locura, de la muerte y de la violencia [...]”¹¹⁶, dibujos que expresan su profundo resentimiento e indignación ante la justicia tergiversada, la descomposición del poder y la sociedad moderna deformada (Fig. 37). Sin embargo, aunque esta serie es de lo

más representativo, Melecio Galván no se quedó asolado por las desgracias, también realizó varios dibujos y algunas historietas con motivos infantiles.

Las imágenes del austriaco Alfred Hrdlicka son caóticas, llenas de personajes dibujados con trazos contundentes, explosivos, acaso esquizofrénicos;

Fig. 37. Melecio Galván. *Festín*, de la serie *Militarismo y represión*, 1980. Tinta china sobre papel, 48 x 65 cm.



narran las situaciones más repugnantes y perversas de la humanidad a la vez que las más vulnerables y lastimeras: víctimas y victimarios en medio de torturas, mutilaciones, violaciones... (fig. 38) “El arte de Hrdlicka

116 Arnulfo Aquino Casas, *Melecio Galván. La ternura, la violencia*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México 2010, p. 13.

significa caos, erupciones formales; significa carne, opresión del hombre, su esclavitud, el engranaje del poder, la dependencia ante los poderosos, impotencia frente a las estructuras del poder en un mundo con aparente orden social".¹¹⁷

A finales de 1990 el creador de novelas gráficas Edgar Clement publicó el

que sería su trabajo representativo: *Operación Bolívar* (Fig. 39), inspirada en *Los sentimientos de la nación* del dibujante Luis Fernando Enríquez. *Operación Bolívar* se ubica en la época contemporánea, en una ficticia versión de la ciudad de México; describe conflictos políticos, sociales y cosmogónicos por medio de la intervención de seres míticos recurrentes en la iconografía cristiana (San Miguel Arcángel, ángeles, demonios) y precolombina (Marina "la malinche", naguales, chamanes), principalmente, entremezclados con la cultura popular citadina (alebrijes), hechos históricos (traficantes de drogas), militares, referencias artísticas (como los *fusilamientos del 3 de mayo* de Goya, el *Guernica* de Picasso y *La Democracia desencadenada* de Siqueiros). Cielo e infierno están estrechamente relacionados en la cotidianidad del mundo terrenal.

El infierno se presenta puntual en cada etapa de la historia y, puntuales son también quienes lo registran en sus imágenes.



Fig. 38. Alfred Hrdlicka. *El cementerio de San Pedro*, 1983. Carbón tiza, sanguina, pastel, 560 x 750 mm.

Fig. 39. Edgar Clement. Página interior de la novela gráfica *Operación Bolívar*, 1999.



117 Diète Ronter, "Del caos en nuestro mundo", catálogo de la exposición Alfred Hrdlicka. Dibujo y obra gráfica 1945 – 1984, en el MAM, México D.F. 1984, p. XIII.

2.2.2. Yo se lo dije al presidente. Regresando al enfoque literario pero siguiendo sobre la línea de los infiernos terrenales, el libro *Yo se lo dije al presidente. Las horas grises* (1980) del escritor Roberto López Moreno nos pone, desde una perspectiva introspectiva, en los zapatos de distintos personajes marginales de la ciudad para enfrentar situaciones desesperadas, tensas y desgarradoras, infiernos de todos los días. En la primera página del libro se puede leer:

Yo se lo dije al presidente -primer movimiento de un inédito cuarteto de las horas- comprende catorce narraciones que son otras tantas maneras de interrogar al infierno, constancias de la desposesión en nuestra ciudad doliente.

Entre el humor negro, la sátira y el capricho picaresco, la obra trama una poderosa imagen de la ciudad desaforada. Por la vida inútil de la gente menuda y desempleada, alcanza el narrador la secreta circulación del cuerpo social. Trascendiendo la basura, el absurdo y el crimen, *Yo se lo dije al presidente* trama un vivo fabulario no de la dominación sino de la resistencia. Más allá de uniformes partidarios, las primeras personas de este libro integran una humanidad combativa, plumiforme, creadora.¹¹⁸

Personajes como el merolico que a fuerzas de vivir en soledad discute sus penas con su ventrílocuo; o la mujer orillada a ejercer el oficio de prostitución que desea convertirse en “algo” que la libre de esa vida; el traga fuego enfrascado en su metódica rutina nos lleva a conocer sus memorias desesperanzadas; la mujer, tal vez niña, que en su desesperada miseria saca de sus entrañas el producto de una violación; el ex presidiario, hombre que por suerte alcanzó un pedazo de educación pero no un pedazo de suelo, es asesinado por uno de sus compañeros de los cuales abusó sin pensar en las consecuencias. La manera en que enfrentan su realidad los distintos personajes refleja la angustia y el pesar existencialista, que muchas veces lleva a bordear la locura.

118 Roberto López Moreno. *Yo se lo dije al Presidente*, FCE, México, 1980, p. 1.

2.3 Las horas grises. Nueve aguafuertes.

Después del impacto que me generó este libro encontré la secuela o segunda parte, *Breve historia de un suicidio. Las horas pardas*, el cual versa sobre otros personajes urbanos pero ahora no tan desventurados, una clase social media con sus inquietudes, aspiraciones, deseos y derrotas. En este otro libro que forma parte del proyecto *El cuarteto de las horas*, el autor menciona que habría una tercera (*Las horas ocre*) y cuarta parte (*Las horas...*), donde abordaría la situación de las clases opulentas y la interrelación de los tres mundos, respectivamente. Los subtítulos de cada libro sugieren distintas tonalidades de sufrimiento y siguiendo con esta lógica el cuarto libro sería la combinación de las tonalidades anteriores (gris, pardo, ocre) lo que nos daría como resultado mezclas más bien grises o grises coloreados. Lo que me lleva a reflexionar:

No importa qué tan miserable o bienaventurada sea la existencia, siempre habrá un infierno y un pedazo de cielo en toda situación y en cada lugar que pisamos, incluso en este mundo caótico se pueden dar casos paradójicos donde las acciones altruistas pueden causar más daño o, parafraseando al cantautor cubano Bienvenido Granda, “por el diablo conocer la gloria”. Aunque es difícil llegar a los extremos del blanco y negro, bien podemos hablar de variaciones de grises que fluyen de extremo a extremo, pero constatando que hay grises más oscuros que otros, infiernos/paraísos tan reales como ficticios donde lo contradictorio y la coincidencia de épocas no es sorpresa.

En renglones precedentes hice un recuento de distintos infiernos y todos ellos son variados testimonios de una época y un lugar en específico. Ahora,

según las pautas que marcan el proyecto *Hurbanistorias*, en la serie *Las horas grises* pretendo construir un reflejo del infierno contemporáneo, el infierno multifacético construido con los fragmentos de esas otras épocas que han trascendido hasta este momento, en nuestra vida urbana y rutinaria. ¿Será que el infierno en este caso sea sentirse impotente, desilusionado, perdido y abrumado en medio de un mundo tan intrincado y lleno de contradicciones?

Las horas grises.

Nueve aguafuertes.

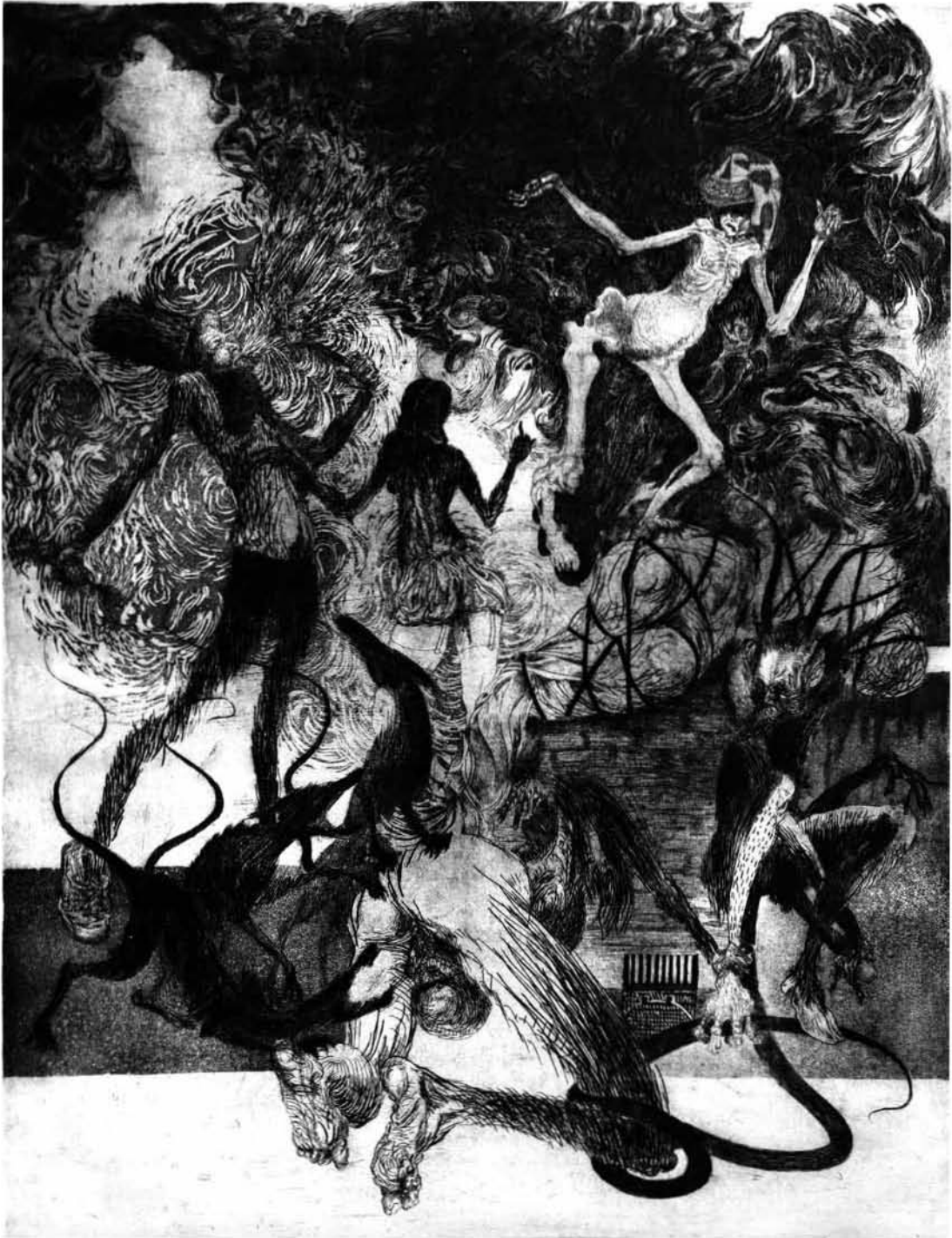


LAS HORAS GRISES I,

Aguafuerte y aguatinta sobre lámina

negra, 80 x 60 cm,

2011.



LAS HORAS GRISES II,
Aguafuerte y aguatinta sobre lámina
negra, 80 x 60 cm,
2011.



LAS HORAS GRISES III,

Aguafuerte y aguatinta sobre lámina

negra, 80 x 60 cm,

2012.

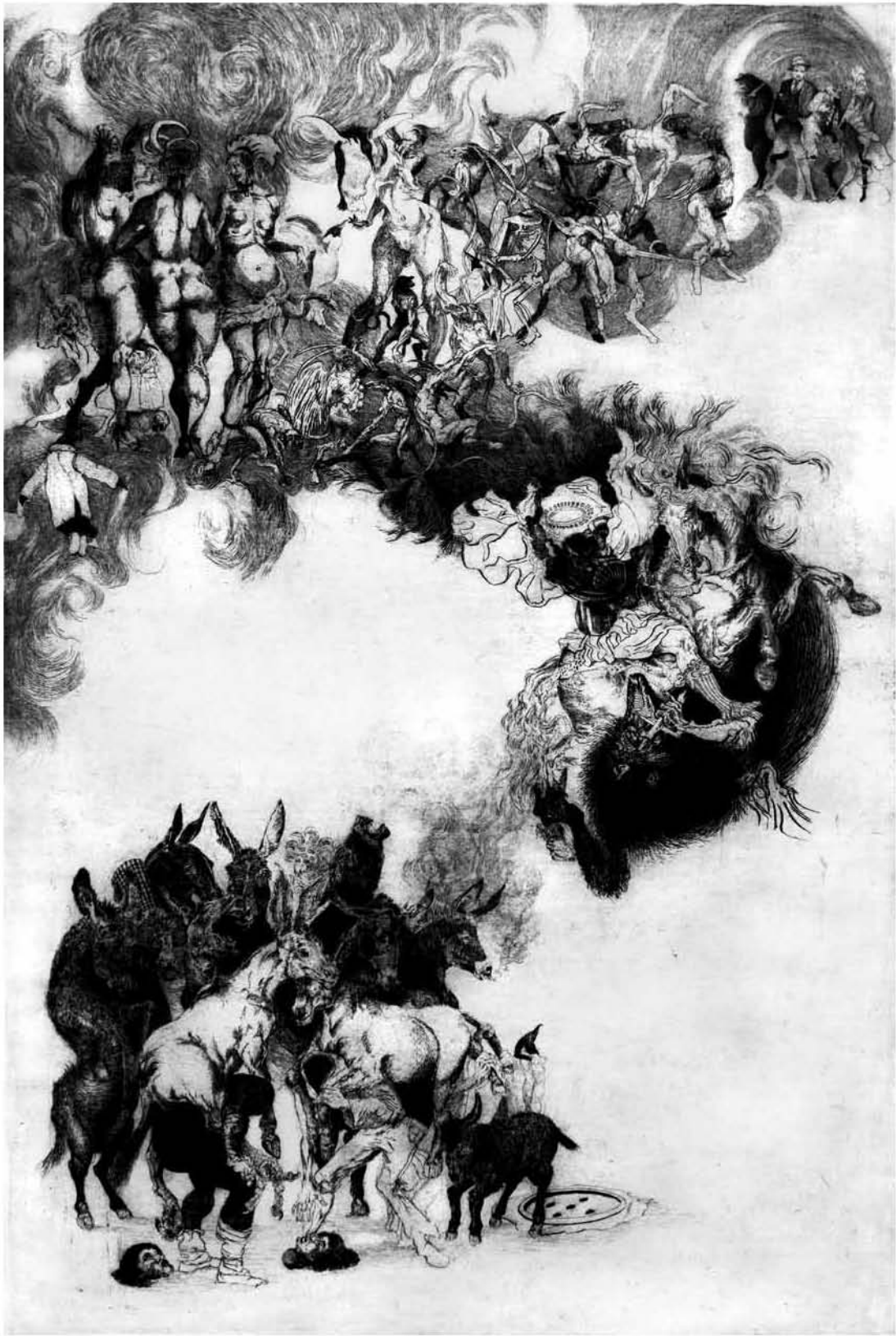


LAS HORAS GRISES IV,

Aguafuerte sobre lámina

negra, 90 x 60 cm,

2012.



LAS HORAS GRISES **V**,

Aguafuerte sobre lámina

negra, 90 x 60 cm,

2012.



LAS HORAS GRISES VI,

Aguafuerte sobre lámina

negra, 90 x 60 cm,

2012.



LAS HORAS GRISES **VII,**

Aguafuerte sobre lámina

negra, 90 x 60 cm,

2012.



LAS HORAS GRISES **VIII,**

Aguafuerte sobre lámina

negra, 90 x 60 cm,

2013.



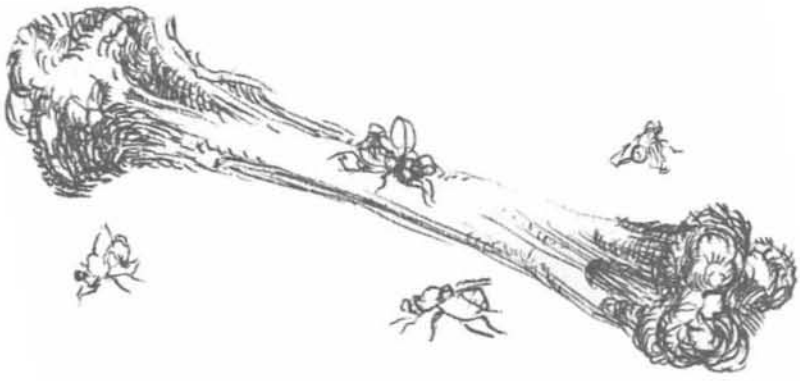
LAS HORAS GRISES IX,

Aguafuerte sobre lámina

negra, 90 x 60 cm,

2013.





CAPÍTULO TERCERO

Bitácora del proceso. Hurbanistorias presenta: Las horas grises

3.1 Antecedentes de Hurbanistorias.



TODO PARTE NECESARIAMENTE DE ALGO, por lo general, sencillo. En mi caso, el inicio de este proyecto se encuentra en los grabados realizados a manera de ejercicios en el Taller de huecograbado Fco. Moreno Capdevila. En ese momento el foco de atención lo tenía puesto en los personajes cotidianos de la ciudad; comencé por dibujar ingenuamente y sin una reflexión concreta a personas con oficios ambulantes (camotero, tacos de canasta, carrito del fierro viejo), transeúntes y vagabundos, y de ahí trasladarlos a las técnicas del huecograbado que estaba aprendiendo. De estos grabados puedo rescatar un aguafuerte el cual resulto ser el más elaborado -dentro de lo posible en ese momento- en cuanto a técnica y contenido: *Quintito pa'l muertito* (Fig. 40) es un intento de sátira y reflexión en base al tema de Día de muertos; la idea surgió principalmente por la preocupación

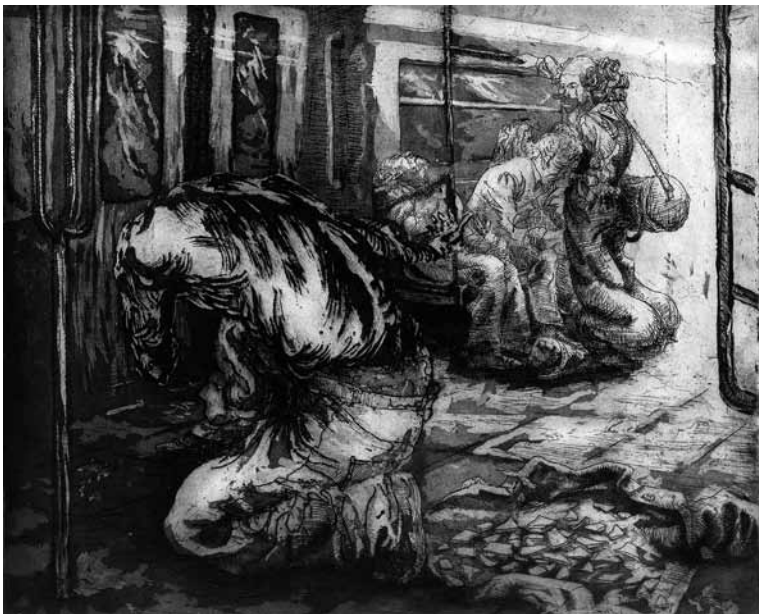
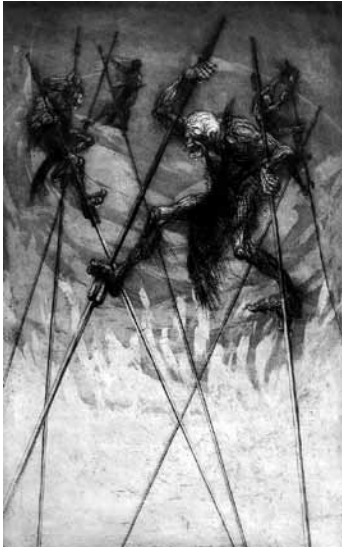


Fig. 40. Superior izquierda. *Quintito pa'l muertito*, 2007. Aguafuerte, 12 x 19,5 cm.

Fig. 41. Central izquierda. *¡Qué payaso!*, 2008. Aguafuerte, aguaintinta y azúcar, 24,5 x 27 cm.

de la influencia que ha tenido la celebración de otros lados, reflejada especialmente en los niños disfrazados de vampiros, momias, hombres lobo, etc.; la idea que intenté expresar en la imagen fue algo más o menos como “Nuestras tradiciones están agonizando”. Claro que en ese momento no hubo una investigación del fenómeno más allá de la vivencia cotidiana. A partir de este grabado tuve la inquietud de aportar un contenido narrativo para que la imagen no quedara en un simple retrato o presentación de algún personaje cualquiera; ahora, el interés fue puesto en situaciones, llamémosle “curiosas”, como es el caso de la que se representa en el grabado *¡Qué payaso!* (Fig. 41), donde un payaso, al igual que cualquier usuario del transporte

subterráneo, presencia la clásica rutina de un faquir mientras otros pasajeros siguen su ensimismado, invariable y aburrido viaje sin inmutarse por lo que acontece. Lo que me pareció curioso en esta escena fue que el faquir hacía más espectáculo que el pintoresco payasito... Seguí dibujando escenas y personajes urbanos hasta que di con otro tema que me interesó de tan recurrente que se volvió en mis apuntes: las distintas ocupaciones en el tianguis. Pero en realidad lo que extraje de ese lugar fueron algunos elementos como los huacales, los tubos de los changarros y algunos personajes que fueron mo-



dificados posteriormente, para entremezclarlos con personajes provenientes de apuntes de otros variados lugares en los que me detenía a hacer algún dibujo; también empecé a integrar algunos de invención propia. El resultado fue un grupo de imágenes en las que la preocupación primordial se volvió la composición, los problemas presentes en el proceso de integración de elementos provenientes de distintos apuntes y la exploración de las variadas posibilidades en el uso de la línea, no obstante la cualidad narrativa también tuvo su lugar, pero en la mayoría de estos grabados quedó resuelta durante el proceso sin un objetivo previo en particular, de modo que surgieron intuitivamente. Este grupo de grabados significó el primer intento de realizar una serie temática en grabado -*Los tiangueros* (Fig. 42 - 44)-, además de descubrir la **improvisación** y el **ensamblaje** como elementos importantes en la construcción de la imagen, de los cual hablaré en el capítulo *El "a ver que sale..."*, "sobre la marcha" o "no se puede tener todo bajo control" (pág. 126).

Trabajar en series temáticas me dio la posibilidad de acotar los temas y dentro de ellos enfocarme en la solución formal. No fue hasta después de la pequeña secuencia *Aventuras y peripecias de un nagual* (ver **Cap. I, 1.7 Algunas historias**, pág. 68, 69) que me di cuenta de la importancia de la unidad formal y de su

Fig. 42. Superior izquierda. *¡Agárrate!*, 2009. Aguafuerte y aguatinta sobre lámina negra, 50 x 32 cm.

Fig. 43. Superior central. *Lluvia*, 2009. Aguafuerte, aguatinta y azúcar sobre lámina negra, 52 x 45 cm.

Fig. 44. Superior derecha. *Reunión*, 2009. Aguafuerte, aguatinta y azúcar sobre lámina negra, 50 x 40 cm.

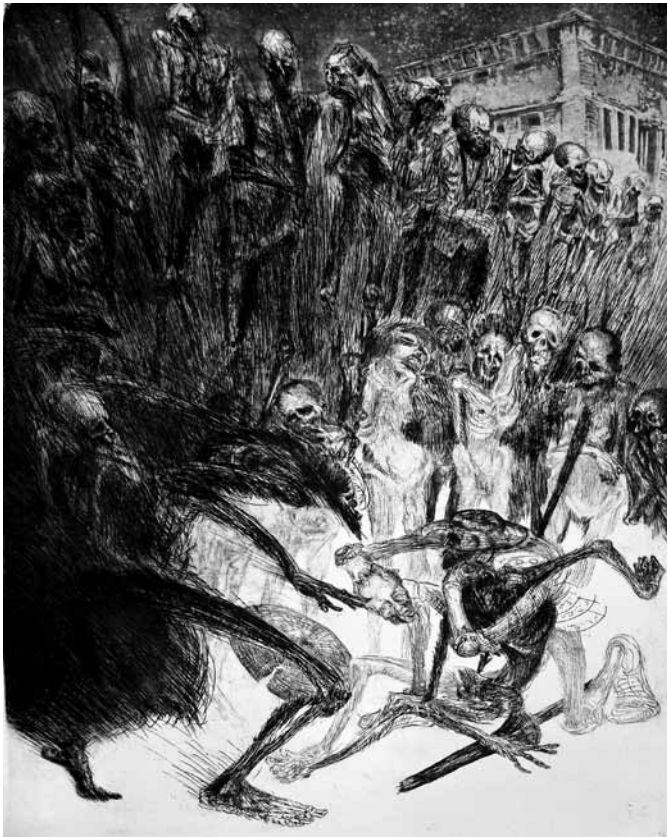


Fig. 45. *De la famosa trifulca contra las momias de Guanajuato*, 2010. Aguafuerte y aguatinata sobre lámina negra, 80 x 60 cm.

tía principalmente en abordar los dibujos con la misma actitud irreverente, picaresca y mordaz de Navarro, pero como homenaje al “Padre de la Patria”. La reflexión que da sustento a esta serie es el de “la fragilidad de la historia y su relación con el presente”, ideas claves que retomé en *Hurbanistorias* y, por lo tanto, en serie de *Las horas grises*.

Siguiendo con la enseñanza recogida del maestro Navarro y, como lo imaginara el poeta López Moreno al trasladar los eventos del Quijote a los paisajes chiapanecos, en el grabado *De la famosa trifulca contra las momias de Guanajuato* (Fig. 45), adapté la historia de Don Quijote para que ajusticiara a algunos rufianes mexicanos como lo son las malévolas “momias de Guanajuato”. Los recursos descubiertos en este grabado fueron el de “qué pasaría si...” y el uso de las “referencias populares”: a mi entender, lo que aconteció

119 Ver Cap. I, 1.7 Algunas historias, p. ***.

en la ilusoria visita del caballero de la triste figura a las tierras guanajuatenses, fue una gran trifulca y, pues, era casi imposible evitar la referencia de la lucha libre como “las llaves” y el “enmascarado de plata” además, mantener la integridad intacta de Sancho y Dulcinea en un entorno tan hostil, realmente fue imposible.

3.1.1 Las horas grises (I). El grabado que dio pie a la presente serie gráfica se inspiró en los personajes del primer tomo del *Cuarteto de las horas*. La ciudad y sus historias son claramente ejemplificadas en los cuentos de ese libro igual que en las canciones de Rockdrigo, y más importante aún, dan paso a imágenes imposibles y metafóricas. En ellos se encontraron afinidades y luego se volvieron influencia. Este primer grabado se inclinó más hacia la ilustración del libro pero con ensambles de personajes propios, con una solución formal un tanto ecléctica muy cercana a la del grabado anterior (*De la famosa trifulca...*). En cuanto a la idea de usar variados recursos formales, finalmente pude darle un sentido concreto dentro la serie, más allá de la sola experimentación: a estas alturas, el proyecto de *Hurbanistorias* aún establecía sus primeros pilares, uno de ellos fue la *poesía mural* que usa distintos elementos provenientes de variadas fuentes para unificarlos en un solo cuerpo. La analogía la hice con la confrontación cultural de las grandes ciudades, y la representé con las distintas estilizaciones formales que sugerían las imágenes consultadas y apropiadas a través de *Las horas grises*.

El tema de lo infernal se volvió el punto central de la serie y bajo los parámetros que plantean las *Hurbanistorias* el proyecto exigió aclarar otras concepciones distintas o referentes a ese tema por lo que en los grabados siguientes las apropiaciones de imágenes tuvieron entrada para apoyar la

idea de confrontación, no solo de formas sino de tiempos también.

El uso de los recursos aprendidos hasta el momento (“qué pasaría si...”, “referencias populares”, “apropiaciones”, “improvisación”, “ensamblaje”) fueron aplicados en diferentes ocasiones a lo largo de la serie.

3.2 La libreta de apuntes: recopilación, aislamiento, apropiación y reestructuración.

Muchos concuerdan en que la libreta de apuntes o bitácora es lo más importante en una obra, y no es para menos ya que gracias a la gran versatilidad y libertad con la que podemos movernos dentro de las páginas de un cuaderno es que las ideas, por absurdas o tontas que sean quedan plasmadas concretamente para dar paso a su paulatina precisión y refinamiento. Las ideas pueden surgir de simples palabras o conceptos, de estampitas o imágenes recortadas, de la literatura, películas o canciones, ocurrencias o citas textuales, remembranzas, rayones o garabatos, dibujos minuciosamente descriptivos o dibujos impulsivamente expresivos, etc., todas las posibilidades del lenguaje tienen un lugar para darle forma y respuesta a las ideas y cuestionamientos que nos inquietan.

A partir del segundo grabado de la serie comencé a utilizar referencias y apropiaciones. La búsqueda y consulta de imágenes tanto de pinturas como de grabados de los maestros antiguos se volvió una rutina constante. De esta recopilación de imágenes resultaron algunas copias y versiones las cuales se enfocaban en ciertos elementos extraídos de la totalidad de la imagen (Fig. 46, 47, 48). En los bocetos sucesivos de la imagen seleccionada se van planteando modificaciones que parten desde la solución formal que muchas ve-



46.



47.



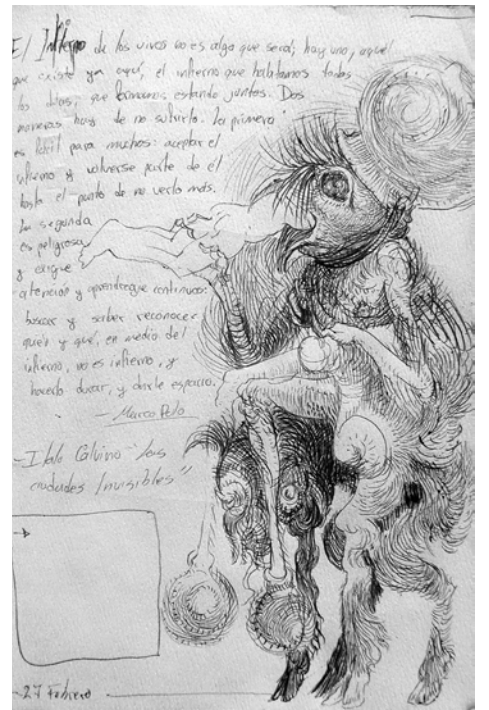
48.



49.



50.



51.

Fig. 46 – 51. Apuntes para Las horas grises de varias libretas. Técnicas variables, 21, 5 x 14 cm.

ces, ya desde el primer dibujo, difiere de la imagen original, ya que el hecho de extraer y adaptar una imagen dentro de un contexto ajeno ya implica una alteración (Fig. 49, 50, 51). Las copias sirven para entender la estructura y solución de la imagen para después replantearla dentro de la nueva composición.

Otros dibujos son apuntes de fotografías encontradas en la rutina diaria, otros inspirados en personajes de novelas, cuentos (como es el caso de “el traga fuegos” de *Yo se lo dije al presidente* y el diablo “Volland”, inspirado en *El maestro y Margarita*, por ejemplo), canciones (“El E.T.”, de Rockdrigo) y programas de televisión (“Parménides” y “Lester” de *La cosa de Héctor Suárez* y de *El mundo de Beakman* respectivamente), etc. (Figs. 52-55). De los apuntes viejos también se rescataron algunos dibujos, ideas inconclusas o postergadas que de la misma manera fueron modificadas.

Una manera de apropiarse una imagen es alterarla con base en el criterio “*que pasaría si...*”: “Qué pasaría si sacamos *al Parménides* de su programa televisivo e intentamos recrear sus visiones alucinógenas” (ver *Las horas grises VI*). La exageración es imprescindible para contar cualquier historia o chisme. López Moreno, Fco. Toledo, J. Ensor y A. Navarro -por ejemplo- nos demuestran que no hay límites en la ocurrencia y la imaginación.

3.2.1 El “a ver que sale...”, “sobre la marcha”, “no se puede tener todo bajo control” o “simple improvisación”. En este caso, donde los elementos no se rigen por jerarquía, es necesario un orden para evitar caer completamente en lo anárquico. Por tal motivo, las composiciones de cada grabado a construir se definen vagamente en variantes de pequeños esquemas intuitivos que sugieren estructuras de ritmo, movimiento, satura-



52.



53.



54.



55.

Fig. 52 – 55. Personajes de la serie *Las horas grises*: Voland, el E.T., Parménides y Lester.

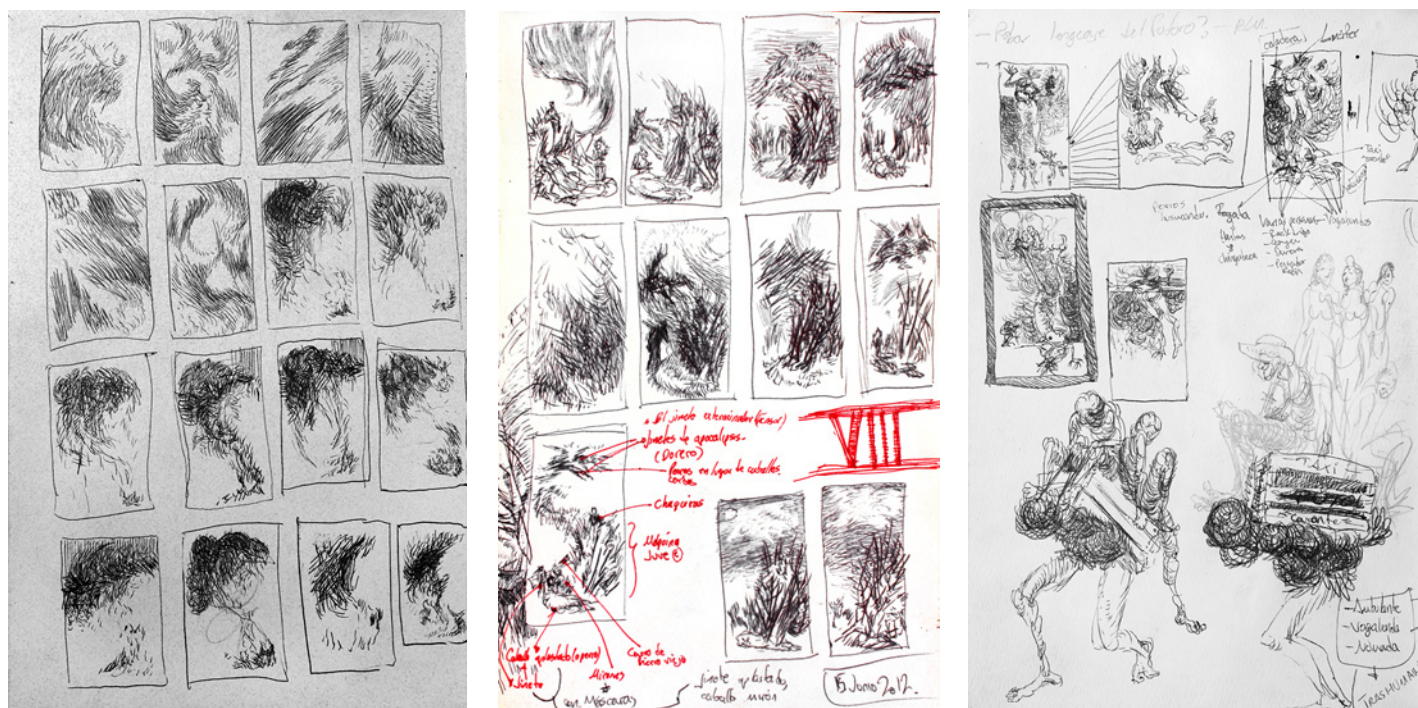


Fig. 56 – 59. Esquemas compositivos para *Las horas grises*.

ción, tensión y equilibrio (Fig. 56-59). Por ejemplo, en las *Horas grises IV*, sobre el esquema compositivo establecí las áreas de tres grupos de imágenes (*Las cuatro brujas* de Durero, *San Jorge y el Dragón* de Rubens y *Tu que no puedes*, capricho 42 de Goya) para generar tensión y, a partir de estos, desplegué el resto de los elementos (Fig. 60). Los esquemas compositivos tan solo sirven como una guía, flexibles a la modificación, que dependerá de las imágenes apropiadas y principalmente de las improvisadas que van surgiendo sobre la marcha.

Como parte del proceso de construcción de una imagen la improvisación fue valorada como herramienta creativa porque tienen la virtud de presentar soluciones a pequeñas sorpresas o repentinos retos formales y narrativos; esto fomenta la intuición y mantiene una actitud activa y alerta para cuidar la interrelación de los elementos, también evita caer en composiciones similares y lecturas lineales de la imagen. Además brinda un espacio de entretenimiento dentro del proceso de construcción de la imagen.

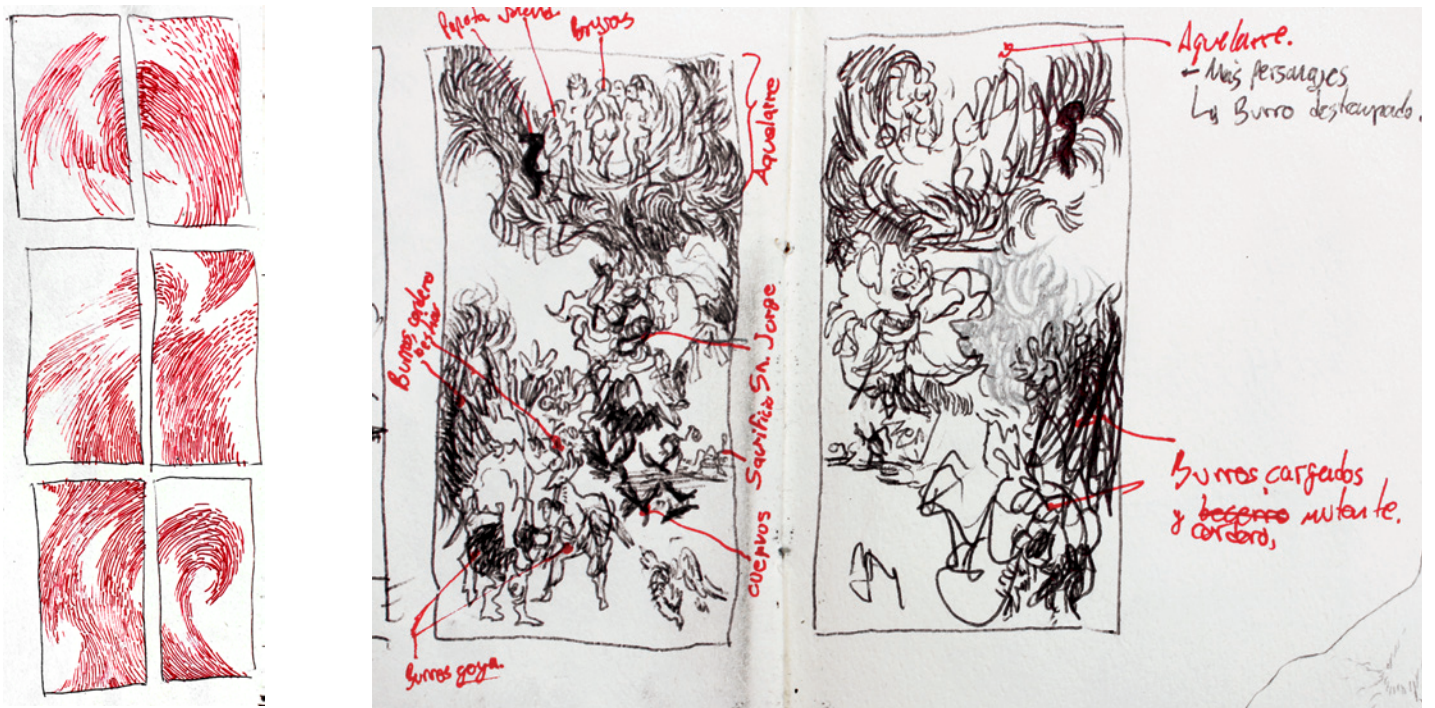


Fig. 60. Esquemas compositivos para *Las horas grises IV*.

Uno de los “retos” recurrentes de este indeterminado proceder es el de adaptar, integrar o ensamblar cierta imagen (que surge a mitad del proceso) a la totalidad de la composición en construcción.

3.3 De los apuntes y bocetos al grabado. El proceso del aguafuerte. Echando mano de otros recursos.

En el momento en que se resuelve la totalidad de la imagen en el bocetaje, ésta se encierra en su rigidez y no permite fácilmente agregar otros elementos; el trabajo posterior se resume en una acción mecánica de reproducción del boceto. De esta manera la espontaneidad del dibujo pierde fuerza en la traducción a las técnicas del huecogrado y se anulan las propiedades o características propias del medio como es la sorpresa de la indeterminación. Difícilmente se logra copiar con exactitud las cualidades técnicas del boceto. La técnica en cuestión también debe tener su espacio de protagonismo. Es por eso que el bocetaje en muchos casos se hace pensando en dejar una

estructura esquemática como guía, flexible al cambio imprevisto y abierto para la improvisación y refinamiento sobre la placa de metal. En el caso particular de la presente serie, el aguafuerte guarda mucha relación con el dibujo lineal por lo que las sutiles diferencias no son tan evidentes para el ojo no entrenado.

Teniendo los apuntes, o bien, las ideas básicas a desarrollar es momento de trabajar en el soporte definitivo:

3.3.1 El proceso de Aguafuerte. El principio del huecograbado es hacer incisiones, surcos o huecos (de aquí el nombre) en una lámina o plancha de metal. Para ello existen varios recursos. El más sencillo es por medio de una punta de metal que incide directamente en la plancha dejando surcos, la punta seca. Otras técnicas directas son el buril y la manera negra o mezzotinta, esta última se hace con graneador (que obscurece por medio de una textura) y bruñidor (para aplanar la textura y lograr blancos). El aguafuerte es una de las técnicas indirectas del grabado en hueco ya que requiere de otro medio para grabar el metal: el ácido. Sobre la plancha de metal (lámina negra o fierro en este caso) previamente pulida (para eliminar todo rastro de textura), biselada y sellada por la parte posterior, se aplica el barniz para aguafuerte elaborado a base de cera de abeja¹²⁰. Los grabados hechos con esta técnica son resueltos con simples líneas para crear planos y manchas de distintas tonalidades por medio del entramado de líneas. Una de sus características y, a diferencia de la punta seca que deja líneas y trazos aterciopelados, es que produce líneas claras y nítidas, además, la punta o herramienta de dibujo (puntas, gubias, ruletas, clavos, alambres o cualquier fierro que pue-

¹²⁰ Los otros componentes son Betún de judea y goma almáciga (o arábica), diluidos en trementina (o aguarrás puro) previamente mezclados por medio de calor.

dan levantar el barniz) se desliza con mayor soltura y libertad ya que no se ejerce demasiada presión sobre la placa más que la necesaria para separar el barniz. Antes de dibujar se debe tener en cuenta que al momento de imprimir la imagen saldrá invertida (izquierda/derecha), por lo que el equilibrio de la composición puede ser alterado si no se piensa de antemano. También se puede usar un pincel para dibujar directamente con el barniz y realizar trazos y manchas en negativo. Ya hecho el dibujo, la lámina se sumerge en ácido nítrico disuelto en agua¹²¹. El tiempo que se deje la plancha en el ácido determinará la profundidad y grosor de los huecos en la lámina, variables que se traducen en el valor tonal del dibujo. Después del atacado se afina, corrige y añaden más elementos a la imagen o se limpia el barniz para realizar una prueba de estado. Si la imagen requiere más trabajo se vuelve a poner barniz para poder retocar. Toda línea o mancha que sea dibujada y sumergida en ácido será registrada y sumada a la plancha o matriz.

3.3.2 Echando mano de otros recursos del grabado. Aguatinta, Azúcar, bruñidor y la textura de la lámina negra. El Aguatinta se deriva del proceso del aguafuerte, solo que su característica primordial es el de crear planos o amplias zonas con distintas gradaciones. Sobre la superficie de la placa previamente pulida y libre de grasa se esparce resina¹²² en polvo de tal manera que quede visible una capa blancuzca. La placa se somete a calor sobre una parrilla para que la resina se cristalice y adhiera a la superficie. El resultado es una textura uniforme de montículos minúsculos creados por la resina; en los espacios o huecos entre cada montículo penetrará el ácido. Dependiendo del tiempo sumergida en el ácido, la super-

¹²¹ Proporciones de ácido/agua: suave 1/20; medio 1/15; fuerte 1/10. Al contacto con ciertos metales, el ácido produce vapores tóxicos como es con el caso del hierro.

¹²² Resina de Colofonia. Pero también se puede usar betún de judea.

ficie atacada puede ser valorada gradualmente en distintos tonos cubriendo áreas en cada atacado, por lo que en las zonas más oscuras corresponderán a los últimos atacados.

La técnica de azúcar se puede usar como una variante del aguainta. Se usa un jarabe preparado con azúcar y jabón disueltos en agua con algún colorante (anilina) o mezclada con tinta china para dibujar sobre la placa directamente. El jarabe tiende a abrirse sobre la placa dejando a su paso variadas formas y texturas dentro del trazo realizado; en cambio, mezclado con tinta china respeta la consistencia de esta última por lo que el dibujo se realiza con más control. Seco el jarabe, en la placa se aplica barniz de aguafuerte o preferentemente barniz para azúcar¹²³, que es más espeso y muy resistente a los atacados prolongados. Seco el barniz, la placa se sumerge en agua caliente para que desprenda el jarabe de azúcar y así descubra el dibujo. A partir de aquí se puede atacar directamente y crear huecos sutiles o muy profundos para obtener gofrados, o bien, se puede resinar para valorar el dibujo como si fuera aguainta.

* * *

El primer grabado de la serie ya tiene el uso del aguainta como consecuencia y seguimiento de la técnica del anterior (*De la famosa trifurca contra las momias de Guanajuato*), que sirvió como antecedente formal. En el grabado antecedente, apliqué el aguainta como último recurso ya que no encontré solución con aguafuerte únicamente, pero convenientemente sirvió como descanso a la vista (gracias su característica de crear planos) y como contrapunto de la línea que predomina en la imagen; en *Las horas grises I* igualmente fue usado para contrastar cualidades gráficas y separar planos,

¹²³ Hecho con betún de judea, aguarrás y un poco de thinner.

por lo tanto enfatizar espacios, a la vez que darle variedad a los mismos.

El uso del barniz de aguafuerte como medio de dibujo también fue utilizado, pero únicamente en unos cuantos detalles. A diferencia del barniz de aguafuerte, con el jarabe de azúcar se puede dibujar en positivo como si se dibujara con tinta china, de hecho se pueden usar chorreados, plumillas y cañas. Esta técnica es muy práctica sobre el fierro pues al ser atacado con ácido, a diferencia del zinc o cobre, deja una textura sutil en el hueco que puede ser aprovechada para retener algo de tinta en zonas amplias sin tener que ser resinada.

Como otra de sus características, el fierro es un metal de mucha dureza por lo que el pulido inicial resulta exhaustivo (pero no imposible). La textura que trae de fábrica retiene un poco de tinta que, en la impresión, resulta una veladura grisácea, aprovechada para crear algunos tonos extra. Con apoyo del bruñidor esta texturilla puede ser moldeada para crear transiciones y tonos sutiles sin necesidad de aplicar aguainta.

3.3.3 Solo aguafuerte. La razón de regresar únicamente a el aguafuerte se debe a que las otras técnicas (azúcar y aguainta) dieron resultados gráficos que necesitaban de una mayor exploración y expresividad, por lo tanto mayor control. Ambas técnicas, azúcar y aguainta, fueron limitadas por el hecho de ser aplicadas -en parte- como experimentación y como mero apoyo subordinadas al aguafuerte. Hubo casos en los que el aguainta no se integró en la imagen porque era muy tajante la división de áreas entre aguainta y aguafuerte; Por estas razones opté por solucionar con aguafuerte los demás grabados; ésta acotación técnica me permitió explotar la variedad gráfica de la línea. A partir de “Las horas grises IV”, decisión que favoreció a

relacionar técnicamente las imágenes con las de los maestros Goya, Durero y Rembrandt. Los estilos de estos maestros fueron copiados y asimilados en los apuntes de las libretas pero predominó más el estilo del maestro Goya, tal vez por la afinidad en las soluciones y el tipo de trazo.

3.4 Un pequeño acercamiento a la serie. Elementos recurrentes.

Las imágenes podrán parecer, en un primer vistazo, tan disímiles como caóticas y no menos herméticas, lo cual necesitaría de una explicación en cada una, pero por razones de espacio me limitaré a comentar algunos elementos iconográficos recurrentes a lo largo de los nueve grabados, elementos esenciales que en su configuración se apegan a los conceptos de variedad, confrontación y simultaneidad principalmente, presentes tanto en la significación como en el aspecto formal. Por ejemplo, la elección del formato vertical en un inicio se debió a simple exploración, pero en el proceso del tercer grabado de la serie encontré varias imágenes sobre el infierno y el juicio final, muchas de ellas tenían un formato convenientemente vertical, a excepción de los trípticos del Bosco que, en su conjunto, conforman una lectura horizontal. Siguiendo con la lógica de la creencia popular, al cielo pertenece la parte superior, el mundo terrenal se encuentra por debajo y el infierno por lo general debe estar ubicado en una zona inferior o bajo tierra. Pero la geografía religiosa es insuficiente cuando cada quién crea su propio paraíso e infierno, o cuando se descubre el paraíso en el infierno o el infierno en el paraíso... cuando todo confluye en un mismo lugar es de esperarse la ambigüedad entre -por lo menos- el espacio real y el simbólico. ¿Qué es arriba y qué es abajo? O ¿acaso todo se entremezcla desigualmente

Fig. 61. Fragmento de *Las horas grises IX*.

Fig. 62. Fragmento de *Las horas grises VII*.

Fig. 63. Fragmento de *Las horas grises V*.

en el vulgar mundo humano? Las nubes -por ejemplo- que pueden aludir a la esperanza de un paraíso o un más allá, de pronto se vuelcan en humo y, a su vez, este último asciende para suplir las veces de las nubes (Fig. 61); las coladeras generalmente ubicadas en cualquier calle o banqueta, en este caso donde el espacio indefinido apenas sugiere un suelo que se funde con la pátina del entorno, no son un buen indicador de lo que está arriba y lo que está abajo cuando encontramos una incrustada entre las nubes, asomándose tímidamente (Fig. 62).

De estas válvulas del drenaje también emergen diablillos y seres repugnantes como lo hacían en la Edad Media (Fig. 63), solo que estos vórtices infernales ya no tienen fieras fauces y a las alegorías del mal que se asoman les esperan situaciones funestas si no están preparadas para confrontar la complejidad del mundo contemporáneo: algunos malignos son sorpresivamente detenidos, otros retroceden sobrecogidos a su cloaca (Fig. 64), por allá aprenden a sufrir la rutina diaria (Fig. 65) y por acá siguen bailando (ver *Las horas grises IV*) o solazándose con la desgracia ajena (Fig. 66); de este otro lado los seres angelicales no se quedan atrás, se les degrada al nivel de mascotas (ver *Las horas grises V*), conocen el miedo de la persecución, el odio y el rencor, pero



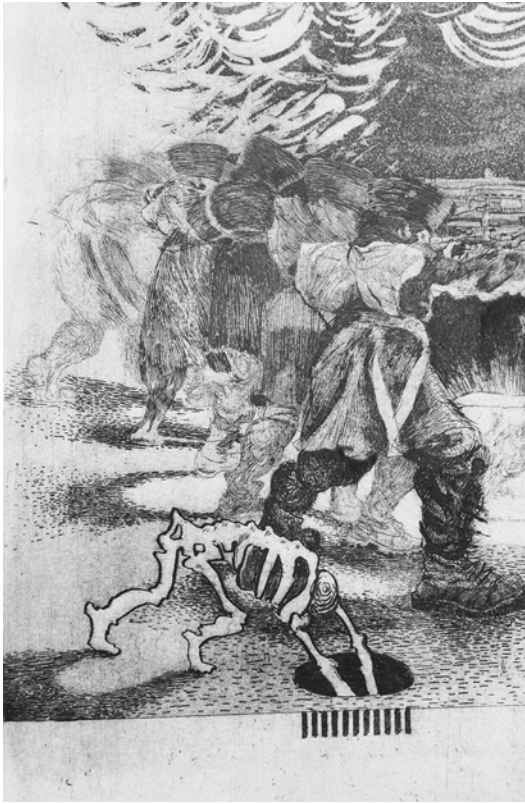


Fig. 64. Fragmento de *Las horas grises III*.



Fig. 65. Fragmento de *Las horas grises VI*.

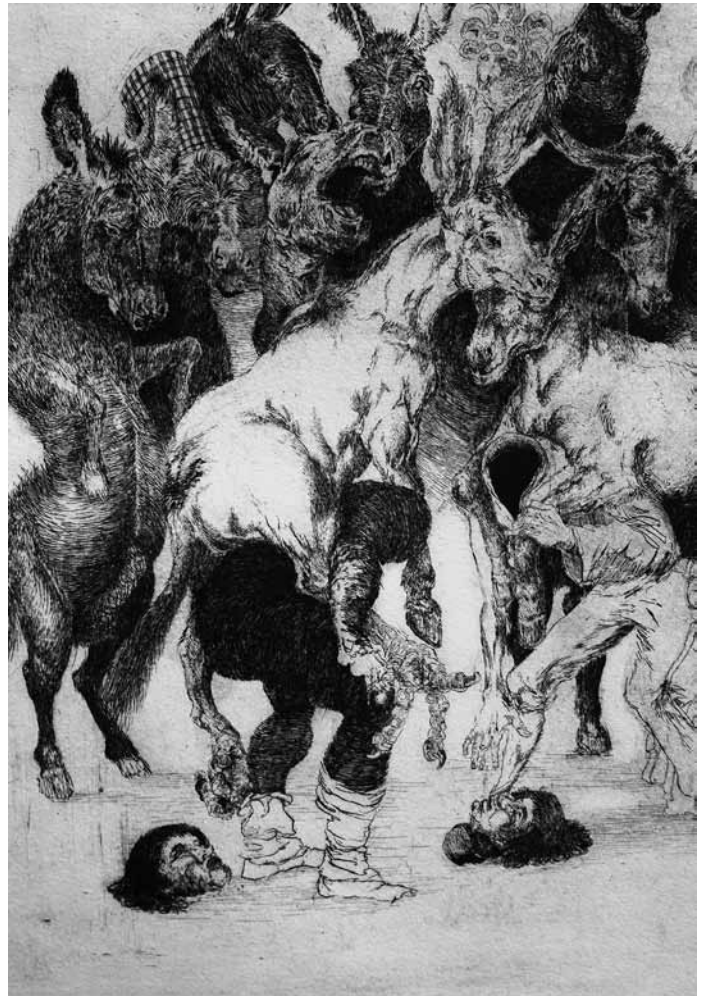
también descubren el placer carnal (Fig. 67). Las personas, ensimismadas en la rutina o en la indiferencia no perciben que están siendo partícipes en este caótico mundo y, en su oscurantismo, literalmente pierden la cabeza (Fig. 68), que pareciera no la necesitan para seguir caminando; algunas siguen cayendo invariablemente en los infortunios, otras, hasta dormidas causan estragos a los visitantes foráneos y, llegando al colmo, también encaran insolente e irreverentemente a la muerte transfigurada, personas que, a momentos, bien pueden ser víctimas como victimarios, relatividad necesaria para que funcionen las complicaciones del mundo: los perros tristes y languidecidos husmean para luego devorar cualquier cosa que tengan al alcance, inclusive a sí mismos; ante tal escenario hasta las ratas intentan huir...

Como bien sabemos, las grandes aglomeraciones de personas conllevan necesariamente conflictos y situaciones inesperadas. Cada una de las situaciones generadas por los personajes tiene relevancia y afecta al conjunto de la imagen, no hay elementos que predominen sobre otros o que sean el centro de atracción, sino más bien varios centros confrontados.

Pues bien, no hay nada más callejero o representativo de la ciudad que las coladeras, las palomas, las ratas o los perros, ahora símbolos de la urbe. De esta manera podemos estimar que el contexto donde se desarrollan los sucesos de *Las horas grises* es alguna caótica ciudad de las tantas que existen.



66.



68.

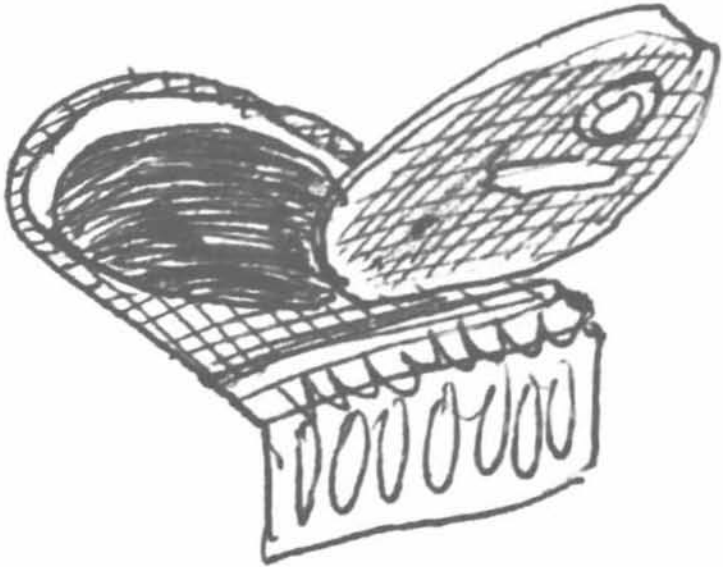


67.

Fig. 66. Fragmento de *Las horas grises I.*

Fig. 67. Fragmento de *Las horas grises II.*

Fig. 68. Fragmento de *Las horas grises IV.*



CONCLUSIONES

Respecto al concepto de identidad y a las eternas preguntas existencialistas ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? que por lo menos una vez nos hemos hecho, la investigación ayudó a construir una postura personal que se basa en el sentido y responsabilidad de la libre elección (la elección -por ejemplo- de determinados artistas sobre otros se debe al hecho de su innegable talento y perspicacia, de ahí su trascendencia). Si bien es cierto que nuestro entorno nos determina, la identidad también se adopta y se modela según cada individuo: pertenezco a un lugar determinado con ciertas costumbres y tradiciones pero también me asumo como parte de un complejo mundo interconectado en muchos aspectos.

-Las tradiciones son importantes para definirnos como individuos, pero es preciso ser críticos al respecto. La responsabilidad que surge entonces es la de indagar sobre el origen de estos fenómenos (las tradiciones) y reconocerlos dándoles su justo valor en cuanto a herencias, imposiciones o asimilaciones, estimar qué tan profundo es su impacto y que tanto se necesitan en la vida cultural de una región cualquiera. Entonces podemos responder sobre la necesidad de trabajar en Huecograbado: generar un nexo entre el pasado y la actualidad, o bien, darle continuidad a valores tradicionales por medio de las temáticas y medios recurrentes aplicando recursos creativos y discursivos.

sivos vigentes como el uso del apropiacionismo y el hecho de confrontar simultáneamente varios tiempos.

-Los fenómenos de confrontación (con sus posibles salidas: rechazo, tolerancia o intercambio) y transculturación se dan en muchos niveles. Referente e ellos, el objetivo que plantean las *Hurbanistorias* es la apertura y asimilación de expresiones metafóricas provenientes de distintos lugares. Así como las distintas culturas, en su articulación seleccionan, desechan, asimilan, incorporan, renuevan o actualizan a través de la mutua interacción elementos de otras para su propio fin, la serie de *Las horas grises* lo sugirieron al abordar el proyecto desde el huecograbado y haciendo uso de la “apropiación” y “resignificación” como herramientas creativas en la construcción de imágenes. En tanto seres humanos, estamos posibilitados a entender, adquirir y seleccionar distintas capacidades, pero considero que el abuso desmedido de referencias puede limitar las soluciones plásticas posibles, disminuyendo la capacidad y desarrollo del imaginario personal.

-Traducir, asumir o tratar de hablar con la voz de otros artistas (plásticos, músicos o escritores) implica el ejercicio de la investigación y la práctica, para no caer en resultados mediocres. La investigación, sin duda es esencial para desarrollar una propuesta cualquiera, no se puede apelar completamente a la ocurrencia. Pero la investigación sin el toque de la imaginación y de la intuición se vuelve rígida e ilustrativa.

-La serie *Las horas grises* se desarrolló en el transcurso de dos años aproximadamente y en el proceso de construcción aún se estaban aclarando algu-

nos conceptos, obvia razón por la que se aprecien cambios graduales y que, por lo tanto, los últimos grabados difieran de los primeros más cercanos al antecedente “De la famosa trifulca...”, no obstante, la variedad de recursos formales y compositivos es coherente con la idea de unidad en la variedad presente de igual manera en la *poesía mural* del poeta Roberto López Moreno. También, la experimentación formal dejó de tener la misma prioridad que en un inicio y la búsqueda del refinamiento técnico hizo presencia. Con esta experiencia me queda claro que es imprescindible trabajar con claridad en los conceptos desde un inicio para evitar posibles descarrilamientos que contravengan las pautas esenciales dentro de un proyecto cualquiera.

-Con respecto al tema de que trata la serie Las horas grises, recalco su complejidad, ya que todo infierno teológico, dogmático, filosófico, existencial o popular, sea antiguo o moderno son tan hipotéticos como relativos, de hecho, depende del enfoque con que se quieran ver las situaciones. Asumir que en cada vuelta de la esquina nos hallaremos uno es caer en el pesimismo (otro tormento). Todo se resume en querer creer o no en un infierno, y si se cree ¿a qué se le denomina infierno?

-Las *Hurbanistorias* ya están trazadas, sin embargo, aún es un planteamiento que está refinando asperezas y, conforme a una de las pautas o características del proyecto -afines a la *universalidad mestiza*-, debe someterse a continua revisión, porque, como lo demuestran las series, cada una aborda aspectos o temas distintos. Recordemos que somos parte de una realidad cultural diversa y cambiante.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES INFORMATIVAS

AA. VV. Catálogo de la exposición *Los grabados de James Ensor* de la Colección del IAGO en el Museo Carrillo Gil, Ediciones Toledo, Agosto 29 al 10 de octubre de 1990.

AGUSTÍN RAMÍREZ, JOSÉ. *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas.* México, 1996. Primera reimpresión de la 2ª edición en Ed. Debolsillo, México 2008.

AQUINO CASAS, ARNULFO. *Melecio Galván. La ternura y la violencia.* Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México, 2010.

BECKS-MALORNY, ULRIKE. *James Ensor 1860 – 1949. Las máscaras, la muerte y el mar.* Ed. Taschen, Alemania, 2000.

BROUWER, LEO. *Gajes del oficio,* Ed. Letras Cubanas, 1ª edición, La Habana, Cuba, 2004.

CALCINES, ARGEL. *Leo Brouwer, la música y el infinito.* Entrevista publicada en *Punto Final* N° 650, 26 de octubre, 2007, la Habana, Cuba. También disponible en línea: <http://www.puntofinal.cl/650/musica.htm>, y: http://www.opushabana.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=776 [consultados el 31.12.2012].

CARPENTIER, ALEJO. *De lo real maravilloso americano,* UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial. 1ª. Edición, colección Pequeños Grandes Ensayos, México, 2003. Primera reimpresión, 2004.

CRUZ, JOSE LUIS. *Cartógrafo de los sentidos,* texto para el catálogo de la exposición *Felipe II y la Armada invencible,* Galería Metropolitana, UAM, México D.F., noviembre-diciembre 2001, en **RIUS CASO, LUIS y otros.** *Gilberto Aceves Navarro,* Ed. INBA-CNA-Espejo de Obsidiana, México, 2009.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989), Ed. Debolsillo, México, 2009.

GASPARINI, PAOLO/ EDMUNDO DESNOES. *Para verte mejor América Latina. Fotografías de Paolo Gasparini, textos de Edmundo Desnoes,* Siglo XXI Editores, México, 1972. Segunda reimpresión, 2009.

GOMBRICH, E.H. *El legado de Apeles,* 1976 (Phaidon Press). Versión en español por Antón Dieterich. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1983.

GONZÁLEZ, RODRIGO. *Rock, son, blues, huapango (Géneros y conjugaciones estructurales),* Publicado en Revista BANDA ROCKERA Especial, 1984. [En línea, consultado el 10.12.2012] Disponible en: http://www.rockdrigo.com.mx/textos_rockdrigo.html#2

GONZÁLEZ ULLOA AGUIRRE, PABLO ARMANDO (coord.). *El multiculturalismo. Una visión inacabada, desde a reflexión teórica hasta los casos específicos.* UNAM, FCPyS, 1ª edición, México 2008.

JIMÉNEZ, JOSÉ (ed.). *Una teoría del arte desde América Latina.* MEIAC/Turner, España, 2011.

KUNDERA, MILAN. *El arte de la novela,* (1986), Ed. Tusquets Editores, 1ª edición en Marginales en Tusquets Editores España, 1987, 1ª edición en Fábula en Tusquets Editores México, 2009.

LAPLANTINE, F./ A. NOUSS. *Mestizajes. De Arcimboldo a Zombie,* Ed. Fayard, 1ª edición en francés, Francia 2001. 1ª edición en español: Víctor A. Goldstein (trad.), Ed. F.C.E. de Argentina, Argentina, 2007.

LÓPEZ MORENO, ROBERTO. *Crónica de la Música en México,* Grupo editorial Lumen, Buenos Aires

– México, 2001.

LÓPEZ MORENO, ROBERTO. *La morada del Colibrí*, Instituto Politécnico Nacional. Dirección de publicaciones, 1ª edición, México, 2004.

LÓPEZ MORENO, ROBERTO. *Manco y loco ¡jarde! La historia que no se ha escrito*. Ed. Miguel Ángel Porrúa, 1ª edición, México 1991.

LÓPEZ MORENO, ROBERTO. *Poema a la Unión Soviética*, Ed. Claves Latinoamericanas, México, 1986.

LÓPEZ MORENO, ROBERTO. *Yo se lo dije al Presidente*, F.C.E., México, 1982. Segunda edición revisada, 1986. 2ª reimpresión 1998.

MARINJISSEN, ROGER-HENRI (ed.). *El Bosco*, Ed. Electa, Milán 1995.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ Y GILBERTO A. NAVARRO. ¡Cambiamos por favor! Diario del taller de dibujo de Gilberto Aceves Navarro, Ed. CNCA, Dirección General de Publicaciones, colección Arte e Imagen, 1ª edición, México, 2003.

MINOIS, GEORGE. *Historia de los infiernos*, Fayard, París, 1991. 1ª edición en la colección *Surcos*, traducido por Godofredo González, 2005. Ed. Paidós, Barcelona, 2005.

MONSIVÁIS, CARLOS. *Los rituales del caos*, Ediciones Era, México 1995. Quinta reimpresión de la 2ª edición, México 2009.

ORTEGA, P. Y R. MÍNGUEZ, *La educación moral del ciudadano de hoy*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 71-72.

OROZCO, J. C. *Autobiografía*, Ediciones Occidente, 1945. 1ª edición en Ed. Era, 1970. 2ª edición en Serie Crónicas 1981. 10ª Reimpresión, México, 2009.

PAZ, OCTAVIO. *Los privilegios de la vista*. Arte de México, Ed. F.C.E., Colección Letras Mexicanas. México en la obra de Octavio Paz, Tomo III, Volumen 2. Arte del siglo XX, México, 1987. 2ª. Edición, 1989.

PAZ, OCTAVIO. *Obras completas, 1. La casa de la presencia. Poesía e Historia*. FCE, México 1991. 2ª Ed. 1994, 4ª reimpresión 2003.

PANOFSKY, E. *El significado de las artes visuales*, Alianza, Madrid 1955. Ed. Alianza Forma, 1979. 7ª reimpresión, Madrid, 1995.

PORFIRIO, JOSE LUIS. *Las tentaciones*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1989.

RAMOS, SAMUEL. *El Perfil del hombre y la cultura en México*, 1934, Ed. ESPASA, México, 1993.

RODRÍGUEZ, ANTONIO. *La pintura mural en la obra de Orozco*, SEP Subsecretaría de Cultura Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas, CONAFE, México, 1983.

RONTER, DIETE. *Del caos en nuestro mundo*, catálogo de la exposición *Alfred Hrdlicka. Dibujo y obra gráfica 1945 – 1984*, en el MAM, México D.F. 1984. P. XIII

SOLÍS ARENAZAS, JORGE. *POEMURALISMO, LA ETICIDAD EN EL ARTE. Tesis en torno a los Poemurales y la ética de la liberación*. [En Línea, consultado el 23.10.2012] Disponible en: http://www.robortolopezmoreno.com/poemuralismo/poemurales_la_eticidad_arte.html

TIBOL, RAQUEL. *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*, Ed. FCE, México, 1974.

TZVETAN TODOROV. *Nosotros y los otros*, Siglo XXI Editores, 1º edición en francés, Francia, 1989. Primera edición en español, 1991. 5ª. Reimpresión, 2009.

VALDÉS, CARLOS. *Jose Luis Cuevas*, UNAM, México 1966.

VILLALOBOS HERRERA, ÁLVARO. “El sincretismo y el arte Contemporáneo latinoamericano”, Revista *Ra Ximhai* 002, mayo-agosto 2006, año/vol. 2, Universidad Autónoma Indígena de México, El Fuerte México, pp. 393-417.

Agradecimientos

A todas las personas que han estado cerca de mi apoyándome y aconsejándome de distintas maneras, pues de ustedes he aprendido muchos de los valores que están presentes en este trabajo:

A mis padres Luz y Walter, a mi hermano el Carlangas, a mis tíos Carlos, Yolanda, Meche, Felipe, Lupe, Ofelia, Susi, Gloria, Flor, a mis primos Carlos, Josefina, Jorge, Rey, Alicia, Ángel (disculpen si omito a alguien, la familia es grande...);

A mis maestros, quienes me enseñaron no sólo el oficio y siguen alentándome: Ma. Eugenia Figueroa, Jesús Martínez y Eduardo Ortiz;

También a los maestros que se interesaron en mi trabajo: Ingrid Fugellie, Alfredo Rivera, Luis Argudín y Pedro Ascencio;

A mis amigos y colegas: Iván, Fanuvy, Marisol, Lupe y Omar Oax por las sustanciosas pláticas, críticas, consejos y compañía; a Los Chuchescos 2008 – 2010 Omar, Edgar, Lucía, Aarón, Carmelina, Lina, compañeros de trinchera; a los otros Chuchescos 2012 – 2013 Raúl, Emiliano, Tere, Kike, Emmanuel, Melina, Tufiño por su confianza y jovialidad, a Los Olachea 2012 por la cábula y el espacio brindado donde desarrollé más de la mitad de los grabados pertenecientes a la serie *Las horas gises* y al Taller Fco. Moreno Capdevila -mi segunda casa- que siempre me ha brindado el apoyo, cobijo y fraternidad, allí empezó todo este cotorreo...

Y finalmente quiero agradecer infinitamente al tío Roberto, de quién he tomado ejemplo y consejo. Sin su influencia mi trabajo no tendría mucho sentido.

