



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

GRÁFICA POLICIAL. POSIBILIDADES DE PRODUCCIÓN A PARTIR DE LA
LITERATURA NEO-POLICIAL IBEROAMERICANA.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
ROBERTO CARLOS CARRILLO MÁRQUEZ

DIRECTOR DE TESIS:
MTRO. ALEJANDRO PÉREZ CRUZ /FAD

SINODALES:
DRA. IVONNE R. LÓPEZ MARTÍNEZ / FAD
DR. RUBÉN MAYA MORENO / FAD
DR. DARIO MELÉNDEZ MANZANO / FAD
MTRO. JOHN LUNDBERG / FAD

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE DE 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

DEDICATORIA

A mis padres Ana María Márquez Martínez y Salvador Carrillo, quienes nunca han mermado en su incondicional amor y apoyo. Difícil sería contar la propia historia sin referir a la Academia de San Carlos, que los ciclos sigan sus itinerarios.

AGRADECIMIENTOS

Al Mtro. Alejandro Pérez Cruz, maestro y amigo, quien con paciencia y sabiduría me ayudó a encauzar las inclemencias de mi irreverente pensamiento y desbocada producción.

A mis compañeros del taller 120, interlocutores incansables, artistas necesarios, camaradas fervientes y amigos indispensables. Gran parte de esta investigación es resultado de las horas dilatadas de diálogos y de trabajo gráfico.

A Lucia Vidales y a Christian Camacho, seres de otra dimensión, que han colaborado tangencialmente en esta investigación, con extensas pláticas y discusiones apasionantes sobre nuestro arte.

A Sergio J. Monreal quien me presentó la primer novela policiaca y cual vidente auguró una extensa trayectoria de lecturas, y posibilitando extensas charlas sobre el género.

A Lenin Fajardo quien me permitió conocer las entrañas de la gráfica y valorar la titánica labor de la estampación.

Yo es otro

Arthur Rimbaud

¿Qué es nuestra historia, qué es nuestra cultura, sino la historia, sino la cultura de Calibán?

Roberto Fernández Retamar

¿Será la nube negra de la contaminación que corre de noreste a suroeste utilizando las vías rápidas? ¿Será eso lo que nos enloquece a todos un poco?

Paco Ignacio Taibo II

La memoria desgastará su imagen
igual que la mirada
desgasta nuestros gestos en las fotografías

Sergio J. Monreal

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1	
GRÁFICAS DECOLONIALES	17
1.1. EL GIRO DECOLONIAL	17
1.2. DISCUSIONES EN LAS GRÁFICAS QUE POSIBILITAN LA DECOLONIALIDAD	24
1.2.1. Tradición colonial/tradición local/tradiciones subsumidas	26
1.2.2 Pasado/actualidad/modernidad	27
1.2.3 Medios masivos/arte popular/arte contemporáneo.	27
1.2.4 Interdisciplina / indisciplina.	28
1.2.5 Vanguardia/retaguardia	29
1.2.6 Talleres/trabajo/oficio	29
1.2.7 Huellas/reflejos/imaginaciones	30
1.2.8 El mito de la multiplicidad.	30
1.3. LA NOVELA NEOPOLICIAL	31
1.3.1. Tres autores, tres detectives, tres ciudades	33
1.3.2. Héctor Belascoarán Shayne	34
1.3.3. Mario Conde	35
1.3.4 Heredia	35
1.4 EL PENSAMIENTO CRÍTICO LATINOAMERICANO.	35
1.4.1 La otredad detectivesca.	36
1.4.2 Cultura <i>noir</i> y desde abajo.	37
1.4.3 Por la dignidad de la diferencia.	38
CAPÍTULO 2	
GRÁFICA POLICIAL	41
2.1. LA MELANCOLÍA DEL GRABADOR Y LA MATRIZ-HUELLA	46
2.2. LA MELANCOLÍA DEL IMPRESOR Y LA IMPRESIÓN-ESPEJO	52
2.3. LA GRÁFICA COMO ESCENA DEL CRIMEN: INVENTAR HUELLAS	54
2.4. La gráfica como un crimen: inventar con las huellas y sus reflejos	58
2.5. LA TRASPARENCIA DE LO GRÁFICO	63

CAPÍTULO 3	
ESTAMPACIÓN POLICIACA	69
3.1. EL TALLER, LA ESCENA DEL CRIMEN Y LA CIUDAD	69
3.2. LA ESTAMPACIÓN	76
3.2.1. La tinta	78
3.2.2. Presión	81
3.2.3. El papel, los soportes	82
3.2.4. El registro	84
3.3. Lo invisible, la transferencia y el montaje	85
3.3.1. Lo invisible	87
3.3.2. Fantasmas y transferencias	90
3.3.3. Frankenstein y el montaje	93
CONCLUSIONES	95
BIBLIOGRAFÍA	101

GRÁFICA POLICIAL

POSIBILIDADES DE PRODUCCIÓN A PARTIR DE LA
LITERATURA NEO-POLICIAL IBEROAMERICANA

ROBERTO CARLOS CARRILLO MÁRQUEZ



Gráfica Policial. De la serie "Mario Conde"
Siligrafía sobre papel de Algodón
58 x 38 cm.
2018

INTRODUCCIÓN

Este proyecto de investigación apuesta a recuperar a nuestros héroes, los de la historia, los de la vida cotidiana, amigos, compañeros y maestros; y también a nuestros personajes de ficción: nuestros detectives, monstruos, y alguno que otro criminal; a todo aquel quien pondere el ejercicio de la libertad como redención. Quiero decir que, recuperar a nuestros personajes de ficción como acompañantes del proceso de investigación y producción implica, entablar otra relación con nuestra vida, con nuestra investigación, nuestra gráfica y sus imaginaciones.

Es una investigación de carácter abierta, heterodoxa y que enfatiza el carácter procesual tanto de la investigación como de la producción.

Esta investigación parte desde esto que el filósofo alemán Wolfgang Iser retomando al polaco Roman Ingarden, llama el concepto de *indeterminación o de los espacios vacíos que deja el autor en su obra y que el lector habrá de llenar*¹, concepto al que el filósofo andaluz exiliado en México Adolfo Sánchez Vázquez refiere en lo que pensamos es la indispensable serie de conferencias editadas en su libro *De la estética de la recepción a una estética de la participación*² Sánchez Vázquez se pregunta sobre: por qué es una necesidad la cooperación entre productor y receptor –pregunta que para nuestros fines es indispensable y que acompaña al cuestionamiento de por qué es necesario de-

sarrollar una investigación en arte- a lo que Sánchez Vázquez responde a partir de Sartre; *Sartre la pone en relación con el papel redentor, liberador que él atribuye a la literatura, papel que ésta desempeña al anonadar o negar lo fáctico, el presente, lo real con la imaginación, abriendo así el camino de la esperanza*³. La investigación en arte implica una relación entre imaginación e investigación en el camino de la esperanza.

La justicia para nuestros personajes y para nosotros mismos, no trata sobre resolver el misterio –resolver una hipótesis– no se trata de obtener una respuesta concluyente, sino más bien sobre rebelar en todo momento la duda, mostrar la complejidad del proceso imaginativo y sus posibles interpretaciones, que se incruste con otras narraciones y con otros procesos de ficción. La ficción como investigación y la investigación como ficción.

La investigación nos arroja a pensar en gráfica como la producción artística que se dedica a inventar desde y con los vestigios y las huellas de las cosas. Esto es una investigación abierta y extensiva como las novelas policiacas contemporáneas.

La investigación-producción responde ante ¿si es posible un encuentro justo entre lo literario y lo gráfico, en el que ni uno ni lo otro se subordinen? ¿es posible, lo que podríamos llamar un encuentro ecuánime entre narración y la huellas/espejos? ¿entre decir y, hacer y contemplar? Ser doble, producir e investigar

1. Adolfo Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción a una estética de la participación* (Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007), 19.
2. Sánchez Vázquez, 2007.
3. Sánchez Vázquez, 2007., 19.

desde esta lógica, plantea una imagen que en nuestra investigación es recurrente: fragmento fragmentado y fragmento multiplicado, dicha imagen supone una tensión, entre lo indeterminado hacia fuera y lo indeterminado hacia dentro; del macro y microcosmos; lo naciente y mortal; de lo que se multiplica, crece y lo que se anula parcial, se corta. Esta tensión es evidente en mi proceso creador, se encuentra entre el grabado y la stampa, tensión entre: huella y espejo; placa y soporte; grabador y estampador; ojo-productor y ojo consumidor, trabajo material y trabajo intelectual. Entre criminal y detective.

La investigación está realizada con afinidades construcciones novelísticas del policial, en la que no se muestra una cronología, una secuencia de cada uno de los capítulos, sino una reconstrucción y extensión de los núcleos de investigación, en una relación triádica que se traza entre el llamado aparato teórico desde la perspectiva del giro decolonial y del pensamiento crítico latinoamericano que implican la interrelación entre un pensamiento “otro” y una mirada “otra”—no jerárquica—; la imaginación detonada de la lectura de las novelas del neo-policial iberoamericano; y la praxis en los procesos de producción de la gráfica.

Cuando hablamos de investigación en arte, hablamos también de su propia imaginación, la articulación de contextos que parten desde lo social a lo específico de la experiencia subjetiva, una relación dialéctica entre nuestras relaciones intersubjetivas, lo social y nuestro estar en el mundo como algo irrepetible e incommunicable. Digamos una tensa relación entre la soledad y la interpretación. Nuestra imaginación no se atiene a la subjetividad de la creación, ni a la objetividad de su proceso histórico, sino a sus márgenes inexactos entre lo uno y lo otro. La yuxtaposición de una marca sobre la ruina.

Partimos para realizar la investigación desde nuestra experiencia en el campo de la stampa profesional y nuestra posición de la stampa como forma de producción artística contemporánea, nuestra experiencia en la impresión nos permitió una conciencia de los procesos intrínsecos de la stampa de la gráfica, específicamente la calcografía, también

con conocimientos en la xilografía y en algunas técnicas experimentales como la xerografía o collografía, dicha experiencia en la stampa fue fundamental para trabajar nuevas técnicas gráficas como la siligrafía, el poliéster o el fotopolímero; también nos permitió mayor conciencia del papel de la stampa y la reproducción en el contexto de la gráfica contemporánea. Por ello es indispensable para nosotros generar una reflexión desde el lugar del estampador, aproximarnos a su potencial de producción, articular sus capacidades estéticas y artísticas y vincularnos con formas de producción contemporánea del arte y específicamente de la gráfica. De allí que, sea muy claro que la gráfica no se reduce a la elaboración de una matriz por medios tradicionales o actuales, sino que es una compleja red de posibilidades desde una praxis que subsume las contradicciones históricas de los medios (tradicionales o actuales), sus vínculos con epistemologías disidentes y con formas enrarecidas en la percepción de la realidad —imaginación—. A partir de sus propias narraciones, la o las gráficas, los pensamientos e imaginaciones que las conforman, nos aportan un nuevo lugar desde dónde partir en el que sus límites están sólo definidos por su propia capacidad de acontecer en el mundo.

Es importante mencionar que otro factor indispensable es el valor que ha tomado la literatura neo-policial en la investigación —y con ello nos referimos no sólo como pre-texto de producción, sino como hábito de imaginación—, pasando de ser un gusto a un elemento indispensable en la producción. La lectura del neo-policial como un espacio imaginario en que se elaboran imágenes gráficas. De allí, que nuestro interés sobre sentido, al llevarlo a un lugar no tan claro y definitorio, sino a la ambigüedad del terreno artístico, dice Umberto Eco: *la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante*⁴. Esto no quiere decir, como bien aclara Eco, que todo el proceso sea ambiguo, de hecho, mucho tiene que ser preciso, lo cierto es que no podemos prefiar cuales son las relaciones entre lo policial y lo gráfico, ni medir sus partes o sus interacciones, es desde su encuentro impreciso

4. Umberto Eco, *Obra abierta* (Barcelona: Editorial Planeta, 1992), 34.

que podemos aludir a una conexión sin que ésta este definida completamente. La lectura del neo-policial dotó de sentido nuestra producción gráfica, partiendo de paralelismos que, paradójicamente terminaron siendo puntos de convergencia y por ende posibilidades de producción; paralelismos —entre gráfica y neo-policial— como la recurrencia a juegos de huellas y de espejos, las implicaciones de personajes duales como detective-criminal e impresor-grabador, la paridad en la terminología de los instrumentos o los procesos con lo policiaco tales como: a la manera negra, acidulación, navajas, prensas, incidir, cortar, sangrar, etcétera.

La investigación que hemos realizado se asemejó a las formas de investigación detectivesca del neo-policial. Es decir: de ir metiendo las narices en donde no llaman, de enredar las cosas, tal vez de no salir bien librado nunca, el método popular de preguntar y preguntar sobre cualquier cosa a cualquier vecino, o conocido, de darle vuelo a la hilacha y de poner en juego la vida propia. Esta manera de investigar nos ha llevado a reflexionar sobre cómo entendemos la investigación en arte, como una forma indispensable para sostenernos en la cuerda floja del arte. El proyecto posibilita convocar espectros y evidenciarnos huella, incompletos e inconclusos, contradictorios y expuestos.

Esta investigación parte de la cuestión de comprender que la imaginación contiene el mismo rigor y complejidad que la de cualquier investigación con planteamientos de objetivación de la realidad, que se encuentran en los procesos técnicos y científicos, pero con las libertades propias que permite la articulación de la producción artística y sus aplicaciones materiales.

La creación está determinada por los cortes que se le hacen a la realidad, por su captura. Es decir que cortar también es una manera de imaginar, el corte reorganiza todo, como bien lo entienden los artistas que trabajan con el *collage* y el *ready-made*.

Explicaremos a continuación la propuesta de investigación. El **capítulo uno** está dividido en cuatro partes en apariencia distantes, el primer sub-capítulo es una explicación básica sobre en qué consisten las principales posturas del llamado giro decolonial y sus afecciones en el campo del arte y de la estética; el segundo sub-capítulo va de la posibilidad de entrever

en las prácticas actuales de la gráfica, la producción artística que increpa a lo concretamente llamamos pensamiento gráfico contemporáneo, atravesado por los planteamientos del giro decolonial; el subcapítulo tres va de una breve reseña de lo que es la novela neo-policial y los personajes principales por los que nos decantamos en nuestra investigación; el cuarto subcapítulo va sobre algunos de los conceptos fundamentales del pensamiento crítico latinoamericano y cómo estos afectan —desde nuestra perspectiva— los planteamientos estéticos, de producción y poéticos del neo-policial. Entendiendo este capítulo primero de asentamiento para las ramificaciones que permiten las condiciones de la mirada, del pensamiento y de la imaginación de esta investigación.

El **capítulo dos** tiene como principio el pensamiento e imaginación de la gráfica (entendida como y desde epistemologías *Otras*) y las afecciones que ésta tiene por el neo-policial iberoamericano. Como manifestamos más adelante: *de lo que trata este capítulo es de inventar el concepto de gráfica policial*. El concepto de gráfica policial es vital para nuestra investigación, ya que problematiza más que responde, sobre la naturaleza de las imaginaciones en el ámbito del arte en general y de la gráfica en específico. La requerida naturaleza de lo que llamamos el *doppelgänger* de la gráfica, la producción de huellas y sus reproducciones, sus reflejos. La compleja relación entre el grabador y el estampador, así como la del criminal y el detective. Nuestra investigación no busca la jerarquía entre la relación realidad-ficción, sino que parte de las fisuras que se crean entre una y la otra, lo que las completa y simultáneamente las hiere; lo que las rasga, las teje y las multiplica. A partir del concepto de gráfica policial, navegamos en una suerte de relación dinámica entre los espectros de la imaginación literaria y la gráfica, con estos y sus propios procesos. En ningún momento se intenta racionalizar exclusivamente o definir dicho concepto, sino por el contrario, ponerlo en juego y participar de sus afecciones. por ello se despliegan cinco sub-capítulos; el primero refiere a nuestra manera de interpelar el ejercicio de grabador posesionado melancólicamente que traza sobre la materia aquello que contempla o imagina, la invención de vestigios que están por existir o que nunca han existido; el segundo implica la idea del es-

tampador como un melancólico que redime las huellas de los materiales, de las cosas, el reconstructor de las huellas que se sobreponen a otras; el subcapítulo tercero implica la condición gráfica de la escena de crimen. Reinventar el imaginario a partir de inventar huellas, posibles destructores de vestigios que imponen nuevas huellas, tal como el criminal que al incidir sobre el cuerpo de una víctima crea huella y herida; en el cuarto subcapítulo se refiere al detective que malabarea con los rastros de las cosas para reconfigurar los elementos del crimen, para descubrir y re-crear el crimen, la historia y su posibilidad de duplicarla, reproducirla, relatarla; se concluye el segundo capítulo con el subcapítulo sobre la transparencia de lo gráfico, eso ambiguo e invisible que se gesta en la persecución sin espacio/tiempo entre detective y criminal, entre grabador y estampador. Y entre criminal, grabador, estampador y detective.

El **capítulo tres** es una suerte de fracturas que exponen las problemáticas en la investigación y el pensamiento gráfico a partir de la gráfica policial. Fracturas o quiebros que detonan una imaginación de lo policial dentro de los procesos propios de la estampación gráfica, tales como el uso del taller o de las herramientas como: las prensas, punzones y gubias; la manipulación de los materiales como: las tintas, los soportes y los registros. En este capítulo las figuras se han desdibujado dejando en todo momento un híbrido de la relación entre los procesos de estampación y la narración neo-policial. Por último, un subcapítulo que, a manera de secuela abre nuevos bríos a la investigación detonando aperturas que posibiliten nuevas lecturas u otras investigaciones, en las que intervienen dentro de la propia producción gráfica elementos que retomamos de la ciencia ficción, tales como el montaje —entendido desde Frankenstein—, la transparencia —desde el hombre invisible— y lo fantasmal —desde las narraciones extraordinarias—. Cabe mencionar, que la hermandad entre la ciencia ficción y el neo-policial, se ha establecido desde su lugar periférico impuesto

por las lógicas de una literatura académica, pero también desde cierta fascinación por lo *Otro*, en todos los sentidos posibles. De tal manera, nuestra necesidad de recuperar tales figuras, las cuales han dotado también al neo-policial de herramientas narrativas.

Es importante explicar que esta investigación-producción, parte de la idea de que la lectura de la literatura neo policial aporta elementos al proceso de producción de la gráfica, por ende, es importante aclarar que la investigación misma es una metáfora. Es decir que incorpora elementos propios de la ficción literaria dentro del proceso de producción gráfica. Por eso mismo nos pareció indispensable que la propia investigación contuviera un lenguaje poco ortodoxo, que invite a la lectura de la investigación a un marco dentro del terreno de lo literario.

Hemos apostado a una reflexión desde la imaginación, con el sentido de ensanchar las posibilidades del pensamiento, de acuerdo al marco teórico establecido desde el llamado giro decolonial, en el que no hay diferencia jerárquica entre el pensar y el imaginar, y por ello, partimos de una epistemología de la imaginación, en la que encuentra su potencia de reflexión en la elaboración de imágenes poéticas y visuales, como articulación entre ideas e imágenes. El uso constante de metáforas y figuras literarias en lo extenso de la investigación es propicio dada la relación con la búsqueda de articular una manera “otra” y diferente de aproximarnos a lo que enteremos es de una investigación en artes.

De igual manera es importante aclarar que nuestra investigación trata sobre el proceso, el pensamiento y la imaginación de lo gráfico desde la visión personal que tengo como creador, y que en ningún momento interesa realizar una investigación-producción a la manera de ilustrar las novelas o de hacer un análisis científico de éstas. De tal manera que la producción realizada es el resultado del proceso de cómo la imaginación que surge de las novelas interviene en la concepción específica que tengo como impresor del proceso gráfico.



Grafica Policial. De la serie: "Héctor Belascoarán Shayne"
Siligrafía y xilografía sobre papel de Algodón
60 x 40 cm.
2017

CAPÍTULO 1

GRÁFICAS DECOLONIALES

Existe en la actualidad una tentativa de producción de obra gráfica que no se somete ni a los conocimientos técnicos y materiales de la producción tradicional, ni a los procedimientos de los medios tecnológicos actuales, sino que indaga sobre las múltiples maneras de ver, de ser y de hacer, desde epistemologías e imaginaciones gráficas *Otras*. En el anterior párrafo lo que planteamos son maneras alternas de mirar y de producir, en la que se integran pensamiento, sensación e imaginación desde la producción gráfica, lo cual incita a cuestionar todas aquellas posturas, heredadas de didácticas artísticas eurocéntricas/coloniales en las que se sustenta la investigación gráfica desde las técnicas o manejo de materiales y/o las visiones historicistas reduccionistas. Claro está que, la discusión no se trata sobre si la técnica es o no necesaria, sino sobre el lugar de la técnica o las técnicas en relación también a los modos de ver y de hacer de la producción gráfica artística propia.

No podemos entonces hablar de crisis en las formas de producción gráfica, sin pensar en cómo éstas afectan y son afectadas por el panorama local y global del arte y la cultura. Desde este planteamiento es indispensable poner en duda los dogmas invisibles en el proceder de las estrategias de producción de la gráfica y con ellos poner en duda las concepciones del arte y la cultura gestadas desde una perspectiva dominante.

Es por ello importante que pongamos en un pri-

mer orden y como una marca incomoda que atraviesa el desarrollo de esta investigación, la discusión sobre cuáles son las formas de producción del arte y de la cultura determinadas por una dominación colonial-global, y desde ahí cuestionar, si es posible configurar una nueva condición de producción artístico-gráfica desde una perspectiva crítica y decolonial.

1.1. EL GIRO DECOLONIAL

El llamado *giro decolonial*⁵ problematiza lo que el grupo de investigación *modernidad/colonialidad* llaman la *colonialidad global*⁶, dicen Castro-Gómez y Grosfoguel:

Nosotros partimos, en cambio, del supuesto de que la división internacional del trabajo entre centros y periferias, así como la jerarquización étnico-racial de las poblaciones, formada durante varios siglos de expansión colonial europea, no se transformó significativamente con el fin del colonialismo y la formación de los Estados-nación en la periferia. Asistimos, más bien, a una *transición del colonialismo moderno a la colonialidad global*, proceso que ciertamente ha transformado las formas de dominación desplegadas por la modernidad, pero no la estructura de las relaciones centro-periferia a escala mundial. Las nuevas instituciones del capital global, tales como el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM), así como organizaciones militares como la OTAN, las agencias de inteligencia y el Pentágono,

5. Santiago Gómez-Castro y Ramón Grosfoguel, comps. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007)

6. Castro-Gómez y Grosfoguel, *Prólogo*, 13.

todas conformadas después de la Segunda Guerra Mundial y del supuesto fin del colonialismo, mantienen a la periferia en una posición subordinada. El fin de la guerra fría terminó con el colonialismo de la modernidad, pero dio inicio al proceso de la colonialidad global. De este modo, preferimos hablar del 'sistema-mundo europeo/euro-norteamericano capitalista/patriarcal moderno/colonial' [...] y no sólo del 'sistema-mundo capitalista' porque con ello se cuestiona abiertamente el mito de la descolonialización y la tesis de que la posmodernidad nos conduce a un mundo ya desvinculado de la colonialidad. Desde el enfoque que aquí llamamos 'decolonial', el capitalismo global contemporáneo resignifica, en un formato posmoderno, las exclusiones provocadas por las jerarquías epistémicas, espirituales, raciales/étnicas y de género/sexualidad desplegadas por la modernidad. De este modo, las estructuras de larga duración formadas durante los siglos XVI y XVII continúan jugando un rol importante en el presente.⁷

Mantener a la periferia en una posición subordinada, garantiza para el sistema-mundo colonialidad global, mano de obra barata, explotación de recursos naturales, incremento y radicalización de la riqueza (cada vez menos personas controlan mayor cantidad de bienes), pero también garantiza postergación del propio sistema a partir de la anulación de todo proyecto contrario (no europeo/Euro-norteamericano), delimitación y control de epistemologías subterráneas y subversivas, y un aprisionamiento de las producciones culturales periféricas, locales e insurrectas, en función de los intereses globales.

Esta relación de subordinación, represión y exclusión sobre *Otras* epistemes expone una relación de poder ejercida por el pensamiento emanado de la *colonialidad global*, en el que se intenta sesgar toda posibilidad de alteridad, autonomía y autodeterminación por parte de las llamadas *periferias, el tercer mundo o los países subdesarrollados*, dicen Castro-Gómez y Grosfoguel:

De ahí que una implicación fundamental de la noción de 'colonialidad del poder' es que el mundo no

ha sido completamente descolonizado. La primera descolonialización (iniciada en el siglo XIX por las colonias españolas y seguida en el XX por las colonias inglesas y francesas) fue incompleta, ya que se limitó a la independencia jurídico-política de las periferias. En cambio, la segunda descolonialización —a la cual nosotros aludimos con la categoría de colonialidad— tendrá que dirigirse a la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonialización dejó intactas. Como resultado, el mundo de comienzos del siglo XXI necesita una *decolonialidad que complemente la descolonización* llevada a cabo en los siglos XIX y XX. Al contrario de esa descolonialización, la decolonialidad es un proceso de resignificación a largo plazo, que no se puede reducir a un acontecimiento jurídico-político.⁸

Walter Mignolo en su manifiesto "El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura" expone la entramada relación entre colonialidad y modernidad, dice:

El argumento básico (casi un silogismo) es el siguiente: si la colonialidad es constitutiva de la modernidad, puesto que la retórica salvacionista de la modernidad presupone la lógica opresiva y condenatoria de la colonialidad (de ahí los *damnés* de Fanon), esa lógica opresiva produce una energía de descontento, de desconfianza, de desprendimiento entre quienes reaccionan ante la violencia imperial. Esa energía se traduce en proyectos decoloniales que, en última instancia, también son constitutivos de la modernidad.⁹

Ahora bien, esta energía de descontento de la que habla Mignolo, que *no se deja manejar por la lógica de la colonialidad, ni se cree los cuentos de hadas de la retórica de la modernidad*¹⁰, está incorporada en los sujetos sociales, en las relaciones intersubjetivas y en las organizaciones sociales y políticas contra-hegemónicas. Es pues, desde este descontento y desconfianza, de donde se propone *Otra* manera de producción artística, afectada e impactada por una tradición de choque e imbricación entre centro/periferia, hombre/

7. Castro-Gómez y Grosfoguel, *Prólogo*, 13-14.

8. Castro-Gómez y Grosfoguel, *Prólogo*, 17.

9. Walter Mignolo, "Pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura," en *El giro decolonial*, Castro-Gómez y Grosfoguel, 26.

10. Mignolo, "Pensamiento decolonial", 27.

mujer, blanco/no-blanco, represor/oprimido, burguesía/proletario, trabajo intelectual/trabajo manual. No se trata pues de generar un pensamiento artístico cerrado en sí mismo o en las condiciones geopolíticas concretas, pero sí de reconocer, evidenciar y desprenderse de los discursos coloniales que constriñen e instrumentalizan la producción artística por el poder *colonial global*. Dice Aníbal Quijano:

La crítica del paradigma europeo de la racionalidad/modernidad es indispensable. Más aun, urgente. Pero es dudoso que el camino consista en la negación simple de todas sus categorías; en la disolución de la realidad en el discurso; en la pura negación de la idea y de la perspectiva de totalidad de conocimiento. Lejos de esto, es necesario desprenderse de las vinculaciones de la racionalidad-modernidad con la colonialidad. En primer término, y en definitiva con todo poder no constituido en la decisión libre de gentes libres. Es la instrumentalización de la razón por el poder colonial, en primer lugar, lo que produjo paradigmas distorsionados de conocimiento y malogró las promesas liberadoras de la modernidad. La alternativa, en consecuencia, es clara: la destrucción de la colonialidad del poder mundial.¹¹

La destrucción de la colonialidad del poder mundial, o lo que Grosfoguel llama la transformación del *sistema de dominación y explotación del patrón de poder colonial del presente sistema-mundo europeo/euronorteamericano moderno-colonial capitalista/patriarcal*¹² implica una reconfiguración y replanteamiento también del arte y la estética, y de la multiplicidad de estructuras que los determinan, llámense: historia del arte, mercado, escuelas, talleres, centros de investigación, museos, galerías, espacios públicos, producción e investigación artística, etc. Simultáneamente a dicha transformación del sistema de dominación y explotación del patrón de poder colonial, implica poner en discusión e integrar, las problemáticas que han permeado la producción de las imaginaciones y episte-

mologías artísticas *Otras*, y que han sido segadas y excluidas por la instrumentalización estética por parte del poder colonial global.

Dicen Walter D. Mignolo y Pedro Pablo Gómez:

Por su parte, se afirma el sentir, el pensar y el hacer, [nosotros agregamos: el imaginar] como dimensión de la praxis humana que, en vez de seguir siendo categorías para la clasificación y jerarquización de las personas, se entretajan como potencia para la configuración de, por así decirlo, zonas de abordaje de cuestiones complejas del mundo actual, entre ellas, las cuestiones de la estética. Allí, se cruzan elementos de análisis de carácter macroestructural —como la matriz colonial del poder, sistema-mundo, geopolítica, diseños globales— con cuestiones prácticas singulares de arte y cultura.¹³

La posición de un pensamiento decolonial del arte, implica lo que Mignolo llamó, desprendimiento y apertura. Es decir: *una doble operación: por un lado, de «desprendimiento» de las epistemologías occidentales que colonizaron los saberes y las disciplinas modernas; por otro, de «apertura» de un pensamiento otro que reinaugure una nueva forma de pensar desde la pluralidad de puntos de enunciación geohistóricamente situados*.¹⁴ Una epistemología Otra, o mejor dicho, epistemologías Otras heterotópicas, con haceres, saberes e imaginarios *Otros* y sensibilidades Otras que posibiliten en el terreno del arte enfoques no de innovación per se, sino de pertenencia y pertinencia sin subordinarse a cánones y dogmas instaurados por la hegemonía cultural euro/norteamericana desde el mercado, los museos y las escuelas pertenecientes al flujo histórico de modernidad colonial/global. Es decir, imaginación, proyección y construcción de escuelas, museos y mercados *Otros*, a contracorriente, que se desprendan de dicho flujo y que se re-articulen, desde la consideración de los actores sociales concretos geohistóricamente situados, organizando consecuentemente a sus condiciones la posibilidad de ex-

11. Aníbal Quijano, "Colonialidad y modernidad/racionalidad," en *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las américas*, comp. Heraclio Bonilla (Quito: Libri Mundi, Tercer Mundo, 1992), 437.

12. Castro-Gómez y Grosfoguel, *El giro decolonial*, 74.

13. Pedro Pablo Gómez y Walter D. Mignolo, *Estéticas y opción decolonial* (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012), 12.

14. Christian León, "Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales" *Aisthesis* (2012): 111. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163223650007>>

hibición, transmisión e intercambio de pensamientos, imaginaciones y experiencias sensibles sensoriales.

La racionalidad del sistema-mundo colonial/global de la colonialidad del poder, ha impuesto sus modelos al arte y la cultura. La “acusante” idea de una producción cultural inferior y subdesarrollada o de un arte copión, atrasado, exótico casi primitivo y con algunos destellos fugaces, impacta y determina las maneras de producción y legitimación artística contemporáneas en nuestro contexto inmediato y la manera como entendemos las producciones artísticas y la estética del pasado. Dice Mignolo:

Si la estética se construyó como discurso filosófico eurocentrado en el siglo XVIII en Europa –no en Asia, África o América Latina y el Caribe–, ese discurso contribuyó, directa e indirectamente, a devaluar y, por lo tanto, colonizar expresiones del sentir y de los afectos [también de las imaginaciones] tanto en sociedades no occidentales contemporáneas- desde el siglo XVIII hasta hoy- sino también en el pasado de estas sociedades. El discurso filosófico-estético europeo, construyó su propio pasado en el arte de Grecia y Roma y logró establecerlo como criterios y categorías para sentir, para valorar y para teorizar.¹⁵

Cabe precisar que, en la actualidad existen diversos proyectos críticos a la idea de modernidad, tales como posmodernidad, trasmodernidad, altermodernidad, desoccidentalización y decolonialidad, por ello la decolonialidad se presenta como una opción y no como una totalidad, siendo la modernidad entendida como opción y no, como desde su propia génesis se ha imaginado, como la única opción. Desde nuestra perspectiva, el planteamiento crítico de la decolonialidad establece una discusión abierta y amplia de las posibilidades de transformación del pensamiento, y en concreto de la posibilidad de configurar un arte no afín a los postulados de la colonialidad global. No sólo porque se piensa desde otro lugar: no hegemónico y no no-europeo/norteamericano, sino porque pone la dis-

cusión en la posibilidad de epistemologías *Otras*, imbricadas entre tradición y actualidad, un montaje de tiempos, en las que podemos integrar el pensamiento, la imaginación y la sensibilidad, además de la política y economía, como esferas complejas y correlativas en nuestra realidad inmediata —dígase por ejemplo Ciudad de México 2018/2019—, dice Mignolo:

La estética decolonial -o las estéticas decoloniales, por lo dicho anteriormente sobre la unidad de lo diverso que no es la totalidad homogénea- está orientada hacia la descolonización de la estética moderna y sus mutaciones, la estética postmoderna y la altermoderna. La estética decolonial se manifiesta de varias maneras. En la descolonización del museo, [...] de salas de exhibición de centros culturales, [...] y de salas de exhibición de escuelas de enseñanza superior [...] Por otra parte los artistas mismos, no son ajenos al discurso decolonial desde Bandung en adelante. Además, el discurso decolonial tiene ya varias rutas de dispersión. Comenzando por la decolonialidad a partir de Bandung y continuando con el análisis del control de la subjetividad, en el patrón colonial del poder por medio del arte y de la filosofía estética, las estéticas decoloniales son ya una opción, junto a, y frente a las estéticas modernas, postmodernas, altermodernas, desoccidentalizantes y postcoloniales. Una de las particularidades de la decolonialidad es que su punto de origen y sus trayectorias recorren el ex -tercer mundo, mientras que la postcolonialidad se originó en Europa y Estados Unidos.¹⁶

Decolonizar el pensamiento en torno a la producción cultural y artística desde el contexto geopolítico actual y con nuestra participación en el pensamiento gráfico-artístico en concreto, como estrategia liberadora y libertaria parte de un proceso de integración crítico, como incitaría Alberto Híjar : *La plenitud humana — como ejercicio armónico de la razón, sentimentalidad y sensorialidad— es así impedida por una constante escisión de las facultades, todo lo cual exige a la estética una crítica radical de éstas en bien de su integración.* Esto es, reconocer el papel que ha jugado el pensa-

15. Gómez y Mignolo, *Estéticas y opción decolonial*, 29.

16. Gómez y Mignolo, *Estéticas y opción decolonial*, 38.

17. Alberto Híjar, *La praxis estética. Dimensión estética libertaria* (México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013), 23.

miento artístico dentro del pensamiento colonial/modernidad, así como también reconocer las heridas que ha perpetrado y sufrido, en tanto negación, acaso aislamiento y exclusión de sus saberes, concepciones y potencias pluri-epistémicas en tanto posibilidad integral y transformadora de la materia, el imaginario y el pensamiento de la que la racionalidad modernidad/colonial lo desvinculó y segregó.

Las estéticas decoloniales dice Mignolo:

buscan decolonizar los conceptos cómplices de arte y estética para liberar la subjetividad. Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones, el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos de hacer y en sus productos tanto como su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial.¹⁸

La herida colonial, desde la perspectiva artística y estética, está constituida en los procesos de exclusión y determinación exógena (aparatos de poder) que definen lo que es y no es arte; en la investigación del sentido del arte (la estética e historia del arte); así como “el lugar que ocupa” en determinados espectros sociales (arte popular, arte culto o bellas artes). La herida colonial se incorpora en los procesos históricos y en subjetividades específicas, generando una idea de “dependencia” y/o “sub-valoración” de los procesos intersubjetivos epistémicos que reorganizan la significación a partir de poner en juego la imaginación, el hacer, pensar y sentir, y que no cumplen con las reglas de los programas y expectativas de la matriz de poder colonial/eurocéntrica/global. Mostrar la herida colonial, es mostrar la exclusión de imaginarios, de plasticidades, experiencias, construcciones y postulados que han sido sosegados y menospreciados por no participar de los designios del pensamiento artístico de la matriz colonial/moderno.

La herida colonial también está constituida por lo que Johannes Fabian llamó *la anulación de coetaneidad en el tiempo*, dice Grosfoguel:

La negación de la simultaneidad epistémica, esto es, de la coexistencia en el tiempo y en el espacio de diferentes formas de producir conocimientos crea un doble mecanismo ideológico. En primer lugar, al no compartir el mismo tiempo histórico y vivir en diferentes espacios geográficos, el destino de cada región es concebido como no relacionado con ningún otro. En segundo lugar, Europa/Euro-norteamérica son pensadas como viviendo una etapa de desarrollo (cognitivo, tecnológico y social) más “avanzada” que el resto del mundo, con lo cual surge la idea de superioridad de la forma de vida occidental sobre todas las demás.¹⁹

Qué paradoja se presenta cuando la cultura europea occidental apenas con 500 años de constitución y cohesión, se piensa a sí misma como el vehículo “único” de la evolución humana, o peor aún, como la “verdad” misma que encamina las posibilidades reales, casi “naturales”, de la manera de organizar la humanidad. Habitamos en el lugar de la expulsión del “tiempo presente” de todas las culturas no-europeas, por la matriz colonial/modernidad, denominadas como primitivas, salvajes, caníbales, retrogradadas, infantiles y/o cíclicas, incapaces de desarrollarse por sí mismas, y según “imposibilitadas” frente a las “verdades” y “evoluciones” necesarias del desarrollo planetario progresista, ya sea éste liberal o comunista.

La matriz colonial impuso la organización jerárquica del tiempo y la discontinuidad entre “ellos” y los *Otros*. Ellos (Europa occidental y norteamérica) habitarían el “presente” con miras a un “futuro” utópico que trazaría el plan o programa social, económico, político y cultural de la humanidad; los *Otros* (nosotros) habitantes del “pasado”, primitivos, precarios, pre-modernos, necesitados de perenne auxilio y dependientes de la luz ilustrada de la modernidad/colonialidad. Desde esa óptica las culturas no-europeas: las colonias, no habitaban el mismo tiempo que los colonizadores, de tal manera que siempre el colonizado se encuentra atrasado, desfasado, el “presente” europeo será el futuro imposible del colonizado. Desde luego que esta *negación de simultaneidad epistémica*,

18. Pedro Pablo Gómez y Walter Mignolo, *Estéticas decoloniales* (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas: 2012), 9.

19. Castro-Gómez y Grosfoguel, *El giro decolonial*, 15.

impuso un orden y un programa estético/moderno, en el que Europa en primer momento y después Norteamérica, auto-denominados como “centros”, pondrían las reglas del juego. Lo que implica que “ellos” determinan cuáles son las categorías estéticas: lo bello, lo sublime y lo siniestro; qué es y que no es considerado arte, y cómo y quiénes lo pueden consumir, así como producir. Dejando de lado construcciones *Otras* del sentir y del imaginar arraigadas en las epistemologías *Otras*. El centro dispone y las periferias acatan.

De tal manera que, para un caribeño, africano y/o latinoamericano el modo de desarrollarse desde la perspectiva artística era insertándose en las discusiones y propuestas estéticas de la modernidad/colonialidad, aunque siempre con un dejo de rezago o de desplazamiento. La crítica a dicho accionar desde la decolonización de los saberes, del pensar, del imaginar y del sentir, es evidenciar la relación de poder establecida por las jerarquías epistémicas que determinaban dicho accionar temporal y recuperar por qué no, nuestros tiempos.

La noción de una Europa “artística” frente a una América Latina “Kitch” y “artesanal”, es un mito configurado desde las arcas del poder colonial/modernidad/global. Si bien es importante aclarar en todo momento, que la perspectiva crítica no parte de un racismo invertido o de cierto nacionalismo solipsista, y que se reconocen las aportaciones epistémicas, estéticas y artísticas que Europa y Estados Unidos han formulado, pero también es igual de importante dismantlar el mito colonial de modelo único y mostrar las imposiciones que a lo extenso de la historia han detenido o intentado detener (a punta de crímenes de todo tipo) la emancipación de los pueblos y la revalorización de epistemologías *Otras* propias. Dicen Mignolo y Gómez:

Los europeos tienen la confianza de afirmarse en sus propios valores, mientras que, en América del Sur, Central y el Caribe (como en otras regiones del mundo no-europeo), se suele no tener las agallas para afirmarse en sus (o nuestras) propias tradiciones, y

estar más seguros si nos apoyamos (como si camináramos con un bastón) en algún nombre europeo (y actualmente en algunos nombres norteamericanos o que laboran en Norteamérica), que nos asegura que pisamos terreno firme. El comentario nos es fobia a lo extranjero, sino que se refiere a la falta de seguridad que nos incapacita para crear nuestras propias genealogías de pensar y de ser. [...] Lo propio no es una esencia, sino una construcción: si Europa construyó su “propio” y tuvo éxito hasta cierto punto en devaluar lo “propio otro” como tradición, atraso u oposición al progreso, lo que debemos de imitar de Europa es precisamente esa capacidad para crear su propio-propio, pero sin devaluar e impedir, como lo hace Europa, que otros propios-propios surjan como aguas de manantial.²⁰

No existe una cruzada contra lo europeo/norteamericano, claro está, que de lo que se trata es de dismantlar los procesos de jerarquización que Europa y Estados Unidos de Norteamérica impusieron sobre epistemologías y cosmovisiones de y en otras zonas del planeta para conformar el proyecto de colonialidad/modernidad que permita la explotación de los recursos, naturales y humanos. Aun cuando somos conscientes que el arte y *las culturas artísticas forman parte de la matriz colonial de poder, en los procesos de manejar y manipular subjetividades*²¹, pensamos que el arte tiene un papel, sino fundamental en su concepción homogénea y universal, si pertinente en los procesos actuales para revertir y pronunciar desde un *Otro* lugar, en una urdimbre de experiencias intersubjetivas y culturales, integrales en las que participan no sólo la sensibilidad y/o el sentir, del que hablan Gómez y Mignolo cuando mencionan la emancipación de la *aeisthesis* (sentir), sino también la de la imaginación, del hacer, y del pensamiento, y destruir toda jerarquía epistémica, sea racial, sexual, de género, clasista, o el conjunto de estas y/u otras. Y con ello re-configurar la existencia, la re-existencia como dicen Gómez y Mignolo:

Los procesos de decolonización de la estética para liberar la *aesthesis* proceden de dos trayectorias inte-

20. Gómez y Mignolo, *Estéticas decoloniales*, 10.

21. Gómez y Mignolo, *Estéticas decoloniales*, 8.

rrelacionadas. Por un lado, el hacer *aestésico* y la analítica conceptual que revela lo que la estética oculta. Por el otro, tanto el hacer *aestésico* como la analítica conceptual, que al revelar la colonialidad del sentir, que ha impuesto la colonización de la estética, apunta hacia horizontes no sólo de liberación sino fundamentalmente de re-existencia. No de resistencia, sino de re-existencia [...] en este sentido, las estéticas decoloniales no serán una nueva forma de colonización de la estética sino que, al liberar la *aisthesis*, promueve la formación de subjetividades desobedientes a los principios del discurso filosófico-estético²²

Decolonizar la estética y el arte trama *Otras* posibilidades de relaciones intersubjetivas, en la que el ser, saber, pensar, imaginar, hacer y sentir, pueden vincularse en procesos heterodoxos de construcción colectiva, en un tiempo nuestro, pluriversal o lo que llamó Aime Cesaire universalismo concreto que, es el resultado de un proceso *horizontal de diálogo crítico entre pueblos que se relacionan de igual a igual*.²³

Es imprescindible en todo caso, ubicarnos en el tiempo y en el espacio para no errar y hacer de los planteamientos decoloniales dogmas “universales” que reinsertemos en la matriz colonial/modernidad. Es fácil caer en la trampa teórica de postular una serie de cuestionamientos y dejarlos flotar, como nubes que se disuelven y evaporan en la inmensidad de la estratosfera, o a lo mejor, como las mismas nubes tendremos que esperar a cumplir un ciclo para que la condensación de los vapores se precipite y podamos otra vez hacernos de cuestionamientos oportunos. De cualquier manera, es pertinente hacer ciertas preguntas en la investigación, sobre la injerencia de tales conceptos en la investigación y la producción que estamos realizando, las posibles tensiones que se establecen desde un espacio académico que, desde luego está siendo increpado, pero principalmente desde nuestra visión del arte, desde la investigación y producción artística. Las tensiones actuales entre los campos institucionales del arte, llámese museos, galerías, mercados, escuelas y talleres han sido modeladas

por la matriz colonial/modernidad/global para ampliar los mercados, radicalizar los precios, jerarquizar los estratos y sobre todo desmontar toda capacidad organizativa subalterna.

Generar la opción de un arte decolonial, involucra revirar sobre todo el proceso de producción del arte: producción, distribución y consumo, desde una epistemología crítica frente a la matriz del poder colonial/global, pero también re-plantear una extensa tradición de estructuras eurocéntricas y norteamericanas que se han incrustado en los procesos de enseñanza, divulgación y producción artística. Es ahí, desde nuestra perspectiva, en donde radica una de las posibilidades de dar un viraje al pensamiento artístico y asumir una corporalidad epistémica, es decir, dejar de hablar de un arte en abstracto, ideal y/o romántico y pugnar en las encrucijadas entre epistemes dominantes y subcutáneas en las que se encuentra el arte hoy, y de las que ha participado desde hace más de 500 años.

La argumentación teórica de la decolonialidad del arte como principio epistémico para configurar nuevas experiencias dentro de nuestra producción-investigación, en principio parece contradictoria, se tendría que reflexionar sobre cómo la investigación y producción de un individuo, que se posiciona desde una perspectiva decolonial, puede increpar los postulados impuestos por la matriz modernidad/colonialidad. La cuestión es ¿si realmente lo hace? Y ¿desde dónde lo hace? Tal vez es la pregunta es similar a la que le realizaron a Mignolo sobre ¿cómo se puede ser o como se es decolonial? Responde Mignolo citando a Dalida Bendfield: *en el momento en que los seres humanos se dan cuenta, se hacen conscientes del lugar que ocupan en la matriz colonial del poder*.²⁴ O, como también lo dirían Gómez y Mignolo *cuando se desobedece, en el caso del arte, desobediencia a las reglas del hacer artístico y a las reglas de la búsqueda de sentido en el mismo universo en el que tanto las obras como la filosofía responden a los mismos principios*.²⁵ Es claro que existen riesgos, inconsistencias y contradicciones

22. Gómez y Mignolo, *Estéticas decoloniales*, 14.

23. Castro-Gómez y Grosfoguel, *El giro decolonial*, 72.

24. Gómez y Mignolo. *Estéticas y opción decolonial*, 42.

25. Gómez y Mignolo. *Estéticas decoloniales*, 9.

en el camino, sospecharíamos si fuera el caso contrario, es decir, la crítica decolonial posibilita discusiones que, en apariencia estaban agotadas o simplemente no existían, porque no responden a los intereses y las rutas que ha demarcado la matriz de poder colonialidad/modernidad, desprendernos de dicha matriz, implica una toma de posición frente al arte y sus instituciones, así como de los elementos constitutivos de dominación y exclusión. La liberación de la Aesthesis (sentir) planteada por Mignolo, y con lo que nosotros proponemos, la emancipación de la imaginación, junto con la de la razón y el hacer, para la liberación de subjetividades. Así como el reconocimiento de la propia historia, la propia política-económica, las propias epistemologías para la liberación y autodeterminación de las comunidades específicas. Por ello es importante reconocer nuestro lugar en una ciudad de más de 20 millones de habitantes como lo es la Ciudad de México, en un contexto neoliberal capitalista, en el que se producen: un “arte” decorativo clase mediero; un “arte” de elite que se inserta en los mercados medianos a nivel internacional; un “arte” emergente semi-elitista que integra las propuestas de jóvenes artistas, como inversión a un futuro de legitimación; un “arte” académico signado por los procesos de institucionalidad universitaria; un “arte” de masas impulsado por lo espectacular y el alto impacto mediático; un “arte” tradicional que promueve la recuperación (principalmente técnica aunque también temática) de las principios del arte de los anteriores siglos (principalmente los siglos XIX y XX) sean estos de influencia europea directa o indirecta; un “arte” popular (en su versión urbana, rural o urbano-rural, como en el caso de grafitis en zonas como Tláhuac o Xochimilco) que expresa y expone las necesidades inmediatas de sujetos insertos en códigos colectivos; un “arte” producto de las migraciones sean por motivos académicos, laborales, de necesidad o gusto, y que compila los conocimientos y haceres mixtos en una producción extra local. Es decir, la trama misma del arte está compuesta por múltiples versiones, las cuales en su mayoría están urdidas, en un complejo de relaciones en las que claramente coexisten. Si bien no negamos que existen actualmente las jerarquías epistémicas, raciales, de género, sexuales. Es claro desde nuestra perspectiva, y aclaramos, rechazamos todo proceso de exclusión

y jerarquización, que el tamiz artístico expone una multiplicidad de configuraciones con cierto margen de incertidumbre que funciona como catalizador de las problemáticas y sus respuestas. Decolonizar el arte desde nuestra experiencia en el aquí y ahora, implica reconocer dentro de las redes de producción artística las tácticas que permitan dismantelar la matriz colonial del poder.

En este sentido nos desprendemos de un arte que se ciñe a los parámetros de la colonialidad/global, pero no negamos al arte como producción epistémica en la que se integran, pensamiento, imaginación, sensaciones, emociones y haceres propios.

1.2 DISCUSIONES EN LAS GRÁFICAS QUE POSIBILITAN LA DECOLONIALIDAD

Entonces ¿Cuál es nuestra posición desde la perspectiva artística, concretamente desde la gráfica, frente al pensamiento colonial global, y cómo podemos sumar a la crítica del pensamiento moderno/colonial del poder? Es claro que nos enfrentamos a dos problemáticas que no están desarticuladas. Por un lado, lo artístico en tanto institución que dispone de procesos de exclusión y segregación cultural; por otro lado, lo artístico como cualidad humana de re-significación y reconfiguración que ha incorporado en su hacer, en resistencia, la crítica a la instrumentalización de la razón por parte del poder colonial. Nos apoyaremos aquí del concepto de re-existencia que, plantea Albán Achinte:

Concibo la re-existencia como los dispositivos que las comunidades crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder de esta manera confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta nuestros días ha inferiorizado, silenciado y visibilizado negativamente la existencia de las comunidades afrodescendientes. La re-existencia apunta a descentrar las lógicas establecidas para buscar en las profundidades de las culturas —en este caso indígenas y afrodescendientes— las claves de formas organizativas, de producción, alimentarias, rituales y estéticas que permitan dignificar la vida y re-inventarla para permanecer transformándose. La re-existencia apunta a lo que el líder comunitario, cooperativo y sindical Héctor

Daniel Useche Berón “Pájaro”, asesinado en 1986 en el Municipio de Bugalagrande en el centro del Valle del Cauca, Colombia, alguna vez planteó: “¿Qué nos vamos a inventar hoy para seguir viviendo?”²⁶

Este capítulo sobre gráficas decoloniales, tiene como finalidad, plantearse la re-existencia de la gráfica, en el sentido planteado por Albán Achinte, resistencia y re-existencia. La doble pelea de desprenderse de la matriz del poder colonial y simultáneamente transformarse. En esta investigación que busca decolonizar la imaginación y el pensamiento, con la imaginación y el pensamiento en torno a la producción gráfica, como una manera *Otra* de ver y de hacer, pero también, como una manera *Otra* de producir, distribuir y de interactuar con otras subjetividades, dentro de la producción-investigación artística.

Desde una perspectiva crítica, ponemos en cuestión las convenciones institucionales y didácticas de la producción gráfica, es decir, poner en duda convenciones que se asumen de manera irreflexiva e invisible, casi fundamentalistas, sobre lo gráfico y que en muchos sentidos son reductos de una manera de hacer y de ver, gestados desde el pensamiento de la matriz del poder colonialidad y modernidad. Tales como reproducción serial, división jerárquica entre artista-grabador y artesano-estampador, desprestigio de la impureza, sobrevalorización de la técnica, en tanto su adecuado y exclusivo empleo, rigidez disciplinar, estratificación del taller y técnicas, jerarquía de los materiales, contratos de taller, originalidad, espacios de exhibición, montajes de exhibición, lógicas de consumo y de lectura de las obras gráficas. Así como desmontar los mitos europeos/norteamericanos que se han incrustado en los planteamientos sobre la gráfica y que se asumen como verdades eternas y que impactan su hacer en el aquí y ahora.

Con esta investigación no buscamos hallar el hilo negro, ni develar las fuerzas esenciales univocas, lo trascendental, y ontológico de lo gráfico, lo que buscamos entre otras cuestiones, es develar un entramado

de posicionamientos gráficos, diversos, plurales, heterogéneos, afines o encontrados, contrastados y reverberantes que generan la condición de posibilidad de un espectro amplio de la gráfica en nuestro contexto actual, desde esta noción nos desvinculamos de cualquier posición que implique una relación jerárquica de centro y periferia, o de escalinata de valores, asumimos que cualquier persona que se dedique a la gráfica, está aportando experiencias vitales y al mismo tiempo está generando una reflexión rigurosa sobre su hacer, contrario a lo que postula Martínez Moro como una *falta de actividad reflexiva*²⁷ suponiendo una separación entre mente y cuerpo, entre el pensar y el hacer, si pensamos que la producción gráfica ha demostrado una constante de reflexión sobre sí misma y su contexto artístico, social, político e histórico, demostrado en una amplia gama de discusiones puestas en imágenes estampadas sobre papel. Tal vez, a lo que se refiere Martínez Moro, es la escasez de ejercicios teóricos escritos y documentados sobre la reflexión gráfica, en lo que coincidimos, y por lo que trataremos de aportar algunas aproximaciones en esta investigación.

En nuestro contexto actual reconocemos experiencias gráficas tan amplias que cualquier ejercicio de documentación quedaría corto, además que de manera no deliberada excluiría otros procesos. Partiremos entonces de esta condición para exponer algunos ejemplos nada más como estrellas, puntos indeterminados e inconexos, puntos de partida para configurar una idea, entre tantas, de lo que ocurre en nuestro contexto actual. Dichos ejemplos precisan ciertas reflexiones en torno a la gráfica que, si bien no surgen desde una perspectiva decolonial, si aportan una dimensión crítica frente a los discursos dominantes de la matriz colonialidad/modernidad/pos-modernidad. Ejemplos que soportan ciertas categorías en tensión y que son claves, tanto en la configuración de una gráfica decolonial como en mi propia investigación-producción, tales como: tradición colonial/tradición local/tradiciones subsumidas; pasado/actuali-

26. Alfonso Albán Achinte, *Pedagogías de la re-existencia.*, 455. Artículo originalmente publicado como “Artistas indígenas y afrocolombianas: Entre las memorias y cosmovisiones estéticas de la resistencia”, en *Arte y estética en la encrucijada decolonial* (W. Mignolo y Z. Palermo, Ediciones del Signo, 2009). Y consultado en <https://es.scribd.com/document/357567790/PEDAGOGIAS-DE-LA-RE-EXISTENCIA> (Consultado el 12 de enero de 2018)

27. Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, (México Df.: Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 2008), 16

dad/modernidad; medios masivos/arte popular/arte contemporáneo; interdisciplina/matriz/indisciplina; huella/reflejo/imaginaciones; el mito de la multiplicidad o seriación/ vanguardias/retaguardias; talleres/oficios/reflexiones.

Gráfica o gráficas decoloniales, es un concepto que expone nuestros intereses de afectar el pensamiento gráfico a partir de articular las reflexiones y ejercicios críticos del llamado giro decolonial. Para ello partimos también de reconocer en la producción de autores gráficos, discusiones y proposiciones que nos parecen pertinentes y que aportan nuevos organismos para interconectar esto que hemos llamado gráficas decoloniales. Desde luego que algunos de estos autores no están o están poco informados de los planteamientos teóricos y estéticos del giro decolonial, pero no por ello su praxis no es capaz aportarnos *Otras* miradas que complejicen nuestra investigación.

1.2.1. Tradición colonial/tradición local/tradiciones subsumidas

En la obra de Leopoldo Méndez y del Taller de la Gráfica Popular, así como sus herederos, la Escuela de Cultura Popular Mártires del 68, podemos encontrar una clara tensión entre las formas de producción y los contenidos. Insertados en una larga tradición de representación gráfica en relieve. El grabado en relieve, concretamente la xilografía, llega a la Nueva España por medio del impresor Juan Pablos, quien con la venia del impresor alemán Juan Cromberger inició una sucursal del taller sevillano de Cromberger en la Ciudad de México²⁸. Con el arribo de la primera imprenta a la Ciudad de México en 1539, también llega de una manera u otra, la tradición y el pensamiento de la gráfica europea, aunque destinados principalmente a la hechura y distribución de libros, simultáneamente se explotó el grabado en madera para la ornamentación de estos. Aunque en un principio los grabados eran realizados en Europa e importados sólo para su estampación, se inicia una tradición de la xilografía en México dominada por los cánones y las visiones europeas y, paradójicamente a causa misma de la

dependencia europea, la re-invencción a partir de los clichés o matrices, los cuales fueron cortados y re-organizados para diferentes libros, creando una diferencia con las formas de producción europeas. Basta, entonces, decir que, si bien el grabado en México fue importado y con ello se impuso una manera de hacer de la gráfica, que se extenderá a los sucesivos siglos, la lejanía con los centros de producción, ya sea de materiales (papeles y tinta) y de herramientas (prensas) requirió que los impresores y talleres resolvieran las problemáticas de la escasez de materia prima y la distribución de sus estampas, incorporando diversas estrategias que le dieron otro tenor a la gráfica novohispana. Paradoja comprendida en la producción de gráfica post-revolucionaria, en la que simultáneamente se sigue, en lo técnico-formal, una tradición de producción gráfica dominante, con franca influencia de las vanguardias europeas (principalmente alemanas y francesas) y de la matriz colonialidad/modernidad, pero se fractura en el contenido y en su distribución, rechazando la idea de un arte burgués y de élites, integrando el ejercicio crítico, tanto en lo artístico como en lo político, al pensamiento gráfico. No estamos diciendo que dicho proceso sea exclusivo del pensamiento mexicano o latinoamericano, en la misma Europa la gráfica desde Daumier hasta Otto Dix y Kathe Kollwitz, había realizado una gráfica crítica, lo cierto es que en los casos de la Escuela al Aire Libre de Coyoacán, La Sociedad Mexicana de Grabadores, La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y el Taller de la Gráfica Popular, entre otros, integraron en su gráfica la crítica a la burguesía, dando pie a la gestación de un imaginario popular comunitario en el que, tanto los contenidos como las estrategias de distribución de las imágenes eran del y para el pueblo. Lo que atribuiría generar discusiones entre tradición (tradición europea del grabado/ imaginarios populares) y modernidad (vanguardias artísticas europeas/ posicionamientos anti-burguesas, anti-fascistas y pro-comunistas/ gráfica proletaria). La gráfica popular de la post-revolución trazó múltiples ejes de producción gráfica que aun hoy influyen la gráfica. Las normas y estratégicas de producción de la gráfica europea

28. Elías Guerrero Nolasco, "La imprenta de Juan Pablos en la Nueva España" (Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Bibliotecología, UNAM, 2012), 21.

fueron subsumidas por una gráfica popular, que hoy requiere de retro-alimentar la discusión sobre el papel de la gráfica en nuestro contexto.

1.2.2 Pasado/actualidad/modernidad

Algunos autores gráficos, a partir de migrar a Europa o a Estados Unidos, encontraron una tensión entre la producción artística hegemónica y su visión periférica, migrantes que se encontraron con la contradicción de vivir en primer mundo siendo del tercero, educados en términos artísticos desde una mirada occidental dominante, pero articulando un discurso desde lugares disidentes o fuera del centro. Autoras como Magali Lara y Martha Helión, posicionaron su reflexión desde lo femenino, otros como Felipe Ehrenberg desde la mirada outsider de los movimientos insurrectos latinoamericanos, Juan Manuel de la Rosa posó su reflexión sobre el desierto zacatecano, Ulises Carrión²⁹ desde otras formas de producción poética no convencionales y más próximas al performance, y Guillermo Gómez-Peña encarnó su reflexión sobre la frontera. En dichos autores la trama implica el pensar el arte desde *Otro* lugar. Un lugar que no es ni el origen (como toda la gráfica vinculada con recuperar las tradiciones imaginarias, gráficas y estéticas pre-colombinas o del novo-hispano) ni la contemporaneidad (como la gráfica que se piensa así misma como universal). reconocemos en dichos autores, la complejidad de articular en su obra gráfica convenciones tanto nacionales como extranjeras y ponerla en vilo en tanto mirada Otra descentrada y descolocada. Miradas y haceres enrarecidos que parten de dicha tensión de participar del centro –occidente- y de la periferia —tercer mundo— simultáneamente, de ser modernos/no-modernos, de estar rezagados e incluidos, de habitar en tiempos dobles: pasado/presente. La idea de contemporáneo aquí es muy importante, porque pone en tensión los tiempos, el momento en que para la matriz colonialidad/modernidad, el pasado (presente para los primitivos no-europeos/norteamericanos) se gana su residencia en la modernidad, el

presente-universal, pensado desde la matriz de poder colonialidad/global. Dichos artistas gráficos, pese a su diversidad y su diferencia, experimentan en su obra la tensión entre los tiempos, en la que un tercer tiempo, un tiempo montaje de tiempos, montaje de tradiciones y de reflexiones; tiempos llenos de fantasmas y como fantasmas mismos se miran extrañados, construyen una gráfica extraña, enrarecida.



Manchuria, Visión periférica. Centro Cultural Universitario. Monterrey, México, noviembre de 2007

1.2.3 Medios masivos/arte popular/arte contemporáneo.

Otras paradojas presentan la obra de artistas que, como lo hemos venido reflexionando habitan un pensamiento gráfico tenso, pluriversal, entramado o mejor dicho enmarañado, y que en dicha condición radica su potencia, desde ahí surge su pensamiento gráfico y que de alguna manera cuestionan la matriz de poder. La obra de Alejandro Pérez Cruz, Andrés Mendoza, Rodrigo Sastre y Dr. Lakra, habita en una frontera en la que se discuten y permean lo gráfico, como negociación con lo industrial, lo popular, lo masivo y lo personal. Una gráfica desobediente diría Mignolo, o de *desobedientes*, que no reparan en las

29. Ulises Carrión, poeta que incursionó en diversos medios, aunque nunca se vio como artista plástico o gráfico, su trabajo impacta de manera importante en las reflexiones sobre la gráfica contemporánea.

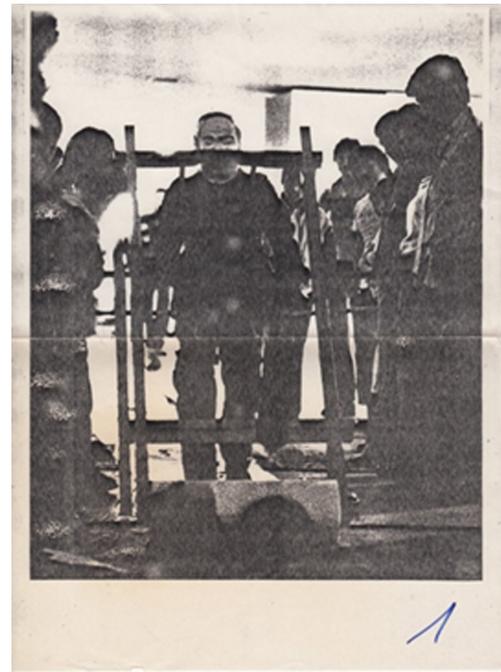


Alejandro Pérez Cruz, *Obra gris*, Siligrafía, 2016.

buenas costumbres de una estampa de “clases” o “gusto refinado” y ponen en cuestión las jerarquías epistémicas de las imágenes.

1.2.4 Interdisciplina / indisciplina.

La idea de *disciplina* arraiga muros invisibles en la producción artística y concretamente en la gráfica. Muchos de los espacios de enseñanza y difusión de la gráfica se constriñen a mostrar los elementos técnicos-formales que ha forjado una tradición y una manera de hacer, generando que personalidades más inquietas se desvinculen de los procesos formativos regulados por el corte de rigurosidad técnica de la gráfica y se re-articulen con otros procedimientos, sin abandonar el imaginario y las discusiones de la gráfica. Autores como Marcos Kurtycz, Luis Camnietzer, Liliana Porter, Óscar Muñoz, se desplazan de los modelos convencionales lo que Pastor Mellado refiere como *manierismo técnico*³⁰. Y se desplazan hacia la diversidad de medios, la integración de recursos múltiples y la desobediencia o indisciplina hacia las normas institucionalizadas, cuasi hieráticas, que han tomado control de los procesos gráficos, degradando su transformación en pensamiento y en imaginario.



Marcos Kurtycz, Performance: Muerte de un impresor. 11 de marzo de 1979, Auditorio Nacional de la ciudad de México

30. Justo Pastor Mellado, “El concepto de desplazamiento del grabado. Informe de campo”. En http://www.portalguarani.com/1755_justo_pastor_mellado/7436_el_concepto_de_desplazamiento_del_grabado_informe_de_campo_por_justo_mayor_mellado_.html (Consultado el 24 de enero del 2018)

1.2.5 Vanguardia/retaguardia

Existen maneras OTRAS de ser, estar, pensar e imaginar la gráfica. Grosfoguel en relación al pensamiento Zapatista, dice:

Partiendo de esta cosmología “otras”, los zapatistas, como su “marxismo tojolabaleño”, comienzan la “Otra Campaña”, desde el “retaguardismo” que va “preguntando y escuchando” en lugar del “vanguardismo” que va predicando y convenciendo. La idea de la “otra” es, al final de un largo diálogo crítico transmoderno con todo el pueblo mexicano, poder articular un programa de lucha, un universal concreto que incluya dentro de sí las demandas particulares de todos los sujetos y epistemes de todos los oprimidos mexicanos.³¹



ASARO/ Oaxaca 2006, *El arte del conflicto*, Murales portátiles.

Otra gráfica que pregunte y escuche, que se articule con otros saberes, con otras imaginaciones, que desobedezca al poder, a las jerarquías y ponga en juego los sentires, pensamientos e imaginarios de los oprimidos. Si existe una *otra* gráfica que pone en discu-

sión todos los niveles, de producción, distribución y consumo de la imagen, podemos citar el trabajo de Rini Templeton, el Taller de Arte e Ideología, grupo MIRA, el Taller de Investigación Plástica, Tepito arte acá, ASARO entre otros colectivos de arte, que han puesto en el centro de la discusión la organización social, la crítica al sistema-mundo, y la imperiosa necesidad de que los pueblos y barrios cuenten sus historias y sus maneras de realizarlas.

1.2.6 Talleres/trabajo/oficio

Decolonizar el taller es una de las tareas urgentes, pensamos, para la transformación de la gráfica y su integración en lo social, Paradójicamente y aun cuando en los talleres se produce el porcentaje mayor de obra gráfica “crítica” estos siguen operando con vicios heredados de las jerarquías de poder, de la exclusividad de la producción artística y del mercado de la estampa. Siendo los talleres en el mayor de los casos, espacios de enseñanza y de difusión del grabado, aún están permeados por egoísmos y recelos. Mucho del trabajo de reflexión, se tiene que hacer desde el lugar que ocupan los talleres en la actualidad, su capacidad de dialogo, des-jerarquizar los conocimientos y las estructuras de sometimiento, en las que, por ejemplo, el impresor no es exclusivamente un ejecutante. En su interacción organizativa un taller de grabado, tiene la posibilidad de articular procesos de enriquecimiento teórico, estético y gráfico, nutriendo cada una de las partes y respetando cada voz, en la que pueden participar de manera crítica y flexible las posturas de cada uno de los integrantes, en las que se rompa el privilegio del grabador/artista sobre el impresor/ejecutante; de la gráfica tradicional sobre la experimental, de ciertos saberes sobre otros. Podemos citar algunos ejemplos que dan batalla desde esta trinchera, pero estamos aún lejos de formar una organización que deslegitime los vicios jerárquicos y excluyentes que ha impuesto la matriz del poder colonialidad/modernidad.

31. Castro-Gómez y Grosfoguel, “El giro decolonial...”, 75.

1.2.7 Huellas/reflejos/imaginaciones

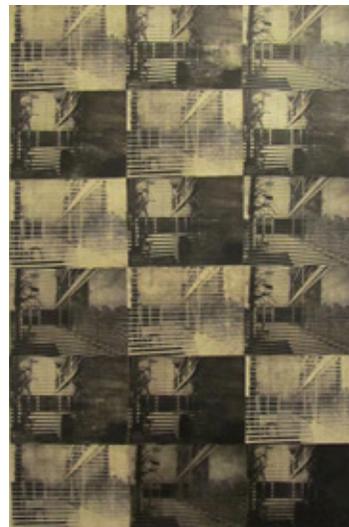
La gráfica es parte de un flujo de pensamiento artístico imaginario en la que se articulan dos maneras de creación, de producción y de imaginación. Una manera podemos decir que es la creación o configuración de imágenes a partir de las huellas; y la otra manera implica la reconstrucción de imágenes por reflejos. Dicha relación puesta en juego en balanzas infinitas en las que algunas veces una predomina y otras viceversa. La tensión que permite articular imágenes entre huellas y reflejos, es lo que diversifica, nutre y amplifica los discursos gráficos, siendo solo esto una interpretación metafórica, de lo que pensamos como gráfica. Desde nuestra perspectiva crítica, es en la relación o montaje de dichos elementos que surge un imaginario específico y que en interrelación con otros es que podemos hablar de un pluriverso de imaginarios en relación a la gráfica. Algunos de los artistas en los que reconocemos una investigación y pensamiento sobre la huella o el reflejo, o la relación de ambas maneras de producir, son: Nunik Sauret, Pedro Ascencio, Moreno Capdevilla, Gabriel Orozco, Pilar Bordes, Carla Rippey, Omar Barquet, Francis Alÿs, Alejandro Pérez Cruz y un extenso etcétera. Es desde esta amplia gama de posibilidades gráficas que reconocemos en nuestro contexto la diversidad de imaginarios que ponen en discusión el ser de la gráfica en “otras” tramas y “otros” imaginarios.



Gabriel Orozco. *Polvo Impreso*, Aguafuerte sobre papel, 20 x 16.5 cm, 2002.

1.2.8 El mito de la multiplicidad.

Tal vez el error más recurrente es pensar que la democratización del arte tiene que ver con la seriación o multiplicación de la obra, primero porque se desacraliza y después por su alcance a la mayor cantidad de personas, lo incorrecto de dicho axioma estriba en que eso no sucederá sino desmontamos el sistema de producción colonial/global. Es más, la publicidad y los medios masivos, han incorporado la reproducción de las imágenes en sus estrategias de mercado. Con ello el mito de la gráfica como espectro de largo alcance se ha visto rebasado por los medios masivos, generando, por cierto, un arte electrónico o insertado (siendo crítico o no) en el desarrollo de las nuevas tecnologías. Lo cierto, es que no es en su carácter de reproducible que ascienda al ideal democrático, sino como lo mencionábamos anteriormente insertándose dentro de las discusiones y necesidades de grupos específicos, si así le fuera requerido, interactuando con imaginarios y construyendo espacios integrales de transformación del mismo pensamiento gráfico, dicho de tal manera, es probable que la reproducción, seriación o multiplicidad de la obra gráfica, tenga como atributo elementos gráficos-conceptuales, que evidencien procesos como la acumulación, el vestigio, el desplazamiento y/o la apropiación, así como saberes que los impresores dominan y que puedan ser empleados en algo más allá que la seriación que intenta multiplicar



Pilar Bordes, “Desde mi escritorio”. Heliograbado

una imagen. Algunos ejemplos de esta variación gráfico-conceptual, lo podemos ver en la obra de William Kentridge, del Pilar Bordes, o Ernesto Alva. En dichos autores la matriz no cumple exclusivamente con la función de generar originales múltiples, sino que es su reproducción la que se integra a la obra, de tal manera que incorpora la repetición o reproducción como punto de partida de creación, en el caso de Pilar Bordes la repetición organiza la diversidad de estados por el que pasa una matriz en el proceso de acidulación.

1.3. LA NOVELA NEOPOLICIAL

La gráfica y la novela policial, comparten en sus respectivos universos la doble partida de ser poco valorados por parte de los sistemas de legitimación de las elites culturales e intelectuales y ser bien recibidas por los públicos populares. Si bien no es una norma, lo que nos interesa es cómo tanto la gráfica y lo policial habitan un espacio desplazado del centro: periférico, en ruinas y herrumbroso. Y cómo desde ese espacio configuran una articulación del mundo, una re-existencia, y una crítica a las estructuras institucionales y epistémicas modernas/coloniales que las excluyen e ignoran.

Por cuestiones estrictas de metodología desarrollaremos en este subcapítulo las relaciones que encontramos entre la novela neo-policial y el pensamiento crítico latinoamericano, precisando que lo que nos interesa es reconocer cuáles son los elementos del neopolicial atravesados por el pensamiento crítico, que nos interesan en tanto que afectan la investigación y producción gráfica. Aclaramos, no estamos realizando una investigación literaria, sino una investigación en el campo de las artes visuales, concretamente la gráfica, que nos permita reconocer los elementos de significación, imaginarios y estéticos, que se desprenden de la realidad literaria del neo-policial que nos incitan y aportan “otras” maneras de producción. Dicho de otra manera, utilizamos las novelas del

neopolicial como realidades literarias (como son) que nos aportan conocimientos y nutren nuestra experiencia, experimentación y producción gráfica.

Para poder hablar del neopolicial haremos una breve reseña de sus antecedentes. Paula García Talaván señala:

La mayor parte de la crítica identifica los orígenes de la novela policial en los relatos publicados por el escritor norteamericano Edgar Allan Poe entre 1841 y 1844 en distintas revistas: “The murders of the rue Morgue” (1841), *Graham’s Magazine*; “The mystery of Marie Rogêt” (1842), *Ladies’ Companion*; y “The purloined letter” (1844), *The Gift*.³²

Posteriormente dice Juan José Galán Herrera:

Rápidamente en Europa surgen dos escuelas de lo que se ha dado en llamar novela problema: la escuela anglosajona y la escuela francesa. Aunque la lista de autores es inmensa, destacaré los más representativos. En la escuela francesa son importantes Gaborieau, Maurice Leblanc, Gaston Leroux y George Simenon y en la escuela inglesa Conan Doyle, G.K. Chesterton y Agatha Christie.³³

Los personajes se caracterizan por ser extremadamente inteligentes, de tal manera que es a partir de métodos sistemáticos y racionales por los que se pueden resolver los crímenes.

Para la década de 1920 surge en Estados Unidos la llamada *novela negra*³⁴, en el contexto del final de la “Gran Guerra” (la primera guerra mundial), la recesión financiera del 29, la ley seca, la consolidación de las mafias y la corrupción del aparato estatal norteamericano. El cambio generacional modificó el carácter de los personajes, resaltando no tanto su racionalidad, sino su psicología. Dice Galán Herrera:

El nacimiento de la novela negra en los conocidos Pulps, revista de pésima calidad por su impresión defectuosa y presentación sensacionalista, de muy bajo

32. Paula García Talaván, “La novela neopolicial latinoamericana una revuelta ético-estética del género, *Cuadernos Americanos* 148 (2014): 63, <http://www.cialc.unam.mx.pbidi.unam.mx:8080/cuadamer/textos/ca148-63.pdf> (consultada el 24 de Octubre de 2017)

33. Juan José Galán Herrera, “El Canon de la novela negra y policiaca”, *Tejuelo* N°1 (2008), 60. En [Dialnet file:///C:/Users/Roberto%20Carlos/Downloads/Dialnet-ElCanonDeLaNovelaNegraYPoliciaca-2564516.pdf](file:///C:/Users/Roberto%20Carlos/Downloads/Dialnet-ElCanonDeLaNovelaNegraYPoliciaca-2564516.pdf) (consultada el 24 de octubre de 2017)

34. La novela negra debe su nombre al francés Marcel Duhamel, que en 1945 creó la *Serie Noire*.

costo y que llegaba a todo el país. Su mejor época fue de 1920 a 1940. La revista *Black Mask* (donde publicó sus relatos Dashiell Hammett) apareció en los años 20 impulsando este género.

Ahora, el detective es un personaje falible, que se ve afectado por el enemigo, que está bajo presiones sociales y que revelará no sólo las verdades circunstanciales, sino también las humanas. Dashiell Hammett instaurará un nuevo modelo. También Raymond Chandler escribió en *Black Mask* un relato titulado *Los chantajistas no perdonan*, de 1933. En su primera novela *El sueño eterno* (1939) dará a conocer al detective Philip Marlowe

Estas revistas consagran la palabra detective como adjetivo del género: detective tales, detective fiction... Sin embargo, aunque utilicen distintos nombres para el género, el estilo con el que escriben suele llamarse *hard boiled*, aunque esto hace referencia más al lenguaje que al tema.³⁵

Una segunda generación norteamericana se desprendió de los grandes mitos del policial y de la novela negra de los 20s, surgieron autores que encarnaron en sus personajes (no exclusivamente detectives) las patologías sociales, devenidos del final de la Segunda Guerra Mundial, la bomba atómica, el inicio de la guerra fría, los movimientos obreros, feministas y negros en EUA, dieron un vuelco a las inquietudes literarias criminales, autores como Jim Thompson, Chester Himes, Patricia Highsmith, James M. Cain, David Goodis, entre otros.

El género prosperó y diversificó llegando a producir obras en todo el mundo y con variadas calidades. En América Latina, dice García Talaván:

En la novela policial practicada en los países de América Latina —principalmente en Argentina, Chile, México, Cuba y Brasil—, debemos señalar que, sin haber gozado de una verdadera tradición hasta los años setenta, este tipo de novela es una de las manifestaciones más interesantes y prolíficas en la narrativa de los últimos años ya que, de la mano de escritores de reconocido prestigio internacional, proporciona numerosos ejemplos con evidentes rasgos comunes. Efectivamente, entre los países de

América Latina puede hablarse de una identidad literaria del género policial, construida con atributos nítidos, tales como la tendencia al realismo más crudo, la revisión de las historias oficiales, la recuperación de formas de la cultura popular y la insistencia en la crítica social y en la reflexión metaficcional [...] neopolicial, término acuñado por Paco Ignacio Taibo II en 1990 para designar la clase de prosa que desde hacía algunos años venían practicando escritores de origen latinoamericano como Mempo Giardinelli, Ramón Díaz Eterovic, Leonardo Padura Fuentes y el mismo Taibo II, cuyas características básicas son, en palabras de este último: “la obsesión por las ciudades; una incidencia recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad policiaca y el abuso del poder; un sentido del humor negro [...] y un poco de realismo kafkiano”. Dicho término pasó a ser inmediatamente utilizado por escritores como Padura, quien comenzó a nombrarlo en entrevistas, artículos y ensayos, generalizando su uso. Pero también ha sido rápidamente aceptado y asimilado por teóricos y críticos literarios interesados en la nueva orientación genérica.³⁶

Un cuestionamiento pertinente en este momento es ¿Por qué realizar una investigación sobre la literatura neopolicial para el desarrollo de un proyecto de producción e investigación en la gráfica? En primer lugar, porque existe una filiación personal a la narrativa policial, de tal manera, que ha pasado de ser una lectura íntima y meramente placentera, a una necesidad estética, quiero decir, que el policial desde hace ya varios años se ha vuelto una fuente de particularidades estéticas con las que dialoga mi producción plástico-gráfica, la intención en todo caso, no es la de mostrar solamente tal dialogo sino inaugurar a partir de la presencia del policial un empalme con la imagen gráfica, es decir, un montaje en fracturas. En segundo lugar, y aunado a lo anteriormente dicho, el policial ha pasado a ser de una narrativa menospreciada a ser un ojo crítico de las condiciones históricas. El género policial producto de la modernidad, pone en juego sus valores y simultáneamente sus demencias y per-

35. Juan José Galán Herrera, “El Canon de la novela negra y policiaca”, *Tejuelo N°1* (2008), 61-62. En Dialnet file:///C:/Users/Roberto%20Carlos/Downloads/Dialnet-ElCanonDeLaNovelaNegraYPoliciaca-2564516.pdf (consultada el 24 de Octubre de 2017)
36. Paula García Talaván, “La novela neopolicial latinoamericana una revuelta ético-estética del género”, *Cuadernos Americanos 148* (2014): 72-73, <http://www.cialc.unam.mx.pbidi.unam.mx:8080/cuadamer/textos/ca148-63.pdf> (consultada el 24 de Octubre de 2017)

versiones³⁷. De ahí el interés en la narrativa neopolicial latinoamericana, en la que al mismo tiempo que se trazan peripecias literarias se realiza una crítica a las estructuras del poder, sean estatales, privadas, internacionales y/o locales, en un contexto latinoamericano como el nuestro. Dice Leonardo Padura hablando del caso de la narrativa policial mexicana:

En un país donde la corrupción policial y política es, día a día, titular periodístico (junto al aumento de la violencia, el tráfico de drogas y el secuestro) resulta fácil advertir por qué la novela policiaca no ha renunciado a un afán realista y de denuncia, a veces muy explícita. Esta actitud, más ligada al modelo de la escuela norteamericana que a ciertas tendencias postmodernas que prefieren disolverse en lo “ligh”, le dan un matiz diferente a una narrativa que, en lo formal, sí ha acudido a las más diversas experimentaciones y en lo estructural se ha permitido todas las libertades.³⁸

La reinención del neopolicial como una re-existencia podríamos convenir, en la que habitan simultáneamente las discusiones sobre las formas y estrategias en que se narran las historias y el posicionamiento ético-político sobre el acontecer. Discusiones que problematizan tanto el qué, el cómo y el por qué, de su narración. Esta re-existencia, entendida, como confrontación ante la realidad establecida por el proyecto hegemónico y re-inención propia para seguir transformándose. Es imperativo dicho cuestionamiento en la gráfica, y no sólo en tanto sobrevivencia porque sí, sino por que posibilita un diálogo entre imaginarios. Es vital para la gráfica para seguir transformándose replantear el qué, el cómo y el porqué de su ser, de su existencia en tanto producción de imágenes, en tanto producción cultural. Es justo en esta disyuntiva en la que pensamos que la narrativa policial aporta rutas de reflexión, con las que la gráfica puede entamar una correlación y una rearticulación.

Delimitaremos nuestra investigación a tres autores del neo-policial Iberoamericano que, retomando la

idea de Benjamin de las *constelaciones*³⁹, construyen entidades autónomas de lo policial y paradójicamente configuran una dibujo crítico de lo iberoamericano. Nos referimos a Paco Ignacio Taibo II, Leonardo Padura y Ramón Díaz Eterovic.

1.3.1. Tres autores, tres detectives, tres ciudades

Es importante precisar cuáles son los criterios por los que delimitamos la investigación a estos autores y sus correspondientes detectives. Los países de Cuba, Chile y México, pertenecientes a lo que algunos autores llaman el sub-continente latinoamericano, pero con importantes diferencias geográficas, climáticas, históricas y políticas, son entidades que al mismo tiempo son próximas y lejanas, resaltamos pues la idea de diferencia entre estos países, la diferencia es lo que los une.

El primer criterio que nos interesa investigar es sobre la relación entre el detective y la ciudad en una temporalidad amplia, lo cual reduce consistentemente a los autores, principalmente, ya que son pocos los autores que han trabajado una serie de novelas con el mismo detective de personaje principal (sin afán de excluir, los principales son: Díaz Eterovic, Padura, Ampuero, Fonseca, Mempo Giardinelli, Ramírez Heredia, Elmer Mendoza, Taibo II, Vázquez Montalbán, Ferran Torrent.) Nos interesa la idea de serie o saga de novelas, para reconocer las transformaciones tanto del personaje como de la ciudad. En los casos de Mario Conde (de Padura) y Héctor Belascoarán Shayne (de Taibo II), la cuestión fue más sencilla, en el caribe y en centro/Norteamérica, existe poca bibliografía policial y difícil de conseguir, dedicada a un solo detective. Concretamente en ambos casos fue la tensa e íntima relación con sus respectivas ciudades la que nos hizo decantarnos por ellos.

El segundo criterio es la relación con los procesos histórico políticos, lo cual nos ponía en la elección de ponderar algún autor que refiriera a las dictaduras sudamericanas, la determinación de indagar sobre el

37. Siegfried Kracauer, *La novela policial: Un tratado Filosófico*, (Buenos Aires: Paidós, 2010), 25.

38. Leonardo Padura Fuentes, “Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica”, *Hispanérica. Revista de literatura* N. 84 (1999), 45. En URL: <http://www.jstor.org/stable/20540154> (consultado el 18 de enero del 2018)

39. Cecilia Capannini, “*La constelación benjaminiana como efecto del montaje*”, (Argentina: Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes, Secretaría de Ciencia y Técnica, 2013), 45.

caso chileno, no tiene que ver con dejar de lado las terribles masacres en Brasil, Argentina, Uruguay, Paraguay y Perú, sino que fue la acción directa de intervención norteamericana en el golpe de estado a Salvador Allende, primer presidente socialista electo democráticamente, y que nos parece una piedra angular que trastocó la posibilidad de transformación de la vida chilena y latinoamericana, lo que nos determinó elegir a un autor chileno. Son dos los autores chilenos quienes han desarrollado en sus sagas de novelas, un personaje detective: Díaz Eterovic y Ampuero. El criterio de selección estuvo demarcado por una profunda relación del personaje con la ciudad y también su escepticismo crítico frente a lo establecido. De ahí que declináramos por el detective Heredia de Díaz Eterovic.

La relación entre detectives y sus ciudades respectivas, no sólo determina el tono de las novelas, también nos muestra las dimensiones críticas de los autores, que pueden con su narración transitar por las aguas turbias de ciudades que, al ojo de cualquier foráneo europeo, están en el límite de caer en el caos absoluto y cuasi mítica o mágicamente tienen la entereza del sobreviviente. Ciudades y detectives sobrevivientes. Imposible desencarnar en Belascoarán la contaminación de la Ciudad de México; en Conde el denso calor y el olor a tabaco y ron de la Habana; y en Heredia el frío andino de invierno, con sus tintos y lenguaje verborreico de Santiago. Correspondencias entre detectives y sus ciudades.

1.3.2. Héctor Belascoarán Shayne

El 1976 se publica la novela *Días de Combate* primera de la saga que tienen como protagonista a Héctor Belascoarán Shayne. Exingeniero, auto-excluido de la maquinaria industrial clase-mediera, convertido a detective en la búsqueda del estrangulador auto-nombrado *cerevro*⁴⁰. El Apellido Belascoarán viene de su padre, un marino mercante vasco, con actividades anarco-comunistas exiliado por el franquismo español; el Shayne arriba de su madre, una cantante de folk irlandés. Chilango de corazón, tiene dos her-

manos (Carlos y Elisa), los que en algunas ocasiones se convierten en compañeros de andanzas, así como los entrañables Carlos Vargas de oficio tapicero, Gómez Letras plomero y el “Gallo” Villareal experto en drenaje profundo. Enamorado de “la chica del pelo de cola de caballo” un casi fantasma que ronda en las novelas en los mejores o peores momentos de las extravagantes cruzadas que ha emprendido nuestro personaje. Se ha enfrentado al ya citado estrangulador “*cerevro*”, a un policía homosexual closetero que trata de ocultar sus actos a pulso de crímenes, a la investigación de la posible e idílica idea del General Emiliano Zapata vivo, a la extorsión de un productor de fotografías clandestinas en las que se vinculan algunos personajes “prestigiosos” de la política nacional, a un porro estudiantil devenido en gánster de PRI, al lavado de dinero y asalto de bancos de un grupo liderado por el jefe de la policía de la Ciudad de México, a un grupo paramilitar escondido en las entrañas de la policía del metro, a un gusano-agente de la CIA que trata con narcos y traficantes de armas, a una actriz desaparecida vinculada a un productor responsable de la desaparición de todas las prostitutas de un pueblo en Zacatecas, entre muchas de sus aventuras, en las que de por medio ha perdido un ojo, parte de la movilidad de una pierna y ha ganado balazos que le han costado la vida, explosiones, navajazos y algunas simples y misericordiosas sonrisas. Belascoarán es un detective a contra-lógica en una ciudad sin lógica, que se sube al metro, se come unos tacos y no bebe alcohol, en contra de lo que cualquiera pudiera pensar de un personaje mexicano. Su metodología se basa más en el estar preguntando y meter las narices donde no se debe, que en cualquier análisis deductivo. Hijo de la modernidad impuesta en las macro-ciudades de la periferia y el tercer mundo, simpatiza con los jodidos, los de abajo, los rotos y desesperanzados, pero también con el albur, la alegría, el desmadre de quienes no tienen nada que perder porque lo han perdido todo y para quienes la justicia regresará después de recorrer un largo camino, pero un justo camino en el que serán reivindicados.

40. Se autonombra *cerevro*, con v para despistar a la policía y hacerlos pensar que es un autor poco letrado y de una condición económica baja.

1.3.3. Mario Conde

En 1991 se publica *Pasado Perfecto*, la primera novela de la tetralogía llamada las cuatro estaciones y primera serie de novelas que protagoniza el Teniente Investigador de la Policía de la Habana, Mario Conde. Conde nació en Calzada, un barrio humilde de la Habana en 1955. Estudió el pre-grado en La Víbora, de dónde surgen sus sueños de ser escritor y en donde conoce a sus grandes amigos, cómplices étlicos de las noches calurosas de la habana: el *flaco* Carlos, excombatiente de la guerra en Angola, herido de bala en la columna y postrado para siempre en una silla de ruedas; a ellos les acompaña el *conejo*, Andrés, *Miki Cara de Jeva*, y *Candito el Rojo*. Escéptico, siempre con un ojo dudoso y un sexto sentido que le advierte de mala gana cuando algo anda mal, Conde es un melancólico, con la mirada clavada en la tierra y no en el mar, no busca salir de la isla, pero si es crítico frente a la corrupción, los malos manejos, la negligencia y las contradicciones que se han radicalizado con la caída del bloque soviético. Sus pesquisas que van desde el descubrimiento del asesinato del esposo de su gran amor, la muerte de un travesti, la extraña muerte de una maestra de química en su propio departamento, un cadáver en la playa del Chivo, hasta sus investigaciones ya no oficiales, dada su salida del cuerpo policiaco. Vuelto traficante de libros indaga sobre una cantante de boleros desaparecida insertándose en el submundo de los incunables y las antigüedades habaneras, así como la investigación sobre un cuadro de Rembrandt introducido en La Habana como pago por ingresar a una familia de judíos polacos, que escapaban de las garras de los Nazis y traicionados por las autoridades cubanas. En Conde leemos todas las contradicciones de la Cuba de inicios de los 90s y del nuevo milenio, el desánimo, la represión, pobreza, hambruna, pero también reconoces el sentir de una mirada crítica, que pone en duda también los tan aclamados valores occidentales, una sociedad mestiza, con fuertes vínculos de arraigo en la religión, la cultura, el deporte, y la comida. Una ciudad que nos es narrada desde los vericuetos de ser un crítico tanto a lo de afuera como a lo de adentro.

1.3.4 Heredia

En el año de 1987 se publica *La ciudad está triste* de Ramón Díaz Eterovic, que inicia la saga de novelas que narran las peripecias del detective “Heredia”. Llamado a secas Heredia, es un huérfano criado en un orfanato de curas católicos, su madre muere cuando tiene tres años y no conoce a su padre, es educado por un carismático cura de nombre “Brown”, haciendo clara referencia al personaje detectivesco de Chesterton. Heredia es un personaje un tanto parco, lleno de citas poéticas y literarias, gustoso de las novelas de detectives. Estudió leyes, pero rápidamente abandonó el curso de la carrera para iniciarse en un amplio número de trabajos y servicios hasta que decidió ingresar al mundo de la investigación privada, en un inicio resuelve simples casos de robos y de persona extraviadas, hasta que poco a poco va ingresando en las torcidas historias del Santiago que vive la llamada transición democrática y que intentaba velar los atropellos y crímenes desatados por la dictadura pinochetista. El Santiago de finales del siglo XX lleno de fantasmas y de contradicciones como muchas de las ciudades latinoamericanas, arrinconadas por un pasado doloroso y un futuro inocuo. Sus grandes aliados son Anselmo, un quiosquero vecino con quien comparte el gusto hípico, y el deleite de las caricias étlicas; y Simenon, su gato con quien entabla los más absurdos diálogos, en los que no nos queda claro si es una extensión de su propio monólogo o una manifestación fantástica de las habilidades gatunas para dialogar, Simenon es una clara referencia al autor belga de novelas policíacas. Heredia es descortés y nada grato con la policía, sospecha irremediamente de ella aun cuando han tratado de limpiar su nombre, se sumerge en los barrios bajos y anda de cantina en cantina, de tugurio en tugurio, buscando las pistas sobre desapariciones forzadas, asesinatos, robos, tráfico de armas, de personas, y un largo etcétera que dan ejemplo de las condiciones actuales de las sociedades latinoamericanas.

1.4 EL PENSAMIENTO CRÍTICO LATINOAMERICANO.

El subtítulo de “pensamiento crítico latinoamericano” refiere a un documento compilación titulado de

la misma manera, y coordinado académicamente por Ricardo Salas y él dice al respecto del dicho pensamiento:

¿existe tal pensamiento?, ¿Cuáles son sus tradiciones reflexivas y críticas?; este pensar, ¿se encuentra proyectado en el actual debate epistémico e ideológico? Sin intentar bosquejar una respuesta a partir de los resultados de las épocas anteriores, nos parece que bastaría considerar la rica y contemporánea productividad intelectual, vinculada a tradiciones propias acerca de la existencia compleja y variada del pensamiento latinoamericano actual.⁴¹

La adjetivación de crítico, nos parece medular en tanto que, si bien se inserta en una tradición del pensamiento marxista, sucedido y apropiado por la escuela de Frankfurt en sus diversas generaciones, y que impacta de manera importante en las posiciones no-occidentales y poscoloniales, nos interesa en tanto cuestionamiento de los discursos y sus métodos del pensamiento hegemónico del poder. Dice Salas:

El hecho de adjetivar, en estos tiempos de des-encanto, de crítico el pensamiento puede parecer controvertido, pero queremos seguir una propuesta conocida por la tradición moderna: que apunta, en primer lugar, a precisar que todo pensamiento cuestionador requiere asegurar las formas de justificación de su propia aproximación. [...] un ejercicio que devalúa las limitaciones de las perspectivas disciplinarias y apunta a ejercer un cierto control y validación de las categorías utilizadas por el trabajo intelectual del continente. [...] se trata de un pensar que cuestiona las formas discursivas veladas o encubiertas, tan propias de las ideologías de la dominación, del cinismo imperante y de la negación del otro.⁴²

Atravesar la mirada que interpreta el neo-policial a partir de las reflexiones, conceptos y categorías del pensamiento crítico, y así mismo sumar al pensamiento crítico elementos que brotan del neo-policial, generan una apertura del pensamiento teórico ante la imaginación y la producción estética. De ahí nuestro

interés. Dirigido a configurar una crítica a la teoría del arte y una teoría crítica del arte.

1.4.1 La otredad detectivesca.

El concepto de otredad o de alteridad referido por el pensamiento latinoamericano en relación a la ética-filosófica de Emanuel Levinas, atraviesa también la producción estética, si bien no es un axioma irreductible, si es claro que buena parte del pensamiento crítico ha visto “en el rostro del otro” una noción que enfatiza el lugar que ocupa nuestro pensamiento, nuestra imaginación y nuestro sentir del mundo. Dice Antonio Sidekum:

Levinas rompe con la tradición filosófica occidental, al introducir en su reflexión las categorías del “rostro del otro”, la alteridad como el principio de la filosofía. A través de los conceptos de alteridad y de exterioridad somos llevados al punto central de la filosofía de la ética de la alteridad: la experiencia por la liberación del otro que se encuentra en la injusticia. Pero, el “otro” en América Latina no sería una categoría abstracta sino el que está más allá de un sistema opresor: el oprimido, llámese indio, campesino sin tierra, el marginal de las periferias de los grandes centros urbanos, el desempleado, el pobre del pueblo que clama por la justicia, es decir aquél que nos interpela teórica y prácticamente desde su miseria.⁴³

¿Qué tan Otro es un detective, perseguido y asesinado por la policía, qué anti-axiomático, qué anti-policial es que criminales y policías sean los mismos, qué anti-romántico que el investigador termine de traficante de libros, qué anti-realista que el Watson chileno sea Simenon y que éste sea el gato del detective? El detective del neo-policial, pulula por las calles, los barrios, cantinas ilegales, trastiendas, comenta los resultados del baseball, las últimas noticias del espectáculo, y lo caro que están las tortillas; sus amigos son intelectuales desde abajo, conocedores de los robos del senado, del ministro, sobrevivientes de las hambrunas y los malos momentos; amantes de fantasmas que vuelan por la vida, como la vida misma.

41. Ricardo Salas coord. *Pensamiento crítico latinoamericano: conceptos fundamentales*, (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2005), 9.

42. Salas coord. *Pensamiento crítico latinoamericano: conceptos fundamentales*, 10.

43. Antonio Sidekum, “Alteridad”, 19.

Dice Sidekum, que *Hablar de la alteridad significa, antes que nada, incluir la ética en el pensar*⁴⁴. Belascoarán al enfrentar al capitán corrupto de la policía, que manejaba a un grupo de porros encubiertos partícipes de la represión del jueves de corpus en 1971, ubica en el mismo lugar la ética y la vida, dignificar a los *otros*, los estudiantes asesinados, los sobrevivientes, a pesar de la vida propia.

Continúa Sidekum:

la filosofía de la liberación como un pensar que surge de una historia de sufrimiento y que por lo tanto sirve como fundamento ético para comprender la alteridad. Ella será, en ese sentido, una nueva dimensión de la filosofía. Esta filosofía coloca un nuevo horizonte en la luz de la historia. Ella apunta a los derechos fundamentales de los oprimidos y sus virtudes.⁴⁵

Los detectives del neo-policial latinoamericano, no representan los intereses de ningún grupo en el poder, todo lo contrario, realizan su trabajo pese a que con ello se juegan la vida, por la dignidad, solidaridad con los otros. Ahonda Sidekum:

Esta nueva forma de sociedad se establecerá por las luchas solidarias históricas contra la totalidad, descrita por Levinas, que se manifiestan como guerra, imperialismo, como fuerza militar, por la dictadura económica en el Tercer Mundo, en la alienación (agregamos masacre) de la juventud y la manipulación social [...] la verdadera liberación se origina en el otro, que se encuentra en la exterioridad, en la injusticia.⁴⁶

1.4.2 Cultura *noir* y desde abajo.

Desprenderse de la idea dominante de la cultura, que se piensa como una jerarquía que divide a los letrados de lo analfabetos, al “buen” gusto de las clases altas del gusto popular, lo bello frente a lo feo o grotesco, de lo sublime frente a la cólera, ha sido en gran parte tarea de los planteamientos de los estudios culturales

y del pensamiento crítico latinoamericano, la mezcla forzada e impuesta de las culturas: culturas indígenas, blancas europeas y africanas, y en la actualidad podemos reconocer grandes migraciones también con las culturas del lejano y del medio oriente, más la mezcla ya gestada desde España, con las culturas árabes y las judías. Dice Cristián Parker:

La cultura latinoamericana, por ejemplo, es el resultado de confluencia contradictoria de la cultura occidental –con un aporte principal iberoamericano- y de las culturas indígenas. La dominación colonial gestó una forma peculiar de mestizaje racial y cultural que –con el aporte africano de la población traída como mano de obra esclava- fue conformando la base histórica de lo que hoy entendemos como cultura mestiza indo-ibero-latino-afro-americana.⁴⁷

El neo-policial no se desarraiga de dicho mestizaje, incrustando elementos de tradiciones literarias británicas, francesas y norteamericanas, se genera un contrapunto con las construcciones culturales propias, la idiosincrasia impregnada en el lenguaje, en las construcciones narrativas, los contextos sociales, el estilo de vida, la comida, el gusto musical, pictórico y poético de cada uno de sus detectives, de cada uno de sus personajes. La apropiación de lo negro y/o policial se trama con cierta ironía o sentido del humor, a diferencia de la imposición de los cánones y estéticas formuladas por la matriz colonial, la novela negra aparece más bien como una forma cultural que se desprende, o que se hurta para integrarla a la producción cultural propia, desposeyéndola de todos sus atributos dogmáticos y dominantes. Ironizándola y alterándola, la literatura latinoamericana se hizo de ella arropándola con vestimentas más sencillas, parchadas y deshiladas, que se fabrican y se bordan desde abajo, desde la tierra, desde el pavimento o la playa, desde los sueños urbanos que pululan en los callejones, en las cantinas de mala muerte, en los barrios, desde esos lugares que el pensamiento hegemónico

44. Sidekum, *La alteridad*, 19.

45. Sidekum, *La alteridad*, 20.

46. Sidekum, *La alteridad*, 21.

47. Cristián Parker, “Cultura”, 80.

quiere borrar a punta de desplazamientos y/o gentrificación, pero que el neo-policial ha plasmado como una realidad visible a todas las luces. Recuperemos entonces el sentido de Cultura, dice Parker:

En su etimología latina (*cultura*) se remonta al cultivo de la tierra. Parece originarse en la expresión latina *colere* que refería a la recolección, luego referida a la acción de preparar la tierra para el cultivo: *cultus agri*, en tanto *cultus deodorum* se aplicó a los dioses. En la Europa medieval se aplicó *cultus agri* para el laboreo de los campos y el *cultus mentis* para el cultivo de la mente en el marco del dualismo material/espiritual. [...] El Hombre culto es, antes que nada, etimológicamente, aquel sedentario capaz de dominar la tierra por un conjunto de operaciones orientadas a extraer sistemáticamente del suelo los vegetales útiles para la satisfacción de sus propias necesidades alimenticias.⁴⁸

1.4.3 Por la dignidad de la diferencia.

Una de las discusiones imperantes en nuestro entorno es sobre el derecho de la diferencia, sea ésta racial, étnica, sexual, de género, laboral, de clase y cultural, pero sin cuestionar en tanto que esta diferencia es reductible al todo. Los mercados han apostado a la diferencia como ponderación de dominación racial, étnica, sexual, de género, laboral, de clase y cultural, es decir, diferencia superficial solo y en tanto consumidores que ensanchan las arcas del poder engendrado en un pequeño

grupo de personas, que si se piensan diferentes en tanto dominantes y en tanto tradición del pensamiento colonial/modernidad/global. Dice Alberto Parísí:

El problema de la diferencia se refiere a la significación, al sentido del otro como irreductible en última instancia a la identidad de lo-mismo que sustenta a la Totalidad vigente y dominante; es decir, nos indica que la identidad de otro no se agota nunca totalmente en el espacio y horizonte de la totalidad de la cual es parte, dimensión o momento. Que lo otro o el otro reclamen identidad y consistencia más allá del Todo vigente o dominante, como hecho esencial, ello es nombrado por la categoría de diferencia.⁴⁹

Ante la latencia de una literatura y un arte global, homogéneos en su “diversidad”, el eje crítico postula, una literatura y un arte que cuestiona simultáneamente que es cuestionado, la retaguardia de los zapatistas, de ir preguntando y escuchando antes que ir pronunciando una “verdad” y “el camino” a seguir. El neopolicial, no como proyecto, sino como re-existencia, muestra los rostros otros de nosotros, de la exterioridad, de los periféricos que vivimos en la injusticia, *la cultura de la muerte* que nos han impuesto, la fetichización de las leyes, que se ponderan en primacía de la vida. Es pues la literatura y el arte el espectro de fuerzas de la imaginación, el pensamiento, del sentir y del hacer, no que representan la diferencia, sino que participan, son fuerzas de las diferencias, de las diferencias dignas, humanamente plenas.

48. Parker, “Cultura”, 81.

49. Parísí, “Diferencia”, 189.



Gráfica Policial. De la serie "Mario Conde"
Siligrafía sobre papel de Algodón
78 x 58 cm.
2018

CAPÍTULO 2

GRÁFICA POLICIAL

En el capítulo anterior planteamos una relación en dos partes, la primera entre la decolonialidad y la literatura neopolicial, y una segunda entre el pensamiento crítico latinoamericano y la gráfica contemporánea. Este capítulo retoma el problema inicial entre la gráfica y la literatura policial, pero incorporando los planteamientos críticos ya citados.

De lo que trata este capítulo es de inventar el concepto de gráfica policial, en el que se encuentran contenidas tanto las exploraciones prácticas, poéticas y estéticas desprendidas de la producción gráfica y de la lectura de la literatura neopolicial, como por la construcción teórica que se configura en tensión de pulsiones de pensamiento, partiendo principalmente de la decolonialidad en su sentido de epistemología subversiva o rebelde, también de los planteamientos críticos del pensamiento latinoamericano, así como de aportaciones importantes en el campo de la reflexión sobre lo criminal y de lo policiaco del pensamiento occidental pos-estructuralista que nos plantean algunos cuestionamientos no sueltos, sino que discuten también sobre nuestra vida actual y nuestro contexto de producción.

Tal como lo plantea Baudrillard:

No sólo en la física es imposible calcular simultáneamente la velocidad y la posición de una partícula. Ocurre lo mismo en relación con la posibilidad

de calcular a la vez la realidad y la significación del acontecimiento en la información, la imputación de las causas y de los efectos en tal o cual proceso complejo, la relación del terrorista y el rehén, del virus y la célula. Cada una de nuestras acciones está en la fase de la partícula errática de laboratorio: ya no podemos calcular a la vez el fin y los medios. Ya no podemos calcular a la vez el precio de una vida humana y su valor estadístico. La incertidumbre se ha filtrado en todos los terrenos de la vida —no hay razón para que fuera privilegio exclusivo de la ciencia—. ⁵⁰

Entonces podríamos hablar de una imposibilidad al tratar de calcular lo qué es la gráfica, si simultáneamente participamos de sus procesos de cambio y transformación, de su infección. Mientras nosotros mismos somos cambio y transformación. La trasmutación y con ello incertidumbre, que choca frente a una idea de lo gráfico, una idea global, estabilizada y jerárquica de lo gráfico. Tal vez lo que enunciamos es, como lo plantea la propia discusión decolonial, una opción entre otras de nombrar, de participar nombrando, de participar nombrando y preguntando, de abrir los lazos a nuevas articulaciones, a otras constelaciones, y andar en tantos mundos posibles. ⁵¹

Gráfica policial no es entonces, una síntesis entre dos tradiciones estéticas —la gráfica y la literatura policial— porque no son fuerzas que se anteponen o se contrastan y se reducen; si tienen “naturalezas” diversas, pero tampoco es un híbrido entre estas, en el sen-

50. Jean Baudrillard, *El crimen perfecto* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2010), 33.

51. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, Coords. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

tido de inserción de una sobre la otra. Gráfica policial surge como una afección o infección indiscriminada de la lectura de la literatura policial sobre la producción, imaginación y pensamiento de la gráfica; una se afecta y sumerge a la otra con su propia vitalidad y la desplaza de lugar, y luego la otra renace de manera inconsciente, es pues una pugna interna de dos fuerzas en tensión que habitan un mismo cuerpo y que se expresan en tiempos diferentes. Tal vez la idea que mejor expresa este planteamiento es la del *doppelgänger*.

Mucho se ha escrito sobre el *doppelgänger*, principalmente en el ámbito literario. Dice Juan Carlos Bejarano:

...Fue quizás en la literatura donde todo ello se manifestó primero y de una forma más transparente. Así, el motivo comenzó a popularizarse bajo el término *doppelgänger* en el año 1796, cuando el escritor Juan-Paul Richter escribió su novela *Siebenkäs*, donde se definía como “*Los que se ven a sí mismos*”. Así pues, esta novela representa el inicio de la vinculación de dicho concepto con el género fantástico en época moderna. La siguiente contribución se debió a E. T. A Hoffmann, pues identificó “*el componente secundario y hostil de la personalidad en un ‘doble’ que tiene una presencia física —figura real o imaginaria— en la que el hombre cree ver la sombra de sí mismo proyectada visiblemente por el subconsciente en el mundo externo de la percepción de los sentidos*”⁵²

La figura mitológica y literaria del *Doppelgänger* es tan diversa como su propia definición, proviene del vocablo alemán *doppel* (doble) *gänger* (andante), también entendido como doble fantasmagórico, o el que camina al lado. Desde la literatura se ha expresado en míticos personajes como: Dr Jekyll y Mr. Hyde (Stevenson), Dorian Gray (Wilde) o William Wilson (Poe). Personajes que manifiestan la multiplicidad de interpretaciones del *doppelgänger*; la doble personali-

dad (ese también era yo mismo)⁵³, el desdoblamiento (el yo como otro)⁵⁴ o el doble fantasmagórico (el otro que anda con el yo), entre otros.

Ponemos en juego esta imagen en pliegues, reflejos de la mirada: lo doble como una suerte. El *doppelgänger* lo ubicamos en una suerte de relaciones, tanto en el desdoblamiento del escritor/lector, el del grabador/impresor, y también el del escritor/lector/grabador/impresor –el *doppelgänger* del *doppelgänger*-. El lector asumido como productor de imaginaciones, articulador de imágenes e ideas, constructor de escenas, personajes, paisajes y situaciones, es un doblez, un traductor que habita en dos tiempos y es interpelado por dos fuerzas (su imaginación y la del escritor). Como artista es de primera necesidad interactuar con las imágenes e ideas que se desprenden de la lectura, y no como formas consumadas y objetuales, sino como fantasmas que persiguen nuestro sentir, imaginar y soñar; reflejos que nos desplazan, nos fracturan o nos transforman.

Así, podríamos decir, que el *doppelgänger* es desde el ser artista, una personalidad intrincada, enmarañada. El grabador brota en el impresor y este se yuxtapone fantasmalmente al *Otro*; la mano de uno se desplaza con y contra la del *Otro*, de cada incidir en la materia, brota la tinta a pulso de la sangre, de los ojos, ojos que se transforman, se trastornan, se derraman y sin embargo no se fugan, ni se pierden, no desaparecen. Desde esa posición doble, desde ahí se crea, se imagina, trabaja, conoce y reflexiona.

En el *film* del danés Lars von Tier *El elemento del crimen*⁵⁵, se pone en juego la posibilidad de que detective (el policía Fischer) y criminal (el asesino de la lotería) sean el mismo personaje. La narrativa policial ha empleado en este aparente antagonismo detective-criminal, una relación mucho más compleja que la de la autodependencia, no son dos personajes oponi-

52. Juan Carlos Bejarana Veiga, *Una visión finisecular sobre el Doppelgänger: el tema del doble y el otro en el autorretrato de la época simbolista* (Barcelona: ‘Grup de Recerca en Història de l’Art i del Disseny Contemporanis’, de la Universitat de Barcelona, Ministerio de Ciencia y Tecnología, Subdirección General de Proyectos de Investigación – BHA. 2003-03215, Direcció General de Recerca de la Generalitat 2004-SGR00006)., Congreso Internacional de Imagen y Apariencia > Mesa I: FISIOGNOMÍA Y MANIFESTACIÓN DE LAS PASIONES >Bejarano Veiga. <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/771/741>.

53. Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión* (Buenos Aires: Catálogos editora, 1984), 42.

54. Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, 42.

55. El elemento de crimen, dirigida por Lars von Tier (1984, Dinamarca: Det Danske Filminstitut, Per Holst Filmproduktion, 1984) “DVD”.

bles/complementarios, sino dislocantes y desplazantes. En *el elemento de crimen* el protagonista, siguiendo el manual de investigación de su mentor en el cual se tiene que meter en la mente del asesino, se ve en la situación de perseguir, reconstruir cada instante, cada momento, cada acción previa del criminal ante sus asesinatos, empatizar con el asesino estipula un problema: convertirse en él; la desaparición de los límites, el desmontaje de la cartografía, el desdoblamiento de la identidad, también desarticulación del tiempo. La categórica pregunta ¿Qué ocurrió antes...? Y con ello el detective Fischer se ve desplazado, dislocado, por el asesino de la lotería, aun cuando siempre cabe la posibilidad de que el detective se subvierta, se rebelde ante la narrativa, ahí el hecho de que no exista síntesis, que la narración no sea cerrada, la elipsis disloca la realidad, siempre cabe la posibilidad de que el asesino de la lotería se vuelva en su propio persecutor. Siempre cabe la posibilidad de que el interlocutor concluya su propia historia. Nuestra historia

Es pues pertinente, desde nuestra perspectiva, la tensión intrínseca entre el ser grabador y el ser impresor, un cuestionamiento como ser doble, ser pues, un *doppelgänger*. El ser que es uno mismo y otro a la vez. El *Doppelgänger*, desde una perspectiva actual nuestra, no es el doble como sombra o reflejo del ser ético y políticamente responsable, es, desde un pensamiento periférico, subterráneo y *decolonial*⁵⁶, otra manera de ser; ser uno y “otro” en tensión. Lo que para Levinas es la responsabilidad del *Otro* (alteridad) y entre otros (solidaridad)⁵⁷. Ese otro a quien Antonio Sidekum refiere: *el otro que viene a mi encuentro, que es su interpelación clama por la justicia, rompe con el sistema de opresión, con la ideología o ilusión, rompe con el egoísmo del yo*⁵⁸. El otro que encarnamos, desde nuestra perspectiva gráfica, ese otro es el impresor y también es el detective del neo-policial. (esta idea la desarrollaremos posteriormente).

El criminal, en la planeación y ejecución de sus actos, deja huellas, vestigios, fragmentos de sí, que están en la escena del crimen, en el cuerpo de la víctima. El criminal, es un ser fracturado, roto, que quiebra la ley. ¿Y qué sucede cuando ley y crimen son lo mismo? En la novela policiaca contemporánea, especialmente en la latinoamericana —y no exclusiva de ella— hallamos una inversión a la idea clásica de que crimen y ley se oponen. La versión clásica del policial está manifiesta en el pensamiento de Alejo Carpentier⁵⁹, aun cuando se posiciona en defensa del bandido:

Otra circunstancia confiere extraordinario interés a la figura del bandido. Este último, una vez realizado su delito, lucha solo contra un organismo maravillosamente disciplinado, como Robinson Crusoe luchaba victoriosamente contra las fuerzas de la naturaleza en la soledad de su isla. El bandido se basta a sí mismo, mientras la policía moviliza todo aparato de los laboratorios médicos-legales, toda su jauría de inspectores, todo su arsenal de pistolas y ametralladoras, para acosar y derribar a un solo hombre.

Es claro que para Carpentier el criminal en la figura del bandido tiene sus intereses en el ingenio de subvertirse frente a la ley, tal vez desde una perspectiva de personaje frente a la dominación colonial, frente al sistema opresor, frente a la jerarquía gubernamental y estatal. Algo de anarquista se posesiona en Carpentier, como antecedente del neo-policial.

Mucho ha cambiado de lo que plantea Carpentier de la noción de “bandido” y de “policía”. En el neo-policial latinoamericano, como en la realidad, el “bandido” se ha vuelto un organismo “maravillosamente disciplinado”, un organismo criminal, amparado y gestado desde las entrañas del “orden judicial”. Aún más, el detective es el enemigo de tal organización, como claramente lo devela Belascoarán Shayne⁶⁰, detective independiente, este otro “Robinson Crusoe”

56. Castro-Gómez y Grosfoguel, *El giro decolonial*.

57. Emmanuel Lévinas, *La huella del otro* (México: Taurus, 2001).

58. Antonio Sidekum, “Alteridad”, en *Pensamiento crítico latinoamericano, conceptos fundamentales*, Coord. Ricardo Salas Astrain (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2005), 20.

59. Alejo Carpentier, *Los pasos recobrados*, Ensayos de Teoría y Crítica Literaria (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003), 229.

60. Paco Ignacio Taibo II, *Todo Belascoarán*. (Ciudad de México: Planeta, 2010) Belascoarán Shayne es el detective de la serie de novelas policíacas escritas por Paco Ignacio Taibo II.

que se enfrenta a las bien organizadas “*fuerzas del mal*”, este personaje solitario, noctívago, periférico, que se posiciona frente al hampa del Estado, a la “*delincuencia organizada*” por y desde la policía y al poder atrás del poder.

Si partimos de la idea del grabador como un símil al bandido de Carpentier, un sujeto astuto y basto de sí mismo que enfrenta con pericia los siniestros del sistema, aparato avasallador, ruin y manipulador como el del Estado o el mercado del arte; y al impresor lo relacionamos con el detective independiente, golpeado, fracturado, periférico y melancólico, destruido por el sistema criminal, (instituciones culturales, mercados, galerías). Queda aquí esbozado, en un tejido doble, una imagen bicéfala. En la trama que se ha conferido, desde una epistemología de la imaginación, cabe imaginar y pensar en este *Doppelgänger* en el que habitan esquizofrénicamente, el criminal generador de huellas y el detective inventor de espejos, de prismas, reducidos simultáneamente a fragmentos y fracturas, demarcados por el hampa organizada que detenta el pensamiento del aparato dominante y hegemónico

La discusión entre el grabado y la stampa, es una disputa a abordar desde el ámbito laboral y artístico, un punto crítico a tomar en cuenta. En el contexto laboral, el grabador se distancia del estampador. ¿Por qué se dice esto? el grabador se asume como creador-Dios y asume al estampador como un ejecutante, un atleta/obrero/servidor. Relación laboral y artística de dominador y dominado o ¿no es la firma del grabador la visible que valida y legaliza la stampa? o ¿no se le confiere al estampador, exclusivamente, su conocimiento técnico y habilidad manual para sistematizar y llevar a un óptimo desarrollo la estampación de la matriz realizada? Ante estas preguntas ¿no sería necesario replantearse, la posibilidad de que el estampador articule su imaginación y sensibilidad, decisiones y erros, y genere, como todo artista, una obra, un proceso y un lugar en el fangoso terreno del arte y de la gráfica? entonces se tiene que reelaborar, re-inventar la relación grabador-estampador, tanto en el ámbito laboral como en el artístico.

Establecer una mejor y más justa relación entre

el grabador y el estampador no niega que exista una tensión entre los dos procesos. Incluso cuando el grabador y el estampador son la misma persona, existe una tensión. La stampa gráfica nace como un gesto de esta tensión. No es síntesis, en tanto que no convergen y se complementan el uno al otro, sino que relación en *montaje* entre los dos procesos, en el sentido Brechtiano, dice Didi-Huberman:

No se muestra, no se expone más que disponiendo: no las cosas mismas —ya que disponer es hacer con ellas un cuadro o un simple catálogo—, sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos. La poética brechtiana casi podría resumirse en un arte de *disponer las diferencias*. Ahora bien, tal disposición, en tanto que piensa la co-presencia o la coexistencia bajo la perspectiva dinámica del conflicto pasa fatalmente por un trabajo destinado, si se me permite a *dysponer las cosas*, a desorganizar su orden de aparición.⁶¹

Podríamos decir que la gráfica nunca ha sido Uno, sino siempre ha sido la acompañante, la sombra o reflejo, *doppelgänger*; el Otro bifurcado. Si la gráfica es Otro, entonces su manifestación alterada, alterna, discrepante, rebelde frente a lo Uno.

En la investigación existe un interés entre la relación imaginativa y transformadora entre estos dos procesos (grabar/estampar). Por ende, en nuestra producción-investigación no existe una correspondencia lineal, algorítmica, causal, entre ideas y formas; proyectos y procesos; teorías, técnicas y prácticas. Sino que unos brotan sobre los otros, de manera no jerárquica, ni exclusivamente racional, aunque tampoco absolutamente caótica y azarosa. La experiencia de estampar de manera profesional y de manipular los materiales, ha ensanchado nuestras posibilidades imaginarias de grabar, es pues, la estampación de una pieza un antecedente al sucesivo grabado, estableciendo una correlación de imaginaciones. Por ejemplo: la manipulación con las consistencias de tintas y su empleo con rodillos de distinta dureza, permite reproducir distintos tipos de huellas según los niveles de profundidad de una madera, reconociendo tales

61. Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* (Madrid: A. Machado Libros, 2008),97.

posibilidades, los sucesivos grabados se elaboran contemplando no solo el tallado de la imagen, sino interactuando con los niveles de profundidad.

El proceso no concluye ahí ya que, esto sólo muestra una diversidad de eventos plásticos y gráficos sino que también, —y he aquí un problema que me parece sustancial— las decisiones sobre el cómo estampar y el cómo grabar, no sólo no están determinadas por decisiones técnicas o de tradición, sino que se dinamizan, entran en conflicto, en diálogo, discurren desde una lógica estética, desde una noción de imaginación, conceptualización y corporalización, es decir que, en cada proceso, serie o conjunto de obras, se reinventa su condición técnica, así como su concepción e imaginario. De ahí el cuestionamiento fundamental de esta investigación, *el cómo afecta, cómo trastoca, altera, trastorna, la estética de la novela policiaca latinoamericana, el proceso de producción gráfica*, es decir, los elementos que están articulados en la producción de estampas gráficas y que nos interesan: materiales, conceptos, procesos, procedimientos, estrategias, montajes, exhibición, discusión, teorización, reflexión, se encuentran impregnados de la experiencia de las lecturas policiacas. Así las novelas policiacas son espectros de complejas relaciones que alteran mi imaginación gráfica, que perturban y complejizan la investigación.

En la gráfica, cada placa, material, color, consistencia de tinta, rodillo, papel, cada tiempo vertido en trabajo se articula en una tensión de tiempos, una tensión con y contra tiempos, colección de instantes: presencias, fantasmas y agujeros negros. Del espectro fantasmal y los agujeros negros del montaje, surge nuestro proceso de trabajo. La conciencia del desgaste, la sedimentación, lo obtuso, error y contaminación, ahí se

devela nuestro posicionamiento frente a la gráfica. Se busca el desplazamiento, el gesto, lo anacrónico, corte y fractura; visibilizar lo que no se ha querido ver: contaminar el agua del papel de algodón implica reconocer el proceso de humectación; estampar las finas capas de tinta residuales que, van quedando en la matriz después de cada estampado, posibilita reconocer la absorción y resistencia de las tintas en los materiales. Pero no basta con visibilizar las decisiones del *Doppelgänger* (grabador-impresor) sino ponerlas en juego con sus imaginaciones, pulsiones, sueños y posturas. En la siguiente pieza titulada “doble crimen” se manifiesta el carácter fragmentario de que hemos escrito, la nota roja es abstraída, recortada y desplazada, su lectura, aunque entendible, se ve afectada por el desfase que se crea al recortar por la mitad la frase “doble crimen”. Aquí el juego entre dobles y lo doble, entre la imagen recortada y el texto explícito de un doble crimen y su reproducción. Todo enmarcado por el fondo amarillo de unas letras en xilografía al negativo. La huella de las palabras con tipografía del periódico de nota roja La Prensa, así abstraídas, solo reconocemos la E, R y R, las letras pierden sentido descriptivo y se presentan como textura visual. Aquí las decisiones en la estampación determinan la pieza, el recorte de la matriz y su desplazamiento, la estampación de la xilografía en un amarillo claro matizado, que alude a las cintas policiales y también a las viñetas de baja calidad de los puestos de revista.

Hay pues una imaginación que consiste en un tiempo, espacio, proceso y cuerpo del grabado (matriz), y hay *otra* imaginación que implica otros tiempos, espacios, procesos y cuerpos de la estampa (impresión) que, jugando con las metáforas, patentamos como: matriz-huella e impresión-espejo. La gráfica es



Roberto Carrillo, “Doble crimen”, Siligrafía y xilografía sobre papel de algodón. 20 x 30 cm, 2017.



Roberto Carrillo, De la serie Héctor Belascoarán Shayne. Siligrafía y Xilografía sobre papel de algodón. 60 x 40 cm, 2017



Roberto Carrillo, De la serie Héctor Belascoarán Shayne. Siligrafía y Xilografía sobre papel de algodón. 60 x 40 cm, 2017

un montaje de y con huellas, un montaje de espejos y también un montaje entre huellas y espejos.

Huellas y espejos son dos elementos constantes también en la literatura policiaca. De ahí que novela policiaca y gráfica, se pongan en tensión como dos cuerpos magnéticos, tensos, autónomos y periféricos, desplazados y urdidos.

En la serie llamada “Héctor Belascoarán Shayne” podemos ver que fueron utilizadas las mismas matrices en varias ocasiones, pero, trabajadas de otra manera, permitiendo que la reproducción juega un papel importante como reiteración, pero también como diferencia, esos cambios generados por la lógica de la estampación, así como su intervención con otros medios, como la xilografía u otra placa de siligrafía en tinta gris plata, rompen la repetición, la alteran, algo más ocurre entre imagen e imagen. También es importante decir que son piezas que nacen de la ampliación de imágenes policiacas de la prensa, ese hecho de modificar el original aumentándolo, infiere a una mi-

rada ampliada, con ayuda de instrumentos, para ver lo que a simple vista no es visible, para encontrar algo, tal vez en este caso, su textura, el golpe, las huellas de la impresión. De allí nuestro interés.

2.1. LA MELANCOLÍA DEL GRABADOR Y LA MATRIZ-HUELLA

Tal vez para poder abordar la imaginación del grabador, se plantea una interacción con los materiales (tradicionales y actuales; naturales y artificiales), con las herramientas y los procesos, es necesario desplazarlos a una concepción que articula una relación cósmica con los fluidos corporales, recuperando la idea de la fractura hacia afuera (el cosmos) y la fractura hacia adentro (los órganos), una relación que expone una tensión entre el macrocosmos y el interior corporal. Esto no es tanto por una cuestión médico-científico esotérica, sino porque la imaginación del graba-

dor interactúa de mejor manera con una tradición de pensamiento que más que la búsqueda de la verdad, expone sus componentes imaginarios. Nos referimos a la teoría de los cuatro humores.

En la doctrina medieval de los cuatro humores, podemos hallar algunos conceptos y procesos de significación históricos que nos proporcionen imágenes y sentencias para desarrollar el sentir del grabador. Se enuncia en el libro Saturno y la melancolía de Klibansky, Panofsky y Saxl sobre los diversos significados de los cuatro humores:

La base original de los distintos significados fue la concepción absolutamente literal de una parte del cuerpo concreta, visible y tangible, la “bilis negra” [...], que, junto con la flema, la bilis amarilla (o roja) y la sangre, formaba el conjunto de los Cuatro Humores. Se creía que estos humores estaban en correspondencia con los elementos cósmicos (frio, cálido, húmedo y seco) y las divisiones del tiempo (primavera, verano, otoño e invierno); que controlaban toda la existencia y conducta humana, y, que, según cómo se combinaran, determinaban el carácter del individuo.⁶²

Es claro, que no se trata de la unicidad de un humor, sino la preponderancia o combinación de uno con relación a los otros, lo que determinaba el carácter, pero también la salud de un individuo. Explican los autores:

Estos cuadro humores estaban siempre presentes en el cuerpo humano y determinaban su naturaleza; pero preveleía ora uno, ora otro según las estaciones: la bilis negra, por ejemplo, en el otoño, mientras que el invierno le era desfavorable y la primavera enemiga, de modo que los dolores engendrados por el otoño se aliviaban en la primavera. Así, pues, los cuatro humores eran causa a la vez de la enfermedad y de la salud, porque su combinación debida era salud, pero el predominio o defecto de uno era enfermedad.⁶³

De tal manera que se atribuía una relación entre los humores, el tiempo, el clima, proporcionando el siguiente cuadro:

Humor	Estación	Cualidades
Sangre	Primavera	Caliente y húmeda
Bilis amarilla	Verano	Caliente y seca
Bilis negra	Otoño	Fría y seca
Flema	Invierno	Fría y húmeda

A las enfermedades poco a poco se le fue determinando un patrón de comportamiento:

Como dice Hipócrates en cierto pasaje, “un verano u otoño demasiado seco conviene a los flemáticos, pero hace el mayor daño a los coléricos, que corren peligro de secarse por completo, pues se le secan los ojos, están febriles, y algunos caen en enfermedades melancólicas” ... De esa época en adelante, los términos colérico, flemático y melancólico encerraron dos significados fundamentales dispares: podían denotar estados patológicos o aptitudes constitucionales.⁶⁴

A la bilis negra se le atribuía la enfermedad o conducta melancólica, y es de la identificación con este *humor* y esta *actitud* que interesa manifestar una posición en relación a la gráfica. Como grabador, el humor que prevalece en mi proceso de producción es la bilis negra, la melancolía. Desde una perspectiva imaginaria, íntima y reflexiva, la bilis negra, es la sustancia que fluye en mi imaginación gráfica y que plantea una relación entre el pensar, contemplar y producir, entre la acción interna y externa; la palabra y el paisaje. La melancolía contiene otros tiempos que transgreden el tiempo lineal, fractura del tiempo: huella y revolución. Es pues, una manera de ver la realidad y transformarla desde la mirada, es ver alterado, ese mirar *Otro* que surge del cuerpo semipresencial que se encuentra en incrustación de tiempos (pasados y futuros).

Pero ¿qué hay de la relación entre la melancolía y el grabado? ¿qué relación hay entre la melancolía y las huellas? El grabado es invención de huellas y transgresión de ellas mismas. Antes que imagen, lo que participa en la producción gráfica es la lógica de la huella. Un pensamiento que se construye de vestigios,

62. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía* (Madrid: Alianza Editorial, 2004), 30

63. Klibansky, Panofsky y Saxl, *Saturno y la melancolía*, 34.

64. Klibansky, Panofsky y Saxl, *Saturno y la melancolía*, 37.

dice Levinas: *la huella, que viene de tal manera por un signo, tiene todavía esto de excepcional respecto de los otros signos: ella significa fuera de toda intención de hacer signo, y fuera de todo proyecto en el cual ella sería el objetivo.*⁶⁵ Hay algo de la huella que se escapa o se abre como herida, un signo que no es totalidad, sino que persiste por cierta ausencia deliberada, la huella expresada pese a la intención, continua Levinas:

La huella autentica, en cambio, perturba el orden del mundo. Se da en sobre-impresión. Su significancia originaria se dibuja, por ejemplo, en las huellas que deja quien ha querido borrar las propias huellas para llevar a cabo un crimen perfecto...todo signo es, en este sentido, huella. El signo además de lo que significa, es el pasaje de aquel que lo ha dejado.⁶⁶

Todo en cuanto posibilidad de construcción en el grabado es atravesado por la lógica de la huella: las marcas de las gubias según su forma, las rebabas que deja el punzón de acero o la punta de diamante sobre el zinc, la sedimentación del percloruro férrico sobre la placa de cobre, la marca de grasa sobre la piedra litográfica, etcétera. Pero más que huellas primigenias, éstas se encuentran montadas sobre las propias de los materiales, el origen del crimen, origen que busca ser ¿borrado o redimido? ¿es posible, borrar o redimir, el paso del tiempo sobre las cosas? Podríamos decir que el grabador melancólico habita en dicha pulsión doble: borrar y redimir las huellas en un crimen imperfecto.

Procesos gráficos convencionales y actuales plantean en sí mismos imaginarios y poéticas propias, pensemos en los términos: aguafuerte, a la manera negra, humear, acidular, etcétera. Su articulación procesual, conceptual e imaginario habilitan un conjunto de posibilidades enclaustradas por la siempre puntual técnica “*manera adecuada de hacer las cosas*” mal entendida y ponderada en su sentido cerrado, disciplinado y autoritario y no en su capacidad transformadora y trasgresora. Dice Martínez Moro:

La condición técnica del grabado se establece, pues, entre estos dos polos, uno que representa la norma y otro que es la posibilidad de digresión e innovación.

En este sentido. No podemos dejar de ver en el grabado una figura que se desenvuelve en la tensión entre su habilidad para la transformación de la materia, y su capacidad intelectual para resolver nuevos problemas. No olvidemos que trabaja siempre en un estado de incertidumbre: la de crear condiciones idóneas para registrar en la plancha-matriz los elementos de la plástica que aparecerán en la stampa final. El lugar del grabador está en el campo de lo virtual, en un medio no definitivo, no inmediato o, en otras palabras, en un tiempo siempre demorado.⁶⁷

Los procesos del grabado tradicional, se piensan en gran medida como las formas o métodos de incidir, cortar o afectar los materiales, de un modo “correcto” según las convenciones generadas por las escuelas de arte o las tradiciones de los talleres y maestros. Conocimientos que se transmiten de generación en generación y que fundan de una manera casi mitológica o ritual, el imaginario del grabador. Ejemplo de ello los numerosos manuales técnicos y diccionarios del grabado y la stampa.

El uso de nuevos códigos, estrategias de producción y conceptos de la gráfica contemporánea⁶⁹ —por llamarlos nuevos ya que corresponden al imaginario gráfico desde hace más o menos cincuenta años, frente a conceptos y estrategias que tienen más de mil años de antigüedad—, como: sistemas electrográficos, soportes temporales, fotostática, electrólisis, agentes disolventes, soportes no convencionales, resinas fotopolímeras, electrograbado, lasergrafía, transferencia, etc., están inmersos pese a su actualidad técnica y metodológica sobre lógicas en tensión con los conocimientos tradicionales, procesos de construcción y convenciones estéticas (no en todos los casos). Es pues intrínseca en la gráfica contemporánea una dialéctica entre lo tradicional y lo actual, entre lo artesanal y lo industrial, entre lo popular y lo pop. Tal vez en

65. Levinas, *La huella del otro*, 69.

66. Levinas, *La huella de otro*, 70.

67. Juan Martínez Moro *Ensayo sobre grabado (a principios del Siglo XXI)* (Ciudad de México: UNAM-ENAP, 2008), 37

68. Jesús Pastor Bravo, *Electrografía y Grabado* (Bilbao; Caja de Ahorros Vizcaina, 1989).

69. Adolfo Albán Achinte “Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la Re-existencia” en *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Comp. Zulma Palermo (Buenos Aires: Del signo, 2009).

la gráfica encontramos la mayor resistencia a borrar las huellas, existe pues, una sobrevivencia de la huella.

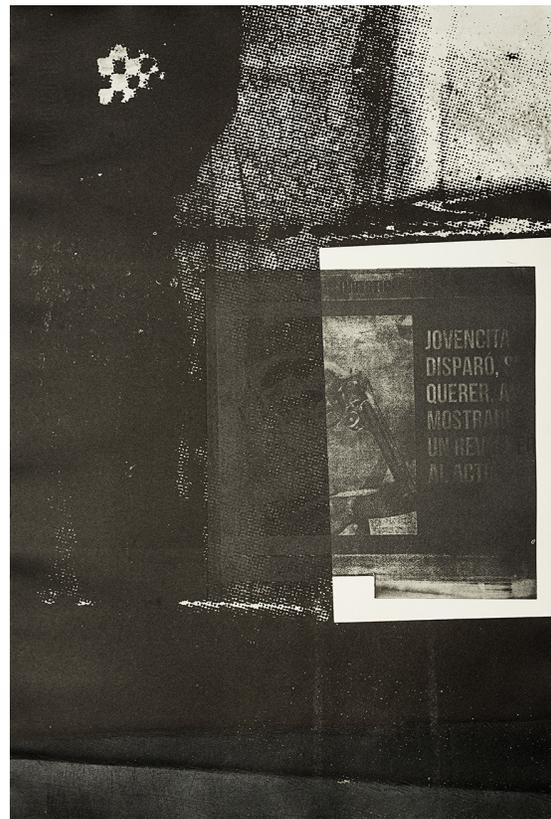
Podríamos decir que no hay una gráfica contemporánea –primero porque no es una totalidad, no es única, y segundo porque no es contemporánea, no existen en un mismo tiempo- sino muchas gráficas, otras gráficas son y han sido posibles, las gráficas de la re-existencia se ubican entre procesos mixtos, heterogéneos e imbricados en que innovación y tradición no se oponen, como podría dictar el pensamiento moderno hegemónico que, aunque puesto en discusión, sigue permeando los patrones de producción y consumo del arte.

Para Jesús Pastor Bravo *Todo el proceso técnico se convierte a la vez en un proceso creativo*⁷⁰. Desde nuestra perspectiva, abonamos el carácter melancólico del grabador, quién contempla y produce desde la alteridad, desde una lógica de la huella.

Para nosotros, contemplar melancólicamente —pensamiento y acción en otro tiempo— la matriz como realidad afectada, transformada, es aludir a la manipulación de la naturaleza, la apropiación de ésta, y la alteración por procesos físicos, químicos, tecnológicos y culturales.

La mirada del grabador melancólico, quien trae de pasados y de futuros posibles, un presente en matriz-huella, plantea una discusión sobre la identidad, sobre la praxis artística y gráfica. Identidad que renuncia a la linealidad del tiempo, podríamos decir una *alteridad*⁷¹ en la que podemos reconocer, cómo ciertas prácticas, imágenes y procesos del pasado, sobreviven, subyacen, brotan, y se reconfiguran, conforman e incrustan en las discusiones actuales, tales como: la huella en la era de lo efímero, la carne en momentos de lo virtual, la cartografía entre bits, o la producción de símbolos anacrónicos en la era de la información.

Nos interesa la melancolía como un humor que se posesiona del grabador cuando trabaja, específicamente en nuestro caso personal, en el que la contemplación toma un lugar protagónico, vislumbrar y trabajar la placa partir de lo que sucede tras esa contemplación. Por ejemplo, en la siguiente pieza podemos ver, que



Grafica Policial. De la serie: “Héctor Belascoarán Shayne”
Siligrafía y xilografía sobre papel de Algodón
60 x 40 cm. 2017.

el trabajo xilográfico apenas traza unas cuantas líneas, más que una representación, se exhibe la placa de madera, su carácter fragmentario, apenas podemos ver algo de la beta de la madera, porque han sido borradas o desfiguradas con la lija y el cepillo de alambre. Aquí se muestra también la transparencia de la tinta, en la que nos incita mirar como por un cristal que ha roto o deforma lo que se encuentra atrás de él. La interacción con el material de la matriz, es parte importante del inicio del proyecto, sus formas previas o su textura o su temperatura y formato ayuda a definir lo que le ocurrirá a la matriz, por ello, los materiales también se vuelven parte de la propia poética de la obra.

En la medida que estos procedimientos no funcionan en sí mismos como saberes absolutos, sino que

70. Pastor Bravo, *Electrografía y grabado.*, 151.

71. Lévinas, *La huella del Otro.*



Roberto Carrillo, De la serie Héctor Belascoarán Shayne, Siligrafía y xilografía sobre papel de algodón. 60 x 37 cm, 2017



Roberto Carrillo, De la serie Héctor Belascoarán Shayne. Siligrafía y Xilografía sobre papel de algodón. 60 x 37 cm. 2017.

desprenden nuevas posibilidades en tanto procesos reinterpretados, reinventados y en constante actualización, podemos determinar una flexibilidad, huecos que incitan a investigar e inventar nuevas relaciones con los materiales tradicionales y actuales, y con la propia historia de las imágenes gráficas y su actual tensión con los datos. Esta constante de mirar los métodos antiguos de grabar, la historia de una didáctica de los procesos, implica una constante melancólica en el grabador, una toma de posición, un punto crítico frente al presente que se supone recién inventado.

No se trata, pues, de una simple mixtura de ideas y procesos, sino un traslapar, chocar, divergir, e internalizar procesos (pasados y futuros posibles). La melancolía del grabador, no es conservadora, no quiere regresar al pasado, es pues, la mirada del creador melancólico, un punto de quiebre frente al pasmoso frenesí del neoliberalismo reinante. Es una mirada “otra”, enrarecida, torcida, entre pasado y futuro; adentro y afuera; acción y pensamiento, es un mirar encarnado en la realidad y distante, distante no en la lejanía absoluta, sino en la lejanía próxima, esa del

pintor que tiene que tomar un tiempo y un espacio para contemplar lo hecho, para retomar impulsos.

En esta obra, como otras de la serie Héctor Belascoarán Shayne se parte, no de una descripción del personaje, ni de las novelas, sino de las sensaciones que surgen de la lectura, de allí que trabajar con madera o el metal, es un forma de interactuar, la xilografía que es una técnica tan usada en la historia del arte mexicano, pero aquí utilizada sólo como sensación de paisaje, de atmósfera, la madera que reproduce en esta pieza, fue estampada con las cargas residuales de tinta que iba dejando la anterior estampación, dejando también apenas un huella, o un fantasma de la marca anterior. La nota roja tiene su función de narración de la cotidianidad urbana de la ciudad de México, pero en cierto sentido es desmantelada, ya que se borra, se anula la historia que le atañe. Aquí acontece una relación entre el fragmento de paisaje sugerido por la presencia de la xilografía y la violencia de la nota roja, en este vínculo los procesos interactúan modificando sus sentidos primarios.

El grabado, sea en metal, madera, linóleo o acrílico, tiene una reminiscencia de las primeras incisiones

sobre hueso, es decir, pre-existe a la palabra escrita, y más aún, habita en la escritura. Cada huella, todas las huellas, huellas fantasmas. La huella trasgrede los tiempos, un estar aquí, frente a las fuerzas de la naturaleza, frente a las catástrofes, al olvido. Ese gesto “huella” es un dejar algo, un pre-conocimiento, una apertura. La huella mira a los futuros mientras se construye en su devastación, en su inscripción. Dice Levinas:

La huella es la inserción del espacio en el tiempo, el punto en el cual el mundo se inclina hacia un pasado y un tiempo. Ese tiempo es la retirada del Otro y, por consiguiente, no es para nada una degradación de la duración, íntegra en el recuerdo. La superioridad no reside en una presencia del mundo, sino en una trascendencia irreversible.⁷²

La xilografía, en tanto grabado en madera, madera que fue árbol, ser-viviente, muestra ante nuestro ojo su propia historia, muestra en sus anillos su biografía, una biografía en huella; crecimiento, marca, vida. La beta es una huella del paso del tiempo, del desarrollo, enfermedad y sobrevivencia. El grabador, desde la selección del proceso de trabajar sobre madera, se monta en tiempos antiguos, y esgrime sobre una yuxtaposición de vestigios. En la xilografía, desde la selección del tipo de madera se nos plantea una contradicción, por un lado: su origen natural, viviente, materia orgánica. Por otro lado: fragmento cortado e industrializado. En cada proceso de grabar existe una resistencia y un diálogo entre grabador y materia. Ante la madera, la interacción requiere más que habilidad manual, compromete a una contemplación, a un reconocimiento de la corporalidad del material, su carácter. La finalidad de la producción de la placa de triplay en principio es doméstica-industrial. El grabador de madera hurta la función de dicha materia para recuperar la historia del árbol caído y en un diálogo difícil, doloso, hasta violento, inscribe también su propia historia (ser humano cayendo), una historia de huellas y de rasgaduras. La gubia sesga, y en cada incisión construye una nueva imagen, una marca en el tiempo, en la materia. Borrando parcialmente la

de la madera propia, imponiendo tanto como la propia beta resista. La madera como materia doméstica, de alguna manera se vuelve metáfora material entre el hogar y la matriz primigenia, el regreso al vientre. Es pues, en la utilización de este material, de esta técnica, ya sea una decisión consciente o inconsciente, que posibilita una mirada de la materia, del hogar, de las imágenes primeras, el océano profundo, el caldo del que surge la vida, ese espejo en que se dibujan y reflejan simultáneamente los astros celestiales y átomos y partículas microscópicas. En la beta del árbol se muestra el flujo cálido y frío, el movimiento selvático y otoñal del cuerpo, cada cuerpo, cada vena, huella y marca de la vida en la vida. Como un recuerdo, una nostalgia por su precedente existencia. El grabado en madera, en huella, es la tensión entre el hogar y la sepultura, entre la vida y la muerte, huellas y espejos, ser único y repetición.

Estás imágenes o ideas en imágenes son procesos dentro del pensamiento del grabador. Expone lógicas. Podemos hablar de una doble actitud frente a la creación de imágenes. La creación de matrices que, hinchadas de huellas, heridas por su propia génesis, erigen y configuran paisajes de sí mismos, huellas del tiempo anacrónicas; el grabador asume su actitud melancólica buscando en la construcción de estos paisajes un tiempo otro que reformula: pasados, instante y futuros, en el que cada huella no es un medio sino un gesto, una grieta humana. Es el paisaje-huella un desprendimiento del paisaje-fractura, tiempos anacrónicos que trastocan otras temporalidades, un agujero negro que rasga el espacio-tiempo. Un anacronismo entre huellas, en las que unas desgarran a otras, en las que unas brotan, surgen, irrumpen en las otras. Cortar un pedazo de madera, una fractura de fracturas, es para el grabador un acto doloso y necesario, conciencia de lo vivo y de la capacidad de alteración, es pues, nuestra capacidad de ser vivos pese a la vida, con ella y contra de ella, una redención al árbol caído, a la naturaleza destruida. Una acción de creación que, en su capacidad de generar grafías articula sentidos. La redención del trabajo, del uso adecuado de las materias primas, de la naturaleza, no es, un acto de negación

72. Lévinas, *la huella del otro.*, 71-72.

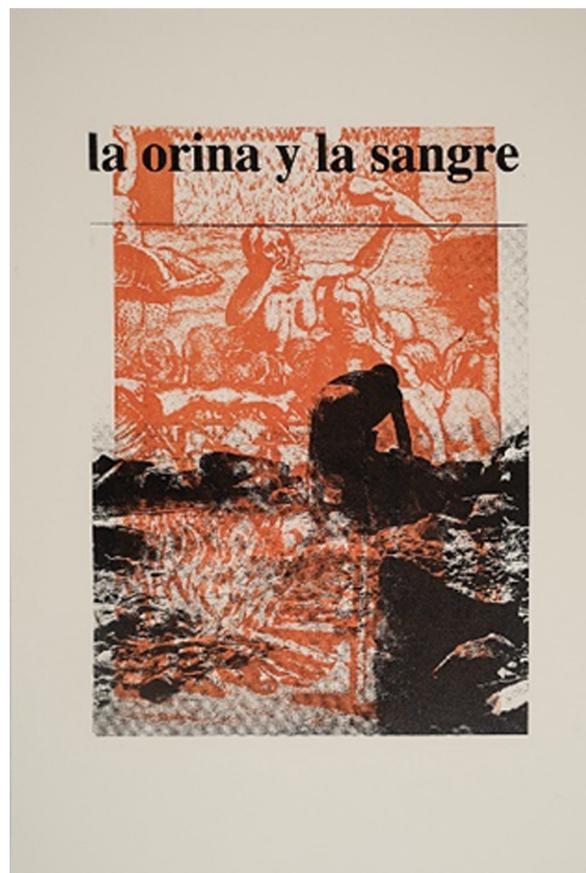
de nuestra capacidad de destrucción. Redimir con la xilografía sería entre otras cosas dotar de nueva vida al árbol. Construir una otra vida, una vida alterada, una vida alterna.

2.2. LA MELANCOLÍA DEL IMPRESOR Y LA IMPRESIÓN-ESPEJO

En la mitología gráfica como lo menciona Martínez Moro, se supone al grabador dependiente al taller, dice: *el grabador aparece como un reo encadenado al lastre de sus viejas máquinas y a las cuatro paredes de su taller*⁷³, entonces ¿qué podremos imaginar del impresor, quien en términos materiales y laborales y económicos depende vitalmente de estar encadenado a su taller? Los grabadores pueden prescindir de las máquinas, los impresores no⁷⁴. Son las máquinas y el taller su espacio vital, y no en un sentido metafórico, el impresor vive de su taller, es su actividad económica, su fuente de trabajo. Desde esta perspectiva, su manera de hacer, su imaginación y su cuerpo están al servicio de alguien más, ¿es posible establecer una relación no jerárquica entre el grabador y el impresor? ¿es posible que el impresor sea un creador, un artista? Y ¿y desde dónde se puede articular un pensamiento artístico de impresión o estampación?

Si existe una analogía para explicar cuál es el papel creador del impresor, es la del instrumentista. El impresor, al igual que el músico ejecutante, domina sus instrumentos, se los apropia y con ellos mismo, interpreta la tesitura del grabador. ¿Podemos imaginar acaso, un impresor artista, creador, que no dependa de las decisiones del grabador, sino de su propia visión del arte y de la cultura, un impresor autónomo que si bien, puede colaborar con otros grabadores o no, también formule su producción, tomando las decisiones de la totalidad del proceso, como lo anunciaba Jesús Pastor que *todo el proceso técnico se convierte a la vez en proceso creativo*?

Desde la yuxtaposición de matrices que organizan la estampa como podemos ver en la obra “La orina y la



Roberto Carrillo, La orina y la sangre, Siligraphía sobre papel de algodón. 53 x 38 cm. 2018

sangre”. La estampación refiere a una serie de tomas de decisión que interpelan al impresor y que determinan la obra, en este caso el uso del color, la ampliación de las imágenes y la selección de los fragmentos de estas. La transferencia en este caso ayuda a no depender de la matriz original y si partir de un facsímil o imitación de matriz para reapropiarse de la imagen. Esta pieza recupera un fragmento ampliado del grabado de Theodor de Bry sobre una representación caníbal, una imagen que representa el cómo se miraba y se imaginaban la forma de vida del caribe (caníbal) desde el pensamiento colonial, europeo. En esta estampa la yuxtaposición toma un juego importante cuando podemos vislumbrar un fragmento de una nota periodística en la que sólo podemos leer la leyenda La orina y la sangre y una

73. Martínez Moro *Ensayo sobre*, 18.

74. Nos referimos en el sentido profesional del impresor en el contexto actual en México, claro que hay impresores en la tradición del grabado oriental, que no requieren de máquinas, pero aquí nos referimos a los impresores que viven de producir para otros artistas.

imagen de una persona sobre un río, la contrariedad entre los tiempos (el presente cotidiano y la narración histórica) y los medios (la xilografía y la fotografía) de ambas imágenes, además de su color y su estrategia de estampación, sólo son reunidas porque habitan en un mismo espacio, en un mismo soporte.

¿Podemos pensar de una poética de la impresión? El impresor hace una lectura de las placas, de las matrices, e indaga las posibilidades de expresión que éstas tienen, está en su capacidad, en su habilidad manual y conocimiento corporal, el poder esclarecer la imagen gráfica, él la devela, la enuncia, como el poeta que recita la oración de la musa. En un primer momento va experimentando, reconociendo, descubriendo y ampliando las posibilidades de la matriz, hasta que el grabador, determina el estado final de la pieza. Existe un diálogo entre grabador e impresor, hasta que el grabador lo agota. Es el impresor quien propone y el grabador quien acota. Posteriormente el trabajo técnico manual del impresor, se reduce a la reproducción serial, la cual a pesar de su exigencia técnica e ingenio material/corporal —y a cierto reconocimiento moral por parte del grabador— es sometida bajo la concepción de *original múltiple*, excluyéndola de toda otra articulación artística, productiva y reproductiva. Entonces existen dos momentos para el impresor, el primero en colaboración con el grabador, en el que surge un encuentro, una imagen, yuxtaposición de trabajos, de manos, de miradas, en las que pensamientos se esgrimen, tensan, alteran, hasta llegar a una resolutive; un segundo momento es del que brotan los artilugios, las mañas, el conocimiento empírico, en el que, los engranes del taller se echan a andar y se mueve la maquinaria mecánica y corporal, el metal y la carne, la platina y la fricción, el impresor, en su soledad de cuerpo entrenado, de trabajador, de oficio, recorre otro tiempo en el que la imagen es reproducida, el tiempo de la reproducción.

Estos dos momentos son expresados con cierta ambigüedad crítica por Pastor:

La estampación la podríamos definir como la operación de realizar una reproducción en tinta de la imagen existente en la matriz. En el concepto de estampación incluimos todos los elementos y operaciones desde el entintado hasta la consecución de la estampa. La palabra <<reproducción>> podría hacernos entender la estampación, como un puro paso mecánico en el cual no cabe ninguna acción creativa. En sentido estricto, quizá sea así, nosotros hemos entendido la estampación como factor de modificación, variación y también creación. Hemos considerado la matriz, no solo como lugar en la cual se contiene horadado en el metal, la imagen cerrada, sino como lugar de múltiples posibilidades de acción.⁷⁵

El impresor contempla los factores que alteran la posibilidad de reproducción de una imagen, es fiel al B.A.T. (por sus siglas en francés: *Bon a tirer*, que significa, bueno para estampar⁷⁶), es decir, el estado elegido por el grabador como modelo para la reproducción; factores como: la alteración de la temperatura, el aumento de la humedad, cambio de iluminación, acumulación de tinta, resistencia a la tinta por parte de matrices, desgaste, presión de las prensas, dimensión de los objetos, estado de las placas, etc., hasta el estado de ánimo y la premura con que los editores desean el tiraje, afecta y trastoca el resultado final. Todos estos factores definen y constituyen en gran parte a la imagen, y tendrían que aceptarse como potencias estéticas y procesos de significación: investigaciones que permitan al impresor no reducir tales alteraciones, sino integrarlas, hacerlas parte del proceso. Artistas como Warhol, Rauschenberg, Kentridge, Pilar Bordes y Nunik Sauet problematizan la errada y convencional idea de la producción serial como original múltiple, y deciden incorporar la réplica o reproducción con sus defectos y contingencias, como parte del argumento mismo de la obra. El impresor, este personaje invisible, el enano que mueve las piezas de ajedrez⁷⁷ debajo de la mesa, el inventor oculto tras el ilusionista, druida olvidado, tramoyista tras bambalinas. El impresor negado como creador, asume un sentir de la gráfica, un ser de la gráfica: subterráneo, oscuro, ennegrecido

75. Pastor Bravo, *Electrografía y grabado*, 123.

76. Javier Blas, Ascensión Ciruelos y Clemente Barrena, Coords. *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996), 13.

77. Walter Benjamin, *Obras, libro II vol. II. Tesis de filosofía de la historia* (Madrid: ABADA editores, 2010)

por la tinta y recluso en su corteza taller, oculto en las trampillas del escenario público. Se define como poseído por la bilis negra. Un melancólico que a distancia contempla las magras mañas, los enredijos técnicos y las erratas del grabador.

Ahora, también es un hecho que el impresor, salvo excepciones, es un ser airoso, despreocupado de las complejas articulaciones que el artista grabador activa en una suerte de malabares: cognitivos, estéticos, poéticos, teóricos y hasta de relaciones sociales. Es un fantasma ligero de equipaje. El impresor tiene las mismas facultades que cualquier artista de articular suertes para configurar sentidos, hablamos no sólo de una poética de la estampación, sino una teoría, estética, historia, investigación y producción de la estampación.

Como creador el impresor es un ilusionista que construye con espejos. La imagen-espejo, la imagen-reflejo, han sido temas discutidos y repensados en una vasta bibliografía filosófica y estética; desde la caverna de Platón hasta los simulacros de Baudrillard. Entonces, ¿Se puede hacer una reflexión sobre la imagen-espejo desde la praxis de la estampación, que aporte ideas, para reconocer nuevas articulaciones poéticas de dicho campo artístico? En el caso de la estampación, la imagen-espejo, no parte de la imitación de la realidad, todo lo contrario, se trata de la alteración de ésta. El impresor reconoce en la huella una naturaleza, un vestigio de realidad, y en la reproducción de la huella, su inversión, su transformación; no duplica, sino que transporta, y hace del espejo un vehículo de imagen nueva, de impresión/espejo (convexa) y opuesta a la matriz/huella (cóncava).

La estampación supone una alteración de la huella también en lo dimensional, pasa de un cuerpo-objeto tridimensional a un tejido bidimensional; papel o tela. De una corporalidad material a su inversión en un haz de marca, un dejo de tinta, una superficie casi efímera. El espejo en la estampa, no sólo es imagen invertida, sino que el soporte se incorpora a la matriz y hace relieve cualquier hueco, forma tejido de la huella, fractura el fragmento; y como juego de espejos multiplica la imagen, la dobla y desdobla, la aumenta, la amplía, la reduce. Es pues, el arte de la impresión una suerte de manos y espejos. La estampa es una variante de las huellas primigenias.

Como podemos observar en la presente obra, la misma imagen —el interior de una casa en La Habana vieja— es repetida en tres ocasiones, pero modificada por diversos procesos, en las tres ocasiones la imagen fue ampliada, lo que permitió juegos dimensionales, en los que la imagen al centro y de tinta negra fue realizada en litografía y afectada por procesos de acidulación y talla sobre la piedra, en una segunda instancia podemos ver que cae una tinta ligeramente azul que al contraste con el negro se transforma en blanco y que se nos presenta como un reflejo o imagen fantasmal, por último una placa de siligrafía con base transparente, la cual completa el juego, dando juegos visuales a la obra en relación al punto de vista desde donde se observe. La inclusión de la piedra litográfica alude a la sensación generada por las novelas que suceden en la Habana. Una ciudad deteriorada y marina.



Roberto Carrillo, De la serie Mario Conde. "pasado perfecto", Siligrafía y litografía sobre papel de algodón. 78 x 58 cm., 2018.

2.3. LA GRÁFICA COMO ESCENA DEL CRIMEN: INVENTAR HUELLAS

Mucho del juego del relato policial existe en la preeminencia del ejercicio detectivesco de hacer que las

pistas conformen una escena, un dibujo o una idea del porqué del delito, y así discernir el perfil del criminal. El detective busca por debajo de lo obvio, de las apariencias. Persigue la pista que detone el móvil del delito y al criminal mismo. En el relato policial, ya sea liberada o deliberadamente el criminal no puede resistirse a no dejar un cabo suelto: la bacha de un cigarro de marihuana⁷⁸, una moneda en el ano de un travesti⁷⁹, un cuerpo desenterrado cincuenta años después de su asesinato⁸⁰. De otra manera el crimen sería perfecto, y no existiría relato. El escritor tuerce la realidad, tuerce la ficción para dejar un recoveco, una pista o huella para darle vida al relato, Dice Baudrillard: *Si no existieran las apariencias, el mundo sería un crimen perfecto, es decir, sin criminal, sin víctima y sin móvil. Un crimen cuya verdad habría desaparecido para siempre, y cuyo secreto no se desvelaría jamás por falta de huellas.*⁸¹

Sin la posibilidad del crimen perfecto, es decir, en la imposibilidad de no dejar huellas, los humanos somos seres inevitablemente generadores de huellas, de apariencias, de representaciones. Es decir que, si el tiempo es una tormenta inminente que va devorando los rastros, nuestro gesto frente a la imposibilidad de revertir el tiempo, es la de dejar estas marcas, estos vestigios. ¿será qué de ahí nacen relato e imagen?

Estamos ante una idea que exige una reflexión desde una perspectiva teórica sí, pero también artística, o desde ambas que es el pensamiento gráfico. Tal idea es también una imagen: el grabador como inventor de huellas. Para Michaux: el artista es aquel que se resiste con todas sus fuerzas a la pulsión fundamental de no dejar huellas. Toda huella es un vestigio, es una marca de algo más, una representación en el sentido de Artaud, como lo expone Derrida:

La representación cruel debe investirme. Y la no-representación es, pues, representación originaria, si representación significa también el desplegarse de un volumen, de un medio con varias dimensiones, experiencia productiva de su propio espacio. *Espaciamiento*, es decir, producción de un espacio que ninguna palabra podría resumir o comprender, en cuanto que aquel mismo lo supone en primer término y en cuanto que apela a un tiempo que no es ya el de la llamada linealidad fónica; apelación a “una noción nueva del espacio”⁸³

En tanto que no hay esencia y apariencia todo puede ser una representación de otra cosa, todo puede ser una huella de otra cosa, la huella de la huella misma o de su ausencia, del misterio, de los no dicho, de lo no visto. El silencio y los puntos ciegos, representan otra cosa y así mismos, construyen su propio espacio.

La huella vive un presente preciso, pero nos hace mirar a un pasado imaginado, un retorno a la idea del objeto, a la ilusión de la realidad, del cuerpo, de la materia o de las imágenes y a las ideas que la conformaron. Y simultáneamente es un presente en resistencia, frente a la inclemencia del clima, del tiempo, la huella es también un sobreviviente mirando al porvenir. ¿un porvenir sin utopía? La huella en la gráfica, no representa, *no vendrá a repetir un presente, a re-presentar un presente que estaría en otra parte u que sería anterior a ella*⁸⁴. La huella configura un nuevo espacio, una nueva dimensión.

El criminal al igual que el grabador tiene una pulsión a dejar huellas, en parte ahí radica un cierto encanto. Aun el criminal más osado que intenta borrarlo todo y no dejar huellas, *el crimen perfecto* del que hablan Levinas⁸⁵ y Baudrillard⁸⁶; en el que nadie puede descubrir quién lo realizó, en el que no hay pistas. Pero en última instancia, el criminal dejará una simple y clara huella, el crimen mismo, que, —en el caso de los personajes más perspicaces— se vuelven crípti-

78. Leonardo Padura, *Vientos de Cuaresma* (Ciudad de México: Tusquets Editores, 2016).

79. Leonardo Padura, *Máscaras* (Ciudad de México: Tusquets Editores, 2016).

80. Leonardo Padura, *Adiós Hemingway* (Ciudad de México: Tusquets Editores, 2014). [los ejemplos citados hacen referencia a los casos que suceden en las novelas del escritor cubano Leonardo Padura, y que protagonizan el investigador Mario Conde].

81. Baudrillard, *El crimen perfecto*, 7.

82. Baudrillard, *El crimen perfecto*, 7.

83. Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia* (Barcelona: Editorial Anthropos, 1989), 325.

84. Derrida, *La escritura y la diferencia*, 325.

cas, cuasi imposibles de resolver —ahí nace el encanto del relato policial, en lo casi imposible de resolver—. La huella del arma (bala, navaja, ácido, manta, manos) sobre el cuerpo, es el principio del fin, alguien cometió el crimen y de esa marca que despoja de la vida a su víctima, nace el detective. Criminal y detective, nacen simultáneamente de la muerte y su único vínculo es la huella, la herida. Huella distante pese a su proximidad, dos dimensiones lejanas inconexas, se tocan, se unen en la huella, la mirada del detective en algún momento encaja, coincide, con la del criminal.

Así como el tiempo o la nada dejan huellas, para que la ilusión imagine una historia, así renace el relato policiaco, en el que todas las veces se cuenta la misma historia que todas las veces es una historia diferente. Más allá de la herida que forja el grabador sobre la plancha de madera o metal, la huella en la gráfica, tiene un sentido inverso, anima la materia sacrificada, redime el árbol muerto, la fuerza de trabajo de la extracción y fundición del metal. La huella que el grabador, inventa, imagina, convoca a fantasmas y renace en huella, no nace nunca, no nace de la nada, pero a la nada se aproxima, una suerte de vacíos y silencios se conforman en tensión con la huella. También el criminal —de ficción—, también el crea algo, entre silencios, vacíos y huellas, crea el misterio.

Cuando Michaux dice que el artista es aquel que se resiste a la pulsión de no dejar huellas, nos aproxima a la idea del grabador, para el grabador su hacer, su trabajo es antes que realizar imágenes, realizar huellas, imagina con huellas, por mucho que se tenga un boceto, una idea previa, en que se pondere el dibujo, o las palabras, o la “comunicación”, la materialidad de la placa, la resistencia del material, su piel, la forma de la gubia, del buril, del punzón, la composición química del barniz, de los ácidos y de las sales, todo ello, implica una poética de la huella. Una imaginación del vestigio, de la ruina. La idea o boceto se desplaza para que la huella nombre su ubicación, en ocasiones ese

ser desplazado como lo es la idea, está implicada en su huella, pero simultáneamente la huella es algo más, no es pues, reductible ni síntesis, es un tejido indeterminado, una turbulencia en réplica. Pero al inventar huellas, al inventar un algo: marca sobre marca, el grabador deja ciertas pistas, una obra abierta, un espejo cubierto dispuesto a ser develado, ciertamente deja un misterio, que requiere de un antagonista, tal vez no tan opositor, tal vez sólo del otro lado del espejo.

La idea-imagen de que el grabador en parte está aludiendo en todo momento a un crimen, no sólo radica en la metáfora del grabador como criminal literario, como aquel que cercena la materia, la corta, destaza, corroe, destruye, intervine, marca, sino desde la cuestión de que trabaja desde las huellas, es un generador de huellas, en todo caso inventor de huellas, una lógica que nos permite reflexionar sobre las dos prerrogativas: la invención y la huella. En principio podríamos decir que son dos ideas contrarias, que chocan sin poder una cimbrar a la otra, la invención viene de una idea o “algo nuevo” que viene, mientras que la huella, remite en todo momento a algo que ya estuvo, algo, que dejo rastro, desde esta perspectiva, el grabador hace algo imposible, o por lo menos misterioso, que es hacer algo nuevo que viene a partir de algo ya hecho. Lo que Derrida retoma a partir del concepto que Lévi-Strauss utiliza: el “*Bricoleur*”; y explica:

El *bricoleur* es aquel que utiliza los *medios de abord*o, es decir, los instrumentos que encuentra a su disposición alrededor suyo, que están ya ahí, que no habían sido concebidos especialmente con vistas a la operación para la que se hace que sirvan, a que se los intenta adaptar por medio de tanteos, no dudando en cambiarlos cada vez que parezca necesario hacerlo, o en ensayar con varios a la vez, incluso si su origen y su forma son heterogéneos.⁸⁷

Lo que sucede con el grabador, es simultáneo a lo que acontece con el criminal. Claro que esto es, desde una

85. Lévinas, *La huella del otro*.

86. Baudrillard, *el crimen perfecto*, 8.

*Es importante tomar en cuenta que, en este ensayo cuando nos referimos al crimen y al criminal, hablamos desde la perspectiva de la ficción y de la literatura policial, en ningún caso se está realizando una apología del crimen que vivimos en nuestra era, todo lo contrario, demandamos el cese de toda actividad criminal.



Roberto Carrillo, De la serie Mario Conde. Pasado perfecto. Siligrafía y litografía sobre papel de algodón. 58 x 78 cm, 2018.

metáfora, en tanto que personaje y personalidad juegan y se balancean en un ir y venir entre la ficción y realidad. Dice Chandler en su ensayo *El simple arte de matar: Si la novela de misterio es realista (cosa que muy pocas veces es), está escrita con cierto espíritu de desapego; de lo contrario nadie, salvo un psicópata, querría escribirla o leerla.*⁸⁸ Ese desapego del que llama Chandler, es un distanciamiento con el mundo criminal, en el sentido social y fáctico del término y no aproxima a la idea criminal de la ficción literaria, tal vez, la posibilidad de decir que en la gráfica algo de su proceso, algo de sus características se comparte con la ficción literaria criminal.

Como tal el crimen manifiesta una escena, en la que todo está dispuesto, en que la materia, la realidad, la muerte, los fluidos corporales, el arma, el criminal siempre están en juego, ya sea en su manifestación fáctica o en la sospecha, los indicios de lo sucedido, lo que del crimen se impregna, en los objetos, en el espacio, en la atmosfera y los implicados.

El crimen supone una tensión entre la presencia y la ausencia. He ahí la escena del crimen, como quien prepara una placa, la va limpiando como quien se enfrenta a cuerpo desmayado, tal vez silenciado, incomodo, que en algunos momentos arroja señales, marcas, de la propia violencia de ser separado de lo demás, de ser desarticulado. El grabador frente a la plancha de metal, frente a la placa de madera, se tiene como frente a una bestia mansa, o frente a un cuerpo secuestrado, se está dispuesto a dar el todo por el todo, en una turbia relación, en una mortal relación de generar cicatrices y así mismo de resistencia del material.

La preocupación de mostrar una escena del crimen, sin ser obvios y no tener que mostrar un cadáver, sino interesados en la tensión que se produce al estar en ella y la fragilidad que los objetos aparentan al tener que estar fijos para no alterarla, fue lo que dio pie a esta serie que parte de las lecturas de las novelas

87. Derrida, *La escritura y la diferencia*, 391.

88. Raymond Chandler, *El simple arte de matar* (México: Random House Mondadori, 2014), 438.

de Mario Conde. En este caso, como en otros, la transparencia posibilita un juego de reflejos, en el que apenas podemos reconocer el espacio, además de la doble estampación que, pareciera fracturar nuestra mirada, en esta obra las huellas estampadas de una textura acuosa, semilíquida, residual, nos censura la contemplación y violenta cruzando y obstaculizando con la violencia del contraste del color, generando la sensación de algo va mal, y perturbando la contemplación.

2.4. La gráfica como un crimen: inventar con las huellas y sus reflejos

Frente a la escena del crimen, frente a las cicatrices perpetradas por el grabador, el impresor ha de reconfigurar parte por parte el proceso, habitarlo con sus propios ojos, con sus propias manos. Como el detective que se eleva, —como lo plantea Kracauer⁸⁹— por encima de la legalidad institucionalizada, el impresor trasgrede la institución del taller, la institución de la policía, abyecto y profundo, su sensibilidad, su calidad humana y su imaginación esta expresada como soporte y como herramienta, como canto y poesía, ya no sólo como representante de la ratio, como lo expone Kracauer, sino como representante del amor, de la imaginación, de la moral, la ética y de la justicia, es decir, representa la dignidad humana, el detective-impresor se reintegra y reintegra el pensamiento gráfico.

Valdría la pena exponer por qué pienso que el detective es una profesión exclusiva en principio de la literatura y que por eso mismo nos sirve para confrontarla con la idea del criminal, todo esto claro desde la ficción. Y cómo el detective, muda en metáfora a la experiencia de lo gráfico, concretamente a la impresión, respuesta cuasi metafísica o mejor dicho imaginaria. El detective crece en el relato y puede ser algo más que un relato, tal vez algo más que una idea,

una sensación, un sentir y mejor dicho un imaginar, se imagina como detective en la lectura policial, el detective se crea página a página como algo anormal, como una deformidad de la razón —contra el intelecto puro—, o como una deformación social, —al exiliarse del mundo cotidiano— el detective habita en otro tiempo, y lee la realidad con ojos diferentes a la de cualquier otro personaje, persigue la realidad como algo que se le escapa, la busca en la continuidad de la huella, contra el arrebató de la nada, del silencio y del tiempo. Entonces el detective es una deformidad literaria, un personaje que lee su realidad alterada, como el autor que lee su ficción. De ahí el impresor como una aberración de lo gráfico, una deformidad. El impresor mira con otros ojos la placa, la matriz, la tinta y el papel, los lee como una constelación, una escena del crimen, lee en sus materiales y en las matrices algo que se fuga permanentemente y sólo lo puede fijar en huella, una resistencia frente al tiempo.

Ponderar la ficción como problema y respuesta, una lógica de lógicas, es entrar a la lógica de la imaginación, partir de una premisa y llevarla hasta sus últimas consecuencias. La imagen que nace de la herida, de la huella que interviene en el material; también es ficción y articula una suerte de lecturas, un entramado de lecturas en las que la mirada pulsa crimen. El detective de la gráfica, el impresor, acentúa esa pulsión, interroga a la materia, a su realidad y la vuelve vestigio, se desprenden susurros de la matriz, que se disuelven en la escena del crimen. El cuerpo, la matriz, está expuesta sobre la plancha del tórculo, está abierta en canal, y en la pulsión del detective, radica la obtención de las huellas precisas, de inventar con huellas, de detener el tiempo voraz para develar en huellas la imagen, la estampa; último reducto de la ficción. Más, sin embargo, siempre que es vuelta a ver renace como ruina que se despoja de las inclemencias.

89. Siegfried Kracauer, *La novela policial, un tratado filosófico* (Buenos Aires: Paidós: 2010) [dice Kracauer: En cuanto a la personificación de la ratio, el delincuente porque éste haya actuado de manera ilegal ni porque él se identifique con los representantes del principio de legalidad. Por el contrario, resuelve el enigma únicamente por amor al proceso de elucidación, y sólo por esto: lo legal y lo ilegal todavía están disponibles como remanentes y esto lo conduce, en la mayoría de los casos a apoyar a la policía. Si estas pálidas entidades también fueran destruidas, nada evitaría que él se hundiera totalmente en el proceso, que no tiene ni principio ni fin... detective y policía combaten pues con armas desiguales; si bien esta última se esfuerza por proceder de manera racional, no puede en cambio utilizar libremente los instrumentos de la *ratio*, tal como lo hace el detective. Al ser un dispositivo público, la policía, como representante de lo legal, se ve limitada por todo lo que representa... la policía -asignada a lo legal- sólo puede ingresar al ámbito de lo ilegal como institución legal y sus posibilidades de acción estarán limitadas aquí a las legales; el detective, en cambio, puede proceder tanto contra lo legal, como contra lo ilegal.], 115-117.

El pensamiento gráfico, en tanto imaginación y como relato policial, es un pensamiento otro, un pensamiento enrarecido. Desde nuestra perspectiva, la gráfica y parafraseando la idea de Frantz Fanon⁹⁰ sobre la colonialidad, la gráfica no es. La gráfica vive de alguna manera este exilio constante, este desplazamiento, y es desde ese lugar invisible, desde el desplazamiento que se pronuncia, vista e imaginada como no ser, como minusválida o inválida de sí misma, como infante desposeído y necesitado de todos los cuidados, la gráfica expone todas las atribuciones con sus contradicciones del pensamiento artístico, y con ello es capaz de formular sus propias interrogantes, no es un cerrar la brecha, ni un encerrarse en su mismidad, pero desde un pensamiento gráfico podemos articular nuestras propias redes de discusión, integrando desde luego otras redes, entramando discusiones. La gráfica es el sueño y los monstruos que se producen de la razón. La gráfica se reivindica frente a su opresor, como todo aquello que quiere ser, aunque en las academias se le exijan su definición estéril, lo que interesa es ¿cómo sucede la gráfica? ¿Cuáles sus formas de imaginar, de pensar, de soñar? ¿de qué mundo participa y cuál es el que inventa? No como absoluto, no como regla general, pero en la gráfica se aspira y exhala, entra por las manos y sale por la mirada, tiñe de negro, tiñe son sus fluidos negros que son todos los colores, y se adhiere a los destellos, mejor dicho, se cuelga de los destellos como un niño que pende sobre un columpio. Su pensamiento no se puede desprender de su imaginación y de su hacer, de su tiempo y su contratiempo. Su pensamiento también se relata, se reflexiona y se problematiza. Un pensamiento que trasgrede el papel y la palabra, que enrarece el mundo y los sueños. Un pensamiento que viene de las sombras y desde las sombras irradia imagen nocturna.

Si para Kracauer⁹¹ el detective es la representación de la razón más que de la ley, es decir, como algo más

allá de la ley, como si la ley y sus instituciones no alcanzarán para develar el crimen. El detective no es parte de la policía y su interés es más intelectual que legal, le interesa resolver el caso un tanto más como desafío de pensamiento que como acto de justicia. Claro está que el detective latinoamericano del *neopolicial*⁹² se constituye desde otras lógicas o lógicas otras. Sobre la *alteridad* como se lo preguntaba Lévinas:

¿Existe una significancia de significación que no equivaldría a la transmutación del Otro en lo Mismo? ¿puede haber algo tan extraño como la experiencia de lo absolutamente exterior, tan contradictorio en los términos como una experiencia heterónoma?... la acción en sentido único es posible solamente en la paciencia que, llevada al extremo, significa para aquel que actúa: renunciar a ser el contemporáneo del propio resultado, actuar sin entrar en la tierra prometida.

El porvenir para el cual se emprende la obra debe considerarse desde el principio como indiferente a mi muerte. La obra, a la vez distinta del juego y del cálculo, es el ser-para-más-allá-de-mi-muerte... -que el porvenir y las cosas más lejanas sean la regla de todos los días presentes-, no es un pensamiento banal que extrapola su propia duración, sino el pasaje al tiempo del Otro.⁹³

Tal vez el pensamiento indígena del que habla Grosfoguel, un pensamiento “Otro”, en un “Otro” tiempo, interpele al pensamiento del detective neo-policial. Dice Grosfoguel en relación a la otredad del zapatismo:

¿Qué pasa cuando la política sale de la cosmología judeo-cristiana hacia cosmologías otras? Sin negar la posibilidad de mesianismos otros, en los zapatistas el giro decolonial se da en una forma ‘Otra’ de hacer política que, partiendo de cosmologías indígenas en el sur de México, proponen formas alternas de práctica política. Los zapatistas parten del ‘andar preguntando’... y de ahí proponen un ‘movimiento

90. Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas* (Madrid: Ediciones Akal, 2009).

91. Kracauer, *La novela policial...*, 115-125.

92. Paula García Talaván, *La novela neopolicial latinoamericana*. Cuadernos Americanos 148 (México, 2014), 63-85. [Nos referimos al neopolicial, término acuñado por Paco Ignacio Taibo II en 1990 para designar la clase de prosa que desde hacía algunos años venían practicando escritores de origen latinoamericano como Mempo Giardinelli, Ramón Díaz Eterovic, Leonardo Padura Fuentes y el mismo Taibo II, cuyas características básicas son, en palabras de este último: “la obsesión por las ciudades; una incidencia recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad policiaca y el abuso del poder; un sentido del humor negro [...] y un poco de realismo kafkiano]

93. Emmanuel Lévinas, *La huella del otro* (México: Taurus, 2001), 55-56.

de retaguardia' que contribuya a articular un amplio movimiento, pensado desde los 'condenados de la tierra' de todo México. El 'andar preguntando' lleva a lo que los zapatistas llaman 'movimiento de retaguardia', frente al 'andar predicando' del leninismo, que lleva al 'partido de vanguardia'. El partido de vanguardia parte de un programa a priori enlatado, que al ser caracterizado como 'científico' se autodefine como 'verdadero'. De esta premisa se deriva una política misionera de predicar para convencer y reclutar a las masas a la verdad del programa del partido de vanguardia. Muy distinta es la política pos-mesiánica zapatista, que parte de 'preguntar y escuchar', donde el movimiento de 'retaguardia' se convierte en un vehículo de un diálogo crítico transmoderno, epistémicamente diversal y, por consiguiente, decolonial.⁹⁴

El detective nuestro por hacer alusión a Martí⁹⁵, es antes que nada un outsider, no representa una razón frívola e ilustrada, una razón abstracta, sino un pensamiento de carne y hueso, con instrumentos e intuiciones, pesadillas y dolores de cabeza, que pregunta y escucha, se mueve entre las personas, las conoce, dialoga y se muestra. No es cuestión de exiliar a la razón, sino de una integración en pos de una plenitud humana tal como lo plantea Alberto Híjar:

En efecto, no hay lugar para las sensaciones y los sentimientos en el racionalismo dominante, y sólo encuentran importancia en prácticas intuicionistas que los escinden de la razón. La plenitud humana –como ejercicio armónico de razón, sentimentalidad y sensorialidad- es así impedida por una constante de escisión de las facultades, todo lo cual exige a la estética una crítica radical de éstas en bien de su integración. La fragmentación productivista propia del capitalismo y la división entre el trabajo manual e intelectual son obstáculos fundamentales para la plenitud humana.⁹⁶

En concordancia con la razón, las emociones, las sensaciones y añadiríamos las imaginaciones, el impresor independiente, se ha logrado subvertir del caldoso, del encierro ante su máquina y de su taller, de su posición social, de su lugar en el tablero del arte, y conforma desde su imaginación un escenario otro,

una ficción, posiblemente la resolución de un crimen.

El detective reorganiza con la mirada que no es excluyente, que no es sólo mirada en tanto retícula, en tanto plano y perspectiva, los ojos del impresor pulsán, tiemblan, cimbran y el mirar para nada es sólo análisis, es decir, no solo es corte, disección y desarticulación, para ver cómo funcionan las partes del mundo, de una realidad, que no es otra cosa que una imagen, un sueño, una utopía. Tampoco la mirada, la observación es la reunión de las partes, no es el ensamblaje fordista. La mirada, palabra opositora a la observación, atraviesa y se contamina con algo que irradia y es irradiado, como cuerpo somnoliento que todo lo mira desde un otro lugar desde la razón sí, pero no al servicio exclusivo de la técnica o del poder.

Entonces el impresor también reorganiza la mirada del criminal, la ponen en juego con su propia mirada, el pensamiento se articula con el cuerpo y con el vacío.

Es posible que el pensamiento de Orozco juegue con ello:

Guardar una hoja seca encontrada no es igual a cortar una hoja y guardarla. Una hoja seca ya es casi un pedazo de papel. Una hoja en su planta es un ser vivo. ¿Para qué secarla? El estudio. La observación. ¿A quién hay que matar? La fotografía mata, disea. Aparenta poesía, es casi cine, casi pintura. Es medicina. Suero. La peor de las ilusiones, legitimada por nuestra ceguera y nuestra ansia posesiva. La fotografía no es un arte. Es un arte caminar y saber ver lo que sucede. Vemos lo que sucede no las fotos. Odio la fotografía, odio a los fotógrafos "primitivos". Usan la realidad y la banalizan con trucos. El encuadre es un truco. Elemental. Y todo lo otro que sucede no está en la imagen. Me gusta el retrato. Caminar y observar: la fotografía sólo es el registro de ese arte, el arte de la presencia. Caminar, ver y presentarse. Esa cosa se nos presenta y nosotros la podemos ver. Eso es un arte. La foto lo registra (siempre mal). El arte de estar ahí y percibir lo que sucede. El arte de descubrir. El arte de esperar que las cosas se revelen. De esperar que el tiempo se detenga. Lo dramático es eso no la fotografía.⁹⁷

94. Castro-Gómez y Grosfoguel, Comps., *El giro decolonial.*, 76-77.

95. José Martí, *Cuba, nuestra América, los Estados Unidos* (México: Siglo XXI Editores, 1973).

96. Alberto Híjar, *Praxis estética. Dimensión estética libertaria* (México: CONACULTA, INBA, 2013), 23.

97. Gabriel Orozco, *Materia Escrita* (México: Ediciones Era, 2014), 49.

Esperar que el tiempo se detenga o tal vez poner de cabeza el mundo como Manzoni lo hace en *la base del mundo*⁹⁸ (1961). Y desde ese otro lugar la mirada que irradia y es irradiada, una *mirada que es vista*⁹⁹ como estando del otro lado del espejo. Y entonces el impresor que ha puesto su imaginación en la mirada enraizada, hace brotar de y con ella, y de todo su cuerpo el humor melancólico; bilis negra; tinta, ya sea negra, como parte de una tradición de muerte, ya sea color, como su propia imaginación de destello lo permite.

Nuestro detective no suspende las pistas en un lugar abstracto, sino que las incorpora, las carga con él, y con ellas se enfrenta al enemigo y su destino trágico, —total la justicia no existe, cuando es el propio Estado y sus representantes los que asesinan, violan, descuartizan y desuellan—. Hay una violencia que viene de la máquina de la “razón” (fetichización de la ley, del estado que va contra la vida). Un Estado criminal que rompe con la dialéctica literaria criminal-detective, y que sólo se presenta como constante devastación. Como si vivir fuera una constante escena del crimen.

La escena del crimen transcurre entre un circuito de miradas entre criminal y detective, en las manos de muchos cuerpos que han vuelto materia, realidad. La escena del crimen no es inocente, es misteriosa y carga con ella, una constelación de posibilidades, distancias y proximidades.

Proponemos una epistemología de la imaginación en la que está sea articulada desde el pensamiento de la gráfica o de lo gráfico. Con ello, lo que estamos diciendo es que toda epistemología, hasta la más racional como el positivismo, la tecnología o las ciencias duras, de alguna manera son epistemologías de la imaginación, pero estas imaginaciones están subordinadas a mandatos de orden del poder o de las jerarquías económicas o institucionales, en la que se pondera una manera sobre las otras, unas imaginaciones sobre otras. Lo que nos interesa poner en cuestión es la posibilidad de visibilizar un pensamiento y un conocimiento, en tanto articulación de pensamientos que sean propios de las imaginaciones gráficas, desde

los procesos mismos hasta, los residuos vueltos estampas y sus interpretaciones en la contemplación de quién posa su mirada sobre esto llamado lo gráfico.

Con ello, partimos de la idea de que no existe una ontología de lo gráfico, no hay un ser que dote de todo sentido y defina a todo aquello que es y que no es lo gráfico, lo gráfico como textura, permite su desplazamiento sin jerarquías, un sueño un tanto anarquista. Entonces el criminal y el detective, no son esencialmente lo que dotan lo gráfico o la escena del crimen, más bien son manos por las que pasa, ojos por los que se pasan imágenes e imágenes pasadas por los ojos. Todo está contaminado. Entonces los ojos llenos de imagen nunca dejan una imagen pura, inmaculada, siempre está llena de vestigios y ruinas. Poner entonces en un subsuelo toda la discusión que trastoca todos los niveles, desde una imaginación que se mira desde una o varias tradiciones en la que la tinta negra predomina y las discusiones son balbuceos terminológicos hasta la poética propia de barajar suertes ante la tempestad de la nada, y hacer ilusiones de las huellas, relatos en imágenes que no nos cuentan más que un crimen.

La tinta negra también ha mermado la imaginación y se apodera, como una trama en la que el gris se vuelve su urdimbre. Entonces lo gráfico como pensamiento incorporado, como imaginación incorporada pone en el detective y el grabador, en el impresor y el criminal una suerte de imágenes que no explican, sino de las que emana un otro cuerpo. Tal vez el *Doppelgänger* o tal vez un Frankenstein, tal vez un dios secular.

Entonces la imaginación tantas veces pensada como constelación. Articula desde la lejanía desde un doble dibujo. Articula las imágenes, y crea la escena, el escenario de la representación del todo o mejor dicho el tejido de las significaciones. El impresor mira en todas las cosas su potencial huella, es decir, su pensamiento se gesta en un entramado de tiempo, en el que la herida de la realidad, la herida de las cosas, y la de la mentira, son posibles de ser llevadas a un se-

98. Manfred Schneckeburger “Lenguaje directo de la realidad”, en *Arte del siglo XX, volumen II* (Barcelona. Taschen, 2005), 509.

99. George Didi-Huberman, *lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos aires: Manantial, 1997)



Roberto Carrillo. De la serie Mario Conde. Pasado perfecto.
Siligrafía sobre papel de algodón. 58 x 38 cm, 2018.



Roberto Carrillo. De la serie Mario Conde. Pasado perfecto.
Siligrafía sobre papel de algodón. 58 x 38 cm, 2018.

gundo plano, un segundo lugar en la que la vida es arte en tanto huella de otra cosa, en tanto registro que configura, elipsis y puntos de intermediación.

Para nuestro detective hay una suerte de tiempo otro de la realidad, en la que la huella habita como marca dispuesta a absorber los humores de sus ojos, de su cuerpo, la tinta nunca es herramienta, es más bien un humor que nace pese a su industrial segundo origen (el primero siempre es natural) entonces la tinta volcada sobre la lectura policiaca, sobre la escena del crimen se vuelve el humor (tóxico o no) en el que se impregnan las heridas y marcas de las cosas, para configurar con ellas una textura, un otro cuerpo superfluo que se adapta, de moldes, entra en los recovecos o en las más claras superficies y se trasladan, la tinta viaja, vuela, es el elemento aéreo, es el ejercicio de la traducción.

La imaginación en el impresor se ha vuelto cuerpo, se ha vuelto una suerte de juegos de potencias, pero

su máxima expresión está no en su potencia, sino en sus decisiones, al igual que el compositor que reconoce los valores texturales, tímbricos, de alturas de los instrumentos y con ello elige las posibilidades de su orquestación, así el detective ha de poner en juego las cosas, su pensamiento, su pericia, y cuerpo, sus intuiciones, interrogaciones así también el impresor dispone de artilugios y destrezas, en las que la mirada, el pulso, su inteligencia, intuición, herramientas y su contexto se articulan en una construcción de suertes –mortales– en las que surge algo de las huellas, de los vestidos, el impresor trabaja con las ruinas. Y las reproduce.

En las siguientes piezas podemos reconocer el mismo interior de una casa vieja en La Habana, esta serie partió de reconocer las múltiples maneras de resolver una pieza a partir de las mismas matrices, ejemplificando como ya lo hemos hecho sobre el papel que tiene el impresor para elaborar una pieza. Aquí se nota

de manera contundente las dos versiones, las cuales no sólo son diferentes, sino que aluden a dos momentos dentro de las series de novelas que conforman la llamada tetralogía de las estaciones en la Habana, en las que el clima es sustancial en la narrativa policial, estas piezas aluden a las novelas “Vientos de Cuarema” y “Paisaje de Otoño”. En dichas piezas el trabajo con el color, así como el bloqueo y la yuxtaposición de placas aportó las sensaciones que buscábamos.

2.5. LA TRASPARENCIA DE LO GRÁFICO

El artista es aquel que se resiste con todas sus fuerzas a la pulsión fundamental de no dejar huellas.
Henri Michaux

¿Qué es una historia criminal? Una historia de huellas, vestigios y ruinas, simultáneamente una historia de interpretaciones, errores y fracasos.

Me detengo en lo último dicho: una historia de fracasos que es en sí misma un fracaso, que es pues, imposible de ser relatada, de ser resuelta. Una historia criminal muere en sus últimas páginas y sólo es resucitada en la memoria, tal vez en el olvido.

En el extenso repertorio de historias de la narrativa policial y criminal, el caso (pregunta “infinita”) sucede en tanto el lector reúne y recopila, junto con su aliado-personaje las mismas dudas y experiencias, —a lo mejor el autor ha abandonado su biografía para darse al personaje, para darse al misterio— y si es así, como en el mejor de los casos de la novela policial, el relato muere en sus últimas páginas y de alguna manera lo clausura, el caso se concluye (resuelto o no), en todo caso lo imposible de la resolución en tanto relato es lo que lo dota de vida, de pulso, de sinapsis, carne y electricidad, fluidos y vacío. Esto no imposibilita una segunda, tercer o cuarta lectura, que en todo momento serán eso, múltiples lecturas, por ello, múltiples relatos. Y allí el fracaso renace.

El relato entonces se escapa, se fuga de entre los ojos del lector, del personaje y del autor. Entonces todo relato será o participará de algo criminal. El crimen perpetuo. Y se nos presenta como una escena, un escenario sin telón, una pintura sin marco, una estampa a sangre, mejor dicho, sangrada. Como un sueño en

el largo tiempo de los sueños. Entonces la memoria habitante indispensable del olvido, se manifiesta en imagen, se manifiesta en huellas, partes del cuerpo o estrellas que articulan una constelación, rastros y vestigios desorganizados vueltos a ser vistos, palabras y heces fecales habitando la habitación de la historia.

Si algún pensamiento, si podemos llamarlo así, aunque también podríamos nombrarlo imaginación, se ha articulado desde las huellas es el de la gráfica, no por derecho divino, sino por materialidad, por juego o por resistencia, en parte, es un “otra historia” de la que se ha posesionado, una historia de huellas y vestigios. No agotada en la representación, en tanto volver a presentar, sino en su reproductibilidad, el juego de espejos que articula el pensamiento gráfico, su propia imaginación, desdobra y replica las huellas de una escena del crimen. Cual sismo, las huellas se replican en diversos sopores, cuerpos, pensamientos e imaginaciones, perdiendo en el proceso su energía primigenia, tal vez, recuperando o reincorporando también otras energías.

Las huellas son un dejo de “algo” que articula un crimen. Las huellas reinventan el crimen, y como no hay verdad, el crimen es pura re-invencción, reconstrucción de entre los vestigios: hendiduras y mucosas bailando entre los dedos. La sedimentación del cobre o la incisión de una navaja sobre la cálida beta de un árbol vuelto placa, puestas en juego, en tensiones, creando constelaciones y escenas, tal vez, puros acontecimientos.

Vale la pena recuperar la discusión entre la gráfica como invención de huellas y/o como invención con huellas. Dicha discusión contrapone el acento entre dos formas de pensamiento que, aunque se piensan complementarias, se han determinado como una relación tortuosa, dolorosa, nos referimos al pensamiento del grabador y el pensamiento del impresor. El grabador materialmente ha adoptado el lugar de Dios, de creador, de individuo, de intelectual, artista, inventor frente a la gráfica, mientras que el impresor ha quedado relegado a una idea de ejecutante, de medio, lector, inculto, artesano y copista, un reproductor. Inventar huellas, lógica del grabador-Dios-artista supone, la misma lógica del criminal, efectúa desde la nada, a partir de un impulso, una maniobra, una herida, la transformación del cuerpo, de la materia. El

grabador-Dios-artista ahora criminal, incide sobre el cuerpo como sobre la realidad, y en la madera, o en la piedra, o en una placa de metal, crea con heridas. Si en el principio no existía nada y después el creador crea “algo”, entonces el creador forma simultáneamente el cuerpo y la herida, crea el tejido y su desgarrar, el metal y su fundición, los cuerpos celestes y su explosión. Y entonces de la herida brota la huella ¿qué significa esto? la renuncia del vacío, de la pureza, de lo immaculado, para el grabador-criminal nunca hay vacío, no hay hoja en blanco, no hay silencio previo, la realidad carga consigo su cuerpo y su herida, a eso que le han dado por llamar técnica —que tanto se privilegia en las academias y concursos—. Una placa de madera de pino, un bloque de piedra caliza, un pedazo de cobre calibre 20, no son materias neutras o abstractas, no es un vacío dispuesto a ser llenado, y su corporalidad, su composición orgánica, sus propiedades químicas y físicas, son para el grabador fundantes al igual que su herida, su explosión, es decir, su capacidad de transformarse, de modificarse en la interacción con otras materias, otras realidades. Entonces el artista sigue un manual del crimen, llamado tradición, o posiblemente ha inventado su propio proceso criminal llamado arte. Pero siempre ha sido un segundo movimiento, cuando no un tercero o cuarto, es pues el artista-grabador, quien se muestra como autor del crimen, aun cuando muchas manos, muchas mentes y experiencias han sucedido ya. La plancha de cobre, el bloque de piedra, la placa de madera, relatan sus propios crímenes, o la sobrevivencia de y a estos, no sólo (en la idea simple) de que otras manos la han cortado, manipulado y violentado, que han sufrido procesos de industrialización para un estado “óptimo”, para su adecuado uso, ya sea industrial o artístico, sino también por la propia capacidad de deterioro de la materia, su cambio y erosión debido al ambiente, su sedimentación y desgaste por el tiempo, por otros materiales, por contingencias, en otras palabras, la materia cuando llega a las manos del artista ya

es en parte ruina. Y desde la ruina (historia de otros crímenes) el grabador-criminal crea simultáneamente la herida y su huella.

Pero la huella se desprende y desdobra, ahí radica su potencia, su rebeldía frente al tiempo voraz, frente al apocalipsis. Y es el pensamiento del impresor, el que pone el acento en el “con” de la invención. Inventar con huellas, implica recuperar ruina y herida, y alterar su lógica criminal. Tal vez a costa de la propia locura, pero con la posibilidad de abrir el tablero, y romper las reglas. No es que no pertenezca al relato, posiblemente es que sólo se escapa de él, el pensamiento del impresor en parte, está emparentado con la lógica del detective neo-policial.¹⁰⁰ El detective del neo-policial a diferencia de los clásicos británicos y franceses que observan la realidad como fragmentos dispersos que, una vez reunidos, unificados, develan el secreto criminal, reconoce la dispersión como camino, como multiplicidad y réplica, para él, el método no es única y unívoca ruta, sino desplazamiento vital, separación, tal vez valdría la pena decir, carnal. Nuestros detectives pierden ojos, amigos, esperanzas, en el mismo proceso de investigar, algo de ellos es irrecuperable en su investigación, se juegan la vida, el pellejo, entonces desaparecen, dejando sólo la huella de su mirar, un mirar melancólico que como imán se clava en la tierra, en el fango. Se posa sobre los cadáveres: las cosas y las palabras. Las huellas flotan y se desplazan, se fracturan, mutan, tal vez sólo al mirarlas las contemplamos imagen o fantasma, cual constelación, pero no se unen, ni se reúnen, siguen dispersas y dispersándose, como la impronta replicada en dos, tres o cincuenta pedazos de papel. Para el impresor todo es huella sin objeto y sin autor, pese al autor mismo, pese al criminal. El impresor-astrónomo-detective, trabaja con lo que tiene a la mano, o a la vista, su imaginación brota desde el mirar, desde el utilizar, el reorganizar, el permitir el caos, el error, la trampa y las caídas al vacío. Las huellas habitan el mundo, huellas de cosas, de personas, de acciones y situaciones, huellas de

100. Me refiero a los detectives del neo-policial hispanoamericano, por poner algunos ejemplos: Pepe Carvalho (Barcelona), Héctor Belascoarán Shayne (Ciudad de México), Mario Conde (La Habana), Heredia (Santiago de Chile), entre otros. Aunque si bien la vasta bibliografía de literatura policial nos arroja una amplia diversidad de detectives, me interesa el carácter heterodoxo y desalineado de los personajes del neo-policial más que un modelo uniforme de lo que es un detective, nos interesa del detective hispanoamericano tanto su condición de outsider, tanto como de absurdo, detectives que habitan en sociedades con un sistema judicial corrupto y asesino. Detectives que tienen en el Estado al principal sospechoso del crimen.

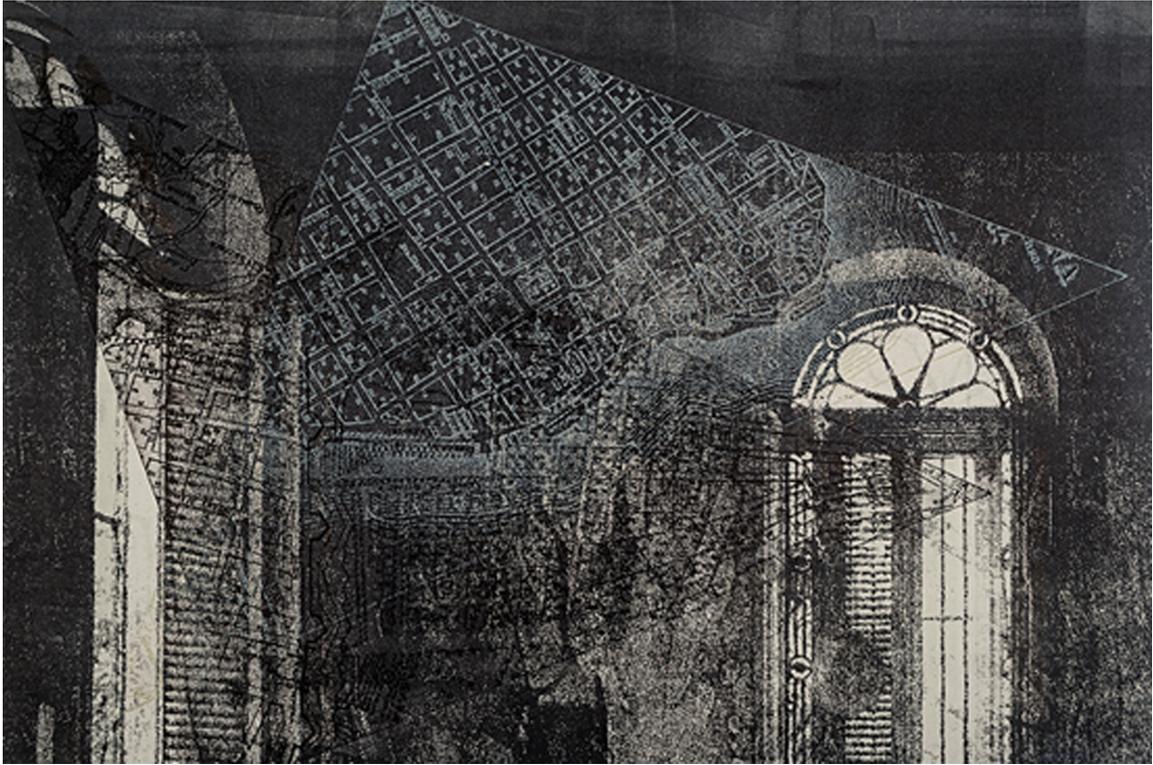
huellas y acontecimientos. Entonces la madera como beta, cuerpo y materia se replica en huella y se reproduce, pero esto es porque del detective-impresor se derraman lágrimas de tinta y se vierten los ojos mismos, de ese mirar tinta mano, la huella se vuelve fantasma y espejo. Entonces los destellos estelares de la trampa-mirada en que se han conformado las huellas y las huellas heridas, se hunden, son engullidos por el papel, ahora vuelto espejo. Los espejos se multiplican, aunque nunca se repiten. La trama se abre en una narración infinita, como de quien vuelve a leer una novela y encuentra nuevas imágenes, otros sueños, se enrarece la memoria y el crimen renace.

De esta historia quijotesca, las historias se vuelven a contar, tal vez a inventar, sobre todo se revuelven, entrecruzan, texturizan, y vomitan los fines (finali-

dad, y conclusión son revocados). Y en el mejor de los casos, criminal y detective son lo mismo, un sueño dentro de otro sueño, el perseguido que persigue, el cantautor, el *doppelgänger*. Por llamarlo de alguna manera, lo gráfico, como pensamiento e imaginación, son tejidos de crímenes irresolubles, trampas de huellas que quedan atrapadas ante otras y frente a su vacío. La escena del crimen ha devorado al grabador e impresor, los ha agotado, y pulsa y pulsa, entonces la escena del crimen, cual sinapsis, como ídolo que irradia energía, lo enrarece todo, las huellas se retuercen y los sueños también, las manos se derriten y los ojos cristalinos revientan entre las nubes, tal vez, sólo tal vez, tengamos que leer al revés y sentirnos engullidos por los espejos y convertirnos en transparencia. La transparencia de lo gráfico.

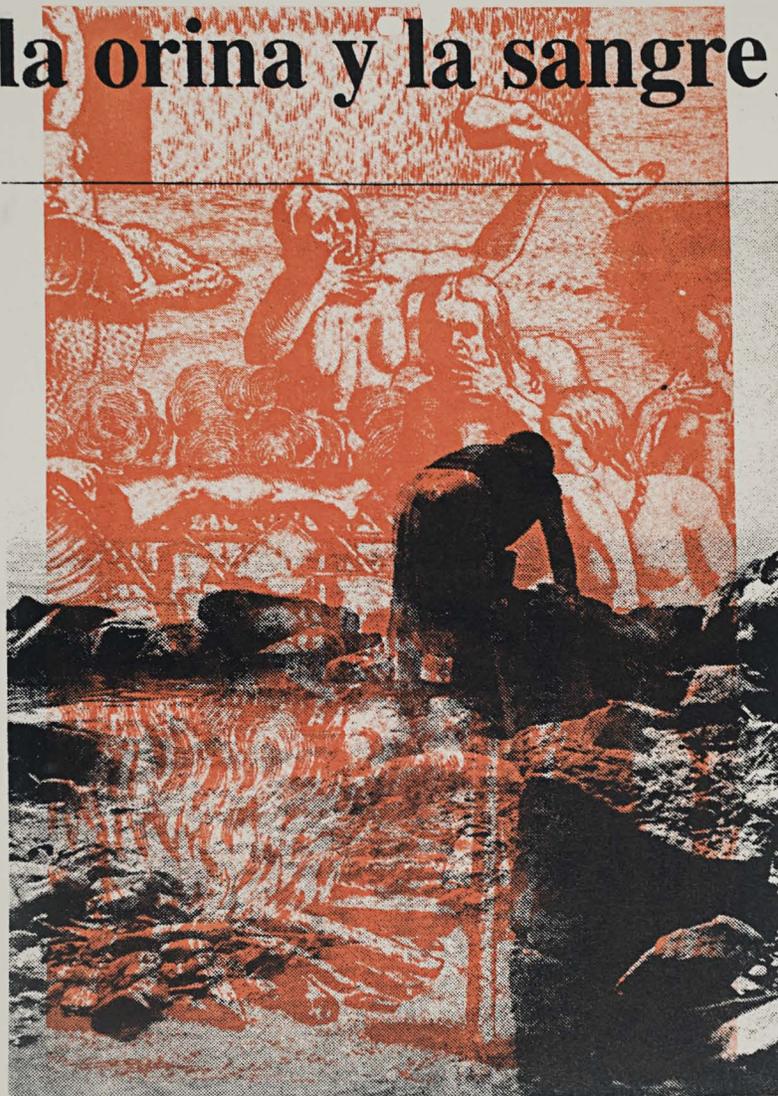


Roberto Carrillo. De la serie Mario Conde. Pasado perfecto. Siligrafía sobre papel de algodón. 38 x 58 cm. 2018.



Roberto Carrillo. De la serie Mario Conde. Pasado perfecto. Siligrafía sobre papel de algodón. 38 x 58 cm. 2018.

la orina y la sangre



“La orina y la sangre”
Siligrafía sobre papel de Algodón
56 x 37 cm.
2018

CAPÍTULO 3

ESTAMPACIÓN POLICIACA

3.1. EL TALLER, LA ESCENA DEL CRIMEN Y LA CIUDAD

Pensaba en la tristeza de la ciudad cuando golpearon a la puerta.

En las luces que esa tarde de invierno veía encenderse paulatinamente a través de la ventana y en las calles donde acostumbro a caminar sin otra compañía que mi sombra y un cigarrillo que enciendo entre las manos, reconociendo que, como la ciudad, estoy solo, esperando que el bullicio cotidiano se extinga para respirar a mi antojo, beber un par de tragos en algún bar de poca monta y regresar a mi oficina con la certeza de que lo único real es la oscuridad y el resuello de los lobos agazapados en las esquinas.

Ramón Díaz Eterovic

Es importante aclarar que en este capítulo tres desdibujamos los contornos que limitan la idea de grabador con la de criminal y la de impresor con detective. La investigación que refiere a una gráfica de ficción, una gráfica policial, en la que los elementos que articulan su construcción de la gráfica están afectados por la imaginación de lo policial, de esta manera nuestra manera de escribir, pone en juego estas relaciones emparentando al taller con la escena del crimen y la ciudad por poner un ejemplo.

Poco se ha escrito y con ello reflexionado sobre el espacio de producción de la gráfica: el taller. Tal vez

sólo sea un lugar entre muchos, un espacio entre tantos, una guarida, un subterráneo, una escotilla o baño. Tampoco se habla sobre su participación o relación con la obra, tal vez existen sobre de él muchos prejuicios o supersticiones, para Martínez Moro el taller representa para una mirada contemporánea una prisión, dice:

Acusado de estar en exceso sujeto a un encorsetado proceso técnico, el grabado es para algunos un resto arqueológico, un dinosaurio cuyos métodos y forma de vida se encuentran desadaptados a los tiempos que corren, herencia molesta difícilmente ubicable en el panorama artístico contemporáneo. En esta imagen fantástica, el grabador aparece como un reo encadenado al lastre de sus viejas máquinas y a las cuatro paredes de su taller.¹⁰¹

Curiosas palabras cuando cada vez vemos una prolija producción gráfica realizadas en talleres, que cada día son más y más, y que han desarrollado formas de producción autogestivas, en México podemos hablar de talleres tan importantes en esta tradición como ¡30-30!, el Taller de la Gráfica Popular concretamente el periodo inicial, la Sociedad Mexicana de Grabadores,¹⁰² o los actuales: *Escuela de Cultura Popular Mártires del 68*, *La Buena Estrella*, *el nuevo Hijo del Ahuizote*, *Utopía gráfica*, *Taller de Gráfica Bordes*, *Hoja Santa*, *La Mano Gráfica*, *Corazón Parlante*, *La Trampa Gráfica*, *El taller de Gráfica Actual*, *Taller de Gráfica Tinta-neo*, *La Endina Remolona*, entre muchos otros.

101. Martínez Moro, 17-18.

102. Alberto Hjar, Comp., *Frentes, coaliciones y talleres* (Ciudad de México: Casa Juan Pablos, CONCAULTA, INBA, CENIDIAP, 2007).

Lo cierto es que no sólo es la proliferación de talleres lo que ha modificado la producción gráfica, sino también que se han creado diversidad de necesidades en tanto la producción y la autogestión, y más que ser pequeñas cárceles, los talleres han revirado y comprendido su papel social, su encuentro con el otro, no sólo se trata de abrir el taller, se ha tratado de integrar el taller dentro de la sociedad, de hacer partícipe a ésta de las actividades de los talleres y sus propias imaginaciones. El taller actual se abre, se desplaza, se interroga, reinventa, reflexiona, configura, imagina. Y esto no significa romper con las cuatro paredes, tal vez sólo significa desmontar su aprisionamiento.

En su condición de espacio potencial y en potencia, el taller dota al proceso artístico de una propia imaginación, una imaginación por demás vapuleada y golpeada por entenderse como el refugio último, el rescoldo de la fragua de vulcano. El taller se ha entendido como el espacio invisible que no aporta más que su condición de generador de imágenes, pero poco se habla de su posibilidad como espacio imaginario, como espacio estético, como lugar de trabajo y también escenario.

En la ya basta bibliografía sobre el grabado, poco se habla del taller como espacio imaginario, en múltiples documentos, leemos sobre su función y organización. Para Grabowski y Fick el taller es entendido como una fábrica, dicen: *Si se desea organizar un taller de forma eficiente, las tareas limpias deben realizarse lejos de las sucias. También se mejora la eficacia si las distintas tareas están más o menos secuenciadas en la cadena de trabajo.*¹⁰³

Jaume Pla diferencia el taller del grabador y el del estampador, aunque nos presenta una descripción un tanto más metafórica que la de una fábrica, dice:

El taller del grabador parecerá también un poco un laboratorio. Botellas para ácidos —puro y diluido—, siempre con tampones de cristal: el corcho es corroído rápidamente. Frascos con barnices y otros ingredientes: aguarrás, bencina, benzol, petróleo, alcohol. La caja de resinar ... Y además toda aquella serie de cosas que se usan una vez y luego sabe mal tirar y

van engrosando el fondo de los trastos más o menos útiles.

El tórculo y todos los accesorios —fietros, secantes, prensa, tintas, aceites, etc.— forman en realidad parte del taller del estampador¹⁰⁴

Es claro que, para Pla el trabajo del estampador se diferencia del trabajo del grabador. Aunque lo dota de *un mínimo de sensibilidad artística*¹⁰⁵, el taller-laboratorio del grabador cumple con su mítico lugar de creación de imágenes, mientras que el estampador se ve recluso a un mínimo artísticidad, otorgando a la descripción de un taller de estampador meros elementos técnicos:

En un taller de impresor en talla dulce —habitación lo más amplia y clara posible— tiene que haber los siguientes elementos imprescindibles, además del tórculo, claro está, y del cual nos hemos ocupado, en otra parte: Una mesa para entintar, con la luz que venga, a ser posible, de frente o del lado izquierdo, con cajones para trapos— para una gran abundancia de trapos limpios—, tintas, etc.

Algún estante a mano de esta mesa, con botellas de bencina, aguarrás, aceite de linaza, petróleo, etc.

Sobre la idea convencional, lo que proponemos es desmontar las meras nociones técnicas del taller, así como de la jerarquía entre el grabador y el estampador, si bien es cierto que Pla, comenta que es indispensable de que el grabador sepa algo de estampación, es un hecho que, para ciertas prácticas tradicionales estos dos universos (Grabar y estampar) habitan lugares diferentes dentro de las jerarquías artísticas. Para una “otra” generación, la idea del taller es un espacio de contradicciones sí, pero de conciliaciones también. Desde nuestra perspectiva, es desde el pensamiento y a imaginación que podemos reinventar el taller como espacio alterno, crítico y provocador.

Pero el taller también es una trama, un tejido de posibilidades. Claro, existen diferencias fundamentales entre todos los talleres, no es lo mismo tener un tórculo

103. Beth Grabowski y Bill Fick, *El grabado y la impresión, guía completa de técnicas, materiales y procesos* (Barcelona: Blume, 2009), 18.

104. Jaume Pla, *Técnicas del grabado calcográfico* (Barcelona: Blume, 1977), 28-29.

105. Pla, 141.

Takach, un Hernández o un Araujo, tener una prensa litográfica, una tipográfica de cilindros Vandercook o una prensa de hierro manual; trabajar con el espectro de tintas Charbonnel, Graphic Chemical, Weinstok, ATL, o con los espectros industriales de Vanson, Colortec o Tecpro; o estampar sobre papel Arches Rives, Guarro Súper alfa, Liberon Hahnemühle, que sobre papel revolución, marquilla, Bristol o china. Lo cierto es que las condiciones económicas de los talleres interfieren en los materiales que se pueden emplear, pero en ello habita también una capacidad de subversión, de comprometerse con lo que se tiene a mano, a la Bricoleur de Lévi-strauss¹⁰⁶ o la re-existencia de Albán Achinte¹⁰⁷. De la dialéctica re-inventarse y con ello reinventar el mundo; de reinventar el mundo y con ello re-inventarse. El taller como lo podemos entender a partir de los grupos de los 70s y 80s, no es un espacio contenido por muros o paredes, el taller es una idea o una imaginación, es un proyecto, como lo entendería el Taller de Arte e Ideología, el taller puede ser la calle, como lo plantearían Proceso Pentágono, Suma; el taller un barrio para Tepito Arte Acá, el cuerpo como taller, entendido por los diversos actos performáticos de artistas como Guillermo Gómez Peña, SEMEFO; o las pulsiones como taller en los casos de Melquiades Herrera, Mónica Mayer, Francis Alÿs, Roberto de la Torre y Ulises Mora.

Lo cierto es que los talleres de grafica de los últimos años han roto con el dogma restrictivo de los muros contenedores y el artista gráfico ha borrado la idea de los grilletes que lo hacen uno al tórculo. Los talleres no son producto de una única voluntad, por ende, no son producto de la voluntad, sino que van tejiendo su propia imaginación desde cómo son habitados, sus desplazamientos, ritmos y temporalidades, desde sus calles, avenidas, suburbios, antros y segundos pisos, áreas limpias, otras completamente contaminadas. El taller es un imbricado, del cual la voluntad participa, pero no se privilegia. Su organización depende

en mucho de aceptar la falta de control de la mayoría de las circunstancias. Nada más parecido a la ciudad, a las ciudades, como las ciudades invisibles¹⁰⁸. En el taller tenemos al centro o de manera predominante nuestra catedral-tórculo, eje rector de la producción y simbolización; centro descentrado. Las dimensiones de dicha edificación determinan en tanto las posibilidades de desplazamiento, movilidad, flujo y contra flujo de ideas, de imágenes, de gestos. Así tan ciudad prohibida, ciudad-taller: de sótano, cuarto de azotea, garaje o cuchitril, así también tiene sus propias mazmorras y periferias; las turbias esquinas de acidulación, así como las islas en las que danzan cual virus, las tóxicas resinas y los vaporosos y viciosos solventes.

El taller traza también su andar en una relación íntima según sus habitantes, un taller sobrepoblado requerirá de más de una estrategia segundopisera para incrementar las áreas de movilidad dando prioridades a la carrocería pesada, a los materiales frágiles o materiales tóxicos. Las ciudades no sólo son calles y avenidas, también son economía: distribución de las riquezas, intercambio comercial, relaciones de poder, insurrecciones, movilizaciones sociales y organización; también son caos, el tiempo de la ciudad es relativo, heterogéneo, irregular, azaroso, un tiempo no cíclico, no nace con el sol y muere con sus últimos vestigios en el ocaso. La ciudad inventó la vida nocturna, y con ello la variedad de tiempos, de trabajos, oficios, sexualidad, sueños, ideas e imaginaciones; tal vez una reflexión constante sobre la muerte y por ello, el lugar ideal para el crimen, para el crimen literario, el crimen de ficción.

Dice Amir Valle en su ensayo “La nueva ciudad cubana (y/o la Habana otra) en la novelística negra de Leonardo Padura”: *La ciudad era, también, una bestia histórica que habría de friccionarse desde una perspectiva que encerrara el fenómeno social de una época más que esos pequeños estadios de algún modo marginales para ese gran entorno socio-histórico.*¹⁰⁹

106. Derrida, *La escritura y la diferencia*, 391

107. Albán Achinte, *Estéticas de la re-existencia*, 94.

108. Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles* (Barcelona: Siruela, 2007), 4. retomamos este texto, sólo como idea de un juego imaginario, de ciudades de la imaginación. Dice Calvino en la Nota preliminar: En Las ciudades invisibles no se encuentran ciudades reconocibles. Son todas inventadas; he dado a cada una un nombre de mujer; el libro consta de capítulos breves, cada uno de los cuales debería servir de punto de partida de una reflexión válida para cualquier ciudad o para la ciudad en general.

109. Amir Valle, “La nueva ciudad cubana (y/o la Habana otra) en la novelística negra de Leonardo Padura” en *Los rostros de Padura* (Buenos Aires: Capital intelectual, 2015), 28.

Y continua:

Y es esta la ciudad el escenario donde los protagonistas no pertenecen a esos seres que habitan (y hacen) la historia, sino a esos otros que la padecen y agonizan bajo sus oleadas usualmente devastadoras, según el hábito destructor de los nuevos tiempos. Prostitutas, asesinos, ladrones, pobres sin esperanza, jóvenes drogadictos y desilusionados de sus países y sociedades; habitantes, en fin, de los mundos oscuros de la pérdida marginal, se convierten en los protagonistas de las historias literaria del presente de los años 90 y hasta hoy.¹¹⁰

Es el taller-ciudad, un lugar en el que se funda y se atestigua el crimen, si bien no siempre nace de la misma ciudad —hay cadáveres rondando las ciudades transportados por tráileres—, si es ahí donde el cadáver es trasladado para su observación.

Existe una íntima relación entre una imaginación del taller, el crimen que se comete (el grabado) y su intento por develarlo (la estampación), tal vez, en el mismo instante de su edificación: el cotidiano. Podríamos decir que todas las actividades dentro del taller, -por lo menos desde nuestra perspectiva- son policiacas, o son negras. En el taller todas las posibilidades criminales se dan, desde el accidente placentero y brutal, así como aquel que sin beligerancia ni oprobio atropella en un chispazo de distracción al perro guardián de la esquina; como aquel que colabora con tenientes y generales para cometer magnicidios. El taller es un lugar de encuentros, es la condición para el acontecimiento gráfico-policial. Desde ahí, desde esta ciudad que se distingue de otras a veces por explosión demográfica, otras por violencia, contaminación, calidad de vida, costumbres y contextos sociales, desde ahí los crímenes se gestan como estrellas en la noche, como balas perdidas que rompen vigas de madera sobre las que se soporta el techo de lámina. Entonces en el taller se comete un crimen o por lo menos en él habitan unos cuantos cadáveres, los instrumentos del delito y las pruebas y estados que muestran los levantamientos de huellas y las marcas de delimitación del cuerpo. Ese crimen es lo gráfico y el cadáver es la matriz. El impresor será entonces el perito y el detective

que lleve a cabo la exposición de las evidencias, la indagatoria, la traducción y develamiento de las huellas.

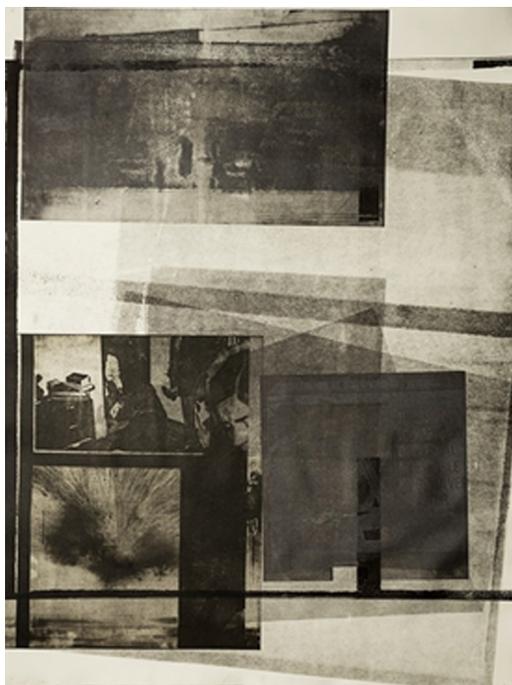
Para el artista que trabaja con las huellas su trabajo no parte del vacío, su oficio no es lo externo, y aquí la diferencia entre un perito y un detective de ficción, para el detective-estampador, las huellas crean, no son creadas, y en este sentido, la importancia en la resolución de un caso, es el proceso mismo, el poner la carne en juego, la vida del detective se pone en juego en cada una de sus indagatorias, así pues, el estampador también ha de poner su imaginación, su corporalidad y su trabajo en juego, en el misterioso juego de crear algo con las huellas, no se trata sólo de develar el crimen, sino de alguna manera, re-crearlo, co-crearlo, de esta manera nadie es inocente. Y el que crea con huellas, el estampador, el detective no puede ser algo externo, no puede crear una caja desde afuera (marco histórico o método científico, metodología de la investigación, o instrucciones de producción) sino que se involucra, se incrusta dentro de la huella, se hace parte de la huella y se fuga con ella. Se desplaza, se corta, va desapareciendo. En el arte de estampar, la estampa u obra final, las 75 estampas de una misma matriz, son en parte la obra de arte, la elaboración de estas piezas en su conjunto, las discrepancias entre unas y otras, los aprendizajes, pensamientos, transformaciones corporales y químicas son parte de la obra, y no el souvenir que se lleva el coleccionista o el aquel que compra el objeto. Los coleccionistas de gráfica tienen, en la mayoría de los casos, pedazos de cadáveres expuestos. El estampador ha recreado el crimen en cada una de las reproducciones, lo ha hecho como el detective que sigue los pasos del criminal, lo hace como el detective que deja la piel, el sudor, la sangre en cada una de sus pesquisas, el riesgo está siempre presente. La muerte asecha en todo momento.

El impresor-detective aquello que en principio se imagina como algo exterior se funde con el interior y desaparecen adentro y afuera, se vuelve textura, es decir, aquello que de afuera se interioriza en el cuerpo de la víctima y se vuelve huella, su oficio parte de lo propio, de lo minúsculo, de los detalles y los vestigios, de ahí el impresor reordena el mundo, dejándose a sí

110. Valle, 41.

mismo, dejando sus propias marcas. Tal vez como el detective, sólo en un simple instante en el que todo tiene sentido para sólo difuminarse en la constante de la injusticia en la que sobreviven éstas huellas, estos gestos y estas imaginaciones.

En este caso, la obra es una pizarra en la que el detective, reúne sus imágenes, las monta y muestra, para articular. Aquí la investigación detectivesca es parte de la obra, reúne texturas, huellas, residuos de tintas que nos incitan a imaginar una realidad en la que se conectan estas imágenes. Las imágenes entonces chocan, se mezclan y yuxtaponen, no son pues iconos o información, en este sentido pierden narración, tal vez se articulen como metáforas, como constelaciones diría Benjamin. Aquí el proceso se vuelve parte de la obra, se estampa también los pliegos de papel Bond que protegen o bloquean al fieltro, y reciben la tinta, el papel se vuelve matriz también. Traslada, aunque sea austeramente, partículas de tinta y que se vuelven parte de la pieza. Así como la pizarra de detective es una



Roberto Carrillo, Pizarra negra. De la serie Belascoarán Shayne, siligrafía sobre papel de algodón. 80 x 60 cm. 2017

constelación de imágenes, la ciudad se vuelve constelación de historias, se dibujan sobre ella, las imágenes de las que se posesiona el detective-estampador

El taller es una puesta en escena desmantelada, en él, así como en la ciudad o en el teatro, ocurren crímenes tal vez los más, los más escabrosos e inverosímiles, tal vez los más parcos y ocurrentes. Aquí tendríamos que recuperar la idea de puesta en escena de Artaud y dice:

La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones. Esta proyección activa sólo puede realizarse en escena, y sus consecuencias se descubrirán sólo ante la escena y sobre ella; el autor que sólo emplea palabras escritas nada tiene que hacer en el teatro, y debe dar paso a los especialistas de esta hechicería objetiva y animada.¹¹¹

Podríamos en consecuencia decir que, en el taller como puesta en escena desmantelada, como, espacio de gestos, de colores, de ritmos y las articulaciones entre estos, la autoría del grabador queda afuera, como los textos que quieren contar cosas más allá de la escena, y también el relato del detective desplaza el accionar del criminal: las autorías, la del dramaturgo, el grabador y el criminal, no son la esencia de la obra, no existe la esencia, provocaciones si tal vez, que sólo articulan con *la magia y hechicería* de la puesta en escena en su conjunto, *con la ardiente proyección de gestos*, luces de neón, accidentes en carro, fumadores noctívagos, el olor de los orines de un borracho que va cantando *caminando y meando* en la ciudad nocturna, el detective que observa su ciudad, su gente; *con la ardiente de proyección* de la creación de colores, manipulación de las tintas, el esfuerzo de girar el volante del tórculo, la precisión en-crispada de quien registra una placa, la sensual manipulación del papel, el olor a solventes, el calor del trabajo, el estampador que articula los ritos de una fragua maldita.

111. Antonin Artaud, El teatro y su doble (Ciudad de México: Randomhousemondadori, 2005), 81.82.

La ciudad latinoamericana: la ciudad de México, el Gran Buenos Aires, Sao Paulo, o la Habana misma, entre otras, son ciudades que ponen en peligro la noción de adentro y de afuera tan bien construida por el pensamiento europeo heredero de los feudos y de las ciudades de construcciones amuralladas. Aquí la noción de ciudad se ha complejizado, no hay separación clara entre lo rural y lo urbano. Adentro de las mismas ciudades existen grandes sistemas rurales por poner un ejemplo en el sur de la ciudad de México: Milpa Alta, Tláhuac y Xochimilco. También se hablan diversas lenguas locales además del Argot popular de las distintas zonas, y las costumbres que impregnan a la lengua de mixturas y sintaxis específicas estableciendo relaciones heteróclitas. Podríamos decir que toda ciudad actual es así, o que en estricto sentido toda ciudad siempre ha sido un tejido, una maraña de actividades en las que se entreteje la producción industrial o serial y la producción manual (véase Fernando Ortiz, *contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco*).¹¹² Desde luego no pensamos que sea exclusivo de la ciudad latinoamericana, es más podemos hablar de las ciudades del *sur*, por recuperar lo que explica Enrique Dussel:

El dialogo intercultural que se viene cultivando desde el comienzo del siglo XXI, como una prioridad cultural y política, debe fundarse epistemológicamente y ontológicamente en un diálogo inter-filosófico mundial. Sin embargo habiendo una desproporción en el ejercicio del poder (cultural, político, económico, militar, racial, de géneros) por parte del Norte (principalmente de Europa y Estados Unidos, pero no solamente) sobre el Sur (el antiguo mundo colonial estructurado desde el siglo XVI y agravado desde la Revolución Industrial en América Latina, África bantú, el mundo árabe musulmán, el sureste asiático e India y China, que sin ser colonia sufrió los embates de Occidente desde el siglo XIX) se hace necesario que las comunidades poscoloniales establezcan entre ellas dicho diálogo inter-filosófico.¹¹³

Cuando se habla de las comunidades poscoloniales, no sólo se hace referencia desde luego a las ciudades, en parte se sabe, las ciudades son parte del problema, son en parte formas de construcción, partir del ejercicio del poder de unos cuantos sobre los más, pero no podemos entender que la ciudad como forma histórica, y construcción cultural, no sea capaz de ser revisada y desmontada para la configuración de una mejor relación entre la producción serial, y la construcción cultural, es desde este conflicto que también hablamos de las ciudades oprimidas y dependientes de los “grades” centros de poder.

Tampoco existe claramente, aunque las estructuras de poder colonial lo ponderan de manera recalcitrante, lo actual y lo pasado, como lo plantea Albán Achinte:

Se construyó una temporalidad que implicaba un antes y un después. En el antes quedaron ubicados todos aquellos que fueron determinados como “otros” y atrapados desde entonces hasta hoy, es decir, atrapados en un tiempo inmóvil que los dejó por fuera de la historia, en ese sentido se construyó lo *pre-*, un impresionante prefijo definitorio de lo anterior a la modernidad. En el después se ubicaron quienes organizaron la estructura de nuestras sociedades, desestructurándolas en sus cosmogonías, formas productivas, sistemas alimentarios, maneras de representarse y organizarse, para imponer una lógica de existencia sobre la base de la jerarquía que el color de la piel de forma piramidal generó.¹¹⁴

Es lo *pre-* un designio del poder y con ello, un desplazamiento del tiempo, algo así podemos hablar del taller de gráfica, frente a la imperiosa necesidad de la actualización tecnológica, epistemológica y jerárquicamente de pensamiento blanco, heterosexual, machista y clasista. El taller frente al todo poderoso ordenador, o medios digitales, se vuelve un campo de antiguas prácticas, recordemos la idea de Martínez Moro: *Simulacros de tiempos pretérito, ajenos (incluso por definición, enfrentados) al pensamiento de la propia época*.¹¹⁵

112. Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco* (Madrid: Cátedra, 2002).

113. Enrique Dussel, *Filosofías del Sur, Descolonización y transmodernidad* (Ciudad de México: Akal, 2005), 81.

114. Albán Achinte, 84.

115. Martínez Moro, 18.

El taller como espacio, como entidad, casi como planeta con su propio ecosistema y sus formas de sobrevivencia, incorpora y se incorpora al organismo de su contexto. Hay talleres que desde su propio ambiente posibilitan ciertas maneras de producir, de imaginar o de trabajar, no es pues el taller una entidad propia de la ciudad, pero en nuestro caso, la referencia de la ciudad es ineluctable.

Con ello importa plantear las imbricaciones de las que hemos hablado sobre la ciudad, como los hilos que también tejen el taller. Con ello, ningún taller es igual a otro, ninguna ciudad es igual otra, aunque participen de ciertas lógicas en apariencia similares.

El taller de gráfica o de estampa se forma entonces de manera más o menos azarosa y también más o menos certera. El taller (no reducido a cuatro paredes, sino como condición gráfica) es por excelencia el espacio de la estampación, es decir, el taller es el espacio de la investigación, de la pesquisa y la persecución. Algunos de los mejores duelos entre criminales y detectives lo encontramos en el taller, allí en el que se yuxtaponen, se hermanan, pero también se quiebran y se desgarran los intelectos, sensibilidades e imaginaciones. Ahí en el que el juego de manos hace

la suerte de historias y estallidos, de torpe disturbio, de emancipada locura. El impresor gobierna la noche del taller, las sombras que dan pie a la recuperación de las huellas, a la prestidigitación y la actividad *Vulcánica*. Entonces aquí vale la pena detenerse en una clara posición crítica, de ruptura, más no de lejanía. La mirada del estampador ¿Existe tal mirada? ¿Existe articulación, pensamiento e imaginación? Desde nuestra perspectiva, si existe, y es no desde su preciosismo de oficio, o su maestría manual, sino cómo articulador de pensamiento y de imaginación. La estampación no es por definición arte, tampoco lo es la poesía, la pintura o el performance, es decir, el arte se encuentra en la relación intersubjetiva y social, que se da entre quien produce algo, y quien lo percibe. Con ello, tampoco negamos la posibilidad de la estampación como arte, pero no encontramos en el estar siendo, el estar siendo haciendo de la estampación, su imaginación y corporalización, una manera más de producir sentido desde lo que proponemos como un acontecimiento artístico, con todo y lo poco controlado y heterodoxo que el término da de sí.

El detective se ha infiltrado en el sistema inmunológico de la ciudad. Dice Manuel



Roberto Carrillo, De la serie Heredia. La ciudad está triste. Siligrafía sobre papel de algodón. 36 x 29 cm. 2018.



Roberto Carrillo, De la serie Heredia. La ciudad está triste, Siligrafía sobre papel de algodón. 36 x 29 cm. 2018.

García Verdecia sobre Padura en su ensayo Leonardo Padura: el escritor como detective:

Lo detectivesco vendría a ser una conformación particular de lo investigativo. La apelación a tal recurso confiere al autor (Padura) oportunas posibilidades y herramientas para adentrarse en los pliegues más tenebrosos de la vida. Lo detectivesco halla su aplicación en situaciones donde acaece alguna trasgresión de las normas de convivencia, de las relaciones legales que rigen la interacción humana, por la apelación a mecanismos de artimaña y violencia para solventar intereses y conflictos personales o grupales. Tal contexto incluye algún tipo de dilema o enigma que debe ocultarse para evadir el rigor del carácter regulador y punitivo que impone la legalidad. De tal manera que se establece un pulso feroz y sostenido entre quien intenta enmascarar lo espurio y aquel que se propone revelarlo. Es este el curso de lo que denominaríamos proceso de investigación.¹¹⁶

Para García Verdecia, la labor del detective la asume el escritor, al igual como nosotros hemos hablado de esta relación entre el estampador como detective. tal vez aquí una tercera opción nutrirá las posibles posiciones de estampadores, sobre lo que significa la investigación, no cómo algo impuesto, como un molde o una manera de ser, sino como la capacidad de increpar en todo momento la verdad última del grabador, en este sentido, y pese a lo que piensa García Verdecia, el estampador cada vez más juega un rol de lector activo, desde luego que entendemos que todo lector es siempre un imaginador activo.

Tal vez tenemos que partir de la pregunta tan poco clara y obtusa de ¿cómo opera la estampación? ¿cuáles son en la actualidad sus lógicas?, ¿hacia dónde podemos vislumbrar ciertas perspectivas a futuro y ciertos arraigos en el pasado? Complicada tarea, sino es que más bien imposible, así como no se puede hacer antropología urbana desde la generalidad, sino desde campos de estudio específico, los talleres u sus formas de estampación están limitadas a su propia condición.

Por ejemplo, en estas obras, la experimentación

fue muy importante, ya que a diferencia de otros procesos gráficos en los que se establece una secuencia y un control para la reproducción, y el adecuado empalme de las placas, aquí, fuimos articulando al momento el encuentro entre las placas, es decir, que empalmamos placas que no se habían pensado juntas. También el bloqueo con tiras de acetato, dio un rico juego entre las imágenes que se estamparan en un primer momento de las de un segundo o tercer momento. También así, las estampas funcionan como una cartografía de su propio proceso.

3.2. LA ESTAMPACIÓN

Si podemos hablar de un ser endémico del taller, este sería en menor o mayor medida el impresor o estampador.

Está íntima relación entre el taller y el estampador, puede ser análoga entre la relación del detective y la ciudad. El estampador es también un personaje que habita el taller y la ciudad, aferrado a sus propias lógicas a sus propios artilugios la estampación tiene sus claros y sus sombras, así también la pesquisa detectivesca. Hay impresores de Estado como hay detectives conservadores, liberales, anárquicos. Tal vez no podemos reducir la multiplicidad de posturas tanto en el ámbito detectivesco como en el de la estampación y toda fórmula que objete ponderarla siempre puede estar sujeta a cuestionamientos desde los propios ámbitos de lo policial y de lo gráfico. Es, entonces desde nuestra perspectiva, una aproximación a las propias pulsiones y obsesiones en ambos campos que desprenden una imaginación capaz de dar sentido a tales prerrogativas. Estamos hablando pues del detective del neo-policial que se abre al “Otro” recordemos lo que dice Dussel: *Lo supremo del espíritu no es que el hombre “conozca todas las cosas”, que ta ónta vengan a ser comprendidas por el lógos; lo supremo del espíritu es poder abrirse a otro espíritu como otro y amarlo como libre y no como mío.*¹¹⁷

116. Manuel García Verdecia, “Leonardo Padura: el escritor como detective” en *Los rostros de Padura* (Buenos Aires: Capital intelectual, 2015), 76-77.

117. Enrique Dussel y Daniel E. Guillot, *Liberación latinoamericana y Emmanuel Levinas* (Buenos Aires: Editorial Bonum, 1975), 25.

El impresor que se asume como artista, no lo es en tanto autoproclamación egocéntrica, sino como persona que se abre hacia el otro, al lector, al interprete. Como productor que se deja de esconder y abre su trabajo y su experiencia hacia el otro. El impresor que indaga, que investiga diría García Verdecia¹¹⁸, es una persona que se abre, que se muestra diferente. Alterno.

El estampador es un Otro que se abre a la alteridad, es decir, otro que se abre a otros, reconoce en su forma de vida, en su construcción imaginaria, en sus espacios de trabajo y en su cotidianidad, su alteridad. Su producción es muchas veces entendida como un mero ventriloquismo técnico, tiene que ser también re-entendida o comprendida como una trama de procesos complejos, en parte también arbitrarios, en parte también constructo social e individual, se tiene que hablar de sus procesos de producción, sus discusiones, sus historias, sus imaginaciones, sentires e intencionalidades. Existe poca bibliografía que recupere el pensamiento del estampador y sus procesos imaginativos, sensoriales, corporales y artísticos, en suma, la bibliografía gráfica se soporta en el andamiaje técnico y las posibilidades matérico-formales de la estampación, lo que si es que recuperaremos algunas de las ideas e imágenes que de dichos documentos podemos hacernos y que de una manera a veces inocente o inconsciente nos puede promover a ampliar y explorar la perspectiva artística y poética del estampador.

Para Rosa Vives, desde el punto de vista de la caligrafía, la anatomía de la estampa se refiere a: *el conjunto de todos sus componentes físicos: el papel, la tinta y todas las señales que aparecen en sus dos caras, tanto en el recto como en el verso. Estás señales, marcas, inscripciones o anotaciones, así como, alteraciones en general, surgidas a través del tiempo, hacen que la anatomía de la estampa vaya cambiando, a la vez que se modifica y amplía su historia, su currículum.*¹¹⁹

La estampa entendida como el producto final de los procesos, pero también entendido como producto existencial, viviente, sobreviviente, es decir vestigio desvaneciéndose, huella frente al corazón del tiempo, es la pista que se resiste a estar fija, que se resiste a ser

obra, a estar disecada, en este sentido de huella viva, podríamos decir de huella sobreviviente a las diversas manos, a las diversas miradas y al propio tiempo. En la estampación, se es capaz de comprender estás lógicas, ahí radica su potencia artística, su propia capacidad de creación de producción poética por llamarla de alguna manera. Es decir que pasamos de que para que exista una anatomía de la estampa, tiene que surgir una poética de la estampa. La poética entendida como este entramado de sensaciones, imaginaciones, experiencias, trabajo y corporalidades que dan pie a la huella sobreviviente, es decir, al conjunto de los componentes que se encuentran más allá de lo físico, eso que la hace ser estampa pero que no la determina, no la acota, es decir, aquello que la hace ser estampa es el principio y no el fin de ella misma, es desde su ser imprevista, su experiencia en tanto vestigio, desde donde partimos y no el fin último. Así pues, pensamos que la matriz, el papel, la tinta y la presión de las prensas, son pues su condición primaria, mas no su característica fundamental, de tal manera nos desprendemos de toda idea esencialista, en que se pueda reducir a una fórmula o conjunto de fórmulas, en todo caso, nombrarla como la producción del estampador, la experiencia de producir estampas, es de alguna manera, una imaginación que se está construyendo. A la manera de la novela policiaca, el crimen es la premisa para iniciar la investigación detectivesca, digamos que es el pretexto, un pretexto que, si bien es determinante, no se reduce al crimen, la historia inicia con el crimen, pero no se agota ahí, nadie sabe –ningún lector– en primera instancia hacía que oscuros lugares nos va a hacer viajar esta historia. Al igual, la estampación puede partir de ciertas premisas, como. Estampar sin tinta, estampar sin papel, o sin matriz, o sin una matriz grabada, y así una infinidad de ejemplos, que más que una articulación mecánica, requiere de una corporalización y de una imaginación para construir desde allí. De esta manera abogamos por una apertura desde la estampación y no a un sello de validación disciplinar o a un conglomerado de preceptos únicos y definitorios. Recordemos aquí lo que dice Didi-Hu-

118. García Verdecia, 77.

119. Rosa María Vives, *Del cobre al papel, la imagen multiplicada* (Barcelona: Icaria Editorial, 1994), 107.

bermann en relación a las ideas de Warburg sobre la imagen:

En primer lugar, que no nos encontramos ante la imagen como ante una cosa cuyas fronteras exactas podamos trazar. Es evidente que el conjunto de las coordenadas positivas –autor, fecha, técnica, iconografía...- no basta. Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria –histórica, antropológica, psicológica- que viene de lejos y que continúa más allá de ella. Tales movimientos nos obligan a pensar la imagen como un momento energético o dinámico, por más específica que sea su estructura.¹²⁰

El estampador juega, no sólo trabaja. Ahí entonces el juego de diversas fuerzas, de sugerentes opciones, de *momentos energéticos*. Tratemos de hablar de una serie de fuerzas con las que trabaja el impresor y con ellos tratemos de establecer las ligas con la imaginación policial.

Así entonces las mismas matrices pueden significar o generar sensaciones diversas según su estampa-

ción. Cuando hablamos de montaje nos referimos a lo que se evidencia en estas obras, y es que la obra no es el resultado de un trabajo lineal y continuo, de una imagen pre-establecida, en este caso el montaje se da cuando imágenes de distinta naturaleza interactúan y se vuelven parte de una nueva imagen. Aquí es claro que nuestra idea de huella no sólo tiene que ver con el registro de una acción, sino con su posibilidad múltiple de ser interpretada por el impresor y estampada yuxtaponiendo huellas sobre huellas y articulando nuevas posibilidades de relación. La imagen de un lavabo común puede convertirse en el escenario de un crimen, o en el instrumento de su ejecución.

3.2.1. La tinta

Con la tinta viene la plasticidad, es el elemento que da o quita vida a la huella, digamos su propia sangre o su humor. La tinta varía en cualidades como: color, tono, intensidad, brillo, elasticidad, transparencia, viscosidad, electrostática y textura. Hay tintas que están diseñadas especialmente para ciertas técnicas, pero



Roberto Carrillo, De la serie Heredia. La ciudad está triste. Siligrafía sobre papel de algodón. 36 x 29 cm. 2018.



Roberto Carrillo, De la serie Heredia. La ciudad está triste. Siligrafía sobre papel de algodón. 36 x 29 cm. 2018.

120. Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente...*, 35.

de igual manera, algunas, no todas se pueden acondicionar para su empleo, según sean las características específicas que se requieran. Para Grabowski y Fick:

El éxito a la hora de realizar una impresión a menudo depende de la calidad de la tinta utilizada. No sólo los distintos procedimientos de impresión requieren de propiedades de tintas diferentes, sino que las diversas aplicaciones dentro de dichos procedimientos pueden precisar modificaciones para obtener resultados deseados. Es importante conocer las propiedades generales de la tinta y los aditivos para poder ajustar las tintas a cada propósito concreto. Algunos procedimientos se basan en tintas muy específicas: por ejemplo, en la serigrafía se utiliza una tinta especial con base de agua. Para los relieves y los grabados, los artistas pueden escoger tintas tradicionales con base aceite, acrílicas con base de agua o aceite lavables en agua, o alternativas con base de soya. Todas las tintas independientemente de que tienen una base de aceite, de goma, de soya o de agua, se producen suspendiendo un pigmento sobre un medio de fijación, conocido como aglutinante.¹²¹

Los colores están determinados en gran parte por la demanda de los medios de estampación, principalmente las tintas de origen industrial tienen una paleta muy limitada, dada su manera de construir colores a partir de las mezclas por estampados de selección de color. Lo cierto es que marcas como Charbonell y Grapich Chemical, tintas hechas específicamente para la producción de gráfica artística tienen una amplia gama de colores, además de tener un mejor pigmento y medio. Lo cierto, es que el trabajo de elaboración de color para el estampador, es uno de los más complejos, ya que el comportamiento del color depende en gran parte también de las maneras de estampar, no funciona de la misma manera un color que se aplica en hueco sobre una placa de cobre, que si se aplica en relieve sobre un pedazo de madera. El conjunto de complicaciones que conlleva conocer los materiales para el uso deseado del color, también tiene que ver con la naturaleza de los pigmentos, aquellos que llevan de base algún blanco, normalmente son colores

más opacos y también su composición material es más seca, que aquellos que como el Viridiam o Sanguina, tienden a ser transparentes, luminosos y más ligeros de consistencia. En la mayoría de los casos el color, toma un lugar preponderante, ya que aun cuando se guste de trabajar con tintas negras, la variedad de tonos y de temperaturas que mantienen los negros requieren de un gesto para con la obra, no es lo mismo aplicar un negro de humo, un negro bonus fuerte o un negro doux.

La aplicación de diversos aditivos modifica la consistencia de las tintas dotándolas de mayor o menor viscosidad, permitiendo a partir de esta una mejor o peor adherencia a los materiales y por ende al papel. En el París del 1927, el químico y artista inglés Stanley William Hayter inaugura *Atelier 17*, taller históricamente conocido entre otras cosas, por la aplicación de principios químicos para la estampación de los grabados. Sobre ello profundiza María del Mar Bernal:

El legendario S. W. Hayter, a mediados del siglo XX, profundizó sobre un método basado en la viscosidad de la tinta que tiene como resultado la impresión multicolor a partir de una sola plancha. Este signo de distinción con respecto a la sobreimpresión de varias planchas fue el motivo por lo que al propio Hayter no le gustaba llamarlo método de viscosidad, -algo inexacto-, sino método de impresión a color simultánea.

Su procedimiento se basa en tres pilares técnicos: la viscosidad de la tinta, la estampación en relieve y en hueco de una plancha grabada a distintos niveles (terrazas) y la distinta dureza de los rodillos. Cualquier grabador iniciado deberá dominarlos con solvencia, para alcanzar un resultado medianamente aceptable. A ello hay que unir la sensibilidad estética hacia la combinación de colores ya que es sorprendente la evolución que se produce desde la idea hasta la estampa.¹²²

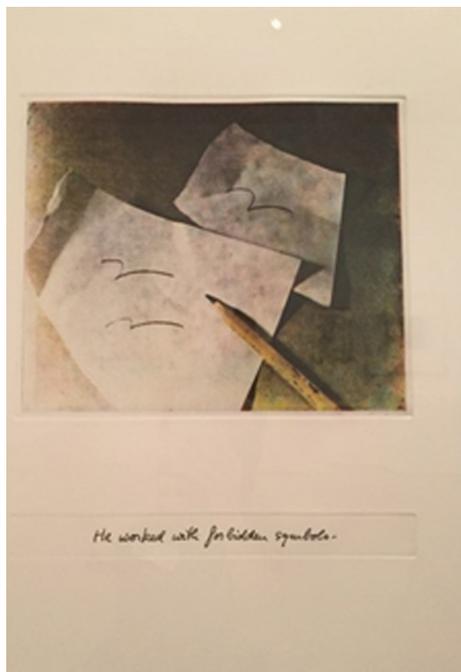
La modificación de la consistencia de las tintas, da pie a una de las técnicas de estampación más ricas en cuanto a su capacidad de generar una amplia gama de efectos y texturas en las diversas técnicas, principalmente, pero no exclusivo, en las técnicas calcográficas. La ex-

121. Grabowski y Fick, 22.

122. María del Mar Bernal, *Difusión virtual de la gráfica impresa* (Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2013), 154. En *tecnicadesgrabado.es* [Difusión virtual de la gráfica impresa] Cuadernos de Bellas Artes /14. <http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/14C-BA.pdf> 07/10/2018.

perimentación sobre las tintas permitió reconocer en las marcas y en las huellas dos planos fundamentales y un sin número de matices, nos referimos al hueco y al relieve, lo que en otra época era considerado como exclusivo de ciertas técnicas (el relieve para xilografía y linóleo; el hueco para calcografía) con Hayter se relativizaban, despertando, junto con la experimentación de nuevas técnicas, como la collagrafia, el carborundum, etc., un interés nuevo en la gráfica que no se centraban en los entramados de línea o la saturación de puntos, sino en la recuperación de marcas y texturas propias de

diversos materiales industriales o naturales. Desde esta perspectiva, se abría un camino en la que todo podría ser estampado y con ello, cierta liberación sobre el grabador tradicional apegado a las formulas del dibujo; y contradictoriamente se aproximaba no a la autonomía absoluta, sino a dialogar con los nuevos intereses de la época. Tal vez como nunca antes, la gráfica se aproximó a la pintura, pero también la pintura dio paso a que la gráfica se involucraría en los bastidores, las telas, y los grandes formatos, ejemplos clásicos y obvios de ello, la obra de Andy Warhol, Mark Rothko, Robert Rauschen-



Luis Camnitzer, De la serie Sobre la tortura uruguaya. fotografado, 1983-84.



Roberto Carrillo, De la serie Heredia. La ciudad está triste. Siligrafía sobre papel de algodón. 38 x 32 cm. 2018.



Roberto Carrillo, De la serie Carvalho. "Los mares del sur", Siligrafía sobre papel de algodón. 16 x 8 cm. 2019

berg, Jasper Johns, Frank Stella, incluso Sol Lewitt y el mismo Hayter, claro está, entre muchos, muchos más.

La tinta es el humor propio de la gráfica, tiene su propio comportamiento, cambia de estado como la sangre, se coagula, robustece, se estira y diluye. Es de alguna manera, parte del pulso, de la sinapsis del estampador, es de alguna manera la sangre fría con que contempla el detective al cadáver, hiede a muerte y a vida, como la letra que es la primera y la última instancia del relato policiaco. La palabra también nace de lo gráfico, nace y se apodera de su capacidad de nombrar las cosas con olores tan entrañables como el de la bilis negra, como el de la sangre fresca o como la de una hoja recién salida de la imprenta.

La serie de estampas titulada, “la ciudad esta triste” explora varias de las ideas que hemos desarrollado en la investigación. la huella, la ruina y el vestigio. Enmarcadas en el contexto posterior a la dictadura chilena de Pinochet, las novelas del detective “Heredia” nos presentan la violencia como una huella impregnada en los objetos de la cotidianidad, en este sentido la serie incorporó estos elementos personales, de uso común, como una tina con agua, como el lavamanos, el piso de un cuarto vacío, el mosaico de un baño antiguo, un rincón, una ventana, etc. la idea de esta serie era estampar esta violencia, sin caer en lugares comunes, sugerencia de lo que pudo suceder, como tal, esta pieza que conforma la serie, realizada a tres placas, sólo recuperamos los restos de las imágenes, sus texturas, apenas nos develan una atmósfera, renunciando a toda narrativa, ese ejercicio violento de borrar y anular, acorde al ejercicio del secuestro político, implica hacer de imágenes con cierta violencia, paisajes que puede ser muy agradables a la vista, de esta manera, la violencia es más sutil. Esta serie está basada también en la serie de fotograbados, realizados por Luis Camnietzer, titulada “sobre la tortura uruguaya” en la que pone objetos de la cotidianidad con cierta iluminación y encuadre, junto a la estampa una leyenda que contiene algunas de las frases recogidas por los torturados. La serie de “la ciudad está triste” refiere y

al mismo tiempo se distancia de la de Camnietzer, en un sentido de ocultar la violencia a partir del proceso de estampación, sólo dejando visibles fragmentos, retazos de aquellas imágenes. El papel de la tinta aquí es sustancial, su interacción con el color, con la transparencia, su degradado, etc. El color encarnado en la tinta, complejiza las dimensiones mismas de la obra.

3.2.2. Presión

La importancia de la presión está determinada en gran medida por las formas de estampación (relieve o hueco) y la maquinaria con la que se disponga, en occidente las prensas como el tórculo, o las prensas para imprenta como el roll de pruebas o prensa de cilindros, o las prensas litográficas y/o las prensas de hierro manuales para tipografía. El tórculo, dicen Grabowski y Fick: *es la más versátil de todas. Además de imprimir planchas de grabado, puede adaptarse para imprimir planchas en relieve y litográficas.*¹²³

Y Agregan: *La acción del tórculo es como la de un antiguo rodillo para escurrir la roma. Con la matriz y el papel situados en la base de la prensa, se colocan encima los fieltros de impresión. La máquina se acciona mediante una manivela y hay dos cilindros que aplican la presión suficiente para transferir la tinta de la matriz al papel.*¹²⁴

En oriente y actualmente también en occidente se estampa con diversos materiales manuales, el más popular entre ellos es el Baren definido como:

Objeto duro elaborado a base de fibras vegetales —hojas de bambú— con el que se frota el papel contra el taco entintado en la estampación en relieve. Este sistema de frotamiento con baren o con cualquier instrumento duro —una simple cuchara, por ejemplo— constituye una alternativa a la estampación por prensado y puede considerarse como el método más antiguo practicado en la obtención de estampas. El baren, cuyo plano de frotación es circular y ligeramente convexo, procede de Asia oriental.¹²⁵

123. Grabowsky y Fick, 18.

124. Grabowsky y Fick, 17-18.

125. Javier Blas (coord.), Ascensión Ciruelos y Clemente Barrera, *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996), 87-88.

Como se ha dicho la impresión manual también se puede realizar con cucharas de madera plana o diversos materiales semiplanos con ligeras curvaturas en las orillas que puedan generar la presión adecuada para desprender la tinta incorporada a la matriz y transferirla de manera semi-regular al soporte (papel por lo general).

La presión es un elemento fundamental para poder levantar las huellas, es a partir de ella, que el material que retira y recibe la tinta puede incorporar los trazos, huellas y vestigios, generados en la matriz. El dominio de la presión en parte tiene que ver con la adecuada manipulación de los fieltros, ya que se tienen de diferentes calidades y grosores, otorgando mayor o menor resistencia a la fuerza ejercida por la prensa y con ello, los resultados son diferentes, el objetivo de los fieltros es que la presión ejercida sobre la matriz y sobre el papel, sea lo más amable, ya que la fuerza directa en muchos casos generan múltiples defectos como calvas –zonas de tinta parcialmente no impregnadas en el papel-, o marcas y arrugas generadas por el propio desplazamiento que el papel va ejerciendo por la cantidad de presión.

He aquí uno de los elementos que me parecen más importantes, en tanto estampador, y radica en las decisiones en relación a la presión, de manera general se establece una lógica en la que las líneas grabadas en el caso del huecograbado, todas deben de extraer en la estampación la totalidad de tinta, de tal manera que no se generen las ya citadas líneas calvas, la cuestión es que como estampador, se puede generar una poética desde la impresión, en la que la fuerza ejercida sobre el papel y sobre la matriz, sea en diversos momentos de diversa calidad generan en algunos de los casos, fantasmas, o líneas difusas que nutran las cualidades gráficas de lo estampado. Las estrategias que han generado formas de estampación no planimétricas, es decir aquellas que tratan de recoger las marcas o huellas de objetos tridimensionales, han optado no por la regularidad y desprendimiento total de las huellas, sino su calidad de archivo o vestigio a riesgo en todo momento de perder la propia imagen en aras de generar un cuerpo gráfico, que desplace la volume-

tría a un plano de sensaciones bidimensionales. En este sentido podríamos decir, que la presión hace un efecto de abstracción de una realidad a otra, es decir de un plano tridimensional a uno bidimensional, lo que de otra manera también sería exponer que se lleva de una realidad-ecosistema a una realidad-fantasmal. Dotando en todo momento a lo gráfico de un sentido espectral y cuasi mortuorio, en el que este levantamiento en huella por la presión es, apenas un destello de vida, un signo desvaneciéndose. En todo caso la labor no es la de conservar o no el signo, el destello, sino la de articular un mundo entre fantasmas y especies. La presión, el tórculo, el baren y otras herramientas la hacen como portales que trasladan de una a otra realidad, y hacen posible una constelación entre ambientes y paisajes, dicho de otra manera, entre vivos y semi-muertos.

3.2.3. El papel, los soportes

Tradicionalmente en el campo de la estampa, por lo menos en de la estampa artística el papel ha sido el soporte que alberga la imagen gráfica, esto no siempre ha sido así en todo el espectro gráfico, también se han empleado como soportes materiales textiles como la seda y el algodón, o materiales como el pergamino. Dice Rosa Vives:

El papel ha servido al grabado desde sus orígenes hasta la actualidad y forma parte inherente de la estampa. Papel e imagen constituyen un <<unicum>> inseparable. Es por tanto, una parte importantísima de la cual hay que considerar desde su color, tamaño y calidad, hasta su procedencia o el estado de conservación. Toda una larga serie de factores que influyen formal, histórica o estéticamente en la cualificación y clasificación de una estampa.¹²⁶

En la actualidad nos encontramos con una gran oferta de papeles en el mercado, desde papeles artesanales realizados por métodos antiquísimos como los papeles japoneses kozo y gampi, o el papel mexicano hecho de corteza de los árboles jonotes blanco y rojo llamado papel amate. También existen lo papeles de

126. Vives, 75.

algodón, los más comunes para realizar gráfica, cuyas marcas más conocidas en la Ciudad de México, son: Arches (de origen francés), Hahnemühle (alemán), Guarro (español) y Fabriano. (italiano). Aunque han proliferado nuevas marcas, con diversas calidades. La gráfica contemporánea o gráfica actual ha desarrollado exploraciones en soportes de naturalezas materiales muy diversas, como plásticos, textiles, viniles, vidrios, metales, materia orgánica, o soportes digitales, el grueso de producción de gráfica se sigue realizando sobre el papel, ya sea artesanal o especializado para las artes gráficas, o papeles industriales como el Kraft, Revolución, Bristol, Manila, Couche, Opalina, Bond, entre unos centenares más.

Las consideraciones para la selección del papel están determinadas desde luego por cuestiones, estéticas, pero también por cuestiones técnicas, económicas y hasta políticas y sociales, así que pese a las recomendaciones hacia el trabajo de cierto tipo de marcas, o de papeles de diversos materiales, es indispensable que se integre a la lógica de producción también la lógica del soporte y de los materiales, de otra manera sería pecar de inocente o de arrogante al no poner en duda el porqué de dichos materiales. Algunos de los factores para seleccionar un papel según Grabowski y Fick son:

para casi todos los procesos de impresión, el papel debe ser fuerte, tener bastante durabilidad y, en la mayor parte de las aplicaciones, no estar encolado o estarlo muy poco. La mayoría de papeles de impresión, independientemente de la calidad, tienen baja acidez y contienen algunas fibras de algodón o hilo, que se denomina *contenido en fibra de trapo*. Los mejores papeles tienen un PH neutro y son 100% trapo. Muchos papeles aceptables, son 30-50% trapo, con pulpa de madera alfa diluida.¹²⁷

Sobre la elaboración del papel, nos explica de manera más clara Rosa Vives:

La ancestral fabricación manual, hoja por hoja, parte de la maceración en agua de las fibras vegetales o de los trapos triturados hasta que se convierte en una

pasta homogénea. Con esta pasta se forma una hoja y para ello es necesario la <<forma>>. El molde o forma, para obtener una hoja está compuesta por un marco de madera que encierra un entramado metálico, a base de hilos o varillas verticales, llamados corondeles y de otros horizontales, los puntizones. El entramado de ambos se denomina <<Verjuras>>. Cuando se pone la pasta de papel sobre la forma, al escurrirse el agua sobrante, las verjuras producen un suave adelgazamiento de la pasta, que se ve, sobre todo, a contraluz. Son las señales características del papel verjurado.

Es importante considerar que el valor del papel de algodón radica en que está diseñado específicamente para las técnicas de estampación artística, principalmente las de hueco y relieve, ya que su composición material, hace que el algodón se hinche con la humedad y sea mejor receptivo a las manchas o huellas realizadas en la matriz, al hincharse el algodón penetra con ayuda de los fieltros y la presión del tórculo, de mejor manera, sin fracturar o romperse, dado que la elasticidad del propio material humectado, se amolda o adapta a las capas y relieves y puede de esta manera retirar la tinta que se encuentra en el fondo, dentro de las líneas o en la extensión de la superficie entintada.

El papel es una trama, una red que cautiva los gestos, vestigios y huellas depositados o conformados en la matriz, es pues un elemento indispensable para nuestro imaginario, ya que como lo hemos planteado anteriormente, ejerce como vehículo de la traducción de lo tridimensional a lo bidimensional, de lo táctil a lo visual, de lo geológico a lo espectral. Es el soporte de las ilusiones, en este sentido la riqueza de su presencia como materia estriba en su carácter de espejo. Al soportar la traducción ha desdoblado el ecosistema creado por el grabador, modifica las rutas de la mirada, confunde los huecos con relieves y pone en duda el orden de las cosas, como si atravesáramos el espejo, este espejo opaco, este centro de gravitación que absorbe el pulso de la huella, que atrae a él los humores y pestes del cadáver. El papel, por llamar metafóricamente a todo soporte gráfico, es el doble, el doppelgänger, el otro oscuro. Tal vez su mayor miedo es verse cristalizado, por ello su rebeldía sensual, su tersa piel se nos muestra como el deseo que rompe toda vitrina,

127. Grabowski y Fick, 25.

toda taxonomía. Dice Jaume Pla: *Al parecer, los que nos ocupamos aquí del grabado —como autores unos, como coleccionistas otros o como simples curiosos— estamos destinados a la soledad.*¹²⁸ A lo que modificaríamos, estamos destinados a andar con fantasmas.

3.2.4. El registro

Todo crimen para que sea perpetrado, conlleva un grado de precisión, de exactitud, para Ítalo Calvino:

Exactitud quiere decir para mí sobre todo tres cosas:

- 1) un diseño de la obra bien definido y bien calculado;
- 2) la evocación de imágenes nítidas, incisivas, memorables; en italiano tenemos un adjetivo que no existe en inglés, <<icástico>> del griego εικαστικός
- 3) un lenguaje lo más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación.¹²⁹

La exactitud surge en la gráfica a partir del trabajo de una estampa, a partir de la yuxtaposición de placas o capas, es decir, a partir del camafeo, la gráfica extendió sus capacidades de producción en la fragmentación de ciertas zonas de color, para que en su ensamblaje se puedan crear imágenes con diferentes tonos o colores. Dice María del Mar Beltrán:

Un camafeo, camaïeu, claroscuro o chiaroscuro es una forma de entender la estampación xilográfica realizada con varias planchas de un mismo color, pero en distintas tonalidades. Reciben este nombre por el parecido cromático con las piedras-joya talladas ya que los colores más utilizados eran los ocres, azules y grises.

Para comprender el sentido de este tipo de imagen hay que ir a la estética propia de la estampación en relieve, en la que la graduación tonal se obtiene a base de texturas y distintos niveles de entrecruzamiento de líneas. El término tono o valor describe lo claro u oscuro que es un color al añadirle blanco o negro.

Aunque durante mucho tiempo se le atribuyó esta invención al italiano Ugo da Carpi, responsable de introducirla en Italia, parece que fue al alemán Hans Burgkmair, en 1508, a quien se le ocurrió por vez primera realizar una imagen de este modo. Si tomamos como ejemplo el grabado de *Lovers surprised by death* se puede apreciar que está realizado con tres matrices: los blancos pertenecen a la matriz entintada en el tono más claro; en la segunda matriz interviene el ocre más oscuro, por último, está una tercera que contiene la línea negra que delimita el dibujo. Lo normal en los camafeos viene a ser impresiones de tres a cinco planchas, siendo esta última poco frecuente. Posteriormente, y como si de una estampación a color se tratara, los bloques se estampan sobre el mismo papel. Durante el Renacimiento fue usado por muchos artistas: Cranach, Wechtlin, Baldung Grien, Parmigianino, Beccafumi... Si bien en Alemania solo duró un poco, en Italia el uso del claroscuro impreso se utilizó durante todo el siglo XVI. La variante italiana solía evitar el bloque de línea, dulcificando las imágenes y confiriéndoles un aspecto acuarelado, frente a la versión renacentista nórdica más dura y contrastada. Tras estos comienzos muchos grabadores han utilizado esta forma de hacer recreándose en la estética para convertir el camafeo en otro juego de creación.¹³⁰

Lo que en un inicio fue una manera de solucionar una limitante, se convirtió con el paso de los siglos en una de las características más importantes en la estampación, la producción a partir de un montaje de planchas yuxtapuestas que permiten una riqueza de texturas, materiales, colores, tonalidades, sensaciones e incluso en términos contemporáneos de relaciones intertextuales, polisémicas y multimedia.

Para poder desarrollar dichas estrategias de producción y ensamblar de manera eficiente las diferentes planchas se creó, lo que en términos comunes llamamos: registro. Dicen Grabowski y Fick: *La impresión es un proceso de superposición de capas (No en todos los casos). La tarea de alineación de la información forma parte tanto del proceso de creación de la matriz como de la impresión. Al imprimir, es necesario que todos los elementos se alineen minuciosamente so-*

128. Pla, X.

129. Ítalo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio* (Madrid: Siruela, 2002), 67-68.

130. Beltrán, 150-151

bre el papel. El objetivo del registro es alinear las capas de información impresa.¹³¹

y continúan explicando sobre el registro con la plantilla de guía, ideal para la caligrafía y las técnicas de estampación de láminas delgadas o semi-delgadas:

se utiliza una plantilla de registro para desarrollar múltiples matrices. Un dibujo principal o prueba en film de poliéster se sujeta con cinta adhesiva en una posición fija. En la parte inferior hay una plancha o placa colocada contra una esquina fija. Puede calcarse la información desde la imagen principal a múltiples matrices o viceversa. Este sistema puede ser temporal, y utilizar la cinta adhesiva para fijar el papel y marcar la colocación de las planchas. Es fácil crear una plantilla de cartón con una tabla en forma L sobre una base y unir en el borde otra tabla con la misma forma que se abra a modo de bisagra.¹³²

La elaboración de una estampa a varias planchas, requiere de paciencia, templanza y precisión, elementos que por demás implican una predisposición y un tiempo específico para su elaboración. Es decir, que requiere de una planeación y adecuado manejo de los tiempos y los ritmos del proceso para obtener los resultados deseados. Esto aquí es una de las más comunes críticas que, en ocasiones, desde nuestra perspectiva, hacen de la gráfica un dialogo entre sordos. Lo cierto es que no en todos los casos, ni con todos los artistas el registro es necesario, tal vez, sólo de manera metafórica, tal vez como una sugerencia, la cuestión es que, en muchos de los casos, las estampas se juzgan por su ejecución inmaculada, dejando poco para articular un pensamiento desde el error, la contaminación o los desplazamientos. Valdría la pena recuperar el punto tres de lo que para Calvino tenía que ver con la exactitud en la literatura, *lo más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación*. Desde nuestra perspectiva Calvino no está subordinando la imaginación a la precisión, esto quiere decir, en parte que los matices del pensamiento y de la imaginación son

el fin de la precisión, esto es que recuperar dicha idea, no necesariamente tiene que ver con registrar siempre de la misma manera, sino con la claridad mental, con la toma de decisiones y la continencia sobre la toma de estas decisiones. Así como la exactitud en Calvino es una propuesta y no un absoluto, lo que nos parece pertinente es recuperar la idea del registro, como una consciencia de todo el proceso, de que cada decisión afecta la conclusión, afecta el relato y el proceso, es decir, el asesino tiene que ser lo más exacto para cometer el crimen, pero es un error el que lo muestra, siempre el error da vida al proceso, da vida a la transformación, al movimiento, el detective en todo momentos tiene que estar al pendiente de los errores del criminal: un cabello suelto, un pedazo de piel en las uñas de la víctima, una conversación en que alguien se pasó de lengua, un diario olvidado, y un interminable etcétera.

En muchas ocasiones cuando me veo dibujando el contorno de una placa sobre la plantilla de registro, sobre todo cuando la placa tiene cortes irregulares, cuando dibujo el contorno del papel, imagino las marcas que dibujan los peritos entorno a un cadáver, o de las armas que producen el homicidio. Sin más, este delimitar la muerte, este crear un dibujo de la muerte, llevarla a cuestiones tan simples como la posición del cuerpo, tan abstractas, tan sin identidad, es, desde cierta manera de entender la gráfica una cuerda floja que al mismo tiempo que nos puede revelar el crimen, nos puede ahogar en él.

3.3. Lo invisible, la transferencia y el montaje

Soy un hombre invisible. No, no soy uno de aquellos trasgos que atormentaban a Edgar Alan Poe, ni tampoco uno de esos ectoplasmas de las películas de Hollywood. Soy un hombre real, de carne y hueso, con músculos y humores, e incluso cabe afirmar que poseo una mente. Sabed que si soy invisible ello se debe, tan sólo, a que la gente se niega a verme.

131. Grabowski y Fick, 27.

132. Grabowski y Fick, 28.

Soy como las cabezas separadas del tronco que a veces veis en las barracas de feria, soy como un reflejo de crueles espejos con duros cristales deformantes. Cuantos se acercan a mí únicamente ven lo que me rodea, o inventos de su imaginación. Lo ven todo, cualquier cosa, menos mi persona.

Ralph Ellison.

Porque el hombre, que permanecía en pie, dando a gritos una incoherente explicación, era una figura sólida y gesticulante hasta el cuello y, después... ¡El vacío, la nada!

H. G. Wells.

La transparencia, la transferencia y el montaje son tres categorías que son constantes en la investigación y el proceso de producción, y que tienen un símil literario en la narrativa de ciencia ficción y la novela policiaca, se emparentan con lo invisible, lo fantasmal y lo monstruoso. He aquí nuestro interés por generar una reflexión desde estos tres conceptos que, a la vez, son cualidades de los materiales y procedimientos gráficos.

La literatura de ficción ha desgarrado desde las entrañas de la propia razón a la ciencia, es decir, está no se opone, como lo podríamos leer en posiciones románticas o expresionistas, incluso en las mismas nociones de los Dada y surrealistas, pero la literatura de ficción, es simultáneamente una literatura que pondera la ciencia y la agota, y podríamos decir que ambas fuerzas tanto la que la eleva, como la que la desgarran, se dan de manera violenta, son pues fuerzas que rompen.

Entonces de alguna manera, nos hablan de la violencia del progreso, del odio de éste hacia lo natural, lo idílico y bucólico. No por nada, la literatura de ficción nace junto con la modernidad, o mejor dicho nace de la modernidad. No por nada, dos amplias ramas o flujos de la literatura de ficción han estallado en los últimos años como los ecosistemas literarios con mayor espectro, tanto en su producción como en su consumo, nos referimos desde luego a la literatura policial y la ciencia ficción. Ambos espectros, cual simbiosis, han mutado de formas, de cuerpos. Ambos han trasgredido su propio medio, para navegar y apropiarse de otras formas de producción como: cine, narrativa gráfica, fotografía, poesía, ensayo, televisión, teatro,

danza, música, dibujo, gráfica, pintura, escultura y un extenso etc.

Pareciera que la producción artística encontró en los espectros de la ciencia ficción y de lo policiaco, ciertas obsesiones y problemáticas que atraviesan no sólo el relato contemporáneo, sino también su mirada e imaginación, volcados hacia la transgresión de todos los estatutos y parámetros que la modernidad fundó y que juegan un papel en nuestro acontecer actual. He aquí unas de las problemáticas que más nos interesa, sobre la relación entre la imagen y el relato. Así como entre imagen e imaginación, esto está claro atravesado por una geo y corpo-política y un tramado de tiempos.

La relación entre la imagen y el relato es una relación tensa. Es una relación entre imágenes invisibles y visibles. Desde luego la imagen puede ser relato, puede decir algo, contar. Pero también algo de la imagen se escapa del relato, y algo del relato desborda a las imágenes. De ahí, que ninguna novela sea leída o imaginada dos veces de la misma manera, ni que las imágenes —en su naturaleza material— se agoten a su traducción: hablada o escrita. Además de que toda palabra escrita, es también imagen que soporta de manera endeble su sonoridad, esto de alguna manera desde una perspectiva parcial e inconclusa. He aquí uno de los lugares comunes en la crítica contemporánea sobre el arte, la ilustración. Hemos puesto a este concepto, hijo bastardo de las sombras sosegadas de la antorcha iracunda de la razón, en un lugar de completa irreflexión. El lugar de los lugares comunes, lo anti-ontológico del arte, su purismo material, epistémico o político-social. Como si fuera posible la completa traducción de una imagen mental a una imagen material, como si fuese posible una representación que no se escape, una cosa que valga exactamente por otra: la repetición, la duplicación espacio-temporal. Tal vez, lo que más molesta de la ilustración, sea que encierra los límites a toda interpretación, que nubla la diferencia, pero podríamos decir, que no es la ilustración quien lo hace, sino la mirada que apedrea, que aísla por completo, que se obnubila. Estamos conscientes que la traducción, es un camino de pérdida y sin regreso, la odisea. En el que aun cuando se está de nuevo en casa las cosas han cambiado, el viaje cambia tanto al viajero como al hogar, se pierde algo en el ca-

mino, se pierden posibilidades y el retorno siempre es a otro lugar. La traducción de lo invisible a lo visible, de la imagen mental a la imagen material, pierde algo, y cuando regresa a lo mental hay cierta pérdida, algo cambia, algo se deteriora, de igual manera en sentido inverso. La traducción y por ende la ilustración es un encuentro de quebrantos, pero también de tejidos, de partículas endebles que se unen una a otras en una danza en que se compactan y dispersan, que se fragmentan y multiplican.

Entonces no hay manera de romper por completo con la traducción, lo que nos interesa desde cierta perspectiva, es más bien asumir el relato como una manera heterodoxa, amplia, multi-temporal y hasta cierto punto arbitraria, en que el relato se extiende de tal manera, que se desgarran, y de esas rasgaduras, de esas fracturas, brota un tejido que posibilita una imaginación y de ahí como ésta al extenderse también se fractura y de sus grietas surge también una historia. Nuestra trama cruza el pensamiento del relato de ficción, con el pensamiento gráfico, generando desde luego incertidumbres y brechas en las cuales se fugan unas cuantas imágenes y otras tantas historias.

3.3.1. Lo invisible

Nuestro interés por la transparencia o lo invisible, radica en su condición de ausencia en el proceso gráfico, la matriz no se encuentra presente, sino sólo su huella. Esa huella hecha de tinta, contiene cierta transparencia, cierta invisibilidad, la materia originaria es suplantada por una capa de tinta semitransparente y expuesta sobre el papel. Nuestro interés por evidencia dicha transparencia, versa sobre problematizar lo visual, y poner en juego otras cualidades, como las de la textura que tienden a inferir sensaciones táctiles.

En el principio la nada, después fue algo. Ese

algo, primero fue invisible, hasta la creación del cerebro-ojos y la conformación de la mirada, cuando vemos el universo, éste nos mira.

Tal vez en nuestro tiempo nos hemos excedido en ideas sobre la visualidad y sus factibles oposiciones. Se dice de “mundo en imágenes”, “mundo de imágenes” y/o “mundos-imagen”. Sus correlatos: lo invisible, sobrevisible, profundo, textural, sonoro, olfativo, gustativo, mental, onírico, inconsciente, lingüístico, conceptual, etc. Es inevitable, entonces reflexionar sobre las relaciones conflictivas o en dependencia, laxas o efímeras entre el pensamiento, la imaginación y la producción. De alguna manera lo que ponemos en juego, es una suerte de fuerzas que posibilitan un algo más allá de la normatividad y restricción de una mirada nublada por la obediencia. Una mirada desobediente, que mira aquello que nos han dicho que no sea visto, y que deja de ver aquello en lo que todos ponen su atención. La subversión al acto de magia.

Es claro que la transparencia es visible, pero algo en ella no lo es, y es esa parte a la que hacemos referencia en principio. Lo diáfano, tinta diáfana que es atravesada por el calor de la luz y por las fibras *transparentes del papel opaco*.¹³³ *Diáfano adiófano*¹³⁴ diría Joyce. Cuando es obstaculizado por cuerpos, cuerpos coloreados. Didi-huberman lo expone de la siguiente manera:

La visión se topa siempre con el ineluctable volumen de los cuerpos humanos. *In bodies*, escribe Joyce, sugiriendo ya que los cuerpos, esos objetos primeros de todo conocimiento y de toda visibilidad, son cosas para tocar, acariciar, obstáculos contra los cuales “golpearse su sesera” (*by knocking his sponce against them*): pero también cosas de las que salir y a las que entrar, volúmenes dotados de vacíos, de bolsillos o de receptáculos orgánicos, bocas, sexos, tal vez el ojo mismo. Y he aquí que surge la obsesionante pregunta: cuando vemos lo que está *frente* a nosotros, ¿por qué

133. H. G. Wells, *el hombre invisible* (México D.F.: Colofón, 2008), 105. Aquí se hace referencia al párrafo completo en que el científico Jack Griffin, explica la invisibilidad: ¿has olvidado ya la física que estudiaste hace diez años? Piensa en todas las cosas que son transparentes y parece que no lo son. Por ejemplo, el papel, está compuesto por fibras transparentes y es blanco y opaco por la misma razón que el cristal en polvo es blanco y opaco. Cubre con aceite un papel blanco, llena de aceite cada intersticio entre sus partículas de modo que no haya reflexión o refracción sino en las superficies, y verás cómo se hace transparente como el cristal. Y no sólo el papel, sino la fibra de algodón, la fibra de hilo, la fibra de lana, la fibra de madera, , y los huesos, Kemp, la carne, Kemp, el cabello, Kemp, las uñas y los nervios, Kemp. En resumen, todo cuanto compone el cuerpo del hombre, excepto el color rojo de su sangre y el pigmento oscuro de su cabello, está hecho de tejidos transparentes e incoloros. Sólo por ello somos visibles para los demás. En general, las fibras de un ser humano no son más opacas que el agua.

134. James Joyce, *Ulises* (México D.F.: Grupo editorial Tomo, 2006), 69.

siempre nos mira algo que es otra cosa y que impone un *en un adentro*? “¿por qué en?” se pregunta Joyce.¹³⁵

El hombre invisible de Wells es quien nos mira, aunque nosotros no lo podemos ver, es una fuerza, un cuerpo que está a pesar de que no lo vemos. Lo que está que no vemos y que actúa frente a nosotros, que nos puede asesinar. Es un cuerpo que estorba, un obstáculo que se toca, que se acaricia, que nos increpa.

Continúa Didi-huberman sobre el párrafo de Joyce: *nos enseña que ver no se piensa y no se siente, en última instancia, sino en una experiencia del tacto. Con ello Joyce no hace más que indicar por anticipado lo que constituirá en el fondo el testamento de toda fenomenología de percepción. “Es preciso que nos acostumbremos”, dice Merleau-Ponty, “a pensar que todo visible está tallado en lo tangible, todo ser táctil prometido en cierto modo a la visibilidad...”*¹³⁶

Lo invisible en la gráfica es entonces: ¿la placa, el papel, la tinta? Es, al igual que el personaje de ciencia ficción, el doctor Jack Griffin, aquello que sólo podemos ver, si está vendado. Eso que sólo podemos ver o más bien, que vemos -en un principio- sólo cuando esta velado, cuando está cubierto de algo que nos obstaculiza, su visibilidad depende de algo más superficial que la piel, es algo táctil y externo, es algo ajeno y circunstancial como lo pueden ser las vendas, el vaho, la nieve o el humo: ¿civilización, cultura, historia del arte, veladura? Diáfano adíafano recordemos. Las fibras transparentes de la gráfica.

Así, como lo explica el hombre invisible, la sangre pigmenta de tonos rojizos, las fibras transparentes del tejido corporal, la tinta pigmenta los huecos y superficies de las matrices y sus estampas. Por ejemplo: Cuando una placa de aluminio está preparada con polímeros grasos y silicón para su estampación, todo desaparece al retirar la materia: el tóner, el plumón de tinta grasa, o el lápiz acuarelable; y sólo quedan las huellas, la placa y el silicón. Las huellas son pues inscripciones no visibles, en la materia. Al igual en una placa de cobre cuando se realiza un aguafuerte, el dibujo se inscribe sobre el material, más el dibujo

solo es visible en tanto se introduce la tinta. Lo mismo ocurre en procesos como la litografía, la serigrafía, aguafuerte entre otros. en estricto sentido, las huellas en la gráfica, solo son visibles a partir de la tinta, y con ello, la tinta como la sangre dota de visibilidad, ahora que la propia tinta también tiene algo de transparencia, diseñadas para montarse sobre papel, las tintas de grabado son semi-transparentes, intensificando esta posibilidad si se le agrega mayor contenido de base. Entonces ahí, en eso que no vemos, en eso que imaginamos que está, se nos muestra sólo el velo, la tinta en su superficie que se nos muestra, pero algo que está punto de desaparecer, sólo podemos llevarnos las vendas, solo podemos llevarnos la sangre derramada.

Podríamos decir que existe una ambivalencia entre el hombre invisible como criminal y cómo aquello que no se quiere ver, lo cotidiano que, por estar a la vista, tan a la vista se invisibiliza. Es decir, aquello que nos mata por no poderlo ver y aquello que nos problematiza por estar demasiado a la vista.

Lo velado llama la atención, mientras el pobre, el desposeído, el enfermo, el niño, el anciano, la mujer, negro, indio, etc, no son vistos....

El hombre invisible es una presencia que no vemos, es la presencia que inicia el relato.

La transparencia la encontramos en varios de los materiales de la gráfica, y es también un concepto que nos interesa. La transparencia como la materia traslucida que filtra o decanta ciertos haces de luz y rechaza otros, la transparencia entendida como aquella cualidad de los cuerpos para dejar de mostrarse y con ello evidenciar lo que lo antecede.

La transparencia habita el pensamiento gráfico. La acidulación, la tinta, la presión, la estampa como transparencia, la acumulación de transparencias. Lo casi invisible y el criminal. El otro como el hombre invisible. La vuelta, el invisible por ser otro. Lo invisible es algo que siempre nos apela con violencia, es decir, nos reclama su visibilidad y con ello nos ataca con justificada mirada, es por ello, que la transparencia no puede ser en ningún sentido, una reproducción o duplicación, las transparencias apela al contra-ritmo,

135. George Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 1997), 14.

136. Didi-Huberman, *lo que vemos, lo que nos mira...*, 15.

a aquello que –como el hombre invisible- nos vemos pero nos imposibilita pasar- recordemos la imagen del policía que al querer pasar la mano sobre el saco vacío, se topa con las fosas nasales de Griffin- es decir, se topa con algo, que no ve, no sólo es algo, sino es un cuerpo con fluidos, fosas nasales, piel y hasta un pésimo humor.

Lo invisible pasa en lo gráfico por la transparencia de aquello que está presente y ausente simultáneamente, aquello que es inaprensible, que se fuga como el tiempo, la arena que se desdibuja con las olas del mar, lo invisible en lo gráfico es aquella que al darle coherencia o corporalidad sobrevive, resiste ante la posibilidad del olvido, ante la muerte. Lo visible transparente o lo invisible presencial, es pues la corporalidad de fuerzas en tensión que se resisten al olvido, sin que con ello no exista un deterioro, la herrumbre, lo cristalino del salitre es el último reducto, huella última de lo visible, aquello que se oculta en el cuerpo. Dice Benjamín: “esconder significa dejar huellas. Pero unas que sean invisibles”.

La transparencia es un concepto importante en la



Roberto Carrillo, De la serie Mario Conde. Pasado perfecto. Siligrafía y litografía sobre papel de algodón. 78 x 58 cm. 2018.

realización de la serie sobre Mario Conde, ya que, en ella, nos interesaba trabajar sobre lo fantasmal, es decir, aquellas imágenes que son sugeridas, que apenas se nos dejan ver, pero que se nos escapan, imágenes que de alguna manera no podemos ver en su totalidad. En esta serie importaba mucho que para ver algunas partes de la pieza uno se tiene que desplazar para reconocer la ventana o el pasillo, cambiar de ángulo como espectador, implica que nunca se puede ver totalmente la pieza, elemento que nos interesaba en tanto reconocimiento fragmentario de las cosas que vemos.

La anterior imagen parte de la serie titulada Mario Conde. En esta pieza podemos ver el interior de una casa derruida de la Habana vieja, en tonos grises transparentes realizada en litografía, e incrustadas dos imágenes que de alguna manera denotan cierta violencia, en la parte superior una foto de Hemingway con semidesnudo con una escopeta y en la parte inferior la radiografía de la mano de Munch en la que se presume una incrustación de bala. Las imágenes pese a su violencia son contrastadas por una paleta de co-



Roberto Carrillo, De la serie Mario Conde “Adiós Hemingway”. Litografía y siligrafía sobre papel de algodón. 58 x 38 cm. 2018.

lor que nos permite su contemplación.

3.3.2. Fantasmas y transferencias

Un hecho sustancial en mi producción gráfica, ¿si sustancial es un adjetivo que se sujete a dicha actividad? Pero que, si se ha reiterado hasta que se ha vuelto pulsión, es la transferencia. Ya desde la segunda mitad del siglo pasado la transferencia era una forma de producción suficientemente basta, y a la que recurrieron artistas de un amplio espectro experimental, que van desde Rauschenberg hasta Bill Viola, Andy Warhol, Dieter Roth, Christian Boltanski, Sonia Landy Sheridan, Gordón Parks, Grupo Gutai, Fluxus, Felipe Ehrenberg, Mónica Mayer, Carla Rippey, Jürgen Von Dückerh, Jakob Kolding, Helen Chadwick, etc. Las consideraciones técnico-químicas, que posibilitaron la transferencia va, desde la posibilidad de manipular materiales fotoelectroestáticos polímeros semi-magros, resinas epóxicas que, permiten la reproducción serial de imágenes sobre soportes inestables y económicos como el papel bond o revolución. Podríamos decir que la transferencia es una técnica que parte de la copia, o mejor dicho de la fotocopia o foto-electroestática, pero que no se queda, ahí, digamos que, la ahoga, transfiere un excedente, aquello que no está fijo en el soporte, aquello que por medios químicos (principalmente) o eléctricos y/o electroestáticos podemos trasladar de un soporte a otro, en la mayoría de los casos, soportes más estables y de mejor recepción del material, aunque también se dan en soportes experimentales y no necesariamente más estables como en el vidrio, acrílico y otros materiales poco o no absorbentes. De alguna manera entonces la transferencia implica y no la totalidad de la idea de copia, es un traslado que lleva pérdida, una reproducción

residual e invertida.

Para Margarita González:

El término transferencia indica la idea de “travesía de un objeto” (procede del latín transfero, “llevar a través de”, es decir, de trans- “a través” + fero “llevar”) y en cuanto a este estudio queremos subrayar que cuando nos referimos a “transferencias” aludimos a aquellos procesos en los que se traslada el tóner de fotocopias -a partir tanto de originales como de planos tridimensionales.¹³⁷

Sin querer entrar en los vericuetos técnicos de las múltiples posibilidades que, desde los primeros procesos fotomecánicos del siglo XIX hasta el desarrollo tecnológico de la actualidad, nos interesa profundizar en ciertas reflexiones que se desprenden de la aplicación de estos procedimientos en el campo de la producción artística actual en concordancia con nuestra investigación aquí expuesta. Para conocer mejor sobre los procedimientos técnicos y técnico-históricos revisar los documentos: *procedimientos de transferencia en la creación artística* de J. Pastor y José Ramón Alcalá¹³⁸; *Electrografía y Grabado* de Jesús Pastor¹³⁹; *Temple, transferencia y mezzotinta* de Francisco Patlán¹⁴⁰; *Digital y Virtual. Textos sobre gráfica digital y artes electrónicas en el archivo de Pinto mi Raya*, de Mónica Mayer y Víctor Lerma¹⁴¹; Y la tesis Doctoral “*Nuevos procesos de transferencia mediante tóner y su aplicación al grabado calcográfico*” de Margarita Ma. González, de la Universidad Complutense de Madrid¹⁴².

La transferencia muestra algo que ha sido invisible en la gráfica tradicional, invisible por ser demasiado evidente, me refiero a transcripción y vestigio. Es decir, toda transcripción, como toda traducción pierde algo o mucho en el camino, por ende, la transcripción es siempre un vestigio, una ruina, la transferencia ha-

137. Margarita Ma. González Vázquez, *Nuevos procesos de transferencia mediante tóner y su aplicación al grabado calcográfico*, Tesis para obtener el grado de doctor (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009),47.

138. José Ramón Alcalá y Jesús Pastor, *procedimientos de transferencia en la creación artística* (España: Diputación Provincial de Pontevedra, Servicio de Publicaciones, MIDE, 1997).

139. Jesús Pastor, *Electrografía y Grabado* (Bilbao: CAJA DE AHORROS VIZCAINA, 1989).

140. Francisco Patlán, *Temple, transferencia y mezzotinta* (Guanajuato: Ediciones la Rana, 2003).

141. Mónica Mayer y Víctor Lerma. *Digital y Virtual. Textos sobre gráfica digital y artes electrónicas en el archivo de Pinto mi Raya* (México: Pinto mi Raya, 2003).

142. González, *Nuevos procesos de transferencia...*

bla en términos de ruina y de espejo. Recuperando los conceptos que anteriormente hemos utilizado y explorado en relación a la gráfica policial.

Con la transferencia conocida como la manera de traspasar por medio de un disolvente cierta cantidad de materia de un otro soporte (la mayoría de los casos, producto de la industrialización: copias, impresiones laser, revistas o periódicos), en la mayoría de los casos, materiales de mayor perdurabilidad o que permitan la reproducción. Esta manera de producción rompe con la idea sustancial, la idea de imagen entendida desde las conductas del diseño y la pulcritud de los mensajes publicitarios, y hace de la imagen una ruina. Desde esta lógica, nos parece muy importante poner en cuestión su carácter gráfico, ya que es más próxima a las lógicas del pensamiento gráfico desde el arte que, a las del diseño industrial, a pesar de que se sirva de él.

El carácter fundamental de la transferencia es próximo a cuestiones del grabado y de la pintura, más que del diseño, en principio por que se interesa en hurtar, desprender cierta cantidad de materia y volverla manipulable, transitable -desde una óptica personal- desaparece el pensamiento comunicacional, pragmático y condescendiente en relación a marcas y formatos de venta, para reincorporarlo a una geopolítica y una corpo-política, es decir, las transferencia se vuelca sobre la imagen industrial y la desprende de su anti-septismo, espacio geopolítico, pensado y aunado a los intereses de la modernidad colonialidad, un espacio que aparenta cierta carga universal sin cargas culturales íntimas y conflictivas: mensajes claros, limpieza total, nada de abigarramientos ni de formas de más, una imagen exclusiva y excluyente, en ese sentido la transferencia tiene mucho de Robín Hood, de hurtarle las imágenes a los menos para entregárselo a los más. Tal vez podamos complejiza todavía más la metáfora, la intención en todo momento es reconocer que en un mundo comercial corporativista como en el que vivimos actualmente la imagen se ha visto secuestrada, no sólo la imagen que participa del arte, sino la religiosa, la histórica y la popular, en este sentido cabría recordar que la transferencia corta los lazos del corporativismo y en ese momento -muy a lo Rauschenberg-

la imagen sin corporación solo puede ser ruina de la imagen corporativa, -subvenir sin melancolía-, es decir, no idealiza de nueva cuenta la imagen, no la sacraliza, y tal vez no la reincorpora al lugar primigenio de las imágenes, tal vez en su carácter de ruina, articula una de las maneras del pensamiento y de la propia imaginación, la del sobreviviente al desastre, es pues, lo que sucede en todo proceso de transferencia que sucede una catástrofe, dónde es posible que todo pueda cambiar, en la que no hay control de nada, en la que el volcán de la mirada haga erupción y se desgarran las formas coloniales del poder. Pero, es importante no ser inocente, es decir, la inestabilidad de lo sobreviviente, de la ruina, de los vestigios, siempre puede ser otra manera de control y de idolatría, siempre puede ser “el pasado fue mejor” tal vez ahí la importante tarea de hacer de la ruina algo que sea maleable, manipulable, tocable; y que, con ello, nadie tenga derecho de propiedad, que no persiga nuevos escalafones ni toque las nuevas melodías, es pues ruido poniéndose en el filamento. De ese tiempo de inestabilidad estamos hablando, de ello, depende que nuestras maneras de producción sea desde luego nuevos girones que la mantengan dando vueltas en el aire, que la suspendan en la cuerda floja del aliento.

Lo fantasmático es la lógica de la transferencia. En principio por su imposibilidad de reconocer sus límites, espectro de una imagen, resonancias de un material, *corpus flotante* diría Didi-huberman¹⁴³, en el que se desdibujan los contornos, apenas reconocemos líneas punteadas suspendidas, referencias, estrellas que construyen constelaciones. Lo Fantasmático no es reductible a su impronta en veladura, también escuadra con la lejanía, aquello que viene de otro tiempo, presencia de una ausencia, secuela, herida, marca. Algo que conocemos y desconocemos a medias, un no saber de otro tiempo. En la gráfica sucede una mezcla de tiempos en imagen. Un tiempo-imagen matriz que es relato de su propia transformación, deformación, sustratos y escisiones, huellas y vestigios diseminados por los medios; en la transferencia ese tiempo-imagen no es una matriz reproducible, sino proveedora también de residuos, el tiempo-imagen matriz se constru-

143. George Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: ABADA EDITORES, 2009), 28.

ye en un instante, en el instante de su reproducción foto-electroestática, se construye de un instante copia —fantasma de luz— de un *tempo* un tanto aleatorio, la fotocopia matriz, ha suspendido sobre su soporte papel, un instante en tensión, la suspensión de partículas de tóner por electricidad y su descanso inestable sobre el papel, pon en entredicho la naturaleza de la historia de las imágenes, la fotocopia, traslada de un crucigrama de realidades a otro, su realidad reproducible, la expone en el instante mismo de su nacimiento, de ahí, una distancia con la imagen o cuerpo que posó para su invención, de ahí la lejanía de una realidad, ¿copia de qué es la copia? De un objeto bi o tridimensional, del que se obtiene parcialmente información, información de luz, información eléctrica, la suspensión de la imagen trazada por el magnetismo altera desde luego lo representado, altera en su representación y modifica a sus necesidades, una copia nunca es una copia, alude y corta algo de un mundo, del mundo entre mundos, ese tiempo-imagen-matriz, nace fantasma, y cómo por propia naturaleza perversa, el artista, artífice de tantas perversiones, juega con los espectros. El conjuro mortal, no exorciza al fantasma, sino que lo intensifica como espectro, en su necesidad de fijar, de encuadrar o de coleccionar fantasmas, el creador, transfiere del tiempo-copia-imagen suspendida, de materia a un segundo plano de realidad, al cuerpo poroso o frígido de otros materiales que reciben los residuos de la imagen-materia. Por describir de mejor manera, cuando trasferimos una fotocopia a otros materiales por lo general, materiales más estables, ya sean papeles que preserven mejor la imagen o láminas de metal que, pueden estabilizar la imagen y volverla matriz reproducible —concretamente en nuestra investigación sobre la siligrafía, lo que realizamos al trasferir una fotocopia sobre una lámina de aluminio graneada sensible a los materiales grasos y después procesada con silicón diluido para separar las zonas que pueden contener tintas grasas de las zonas que las van a rechazar— la transferencia como tal, lograda en el mayor de los casos al distribuir una capa de solvente thinner sobre la fotocopia, lo que posibilita un conjunto de posibilidades (salpicar, bloquear, cho-

rrrear o aplicar de manera uniforme); lo que estamos haciendo es descomponer de manera parcial la imagen-fotocopia-matriz y por medio de presión incorporamos al nuevo material un excedente del material desprendido, en todo momento, siempre que realizamos una transferencia, la imagen pierde algo. De ahí su cualidad de vestigio, la huella parcial del asesino, corpus flotante, un tiempo que se mezcla con otros tiempos. Valga la paráfrasis vestigios que estallan.¹⁴⁴ Tal vez aquí nuestra insistencia de que la gráfica no es reductible a imagen, que siempre se excede, es algo más que no se ve, que no está. Y al mismo tiempo un juego de espejos. En la transferencia siempre hay un doblez, un juego de traslados en que el soporte altera —espejea— la sombra, que se invierte frente a nosotros, lo que nos mira.



Roberto Carrillo, De la serie Heredia. La ciudad está triste, Siligrafía sobre papel de algodón. 38 x 32 cm. 2018.

144. Didi-huberman, *La imagen superviviente...*, 28. En la frase original dice: pensamientos que estallan.

3.3.3. Frankenstein y el montaje

Soy el otro mientras leo.
Taibo II

La grafica surge del montaje, en tanto inserción de procesos –selección de materiales, elaboración de matriz, estrategias de estampado, yuxtaposición de placas y presentación final de la estampa. Viscosidades, humores, fibras, sales, densidad, granos, estrías, rajaduras, membranas, tintas, colores. *Un amasijo de serpientes*¹⁴⁵; una fábrica herrumbrosa, el cerebro flotando sobre las heces.

En principio la cuestión de trasladar la tinta de reporte que se adhiere a la matriz y después estamparla sobre un papel, implica una sobreposición. El atrás y el adelante entran en conflicto, tensión. Si a esto se le agregan placas y más placas, tintas y más tintas, de alguna manera el juego de espejos, se vuelve un juego de superficies. Un tejido que pone en cuestión el adentro y el afuera. Tejido entre bandas de Moebius. Pero uno podría caer en la trampa de la estampa infinita, como el pintor que nunca deja de pintar sobre el mismo bastidor, o el bailarín que no deja de bailar hasta la muerte (danza macabra- danza de la muerte), los límites, si bien como hemos planteado no son claros, no son fijos, de alguna manera se establecen en relación a la idea y a la resistencia. Sobre la idea, recuperamos lo dicho por Deleuze, no como verdad cerrada y absoluta, sino como lo que se desprende de las imágenes, dice Deleuze, en relación al cine, pero que es perfectamente adaptable a las cuestiones gráficas:

El montaje es la determinación del Todo (el tercer nivel bergsoniano).”Eisenstein no se cansa de recordar que el montaje es el todo del film, la Idea. Pero ¿por qué razón el objeto del montaje es precisamente el todo? Desde el principio hasta el final de un film algo cambia, algo ha cambiado. Pero ese todo que cambia. ese tiempo o esa duración, no parece poder captarse sino indirectamente, en relación con las imágenes-movimiento que lo expresan. El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento

para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo. Imagen necesariamente indirecta, por cuanto se la infiere de las imágenes-movimiento y sus relaciones. Pero no por ello el montaje viene después. Es preciso inclusive que el todo sea de alguna manera primero, que esté presupuesto.¹⁴⁶

¿Qué implica el montaje en el pensamiento gráfico? Es preciso saber, que una obra gráfica, una estampa, nunca es sólo la reunión secuencial de las partes y menos un axioma anticipado, es decir, no se trata de mecanizar el proceso en relación con lo original. En el que todo el proceso de producción gráfico se acote a los lineamientos de una imagen o boceto original. La idea gráfica, presupone una intuición de la totalidad, una totalidad abierta, del proceso, la idea —llamada por Deleuze—. Para ello es indispensable que el creador comprenda la potencia de los procesos de producción, pero de alguna manera, esa presuposición —como lo plantea también Deleuze— está en movimiento, y así entra en una dialéctica entre procesos e idea, esta dialéctica que rompe con una mecánica lineal, permite la construcción de un imaginario gráfico, lo que para el cine —diría Deleuze— sería la imagen del tiempo, y de la que nosotros podríamos sostener como la *imagen de la huella*. O como lo plantea Didi-Huberman *Dialéctica del desmontaje y del remontaje, de la descomposición y de la recomposición de toda cosa*.¹⁴⁷ Es decir, una dialéctica de la huella-reflejo.

Ante la dialéctica de la huella-reflejo, propia del pensamiento gráfico, se establece una relación de distancias. Ante la imagen la huella-reflejo mantiene una distancia, una relación de distancias espacio-temporales, esta distancia es la que irrumpe con la narración lineal de causa y efecto, esta distancia irrumpe el proceso, creando una serie de procesos múltiples y fragmentados, nunca repetidos. Procesos constelares según Benjamín, procesos de montaje.

En nuestro caso no pensamos o partimos de la idea de un proceso de producción fordista de ensamblaje operativo en la que cada una de las partes se insertan de manera perfecta para construir una máqui-

145. Didi-Huberman. *La imagen superviviente ...*, 39.

146. Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Barcelona, Paidós Ediciones, 1985), 51.

147. Georges Didi-Huberman. *Cuando las imágenes toman posición* (Madrid: A. Machado Libros, 2008), 81.

na, un carro o un ciborg, lo que plantamos desde la idea de producción de montaje, es la de construcción de monstruos (deleuze) ensamblaje relativamente inconsciente, relativamente humano, relativamente carnal que, da pie a un Frankenstein. La imagen-constelación Frankenstein, es decir, partes de cuerpos, de distintas vidas, de distintos tiempos, de lejanías carnales, integradas en una nueva figura, en una figura que, si bien es imaginada como monstruosa, tiene también la capacidad de darle una nueva lectura a la vida, bricoleur carnal. Bricoleur gráfico.



Roberto Carrillo. Pizarra negra. De la serie Belascoarán Shayne, siligrafía sobre papel de algodón. 80 x 60 cm. 2017.

Como podemos ver en la obra titulada “Pizarra negra” aludimos a la idea de montaje, en la que las notas periodísticas fueron recortadas, abstraídas de su narración periodística y re-organizadas, dando pie a una nueva narración que, parte de su fragmentación, de archivo parcial y lo pone en nuevo sistema de relaciones, en el que, tal como lo hace el detective, se tiene que descubrir lo que en apariencia no se ve. Una relación estética podríamos decir, o una relación fic-

cional. En el que lo que importa no son los titulares de las notas si no sus elementos gráficos, textura, color, forma, la apropiación de la imagen por la siligrafía, la estampación en tinta sepia oscura, estos elementos organizan los recortes. Aquí la recomposición de la que hablaba Didi-Huberman, articula una nueva narrativa, otra narrativa, en la que el receptor interactúa, articulando su imaginación, creando su propia ficción. En esta serie de estampas se expone el misterio que sucede en el montaje de imágenes, el misterio de cruzar historias y de reorganizarlas.



Roberto Carrillo. Luz y tinieblas. Plancha de fotopolímero sobre papel de algodón. 25 x 16 cm. 2019.

Otra idea de montaje la tenemos en la obra “luz y tinieblas”. Luz y tinieblas es una pieza que hace referencia a dos acontecimientos, por un lado, la imagen fotográfica a la que refiere es a la manifestación del 2 de octubre de 1968, en la plaza de las tres culturas; por otro lado, la leyenda “Luz y tinieblas” refiere a la icónica serie de aguatinas y aguafuertes realizados por Mario Moreno Capdevilla, sobre su estancia en el Palacio Negro de Lecumberri. El grabado realizado en fotopolímero alude a la contrariedad de los térmi-

nos, su paisaje entre la iluminación y su penumbra. El crimen que aún no se manifiesta y se encuentra escondido entre las sombras. La imagen revelada por la propia luz del proceso del fotopolímero, y oculto por la tinta que de alguna manera se vuelve sombra. El alto contraste de la modernidad anunciado, la edificación del conjunto habitacional como su luz, la masacre como sus tinieblas.

CONCLUSIONES

Ante la propuesta de investigación-producción, es pertinente exponer que la condición que pensamos es necesaria para la elaboración de una gráfica propia es la de insertar la imaginación como un vértice de la decolonialidad. No quiere decir esto, que en-si la imaginación funcione como axioma decolonial, lo cual implicaría un entendimiento jerárquico que, ponderaría a la imaginación sobre otras formas epistémicas y productivas. Lo que nos involucró en nuestra investigación fue una detonación de la imaginación como propulsora de formas enrarecidas y alternas que nos permitió agotar y exceder el propio proceso gráfico. Más que partir de manuales o dictados imperativos, partimos de la ambigüedad permitida por la libre interpretación, imaginada y deseada de lo que nos parecen ser algunos de los elementos que dan pie al pensamiento gráfico. Elementos que posibilitaron experimentar y alterar el campo de la gráfica con posiciones abiertas y heterodoxas.

Como parte de un entorno artístico, conscientes de las catástrofes creadas por el pensamiento global/moderno/colonial, es indispensable el replanteamiento de las relaciones de la imaginación con el poder y con las formas de producción populares y colectivas; desde los micro procesos o los pequeños detalles de las relaciones cotidianas hasta las formas hegemónicas del pensamiento y su imaginación militante. Desde esta perspectiva podemos decir que nuestra investigación partió de las fisuras, no con miras de la destrucción de la totalidad del programa de imaginación artística global, sino como acentuación en los vértices, pequeños destellos y fantasmas que permiten múltiples maneras de relacionar la imaginación con nuestro contexto específico. Esto quiere decir que, si bien no es un programa en sus sentido didáctico

o formativo, los presupuestos develados por la investigación esbozan una forma de pensar, sentir e imaginar la producción artística desde la otredad; desde lo excluido y lo ambivalente, desde la desaparición y lo omitido. Sin miras de crear otro centro de producción hegemónico, la investigación se mantuvo en los filamentos turbios y herrumbrosos de una navaja que simultáneamente ataca y defiende. Una investigación entre tantas que pone en cuestión los modelos para poder liberarse del yugo del poder tanto académico como artístico.

Es indispensable reconocer que el proceso de la investigación recayó en el mayor de sus momentos en el uso de la imaginación como potencia de transformación, tanto del mismo proyecto, como de los medios en los que se estaba determinando. Atravesar todo el proceso de producción de la gráfica por las imágenes detonadas por las lecturas del neo-policia iberoamericano.

¿A qué nos referimos como la totalidad del proceso de producción? Tal idea que en muchas ocasiones se antoja uniforme y generalizadora, fracasa en tanto que existe una suerte de desplazamiento constante en todo el proceso, el hecho mismo de que nunca se parte de un mismo lugar de que, nunca dos procesos pueden ser iguales y de que, nunca se pueden obtener los mismos resultados. Así, todo proceso, modelo de producción o técnica, están dependientes a ser modificados o desplazados por sus propias condiciones, por las de quien lo produce y por las de quien lo reinterpreta.

Así entonces, si bien se estableció una estructura que podríamos llamar “totalidad del proceso de producción de la gráfica”, ésta siempre estuvo en movimiento, en una tensión entre orden y caos, equilibrio y desequilibrio.

La gráfica se ha entendido como un arte de procesos, como un arte de largo aliento: realizar el boceto, invertirlo, dibujar sobre la matriz, grabarla, hacer pruebas, volver a grabar o corregir, entonces estampar, hacer pruebas de presión, de color y de impresión, registros, cortar el papel o soporte y por fin estampar: reproducir la matriz, firmarla y acreditarla. El proceso cosas más, cosas menos, implica tener siempre una obra desplazada temporalmente, segmentada. Su producción, implica a muchas partes, las manos que

dan forma a una empresa. Desde nuestra perspectiva, activar los procesos como un detonador de posibilidades gráficas ceñidos a su propia imaginación o a la invasión de una imaginación –como en nuestro caso la imaginación motivada por la literatura neo-policial o por la historia del arte y la pintura- de alguna manera rompe el sistema lineal, jerárquico e imitador del sistema fordista, para liberar a la gráfica en su potencialidad de experiencia multiprocesual y polivalente, indisciplinada y heterogénea. En nuestro caso, llegar a dotar de una relación literaria dio pie a la posibilidad de imaginar la relación entre grabador y estampador, con la del criminal y el detective; la del grabar con crear huellas y la de estampar con recrearlas, reinventarlas. Es crucial para nuestra investigación, que la imaginación atravessará los aspectos técnicos-formales del proceso de producción, permitiendo entonces no sólo tener una imagen estampada, sino residuos de sus propias condiciones de producción, visibilizar cuerpos invisibilizados en una estampación tradicional, en una estampación “profesional”. El registro, como las marcas de los rodillos, las sangrías, mezclas de color, notas, biseles, plantillas, y un extenso etcétera conforman la producción de la estampa, la nombran y la dispersan, la abren a la lectura no de obra concluida, sino a la de fragmento de fragmentos, de quebrantos y multiplicaciones. Entonces se pierde la jerarquía, se texturiza el proceso, se pervierte y en ese sentido trastoca su comprensión como su historicidad, su cronología.

El impacto que ha tenido como fenómeno editorial la literatura policial, tiene que ver en parte con su capacidad de reinención y de visibilizar de variadas maneras, las imaginaciones de comunidades sosegadas y despreciadas, sobajadas y segregadas, el neo-policial ha puesto énfasis en el sentir y vivir de los “otros” y desde allí, nombra las contradicciones históricas de un pueblo en clara tensión con sus gobiernos, con sus aparatos de organización y con sus despliegues represores. Desde allí, es que se esgrime una imaginación colectiva y colectivizadora, en la que el lector no urde desde la comodidad de su intelecto las razones de un enemigo en potencia como ocurre con el asesino serial en las novelas y series norteamericanas y europeas, en nuestro caso el Estado como criminal extrapola toda lógica de representación de

justicia. La justicia es la insurrección mínima, el nombrar las cosas como son en la medida de sus posibilidades y contarnos las historias entre nosotros, para no olvidar, para no perdonar. Para nosotros fue de vital importancia el reconocer en el neo-policial su interés en lo oculto, en aquello que se ha querido esconder por parte de la policía, las autoridades y el Estado, allí donde fracasan, en el lugar en que entierran a sus opositores, desde allí es que se levanta una forma de creación, que nombra el dolor íntimo, la ausencia del desaparecido, la tortura al presunto culpable, la privación de la disidencia, de la alternancia, de la autonomía. La exaltación de la violencia y la nota roja, las fosas clandestinas, la corrupción y los lujos de las elites. Desde nuestra investigación-producción partimos de imaginaciones “otras” aquellas que nos narran las profundas historias de los que sufren, de los que no tienen, de los que han sido despojados. Pero, aquí lo importante fue llegar a una narrativa también desde “otras lógicas”, que no implicaran la comunicación, sino la búsqueda desde cierta sensación, cierta inflexión o mirada, desde cierta corporalidad añejada y golpeada, desde allí abrimos la posibilidad de contar, aunque lo presentado fueran susurros de dolor, gestos apenas entendidos, las ruinas de una pista que apenas podemos entre ver, que apenas podemos comprender. Es cierto que nuestra manera de entender la investigación producción, se aleja en principio de una narración lineal y de alguna manera de una lectura cómoda y evidente, como toda novela policiaca, tiene que ver con la recolección de lo no evidente, las pistas, huellas y vestigios que en otro momento pueden ser una simple llave, una moneda, un nombre en una lista de asistentes de un partido de béisbol. Para nosotros es muy importante expresar que aun cuando hay una tentativa a la narración, un indicio a una interrelación y la sucesión, no se realizó una representación de los acontecimientos de las novelas, nos interesó más su provocación, su contaminación, su inferencia o transferencia en el campo de los procesos de la gráfica, así es que se pudo sortear en todo momento a la tentación de contar de una sola manera, redonda y sentencial lo ocurrido a partir de las historias internas de las novelas. El rigor de leer las más de 30 novelas que implicaban a los tres personajes principales: Belascoarán Shayne, Mario Conde, Heredia y Pepe Car-

valho como anexo, abrió brechas de lecturas, diseño estrategias de producción y re-organizó los procesos en la estampación y en la elaboración de matrices. Lo que podemos concluir es que ocurrió un fenómeno dual, en el que al mismo tiempo que la producción de las estampas estaban siendo infectadas por la imaginación policial, también los efectos de los propios procesos de producción de los estampados estaban generando propias huellas y propias heridas, en una suerte de auto-espionaje y canibalismo. Esto se evidenció en muchos casos, cuando se estampó la tinta residual después de una primera impresión, o cuando se elaboraron estampas a partir de las imágenes mal impresas o erradas. O cuando a partir de la manipulación de una misma imagen, esta se iba deteriorando hasta ser visible sólo algunos elementos residuales.

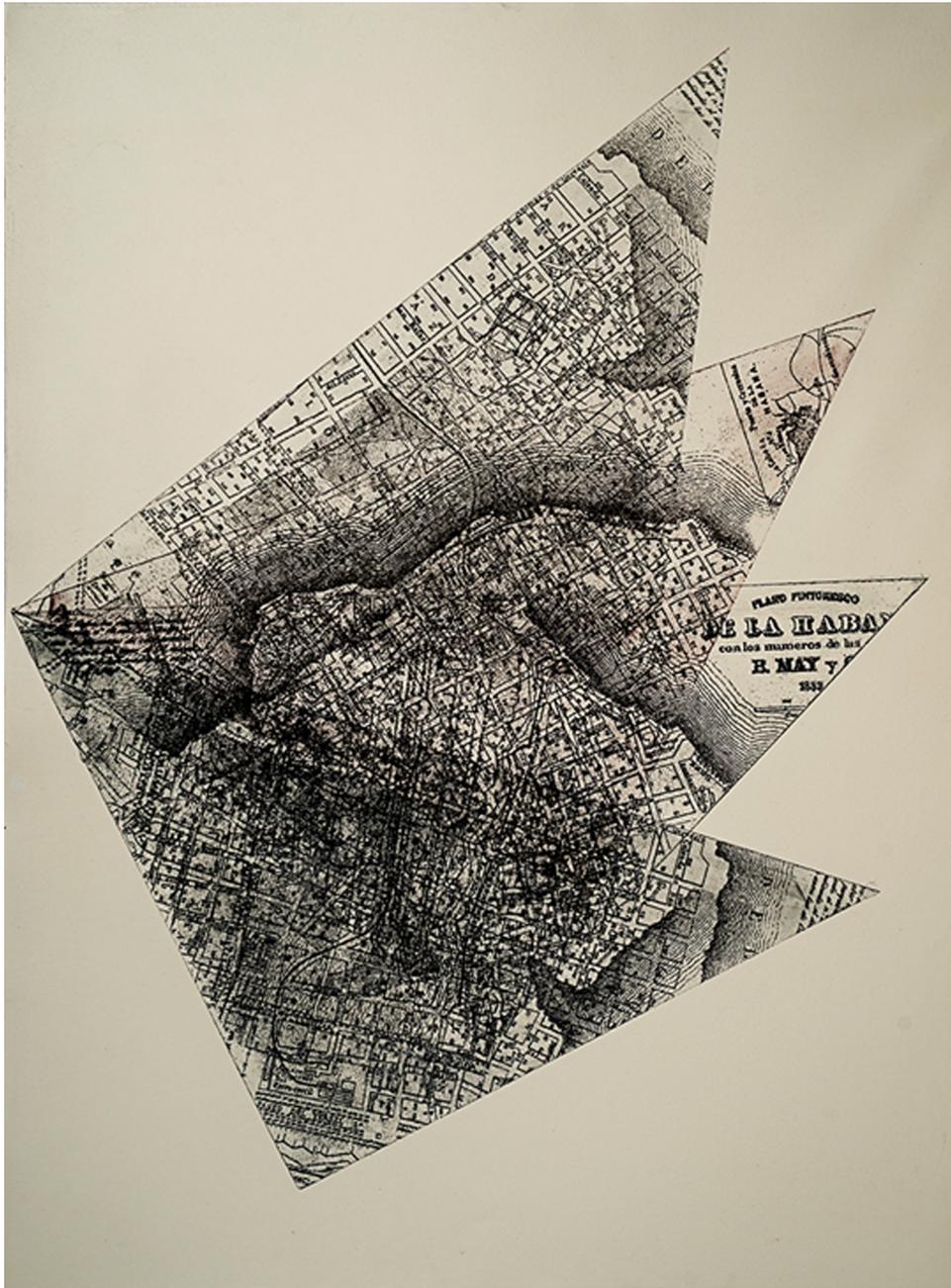
Los recursos utilizados variaban en la misma consonancia de que las novelas se trasformaban, enfatizando rasgos indispensables como la invisibilidad, la desaparición de elementos, la acumulación, yuxtaposición, transferencia, desplazamientos, violentización de los materiales, de las imágenes, de los trazos, del trabajo y hasta de la energía empleada para la producción de estas. Así hallamos un axioma que nos sirvió como premisa para construir nuestra idea de la gráfica, como una forma de inventar desde las huellas y los reflejos. Dotando de un sinfín de recursos y experimentando en las condiciones tanto materiales, como sígnicas, gráfico-visuales, y de proceso. Nutriendo deliberadamente de una imaginación que con el paso del tiempo permitía una des-orbitación de sus propios recursos, lo que era importante para una serie de procesos de estampación, se veía desplazado e interrogado, se veía de centrado y quedaba en otro lugar del axioma en otra serie. Desde luego que lo que esperamos es aportar una manera de trabajar desde la imaginación, sin que las restricciones político-educativas pongan privilegios de unas ideas sobre otras. Unas formas de hacer sobre otras. Lo que queremos decir es que, si bien entendemos la necesidad para una investigación el tener claros límites, estos los generamos desde sus lógicas propias y no desde patrones hegemónicos de pensamiento y de constructos impositivos.

La investigación arrojó procesos enriquecedores en los que se nos permitió la experimentación y expansión de las nociones convencionales de la

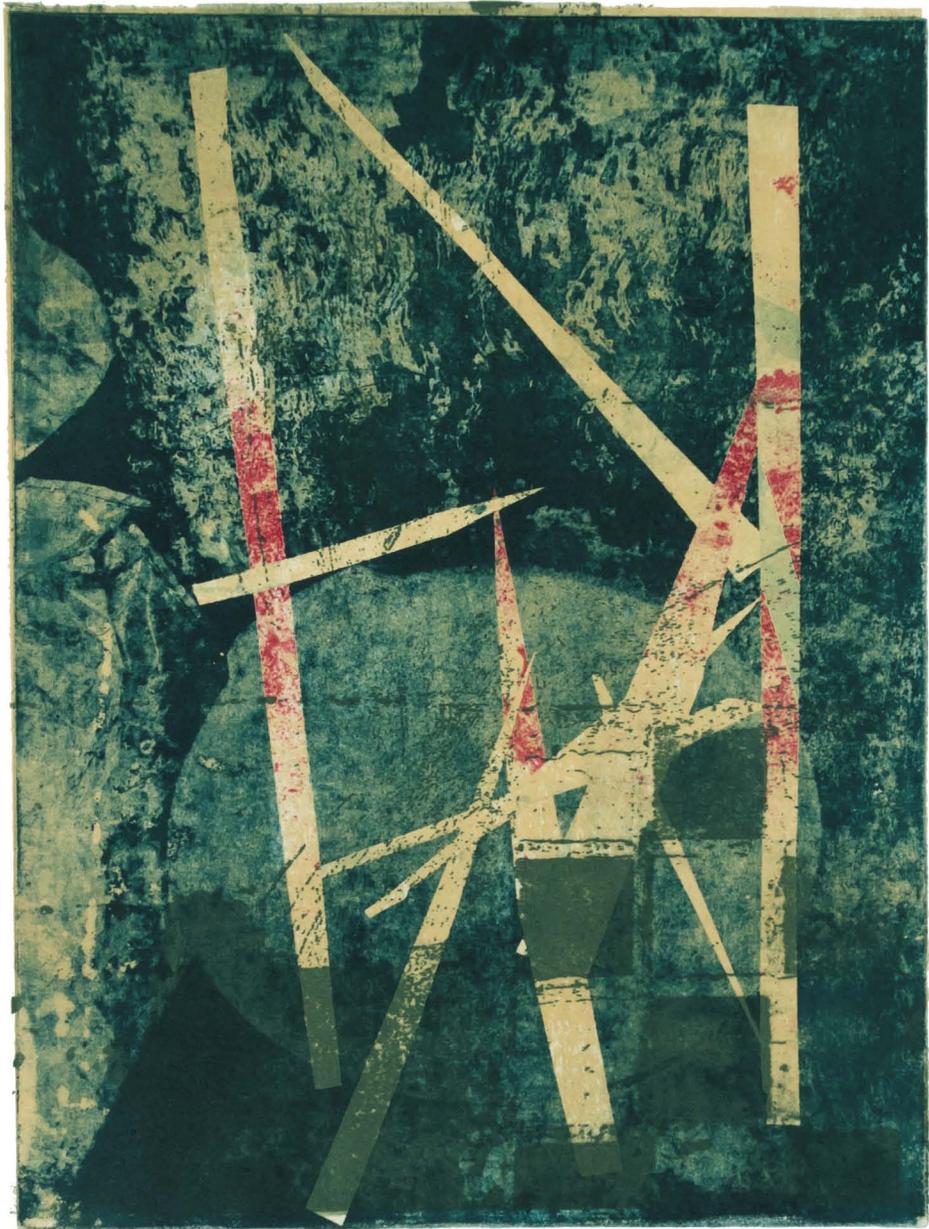
gráfica; jugando con la estampación, de diversas formas: aplicando colores simultáneos, boqueado ciertas partes de la matriz, trabajando a partir de los defectos, de los errores, censurando parte de las imágenes, acumulándolas, reventando el grano de la impresión digital, rasgando el papel, trabajando a múltiples placas, rompiendo las narrativas compositivas, etc. La implementación de argumentos metafóricos aportó imágenes mentales, que dieron pie a la experimentación gráfica, de allí, que podemos determinar que la influencia de la literatura policiaca, pudo enriquecer de manera satisfactoria la investigación, ya que cuestionó nuestra manera de concebir la propia producción.

Por otro lado, fue indispensable reconocer el trabajo de la estampación como proceso artístico, si bien reconocemos la vinculación con el dibujo o el grabado, el estampador emplea recursos que no son solamente técnicos, sino estéticos y de imaginación, fue muy importante dentro de la investigación que las nociones de la propia obra fueran construidas desde una lógica de la estampación en la que al tomar decisiones sobre el color, el tipo de tinta, de rodillo, de prensa, papel, de bloqueadores, articulaban una manera diferente de concebir la obra. Desde esta perspectiva es que la impresión al afectar, no sólo modificaba el sentido primario de la matriz, sino que, al partir de la libertad creadora del estampador, las obras se iban construyendo sobre las propias decisiones, dando pie a nuevas exploraciones en sucesivas piezas. Así pues, entendemos que hay una interdependencia entre el grabado y la estampación, por lo cual se nos abre un campo de exploración al poner la estampación como un campo de posibilidades de experimentación e investigación artística.

Hacia una imaginación de la liberación parte de las transversalidades del pensamiento y de la imaginación, no sólo desde una antelación a las posibilidades de ser, sino las posibilidades de ser y sus impactos materiales en las producciones artísticas y sociales, es decir, atravesadas por todas las posibilidades de ser, producir, y conocer. Esto llaman interdisciplina o trasdisciplina, pero que también podríamos llamar imaginaciones trasversales. Nuestro proyecto, partió de la noción de que la imaginación es transversal y múltiple y no unilateral, única y cronológica.



Roberto Carrillo, De la serie Mario Conde, siligrafía sobre papel de algodón. 78 x 58 cm. 2018.



Gráfica Policial. De la serie "Heredia"
Siligrafía sobre papel de Algodón
36 x 29 cm.
2018

BIBLIOGRAFÍA

- Albán Achinte, Adolfo. “Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la Re-existencia” en *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Compilado por Zulma Palermo. Buenos Aires: Del signo, 2009.
- Alcalá, José Ramón y Jesús Pastor, *procedimientos de transferencia en la creación artística*. España: Diputación Provincial de Pontevedra, Servicio de Publicaciones, MIDE, 1997.
- Baudrillard, Jean. *El crimen perfecto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.
- Bejarana Veiga, Juan Carlos. *Una visión finisecular sobre el Doppelgänger: el tema del doble y el otro en el autorretrato de la época simbolista*. Barcelona: ‘Grup de Recerca en Història de l’Art i del Disseny Contemporani’ de la Universitat de Barcelona, Ministerio de Ciencia y Tecnología, Subdirección General de Proyectos de Investigación – BHA. 2003-03215, Dirección General de Recerca de la Generalitat, 2004.
- Benjamin, Walter. Obras, libro II vol. II. *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: ABADA editores, 2010.
- Blas, Javier, Ascensión Ciruelos y Clemente Barrera, Coordinadores. *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996.
- Capannini, Cecilia. *La constelación benjaminiana como efecto del montaje*, Argentina, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes, Secretaría de Ciencia y Técnica, 2013.
- Carpentier, Alejo. *Los pasos recobrados, Ensayos de Teoría y Crítica Literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.
- Carrión, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. España: TUMBONA EDICIONES, 2016.
- Castro-Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel, comps., *El giro decolonial, Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.
- Chandler, Raymond. *El simple arte de matar*. México: Random House Mondadori, 2014.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1, Barcelona: Paidós Ediciones, 1985.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.
- Díaz Eterovic, Ramón. *La ciudad está triste*, Santiago de Chile, Editorial sin fronteras, 1987.
- . *El segundo deseo*, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2006.

- . *La oscura memoria de las armas*, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2009.
- Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: ABADA EDITORES, 2009.
- . *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, A. Machado Libros, 2008.
- . *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos aires: Manantial, 1997.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta, 1992.
- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- Galán Herrera, Juan José, “El canon de la novela negra y policiaca”, *Tejuelo N°1* (2008), 58-74. En <file:///C:/Users/Roberto%20Carlos/Downloads/Dialnet-ElCanonDeLaNovelaNegraYPoliciaca-2564516.pdf> (consultada el 24 de Octubre de 2017)
- García Talaván, Paula, “La novela neopolicial latinoamericana una revuelta ético-estética del género”, *Cuadernos Americanos 148* (2014): 63-85, <http://www.cialc.unam.mx.pbidi.unam.mx:8080/cuadamer/textos/ca148-63.pdf> (consultada el 24 de Octubre de 2017)
- Gómez, Pedro Pablo y Walter Mignolo. *Estéticas decoloniales*, Bogotá: Univerisidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.
- . *Estéticas y opción decolonial*, Bogotá: Univerisidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.
- González Vázquez, Margarita Ma. *Nuevos procesos de transferencia mediante tóner y su aplicación al grabado calcográfico, tesis optar al grado de doctor*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Guerrero Nolasco, Elías. “*La imprenta de Juan Pablos en la Nueva España*”, *Tesis de Licenciatura*, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Bibliotecología, UNAM, 2012.
- Híjar, Alberto. *Praxis estética. Dimensión estética libertaria*. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.
- Houellebecq, Michel. *Intervenciones*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos editora, 1984.
- Joyce, James. *Ulises*, México D.F.: Grupo editorial Tomo, 2006.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl. *Santurmo y la melancolía*. Madrid: Alianza Editorial, 2004
- Kracauer, Siegfried, *La novela policial: un tratado filosófico*, Buenos Aires, Paidós, 2010.
- Legg, Alicia ed. *SolLewitt*, en writings of Sol Lewitt paragraphs on conceptual art. Nueva York: Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1978.
- León, Christian, “Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”. *Aisthesis* [en línea], Chile, 2012,: [Fecha de consulta: 8 de enero de 2018] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163223650007>> ISSN 0568-3939
- Lévinas, Emmanuel. *La huella del otro*. México: Taurus, 2001.
- Martínez Moro, Juan. *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, México D.F.: Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Autónoma de México, 2008.
- Mayer, Mónica y Víctor Lerma. *Digital y Virtual. Textos sobre gráfica digital y artes electrónicas en el archivo de Pinto mi Raya*, México: Pinto mi Raya, 2003.

Mignolo, Walter y Palermo, Zulma, comps. *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (Ediciones del Signo, 2009). En <https://es.scribd.com/document/357567790/PEDAGOGIAS-DE-LA-RE-EXISTENCIA> (Consultada el 12 de enero de 2018).

Orozco, Gabriel. *Materia Escrita*. México: Ediciones Era, 2014.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad modernidad/razionalidad." En *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las américas*, compilado por Heraclio Boinilla, 437. Quito: Libri Mundi, Tercer mundo, 1992.

Padura Fuentes, Leonardo, *La neblina del ayer*, México D.F. Tusquets, 2005.

----- *Pasado perfecto*, México D.F., Tusquets, 2012.

----- *Vientos de cuaresma*, México D.F., Tusquets, 2013.

----- *Máscaras*, México D.F., Tusquets, 2013.

----- *Paisaje de otoño*, España., Tusquets, 2014.

----- *Herejes*, México D.F., Tusquets, 2015.

----- *La cola de la serpiente*, México D.F., Tusquets, 2017.

----- "Modernidad y posmodernidad: la novela policial en Iberoamérica", *Hispanamérica. Revista de literatura N.84* (1999), 37-50. En URL: <http://www.jstor.org/stable/20540154> (consultado el 18 de enero de 2018).

Pastor Bravo, Jesús. *Electrografía y Grabado*. Bilbao; Caja de Ahorros Vizcaina, 1989.

Pastor Mellado, Justo "El concepto de desplazamiento

del grabado. Informe de campo". En http://www.portalguarani.com/1755_justo_pastor_mellado/7436_el_concepto_de_desplazamiento_del_grabado_informe_de_campo_por_justo_mayor_mellado.html (Consultado el 24 de enero del 2018)

Patlán, Francisco, *Temple, transferencia y mezzotinta*, Guanajuato: Ediciones la Rana, 2003.

Taibo II, Paco Ignacio, *Todo Belascoarán*, México D.F., Planeta, 2010.

Schneckenburger, Manfred. "Lenguaje directo de la realidad", en *Arte del siglo XX, volumen II*, Barcelona: Taschen, 2005.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007.

Savater, Fernando. *La voluntad disculpada, la tarea del héroe "La soledad solidaria del poeta"*. Madrid, Taurus, 1996.

Sidekum, Antonio. "Alteridad", en *Pensamiento crítico latinoamericano, conceptos fundamentales*, Coordinador Ricardo Salas Astrain. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2005.

Wells, H. G. *El hombre invisible*, México D.F.: Colofón, 2008.

FILMOGRAFÍA

El elemento de crimen, dirigida por Lars von Tier (1984, Dinamarca: Det Danske Filminstitut, Per Holst Filmproduktion, 1984) "DVD".

VIDEOS

Leonardo Padura, "La novela policial: 25 años con Mario Conde". Video de Youtube, 1:33:19. Publicado 9 de marzo de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=xzP372jmoDQ>

