



Universidad Nacional Autónoma de México

Posgrado en Artes y Diseño

Facultad de Artes y Diseño

Gráfica

Mokurito: Origen fundacional, potencial y desnaturalización de la litografía japonesa sobre madera, su relación con México y su aplicación gráfica en la serie "El olor a sangre no se me quita de los ojos: remembranzas parentales sobre el sacrificio familiar".

Tesis

Que para optar por el grado de:

Maestro en Artes Visuales

Presenta:

Gustavo Adolfo Ruiz Martínez

Tutora:

Dra. Ivonne del Rosario López Martínez

Octubre, 2021.



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.



Desde el 2018 –cuando concluí mi anterior documento de investigación– hasta hoy, el impulso siempre ha sido el mismo al redactar este apartado especial:

Después de alcanzar los límites de su cuerpo y técnica marcial, pasó mucho tiempo en contemplación, antes de encontrar una respuesta: gratitud (*kansha*). Tenía una deuda con las artes marciales que lo ayudaron a madurar, pensaba en pagar al menos algo de esa deuda a su propio modo... (Hunter x hunter, 2011, cap. 111.)

Lo enunciado mediante esta cita –que para algunos parecerá absurda, por pertenecer a una caricatura japonesa, que está dirigida a niños y adolescentes– esconde una realidad, la que está relacionada con el hecho de indagar sobre el *Mokurito*, que me ha permitido ponerme en terrenos que consideré que no estaban a mi alcance, como el poder exhibir mis piezas o el poder inscribirlas dentro de algún concurso, junto con otras tantas de diversos maestros grabadores; o el ser aceptado en una Bienal en Japón, y tener la posibilidad de entablar una amistad con mi maestra Tsunoda Motomi; el poder conocer a mayor profundidad una cultura sin idealismos, llevándome a una reflexión más profunda sobre la mía, aumentando mi aprecio por ella; así como, el poder maravillarse a desconocidos que, en diversas ocasiones, se han visto interesados en saber cómo es que hago lo que hago, pero, sobre todo, el poder obtener un nivel profesional que me permite ejercer otra de mis pasiones, la docencia.

Por estos hechos, *Kansha*, a usted también querido lector, por darle valor a mi trabajo leyéndolo e interesándose en algo que me ha costado sangre, sudor y lágrimas –como se dice popularmente– esperando que al final del texto te encuentres con algo que puedas llevar a donde quiera que estés.

Kansha, al poder superior que hace más de diez años hizo posible lo que ningún poder humano lograría, cambiar mi destino (marcado por la dependencia a las sustancias y el pandillerismo) y orientarlo hacia la luz resplandeciente para poder vivir el sueño infantil de ser un dibujante profesional, y mucho más que eso.

Kansha a quien ha sido mi pareja y cómplice en todas estas aventuras, que ha pasado amarguras y júbilo, frustraciones y alegrías y que, con el pasar de los años, se ha transformado en algo más que una pareja, una compañera de vida, Itzel, la diseñadora editorial de este documento –como Netero, a través de la cita del inicio, y que conoces bien, porque a ambos nos gusta ese anime, es tanto el agradecimiento que tengo hacia ti por todo, y no solo por darle un diseño hermoso a este documento y por ser parte de mis aventuras japonesas, sino por todo el apoyo que me has brindado en todos estos años. Por ayudarme a madurar mi pensamiento, a ser más mesurado en lo que se habla y se afirma, y a

ver el arte más allá de la pintura, la estampa o el dibujo y reconocerlo en tu trabajo como diseñadora y en los objetos comunes que utilizamos. Siento contigo una deuda, que sabes bien que pago siempre a mi manera. Te amo profundamente. *Totemo kansha shiteimasu.* A mi familia –remitiéndome una vez más a la cita del personaje Netero. La deuda que siento con ustedes (por ayudarme a madurar y a poder cumplir mis sueños, en la infancia y adultez) intento pagarla, al menos parte de ella y a mi propio modo, dedicándoles mi obra, cosa que he hecho desde que comencé a estudiar la licenciatura, siempre hablando del oficio de ambos, papá y mamá. A mi hermana, a Itzel, a mi cuñado Toño y a mis sobrinas Luciana e Isabella, que al verlas crecer me han permitido percatarme de lo esencial que es la visualidad y el dibujo en los seres humanos desde que venimos al mundo, a través de sus miradas maravilladas por ilustraciones y caricaturas, y de sus deseos por rayar, pintar, etc., me han hecho recuperar parte de esa experiencia en mi persona, una pulsión que no debería perderse. *Totemo kansha shiteimasu.*

A todas las maestras y a los maestros que impactaron en mi formación y, en especial, a quien lo hizo en este texto, la Dra. Laura Corona, académica del posgrado de Artes y Diseño en la UNAM, quien me preparó para poder configurar esta investigación desde su estructuración, y me ayudó a decantar y conseguir información más profunda, mostrándome a la vez el maravilloso mundo del análisis de la imagen. A la Dra. Ivonne López, mi tutora, quien, a pesar de estar saturada de trabajo, siempre se dio un tiempo para ayudarme a aterrizar mejor mis ideas, y para orientarme sobre los materiales que debía usar, dándose a la tarea de caminar por un terreno minado, en este caso mi documento, desde el inicio de este. Al maestro Alejandro Pérez Cruz, con quien he desarrollado parte de mi trabajo y quien se ha encargado de abrir mi mente hacia las técnicas de la gráfica, desde el 2017 año en que lo conocí. Me enseñó técnicas cuyo conocimiento me ha permitido pasar a una segunda fase de mi indagación, los procesos sin agua. Por todos esos consejos técnicos, de materiales, documentos, *totemo kansha shiteimasu.* Sin olvidar a los académicos que formaron parte del cuerpo sinodal. Con los maestros Alfredo Rivera y Raúl Cerqueda estoy agradecido por tomarse el tiempo y la disposición de leer estas páginas –pese a la pandemia, que nos sigue acompañando desde el 2020, producto del COVID 19, y pese a la saturación de trabajo– y darme sus opiniones certeras que, como verán, se encuentran ya incluidas en el documento. *Totemo kansha shiteimasu.*

Al responsable de la biblioteca de la FAD Taxco, y docente de dicho lugar, Carlos Salgado, por encargarse de la edición de estilo final de este documento, y por haberme acompañado con el documento anterior. Sé que leer más de 200 páginas, si cuento las anteriores, y corregir faltas de ortografía, errores de dedo y de estructuración de oraciones y de sentido, no ha sido cosa fácil. Gracias por ayudarme y enseñarme indirectamente a tratar de mejorar mi escritura y gramática. Retomando lo que dice Netero en la cita inicial, siento una deuda que ya pagaré a mi manera, maestro y amigo. *Totemo kansha shiteimasu.*

Hay tantos más a quienes tendría que agradecerles, pero concluiré, para no hacer esperar al lector, haciéndolo a la maestra Tsunoda Motomi: 視覚芸術に携わってから約10年後、最も満足したのは、角田さんのYouTubeの動画から木リトを見つけて学んだことです。私たちは3年以上お互いを書いてきました、そのために私はとても幸せです。私はいつ

も日本人の友達と先生がいることを夢見ています、そして先生は両方です。先生はいつも私を可能な限り助けてくれます。角田さんのおかげで、自分なりのアートを見つけることができたと言えます。角田さんからのアドバイスは、いつもあらゆる面で役に立ちました。たとえば、日本に似たメキシコの木リト素材を見つける。2017年に送っていただいた資料やその他たくさんのものが入った箱を今でも愛情を込めて保管しています。それは私にとって宝物のようなものです。同様に、私には支払うべき負債があると感じており、私はそれを自分のやり方で支払いたいと思っています。どうもありがとうございます。とても感謝しています。

Totemo kansha shiteimasu.



Agradecimientos	3
Introducción	9
1. <i>Mokurito</i> : Fundación, Potencial, Desnaturalización Y Su Aprendizaje Como Una Expresión De Amistad Entre México Y Japón.	15
1.1. Breve Introducción Al Entorno Originario Del <i>Mokurito</i> , Japón.	16
1.2. Preludio Sobre El Origen De La Litografía Japonesa Sobre Madera.	21
1.3. Aportación Del <i>Mokurito</i> Desde Su Naturaleza Primordial A Través Del Legado Del Maestro Ozaku Seishi Y Sus Discípulos.	24
1.4. La Desnaturalización Del <i>Mokurito</i> Desde El <i>Mokulito</i> O <i>Budkalitho</i> Y Su Influencia En El Continente Americano.	29
1.5. Más Allá De La Exposición “ <i>Mokuhan Ritogurafu</i> . Estampa Contemporánea Japonesa” En México.	35
2. Consideraciones Técnico-Conceptuales De La Obra Gráfica Final: Relación <i>Mokurito</i> , Interior Y El Exterior A Través Del Dibujo, Retrato Gráfico, Traslapo, Yuxtaposición, Transferencia En Dos Casos Representativos Del Retrato Gráfico Moderno Y El Misterio De La Electrotransferencia.	47
2.1. El Dibujo En La Praxis Del <i>Mokurito</i> Y Sus Significados En El Autor.	48
2.2. Los Retratos Gráficos “Booster”, De Robert Rauschenberg, Y “September, 1, “74”, De Tetsuya Noda, Y Su Relación Con La Estética De Las Obras Finales.	57
2.3. El Recurso De La Electrotransferencia: Del Soporte Temporal A La Imagen Definitiva Y Su Búsqueda En El <i>Mokurito</i> .	62
3. Serie Gráfica “El Olor A Sangre No Se Me Quita De Los Ojos: Remembranzas De Un Sacrificio Familiar.”: Contenido Conceptual Sobre El Origen De La Idea De Sacrificio Sujeta Al Amor Incondicional Familiar Y El Proceso Creativo De La Obra.	73
3.1. El Olor A Sangre No Se Me Quita De Los Ojos, Principios Conceptuales De La Obra.	74
3.2. La Relación Del Sacrificio Familiar Con La Fundamentación Del Concepto Amor-Dolor-Sacrificio En El Subconsciente Colectivo.	77
3.3. Remembranzas Sobre El Sacrificio De Mi Familia: Por Los Caminos Del Sur De México, Vámonos Para El Lugar “Entre Banderas” En La Ciudad De México.	85

3.4. Presentación De La Serie Gráfica: “El Olor A Sangre No Se Me Quita De Los Ojos: Remembranzas Parentales Sobre El Sacrificio Familiar” A Partir De Un Análisis Desde La Técnica, La Estética Y Proceso Creativo De Una Pieza Representativa De La Serie.	90
3.4.1. Preceptos Técnicos Aplicados En El Desarrollo General De La Serie Gráfica. Uso Y Concepción Personal Del <i>Mokurito</i> Tradicional, Y Algunos Fundamentos De La Implementación De La Transferencia Fotográfica.	94
3.4.2. Uso Y Concepción Personal Del <i>Mokurito</i> Tradicional	94
3.4.3. Breve Análisis De La Estampa “Remembranzas Del Sacrificio Familiar 1”, Bajo algunos elementos de ciertos métodos de análisis, como el de La Prosaica De Katya Mandoki.	100
3.5. La Serie Gráfica Completa.	115
Conclusiones	121
Fuentes De Consulta	129
Literarias	129
Catálogos De Exposición	131
Electrónicas	131
Entrevistas, Simposios Y Exposiciones.	132
Material Audiovisual	133
Revistas, Periódicos, Publicaciones.	133
Figuras	135

Introducción

Si existe una manera de hablar sobre cómo se originó este texto, desde lo más esencial, sería rememorando el 3 de diciembre de 2010, cuando emprendí un viaje de autodescubrimiento que reestructuró mi vida, sustentándola en principios espirituales, después de haber pasado seis años en las penumbras de las adicciones y el alcohol. Accediendo, al mismo tiempo, a un renacer personal y reconociendo pasiones que había creído ya muertas seis años antes del año señalado, tales como el dibujo, la práctica de la pintura y mi afición hacia las manifestaciones culturales de Japón y reanudando, de igual forma, los estudios –al ingresar a la carrera de economía en la FES¹ Acatlán, cuyas materias no me estimularon tanto como sí lo hicieron los talleres culturales que se llevaban a cabo en dicha institución.

El 3 de mayo del 2011, en uno de esos talleres, un maestro de dibujo llamado Jaime Cardeña Vega me escribió en uno de los carteles de su última exposición: “Aunque recorréis el mundo entero en busca de la belleza, no la hallaréis a menos que lleváosle con vosotros mismos”. Considero que fue su manera de expresarme aquellas inquietudes que él veía en mí, que yo no podía verlas en mi joven y obtusa mente. Este hecho me impulsaría para cambiar de rumbo haciéndome llegar, un año después, a la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas, Plantel Taxco, manteniendo la idea de la búsqueda de aquella belleza, a la que hacía referencia el maestro Cardeña, y de la esencia de mi reconstrucción personal, una búsqueda dirigida al fortalecimiento de lo espiritual.

Fue a través de mi poco conocimiento sobre arte japonés tradicional, sobre todo en el terreno de la pintura, que había intuido que en el arte existía algo espiritual, aún cuando conscientemente concebía al arte desde un ideal personal, asumiendo a la pintura como obra de arte superior, al hiperrealismo como técnica o estilo supremo, y al arte, como más adelante aprendería, desde la perspectiva de “el arte por el arte”². Claramente me encontraba bajo prejuicios sustentados desde la idea de ser “uno de los grandes” –como expresaría el personaje Andrew Neiman en el largometraje *Wiplash* (2014) de Damien Chazelle–, y, bajo esa obligación que pareciera una regla, de ser el número uno –como debía uno serlo en cualquier rubro en que se desempeñase.

El sentirme inferior a mis compañeros –en muchos aspectos–, y fuera de lugar, me llevó a la necesidad imperiosa de poder demostrar que, sin un talento natural y a base de puro trabajo, se puede llegar a ser un artista, al mismo nivel que cualquiera. Pensando en una

1 Facultad de Estudios Superiores, institución perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México.

2 Según el historiador y ensayista francés Jean Gimpel (1968:14), en: *Contra el arte y los artistas*, sería una visión cuasi religiosa de lo bello y estético, donde existe una primacía de la forma sobre el contenido.

manera de sobresalir fue como viré hacia prácticas que conocía perfectamente, las que se correspondían con mi auténtica pasión por la cultura japonesa desde la infancia, tratando de aprovechar una condición que podía observar de estas prácticas, el poco o nulo conocimiento general sobre sus métodos artísticos, como el sumi-e, entre otras técnicas japonesas, que conocí en libros, y que compañeros y maestros desconocían casi en su totalidad. Llegando a una simulación ilusoria, creyendo que podía sorprender a los demás con algo casi ignoto, rechazando esas condiciones naturales y potencialidades únicas que todos poseemos y que podemos desarrollar a través del trabajo³.

Transcurrida la licenciatura terminé abrumado, perdiendo de vista la razón y el impulso que me habían llevado a emprender el viaje hacia las artes visuales –lo supe tardíamente, por un comentario en el año 2017 de un gran amigo– propósito que deviene de buenas intenciones y de ese impulso artístico primordial. El anime de origen japonés y algunas películas chinas que veía por televisión, me estimulaban a tal grado que se avivaba ese impulso natural de dibujar, que todos poseemos desde la infancia, y que se corresponde con lo que el investigador español Roman Gubern (1996:21) concebiría como la capacidad natural de crear imágenes y objetos icónicos, que comunican y transmiten información del mundo percibido visualmente, codificado por cada cultura.

Quiero ser franco con el lector, es expresando estas experiencias personales desde donde se ha formado la estructura de lo que se presentará a continuación. Porque gracias a que pude notar la forma en la que utilicé ciertas expresiones culturales que me son ajenas, buscando reconocimiento y notoriedad, fue que se abrió la oportunidad de poder reflexionar y abrir los ojos, reconociendo como de suma importancia el respeto que se le debe brindar a cualquier cultura.

Siempre que se trate de imágenes, técnicas o conceptos, si son parte de una forma de expresión correspondiente a una cultura periférica, y para evitar perpetuar esta forma de actuar y pensar, lo más apropiado sería hablar de ella, mostrando un interés genuino por el otro, buscando verlo desde adentro y hacia afuera, tanto como la cultura de que se trate lo permita. En este sentido concentré mis esfuerzos, para después aplicarlos en este texto que presento. Ello me hizo recuperar el camino que perdí, cuando me dedicaba a cultivarme con las enseñanzas culturales que me brindaban estos pueblos del Pacífico oriental, practicándolas con esmero, no para vanagloriarme o para tratar de destacar a partir de ellas, y de manera pretensiosa, sino para tratar de entender y aprehender de ellas observando lo que tuvieran que mostrarme.

Esto comenzó como algo simple, a partir de la necesidad que se hizo manifiesta cuando, al pretender seguir practicando la litografía tradicional que aprendí en Colombia, en el año de 2015, y que, al regresar a México –específicamente a Taxco de Alarcón–, no pude contar ni

³ Todo ello atendiendo a lo que el filósofo Anglo Hindú Annanda Kentish Coomaraswamy (1936: 14) expresaría, ligando al arte con la frase de “ser iniciado en el misterio de un oficio”, siendo la transmisión de un impulso espiritual para estimular en el individuo el desarrollo de sus propias posibilidades latentes, y para poder alcanzar un crecimiento espiritual e intelectual a través del trabajo, llegando a ser absolutamente perfecto en el tipo propio de uno, donde, como expresaría Coomaraswamy (1936:13) no hay jerarquías ni tipos de perfección, accediendo al nivel de referencia en el que todos los tipos de perfección coinciden.

con talleres ni con el equipo especializados para hacerlo⁴, tampoco contaba con los recursos para pagar uno. Indagando sobre alternativas me encontré con algo que cambiaría mi curso artístico. Resulta que la imagen, que conocí una tarde del 2013 –continuando con la costumbre de indagar sobre aspectos culturales japoneses, en este caso sobre una estampa contemporánea japonesa⁵, llamada: *kobayashiMokurito.jpg*⁶–, procedía de una litografía.

Después de años –creyendo que se trataba de una xilografía, basándome en la textura de la imagen, y después de encontrarme con el término *Wood lithograph* e indagar a fondo sobre de qué se trataba esa técnica exactamente– me topé con el término *Mokurito* que estaba relacionado con *kobayashiMokurito.jpg*, una imagen perteneciente a una exposición que se efectuó en México en el 2010. Kobayashi era el apellido del autor y *Mokurito*, la técnica. Fue la única información que obtuve relacionada con México, ello me obligó a rastrear, a través de los recursos disponibles –sobre todo por medio de internet–, para dar con más información. Sin embargo, no fue posible encontrar información sobre aspectos ligados a la técnica, hasta que, en 2017, encontré algunos métodos relacionados con ella y comencé a practicarla. Fue así como abandoné la pintura y el grabado, dedicando todos mis esfuerzos al *Mokurito*, aunque no fue fácil, sobre todo por la falta de información relacionada con el tema –fenómeno que he venido tratando desde entonces.

Esta investigación es el resultado de una búsqueda que me ha llevado a información sobre la técnica que después fue incluida en una fase que consideré varios procesos de experimentación en el campo de lo profesional, con la finalidad de ponerla a las manos de quien esté interesado en conocerla y que quiera practicarla. En mi caso solo me fue posible encontrar a una practicante en México, Nunik Sauret, pero aún ella se encontraba padeciendo limitantes y sorteando dificultades debido a la falta de información de primera mano. A raíz de ello se derivó una pregunta, si la técnica llevaba ya más de cinco años en que había sido mostrada en México por parte de exponentes originarios del lugar de su invención ¿por qué aún no se había divulgado?

Las respuestas a esta interrogante podrían quizá asociarse a una cuestión de gusto o a una postura específica, relacionada con preferir solo las técnicas más tradicionales de la estampa sobre esta que no lo era, pero conforme fui indagando, me surgió la idea de que estaba más bien relacionada con el cómo es que se han venido considerando esta técnica, históricamente, es decir, con hechos que están relacionados con las consideraciones que se tienen sobre la cultura occidental versus las no occidentales. Por ejemplo, sobre el cómo es que se consideran hechos relacionados con aspectos culturales, como la invención de la imprenta, a cuyo hecho se le atribuye como de mucho mayor peso al caso europeo. Incluso revisando cualquier libro

4 En el Plantel de la Facultad en donde estudié apenas había tres máquinas de impresión tradicional de grabado y no se practicaba ni enseñaba la litografía.

5 Esto fue provocado por haber escogido las materias de grabado, recordando que en esos momentos utilizaba los métodos japoneses para hacer algo exótico y distinto a los demás.

6 Imagen que de inmediato me fascinaría, como una revelación que encendería una llama en mi interior que me conduciría a practicar la estampa de manera comprometida, buscando que esa revelación pudiera ser descifrada y descubierta en su totalidad, queriendo saber cómo se hizo para intentar expresar algo similar. Desde ese entonces me comprometí con la xilografía por completo, pensando que dicha imagen era producto de esta técnica al observar en esa imagen la textura natural de la madera.

de historia del arte que trate el tema relacionado con el lugar de origen de este instrumento, se nota, a partir de afirmaciones tajantes, la forma (generalmente parcial) en que un escritor (occidental) valora los sucesos. Por fortuna, en la actualidad, esto ha ido disminuyendo.

He llegado a creer que, aún cuando en la sociedad existen expresiones a favor de la inclusión y el respeto en diversos aspectos sociales de las personas que son consideradas distintas por su pensamiento, color de piel y origen étnico, en la realidad se pueden reconocer perpetuadas prácticas visibles en forma de estereotipos, apropiaciones culturales, sin dársele el respeto debido y subyugando al exotismo a todo aquello que no se corresponde con la “cultura transnacional hegemónica”⁷. Bajo un “sistema arte-cultura”, el teórico Nicholas Mirzoeff (1999:197) manifiesta que la situación de lo que concebimos como arte occidental depende de su distinción de la cultura no-occidental, lo que origina la posibilidad de tratar a otros como inferiores, salvajes, siendo occidente lo contrario.⁸

Esta idea no me ha abandonado porque deviene de lo que mencioné en párrafos anteriores, y está relacionada con el cómo, sin tenerlo plenamente consciente, utilizaba manifestaciones que asumía como exóticas a partir del simple hecho de utilizarlas para conseguir reconocimiento o notoriedad, mas no motivado por obtener una nueva visión artística. Esto lo pude ver, en algunas prácticas dentro de la estampa, a partir de reconocer que se le da más importancia al hecho de conocer más técnicas, sobre todo si son raras, más que a la expresión que puedas desarrollar. En algunas ocasiones son solo tomadas como si se trataran de simples recetas de cocina o, en otras, se extrapola la visión sobre ella –cuando se trata de técnicas no occidentales, como la de este texto– y, por venir de otra cultura, se aprecia, o se asume exóticamente, y se práctica bajo objetivos ajenos a la creación personal.

Así es como surgió la necesidad de realizar este texto, desde una visión independiente y personal, en él no encontrarás quizá recetas o esquemas de elaboración, pero si hallarás aquello que desde su título se expresa. *Mokurito* es el tópico principal, una técnica de estampa, que entendemos como la acción de traspasar una huella de un soporte o material a un papel o tela, traducida literalmente como litografía japonesa sobre madera. Para solventar y dignificar esta expresión que me ha dado lo más valioso que he encontrado en la gráfica –que es entendida como una disciplina relacionada a un elemento gráfico cualquiera (escritura, estampa, grabado, dibujo, etc.). Para conocer desde dónde viene la idea de hacer dibujos sobre tablas para estamparlos en papel, presento información, que no es muy conocida porque aun no se ha traducido ni al inglés ni al español, a través del primer tercio del escrito. A partir de esta sección del texto visitaremos una parte de Japón, sin viajar físicamente, indagaremos sobre el origen de esta técnica desde el relato de su creador.

7 El término de cultura transnacional hegemónica es utilizado en Gubern (1996:7). Para Colombres (2005:19,20) esto genera que las culturas periféricas asuman una “condición subalterna, con el mandato de someterse a sus cánones, sin más libertad que la de introducirles algunas glosas que los enriquezieran, reconociendo así el pretendido carácter ecuménico de la cultura hegemónica. Así, existe la cultura predominante y la periférica o subordinada.

8 Dentro de la cultura pop occidental y el arte, se podría ilustrar de mejor manera con algunos ejemplos de ello, entre los cuales, en el caso de Japón, se pueden destacar largometrajes como *The Karate Kid* (1984) del estadounidense John G. Avildsen; *Kill Bill* (2003) de Quentin Tarantino; *The last samurai* (2003) de Edward Zick; *47 Ronin* (2013) de Carl Rinsch; o series televisivas como *Cobra kai* (2018) de Josh Heald, Jon Hurwitz y Hayden Schlossberg; en el rubro de las artes plásticas el japonismo europeo del siglo XIX, cuya sombra reverbera hasta la actualidad cuando volteamos a ver un nuevo curso de *Mokuhanga*.

Se propone mirar el potencial de expresión artística de la técnica a través de las obras de algunos pioneros japoneses del *Mokurito*. Así como mirar su transformación o desnaturalización, a partir de la versión divulgada en occidente, considerando la figura de Ewa Budka, y de la forma en cómo se expandió dicha versión y llegó y se asimiló en México.

Los otros dos tercios del texto corresponden a lo que el *Mokurito* me permitió llevar a cabo, la serie gráfica, que decidí titular, “El olor a sangre no se me quita de los ojos: remembranzas parentales sobre el sacrificio familiar”, que incluye un pasaje hacia un posible origen de la idea del sacrificio en las familias, cuyo origen se puede rastrear en la misma idea del sacrificio amoroso de la religión cristiana, y cómo éste se manifiesta y otro pasaje en el que se habla sobre el acto de creación particular, a través de la naturalidad del dibujo, y sobre qué es lo que hacemos sobre la madera en esta técnica, relacionado con la expresión del interior hacia el exterior, y sobre qué es lo que considero que efectuamos al momento de crear, a partir de algunos referentes que se derivan de la obra *Booster* de Robert Rasuchenberg y *September 1 “94”* de Tetsuya Noda, que al final de cuentas representan imágenes que proponen cuestiones similares a mis intenciones y que, hasta cierto punto y de manera no consciente, he buscado emular desde su esencia.

Como pretendo tratar estas manifestaciones observándolas desde dónde y cómo es que surgen, propongo iniciar esta especie de viaje de autoconocimiento a partir del bagaje cultural que he acumulado de Japón desde los 4 años, sea literatura, filosofía, espiritualidad, historia, arte (en el sentido semántico más amplio), lenguaje y productos editoriales, como el manga. Lo ideal sería lograr transportar al lector hacia este lugar, de tal manera que el mismo lugar le diga algo al propio lector y no que se llene solo de ideas o idealismos, e incluso de prejuicios personales, porque es posible que suceda.

Antes, cabe aclarar que, así como se formaron los cimientos de todo esto, desde vivencias y gustos personales, asimismo se ha ido desarrollando todo mi pensamiento en torno al arte y su práctica. En consecuencia, al hablar de cuestiones íntimas sobre la obra y sus conceptos, se dejará de lado el rigor académico de referirnos desde una tercera persona para hacerlo desde la primera, es decir, desde quien escribe.

Se pretende –aludiendo a lo que, en la introducción del Tao del Jeet Kune Do, del mítico maestro en las artes marciales, Bruce Lee (1975:5), desde la voz de su viuda, Linda Lee, expresaría– que este sea un registro del modo de pensar de un hombre y una guía, y no un conjunto de instrucciones, que, si se puede leer bajo este prisma, hay mucho que aprender en estas páginas, probablemente, surgiendo muchas preguntas, cuyas respuestas tendrás que buscarlas en ti mismo. Cuando hayas terminado este documento, me conocerás mejor, pero hay que esperar que también te conozcas mejor a ti mismo. Ahora abre tu mente y lee, comprende y experimenta, y cuando hayas alcanzado este punto, deja este texto. Después podrás utilizar sus páginas para cualquier otro propósito.



1. Mokurito: fundación, potencial, desnaturalización y su aprendizaje como una expresión de amistad entre México y Japón.

A través del término *Mokurito*, quizá no se exprese mucho (incluso aún conociendo su traducción literal, litografía sobre madera, cuya referencia en la mente común pueda remitir a lugares donde se imprimen posters sobre cuadros de madera aglomerada o, para el caso del grabador, a la estampa sobre piedra) y la realidad es que, para aquellos familiarizados, en menor o mayor grado, con el término, y conociendo de qué trata, aún sin haberlo practicado, se entiende (de manera general) como una técnica de estampa japonesa reciente, cuya estructura e identidad yace, simplistamente, en sus pasos de realización. Es decir, basta con conocer el método, a modo de receta de cocina, para saber de qué se trata, sin tomar en cuenta que ésta nos permite, desde su entendimiento, comprender parte de la cultura, de donde es originaria, y de la obra artística.

Quienes están relacionados con la práctica de la estampa conocen que la litografía, al igual que todas las demás técnicas tradicionales de estampa en occidente, es un método recuperado, por el artista, de la industria editorial o de las artes gráficas, concentrado exclusivamente, en la producción masiva de productos editoriales de manera eficaz, desechando métodos, una vez que encuentra nuevos, a partir de la aplicación de las nuevas tecnologías que han ido surgiendo con el paso de los siglos. Dentro de la praxis de la estampa, se reconoce que la litografía corresponde a una técnica planográfica. A este respecto, Patlán (2003:14) sugiere, que esta técnica pertenecería a uno de los sistemas de estampación fundamentales –de acuerdo con su clasificación, el relieve (xilografía, linóleo, etc.); hueco o calcográfica (aguafuerte, aguatinta, buril, etc.); planográfica (piedra, aluminio, poliéster, madera, etc.); serigráfica; fotográfica e impresión digital– y para el caso de este trabajo habrá que, además de concentrar nuestra atención en el término planografía, en otros más como estampa, obra gráfica o gráfica impresa ⁹.

Se define como obra gráfica, de acuerdo con Mínguez García (2013:393), aquello que se corresponde con la práctica en la que se vislumbra la armonía correlacionada entre la particularidad expresiva de los medios y las técnicas gráficas del grabado y los sistemas de estampación e impresión (tradicionales) y la elección de tomar dicha poética como el medio de representación con el que expresar la visión del mundo del artista. Tomando en cuenta que no se reduce al grabado y estampa, sino que incluye todo lo que esté relacionado con un gráfico, como la escritura, el dibujo, etc. Por otra parte, grabado, según

9 Entendiendo que no toda la gráfica se imprime sobre un soporte bidimensional.

Martínez Moro (1998:23), remite a la plancha incisa, la matriz que es incidida, siendo estampa la obra reproducida sobre papel.

Aspectos incluidos en las definiciones anteriores, al final de cuentas, son lo que conocemos como técnicas, que pueden ser entendidas, generalmente como procedimientos aplicados a la ejecución de cualquier cosa, en ocasiones bajo términos como «habilidad» o «táctica», relacionados estrechamente a su origen etimológico, *techné*, que podrían definirse como una acción de la que participan “no sólo las distintas habilidades manuales sino, ante todo, la métis o «inteligencia artera» y «astucia vigilante”, y que va más allá de toda interpretación meramente mecánica, de acuerdo con Martínez Moro (1998: 36,37). A consideración personal, y siguiendo a Adorno (1971:280), ésta nos permite, desde su entendimiento, comprender a la obra artística. Por otra parte, tomando en cuenta a Coomaraswamy (1936: 18), desde el punto de vista del estilo, dentro del cual yace el método técnico, no hay nada que aprender, siendo sólo de la teoría y del contenido, y no de la apariencia donde hay algo que aprender para nosotros. Razón por la cual, resulta necesario hablar de un origen cuando abordamos cuestiones tan elementales como una técnica, y más, si ésta deviene de culturas periféricas (no occidentales).

El *Mokurito* es una técnica que proviene de otro contexto, ajeno al del nosotros, el de la otredad, no occidental y, si se es lo suficientemente franco, cabe la enorme posibilidad de que no se tenga, genuina u objetivamente contextualizado, en principio, su lugar de origen, dentro de Japón, ni que se reconozcan sus visiones estéticas y creencias espirituales, etc., que son tradicionalmente distintas a las occidentales. Con relación a lo anterior, Colombres (2014:24) argumenta, aludiendo al pensamiento de Cassirer, que el hombre es un animal simbólico que vive inmerso en un universo simbólico, en una red construida por formas simbólicas: el lenguaje, el arte, el mito y la religión, en donde no puede ver ni conocer nada si no es por intermedio de estos artificios, definiéndose en todos los estadios de su cultura y tomando como base su condición de creador de símbolos. Partiendo de ello, aludiremos a aspectos fundamentales de estos cuatro elementos para poder idearnos de manera más objetiva la forma del fenómeno que se revisará a lo largo del texto, y que al final de cuentas es el método y visión que empleo en esta investigación.

Lo que se hará entonces, es brindar dicha información sin tener que recurrir a escribir todo un documento sobre ello, sino partiendo de ofrecer datos sobre los que el lector, si se interesa, tenga la posibilidad de llegar directamente a partir de las fuentes citadas.

1.1. Breve introducción al entorno originario del Mokurito, Japón.

Bajaron la lanza Ame-no-nuboko hacia el mar...al retirarla, chorrearon gotas de agua salada desde la punta de la lanza...se apilaron, se solidificaron a solas, y finalmente se convirtieron en una isla. (Yasumaro, 712 d.c.: 28)

Siguiendo la línea de este relato breve, donde los hermanos celestiales Izanami e Izanaki comenzaron la formación de las islas de Japón, podemos vernos inmersos en una exploración mental hacia dicho lugar a través de la mitología local. Estas islas que

formaron los dioses primordiales japoneses desembocan geográficamente al Norte, con el mar de Ojotsk Ruso, al Este, con el mar de Japón, al Sur, con el mar de China, y al Oeste, con el océano pacífico, a través del cual están conectados con México.



Figura 1. Tohaku, H. (Siglo XVI). Árboles de pino. [Sumi-e sobre papel] Biombo. Japón.

Desde este punto, habrá que figurarnos el vivir en estas tierras rodeadas de mar, y si nos remitimos a los mapas orográficos, sin una barrera natural de sistemas montañosos que detengan los vientos cargados de humedad, calor o frío, que, en lugar de rodear el territorio japonés, existen en el centro de éste.

Con una enorme cantidad de árboles, como el *Sakura* o cerezo, el ciprés, y el pino japonés, que aparecen en una cantidad considerable de poemas, pinturas y estampas desde antaño. El más celebre poeta japonés del siglo XVII, Matsuo Bashō, en su mítica obra "Sendas de Oku" lo manifiesta al escribir sobre las sensaciones al encontrarse con el pino de Takekuma, Aneha o Shiogoshi, el viejo árbol de cerezo sobre el cual el maestro Saigyō escribió un poema. Podemos ver la percepción local del árbol, ya sea en *haikus* como: "ya no vuestras flores; mostradle, cerezos tardíos; el pino de Takekuma" (Basho, 1702: 165), el cual podríamos ver desde la pintura "árboles de pino" de Hasegawa Tohaku del siglo XVI (Figura 1), o desde el grabado como "Jardín de ciruelos en Kameido" (1857), de Utagawa Hiroshige (Figura 2), o incluso dentro de la cultura pop japonesa, con influencia espiritual, con la sala de los árboles gemelos en Saint Seiya (1990), de Masami Kurumada, donde, se dice, Buda alcanzó el



Figura 2. Hiroshige, U. (1857). Jardín de ciruelos en kameido. [Mokuhanga] De la serie: 100 famosas vistas de Edo. Japón.

Parinirvana¹⁰ al morir y análogamente, el personaje de Kurumada, Shaka de Virgo, lo haría también. (Figura 3)

En cierta forma los árboles se manifiestan a través del uso de la madera, para construir una casa, el piso, un baño, incluso el arte a través del recurso de la estampa desde el siglo VIII. Visitas un *Jin-ja* [神社], o santuario sintoísta (Figura 4), o un templo budista como el *Shōsō-in* (Figura 5), y destaca la madera, análogo a lo que expresó el doctor en historia del arte Michael Dunn (2006:498) al visitar por primera vez el museo del parque nacional en Tokio en los setenta: “Tanto el jardín como el edificio estaban en completa armonía [...] la madera empleada en la construcción parecía ser un elemento más de la naturaleza.” (Figura 6). Bashō (1702:157) incluso expresaría: visitamos el santuario de *Muro-no-yashima*. Sora, mi compañero, me dijo que la diosa de este santuario se llamaba Konohana Sakyahime (señora de los árboles floridos) y que es la misma del monte Fuji.

Hasta ahora podemos ver a la naturaleza y al clima como fundamentos para quien ha crecido en Japón, expresado en la obra del filósofo Tetsuro Watsuji (1935), en donde ha externado fundamentos posibles al comportamiento y estructura no solo de las cosas que lo circundaron a nivel local, sino de los individuos mismos, incluso el arte. En su obra, sugiere a los vientos del monzón como una característica única en países como Japón, que revela cómo es que se ha templado el carácter del japonés hacia el mundo y la realidad. Comprendiendo que estos vientos soplan durante todo el año, con altas cargas de humedad y calor durante la primera mitad del año, y altas cargas frías en la otra mitad, por provenir de los océanos de la India y del norte gélido, respectivamente. Razón

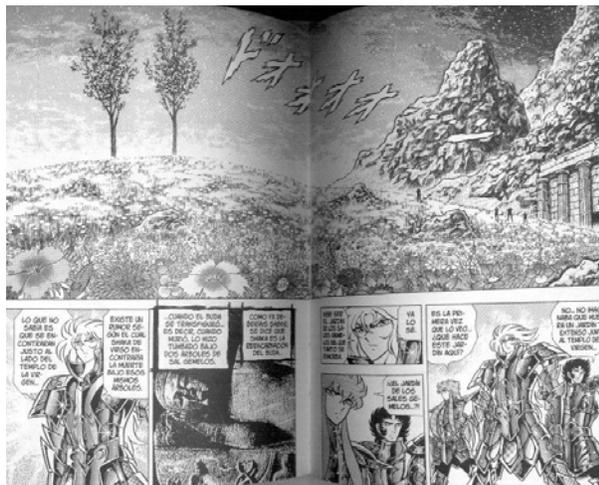


Figura 4. *Jin-ja Kido* [Templo sintoísta], Yama Figura 3. Kurumada, M. (15/3/1990) *Arboles gemelos*. [Manga] Saint Seiya, capítulo 77, p. 12 tomo 21. Shūeisha. Japón. [Izquierda] guchi, Japón.



Figura 4. *Jin-ja Kido* [Templo sintoísta], Yamaguchi, Japón.



Figura 5. *Shōsōin* [Templo Budista], Nara, Japón.



Figura 6. Museo nacional de Tokio en el parque Ueno [Fotografía], Japón.

por la cual hace un calor húmedo extremo, que Soseki (1906:204) expresaría a través de un personaje llamado Meitei: “Este calor es especial. Se cansa uno enseguida”. Tetsuro (1935:46) afirma incluso que con la humedad a la que se exponen por el monzón, exige del hombre un doble esfuerzo para poder afrontarla.

Desde la postura de Tetsuro, esto manifiesta una forma de “violencia de la naturaleza” (Tetsuro, 1936:46), exclusiva para el japonés, pero aplicable a otros contextos similares. Es mundialmente conocido que en Japón se suscitan terremotos, actividad volcánica y maremotos mortales, no por nada acuñaron para estos últimos el término tsunami, que, si bien en países sísmicos como Chile o México también se suscitan, es sólo en ciertos momentos en contraste con Japón, donde es una amenaza cotidiana segura. Pero, en lugar de mostrar una actitud de lucha contra el curso natural del lugar donde les tocó vivir, o maldecir su fortuna, optan por lo que Soseki (1906:309) expresaría a través de otro personaje: “Si una montaña nos impide el paso a la provincia vecina, en vez de pensar en quitarla y agujerearla con un túnel, deberíamos dejarla como está y resignarnos a no salir de nuestra tierra”. Lo que indica, una resiliencia absoluta.

Resiliencia es aceptación completa de las circunstancias, de adaptación a lo adverso de manera positiva, que, si lo hacen, en primera instancia, ante el clima del lugar donde se formó su cultura, lo hacen también ante, de donde se deriva este clima, la naturaleza. “Todo lo que veía me invitaba al viaje; tan poseído estaba por los dioses que no podía dominar mis pensamientos; los espíritus del camino me hacían señas y no podía fijar mi mente ni ocu-

parme en nada”, expresó Bashō (1702:156), colocando de manifiesto el pensamiento hacia los dioses o *Kami*, que son parte de los mitos fundacionales japoneses, vigentes cuando las personas se reúnen anualmente para ver florecer los árboles (*Hanami*) *Sakura* durante 10 días, y para ver cómo se caen los pétalos (Figura 7); o cada Año Nuevo donde algunos se dirigen a un templo para la buena fortuna, o suben a alguna montaña (Figura 8). Cuestiones como la importancia del emperador, por ejemplo, descendiente directo de uno de los tres *Kami* o dioses nobles, Amaterasu, cuya iconografía se puede ver en la bandera de Japón, un círculo rojo.

Aquí llegamos a un punto de convergencia total, donde todo lo mencionado se reúne o, mejor dicho, donde deviene en esencia de ello. La concepción estructural de dioses o *Kami*, como ellos les llaman, que desemboca ideológicamente en el *Shintoísmo* o



Figura 7. (2015). Hanami en el parque Ueno [Fotografía], Japón. [Superior]. Figura 8. (Año nuevo) Algunas personas esperando los primeros rayos del sol [Fotografía], norte de Japón. [Inferior]



Figura 9. Izquierda: (Siglo XVI) Vasija negra chawan [cerámica raku] Museo Nacional de Tokio; Centro: (Siglo XVI) Trabajo de reparación kintsugi [Cerámica kintsugi] Museo etnológico en Berlín, Alemania; Derecha: (1758) Tazón de castañas y plato [Marronnière, porcelana de pasta suave] Museo The David Collection en Copenhague, Dinamarca.

sintoísmo [神道], precepto espiritual que, para nosotros, los occidentales, equivaldría a una religión y que, a grandes rasgos, como su nombre lo dice –desde su etimología proviene de *Kami* [神], dios, y *Michi* [道], camino–, es entendido como el camino de los dioses, para Dunn (2006: 726, 504) o espíritus, para Kerber (2019:84). Visión que concibe la existencia ancestral de “espíritus o inmanencias (*Kami*) que cohabitan regularmente con los seres humanos. Para Kerber (2019:83), no se ven, pero existen”. Se encuentran en “todo lo que configura el orden cósmico y natural” (Kerber, 2019:84), incluyendo objetos que, para nosotros, como occidentales, carecen de vida, como las piedras.

Otra concepción fundamental, complementaria a la concepción espiritual de los *Kami*, es aquella que surgió en la India y llegó a Japón, a través de misioneros, de Asia oriental¹¹, siendo la más influyente, el budismo zen¹². Es gracias a ésta que, desde los 7 principios estéticos del zen descritos por Hisamatsu Shin'ichi, podemos ver las pinceladas de una sola intención en la pintura, con el mínimo de movimientos, lleno de atmósferas difusas y con paisajes recreados desde la mente y no copiadas al natural, como la costumbre tradicional del paisajista occidental. Cerámicas imperfectas, como las *raku*, con bordes irregulares, y algunas quebradas y rearmadas con oro, como las *kintsugi*, contrastadas con aquellas brillantes y con formas perfectamente simétricas en occidente (Figura 9).

No es una coincidencia, que varios de los pintores más famosos, e incluso poetas, fueran monjes zen, como se puede ver en la obra “atrapando un pez gato con una calabaza” de Taikō Josetsu (Figura 10), que manifiesta una obra colectiva, cuya pintura fue realizada por el maestro Josetsu y los escritos fueron creados por los monjes a partir de lo que le evocó a cada uno dicha imagen.

Es evidente que el budismo ha brindado la oportunidad de –a través de retomar conceptos tales como estos principios, el *mu-ga* [無我] o *Ukiyo* [浮世]–, que sean conceptualizados aspectos relacionados con él desde el arte. *Mu-ga* es vital, porque, como el filósofo Nishida Kitaro (1900:14,15) expresa, correspondería a la percepción japonesa de lo que es bello, un placer desligado del propio ego, donde se sale del sí mismo y se llega al éxtasis, “una verdad que surge ante nosotros como un estímulo que nos impacta de repente desde el fondo del corazón” (Nishida, 1900: 14), la “percepción de la belleza” (Nishida,

11 Argumenta Dunn (2006:504) que llegó a través de emisarios coreanos en el año 552 d.C, que aprenderían en la India.

12 Dunn (2006:507) menciona que fue introducida a finales del siglo XII por sacerdotes que viajaron a China, la práctica había surgido seis siglos antes en China bajo el nombre de chan.



Figura 10. Josetsu, T. (Siglo XV) Atrapando un pez gato con una calabaza [Tinta y color sobre papel] Ubicado en el templo Taizo-in en Kyoto, Japón



Figura 11. Gibon, S. (Siglo XIX) Ensō [Tinta sobre papel]. Colección Ishimura. Japón.

1900: 16). En esencia, la estética del vacío, prácticamente se puede ver en la praxis de la pintura tradicional, como el *suibokuga*, el *sumi-e*, teniendo una representación gráfica directa de este “vacío” con el *ensō* [円相] (Figura 11). Así, el término de belleza japonés, como la mayoría de los conceptos de los que se han apoyado los artistas, como *Ukiyo-e*, devienen del budismo.

Estos elementos, son apenas una fracción de todo un pensamiento y forma de vida, pero que ilustran, de la mejor manera, parte de lo que compone, esencialmente, el modo de ver y concebir las cosas del japonés; sustentan una práctica artística como el *Mokurito*, cuya materia prima es considerada parte de un *Kami*, la madera; el dibujo, considerado como algo innato en el japonés por estar relacionado íntimamente con su lenguaje escrito que está compuesto por pictogramas, y que son representaciones gráficas y sintéticas de su entorno, en consecuencia, al aprender a escribir y a comunicarse, dibujan. Los materiales que se usan, nativos de Japón, mantienen una estrecha relación con su conocimiento y aprovechamiento de lo que les rodea, los pigmentos provienen de minerales y crustáceos, con ellos hacen la tinta tradicional, a base agua, que es usada en la estampa japonesa policroma, haciendo uso de selladores con aglutinantes de origen animal, como la caseína y el *Dosa*.

1.2. Preludio sobre el origen de la litografía japonesa sobre madera.

Es él quien hizo desusarse por primera vez tablas de piedra y en vez de ello, empleó finas láminas de aluminio, después láminas de zinc y finalmente tablas aglomeradas [...] nadie sino el señor Ozaku piensa en tal cosa. (Fukazawa, 2010:4)

Repasando ahora las glorias en el ámbito de la gráfica de este país lejano y hermético, se han sustentado la imagen estereotipada de la cultura de Japón –exotizada–, más atractiva, esa imagen salió a la luz cuando abrieron sus fronteras a mediados del siglo XIX, después de poco más de 200 años de aislamiento del resto del mundo. Un lugar rural, medieval, arcaico, en comparación con la acostumbrada forma de asumir la vida occidental en una línea progresiva, como hacia un pináculo, de lo salvaje a lo civilizado, de lo culto a lo ilustrado, moderno, plasmada, perfectamente, en el mundialmente reconocido *Mokuhanga*¹³, que, desde una mirada exotista occidental, se convirtió en la imagen prototipo del arte japonés, del *Ukiyo-e*¹⁴, el cual, al ser una imagen reproducida masivamente

13 Definida por Cabañas (1999:6), 木版画 (*Mokuhanga*), viene de 木 (*moku*) ‘madera’, 版 (*han*) ‘tabla’, 画 (*ga*) ‘dibujo’, dibujo sobre tabla (de madera). Dicho término, es remitido exclusivamente a la estampa en blanco y negro y a color, realizado durante el periodo Edo (Siglo XVII-XIX), por sus implicaciones conceptuales.

14 Este asunto provoca que se conciba como sinónimo de *Mokuhanga*, cuando en realidad es un estilo, análogo a las corrientes artísticas del siglo pasado, abarca pintura, entre otras tantas manifestaciones artísticas.

en Japón, al grado de ser utilizada como papel de empaque de productos que llegaron a Europa, pudo maravillar a unos cuantos que la inmortalizaron tratando de emular sus efectos gráficos y cromáticos.

Es la imagen prototipo que se tiene del arte gráfico japonés, fundamentado en algunos de los libros más importantes sobre arte japonés u oriental de los que se disponen en occidente, en inglés y español, cuyas páginas se enfocan en develar, a profundidad, el *Mokuhanga*, dejándole apenas unos párrafos a lo que aconteció antes y después, sintetizando siglos en pocos párrafos como si la estampa budista no existiera, o como si el *Mokuhanga* fuera el principio y el fin de todo el arte japonés, quizá para mantener la imagen romantizada del Japón que enamoró y cautivó a unos cuantos. Es evidente que se transformó, con la irrupción del mundo occidental y sus modelos de vida, en algo ya no tan exótico, por parecerse paulatinamente a lo que vemos cotidianamente en las urbes occidentales. En consecuencia, es ideal hacer una mención general del desarrollo gráfico japonés.

El primer momento de este desarrollo se da antes del siglo XVI con la estampa budista; el segundo es conocido como *Mokuhanga*. Después de la muerte de los últimos grandes maestros del *Mokuhanga*, se llegó al siguiente momento, con el arribo de la modernidad occidental. Atendidos a los primeros momentos (y que no son del todo conocidos), el que precede al *Mokuhanga*, corresponde a la asimilación de la tecnología de múltiple impresión con la madera, aprendido de los chinos con fines de propaganda espiritual; a partir de él acontecería una ruptura que provocaría movimientos o vertientes que darían como resultado lo que podría considerarse como el fin del *Mokuhanga*. El *Shinhanga* (Figura 12) propuso renovar las metodologías de las "estampas del mundo flotante"¹⁵, para mostrar sus respetos, y dejando intacto e inmaculado el título de *Mokuhanga*. El *Sosaku hanga* (Figura 13), surgió partiendo de considerar, lo que a los artistas les impresionó de los métodos gráficos occidentales, la posibilidad de hacer un grabado y estampa de manera individual, el artista como editor, grabador, dibujante, pintor, e



Figura 12. Kawase, H. (1921) *Tabi miyage dainishu: Osaka dotonbori no asa* [Shinhanga].

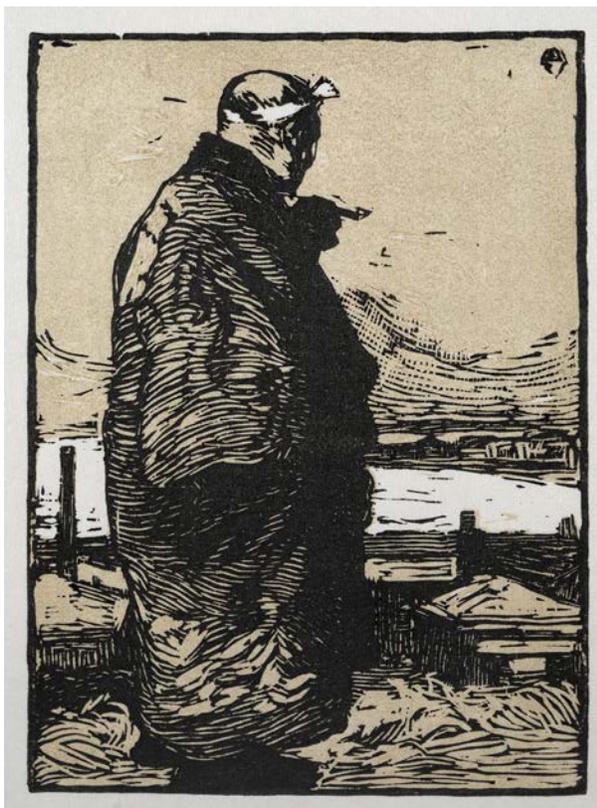


Figura 13. Kanae, Y. (1904) *Gyofu*, [Sosakuhanga]. Japón.

impresor, cuestiones que en el ámbito tradicional se correspondían y dependían del trabajo de varias personas. Estos movimientos florecieron a principios del siglo pasado, hasta la Segunda Guerra Mundial, para posteriormente entrar de lleno en los métodos y convenciones del gremio de la estampa internacional, en donde los artistas prácticamente se adentraron en las técnicas foráneas y las técnicas mixtas¹⁶.

A finales de los años setenta, cuando el mundo estaba a punto de experimentar ciertos cambios significativos en la vida y la cultura, y que transformarían la cotidianidad dándole la forma que ahora tiene; que incluyó la aparición de las computadoras personales; que estableció los principios de un modelo de economía global; y que detonó reflexiones en torno a la cultura, como las que se establecieron a partir de considerar la interacción entre el arte y el público, como lo pondría de manifiesto el artista francés Jean Dubuffet (1975) en *Escritos sobre arte*, y cuyas ideas análogas se darían en otros artistas como el alemán Joseph Beuys, orientadas en una democratización de las artes y en la renuncia a considerar al arte como un producto de mercado. En el otro lado del mundo, después de varios años intentando encontrar la manera de poder trabajar el grabado en relieve junto con las técnicas planográficas¹⁷, el maestro, grabador de la universidad de Tama en Tokio, Japón, Ozaku Seishi descubriría una técnica que llamaría *Mokuhan Ritogurafu*, traducido literalmente como Litografía sobre madera, técnica con la que conseguiría lo que tanto había añorado: poder trabajar el relieve y la imagen litográfica en un solo soporte, a través de un procedimiento que podía ser realizado por cualquiera y sin necesidad de materiales de artes especializados.

El camino que lo llevaría a tal hallazgo y algunos aspectos primordiales relacionados con la técnica, y con algunas de las variantes que posteriormente aplicarían, se encuentran condensados en el libro (el único, conocido y publicado hasta esta fecha) "Hagamos una litografía" [*ritogurafu wo tsukuruo*], escrito por él y su discípula, Satake Kuniko. La primera parte del libro se compone de una serie de notas y pasos, que la maestra Satake brinda como resultado de los ejercicios que ejecuta considerando el conocimiento del maestro Ozaku tanto en la litografía sobre madera como de la siligrafía convencional¹⁸, ésta es realizada sobre madera, y se concentra en la segunda mitad del libro. El libro referido está escrito en japonés y trata sobre el origen y aplicación del *Mokurito*, abreviación de *Mokuhan Ritogurafu*.

16 Esta información puede consultarla a mayor detalle en Shozo (1983). *Contemporary Japanese Prints 1.*, en el apartado IX. Puede consultar la bibliografía completa en la sección de fuentes literarias.

17 Estas técnicas, emergieron al descubrir la litografía sobre piedra en 1796 por Alois Senefelder y en consecuencia, tienen que ver con un proceso químico en el cual esencialmente el agua repele la grasa, permitiendo que al dibujar con materiales grasosos en un soporte calcáreo o poroso, esencialmente, convirtiendo químicamente la zona que no tiene dibujo sensible al agua e insensible a la grasa, se pueda de manera múltiple imprimir el dibujo realizado sin la necesidad de incidir o tallar el soporte como sucede con otras técnicas.

18 Mínguez García (2014: 163,164), expresa que la siligrafía, conocida como Waterless o Dry lithography, es un proceso que desemboca de las indagaciones hechas por el estadounidense Harry Hoehn, y el canadiense Nik Semenoff, quienes desde los años sesenta comenzarían a indagar al respecto. La autora expresa que el principio es sencillo: con base a la hidrofobicidad entre el agua y el aceite, se utiliza un material que pueda repeler la tinta litográfica sin necesidad de trabajar con ácidos o solventes hidrocarburos, en este caso, la silicona. Es decir, básicamente generar una imagen que, al aplicarle silicón, este se adhiere sobre lo que no tiene dibujo, así este último se puede eliminar con solventes, dejando descubierto todo ello para poder recibir tinta solo en esa zona.

1.3. Aportación del Mokurito desde su naturaleza primordial a través del legado del maestro Ozaku Seishi y sus discípulos.

El *Mokurito* muestra una habilidad admirable para adaptar una técnica tradicional europea a la sensibilidad japonesa. (Motoe, 2010:5)

Una de las primeras cuestiones que pueden llegar a la mente de quien se encuentre con esta técnica, está relacionada con su significado. Esto es entendible ya que, al haber sido implementada en Japón, su apelativo se sujeta al lenguaje y concepto nipón, en lengua japonesa se unen palabras para darle sentido a un término. Hay que tomar en cuenta, como primer acercamiento que, la primera parte del apelativo *mokuhan ritogurafu* [木版リトグラフ], es decir *mokuhan* [木版], pertenece al legado de la tradición de la stampa japonesa¹⁹, donde *moku* [木] significa madera y *han* [版], soporte de impresión o edición. Por el otro lado, la palabra *ritogurafu* [リトグラフ], corresponde a un anglicismo que representa la interpretación del sonido de la palabra lithography, cuya traducción literal es “litografía”²⁰. Siguiendo la regla japonesa, de abreviar palabras, uniendo los dos primeros caracteres separados del apelativo completo, surge el término *Mokurito* [木リト], cuyo significado es “litografía sobre madera”²¹.

El método, los materiales y procedimientos, devienen de una construcción conceptual alrededor de la idea personal sobre grabado del maestro Ozaku (2013:46), quien expresa que estaba relacionada a la tradición, en donde la palabra grabado sería sinónimo de “madera”. En consecuencia, no conocía la técnica de las obras que lo atraerían al arte durante su pubertad, en este caso las litografías del artista francés Honoré Daumier (Figura 14). Indagando, descubrió que dichas estampas eran dibujadas sobre piedra, litografías, lo que lo llevaría durante su segundo año en la universidad –1956 aproximadamente– a investigar y practicar esta técnica de manera autodidacta, tomando en cuenta que en la universidad de Tokio en esos años no se enseñaba el grabado por estar relacionado con un producto de consumo masivo, legado



Figura 14. Izquierda: (1047-1069 d.C.) *Buddha amida*. [Grabado en madera] Encontrado dentro de la estatua de Amida en Jōruri-ji, cerca de Nara; Derecha: Daumier, H. (22/1/1859). *Je voudrais pouvoir me faire promener, de En chine*. [Litografía] Publicado en *Le Charivari*, Francia.

19 Deviene de su uso en la palabra *Mokuhanga* [木版画].

20 El lenguaje japonés, se sustenta en la concepción de sonidos que al unirse significan algo. Como ellos no tienen en su lengua ciertas letras como a “L”, “ñ”, etc., para las palabras extranjeras, optan por pronunciarlas desde su sonido, siendo distinto a la forma original en el que se escriben dichos apelativos en su idioma original.

21 Usar el apelativo litografía en sí representa un problema aún cuando tenemos esta primera lectura de la técnica desde su definición literal, pero si se toma en cuenta el relato de su alumbramiento, se puede entender por qué el uso de “litografía” en lugar de *sekihan* [石版], su equivalente en el japonés tradicional. En primer lugar, se debe tomar en consideración que en el japonés se aglutinan términos para develar nuevos significados, en el caso de la gráfica, tradicionalmente al inicio del término va el material del soporte de impresión, en este caso *seki*-piedra, *moku*-madera, *hagane*-metal, etc. Por lo que decir *sekimokuhan* caería en la misma contradicción a la que llegan algunos maestros del grabado confundidos por el uso de litografía que alude a la conjunción, según Mínguez García (2014:160) de los vocablos *lito* que significa “piedra” y *graphia*, escribir. En cambio, *mokuhan ritogurafu* utiliza el término original del japonés a la stampa sobre madera, especificando con el tercer término el tipo de stampa, en este caso relacionada a la litografía occidental.

del *Mokuhanga*²². El arte era visto como exclusivo a la imagen original, es decir, al existir múltiple impresión y una intención económica sobre la creativa, se rompe dicho principio y, en consecuencia, no es arte: “perder la belleza por búsqueda de dinero”, como lo expreso Shinzaburo Takeda (2019, comunicación personal).

De la misma manera, experimentaría con piedra, aluminio y zinc, siendo de vital importancia



Figura 15. Morozumi, O. (1977-78) Work 66. [Grabado en madera].
Japón.

notar que con la piedra se vería interesado en trabajar relieve y el dibujo planográfico por primera vez, producto de haber trabajado a tiempo parcial con un famoso pintor japonés para producirle una litografía, descubriendo y, posteriormente, practicando el “esculpido litográfico”²³. Producto de esta experiencia, buscaría emplear soportes más prácticos para continuar con dicha metodología de devastar el soporte y al mismo tiempo dibujar,

usando la placa de zinc y aluminio, pero teniendo la problemática de verse obligado a pagarle al pulidor cada que quería volver a trabajar una nueva imagen, sin poder incidir en ella por el riesgo de arruinar el soporte, según Ozaku (2013: 46). Sería entre 1977 y 1978, cuando el maestro Ozaku (2013: 46), al editar la impresión de un grabado de Morozumi Osamu (se infiere que es “Work-66”²⁴), y trabajando como académico en TAMABI²⁵, se valió de un clavo para generar perforaciones en forma de puntos en un tablero de madera contrachapada (Figura 15). Al suscitarse problemas con la impresión, ya que la tinta se estaba atascando y metiendo en los agujeros, llegaría una epifanía, tendría que hacer uso de algo que la endureciera, la solución, *Dosa* (una solución de sellado tradicional) compuesta por un aglutinante y una sal, para evitar que la placa colapsara, según Ozaku (2013: 47). El problema desencadenaría que, al buscar que la tinta dejara de meterse a los agujeros, pensara en la litografía, llegando a la conclusión de que, si se le aplicara un método litográfico, los orificios se harían repelentes al agua y la parte con tinta, atrayentes de la tinta grasa.

Es así, como, a partir de una solución técnica para imprimir una xilografía complicada, se completó la idea de un método litográfico combinado con las incisiones sobre el soporte, es decir con el *Mokurito*, mezclándose el eco de la tradición gráfica en la madera, partiendo de algunos métodos y materiales tradicionales del arte japonés tradicional, con los métodos de impresión planográficos occidentales, surgidos de la semilla primordial que Honoré Daumier dejaría en Ozaku. El primer elemento del *Mokurito* que se aplicó fue, como mencionamos, la *Dosa*, incorporándole materiales y procesos relacionados con lo que más practicaba en ese

22 El *Mokuhanga*, manifestación parte de la corriente Ukiyo-e, era un trabajo realizado por al menos cinco personas, bajo conceptos y preceptos exclusivamente de la industria editorial. Es decir, su intención siempre fue la masificación de la imagen pictórica, a la que no podía acceder la población, en general por su alto costo. En consecuencia, el grabado lo conciben de esa manera tradicionalmente, como un producto de consumo masivo.

23 Es un procedimiento descrito en Ozaku (2013:46). Sencillamente, consiste en trabajar una litografía convencional dibujando sobre la piedra, análogamente tallando o devastando la misma piedra en relieve, esculpiéndola.

24 Se infiere es esa obra por la apariencia, que concuerda con la descripción, y el año en el que se realizó, recuperado de: https://jmapps.ne.jp/otanimuseum/det.html?data_id=240

25 Diminutivo con el que también se conoce a la universidad de TAMA.

momento, la litografía en aluminio. Así, aplicó a la litografía en madera la solución SK, compuesto de goma arábiga y ácido tánico, usada en la versión de aluminio; haciendo uso de marcadores sólidos grasos de marca *sakura* (similar al lápiz de cera), y valiéndose de los métodos de impresión del baren tradicional, implementando Ozaku



Figura 16. Izquierda: (2013) Materiales originales del Mokurito: 1- brocha de pelo de conejo; 2- rodillo de goma pequeño; 3- tinta tipográfica; 4- marcador *sakura* delgado y grueso; 5- esponja litográfica; 6- aspersor de agua; 7- solución SK, que consta de goma arábiga con ácido tánico; 8- tinta de color rojo. Derecha: baren de palillos de dientes. Japón.

(2013:47), un baren con palillos de dientes [*Yōji baren-zuri*], hasta llegar a la impresión con los pies (Figura 16). Sin olvidar, la implementación del recurso pictórico a través del uso de acuarelas al momento de imprimir, con ello aprovechó al máximo un efecto químico que se establece en lo acuoso y lo graso, emparentando al *Mokurito*, en esencia, con la intención cromática que se deriva del *Mokuhanga* tradicional²⁶.

A partir de esto, el maestro se dedicó a enseñar la técnica, y perfeccionarla a la par, a sus alumnos de la universidad de Tama, cuyos resultados podemos reconocer a través de las creaciones gráficas tanto del maestro como de sus primeros alumnos, quienes, en su gran mayoría, se volvieron artistas exclusivamente de *Mokurito*. La obra de Ozaku, muestra, en sus primeras piezas, a lo que el iniciado se enfrenta en primera instancia cuando se ha indagado poco; la obra del maestro Tadashi Kobayashi, por su parte, muestra una gran habilidad en las representaciones figurativas con medios secos y tusche, trabajando exclusivamente en blanco y negro; la maestra Momoko Takekoshi, a consideración personal del autor de este trabajo, es una insuperable maestra en el uso del tusche y de las aguadas; y la maestra Tsunoda Motomi, al igual que la maestra Takekoshi, es una extraordinaria maestra en el uso del color y de variantes alternativas como la siligrafía sobre madera.

De Kobayashi Tadashi tenemos las obras: “Una esperanza” (Figura 17), que representan el génesis de esta investigación y el interés por el *Mokurito* y la gráfica en general. Con dicha pieza comenzó mi interés por la gráfica, considerando a la madera como soporte de estampa, y por practicar a profundidad el *Mokurito*, así como mi interés por el retrato. El título en su idioma original de la obra es añorar o estar enamorado, se puede traducir literalmente de ambas maneras, una esperanza se corresponde más con la traducción que definiría la exposición de 2010 en México al mismo autor, así le fue sugerido.

Primordialmente, habrá que observar que, en la pieza de Kobayashi, así como en toda su obra gráfica, la relación del negro hacia el blanco es fundamental ya que, no emplea color. Lo más cercano a un uso de otra tinta, que no sea negra, es el empleo de acuarela de color blanca para dar efectos de luminosidad u opacidad, como fue el caso de esta pieza.

26 En la cuestión del color, ya que incluso algunos emplean pigmentos del *Mokuhanga*, y el uso tradicional del Baren y los cepillos y brochas hake tradicionales.

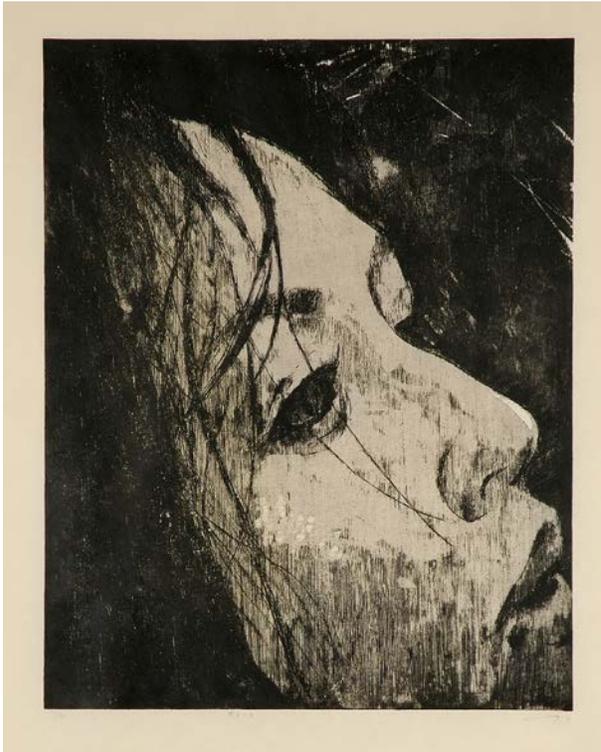


Figura 17. Kobayashi, T. (2009) *Una esperanza* [Mokurito]. Japón.

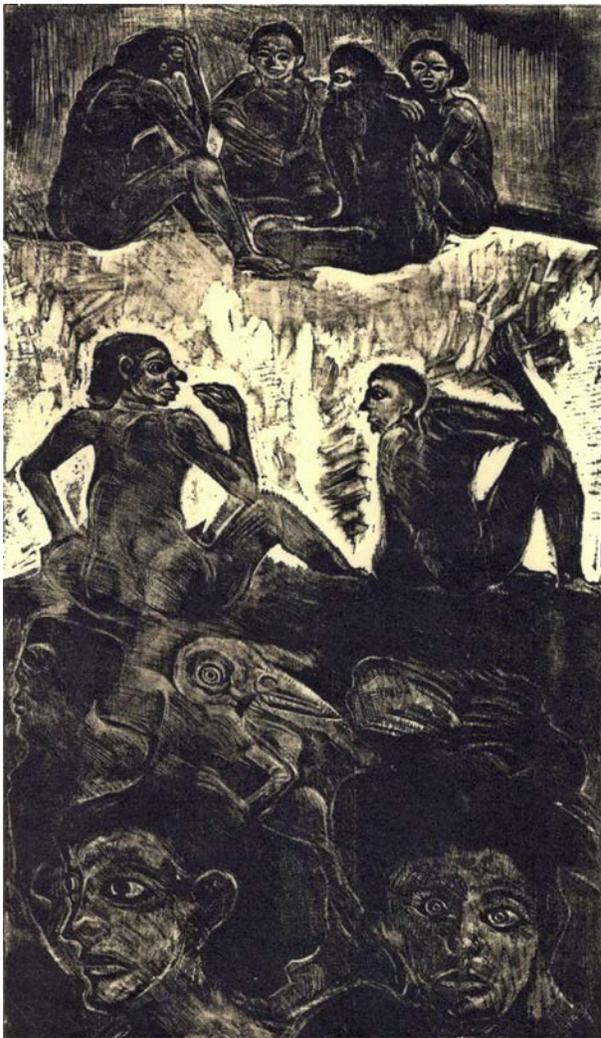


Figura 18. Ozaku, S. (1970) *Hablando en el negro*. [Mokurito], Japón.

La mayor aportación se establece a partir de las soluciones gráficas y calidades de claro oscuro que consigue a través de esta técnica, obteniendo sombras muy sobrias y sugerentes, manejadas de tal forma que proyecta la sensación de volumen en el rostro, consiguiendo una atmósfera de expresividad relevante, añadiéndole al elemento el color blanco para resaltar aún más el rostro brindándole luces.

Se puede apreciar que se usó una madera, posiblemente lauan, con cierta cantidad de textura natural, fue impresa sobre papel de algodón beige, quizá de alguna marca occidental, con tinta negra y acuarela blanca aplicada con pincel al momento de imprimir. Se pueden observar algunas marcas del tallado o esgrafiado en el desarrollo de la imagen, así como del modelado de algunas partes donde se aprecian huecos muy blancos. Se trata de un retrato de una mujer joven, japonesa, que está con el rostro de manera oblicua mirando hacia arriba, mostrando $\frac{3}{4}$ partes de su rostro, con los ojos somnolientos, profundos, y unos cabellos largos sueltos sobre el rostro de una manera que puede interpretarse como si estuvieran húmedos.

“Hablando en el negro”, de Ozaku Seishi (Figura 18), es una pieza de 1970, en ellas se aprecian metodologías primordiales que se consiguieron con las primeras versiones del *Mokurito*. Es una obra de formato, 80 x 46 cm., impresa a sangre, sobre papel de algodón occidental de color beige, utilizando solamente tinta negra. Se aprecia el modelado de luces a través del esgrafiado y la talla en la madera, evidenciando los cortes en las partes de luz más grandes, tomando un plano con una textura rica, en algunas, utilizando una especie de velo o cepillo de metal para sacar luces medias. Pudiera ser una de las primeras incur-

siones en una posible manera negra en el *Mokurito*, ya que se nota que parte del negro profundo fue usado para ir modelando a los personajes a través de la luz.

Se pueden apreciar 8 personajes antropomorfos y un animal, cuatro en la parte superior sentados en círculo, de los cuales se puede ver el rostro de dos, de manera frontal, uno lateral y el otro se está tomando el rostro con las manos, como en tono de desesperación o tristeza. Los dos personajes del centro muestran su rostro de perfil, ambos estando sentados de espaldas con las piernas abiertas, pero curiosamente el personaje colocado del lado derecho de la estampa tiene un movimiento antinatural de la cabeza, ya que parece que le sale de la espalda. Los tres personajes antropomorfos restantes del lado inferior, junto con el animal, se presentan: un personaje antropófago y el animal con el rostro de perfil, y los dos inferiores, el de la derecha de frente, y del lado izquierdo con una posición del rostro de tres cuartos; ambos personajes claramente en un primer plano, por tener una dimensión mayor a los otros. Atrás de ellos, de manera inmediata, se encuentra otro personaje antropomorfo inferior, que parece más un esqueleto, y el animal, un ave desollada. Estos personajes en desesperación, con rostros desencajados e incluso sobrenaturales, pueden hacer referencia al inframundo oscuro, o a la muerte ya que el ave es un buitre, el cual se alimenta de los cadáveres de los animales.

Independientemente del nombre de la obra, el cual no se consiguió ya que no hay muchas imágenes en la red sobre sus piezas –se encuentra en una postal de la exposición del 2011 en la galería Saoh–, esta imagen representa, de manera completa, la aportación de Momoko Takekoshi (Figura 19): el uso del tusche y las aguadas litográficas en el *Mokurito* de una manera delicada, controlada y con calidades gráficas envidiables, en el sentido en el que, en la práctica, es muy difícil conseguir tonos tan claros con esa precisión. Esta imagen está impresa en un papel satinado, posiblemente occidental, a sangre. Se trata de un formato alargado, vertical, impreso en tinta negra y color amarillo pálido aplicado, muy seguramente, con pincel o a través de otra placa. Se presenta una serie de plantas y algunas formas orgánicas repartidas en la parte superior izquierda de la imagen y en la parte central derecha e inferior. Las for-



Figura 19. Takekoshi, M. (2011) Título desconocido [Mokurito]. Japón

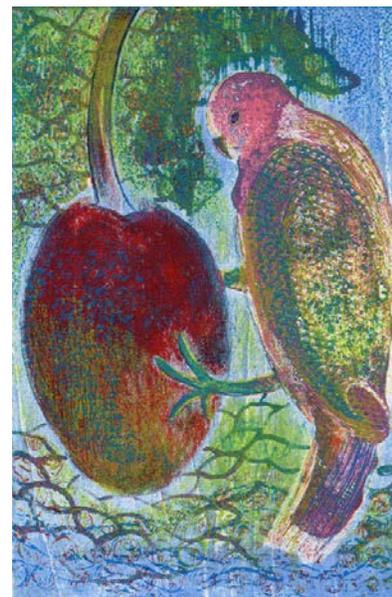


Figura 20. Tsunoda, M. (2014) Regalo. [Mokurito]. Japón.

mas redondas amarillas sirven como sugerencia de un sol y una luna, puede interpretarse de esa manera ya que en la superior izquierda hay un círculo blanco, o hueco, con líneas blancas que sugieren una estrella, hay un halo de sombra en este elemento, y en el círculo inferior hay un sol en una puesta, desprendiéndose la posibilidad de que se trate de una escena del fin del día que incluye la aparición apenas de la luna. Emplea una perspectiva atmosférica inversa, donde lo más lumínico se encuentra al frente de la composición y al fondo se ven unas formas orgánicas con forma de plantas en el negro más profundo. Su-tilmente, en la hoja superior de la planta del centro, se encuentra un caracol negro y, si se observa con atención, en la parte inferior izquierda se aprecia otro caracol más grande y de color gris.

La obra "Regalo" (Figura 20), es una clara representación de lo que la maestra Tsunoda Motomi realiza en su praxis del *Mokurito*. Sus piezas son muy versátiles en el empleo de diferentes calidades gráficas y elementos del dibujo, aunque predomina la línea, la mancha y el color vívido. En esta pieza, completamente a color, con distintas calidades de tonos colocados con acuarelas, presenta un cotorro con una fruta en casi todo el formato de la imagen, la obra está impresa en papel de algodón beige. Emplea colores cálidos y fríos en armonía, siendo predominante los azules y el rojo de la fruta. Sugiere un follaje verde con líneas y planos de dicho color con tonos amarillos, mostrando muchos frutos de menor tamaño, apenas marcados, para dar el efecto de lejanía o profundidad, seguramente el árbol es un mango por el color rojo y amarillo, el color azul se relaciona con un fondo frío, quizá dando a entender una posible lluvia, ya que hay unas líneas verticales de dicho color en la parte superior, asimismo hay unos puntos azules y unas líneas blancas verticales muy ligeras en toda la escena. Se afirma que es un cotorro por la forma del ave y el color verde, aún cuando tiene un color rosa naranja muy suave en el rostro y la cola, ligeramente violeta. Claramente el regalo puede ser la fruta para el ave, o el ave para el espectador.

Estos pueden ser tomados como los cuatro caminos o posibilidades elementales del *Mokurito*, aunque es evidente que deben existir otras distintas como las que se presentarán al final de esta investigación, que manifiestan el enorme abanico de potencialidades que tiene la técnica, así como las perspectivas que cada artista infiera. Ciertamente, la barrera del idioma es un impedimento, hasta cierto punto, empero, dado que, en la actualidad, con la ayuda de los recursos tecnológicos es fácil sortear este problema y lograr develar cualquier cuestión que se desee sobre culturas como la japonesa. Se reitera la importancia de llegar a un interés objetivo y libre de toda idealización exotista sobre estas manifestaciones culturales, que nos pueda acercar cada vez más a una visión cultural independiente de nociones que nos obscurezcan el panorama o que perpetúen prácticas, como las expresadas en la introducción.

1.4. La desnaturalización del Mokurito desde el *Mokulito* o *Budkalitho* y su influencia en el continente americano.

Cuando el autor de la investigación conoció la litografía sobre madera, en la primavera del año 2016, se enfrentó al enorme muro que representa la falta de información al respecto. Sea en español o inglés, e incluso japonés, ni textos ni ensayos académicos, los únicos y más in-

mediatos medios que ofrecían información al respecto, pero no verificable, fueron encontrados en internet. Empero, con todo y ese hecho, resultaron ser vitales, aunque la información encontrada fue poca y de poca ayuda para acercarse de una forma objetiva a la técnica.

En aquel primer acercamiento se llegó a una artista llamada Caroline Whitehead²⁷, quien a través de un blog mostraba el recetario técnico del *Mokulito*, apelativo con el que, “por alguna razón desconocida en occidente”²⁸, sería reconocida la técnica (en lugar de *Mokurito*). El recetario estaba basado en las enseñanzas de la artista polaca llamada Ewa Budka, quien a principios de la década del 2010 sería de las únicas personas conocidas interesadas en indagar, practicar y divulgar el *Mokurito* por su cuenta, aunque de manera indirecta. Se puede constatar tal afirmación, si se rastrea y observa con atención el término que usan para referirse a la técnica y su aplicación. En cuyos casos no sólo dan testimonio de cómo se concibió el *Mokurito* en occidente, enseñándose de una sola manera, también muestra los alcances que la escasez de información de primera mano puede ocasionar. Observando con atención, podemos vislumbrar algunas divergencias entre el *Mokulito* y el *Mokurito*, que, a pesar de usarse como sinónimos de una misma técnica, realmente expresa naturalezas distintas: la de la visión original y la de la apropiación (Figura 21).

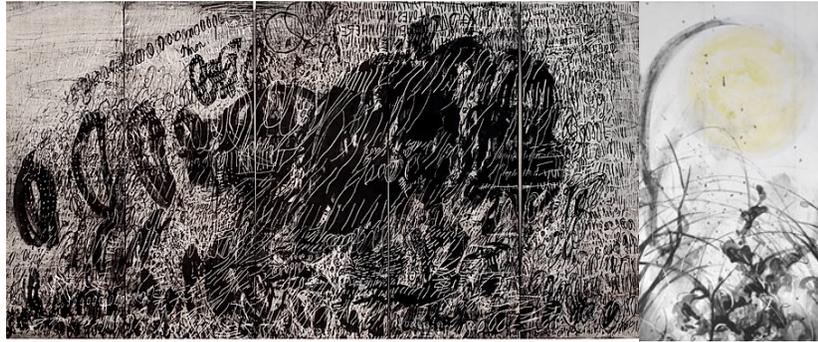


Figura 21. Derecha: Producto original: Momoko, T. (2008) Festival de maleza [Mokurito]. Japón; Izquierda: Budka, E. (2018) The midnight in my place [Budkalitho]. EE. UU.

Desnaturalizar se puede entender en esencia cómo hacer perder a una cosa, en este caso técnica o manifestación artística no occidental, sus cualidades naturales, propias, únicas y características, incurriendo en una modificación drástica o simplemente, en añadirle algo. Desde dicha perspectiva, incluso por el simple hecho de cambiar algún material que naturalmente puede no ser asequible en la mayoría de los países en occidente, se incurriría en una desnaturalización; el *Mokulito* representaría lo que es en realidad una desnaturalización, por lo que se decidió llamar de dicho modo a estas versiones que a continuación se desarrollarán. Al cambiarle el nombre, primero a *Mokulito*, luego a *Budkalitho* por parte de la artista polaca ya mencionada, la técnica perdió sus cualidades originales casi en su totalidad, quedando solo el soporte, la goma arábica y los materiales de dibujo de la original, ofreciendo un nuevo método, sustentado en elementos occidentales de la técnica.

El *Mokulito* de Ewa Budka del que se tiene registro, está sustentado sólo en lo occidental; es evidente que, si se contacta con algún artista japonés, obteniendo “una oración como respuesta: Toma una madera, dibuja en ella, colócale tinta y saca una impresión de ello.”²⁹, prácticamente estarían invitando a descubrir la técnica con los conocimientos

27 Recuperado de su web personal: http://www.carolinewhitehead.com/?page_id=13

28 Expresado por la artista gráfica Danielle Creenaúne de dicho modo. Recuperado de: <https://www.daniellecreenaune.com/Mokulito>

29 Recuperado de la entrevista de Nogués, A. Budka, E., 2015, para el medio Mixed Republic, donde Ewa Budka relata



Figura 22. Arriba: Budka, M. (2010) Lijado de soporte en el Budkalitho [Frame de video]. Estados Unidos de Norteamérica; Abajo: Tsunoda, M. (2008) Aplicación de caseína previo a su dibujo. [Frame de video]. Japón.



Figura 23. Arriba: Budka, M. (2010) Aplicación de talco en el Budkalitho [Frame de video]. Estados Unidos de Norteamérica; Abajo: Tsunoda, M. (2008) Aplicación directa de goma arábica después de dibujar. [Frame de video]. Japón.



Figura 24. Arriba: Budka, E. (2010). Rodillo de esponja del Budkalitho [Frame de video]. Estados Unidos de Norteamérica; Abajo: Tsunoda, M. (2008) Rodillo de estireno. [Frame de video]. Japón.

de los que se pueda disponer, ello llevó a Ewa Budka y su padre a creer que los japoneses tenían el *Mokurito* en secreto de manera recelosa³⁰, y a redescubrirla desde sus conocimientos sobre litografía tradicional.

Desglosando esta desnaturalización, la primera modificación que sufre la técnica es en el nombre, *Budkalitho*, que no se corresponde con el origen de la técnica, en tanto en japonés no hay “L”. Adentrándonos al método del *Mokulito*, aún cuando la técnica original y ésta usan madera contrachapada, las especies y la manera de prepararla determina, no sólo el cambio sino algunas fallas fundamentales del *Mokulito* que no se dan con el *Mokurito*, como el dibujar con tusche al agua obteniendo la estabilidad del dibujo con materiales secos, respetando en gran medida los tonos más oscuros. Esencialmente, el *Mokulito* se usa sin colocarle nada, es decir, no se sella el soporte, solo se lija, claramente pensando en la madera como si tratara de una piedra³¹. (Figura 22)

En la parte siguiente al proceso del dibujo, el *Mokulito* utiliza talco antes de aplicar la goma arábica, lo cual no es necesario ya que no se está trabajando con ácidos para generar la imagen y no imagen, que es uno de los fundamentos por los que en la litografía sobre piedra se usa talco y colofonia; en algunos casos del *Mokulito*, solamente se deja la goma por una o dos horas. En el *Mokurito*, al menos debe pasar un día, o más (Figura 23), para que la imagen se estabilice de la mejor forma, entre menor tiempo de uso de goma arábica, se dará menor absorción de ésta en la zona de no dibujo, lo cual ensuciará esas partes; y el material de dibujo se desprenderá con la aplicación de presión al momento de imprimir.

desde como fue que supo de la técnica Mokurito hasta porque la hace.
 30 Se expresa de dicho modo basándonos en un fragmento que aparece en la página de east london printmakers, lugar donde trabajó y desarrolló parte de sus indagaciones. Esto dice en español: “El Mokulito ha sido protegido por los grabadores japoneses durante gran parte de su existencia, manteniendo esta técnica artística sin descubrir, para aquellos que se encuentran fuera de Japón, sin embargo, artistas polacos como Ewa Budka ahora están redescubriendo esa técnica, empujándola a nuevos límites y pasándola a otros artistas alrededor del mundo. “Recuperado de la web: <https://www.eastlondonprintmakers.co.uk/course/Mokulito/> (traducción del inglés, Gustavo Ruiz, 2016).

31 El no preparar el soporte compromete la generación de la imagen, la vulnera, lo cual conlleva el tener un dibujo no muy estable, donde fácilmente pueden o no aparecer formas dibujadas o desaparecer paulatinamente entre cada impreso.

En la impresión, para el *Mokulito* se emplean rodillos de esponja pequeños, de los que se usan para pintura, que son desechables, en tanto en la medida que se desgastan dejan residuos a causa del deterioro del material; en la litografía japonesa sobre madera tradicionalmente se usan rodillos de goma ligeros y específicamente de estireno, que son livianos y duros (Figura 24). En ambos casos se prepara la tinta con aceite de linaza, en mayor o menor medida, dependiendo del tipo de impresión a realizar, teniendo como diferencia que en la versión de Budka, se hace solo para que el rodillo de esponja absorba bien la tinta, lo cual, de igual forma, compromete las áreas de no dibujo con la posibilidad de mancharlas de manera más fácil debido a tal dilución; mientras que, en el *Mokurito*, la dilución tiene diferentes propósitos y sentidos prácticos.

Finalmente, el *Mokulito* se imprime haciendo uso de una maquina como se hace con cualquier relieve, mientras que, el *Mokurito*, desde su creación, está ideada para imprimirse a través de la presión del cuerpo: primero con la de las manos y después con la de los pies (Figura 25). Dejando de lado el método práctico, es evidente que el *Mokurito* japonés proviene de conceptos y materiales tradicionales del grabado, el uso de la madera, que en lo profundo guarda la relación ancestral que poseen con la naturaleza y su entorno. Deviene de una necesidad creativa, que difiere de una intención de innovación o praxis de algo extravagante y diferente de lo convencional, como acontece en la actitud de cómo se ha practicado y divulgado el *Mokulito*. Este último fue creado buscando descifrar la apariencia y superficialidad de una técnica exótica y diferente a lo que se conoce en occidente, y los efectos que ésta pudiera tener, análogo al concepto de una receta de cocina. A título personal, con estos hechos, si existiera una intención genuina de conocer a fondo el *Mokurito* y todo lo que implica, se hubiera hecho todo lo posible por un acercamiento primordial, teniendo en cuenta que los japoneses la enseñaron en Polonia desde 2004³², lo cual indica que no estaba tan en secreto como afirmaron.



Figura 25. Arriba: Tsunoda, M. (2008) Impresión con los pies. [Frame de video]. Japón. Derecha: Budka, E. (2010) Impresión del Budkalitho [Frame de video]. Estados Unidos de Norteamérica.



Figura 26. Sippel, J. Sin título [Mokulito]. EE. UU.



Figura 27. Rubio, J. (2016). Experimentación. [Mokulito]. Colombia.

32 • MOKURITO Budka menciona que, desde el 2010 comenzó con su investigación cuyos resultados gráficos la llevarían a viajar a otros países para continuar con el perfeccionamiento de su procedi-

³² Los japoneses han buscado enseñarla por el mundo a través de exposiciones y talleres, de lugares que han tenido una estrecha relación con ellos. Incluso dieron cursos en territorio polaco desde 2004, seis años antes de que llegara siquiera a México, popularizándose el Budkalito hasta pasando el 2010. Esta información está contenida en Fukazawa, Y. Motoe, K. (2010)

miento, a partir de ello entraría en contacto con maestros de otros países, especialmente de Estados Unidos, como Rina Yoon, del Instituto de Arte y Diseño de Milwaukee, quien sería el enlace y con quien se originaría la expansión de dicha técnica por Sudamérica, y el maestro Jeff Sippel, académico de la Universidad de Missouri, St. Louis.³³ El encuentro entre Budka y Sippel devendría en el cambio del nombre *Mokulito* por *Budkalitho*³⁴. Sippel (2019) invitaría a Budka a la universidad donde estaba trabajando para compartir su investigación el otoño de 2012 y a partir de ahí, comenzaría a indagar sobre la técnica desde el *Budkalitho*. Según Sippel (2019), ella fue quien introdujo esta técnica a los Estados Unidos de Norte América, y a partir de estos conocimientos, el maestro se dedicaría a enseñarlo en los Estados Unidos, también en Chile y Colombia, y recientemente en Nueva Zelanda (2020).

Para Sippel (2019), el proceso lo ha nutrido con sus propias indagaciones técnicas y lo ha ejecutado en su producción personal (Figura 26). Como ejemplo de algunos de sus hallazgos, ha implementado el uso del aceite mineral como modificador efectivo (acondicionador) para la tinta y el uso de tintas de base acrílica como la tinta americana Spinks. También ha empleado acrílicos normales para áreas sólidas y, para el adelgazamiento, agua para tratamientos acuosos, hace uso también de pintura acrílica en aerosol, obteniendo efectos de aerógrafo. Aunado a lo técnico, el maestro Sippel ve en el *Mokurito*, a través del *Mokulito*, un tesoro, una posible forma de arte.

En uno de los cursos que dio dentro de los Estados Unidos, inició en el *Mokulito* a un maestro grabador colombiano que en la actualidad sigue indagando acerca de esta técnica: el maestro Jorge Eliécer Rodríguez, quien actualmente funge como docente de la Universidad de Caldas en Manizales, Colombia. Conoció la técnica en Saint Louis Missouri en el año del 2016, introduciéndola en su obra personal y como parte de su labor de investigación. Incluso una de sus alumnas, la artista e ilustradora Jennifer Rubio (2019), atestigua que Jeff Sippel fue a dar un taller de *Mokulito* en el marco del festival de Arte Contemporáneo en su primera edición en Colombia. Lo interesante del caso del maestro Eliécer, es que, al no contar con la misma accesibilidad a los materiales, que en otros países si es posible, y a los soportes, por razones económicas, se vio orillado a hacer uso de materiales no especializados correspondientes a otras técnicas planográficas. En el proceso de Eliécer (2019), la implementación del polvo de tóner para dibujar y el uso de la pistola de calor para fijarlo, es un proceso único dentro de sus descubrimientos personales (Figura 27).

Hay dos casos más, uno relacionado con Budka indirectamente y otro que fue desarrollado independientemente. Hablando de este segundo caso, nos referiremos a Alejandra Dorsch, artista plástica de Argentina especializada en técnicas de grabado japonesas y menos tóxicas, tales como, a lo que ella le llama, "Estampa Japonesa" (*Mokuhanga*), litografía en aluminio y, en este caso, el *Mokurito*. Aprendió la mayoría de estas técnicas en México con la maestra Nunik Sauret. Dorsch (2019), supo del *Mokurito* aproximadamente entre el 2009

33 Recuperado de: <https://www.umsl.edu/~art/Faculty/sippel.html>

34 Texto original en inglés: Since 2010, I have researched a rarely practiced Japanese printmaking technique called Mokulito. The exciting results of my Mokulito research allowed me to travel around the world to continue my studies and experiments in this technique. By giving lectures and classes I started calling my achievement after a suggestion of Professor Jeff Sippel - Budkalito. (Budka, E. Web personal, <https://www.budkalito.com/>)

y 2010, de manera accidental, cuando estaba investigando en internet acerca de aglutinantes naturales para usarlos en grabado, a partir de ello dio con el trabajo, que estaba desarrollando desde los años 70, de Seishi Ozaku, a partir de ello surgió en ella un gran interés sobre esta técnica. Fue un gran desafío para ella, por la complicación de adaptarla a su entorno considerando la variable climática y la complejidad de conseguir materiales especiales de litografía.

Se podría considerar a la maestra como la pionera del *Mokurito* en Argentina, y posiblemente en Sudamérica, ya que en Colombia llegó hasta el 2016. A la fecha, han pasado por su taller muchos grabadores que han aprendido y practicado la técnica, consiguiendo darle cierta difusión, pero no lo suficientemente importante como para afirmar que se esté practicando de manera regular en su país. La artista la considera como una técnica "contradictoria", que es fácil de desarrollar, pero que entraña muchos secretos. En lo que sí está de acuerdo con otros maestros, incluso con Ozaku, es en que esta técnica es asequible, si se considera que, en argentina, así como en gran parte del mundo, los materiales artísticos son muy caros, o algunos directamente no se consiguen, en tanto hay que adquirirlos fuera (Figura 28).

El último caso corresponde a una artista cuya praxis en el *Mokurito* guarda grandes similitudes con la del autor de la investigación, se trata de la maestra, de origen australiano, Danielle Crennaúne. Aunque ella no está relacionada con la expansión del *Mokurito* en el continente americano, se le menciona por representar el contraste entre una desnaturalización pura y una adaptación técnica. Ella se ubica en un punto intermedio. La maestra expresa que, en el 2013, gracias al video de *Mokulito* de Ewa Budka³⁵, comenzó sus indagaciones y empezó a valerse de la técnica para usarla en su praxis como artista, en un momento en el que se vio interesada en el uso de fondos con textura de madera adicionados con placas litográficas tradicionales. Afirma que, en ese momento, no había ningún lugar en Europa para aprender la técnica, ni se contaba con estudios críticos publicados, por lo que su proceso fue autodidacta.

Adaptó ese proceso combinándolo con el *Mokurito* original, con otros elementos de la litografía sobre piedra y con sus propios descubrimientos. Se embarcó incluso en contactar a otros maestros en el mundo, para compartir sus conocimientos, buscando refinar su método personal, hasta llegar a lo que (desde mi punto de vista) representa una expresión de



Figura 28. Arriba: Dorsch, A. (2019) Materiales caseros de sus cursos. Abajo: Dorsch, A. (2019). Título desconocido. [Mokulito].



Figura 29. Crennaune, D. (2020) Run away into the sun. [Mokulito y chine colé]. Australia.

alta delicadeza, a partir de reconocerse en su obra una gama de marcas que logran resaltar matices sutiles de la madera dentro de sus imágenes, que sugiere la idea de que detrás de esos resultados existe un entendimiento profundo sobre esta técnica y conocimiento sobre su origen. Aún considerando que hubo errores en su química, entendibles por estructurar la técnica desde la desnaturalización, los resultados que la maestra muestra en su obra son sorprendentes y únicos, muy similares a las expresiones japonesas presentadas por la maestra Takekoshi (Figura 29).

La aportación de la maestra sobre su obra está expresada por ella misma: cada “pieza de madera es diferente y tiene sus propias propiedades únicas, resinas, anillos de crecimiento y vetas. Aunque la madera está tratada, es un material orgánico y tendrá diferentes características de una pieza a otra y de una región a otra”.

Desnaturalizado u original, *Mokurito*, *Mokulitho* o *Budkalitho*, al final de cuentas, se trata de técnicas que se sujetan a una misma esencia, la de la planografía o impresión química (*Chemical printing*), como lo acuñaría el mismo Alois Senefelder, descubridor de la litografía sobre piedra en 1796, en su libro *A complete course of Lithography* (1819: 91). Quizás, haciendo una analogía más orgánica, si estas técnicas fueran parientes cercanas de la litografía sobre piedra, en este caso el *Mokurito* japonés sería la hija, y el *Mokulitho-Budkalitho* sería el hijo occidental de este último.

En fin, gracias a Ewa Budka se conoció en varias partes del mundo la idea del *Mokurito*, desnaturalizado, pero que al final mantuvo su origen japonés. En este caso, lo relevante es reconocer cómo este tipo de conocimientos llega a otro espacio, se adapta al lugar donde llega, agregando métodos y materiales de dibujo, que pueden complementar a la técnica original con otras tantas técnicas de estampa. Pero, retomando aquello que me trajo a realizar esta investigación, tuvo que rastrearse y reconstruirse la técnica por el desconocimiento generalizado al respecto por parte de maestros grabadores que estaban centrados en técnicas tradicionales y otras menos convencionales de la estampa. Aún con la intención de Ewa Budka de enseñar la litografía en madera, en 11 años transcurridos el *Mokurito* y el *Mokulitho-Budkalitho* siguen sin poder trascender o florecer desde los lugares a los que han llegado, de la manera en que sí lo hacen otras de origen occidental, como el caso de la siligrafía. Pese a que en México se contó con el aprendizaje del *Mokurito*, de la mano de sus creadores, producto de una relación de amistad entre México y Japón que celebraría sus 400 años en el año 2010, en la actualidad solo tres personas (incluyéndome entre ellas) utilizan esta técnica en menor o mayor grado, y se han presentado en Bienales y exposiciones a través de obras.

1.5. Más allá de la exposición “Mokuhan Ritogurafu. Estampa Contemporánea Japonesa” en México.

Uno de los hechos básicos del hombre es el establecer relaciones con el otro, por conveniencia, para garantizar su subsistencia –cuya esencia ha permitido no sólo al hombre, sino a los animales, e insectos en general, poder sobrevivir y procrearse. Es indudable que,

como lo expresa Aristóteles (301-400d.c.: 15) “el hombre, por su naturaleza, es animal político o civil (social)”, y es “en la sociedad donde desarrolla su verdadera naturaleza” (Marx, C. Engels, F., 1938:153), midiendo la fuerza de su naturaleza por la fuerza de la sociedad y no por la fuerza del individuo particular. Por lo tanto, conforme han crecido y se han desarrollado las sociedades, desde el erguimiento de las grandes civilizaciones madre, hemos necesitado unos de otros para seguir existiendo.

Una amistad puede entenderse como una relación de afecto-aprecio, simpatía y confianza que se establece entre personas que no tienen un parentesco de alguna especie. En este caso, se puede decir que, así como se puede dar esta relación entre personas, sucede lo mismo con grupos y, en consecuencia, con naciones enteras. Desde que al hombre no lo limitan las fronteras terrenales ha implementado artefactos para poder llegar a otras tierras, aun a aquellas que están separadas por el agua, con esta intención de conocer lugares más lejanos, en ocasiones, se ha obtenido provecho de ellos. Hechos que han provocado, como sucedió en la antigua tierra donde se erigiría México, que pueblos mayormente desarrollados, tecnológicamente hablando y acostumbrados a tácticas colonizadoras, devastarán pueblos (en tierras que se creían vírgenes y que, en realidad, albergaban civilizaciones tan majestuosas como muchas de las precolombinas del continente americano).

México y la noción del mexicano, como lo conocemos ahora, como Paz (1989:235) expresaría, se entiende a través de unir y reconciliar lo que somos: el mundo mesoamericano (antes de 1521), la Nueva España (después de 1521), el México independiente (1810) y el México actual, y es que precisamente detrás de acontecimientos que definen las épocas de un pueblo, en conjunto expresan la existencia del mexicano y lo que somos, una mezcla de mundos y visiones diversas. Desde dicha perspectiva, entre 1521 y 1810 se formaron los cimientos de lo que posteriormente sería México. Así, si del México temprano –por así expresarlo– a la actualidad, existen 500 años, el tener una relación con otros pueblos, por más de 400 años, debe tener alguna relevancia. El contacto y las relaciones entre México y Japón existen desde el tiempo en que México se estaba formando y Japón estaba a punto de entrar al cierre de cualquier influencia exterior, en la era Tokugawa. Al respecto, Octavio Paz (1989; en Asaín, 2014:226) considera a Japón parte del horizonte geográfico e histórico de México, por estar unidos geográficamente por el Océano Pacífico, y por el hecho de que “nuestros abuelos” novohispanos comerciarían con ellos desde mediados del siglo XVI, siendo para él vital y esencial el que México mantenga una buena relación con Japón.

Es en el momento en el que Japón había concretizado su unificación bajo el liderazgo de un jefe militar llamado Tokugawa Ieyasu (1603), se llegaría a la determinación de cerrar sus fronteras territoriales por temor al impacto de las ideologías occidentales, sobre todo de las religiosas, concretándose de manera oficial con la expulsión de los cristianos en 1614³⁶ (Figura 30). Se habían suscitado contactos³⁷ entre México y Japón previamente, un año antes de la

³⁶ Este hecho fue ilustrado en esta imagen hace referencia a los mártires de Nagasaki, ejecutados en las colinas de dicho lugar en Japón, el 5 de febrero de 1597 mediante crucifixión, entre quienes se encontraba San Felipe de Jesús.

Se afirma que el emperador Taikosama giró la orden de que los misioneros católicos cristianos fueran asesinados de la misma forma que como la imagen que cargaban en sus manos, haciendo referencia a los crucifijos que llevaban consigo. Recuperado de: <https://www.milenio.com/politica/san-felipe-jesus-mexico-japon-uniran-celebrar>

³⁷ En el texto de sala exposición Iroha (2017) y en Guirón, a. (2015:1), se conoce que, a partir de dos naufragios en



Figura 30. (Siglo XVI-XVII) Fragmento de *Mártires de Nagasaki*. [Pintura]. Japón. En la imagen, se puede ver uno de los momentos cumbre de este hecho histórico, en donde se reunió a 25 cristianos para ser asesinados.



Figura 31. (1917). Foto del entierro del Dr. Eiji Ota, uno de los 32 inmigrantes originales de la colonia Enomoto, en Escuintla, Chiapas [Fotografía]. México.

expulsión de los cristianos, cuando el samurái Hasekura Tsunenaga recibiera la orden de dirigirse hacia la Nueva España, según Megata (2015: XIX), para emprender un contacto comercial formal³⁸ para abrir la puerta y dar entrada al comercio transpacífico. Hecho que fue conocido como la Misión Hasekura³⁹. Se formó una relación que (recuperado de los textos de la exposición *Iroha* (2017),⁴⁰), se tiene conocimiento, existiría desde 1565, hasta 1815, reanudándose formalmente con el nuevo gobierno Meiji, e interrumpiéndose de nuevo por la Segunda Guerra Mundial, al pertenecer a bandos contrarios.

Un hecho fundamental de todo esto es que, con estas relaciones, se llevó a cabo la primera migración japonesa organizada hacia un país latinoamericano, la migración Enomoto (1887)⁴¹ que se asentaría en gran medida en Chiapas, formando una colonia con dicho nombre (Figura 31).

Este hecho es la piedra angular del florecimiento, de la influencia e interés cultural entre ambos países, ya que de allí saldrían las primeras generaciones *nikkei*⁴², así como las primeras generaciones de mexicanos que, al presenciar prácticas japonesas de estos migrantes y de su descendencia, se enamorarán lo suficiente para viajar a Japón y estudiar sus temas de interés. Como es el caso de Octavio Paz (Paz, 1987; en Asaín, 2014: 9), quien tendría su primer contacto a través del arte de la jardinería, gracias a la casa de su infancia, que tenía un vasto jardín, que su abuelo, admirador de los japoneses, había pedido diseñar a un jardinero japonés. O el caso relacionado con el vistoso florecimiento, durante la primavera, de los árboles de jacaranda (Figura

costas japonesas, el de Felipe de Jesús en 1596 y el de Rodrigo de Vivero y su tripulación en 1609, se daría paso a este primer encuentro oficial entre ambos países.

38 Se reunieron a 140 japoneses, frailes católicos y funcionarios del Shogunato a bordo del galeón "San Juan Bautista".

39 En palabras del embajador Megata Shuichiro (2015: XIX), fue una travesía legendaria que llevaría a este legendario samurái a cruzar el Océano Pacífico hasta llegar al puerto de Acapulco en enero de 1614.

40 Exposición suscitada en el museo Franz Mayer de la CDMX el día 6 de Julio del 2017, en conmemoración 120 de la primera migración japonesa a México conocida como "Enomoto", recuperado de <https://www.dondeir.com/destacado-home/exposicion-iroha-en-franz-mayer-japon-mundo/2017/06/>, los textos de sala fueron recuperados por el autor de la presente investigación cuando asistió personalmente a dicho evento, tomando fotografías de ellos.

41 Expresado de dicho modo en el texto de sala de la exposición *Iroha*, 2017, en el museo Franz Mayer de la Ciudad de México.

42 Es a partir de estas migraciones, que se comenzaron a gestar generaciones de Nikkei, que son básicamente como se les designa a las familias de emigrantes y su descendencia, en México. La relevancia de ello en la cultura es que aparecieron artistas tales como: Luis Nishizawa, Carlos Nakatani y la pintora Fumiko Nakashima, el grabador y pintor Shinzamburo Takeda, el pintor abstracto Kishio Murata, el escultor Sukemitsu Kaminaga, Kiyoshi Takahashi, Kiyoto Oda, los miembros del colectivo que se formó para las exhibiciones de la Crystal Jungle / Selva de cristal, entre otros.

32), los cuales se trajeron a México desde Brasil por el jardinero japonés, radicado en México, Tatsugoro y Sanshiro Matsumoto, debido a que durante los primeros tres años de la década de los treinta se le había consultado sobre la posibilidad de plantar árboles de *sakura* por parte del gobierno de Japón, como solicitud de la presidencia de ese entonces. Al no tener el clima adecuado, tiempo después encontrarían el árbol perfecto para sustituir el *sakura*, fue como llegaron las jacarandas e inundaron la ciudad de México⁴³.

Obras y artistas mexicanos han atestiguado el impacto de las relaciones México-Japón, culturalmente hablando, teniendo como testimonio un biombo del siglo XVII, sobre el pasaje bíblico del arca de Noé⁴⁴(Figura 33). Artistas y escritores mexicanos como José Juan Tablada, Octavio Paz, Luis Nishizawa, Nunik Sauret, Francisco Patlán, Alejandro Vinaver, en el rubro de la gráfica y la pintura; Omar Rosales Ambriz, en el rubro de la escultura; entre otros más, pondrían de manifiesto la fascinación al encontrarse con Japón de alguna forma, brindándoles la inquietud suficiente para incluso, en algunos casos, incentivarlos a emprender un viaje a sus tierras, conocer y aprender directamente lo que fuera su búsqueda personal, nutriendo su práctica artística y mostrándola al mundo.⁴⁵

Octavio Paz⁴⁶ podría considerarse importante al haber formado parte de la reinauguración de la embajada mexicana en Japón después de la Segunda Guerra Mundial⁴⁷, no sólo por cuestiones diplomáticas, sino por haber formado parte de una exposición que desembocaría en el evento que traería a México el *Mokurito*, que, al final de cuentas, es lo que



Figura 32. Árboles de jacarandas en la Ciudad de México. [Fotografía de Santiago Arauj].



Figura 33. Artista desconocido. (1690-1700) Fragmento de El diluvio [tinta y temple sobre papel en un biombo de madera]. Museo Soumaya, CDMX. La creencia de su hechura en México de la mano de un japonés es debido a la técnica empleada, correspondiente a la japonesa de la época, la temática y forma occidental de los personajes, brindando algunos guiños con elementos del pensamiento japonés fantástico como el fénix que se aprecia volando en el cielo, las nubes doradas y la atmosfera general.

43 Recuperado de: <https://www.excelsior.com.mx/comunidad/asi-llegaron-las-jacarandas-y-no-los-cerezos-a-la-cd-mx/1229327>

44 Se realizó un programa especial en la cadena televisiva japonesa NHK titulado: 日曜美術館 メキシコ 謎の大洪水 屏風 (びょうぶ) -Museo de arte sabatino México: "El misterio del gran biombo del diluvio", 2017.10.29. Recuperado de: <http://www4.nhk.or.jp/nichibi/x/2017-10-29/31/27110/1902742/>

45 Como en el caso de Patlán quien tuvo una estancia de investigación y especialización en la Universidad de Seika, Vinaver; aprendió *Mokuhanga* en Tokio con el maestro Tsukasa Yoshida. Nunik Sauret no viajó hasta Japón, pero aprendió de la mano de Keisei Kobayashi, amigo y discípulo de Patlán. El escultor Omar Rosales, realizó estudios sobre el budismo zen y naturaleza en el arte japonés en el posgrado (maestría y doctorado) de la Universidad de Hiroshima City 46 Asáin (2014:13,46,47) expresa que, literalmente, en el caso de Octavio Paz es por el contacto con la cultura japonesa que su obra poética alcanzaría su definición, aunado al hecho de haber influido en el renacimiento del género legendario de poesía japonesa llamado renga. Expresaría Paz: "Casi al mismo tiempo en que me abandonaba al fluir del murmullo interior-aunque con los ojos abiertos-, empecé a leer a los poetas japoneses y después a los chinos. Fue un recurso inconsciente para oponer un dique al desbordamiento surrealista. Me cautivó la economía de las formas: mínimas y precisas construcciones hechas en pocas sílabas capaces de contener un universo". (Octavio Paz, en Asáin, 2014:13)

47 Recordemos que ambos países pertenecían a bandos contrarios, en consecuencia, cesaron las relaciones diplomáticas durante dicho periodo que duró la guerra, hasta el fin de ésta.



Figura 34. (1955). Portada catálogo exposición mekishiko bijutsuten. [Catálogo de la exposición.]

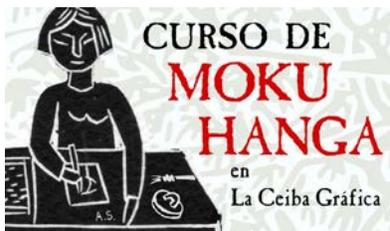


Figura 35. (2021). Promocional del taller de Mokuhanga [Fotografía]. Ceiba Gráfica, Veracruz.

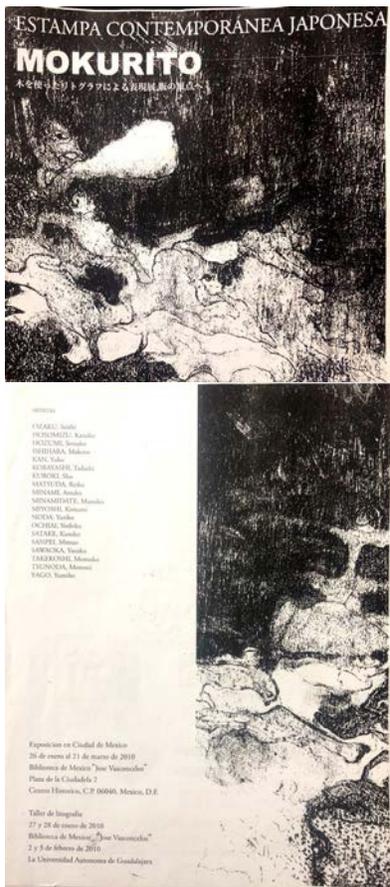


Figura 36. (2010). Portada y contraportada catálogo de la exposición Estampa contemporánea japonesa Mokuhan Ritogurafu. [Catálogo de la exposición.]

nos interesa aquí. La exposición de 1955 fue llamada *Mekishiko bijutsu-ten* (arte mexicano) (Figura 34), y puede significar dos cosas: una manifestación de amistad entre países atraídos naturalmente por su geografía, y la influencia del arte mexicano en la mente del japonés. Esto provocaría la llegada a México de varios artistas nipones, con la intención de absorber todo lo que fuera de su interés para posteriormente regresar con ese bagaje a Japón; o en otros casos, para quedarse definitivamente en México fascinados por distintas cuestiones, como se verá en el caso del maestro Shinzaburo Takeda⁴⁸.

Esto desencadenaría en el florecimiento de la praxis de diversas artes tradicionales japonesas en México, incluyendo los métodos del *Mokuhanga*, que puede interpretarse como parte del inicio de la influencia japonesa en el grabador mexicano Martín Vinaver, quien iría directamente a Japón a aprenderla, evidenciado en el hecho de haber creado el Taller permanente de *Mokuhanga* en la Ceiba gráfica en Coatepec, Veracruz⁴⁹ (Figura 35). Otro ejemplo, de la influencia es el maestro Francisco Patlán, quien incluso realizaría estudios de grabado en la Universidad de Seika, escribiendo un libro sobre algunas técnicas japonesas⁵⁰. Que han seguido algunos de los alumnos y colegas del maestro Patlán, como es el caso de una sus discípulas, Nunik Sauret, de quien hablaremos más adelante.

De la exposición de 1955 en Japón se puede decir que desembocó en la inauguración del *Mokurito* en México, y puede ser visto como un acto simbólico de amistad y de retorno de un gesto de cortesía. Se expresa así, porque es en el año 2010, 45 años después de *mekishiko bijutsu-ten*, se llevaría a cabo la celebración de los 400 años de amistad entre México

48 Esta influencia expresada del arte mexicano en Japón es concebida por el profesor de la Universidad de Kanagawa en Japón, Kauro Kato (2008:23, 240), en tres momentos: el primero propiciado por el movimiento muralista, siendo la primera generación de artistas japoneses influenciados por ello el maestro Tamiji Kitagawa, Isamu Noguchi y Tsuguharu Fujita; el segundo momento, partió de la exposición de 1955; y el tercero con la obra presentada de 10 pintores de arte chicano en la exposición: San Diego Contemporary Art Exhibition en 1992, en Yokohama, quienes, según Kato (2008:238), mostraron esa herencia del espíritu del muralismo, generando un gran impacto en el escenario subcultural japonés.

49 Para más información, revisar: <https://www.martinvinaver.com/>

50 El libro que se menciona es: Patlán, F. (2003) Temple, transferencia y mezzotinta, de lo tradicional a lo contemporáneo en la gráfica. Ediciones la rana, Guanajuato, México.

y Japón,⁵¹ a través de la exhibición Estampa Contemporánea Japonesa, *Mokurito* o Estampa Contemporánea Japonesa: *Mokuhan Ritogurafu*⁵² (Figura 36).

Fue la tercera muestra presentada, sólo Polonia (2004) e Italia (2008) la recibieron, y se puede considerar como la primera y única exhibición, por parte de los pioneros japoneses de las que se tiene conocimiento sobre *Mokurito* que se efectuara en el continente americano. Tuvo lugar en la Biblioteca José Vasconcelos de la Ciudad de México, del 26 de enero al 21 de marzo del 2010, llevándose a cabo dos talleres sobre la técnica, uno en la misma sede de la exposición, el día 27 y 28 de enero, y el segundo en la Universidad Autónoma de Guadalajara, el 2 y 3 de febrero,⁵³ se tuvo conocimiento, por parte de Nunik Sauret (2017), sobre un taller en Guanajuato y, por el maestro Takeda (2019), sobre una muestra en Oaxaca. En estos eventos se pudo acceder a los principios básicos del *Mokurito* de la mano de discípulos del maestro Ozaku, como Yasuko Sawaoka, Mitsuo Sanpei, entre otros; participando y como testigos de dicho evento, se sabe de la presencia de maestros grabadores como Nunik Sauret, Carolina Viñamata, Ileri Topete, Alejandro Alvarado Carreño, Rafael Sepúlveda, Rubén Maya, entre otros.

De este aprendizaje primigenio, y aún cuando se conoce que se impartieron algunos otros cursos por grabadores mexicanos desde el 2010, como el efectuado en el taller de la Asociación Mexicana de Grabadores de Investigación Plástica⁵⁴, destacan dos cursos, que son los que cobran una mayor relevancia para esta investigación por ser más actuales y por haber alcanzado mayor difusión, un máster en Salamanca, realizado por el maestro Shizanburo Takeda en el año 2017 sobre técnicas japonesas: *Mokuhanga* y *Mokurito*; y otro curso, en el taller del TEBAC en el año 2018, por parte del maestro colombiano Jorge Eliécer⁵⁵ (Figura 37).



Figura 37. Superior: Eliecer Rodriguez, J. (2018) Taller de Experimentación gráfica Mokurito. [cartel] Tlaxcala, México; Inferior: Takeda, S. (2017) Del máster de grabado japonés, Mokurito. [fotografía] Salamanca, México.

51 Esta relación no es casualidad si se toma en cuenta la perspectiva del profesor emérito de la Universidad de Tama, Yukio Fukazawa (2010:4), quien formó parte de dicha exhibición, expresó que a los japoneses les impresionó y maravilló mucho la gran historia mexicana que continuaba sin interrupción desde los tiempos más antiguos con figuras de barro, una gigantesca cabeza olmeca de 16 toneladas, llegando a los grandes maestros modernos observada en la exhibición de los años cincuenta en Tokio. Hechos que impactarían de tal manera en quienes apenas se encontraba en esta cuestión de asimilación del arte europeo occidental, formando a las primeras generaciones de pintores, escultores y grabadores con influencia del arte mexicano, algunos decidiendo residir definitivamente en México, como lo hemos mencionado.

52 Fue la tercera muestra a nivel mundial del Mokurito de la cual se tiene registro, según el catálogo de dicha exposición (2010: 46,47), cuyo camino comenzaría en el año 2004 en Polonia, pasando por Poznan, Varsovia, Gorlice, Shawina, Wilczna, Krakovia, entre otras, contando con 14 exposiciones y 3 talleres de Mokurito en total; continuaría en Italia en el año del 2008, en Roma, donde se realizarían 3 talleres; seguiría Japón, en la ciudad de Tokio, con tres exposiciones en diversas galerías y centros expositivos.

53 Se tiene la información por parte de Nunik Sauret (2017), que se efectuaría un taller especial en Guanajuato, lugar donde ella aprendería la técnica; y, según el maestro Shinzaburo Takeda (2019), en Oaxaca se efectuaría otro.

54 Entre los asistentes, se cuenta con el relato del maestro litógrafo Alfredo Rivera Sandoval, quien al termino de este texto, confirmo un hecho que se abordara al final del apartado y en las conclusiones.

55 Es evidente que pudieron haberse impartido más cursos en todo el país, pero se citan los más relevantes, los más mediáticos y visibles..

Pero aún con la impartición de talleres, que es de suponerse fueron muchos más desde el 2010, si tomamos en cuenta los asistentes a los talleres de *Mokurito* de la exhibición, quienes intentarían capitalizar dicho conocimiento enseñándolo en sus talleres, aunque no entendieran del todo cómo hacerlo, se considera nula la difusión al respecto. Como prueba de ello, se optó por escribir sobre dos casos representativos de la forma que se asimiló el *Mokurito* en México, producto de la indagación sobre el conocimiento que se tenía de esta técnica con diversos maestros de reconocida trayectoria dentro de la gráfica nacional, como Per Anderson, Alejandro Alvarado Carreño, Alejandro Pérez Cruz, y otros tantos. Así, los dos casos serían el del maestro Shinzaburo Takeda, por ser un grabador de reconoci-



Figura 38. Sauret, N. (2014). *Arbor V.* [Mokurito].

dos méritos en la cultura de la gráfica en Oaxaca y el caso de Nunik Sauret, quien no ha buscado difundir su técnica más allá de su práctica personal⁵⁶ (y de quien el autor de la investigación aprendería una versión de *Mokurito*).

La grabadora mexicana María de Jesús Dolores Sauret Rangel, mejor conocida como Nunik Sauret, es una artista entusiasta interesada en los conocimientos que el japonés puede brindar desde sus formas particulares de hacer las cosas. Influida en gran parte por los aprendizajes obtenidos con Francisco Patlán⁵⁷ y posteriormente con Keisei Kobayashi,⁵⁸ aprendió el *Mokurito* en los cursos mencionados, de donde obtuvo parte de su técnica personal, la cual nutrió junto con sus conocimientos de pintura occidental, sobre todo al momento de sustituir procedimientos y materiales que sólo en Japón existen. Se expresa que es uno de los casos representativos, porque emplea dicha técnica como parte de su obra (Figura 38), visible en exposiciones tales como la más reciente, del año 2020, en el Museo Nacional de la Estampa en la Ciudad de México, "Instantes y silencios. Itinerarios gráficos de Nunik Sauret"⁵⁹. Ella es quien ha entendido la parte técnica del *Mokurito*, desde su originalidad, llegando incluso a sustituir materiales que en México no pueden conseguirse.

En el segundo caso, representa al grueso de la comunidad dentro de la gráfica, aún siendo japonés. Hablamos

56 Incluso, cuando en el 2017 se le entrevistó a la maestra, aún cuando tuvo una gran disposición por mostrar sus recetas y secretos técnicos, expresó que deseaba que no se hicieran públicos en su totalidad. Cuestión que, a la fecha, se ha respetado a cabalidad. Este último caso, ya fue desarrollado en Ruiz Martínez (2018:87,88,98,99) y en consecuencia solo nos reduciremos a mencionarla.

57 Comenzó esta relación con los japoneses a través de Keisei Kobayashi, ya que durante su estadía en Japón tomó clases con él. Es correcto decir que el intercambio México-Japón que produjo como resultado que se diera la exposición de Mokurito, y se dio en Guanajuato bajo la influencia del maestro Patlán.

58 Miembro de la asociación de grabado en Japón y maestro de la universidad de Tama en Tokio cuya especialidad recae en la técnica que le enseñó a Nunik, en Guanajuato, el grabado a buril impreso sobre papel gampi en maderas duras.

59 Para más información, revisar en: <https://museonacionaldelaestampa.inba.gob.mx/nuniksauret>

del maestro Shinzaburo Takeda⁶⁰, quien es la representación viva del artista japonés de mediados del siglo pasado y, en consecuencia, un caso cercano de cómo fue que vivió el maestro Ozaku sus años de formación artística. Forma parte de la influencia mutua de la generación de artistas japoneses que se maravillarían con la exposición de 1955, y conocerían sobre todo el muralismo, llevándolo a visitar México para aprender sobre él.

La tarde del veintidós de septiembre del año veinte de Shówa, Seita, que había muerto como un perro abandonado en la estación de Sannomiya, fue incinerado junto a los cadáveres de otros veinte o treinta niños vagabundos en un templo de Nunobiki y sus huesos fueron depositados en el columbario, los restos de un muerto desconocido. (Nosaka, 1967:23)

Como ejemplo del contexto histórico que les tocó vivir, y que Takeda atestigua por haber crecido en esa época, tenemos productos culturales japoneses tales como esta cita de la novela corta “La tumba de las luciérnagas” de Nosaka Akiyuki (1967), o de filmes como el de Shinoda Masahiro (1961) “El lago seco” [*youth in fury, dry lake*] (Figura 39), que contextualizan parte de la realidad que tuvieron que vivir maestros como Ozaku y Takeda en su infancia y juventud, relatado



Figura 39. Shinoda, M. (1961). Fragmento de Lago seco [*youth in fury-dry lake-Kawaita Mizuumi*]. [Largometraje]. Japón.

por el mismo Shinzaburo Takeda (2019, comunicación personal), en un país vencido y llevado a la miseria por la guerra, como él lo expresa, en donde todo el mundo buscaba trabajo y tenía hambre, relatando que en esas épocas los jóvenes o murieron de hambre o en la guerra, y que por dichos motivos, generaría movimientos de protesta estudiantiles, como se refleja en el filme mencionado de Shinoda (1961). En consecuencia, todo ello impactó el camino que ambos llevarían, vislumbrando dos hechos a partir de su relato, que hemos visto esbozados en lo expresado por Ozaku al principio de este capítulo; en primer lugar, el por qué tuvieron ese rigor de experimentar con la gráfica autodidácticamente y en segundo, la razón por la cual se esforzaron por emplear materiales comunes, debido a las carencias económicas y limitaciones de no tener materiales de arte (occidental) hechos en Japón, ni una economía estable para adquirirlos de importación por sus elevados costos.

La fortuna de poder contar con el relato del maestro Takeda (2019), dio precisamente la posibilidad de conocer más del contexto relacionado con los conceptos en torno al *Mokurito* en Japón, así como la de poder escuchar lo que un grabador japonés, radicado en México, desde 1974, tendría que expresar al respecto de este descubrimiento, que recibiría hasta la exposición mencionada. Es de conocimiento general que, al ser un maestro reconocido en su área dentro de Oaxaca y México, mantiene estrechas relaciones con la embajada de Japón en México. Es así como él se entera de primera mano, en tanto se encarga de recibir en muchas de las ocasiones a los artistas japoneses que llegan a México. Aún así, sobre el

60 El maestro Takeda se formó y desarrolló principalmente como pintor en la Universidad de Tokio, llegando en el año de 1963 a la ciudad de México con la finalidad de estudiar pintura mural con el maestro Luis Nishizawa.



Figura 40. Fotocopias tomadas de los textos que Takeda tiene sobre el Mokurito, noviembre 2019.

Mokurito menciona que sólo conoce datos (Figura 40), debido a que no le interesan técnicas más actuales,⁶¹ expresando lapidariamente que el tiempo del Mokurito ya había pasado, que incluso dentro de Japón sólo es practicada por los pioneros.

Lo que se esperaba al entrevistar a maestros como Takeda (2019), Nunik Sauret (2017), a algunos académicos de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM como Alejandro Pérez

Cruz (2017), Alejandro Alvarado Carreño (2017), a grabadores como Per Anderson (2016) de la Ceiba Gráfica e incluso a amistades de otros lugares como, de Colombia, a Jennifer Rubio (2016), era poder rastrear toda información disponible en personas relacionadas, directa o indirectamente, con la práctica o conocimiento del Mokurito, sobre todo, al conocer de la exposición del 2010 y haber conocido, al menos de nombre, dar con grabadores que presenciaron los cursos originales de dicha técnica o datos sobre cursos, talleres o lugares donde lo implementaban, desgraciadamente no localicé más que una preparatoria en Querétaro llamada Carl Rogers, con quienes tuve contacto, pero no pudieron acercarme a la maestra que impartía el curso, del cual me enteré indagando en la plataforma de videos YouTube, los talleres donde tenían anuncios, existentes en internet desde el 2010, ya no era impartido, y en uno de esos lugares incluso, me comentaron que ya ni si quiera tenían las recetas técnicas. Así es cómo se llegó a diversos pensamientos y observaciones, procurando no incurrir en juicios o prejuicios de lo que ha sucedido, habría que comentar lo que Alvarado Carreño (2017) expresó en su momento a este respecto, que simplemente los resultados que obtuvo con la información desde estos cursos originarios con los japoneses no fueron de su agrado, “imágenes planas y sin chiste”. Creo que se pensó que la técnica, mostrada en dos días, durante seis horas en total, iba a ser completa y suficiente, cuando en realidad, los japoneses trajeron los métodos y materiales tal y como lo concibieron en Japón durante un periodo de 30 años, registrándolos en el catalogo de la exposición. Es decir, si para experimentar con sus materiales propios se tomaron un tiempo considerable, habría que figurarnos lo que sucedería en otro lugar que adopta la técnica.

Creemos que los elementos que pudieran responder al por qué el Mokurito se sigue desarrollando así, corresponde a que su práctica se ha dado desde una visión sesgada, generalizada en occidente, se cree como algo extravagante y simple, y se ha dejado de lado la historia originaria relatada por sus creadores y sobre cómo es que ésta representa un conocimiento de una visión íntima del arte japonés, de la estampa japonesa, que a su vez contiene parte de su historia, su cultura, para México representa un gesto de amistad íntima. La respuesta a cómo es que se conciben las técnicas en la estampa, sobre todo las que les pertenecen a los otros, podrán leerse al final de todo este viaje, en las conclusiones, pero es de considerarse que, a estas alturas, el lector posea una respuesta propia. Empero,

61 Misayo Tsutsui (2019), asistente personal del maestro Takeda, expresa que sencillamente no le gustan las técnicas nuevas al maestro.

es natural que quienes se han acercado a esta técnica desde fuentes distintas a la original, reciban una desnaturalización que definitivamente, ya es otra cosa. Podemos decir, una variante o producto derivado, como aquellos libros o mangas que son llevados a la televisión o el cine, pero en este caso, sería más cercano a escribir o acercarse a la cultura maya, basados exclusivamente en el filme *Apocalypto* (2006) del norteamericano-australiano Mel Gibson. Espero que, con este ejemplo, el lector lo entienda de inmediato.

Estas visiones desnaturalizadas no deberíamos considerarlas como algo negativo, mal hecho o intencionado, ya que tanto Danielle Crennaúne, Ewa Budka, Jorge Eliècer, Alejandra Dorsch, Jeff Sippel, Nunik Sauret, como el autor de esta investigación, hemos practicado y desarrollado el *Mokurito* desde lo original. No para dar cursos vistosos y extravagantes de una técnica desconocida, o para dar conferencias por todo el mundo sobre la novedad no tóxica proveniente del Japón romantizado en occidente, sino para satisfacer una pulsión creativa. Porque al final de cuentas, la razón por la cual se ha indagado a profundidad se sustenta en el hecho de poder transcurrir dicho camino para llegar a un lugar de expresión en donde la madera y la mano del creador, a través del dibujo y el tallado, se manifiesten de una manera única e irrepetible. Con una técnica que brinda un sincretismo entre los conocimientos técnicos occidentales y la tradición japonesa del grabado, aunada a su estética particular. Estética alimentada por siglos de expresiones en torno a lo espiritual, a lo primordial del hombre en la naturaleza, que sea honesta consigo mismo en el sentido de sus intenciones y orígenes, evidenciado el cómo se practica y cómo ha cambiado. Expresiones de la forma en la que en Japón conciben sus prácticas, como la gráfica impresa, brindándole un gran respeto a lo pretérito entendiendo que el presente, aún cuando se utilice una técnica de hace 500 años, tendrá un resultado único y distinto al de otras épocas, que, en consecuencia, se corresponden con el hoy. Sin ser relevante si las nuevas formas o métodos funcionan o son igualmente vistosos a los ojos del extranjero.

Otorga la oportunidad de explorar una técnica originada para crear, a diferencia de las técnicas gráficas de impresión que son un reciclado de tecnologías obsoletas para la industria editorial. En donde el dibujo sea directo e indirecto, sea con lápiz, pincel, o tóner, con barras o tintas aguadas, la fuerza inherente de la madera como mediador y soporte de los gestos que se realicen o se hayan realizado naturalmente, aunados a la posibilidad de ser empleados juntos en la estampa, para armar múltiples escenarios con un gesto; sin necesidad de contar con máquinas o talleres equipados ni que se requieran de un equipo de trabajo sofisticado que facilite todo el proceso, sino simplemente con el pensar, el sentir, y con el contar con la comodidad de cualquier lugar, pueda darse una simbiosis ideal. Con ello se democratiza el acto de crear al hacer práctica su metodología y accesibles los materiales, necesitando sólo una madera, dibujar en ella, colocarle tinta y sacar una impresión, tal como le respondieron a los Budka hace ya diez años.

44 • MOKURITO Para el mexicano, el que los artistas utilicen la técnica japonesa para crear alrededor del mundo representa algo más que un gesto de amistad, recordando lo que Takeda (2019) expresó sobre la intención de Ozaku. Sin olvidar que parte del gran legado cultural de México se corresponde con lo que ha absorbido de otros lugares, sea en gastronomía, artes plás-

ticas, música, etc., en este caso, Japón ha invitado personalmente al mexicano, a conocer su cultura e incluso a formar parte de ella. Así, no solamente el *Mokurito* invita al mexicano a practicar un nuevo método de estampar imágenes en papel, sino que lo conmina a reflexionar sobre su propia práctica artística al llevarlo ante un método que, utiliza un material tan natural y primitivo como el origen de la vida misma, que representa una fuente de oxígeno primordial, y que emplea el interior del artista directamente, al llevarlo a plasmar la expresión del dibujo directo sobre su soporte, utilizando procesos químicos esenciales tales como el que se deriva de combinar agua y aceite, y haciendo uso de productos naturales, como la goma arábiga, que forma parte de la sabia del mismo árbol; y que se sujeta al interés de la humanidad de estampar una imagen sobre un soporte plano, como papel o tela, uniéndolo todo al obtenerse en una imagen única que con ningún otro medio podría obtenerse. Todo ello, partiendo de materiales que nos circundan y que son asequibles y a través de procesos que permiten realizar la práctica con recursos materiales y humanos limitados cuya impresión se deriva de la presión corporal brindada por los pies, extremidad que está en contacto con el suelo que pisamos, la tierra misma. Invitando a un encuentro íntimo entre tu idea, su realización y la obra en forma de estampa.

Existe una canción, que se dice que fue hecha en conmemoración del 90 aniversario de la migración *Enomoto*, de la que considero pertinente incluir un segmento para concluir este capítulo, expresa el lazo especial que mantienen ambos países y que vive en el posible legado que podría dejar el paso del *Mokurito* por estas tierras:

El sol de Japón en el cielito lindo
Resuena esa trompeta con alegría mariachi
Corazón y *kokoro* como uno solo
Ahora, vamos, baila, vamos, baila. La canción del amigo
México lindo, lindo, lindo, lindo, *nipon*
Ligeramente en un círculo, canción del amigo. (Amigo Ondo, Hoashi Mariko/ Hedijiro Mimura, 1977. Traducción por Gustavo Ruiz 2021)

A continuación, relacionado con la aplicación del *Mokurito*, se muestra cómo este adentramiento histórico-técnico-conceptual puede convertirse en un lenguaje artístico que es característico de un joven mexicano que jamás ha viajado más allá que su propio continente. Habrá que considerar que la técnica será mostrada en dos partes, la relacionada con la praxis artística personal, con las nociones de interior y exterior, de dibujo, de retrato gráfico y a través de dos casos específicos que se relacionan con la estética de la obra final del autor, y con el recurso del transfer. Terminando el texto, en lo que respecta a la segunda parte, relacionada con el concepto-tema de la obra, y con su composición fundamental en el proceso creativo. Lo que se pretende en ambas partes va de la mano de lo que el poeta Bashō expresó hace siglos: “No sigo el camino de los antiguos: busco lo que ellos buscaron”. (en Paz, 1957: 74)



2. Consideraciones técnico-conceptuales de la obra gráfica final: relación Mokurito, el interior y el exterior a través del dibujo, el traslapo, yuxtaposición, transferencia en dos casos representativos del retrato gráfico moderno y el misterio de la electrotransferencia.

No puedo hacer una línea entre el exterior y el interior, porque no sabría en qué lugar estar, si en el interior o el exterior [...] es como caminar en el mar, y que llegara una ola de algún lugar para llevarte a otro lado. (Hatch Kotaro, en Novelo, 2011, del documental interior-exterior.)

Como se expresó en el proemio de esta disertación, y saliendo un poco del rigor académico para así pasar a expresarse en primera persona, a principios del año 2016 me encontré con el *Mokurito* por una necesidad personal de encontrar una manera de seguir practicando la litografía sin tener que recurrir a la compra y búsqueda de un equipo especializado para lograrlo. La necesidad me llevó a conocer a fondo todo lo relacionado con esta técnica, a encontrarme con un escenario de precaria información, misma que fui recabando, y que fue incluida tanto en una investigación pretérita como en estas páginas. No hay mayor razón para expresar sobre el porqué presentarla aquí que disponerla, más allá del conocimiento implícito que se dio al encontrarla, moviendo las entrañas, incluso, de lo que hasta en ese momento yo tenía entendido sobre la práctica de las artes.

No se pretende ser reiterativo, simplemente se busca ser lo más honesto posible al respecto. Punto desde el cual, lo que se desea expresar es que la investigación sobre el *Mokurito* y sus resultados corresponde a la necesidad de crear empleando el recurso litográfico sobre madera como recurso plástico, sin ninguna limitante. Por lo tanto, si se ha hablado de la investigación que corresponde a este proceso sobre el *Mokurito*, donde se tuvo que indagar desde su origen primordial a una mayor profundidad para poder tener éxito en el recurso plástico que se le incorporó para esta obra que se presentara en estos dos capítulos restantes, ahora corresponde a la obra en sí misma. Compuesta por conceptos generales, que en esta primera parte se tratará de abordar, conceptos locales y proceso creativo, correspondiente a la segunda parte, y al último capítulo.

“Dentro de nosotros hay algo de lo que no se tiene nombre, esa cosa es lo que somos” (Saramago, 1995:204), un “algo” que en ocasiones es interpretado como “algo” que se sabe, pero de lo que no se es plenamente consciente. A título personal, es de este algo de donde proviene toda creación y la capacidad sensible de poder transformar la materia e ideas en imágenes, en este caso. Parte de, como lo expresa el epígrafe inicial, no saber si se está en el interior o exterior, de concebir ambas circunstancias, incluso, como un solo lugar en donde se pueda estar en uno o en ambos al mismo tiempo. Como un sollozo profundo e incontenible, que surge desde el interior por situaciones exteriores que afectan nuestra psique y nos hacen sentir esa pulsión de llorar, expresión de dolor o alegría según sea el caso.

Como si el Arte siguiera “una línea de desarrollo interno y al mismo tiempo reacciona hacia el mundo exterior”, como expresa Burke (2001: 38).

Interior, según Moliner (1998), es aquello que se aplica a lo que está, se lleva, se hace, ocurre, etc., dentro. Algo oculto, profundo, algo que parte de dentro, también conjunto de pensamientos, sentimientos, etc., o parte de la mente, que no se exterioriza, en la intimidad; el exterior, es aquello situado en la parte de fuera de una cosa, o sea en contacto con lo que la rodea, fachada o parte que queda a la vista, de una cosa, espacio que rodea la cosa de que se trata, siendo oposición al interior. Relacionado con ello, el pintor francés Jean Dubuffet (1985:92) expresaría que, donde el arte consiste esencialmente, en esa exteriorización de los movimientos de humor más íntimos, más profundamente internos del artista, movimientos que todos llevamos dentro de nosotros, siendo muy conmovedor encontrarnos frente a frente con su proyección. Según Dubuffet (1985: 92), “Es precisamente ese enfrentamiento con nuestros más profundos mecanismos que se nos antoja una revelación apasionante y que proyecta una luz sobre nuestro propio ser y sobre el mundo, y que nos permite ver las cosas que nos rodean con unos ojos distintos a nuestros ojos habituales”.

El hecho de usar las manos o el cuerpo entero al momento de crear algo denota este diálogo entre el interior y el exterior del que nos habla Dubuffet, sobre todo si el lector es un creador; siendo el primero expresado en la sensibilidad con la materia y la forma, la intuición y creatividad interna que generan las imágenes o pensamientos que se exteriorizan, así como lo que Dubuffet comenta, los “movimientos de humor más íntimos”. Se manifiestan al exterior en la manipulación de la materialidad o corporeidad de las cosas o lugares, siendo más evidente en lo bidimensional a través del gesto, donde “no existe algo interno que no se revele en el exterior”. (Tetsuro, 1935: 222)

Es importante hacerle ver al lector que estas indagaciones que definieron el *Mokurito* y sus sentidos desde su origen e interpretación, tienen la capacidad de develar conocimientos, en este caso componentes creativos, que los japoneses expresaron a través de dicho recurso. En este caso, lo más elemental y evidente que se expresa en el soporte de madera y al momento de ser impreso, es la posibilidad de mostrar formas de dibujo únicas, sus diversas maneras de manifestarse y la posibilidad de poder utilizar dichas formas estampándolas no solamente como una imagen por sí sola, sino pudiendo componer nuevos espacios, con una imagen sin fin. Una expresión proveniente de ese interior, que como más adelante se verá, es una manifestación del universo interno de los seres humanos. No es exclusivo de la cultura no occidental, o de la occidental, es algo que pone de manifiesto el hecho del arte como algo aplicable en todos lados, por ser una expresión casi primitiva del hombre.

2.1. El dibujo en la praxis del Mokurito y sus significados en el autor.

Esta expresión, se da fundamentalmente desde que el dibujo se manifiesta en nuestras vidas, del cual prácticamente se desprende cualquier creación plástica, directa o indirectamente. No importa si se vale del uso de recursos digitales o análogos, o de elementos

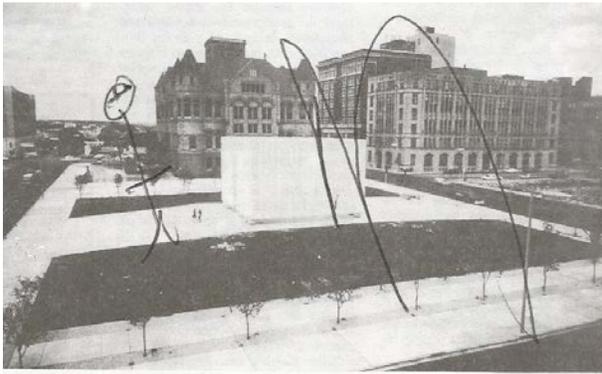


Figura 41. Ruiz Martinez, G. (1995) *Garabateo infantil personal sobre una enciclopedia*. [Dibujo]. México.

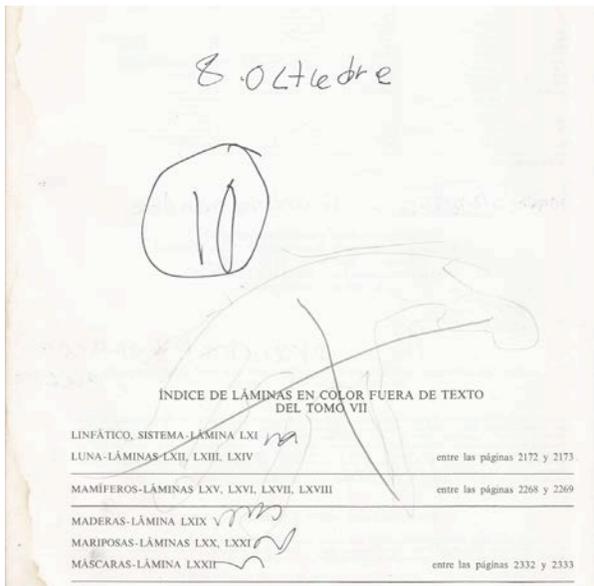


Figura 42. Ruiz Martinez, G. (1995) *Garabateo infantil personal sobre una enciclopedia 2*. [Dibujo]. México.

físicos, cuya silueta y corporeidad puede ser plasmada en un soporte a través de delinearla, o de aplicar pintura en aerosol, o si se hace, como los primeros hombres lo hicieron, escupiendo pigmento. El dibujo, como veremos, significa esencialmente el primer paso que da todo hombre, que en un inicio es un infante, a la expresión artística, como Berger (2000:13) expresaría, donde la vista llega antes que las palabras, así el niño mira y ve antes que hablar, siendo la vista la que establece nuestro lugar en el mundo circundante. Pero habría que ahondar un poco más al respecto.

Esto toma sentido, cuando se observa de cerca cómo es que se va desarrollando la sensibilidad en un niño a través de ver el desarrollo de la sobrina de dos años del autor del texto, quien, sin siquiera poder hilar una expresión verbal completa, si se ha sentido fascinada y estimulada por los colores, formas, texturas, imágenes y videos e incluso ha comenzado con el acto del garabateo que, como Jerez Conde (2004:48, 49) afirma, significa que el niño o niña está plasmando su percepción propia del entorno que le rodea, así como sus sentimientos,

impresiones y experiencias, incomprensible y perceptible para los demás como un simple garabato, pero que en realidad pudiera ser un símbolo cargado de un gran significado (Figura 41). Como lo expresaría Arnheim (1954:179), los niños y los primitivos dibujan generalidades y formas no proyectivas precisamente porque dibujan lo que ven, siendo innegable que los niños ven más de lo que dibujan.

Independiente del camino que decida emprender cada individuo hasta la adultez, todos experimentan en menor o mayor medida esta actividad. Lowenfeld y Lambert Brittain (1947:119), expresan que este primer trazo representa un paso muy importante en el desarrollo de las personas, pues es el comienzo de la expresión que no solamente la conducirá al dibujo y a la pintura, sino también a la palabra escrita. Esto representa una actividad física, que no solamente trata sobre percepción y expresión (Figura 42), abarca ámbitos tan básicos como la psicomotricidad que nos permitirá el desarrollo de ciertas habilidades con las manos, algunas muy sencillas y básicas como sostener objetos, controlar la fuerza y conseguir el grado de precisión que posteriormente será vital para el desenvolvimiento de cualquier actividad que lo requiera.

Según Dondis (1973:13), estas habilidades se dan con las primeras experiencias de aprendizaje a través de la conciencia táctil, aunado al reconocimiento con el olfato, el oído y el gusto en un rico contacto con el entorno. Lo icónico (la capacidad de ver, reconocer y comprender visualmente fuerzas ambientales y emocionales) supera rápidamente estos sentidos, llegando al grado de organizar nuestras exigencias y nuestros placeres, nuestras preferencias y nuestros temores, dentro de una intensa



Figura 43. Ruíz Martínez, G. (2019). Dibujos de memoria personales pertenecientes a ejercicios de la asignatura "Dibujo contemporáneo de la figura humana" con el maestro Javier Anzures, Academia de San Carlos, UNAM. [Dibujo]. 2 piezas de 1.50 x 3 metros aproximadamente. México.

dependencia respecto a lo que vemos, o a lo que queremos ver. Así, todo ello no solamente representa una manifestación primordial de expresión de un ser humano, sino que demarcan un desarrollo que llega hasta el lugar donde algunos nos encontramos, aquellos a quienes nos interesan las artes visuales, y que se cristaliza en la práctica del dibujo ya a una edad adulta. Como lo expresaría el estadounidense Kimon Nicoláides (1941:17), un impulso tan natural como el impulso del habla, pero el cual debe entenderse como el acto de observar de manera correcta teniendo contacto físico con todo tipo de objetos y a través de todos los sentidos. (Figura 43)

El acto que relata Nicoláides (1941), el de observar de manera correcta empleando todos los sentidos más allá de la simple vista, está relacionado estrechamente con lo que se conoce como percepción. Según Moliner (1998), es la acción de percibir, es decir, enterarse de la existencia de una cosa por los sentidos, o por la inteligencia servida por los sentidos. Esta cuestión puede ser entendida desde la acción como "ver", aunque implica además reconocer aquello que vemos, "conocerlo de antemano, para poder así aventurar una hipótesis sobre su significado, forma, tamaño, materiales, etc.", siendo esta aportación interna fundamental, como lo expresa Gómez Molina (1995:501), al ser necesaria siempre una contribución constructiva por parte de la mente para poder dotar de significación los estímulos que proceden del exterior, que en la mente pueden moldearse y examinarse a través del dibujo .

De tal manera que toda percepción exige siempre una labor de interpretación, para la cual la distancia y el tamaño van correlacionados, influyendo en los deseos y temores del observador, que según Arnheim (1954: 60), comienza con la aprehensión de rasgos estructurales sobresalientes, los cuales son los datos primarios de este concepto, producto de una ex-

perencia directa y más elemental que el registro del detalle individual. Realiza a nivel sensorial lo que en el ámbito del raciocinio se entiende por comprensión. Desde este punto de vista y tomando en cuenta que al dibujar estamos empleando activamente la percepción, y como Hill (1966:9) afirmaría, el dibujo es un medio para el conocimiento, a su manera particular, y si lo trasladamos al dibujo en el *Mokurito*, brinda dicho conocimiento desde la concepción del dibujo en Japón.

La idea de dibujar como un implemento de ver es el Porqué del dibujo. Ver significa mucho más que ojos sanos y abiertos: es una condición activa. La visión seductora busca significado en el aparente caos de nuestras percepciones, y dibujar como un acto de ver da ventaja a los múltiples niveles de experiencia. Obviamente, el sentido de ver aquí es intencionalmente amplio y, a veces, metafórico. (Hill, 1966:11)

Esta experiencia actúa directamente en lo que comenta Dondis (1973:13), en la intensa dependencia respecto a lo que vemos o queremos ver, relacionado justamente con la manera en la que vemos y miramos. Para Nicolaïdes (1941: 23,25) ver es observar utilizando los cinco sentidos tanto como lo permita el ojo, siendo imprescindible lograr un contacto físico, reciente y vivido, con aquello que se dibuja, con tantos sentidos como sea posible y, por lo tanto, significa mucho más que simplemente mirar con el ojo, que, al hacerse de manera correcta, se llega al aprendizaje del dibujo.

Nadador ciego, me he obligado a ver, y he visto. Y me he sorprendido y entusiasmado de lo que he visto, y he deseado identificarme con ello. (Atribuido a Max Ernst, en Bauduin, 1948:133)

La importancia de hacerle notar al lector el posible origen de la acción del “ver”, en el sentido semántico más amplio posible, es reforzar la idea de que el acto de crear incluye a todo el mundo, sin importar razas, culturas, regiones, etc., y que incluso tiene la capacidad de superar barreras entre países, similar a lo que Berger (2005:95) manifiesta desde un ejemplo personal, en donde se puede comunicar a través de gestos, con diagramas dibujados o con actos, con alguien llamada Marisa, sin compartir un lenguaje ni hablado ni escrito, encontrando en el dibujo una manera de dialogar, de comunicarse. Aprehendiendo, de manera intuitiva, conceptual e ideal, al objeto, como expresaría Gómez Molina (1995: 23), “de un modo obsesivo, para tratar de comprender nuestro ser y las relaciones que mantiene con el entorno a través de las cosas”.

Una de las primeras expresiones físicas que sucede cuando se comienza a manifestar el aprender a ver, radica en el gesto artístico, o como algunos lo conciben, en el acto de hacer una línea o marca, que se puede ver intuitivamente desde la comprensión interna en el dibujo. Según Moliner (1998), éste se define como el movimiento de las facciones de la cara o de las manos, que, generalmente, expresa un estado de ánimo; posición habitual de las facciones, que expresa cierto estado de ánimo o cierta manera de ser habitual; acción realizada en un impulso afectivo o el aspecto de algunas cosas inanimadas. Similar a esta cuestión de expresión del ser a través del rostro, el gesto tiene que ver con la expresión del

interior hacia el exterior a través de la manipulación plástica de los materiales.

Análogo a lo que Mira-Perceval Graells (2007:4,20-21) expresaría sobre el gesto en la pintura, se puede decir que es una pulsión vital que surge del interior y cuya extensión es la mano, como una exteriorización del yo más interno e inconsciente, expresión pura no contaminada por el pensamiento consciente de sentimientos y sensaciones difícilmente rescatables o expresables mediante el razonamiento. Siendo para ella el camino o vía entre el interior y el exterior, entre lo visible y lo invisible, entre lo consciente e inconsciente, entre lo controlado y lo que se escapa a nuestro control. La plasmación misma de la inmediatez, la aparición de un instante suspendido, una huella del momento mismo de la ejecución, que constituye la expresión de un estado psíquico, el registro de una pulsión, que podemos ver materializado desde lo que conocemos como trazo, los cuales, como Hill (1966: 8) expresa, son simbólicos del acto que los produjo, donde cada línea o trazo caracteriza el punto de respuesta sensible, manteniendo la sensación de que el material y la mano se deslizan rápida y firmemente, pero con delicadeza sobre una superficie, dejando una fina cantidad de material en su rastro. (Figura 44)



Figura 44. Ruíz Martínez, G. (2015). Fragmento del grabado personal, "Requiem" [xilografía] 40 x 30 cm. México. En este caso, el gesto se manifiesta dentro de la gráfica impresa, con trazos que se pueden dar no solamente con pigmento, sino con cortes sobre la superficie, en este grabado, en la forma que se devela la imagen a través de cortes que recuperan la luz, aprovechando el relieve del soporte.

Un estado donde no existe el arrepentimiento y donde el tiempo de ejecución de ese estímulo automático es de gran importancia. Un momento donde la vida interior del artista sale y, como resultado, expresa su visión personal del mundo. (Mira-Perceval Graells, 2007:4,20-21)

Por tanto, si dibujar involucra el acto de hacer una marca, línea o incisión en una superficie visible en el trazo, expresión viva del gesto, entonces este último es parte de su lenguaje único. Según Hill (1966:8), este lenguaje funciona como un medio de recopilar, ordenar, relacionar y retener la experiencia, en donde se albergan los pensamientos de memoria en palabras e imágenes, y el laberinto de sensaciones y percepciones que entran en nuestra mente reciben una forma a través del lenguaje, el primer instrumento de orden. Es un incentivo y un medio para lograr una comprensión de la experiencia, siendo más que un simple gesto: un proceso de pensamiento visual que permite al artista transformar en una consecuencia ordenada lo que percibe en la experiencia común, siendo para él en realidad una forma de experimentar, una forma de medir las proporciones de la existencia en un

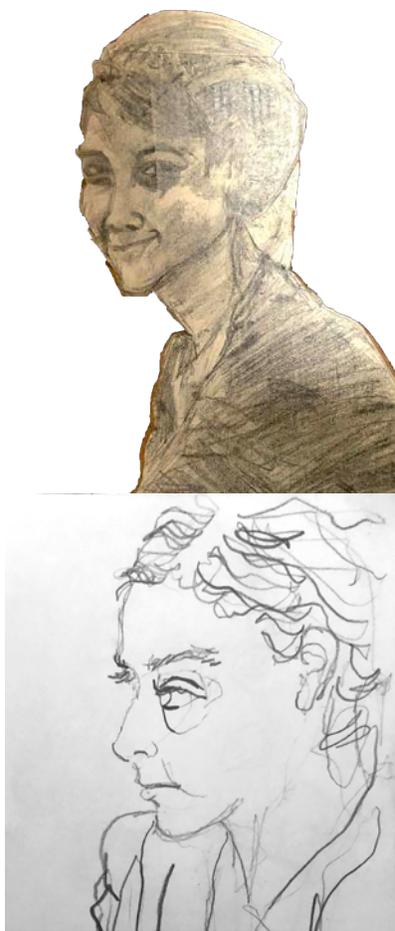


Figura 45. Ruiz Martínez, G. (2012, 2015). Superior: retrato de Alejandra del 2012, Inferior: retrato de Alejandra del 2015. [Dibujo]. En este caso, se puede ver la diferencia entre los dibujos de una misma persona, desde los modales mecánicos e impersonales que expresa Dubuffet, como parte de la praxis personal del autor, para buscar liberarse de dichos modales, buscando la expresión de la línea en el trazo.

momento particular, llegando entonces a la conclusión de que dibujar, es ver.

Berger (2005: 3) manifiesta que dibujar es descubrir, siendo este acto lo que nos fuerza a mirar el objeto que se tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir en la imaginación, o, si dibuja de memoria, lo que fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar el contenido de su propio almacén de observaciones pasadas. Siempre y cuando, como lo infiere el autor de la investigación, se tome en cuenta que esto se logra, análogo a lo que Nicolaïdes (1941: 20) expresa, como “resultado del conocimiento acumulado con que se observa la vida alrededor”, más allá de una práctica constante y repetitiva, siguiendo cánones rígidos como a veces acontece con el dibujo de estudio. Donde, como Dubuffet (1975:50) manifiesta, habrá que alimentarse de inscripciones, de trazados instintivos, respetando los impulsos, las espontaneidades ancestrales de la mano humana cuando traza sus signos, salvaguardándolos, e ir en contra de estos, huyendo de todos los modales mecánicos e impersonales. Tanto más aparente será la mano del artista en toda la obra, y tanto más conmovedora, humana y expresiva habrá de ser, sintiendo al hombre y todas sus debilidades y torpezas. Lo mismo que las veleidades y aspiraciones propias de y con los materiales utilizados, las veleidades, contracciones nerviosas y reacciones propias de la mano, que deben aparecer en escena al final de la obra, y saludar al público con los actores. (Figura 45)

El dibujo y la pintura son medios para expresar algunas de nuestras ideas sobre objetos, las cuales se han formado por medio de la experiencia visual, sin ser, necesariamente, un registro literal de dichas experiencias. Nuestro concepto de un objeto dista mucho de ser igual a la proyección de ese objeto en la retina del ojo. De hecho, podemos expresar nuestro concepto, en términos de dibujo o pintura, sin imitar de forma alguna la imagen visual. Quizá alguno pinte de manera abstracta y otro no, pero ambos utilizan los mismos impulsos, y cuando lo usan de la manera adecuada, se puede producir una obra de arte. (Nicolaïdes, 1941: 251)

Es precisamente esto expresado por Nicolaïdes, a donde se quiere llevar al lector. Como al principio se comentó, aún siendo adulto, yo mantengo la esencia primigenia que me ha empujado, desde que tengo memoria, al papel y al lápiz, al yeso seco de los escombros convertido en gis y al suelo de concreto, al ladrillo rojo convertido en material de trazados a color y ahora, a la tinta grasa, al negro profundo y a la madera. Plasmar mi concepción del entorno, así como los sentimientos, impresiones y experiencias, en pocas palabras, de todo

el mundo interior que se construyó a partir de percepciones de lo que nos rodea, de las imágenes mentales sobre la realidad, que a su vez se comparten con todas las personas, aún siendo particular y única. Reflejado de manera inconsciente e insistente en el empeñamiento por dibujar de las personas, por medio de retratos en un sentido semántico amplio, que es al final de cuentas lo que más se encuentra en nuestra mente, por la misma experiencia de la vida humana, que se relaciona siempre con nuestro contacto y conexiones emocionales con otros (Figura 46).

Habría que considerar que la obra final, así como los dibujos, son retratos. Esta palabra significa, según Moliner (1990), una pintura o efigie principalmente de una persona, una fotografía de una persona, descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona, aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa y una combinación de la descripción de los rasgos externos e internos de una persona. El arquitecto y profesor de estética Pedro Azara (2002:12) expresa que todo retrato consiste en una representación, distinguiéndose históricamente desde la antigüedad a dos maneras distintas de plasmar algo o alguien: una pintura o una fotografía, las cuales representan mediante la perfecta y plausible reproducción la apariencia física, centrándose ante todo en la imitación convincente de la cara.

Para los hermanos Francastel (1978:9) es una concepción que ha sufrido cambios, primero aludiendo a Littré, como la imagen de una persona realizada con la ayuda de algunas de las artes del dibujo, para posteriormente tomar en cuenta todo lo que no omite lo vivo y lo múltiple que se desliza en el retrato, silenciando toda la variedad de sentidos adicionales con que se ha impregnado. El artista italiano Mario Prasinis, aludido en Francastel (1978:10), expresaría al respecto que, desde su perspectiva, no se conoce ni las cosas ni las personas, se les reconoce, ya que ninguna persona permanece fija, siendo necesario admitir la acción del espectador sobre la pintura como se admite la acción del pintor sobre la cosa imaginada, la acción del que mira sobre lo que se mira, siendo suficiente con que se reconozca.

Según Francastel (1978:10) se trata siempre de la sobrecarga de los sentidos, con la diferencia, empero, de que en la actualidad es necesario buscarlos fuera de la imagen en la conciencia y en la sensibilidad subjetiva de cada uno de los espectadores y de los artistas. Dubuffet (1985: 62) expresa que, al abordar un retrato, le gusta pintar hechos generales, un arquetipo, una síntesis de todos, "si pinto la efigie de un hombre, me parece suficiente que mi pintura evoque efectivamente un rostro de ser humano, pero sin particularidades



Figura 46. Ruíz Martínez, G. (2013-2014). Dibujos cotidianos en el metro de la CDMX. [Dibujo]. México.



Figura 47. Dubuffet, J. (1945). Mecanógrafa. [Litografía]. Francia.



Figura 48. Superior: Kuniyoshi, U. (1843-47). Garabatos en la pared del almacén. [Mokuhanga]. Japón; Inferior: Hiratsuka, U. (1930) Niña. [Sosaku hanga]. Japón. En este caso, manifiesta el cambio interno del modo de ver del japonés, antes de la influencia de la cultura hegemónica internacional y después. Japón.

accidentales, que son tan vanas.” (Dubuffet, 1985: 62) (Figura 47). De manera análoga, el pintor irlandés Francis Bacon (1985) expresa que busca recrear en otro medio, en este caso la pintura, la realidad de una imagen que le excita o agrada. Partiendo de tal hecho, al abordar un retrato, le gusta, primero que todo, estudiar la estructura de los rostros, sus movimientos, todas esas cosas le parecen importantes, realizándolo casi siempre de personas que conocía muy bien, a menudo pintándolos de memoria y aunque utilizaba a veces sus fotografías de referencias, no las utilizaba para copiarlas, simplemente las usaba como referencia cuando no estaban allí, se trata de recrear la imagen de quien se retrata, pero sin que parezca una ilustración de esa persona.

Empero, hay que considerar que un retrato como tal, no es una representación fiel de la realidad, como Gubern (1996:8) expresó, aludiendo a Platón, pudiendo ser considerado como una imagen referente y no una copia o como Burke (2001:37) lo expresa, una imagen que más que reflejar la realidad social, la distorsiona por las intenciones de los autores, lo que constituye un testimonio de ciertos fenómenos y mentalidades, ideologías e identidades. Pero, si tiene la capacidad de “ofrecer testimonio de algunos aspectos de la realidad social que los textos pasan por alto” (Burke, 2001:37), y como Burke (2001:32,33) dice, dichos retratos recogen las ilusiones sociales y una representación especial de la vida corriente, proporcionando un testimonio impagable a todos los que se interesan por la historia del cambio de esperanzas, valores o mentalidades. (Figura 48)

En este caso, puede considerarse, como Burke (2001: 38, 30) expresaría, un “espejo deformante”, una “forma simbólica cargada de poses, gestos, accesorios u objetos representados que siguen un esquema y a menudo cargados de significados”. En este sentido dicha imagen puede considerarse, Gubern (1996:22) comenta, cómo es que la presencia simbólica de una ausencia puede “dar testimonio de aquello que no se expresa con palabras, ciertos puntos de vista o miradas” (Burke, 2001: 38), ayudando a la posteridad a mantener la sensibilidad colectiva de una época pasada. (Figura 49)

Llegando al hecho de que en general, las imágenes no son reflejos exactos de la realidad, en este caso, los retratos no

son una representación completamente real de una persona. Estos contienen, dentro de sí mismos, diferentes aspectos tales como gestos, corporeidad, significantes, emociones propias, intencionalidades de quien la realiza, es decir su psique personal. Por lo tanto, lo ideal sería aprovechar esta naturaleza del retrato, a través de la experiencia personal, para poder exteriorizar estas cualidades únicas que pueden ser expresadas en la creación artística y que, para algunos, difícilmente pueden ser manifestadas por medio de las palabras. Es necesario entender que, así como lo menciona Burke, se trata de una distorsión que tiene esa potencialidad de manipularse al ser una manifestación externa de la interpretación interna de quien desea plasmar la imagen, ya sea la apariencia exacta o esencia de una persona, o algo más de lo que se quiera decir sobre ella.

En el retrato se puede establecer un diálogo entre el interior y el exterior en distintas formas y matices, cargándose de características únicas y distintivas con el paso de los siglos. Es evidente que esta necesidad por representar ya sea en imagen o escultura, formas de la realidad, en este caso personas, viene en esencia desde la existencia de nuestro antepasado más remoto, el homo sapiens, que dejó huella de su existencia a través de imágenes y objetos. (Figura 50), pero el hecho de mencionarlo es simplemente para dar una perspectiva de la cantidad de años y representaciones del hombre que existen en todo el mundo, siendo para nuestro propósito imposible de abarcar en su totalidad.

Pero, al abordar la disciplina, desde la que estamos hablando, la gráfica, el tiempo se acorta ya que las estampas más antiguas de las que se tiene conocimiento son del siglo VIII d.C., provenientes de Asia Oriental, mientras que en occidente surgen hasta el medioevo europeo. Es evidente, que como Francastel (1988:9-10), puntualiza, se han suscitado cambios en el retrato con el paso de los siglos, de la figuración, la búsqueda de un realismo, hasta llegar a lo real, llegando a lo abstracto. (Figura 51) Empero, sobre lo que es la realidad o lo real, habría que considerar que:

Solo es real el tiempo; apresararlo, resucitarlo por obra de la memoria creadora, es aprehender la realidad [...] la única realidad es la irrealidad de nuestros pensamientos y sentimientos. (Paz, 1957:64)



Figura 49. Allan, D. (1744-1796). El origen de la pintura (La doncella de corinto) National Galleries of Scotland. En esta imagen, esta representado el mito del origen de la pintura o la imagen de la que habla Gubern en este párrafo citado previamente, en donde la sombra es un símbolo de la persona real y su ausencia, recordando que el relato expresa que una mujer al saber que su amado se iría a la guerra, se le ocurre trazar con carbón su silueta en la pared antes de que se marchara.



Figura 50. (7350 a.C.) Cueva de las manos [Pinturas rupestres]. Santa Cruz, Argentina.



Figura 51. Superior izquierda: (Siglo X) Amida Buddha. [Estampa sobre madera]. Japón.; Derecha: Harmenszoon Van Rijn, R. (1656) Jan Lutma. [Aguafuerte, grabado y punta seca]. Países Bajos; Inferior izquierda: Basquiat, J. M, Título desconocido, [Intaglio]. EE. UU.

En gran medida, las manifestaciones comenzaron con la representación de entes espirituales propios de las nociones religiosas, como en Japón la imagen de buda o en occidente las deidades bíblicas. Buscando formar una imagen de un ente del que sólo se conoce en relato, es decir se trataba de ilustrar, formando una imaginería colectiva que perduraría por varios siglos. Acompañando los cambios de las sociedades con el devenir del tiempo, el retrato gráfico igualmente pasó de lo religioso o lo imaginativo, y a representar personajes de la burguesía, a reyes, eclesiásticos o, en el caso japonés, a actores, para posteriormente representar a los trabajadores, cargando la obra de contenido más social, hasta llegar al siglo pasado con el que prácticamente se generaron cambios drásticos de representación, propios de la época, como los que veremos a continuación. El retrato es mostrado entonces desde sus capacidades gráficas, icónicas y simbólicas, más que como un fiel espejo de la realidad. Como se vera a continuación.

2.2. Los retratos gráficos “Booster” de Robert Rauschenberg, y “September,1, “74” de Tetsuya Noda, y su relación con la estética de las obras finales.

Me gustaría que mis imágenes se puedan separar tan fácilmente como se pueden juntar, para que pueda reconocer un objeto cuando lo esté mirando. (Rauschenberg, en Swenson, 1963:8, del original en inglés)

Desde estos puntos es necesario definir que, lo que me compete no es todo el retrato gráfico histórico, o todo el tipo de dibujo que se puede hacer, lo que podría llevar a cualquiera a un texto inabarcable por la cantidad tan extensa de información que existe al respecto, de lo que se trata es de ofrecer aspectos relacionado con las partes estructurales de mi praxis como artista gráfico. Entre las cuales, fundamentalmente, se encuentran un par de recursos gráficos que recurrentemente utilicé de manera inconsciente, es decir, sin intención de tomar conceptos ajenos y aplicarlos. Se trata de elementos compositivos fundamentales –que fueron incluidos en mi trabajo como artista, y que han sido incluidos también por algunos otros autores–, que constituyen la imagen en general: el traslapeo o superposición y la yuxtaposición. Pretendo definir tales términos a través del análisis de “Booster”, también conocido como “autorretrato”, estampa que es parte de la serie “Booster and 7 studies” de 1967 del estadounidense Robert Rauschenberg; y de “september 1, “74” del artista japonés Tetsuya Noda, estampa que es parte de la serie de diarios de 1974.

Una primera definición de estos elementos podría partir de lo propuesto por el ensayista y artista Juan Martínez Moro (1998: 71,72), quien expresaría que estos componentes en la gráfica impresa representan dos de los más singulares recursos plásticos y semánticos en el que las formas y lenguajes se mezclan e interfieren, a la vez que permanecen aislados, en el que la primera, la superposición, agudiza todavía más la idea de choque entre dos naturalezas combatientes, y la segunda, la yuxtaposición, considerada, ante todo, como un recurso de composición, toma al papel no sólo como un mero soporte, sino como el auténtico “plano de la composición”, donde la plancha o las planchas quedan instrumentalizadas o convertidas en partes de una composición en la que es posible introducir elementos de distinto origen. Para Arnheim (1954: 264-265) algunos artistas modernos, entre ellos los

cubistas, emplearon el primer elemento para desmaterializar la sustancia física y romper la continuidad del espacio, siendo los realistas quienes, como expresaría Arnheim (1954: 146), habían “iniciado la destrucción de la integridad orgánica; habían hecho incompletos los objetos, o separado sus partes interceptándolas con cuerpos extraños.”

Yuxtaponer es, según Moliner (1998), poner[se] una cosa junto a otra, o poner[se] dos cosas juntas. Según Dondis (1973: 72, 143), ésta podría ser lo que se coloca junto al objeto visual o el marco en que éste está colocado, expresando la interacción de estímulos visuales situando al menos dos claves juntas y activando la comparación relacional. (Figura 52). Cuando hablamos de traslapo o superposición, nos referimos a lo que Arnheim (1954:132) entiende como la superposición de cosas en el espacio. Sobreponer o superponer, básicamente es, según Moliner (1998), poner una cosa encima de otra, añadida a ella o como complemento o adorno, Wong (1993:49) afirma que es el acercamiento de formas, donde una se cruza con la otra y parece estar por encima, cubriendo una porción de la que queda debajo, donde una forma está delante o encima de la otra. También representa la proximidad como interferencia a través de la modificación mutua de la forma. Una interferencia no mutua; expresado por Arnheim (1954:136), donde una de las unidades está siempre encima, incólume, violando la integridad de la otra. (Figura 53)



Figura 52. Ruíz Martínez, G. (2020) Yuxtaponición en boceto para obra final, de la estampa "matriarcal". [Dibujo digital].



Figura 53. Ruíz Martínez, G. (2020) Traslapo, superposición en boceto para obra final de la estampa "matriarcal". [Dibujo digital].

Para Arnheim (1954:133,134), un requisito necesario para la percepción debida, del último elemento mencionado, –el cual es utilizado en mayor medida en la obra que será presentada–, es que las unidades, que por efecto de la proyección se tocan dentro de un mismo plano, sean vistas separadas una de otra y pertenecientes a distintos planos. Cuando estas unidades traslapadas componen en su conjunto una forma particularmente simple, se tiende a verlas como una sola cosa, dado que, en todo ejemplo que incluya a este elemento, hay una unidad parcialmente cubierta por otra. Para que dicho propósito se vea más claro, Arnheim (1954:260) identifica como un caso especial el empleo de la transparencia. Donde la oclusión de las imágenes superpuestas es parcial, ya que a pesar de verse traslapados los objetos visuales, el objeto ocluido sigue siendo visible por detrás del ocluidor. Existen dos tipos de transparencias, la física y perceptual.

Físicamente, la transparencia se obtiene cuando una superficie de cobertura deja pasar la luz suficiente para que el esquema que hay debajo siga siendo visible, como velos, filtros, vapores, que son físicamente transparentes y la segunda es que se logre apreciar las caracterís-



Figura 54. Ruiz Martinez, G. (2020). Transparencia traslapo en boceto para obra final, de la estampa "matriarcal". [Dibujo digital]

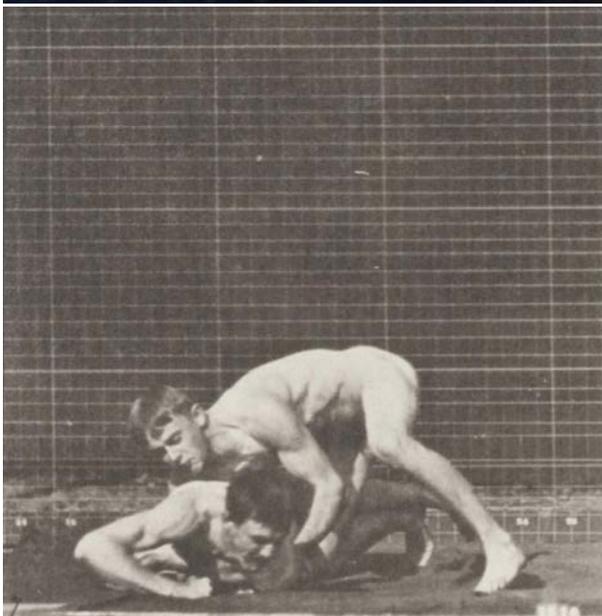


Figura 55. Superior: Bacon, F. (1953) Dos figuras. [Óleo sobre tela], 1953. Inferior: Muybridge, E. (1887). Hombres peleando desnudos. [Fotografía]. Reino Unido. Recuperado de The south bank show (1985).

ticas propias de cada objeto o imagen, porque, si la forma de una superficie físicamente transparente coincide con la forma del fondo, no se ve transparencia; no se ve tampoco cuando se pone un pedazo de material transparente sobre un fondo homogéneo. En este sentido, se necesitan tres planos para que haya transparencia. (Figura 54)

Entendiendo que estos dos elementos plásticos componen algunas imágenes, resulta ser vital para reconocerlos dentro de la gráfica, sobre todo en las obras mencionadas en un inicio. Tomando en consideración que gracias a la referencia de estas dos obras específicas fue que surgió la idea de expandir las nociones de no solamente utilizar al dibujo directo tradicional como recurso, sino también ampliar dicha visión adicionándola con la utilización de fotografías, documentos, radiografías, etc., para componer una imagen, un retrato. Si bien, este acercamiento ya se había tenido, con prácticas de dibujo fuera de lo convencional a través de transferencia de fotocopias traslapadas, recortes de papel, haciendo trazos con jeringas, cuerdas, humo de vela, etc.

Las obras a las que haremos referencia a continuación tienen en común, el uso de la yuxtaposición, superposición, con transparencias y sin ellas, y el uso de fotografías. Burke (2001:25,26) expresaría, sobre nuestra cultura, que considera que pertenece a la de la instantánea, que nos invita a grabar películas familiares, tomando la idea análoga a la de los periódicos la de usar a la foto como testimonio de autenticidad, hecho que sería aprovechado sobre todo por artistas del copy art.⁶² Es importante hacerle notar al lector que, con el invento de la fotografía en el siglo XIX, se transformaron los paradigmas en torno a la pintura y al retrato, pensando incluso que se había terminado la pintura jus-

62 Según Mínguez García (2019:3,5), el copy-art es

tamente por no poder competirle al aparente realismo de una foto. Empero, la foto pasó a ser un gran recurso para los artistas que, en un inicio de este cambio, les abriría el camino para explorar la forma y el color, en ocasiones llegando a lo informal, donde algunos artistas del siglo XX lo emplearon como un recurso auxiliar, como Francis Bacon expresaría: “la foto me echa una mano, me sirve de apoyo, me recuerda y me provoca imágenes [...] me permite arrancar; después borro, resto, hago desaparecer.” (Bacon, en Maubert, 2009: 27). (Figura 55)

Tomando todos los elementos externados hasta este momento, se presenta ahora la revisión de las estampas mencionadas en un inicio del apartado. “Booster” (Figura 56) ejemplifica perfectamente los alcances del traslapeo, la yuxtaposición que asegura la composición de un retrato gráfico desde lo conceptual y elemental. La parte central de la imagen se deriva de unos rayos X del mismo Rauschenberg de pies a cabeza, transferida e impresa en dos piedras litográficas, cada parte por separado; las imágenes que aparecen yuxtapuestas o traslapadas provienen de los otros estudios de la serie, de la 1 a la 7.⁶³ Se puede ver a un basquetbolista en la parte inferior derecha, proveniente de “test 1” y, del lado izquierdo inferior, algo similar a una radiografía de un cráneo casi fantasmal, proveniente de “test 3”. En la parte central ligeramente a la izquierda se notan algunas formas de “test 4”, del otro lado dos formas que parecieran taladros vistos de frente, o pistolas, del “test 5”. En la parte inferior central se aprecia una forma del “test 6”, que pa-

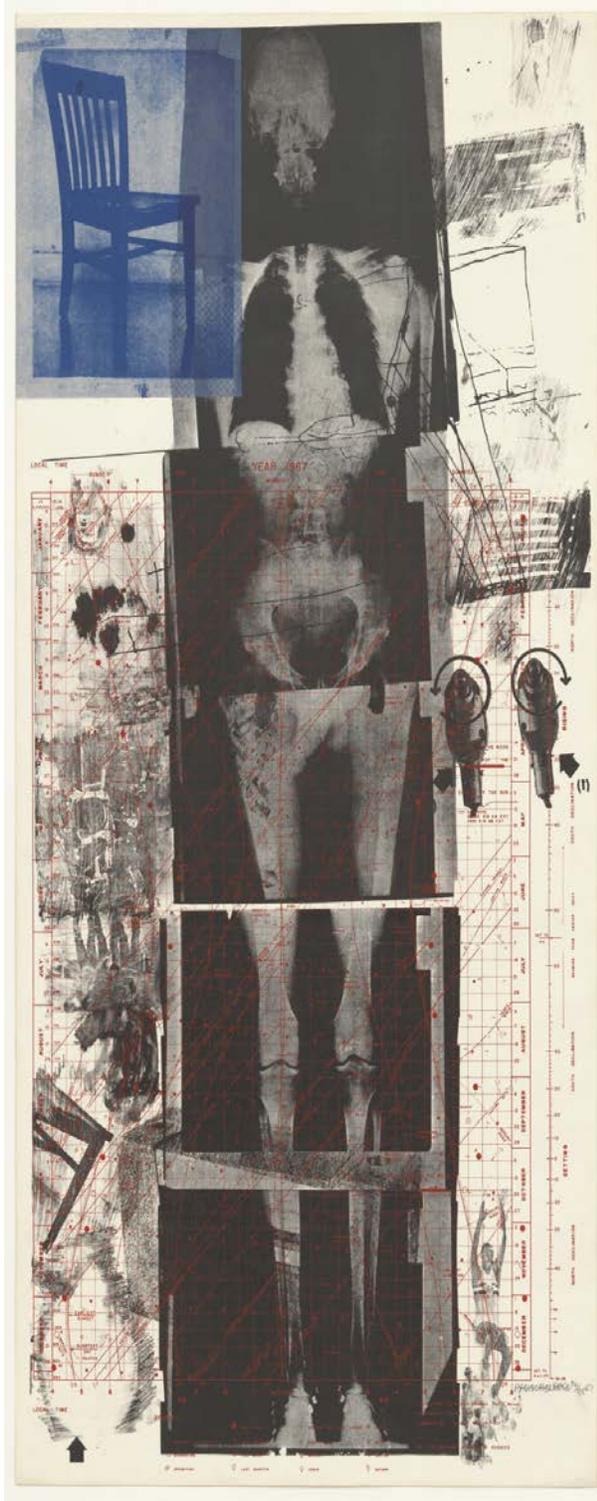


Figura 56. Rasuchenberg, R. (1967). *Booster from Booster and 7 studies*. [Litografía y serigrafía]. EE. UU.

un término que se utiliza para denominar taxonómicamente a aquellas obras de arte realizadas a partir del uso de “las máquinas electromecánicas de reproducción (fotocopiadoras, impresoras, máquinas de copiado heliográfico, etc.) y de teletransmisión gráfica (fundamentalmente los faxes o máquinas telecopiadoras)” con fines artísticos. También conocido como copigrafía, fotocopia de arte o xerografía, principalmente en USA, Canadá y Europa, desviando de este modo a la fotocopiadora de su uso convencional.

63 Alloway, 1976:157. Del original en inglés, traducido por el autor de la investigación: “The central image in *Booster* derives from an X ray of Rauschenberg. It was printed from two stones, each run separately through the press. The additional imagery in this print appears variously in preliminary studies, Test Stone I through Test Stone 7.”

rece un bloque rectangular de cemento. En el “test 7” se aprecia de la cabeza a la cadera, al final la radiografía, esbozada, al parecer, con medios secos como un lápiz litográfico. Pasando a “september 1, “74”, (Figura 57) se muestra la clara influencia de los movimientos artísticos provenientes de Estados Unidos de Norteamérica en la obra gráfica japonesa. En ella se ve la cuestión que algunos autores expresan sobre el grabado japonés moderno, la necesidad e inquietud que se tiene por medios mixtos y no convencionales. Se trata de una



Figura 57. Noda, T. (1974) *Diary: September 1, 74*. [Litografía a cinco placas]. Japón.

imagen titulada con una fecha, análoga a un diario donde registra aspectos de su vida, la de su familia, a partir de una fotografía que toma, altera y mejora usando sombreado a lápiz, acuarela y/o blanco, para posteriormente pasarla a través de una máquina *Gestetner vintage* (mimeógrafo)⁶⁴; escaneando la imagen resultante con un láser para convertirla en una plantilla que, por medio de la serigrafía, se imprime sobre un fondo impreso a color de un soporte de madera.⁶⁵

En esta estampa donde el traslape se emplea de manera muy interesante y sensible, en donde al centro tenemos el retrato de calidad fotográfica de un niño que mira al espectador, el hijo de Noda, con un halo de nostalgia e inocencia característica de un niño de 2 años, y al estar aplicado de manera más transparente que lo demás, denota una intención de algo que está y no, desapareciendo al mismo tiempo, como la memoria en el tiempo. La segunda placa corresponde a una litografía, posiblemente sobre aluminio por la época y contexto. En ella se aprecian grafismos realizados por el niño de la imagen. Según sus propias palabras, cuando estaba preparando la placa de litografía, al ver que su hijo Izaya la había intervenido, le dio sus propios crayones litográficos para que trabajara sobre ella.⁶⁶ En pocas palabras, es una placa dibujada por el retratado e impresa a cinco tintas por el autor.

En resumidas cuentas, ambas obras expresan ciertas posibilidades y potencialidades que

64 Aparato que realizaba la acción de sacar múltiples copias de una imagen o texto realizado sobre un papel de color negro, similar a las hojas calca de la actualidad. Este papel negro, estencil, es de ese color porque bloquea la tinta, es decir cuando se raya con herramientas punzantes, retirando esa película negra donde se aplique, lo que hace es permitir que la tinta pase por esos espacios. En síntesis, es un rodillo que tiene tinta, se le coloca el estencil, y conforme gira y entra una hoja, la saca del otro lado, copiada cuantas veces se requiera.

65 Recuperado del inglés de: https://research.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?biold=145305. Traducido por el autor de la investigación.

66 Recuperado de: https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3581473&partId=1&searchText=tetsuya+noda&page=1 En la parte de curator's comments. Traducido del inglés por el autor de la presente investigación. Dice: "When I was preparing a lithographic plate for my next work, my son Izaya got involved and started working on it by himself. So, I gave him crayons and let him work on my behalf for this print."

podieron encontrarse a través del traslapeo y la yuxtaposición en una imagen gráfica, brindando composiciones en donde uno de los fundamentos primordiales para lograr tales imágenes sería el uso del *transfer* de fotocopias, revistas o periódicos. Se ayuda de él para darle sentido y plasticidad a su imagen, que se suma a la alta carga conceptual que en ella se expresa. El hecho de retirar la inmediatez o lo que solemos reconocer en general cuando vemos un retrato. "September 1, 74", por la creatividad técnica, para conseguir, a través del empleo de diversas herramientas armar la imagen, como el uso del mimeógrafo. La forma en la que aprovecha el traslapeo y la transparencia, permitiendo un diálogo entre los diversos soportes y materiales que emplea, le dan un velo de misterio a la imagen al no saberse directamente cómo fue hecha con sólo mirarla, igual que con Booster. El uso de transparencias es importante ya que permite que dos o más elementos sean apreciados de forma íntegra y, en contraste, al estar una por encima de otra le ofrece a la primera mayor relevancia, en este caso, al retrato fotográfico manipulado. Cabe ahora señalar un elemento de suma importancia que apenas ha sido mencionado al inicio de este apartado, un término clave al momento de abordar estas imágenes y que es de gran relevancia para esta investigación, la implementación del *transfer* o transferencia para dibujar o componer la imagen.

2.3. El recurso de la electrotransferencia: Del soporte temporal a la imagen definitiva y su búsqueda en el Mokurito.

El concepto de *transfer* es fundamental para poder enlazar los capítulos que han pasado hacia un tercero y último, que se refiere a los conceptos alrededor de la temática y realización de la obra plástica, resultado de esta investigación, en una serie gráfica cuyo título ya fue enunciado en un principio. El *transfer*, surge de una profunda necesidad y un empecinamiento personal de poderlo implementar en la litografía japonesa sobre madera que fue aplicada en mi obra gráfica, y que al final de cuentas es la súper estructura sobre la que se está fundamentando la obra creativa que está por describirse.

Como bagaje inicial, dentro del *Mokurito*, como al final del texto revisaremos, desde lo técnico meramente, se tiene conocimiento que, en esta técnica, se ha implementado el dibujo directo, con medios secos, acrílicos y líquidos; con agua y sin agua en su proceso, considerando la policromía a través de las relaciones entre pinturas acuosas y la tinta grasa, y bloqueadores como el gesso, como lo más reconocido hasta el momento en Japón (Figura 58). Entre este abanico disponible para practicar, también se ha implementado la transferencia, que podemos definir literalmente como pasar una cosa de un lugar a otro, de acuerdo con la perspectiva de Francisco Patlán (2003:81), pasar una imagen de un soporte a otro, traspasarlo, buscando enriquecer sus posibilidades expresivas, calidad gráfica y permanencia, dejando abierta la posibilidad de crear una edición gráfica de la imagen.

62 • MOKURITO En el *Mokurito* japonés, su práctica se emplea, hasta donde se atestigua desde la praxis y lo que se conoce de la mano de la maestra Tsunoda Motomi, como una forma de reproducir guías de un dibujo sobre uno o varios soportes, el cual solamente funciona de referencia, dibujándose y trabajándose a partir de éste. Para dicho propósito, se utiliza el

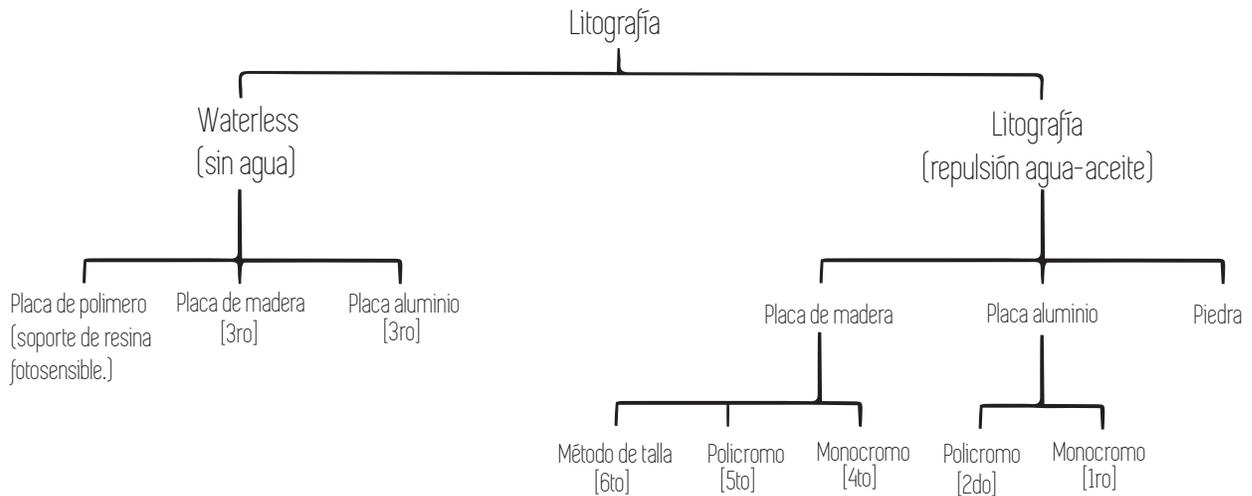


Figura 58. Ozaku, S. (2013). Mapa "Clasificación de las técnicas litográficas" en Japón. [Esquema]. Recuperado de: Ozaku (2013:5). Traducción de Ruiz Martínez (2019).

recurso estudiado por Patlán (2003:81), un método que utiliza una fotocopia, la llena de tinta e imprime sobre el soporte gráfico que se requiera, en este caso la madera (Figura 59). Este método, tiene como problema fundamental, como adelante veremos, el hecho de tener que humedecer la copia para entintar solamente el área negra, lo que evidentemente desemboca en la expansión del papel, la deformación paulatina de la imagen en la copia, y otra modificación al momento de colocarla en la madera.

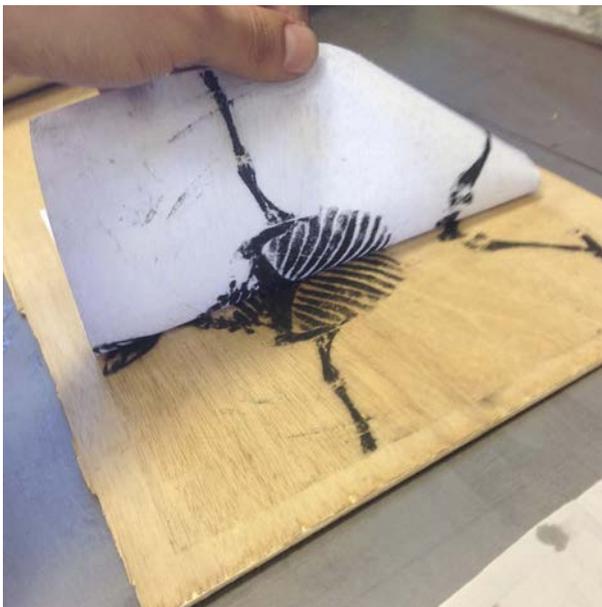


Figura 59. Ruiz Martínez, G. (2017). Ejemplo de transferencia de fotocopias. [Transferencia sobre madera]

Con este problema, se figuró en un inicio encontrar un método que pudiera realizar dicho propósito para la litografía japonesa sobre madera, el traspasar una imagen al soporte de madera para cualquier propósito, análogo a los casos que revisamos en el apartado anterior en donde lo ocuparon para componer-dibujar la imagen, pudiendo transferir fotografías. Vivimos en el mundo de la instantánea donde todos buscan tomar películas, fotografías, cualquier registro de un momento de interés particular, en el caso de la creación de la obra es de interés el poder hacerlo con fotografías tomadas y recabadas por la familia del autor de la investigación, de corte íntimo y familiar, sobre todo. Así, la forma de aprovechar

estos materiales de composición como lo pueden ser las fotos, similar a Rauschenberg y Noda, se requiere un método apropiado de transferencia que lo permita.

Para Alcalá y Pastor (1997:13), transferir prácticamente es pasar de un lugar a otro una imagen, controlando el plus de sentido y significación que se añade al momento de realizar dicha acción. Esto es en el sentido de que, en la idea de transferencia, se trabaja con

una misma imagen desde contextos diferenciados, lo cual nos obliga a dominar estos. Es decir, cuando pasamos una fotocopia a otro papel determinado, cambia muy poco su sentido formal, pero varía enormemente su sentido conceptual al pasarlo de un medio a otro. Como ejemplo, la obra que revisamos de Rauschenberg, quien, empleando fotografías de los medios de comunicación, esquemas, radiografías, genera composiciones que cambian su origen contextual y conceptual, para lo que fueron creadas, a una afín al propio autor y su pensamiento al momento de realizar la pieza.

Generando una lectura completamente distinta, en primera porque el soporte nuevo tiene una naturalidad y textura única, que en ocasiones se puede incidir, rallar, modificar, al grado de poder reconocer los elementos que lo componen, pero al mismo tiempo percibirlos desdibujados y recompuestos (Figura 60). Se lee diferente. Así, como expresaría Alcalá y Pastor (1997: 13), el soporte nuevo ya no es soporte únicamente, sino que queda cargado de un nuevo sentido, pudiendo llegar, incluso, a una idea de la narración ligada directamente al nuevo soporte. Lo que cuenta es, por tanto, la idea de intencionalidad desligada del soporte original, jugando con la idea del doble. Dobles de la imagen original generada previamente, pero dobles que reinterpretan, recodifican el hecho real.

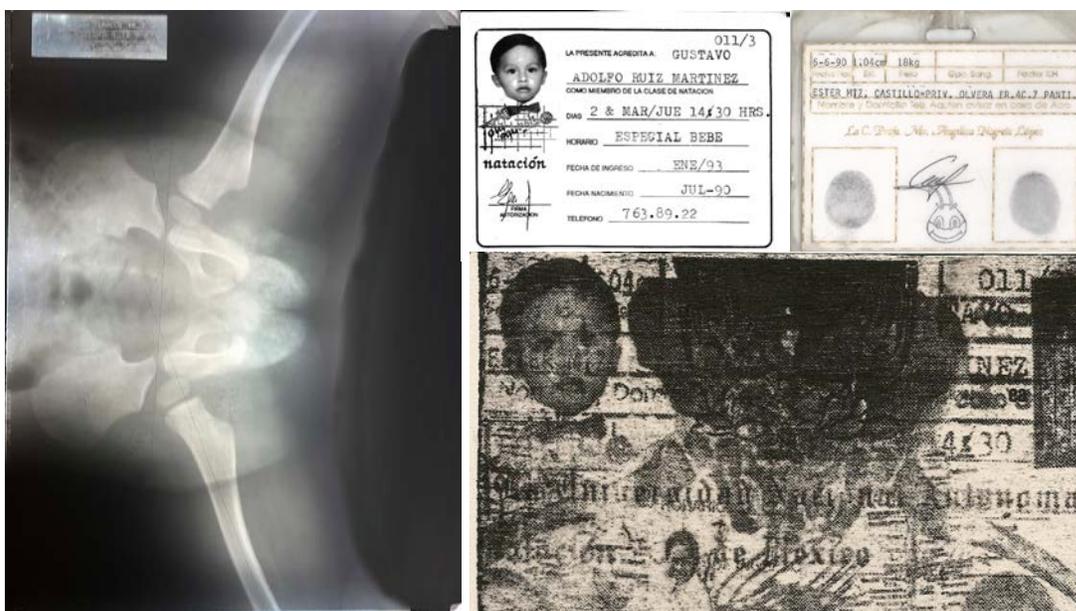


Figura 60. Se pueden observar fotografías y algunos documentos utilizados en la primera placa de la obra "1". Fragmento de la obra, Mokurito impreso en papel de algodón. 2020.

Según Alcalá y Pastor (1997:13) el *transfer* se presenta como valor a repensar, incluso podríamos decir a replantear, formando una larga cadena de transformaciones, y significaciones diversas. Para lograr ello, hay que tomar en cuenta que esta acción se hace fundamentalmente a partir de lo que Ruiz de Diego, Muñoz Viñas, Antón García (2016: 132) le llaman una xerografía o electrofotografía de tóner seco, términos técnicos para referirse a una simple fotocopia, o copia laser. Según Mínguez García (2019:10), también puede llamarse o entenderse como una electrotransferencia, a la imagen transferida a otro soporte de mayor gramaje o de naturaleza más sólida (madera, metal, etc.) o malea-

ble (PVC, látex), empleando dicho apelativo de electro por pertenecer a la concepción de la electrografía, cuyo término aparecería en 1980.⁶⁷

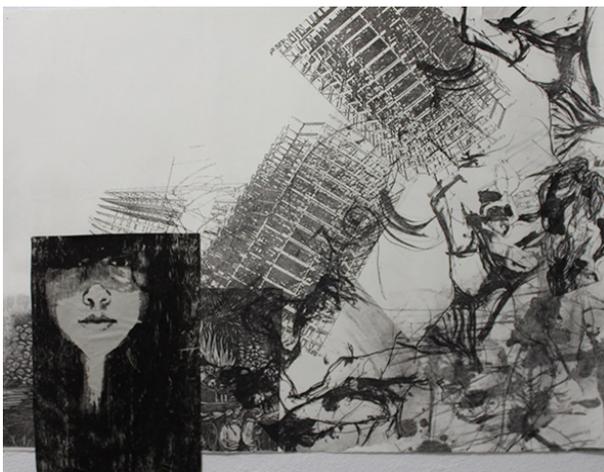


Figura 61. Ruiz Martinez, G. (2014). Ejercicio 1. [Electrográfica sobre papel de algodón]. 70 x 50 cm. México



Figura 62. Carlson, C. (1938). Primera muestra xerográfica. En la imagen se anota: 10-22-38 ASTORIA, en alusión al 22 de octubre de 1938, y el lugar de Astoria. Ciudad en la que se ubicaba el laboratorio de Chester Carlson. [Fotocopia], New York, EE. UU.

Alcalá (1998:13) expresa que todo gesto, obra o producción creativa que sea generada mediante este tipo de sistemas y tecnologías eléctricos, electromecánicos o electrónicos, puede definirse como obra electrográfica. La cual técnicamente es toda aquella obra artística realizada mediante el uso –total o parcial– de fotocopias, faxes, ordenadores, videos y, en general, de sistemas digitales de generación, manipulación, impresión o reproducción de imágenes (como plóteres, impresoras, cámaras fotográficas electrónicas, etc.), sistemas multimedia, así como aquellos sistemas de transferencia que transforman las imágenes realizadas mediante los procedimientos y las tecnologías mencionadas. (Figura 61)

Este proceso se basa esencialmente en el funcionamiento de la fotocopidora, la cual, según Mínguez García (2019: 4,5), se fundamenta en la captación de una imagen y su fijación sobre papel a través de un proceso electrográfico que, en síntesis, consiste en

captar una imagen expuesta dentro de un marco de una ventana de cristal, en un canal muy potente y luminoso, donde las zonas blancas de lo que se quiera copiar o imprimir, captadas luminosamente, son transferidas como una imagen latente por juego de espejos a un tambor interno o cilindro rotativo cargado con electricidad estática positiva. Posteriormente, las zonas captadas como blancas pierden su carga positiva mientras que las negras permanecen cargadas positivamente. Después, se produce un proceso automático de expulsión de tóner, lanzada sobre la imagen latente registrada en el tambor. Un tóner que, en sí mismo, posee per se carga negativa. Finalmente, como el tóner es una resina termoplástica, éste se adhiere a las zonas que todavía conservan su carga, es decir, las negras que siendo, a su vez, expuestas a una fuente de calor, pasan a integrarse a las fibras del papel. El último paso, obviamente es la salida del papel por alguna apertura, a través de la cual, literalmente recogemos nuestra fotocopia que todavía emanará calor. (Figura 62)

Partiendo de la etimología de xerografía, que, según Ruiz de Diego, Muñoz Viñaz y Antón García (2016: 132) corresponde a (Xeros-seco, grafos- escritura), se deduce que emplea

67 Según Mínguez García (2019:2), fue en la revista francesa B á T de 1980 cuando la palabra electrografía apareció por primera vez de la mano del maestro y crítico de arte Christian Rigal, artista conocido por el pseudónimo Céjar.

el termino seco, por la presentación tradicional del tóner, que es al final de cuentas la tinta con la que se realiza una fotocopia. Es decir, en forma de polvo, constituido mayoritariamente de una resina termoplástica que funciona como aglutinante, según Ruiz de Diego, Muñoz Viñaz y Antón García (2016: 132), representa entre un 85% y un 95%, suele ser un copolímero de estireno y acrilato, una resina epoxi o un poliéster. También lo compone el colorante (un tinte o un pigmento de gran finura), en torno a un 2% y un 5% del peso total y una serie de aditivos que mejoran o modifican las propiedades de la tinta en función de las características y necesidades técnicas de cada máquina xerográfica. Entendiendo esto, como Ruiz de Diego, Muñoz Viñaz y Antón García (2016: 132) argumentarían, son sensibles a la presión, al calor y mantienen alta solubilidad en disolventes poco polares, como la acetona, o muy poco polares, como el White spirit, e insoluble en agua, y que forma parte de la estructura esencial que permite, bajo diversos procesos, poder sacar una copia de una imagen, texto, fotografía, etc. en un principio en blanco y negro y posteriormente, a color, sobre un papel; es que podemos observar el elemento esencial de la electrotransferencia, y cómo es que el mismo tóner seco ha llegado a ser usado incluso como material de dibujo, manipulándolo y adhiriéndolo al soporte tomando en cuenta sus cualidades físicas y químicas. (Figura 63)

Pasando estas cuestiones meramente técnicas, hay que entender que, como Mínguez García (2019:10) expresa, para poder transferir una fotocopia a otro soporte, el tóner que lo compone debe de ablandarse para facilitar su traspaso de un lugar a otro. Para ello, es preferible utilizar solventes adecuados, calor o, simplemente trabajar con papeles especiales recubiertos con una fina capa de parafina o silicona que faciliten este proceso, como los papeles *transfer*, que incluso nos permite imprimir a láser o inkjet la imagen original desde una computadora. Convencionalmente, dentro del grabado se emplea la versión que podríamos expresar es la más simple y directa de hacer, sin necesidad de otros materiales o procesos más complejos, y es a través del uso de solventes. (Figura 64)

Sobre el tipo de solventes, que son los que disuelven del material del tóner en la fotocopia, Alcalá y Pastor (1997:25) expresan que la resina que envuelve a las partículas de pigmento se disuelve, con cierto tipo de disolventes tales como: la acetona, el tricloroetileno, el disolvente universal, casi todos los tipos comerciales de disolventes para pinturas y lacas; siendo imposibles disolver efectivamente con alcoholes, aguarrás, y gasolina. La otra cualidad que se debe tomar en cuenta es la “termoplasticidad”, mejor dicho, la capacidad de la resina de fundirse cada vez que se aplica calor a partir de 80° centígrados, frente a otros plásticos “termofijos” que sólo se funden una vez. Este es un aspecto fundamental y decisivo en todo el proceso básico de la transferencia, incluyendo la implementada para el *Mokurito*.

Aunado a la consideración de estas cuestiones esbozadas hasta ahora, uno de los facto-



Figura 63. Ruiz Martínez, G. (2021). Apariencia del tóner como material de dibujo. [Fotografía]



Figura 64. Ruiz Martínez, G. (2021). Transferencia con solventes. [Transfer]



Figura 65. Ruiz Martínez, G. (2020) Superior: Transferencia en madera cerrada; Inferior: Transferencia en madera texturada o más abierta. [Transferencias sobre madera]

res importantes a tomar en cuenta en este tipo de trabajos, como lo argumenta Alcalá, Pastor, Jesús Alonso (1997: 36), es la característica del soporte donde se va a realizar la transferencia. En la madera, como es nuestro caso, se deben contemplar aquellas que sean más porosas, por ser las que mejor captan las transferencias ya que el tóner penetra en ellas a medida que es absorbido el líquido transferidor. Podemos decir que esta característica facilita enormemente el trabajo a la hora de transferir imágenes ya que, aún siendo aceptable casi todo tipo de maderas, las calidades de nitidez obtenidas de la imagen están relacionadas con la capacidad absorbente del tipo de soporte. De igual forma, dependerá de la especie de madera, si es que tiene resina o nudos, tomando en cuenta que, entre mayor textura exista en ella, mayor será la posibilidad de que sea modificado lo que pretenda transferirse en su superficie. Las mejores maderas son las que tienen una textura más cerrada, como el prensil o el tilo americano. (Figura 65)

Como ya se externó, para no confundir a quienes no conozcan o dominen en la práctica los preceptos básicos del *Mokurito*, para que así se entiendan sus posibilidades primordiales, desde lo elemental, no se especificará cómo fue que se consiguió el proceso. Se reducirá todo a la descripción a grandes rasgos de cómo es que se puede llegar a él. Si comprendemos lo elemental de la litografía japonesa sobre madera, entonces sabemos que de algún modo se debe impedir que, al traspasar el tóner, éste sea absorbido

en su totalidad, porque si se deja un tiempo considerable, colocándole simplemente goma arábica y practicándola como *Mokulito*, quien lo realice se dará cuenta, al momento de aplicar tinta, que no hay material en la superficie al que adherirse dicha tinta, aún cuando se vea nítidamente la imagen transferida. Para obtener dichos resultados se necesita material en la superficie que atraiga la tinta, que se retira si no actúa sobre el soporte, para evitar que absorba en su totalidad el material con lo que se dibuje.

Otra consideración gira en torno a la calidad de la impresión porque claramente el tóner en la actualidad también se encuentra en líquido, en cuanto a su composición, el negro difiere ligeramente, más allá del pigmento, con respecto a los de color. El solvente que se utiliza debe ser lo suficientemente efectivo para desprender en gran medida el tóner de la superficie. La forma de hacerlo, idealmente por medio de una máquina que pueda brindar una presión mayor y uniforme, sobre todo cuando se aplican solventes que se evaporan con velocidad; empero, en situaciones como la generada por la COVID-19⁶⁸ que ocasionó el cierre de talleres o lugares concurridos, se pueden, por parte de los creadores, idear mé-

68 Enfermedad respiratoria que afectó al mundo desde finales del año 2019, hasta la actualidad. Al mes de agosto

todos desde espacios no especializados. En este caso, para transferir manualmente se recomienda hacerlo implementando una muñequilla (Figura 66). La muñequilla sencillamente es un conjunto de lienzos o trapos, en forma de bola, doblados para conseguir el volumen deseado y una superficie regular. Teniendo la muñequilla impregnada con el solvente y la fotocopia sobre el lugar donde va a ser transferida, “frotamos sobre ésta con la muñequilla (nunca en exceso para no romper el papel), de forma uniforme y sin que se mueva, impregnando toda la superficie” (Alcalá, Pastor, Jesús Alonso, 1997: 36, 38). Nótese, que debe aplicarse una cantidad considerable de fuerza sobre la fotocopia, depende, de igual manera, la calidad del solvente que se esté usando.

Como último detalle sobre el *transfer* en el *Mokurito*, existen métodos alternativos al uso de solventes, pero que implican un mayor grado de dificultad. Por ejemplo, si es que se hace uso de una pantalla de seda que contenga la imagen en su superficie revelada químicamente (serigrafía), al estar bloqueada de las áreas en blanco, dejando pasar tinta sobre las zonas negras, puede usarse para pasar una imagen si se modifica la tinta tipográfica lo suficiente como para que no se atasque o ensucie el soporte. Se sugiere el uso de la tinta tipográfica porque ésta facilita la estabilidad de la imagen al no estar completamente diluida, quedando una capa superficialmente (Figura 67). En el caso del *transfer* en *Mokurito* por medio del uso de solventes o valiéndose de métodos serigráficos, ambos necesitan de tinta tipográfica para que el proceso sea estable y funcional, la mayor eficacia se obtiene en métodos como la litografía japonesa sobre madera sin agua, técnica con un grado aún mayor de complejidad que está por encima de los conocimientos del *Mokurito* básico, o de los conocimientos intermedios en donde se emplean materiales alternativos y el *transfer*.

En resumidas cuentas, la transferencia o electrotransferencia permite al usuario poder traspasar una imagen que desee aprovechar como recurso gráfico para componer imágenes haciendo uso de materiales como fotos, revistas, documentos, etc. A través de este

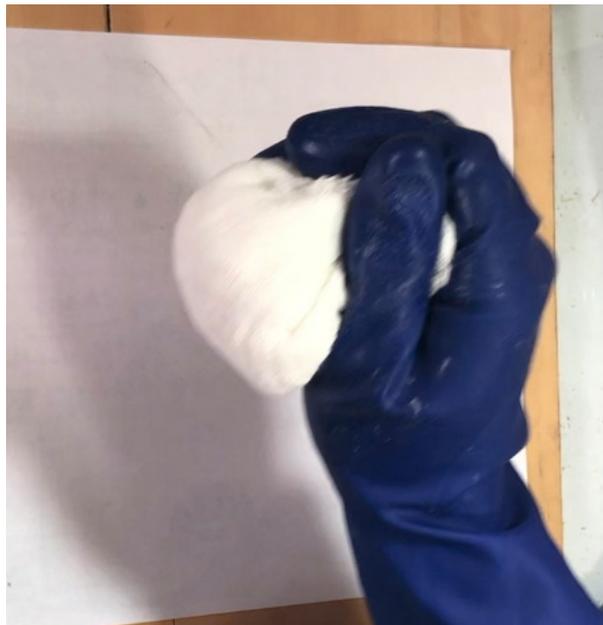


Figura 66. Ruíz Martínez, G. (2021). Muñequilla para transferir. [Fotografía]



Figura 67. Ruíz Martínez, G. (2019). Aplicación de transferencia con tinta tipográfica usando métodos de serigrafía. [Fotografía]

recurso, desde el interior, el artista puede llevarlo al exterior, tomando en cuenta que en la actualidad se puede llegar a una mayor cantidad de posibilidades al modificar las imágenes usando la computadora, por medio de softwares que le permiten manipular fotos, retocarlas, etc. Teniendo una salida a una impresora de tóner seco, que permite liberar, lo que Alcalá y Pastor (1997: 25) conoce como "soporte temporal",⁶⁹ con una consecución de acciones se pasará la imagen de un soporte temporal a otro, hasta llegar a uno final que es la estampa impresa sobre papel.

Esto permite ampliar los recursos disponibles para el artista que quiera y tenga una pulsión especial por utilizar la madera para realizar un trabajo donde pueda partir del dibujo tradicional o no convencional, directo o indirecto, así como para el que desee explorar las posibilidades de tallar la superficie para poderla estampar sobre algún soporte. El *Mokurito* es el punto intermedio entre la práctica y las posibilidades de la estampa, el dibujo, y el gesto, anhelado éste último por el autor de esta investigación desde que inicio la difícil profesión de la creación artística: experimentando técnicas, metodologías, materiales, y hasta disciplinas como la pintura y el grabado. Personalmente, como el sol que comienza a salir por la mañana en el horizonte, el dibujo es una herramienta fundamental de expresión y de creación y que forma parte de mis memorias más tempranas, desde que tengo 4 años y hasta este momento, 30 años después. Desde el tratamiento más tradicional, con lápices, plumas, tintas, pinceles, carboncillos, barras, etc., el dibujo, acompañado ineludiblemente del gesto, es lo que evidencia las fuerzas internas que se poseen desde el interior de cada persona, hacia el exterior, y se hace visible a través de los materiales que se condensan y transforman en trazos y formas en una obra artística, permitiendo entrever más que las habilidades manuales prodigiosas del artista, el lado humano, que incluye las propias posibilidades latentes, rompiendo y superando barreras naturales como esta habilidad mencionada, a través del gesto y del ver constante de las cosas.

En cuanto a la estampa, la madera representa el lado más primigenio dentro de mi praxis de la gráfica y de mis memorias, que circundan en torno a quienes he conocido y a los lugares que se quedaron grabados en mi alma, como el aroma, y la textura del banco de la carnicería de mi papá, impregnado de sangre, y los maravillosos árboles que me recuerdan los paisajes del lugar donde vive la familia de mi mamá, donde ella creció y donde aún viven mis tíos y mi abuela, paisajes de donde surgen los recuerdos de su casa y que me remiten a troncos de madera oscuros, y a un techo de palma y a paredes de adobe. Cumpliéndose lo dicho por Nicolaïdes (1941:75), aún cuando la materia es transformada desde su estado natural, seguimos percibiendo su origen ya que proviene de la realidad natural que reconocemos en la vida diaria y que se establece en la mente a través de los sentidos. El impulso que dice, esto es arena, esto es agua, esto son árboles, etc.

Todo ello reunido en un solo medio, con la capacidad de ser una sola cosa o ambas, dibujo y estampa, dependiendo de las necesidades que surjan en quien los quiera emplear para su obra, como pretenda realizarla y la conciba. El tener el dibujo suspendido en un soporte,

69 Llamado así porque es el primer receptor de imagen y es, asimismo, el pretexto que hace posible trasladar la imagen a otro soporte receptor que operará como definitivo.

con la potencialidad de replicar su gesto de ser necesario, permite poder componer imágenes que son imposibles de conseguir con un simple medio, pero, sobre todo, aprovechando aquello que ha hecho especial a la gráfica tradicional: el empleo del negro profundo y sus tonalidades. Un negro difícil de replicar en otros medios, único, como expresaría el grabador japonés moderno Munakata Shiko (Gutiérrez, 1989:513), "otros tratan la tinta negra como mera tinta negra. Para mí es la vida misma."

Lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por yuxtaposición de diferentes sustancias. (Tanizaki, 1933:35)

Es justamente en estas sombras, que se dibujan y desdibujan con las diversas tonalidades conseguidas con el negro profundo y único que brinda la tinta para grabado, donde yace lo que desde la infancia se mantuvo como constante en mí. La concepción del mundo de manera binaria, blanco y negro, y las múltiples tonalidades que de ello se desprende que son capaces de generar sensaciones tan profundas y poderosas, como en los filmes de Yasujiro Ozu, y de, incluso, Akira Kurosawa, para ellos no era necesario el color para demostrar las múltiples sensaciones que pueden manifestarse de este binomio (Figura 68).



Figura 68. Ozu, Y. (1953). Fragmento del filme *Cuentos de Tokio*. [Fragmento de largometraje] Japón

Como hemos visto hasta el momento, esto es aplicable a las obras citadas ya sean de *Mokurito*, litografía tradicional o xilográficas. La técnica es simplemente un medio para alcanzar un fin, y no un fin en sí mismo, teniendo como objetivo principal una experiencia verdadera que se desee recrear con la técnica y materiales. Entendiendo que el acto de la creación surge de la práctica con los materiales, en donde la técnica ya sea para dibujar o hacer un grabado, entrelazado con la técnica de observar, es decir, de entender, que, después de todo, depende esencialmente de sentir, va más allá de aprender fórmulas, como lo expresaría Nicolaiides (1941:127), sino de volvernos sensibles, para poder sentir con más profundidad.

A partir de este momento, hablaremos de ciertas cuestiones que le darán vida a la obra que se presentará como propuesta visual, resultado de esta investigación, para poder entender más allá de lo perceptible en cada retrato, para dar con los significados ocultos, en tanto, como lo expresaría Burke (2001:39) cuando el artista logra que las imágenes digan algo, que el artista mismo no sabe que sabe. Por lo tanto, comienzo a relatar la parte correspondiente a lo último, es decir, a la referida a los conceptos locales y al proceso creativo, la cual necesita sustentarse, inicialmente, sobre los porqués circundantes a la elección del tema, a su relación con la otredad, sin olvidar la parte relacionada con el quehacer artístico desde donde se brindarán algunas claves para que los interesados puedan figurarse cómo es que se realizaron las imágenes y cómo se conceptualizaron hasta su culminación. Asimismo, se hará una breve revisión de dos estampas finales, a través de la cual podrá clarificarse lo que los ojos verán.





3. Serie gráfica “El olor a sangre no se me quita de los ojos: memorias parentales sobre el sacrificio familiar”: contenido conceptual sobre el origen de la idea de sacrificio en el amor incondicional familiar, y el proceso creativo de la obra.

Buscas sin saber qué, te sientes perdido, quieres innovar, y siempre intentas algo, siempre buscas.
(Zao Wou-ki, 1988:81)

Después de este camino enrevesado que comenzó hace exactamente 9 años llevándome al descubrimiento y autodescubrimiento en una técnica japonesa, en su sentido semántico más amplio, por fin, después de tanta búsqueda “sin saber qué”, como expresa Wou-ki en el epígrafe inicial, se ha llegado a un final de la indagación técnica y el inicio de la siguiente fase. En este caso, la parte técnica dejó de convertirse en el tópico principal de las indagaciones o necesidades para convertirse simplemente en un elemento clarificador de ciertas intenciones y discursos propios, debido a haberle dedicado tantos años solo a ello, y a practicar y experimentar dicho recurso buscando ampliar sus posibilidades, y a develar su consistencia y entender sus principios más esenciales a través del “hacer”, lo cual ha llevado cerca de cuatro años ininterrumpidos sólo pensando en ello.

Con los resultados de esta búsqueda de “perfeccionamiento” técnico, se busca llegar al punto en el que no se tengan fallas inexplicables o que la técnica actúe de maneras que no se comprenda, asimismo, los resultados me han llevado a poder cristalizar lo que a continuación voy a mostrar. Antes de comenzar, cabe mencionar que el recurso de la litografía japonesa sobre madera fue escogido entre tantas técnicas, soportes y hasta disciplinas, por brindarme la potencialidad gráfica que suponía me ayudarían a conseguir los resultados sensibles de la imagen que pretendía y que siempre quise realizar: partiendo del dibujo directo de la mano sobre la textura de la madera que, como soporte interactúa con lo que se coloca en ella proporcionando su unicidad natural, además la inclinación por la litografía me ofrecía la posibilidad de aplicarle una tinta con un negro difícil de conseguir mediante tintas chinas, y la oportunidad de repetir dicho gesto para componer diversas posibilidades con una misma imagen creada.

Entendiendo ello, entremos a la edificación de la serie gráfica “El olor a sangre no se me quita de los ojos: memorias parentales sobre el sacrificio familiar”, iniciando. Este proyecto desencadenó en mí (y sigue desencadenando) la necesidad de crear, y se corresponde a su vez con la temática de la que se hablará a continuación. Posteriormente, se mostrará el proceso creativo que llevó a la exteriorización de ese proceso interior conceptual que deviene en lo que enseguida sustentaré.

Como aviso previo al lector, al hablar sobre el cómo el sacrificio de mi familia tuvo que asumirse para otorgarle a su descendencia la oportunidad de poder estudiar y profesionalizarse en lo que más le apasionara, a partir de alcanzar una educación superior que

representaba para mis padres el progresar económicamente y alcanzar una mejor calidad de vida, lo hago desde la pregunta primordial ¿Por qué y cómo es que asumimos esa idea de sacrificar algo para que otra persona se vea beneficiada? en este caso, considerando que los padres sobrellevan trabajos pesados, renunciando a sus propias aspiraciones personales e incluso recreativas, para que no se repitan en otros sus propias dificultades de la infancia, bajo la idea de que cada generación, consiga escalar un poco más que la anterior, económicamente hablando. Lo anterior me llevaría a ideas relacionadas con la doctrina más potente que se ha infiltrado sutilmente en el subconsciente de la población en general, a veces caracterizada por un grado mayor o menor de analfabetismo. Me refiero a la religión, a las ideas espirituales, en este caso, que están relacionadas con el cristianismo.

Pero empecemos por lo básico, los orígenes de esta idea de sacrificio y sobre cómo es que ha impactado mi vida y en mi obra artística desde siempre.

3.1. El olor a sangre no se me quita de los ojos, principios conceptuales de la obra.

Es verdad, adoro los rojos, los azules, los amarillos, la grasa de la carne. Somos de carne, ¿no? [...] Y luego, hay un verso de Esquilo que atormenta mi espíritu: El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. (Francis Bacon, en Mauber, 1982:33)

Francis Bacon le atribuye esta frase a Esquilo, quizá la interpreta, posiblemente refiriéndose a la potencia de la imagen que provoca en quien mira la sangre, o la carne de algún animal desollado. Es una imagen tan potente para quienes la han visto, al estar impregnada no sólo de los colores característicos, como dice Bacon los rojos, azules, amarillos, etc., sino del aroma característico de la grasa y de la sangre, de la carne misma, así como de las texturas, algo difícil de olvidar (Figura 69). Una experiencia fuerte sobre todo para quienes han presenciado el sacrificio de estos animales sea bovino o porcino, en un rastro, como se le conoce popularmente al lugar donde los matan, despellejan y desmiembran a estos animales para llevarlos al punto final, el carnicero quien se encargará de darle a dichos pedazos la forma de comida (Figura 70).



Figura 69. Bacon, F. (1933). *Crucifixión*, [Pintura al óleo sobre lienzo]. Reino Unido.

Como se pudo ver en el título de la serie gráfica, se hizo referencia a esta frase que Bacon expresa a su entrevistador, Frank Mauber (1982), ya que uno de los elementos primigenios al momento de querer recordar algo personal, circunda siempre en mi familia y lo que me evoca en la mente. Mi papá es carnicero de un mercado popular del Oriente de la Ciudad de México, y siempre lo ha sido desde que tengo memoria. Se podría decir, que mi relación y memorias más profundas sobre él y mi infancia, circundan al mercado popular: canales de reses colgadas en un refrigerador del tamaño de un baño pequeño, con azule-



Figura 70. Ruiz Martínez, G. (2018). Metiendo medio canal de res a la cámara del local 26 del mercado de la Agrícola Oriental. [Fotografía]. México.



Figura 71. Ruiz Martínez, G. (1994). La carnicería de mi padre. [Fotografía]. México

jos adornando las paredes dentro y fuera de la “cámara”,⁷⁰ pedazos de animal acomodados estratégicamente dentro de una vitrina refrigerante a la vista del público tapados delicadamente con una manta húmeda para mantener su frescura y evitar que la carne se “queme” con el frío, máquinas para cortar y pesar, de metal frío, y mobiliario de madera, teniendo como un actor principal al banco de madera, que es básicamente un pedazo de tronco al que se le instalan cuatro patas simulando una mesa, lugar en donde se transforman los miembros desgarrados del animal que se trate en un producto visualmente agradable y para algunos, apetecible (Figura 71).

Es así como el olor a sangre no se me va de los ojos, ni de los sentidos y memorias, desde los cuatro años recuerdo ese aroma característico del aserrín con grasa y sangre, sangre fresca de un animal o animales a los que me acostumbré a ver hechos pedazos. Pero siendo más profundo, metafóricamente hablando, el olor a sangre no se me va por el simple hecho de que, el sacrificio de mis padres para brindarnos, a mi hermana y a mí, una mejor expectativa de vida, una que ellos creyeron no poder alcanzar, lo tengo presente todos los días. Mi padre, trabajando de sol a sol, con 4 o 6 descansos al año, había abandonado los estudios a los 15 años por aquello de que el trabajo sí le daba y el estudio, en ese momento, no, trabajo que le garantizó el tener los medios económicos para una, supuesta, mejor calidad de vida y el sacrificio de mi madre quien, siendo la piedra angular de

la crianza de los hijos, y la cocinera, enfermera, lavandera, maestra, costurera, hizo todo lo que una madre tradicional hace por la familia, y que en muchas ocasiones no es valorado, como si fuera una obligación de género el hacerlo.

Y es que crecer en una de las urbes más grandes del mundo, en una clase no privilegiada donde se come bien, pero no se tiene ni carro ni dinero para acceder a actividades de esparcimiento, obliga a los individuos a tomar decisiones para sobrevivir y ganar dinero a partir de un oficio o del trabajo que se pueda hacer o se quiera tener. Y no todos tienen la posibilidad de elegir. Y como el elegir no fue una opción para mis padres, al traernos al mundo decidieron hacer lo que mejor pudieran para que nosotros sí tuviéramos la oportunidad de elegir, y la posibilidad de decidir sobre la forma en que garantizaríamos nuestro sustento con los menores padecimientos posibles.

Estoy convencido de que resolveríamos muchas cosas si saliendo todos a la calle, y ponien-

70 Refrigerador donde se coloca la carne entera, ya sea a medio canal, es decir una res cortada a la mitad, que posteriormente es destazada por el carnicero para su próxima venta.

do a luz nuestras penas, que acaso resultasen una sola pena común, nos pusiéramos en común a llorarlas y a dar gritos al cielo y a llamar a Dios. (Unamuno, 1912:32,33)

Esta idea que Unamuno (1912) expresó, relata perfectamente una de las pretensiones de lo que a continuación está por mostrarse: el hecho de poner de manifiesto un motivo de creación común y afín para todos, compañeros de las alegrías, penurias y vicisitudes que en ocasiones suceden en nuestras vidas. Aquellas personas que quizá puedan mirarse reflejadas en el otro, que se sientan identificadas con lo que ven desde su experiencia de vida ya que, esta expresión particular del sacrificio que está a punto de describirse es aplicable en diversos contextos, por tener un origen de cualidad universal, si pensamos que es por la religión judeocristiana y sus ideas, que muchas cosas tienen incluso temporalidad, como los siglos, que son separados antes y después de Cristo, la encarnación del dios hebreo.

En consecuencia, para hablar de este tipo de experiencias en un determinado núcleo social, habrá que hacerlo desde el pensamiento y reflexión personal como creador artístico y ser humano que soy en un sentido semántico más amplio. Esto sin dejar de lado la reverberación posible de otros autores que puedan apoyar dicho pensamiento, dando testimonio sobre el hecho de la convergencia y divergencia de ideas de todas las épocas como conocimiento de la humanidad. Al final de cuentas, son manifestaciones del bagaje cultural que cada uno de nosotros poseemos las que nutren las ideas y, en ocasiones, las complementan.

Soy hijo de una familia tradicional mexicana, que consta de un padre, que lleva el rol de proveedor; una madre, ama de casa, y una hermana. Crecimos y vivimos en los barrios de la Agrícola Pantitlán, en la frontera territorial del antiguo Distrito Federal (ahora CDMX) y Ciudad Nezahualcóyotl, del Estado de México, en un lugar con un considerable grado de delincuencia, lleno de fábricas, ahora abandonadas una gran parte, compuesto por unidades habitacionales recientes, con una gran afluencia de automóviles y transportes públicos por ser una de las tantas entradas que hay a la Ciudad, y quizá de la más problemática (Figura 72). Provenimos de la que podría ser considerada como clase media baja, por lo tanto, sin posibilidad de tener un automóvil familiar, o algo similar, ni videojuegos o aparatos de moda, pero con comida en la mesa y con la posibilidad de acceder a la educación, incluso privada apoyados por las becas. Todos estos logros obtenidos a través del trabajo y sacrificio de ambos progenitores y que determinan un legado común en nuestro país, el del mismo sacrificio familiar.



Figura 72. Aglomeración en el metro Pantitlán en horario punta, [Fotografía] CDMX.

Pero ¿Qué es esto que expreso como sacrificio familiar? Primero, es pertinente hablar de dónde surgió la idea realmente, tomando en cuenta que no se escogió una temática de manera sistemática o artificial, es decir buscando una ya sea por estar en boga o por el simple hecho de impactar y amoldar la creación a ella, sino que la idea brotó de los recuerdos y reflexiones sobre la praxis que se ha realizado desde que tomé el camino de las artes visuales, en el 2012. Me encontré ante la profesión de mi padre, la labor y los

recuerdos del hogar, de mi madre y de nuestra vida familiar partiendo desde abajo, económicamente hablando, y con los pagos que se tuvieron que efectuar para que cada hijo pudiera cumplir sus deseos.

En ocasiones olvidamos el papel que desempeñan las personas que nos proveen de algún bien o servicio comúnmente, ya sea como trabajadora del hogar, cuidadora de niños, el caso materno, o como comerciante de bienes básicos dentro de los mercados, como en el caso paterno, y se desconoce la vida diaria de esas personas. Gente que, como lo pude experimentar a través de los ojos de mis progenitores, otorgan su vida y energías vitales a cambio de ganarse el pan de cada día, como suele expresarse sobre el hecho de obtener los recursos económicos para poder vivir, y así poder cubrir parte de sus aspiraciones personales, que usualmente consisten en mantener a una familia o a sí mismos. De ahí la necesidad de retratar esos momentos, esa imagen del pasado, que reverbera en el presente claramente entendiendo que nosotros somos todo lo que nos trajo hasta donde nos encontremos.

Partiendo de la reflexión del por qué hago lo que hago, al momento de crear actualmente, de las pulsiones que se revelan en la obsesión por la nostalgia de quienes somos y fuimos, y sobre las personas que nos rodean, es que llegué al origen de lo que se presentará a continuación: la vida familiar y su relación con el sacrificio, que a estas alturas podría considerar que es uno de los legados que heredé de mis padres y familiares.

3.2. La relación del sacrificio familiar con la fundamentación del concepto amor-dolor-sacrificio en el subconsciente colectivo.

Yo sacrificué mi vida para que pudieras vivirla en paz; Quise darte las cosas que mi padre no pudo darme, a mí; Pienso que me criaron mal, y eso es simplemente lo que es para mí. (Fragmento de la canción Forever, Joyner Lucas, 2017)

Es pertinente expresar que las reflexiones circundantes en el sacrificio familiar provinieron de haber escuchado por primera vez, la canción de la cita anterior, del cantante de hip hop afroamericano, Joyner Lucas, que relata, a grandes rasgos, el posible pensamiento de quien trae una vida al mundo en el contexto común en los barrios marginales, donde suelen darse un gran número de embarazos adolescentes, en donde los niños son criados por las abuelas cuando los padres son aún adolescentes o muy jóvenes, o donde el abandonar la escuela para trabajar se vuelve una constante, aunado todo ello a ambientes de violencia que los circunda.

La frase lo dice absolutamente todo en esta serie gráfica, en donde a través del trabajo para conseguir dinero, de dos seres que no tuvieron la oportunidad de estudiar más allá que de la educación básica, o que fueron orillados a renunciar a ello para trabajar desde la infancia, se cambió la vida personal por lo que, podría interpretarse, ellos consideraron como el bienestar de sus descendientes. En este caso ambos dieron todo de sí para ofrecer una vida digna y una infancia feliz, en contraste con lo que sucedió en sus propias historias, donde

conocerían los significados de la pobreza y se verían obligados a trabajar desde temprana edad, incluso asumiendo responsabilidades tales como criar a los hermanos menores y cuidar de ellos, perdiendo toda posibilidad de vivir una infancia plena. (Figura 73)

Algo presente en las concepciones que acompañan este tipo de pensamientos, es el que está sujeto al precepto del amor incondicional que se les atribuye a los progenitores sobre sus hijos (Figura 74). Dicha noción, y después de reflexionar al respecto, pude notarlo en uno de los sustentos principales del pensamiento de las masas en las sociedades humanas, la religión bajo nociones espirituales. En este caso, las bases que asentarían la religión judeocristiana, con el concepto de un solo dios creador y el sacrificio de su encarnación humana como expresión de su amor hacia una de sus creaciones, el hombre, y la necesidad de redimirlo de todas sus fallas. Origen, de la idea del sacrificio que deben tomar las familias hacia sus progenitores, evidentes también en ejemplos bíblicos que mencionaremos. Cuestiones que quizá, el lector conozca de antemano sin llevar si quiera, una praxis religiosa, dado que, al parecer, yacen en el subconsciente colectivo.

Bien lo expresaría, quien fue reconocido como encarnación del dios creador en occidente, Jesús de Nazaret (El Nazareno, Cristo, Jesucristo), sugiriendo que el amor consiste “no en que nosotros hayamos amado a Dios, sino en que él nos amó y envió a su Hijo para que fuera ofrecido como sacrificio por el perdón de nuestros pecados.” (1 Jn, 4:10. Nueva versión internacional). Al ser considerado dios como el creador de todos, nuestro padre y madre, por así decirlo, de esta manera se expresa la idea esencial de este amor, cuya profundidad recae al grado de profundidad, recordando el sacrificio que estuvo dispuesto a realizar Abraham para complacer a dios: “Toma a tu hijo, el único que tienes y al que tanto amas, y ve a la región de Moria. Una vez allí, ofrécelo como holocausto en el monte que yo te indicaré.” (Gen, 22:2. Nueva versión internacional).

Amor, según Moliner (1998), es el sentimiento de vivo afecto e inclinación hacia una persona o cosa a la que se le desea todo lo bueno. E Incondicional es lo que se aplica a lo que se hace sin imponer condiciones o se impone sin admitirlas. En pocas palabras, se trata de un sentimiento de afecto profundo sin hacerlo depender de ciertas condiciones o circunstancias. Sería un sentir que, sin importar las situaciones, condiciones, cambios, e incluso diferencias, queda intacto. Y sujeto al pensamiento plasmado en el texto antiguo, la Biblia,



Figura 73. Ruíz Martínez, G. (2020). Boceto para la estampa "remembranzas de mi madre 2". [Archivo digital]



Figura 74. Ruíz Martínez, G. (2020). Boceto para la estampa "remembranzas de mi madre 3". [Archivo digital]



Figura 75. Grünewald, M. (1515). La crucifixión de Cristo. [Técnica mixta sobre tilo]. Alemania.

la forma de ofrecer el amor se manifiesta a través del sacrificio, como expresaría Cristo: “nadie tiene mayor amor que éste, que uno ponga su vida por sus amigos” (Jn., 15:13. Biblia Reina Valera 1960). (Figura 75)

El hecho de dar la vida por alguien como muestra del amor más grande da testimonio de las ideas que se tenían al respecto desde la antigüedad, donde el amor y el sacrificio se enlazarían. Por tanto, es evidente que las nociones sobre el sacrificio han existido en la historia de los hombres en distintas culturas, teniendo como parámetros primordialmente en México el sacrificio judeocristiano y el mesoamericano, relacionados con el derramamiento de la sangre, el sacrificio carnal para la absolución, o darle placer a algún dios, para simplemente mantener el cosmos.



Figura 76. Mantegna, A. (1490's) Sacrificio de Issac. [Temple sobre tabla]. Italia.

Allí, en presencia del Señor, sacrificarás al novillo; Con el dedo tomarás un poco de la sangre del novillo y la untarás en los cuernos del altar, y al pie del altar derramarás la sangre restante; al hígado y a los dos riñones les quitarás la grasa que los recubre, y la quemarás sobre el altar; pero la carne del novillo, su piel y su excremento los quemarás fuera del campamento, pues se trata de un sacrificio por el pecado. (Fragmentos 11-14, Éxodo 29, La biblia)

Sacrificio, según Moliner (1998), es la acción de sacrificar, matar las reses para el consumo, un animal enfermo, o haciendo que alguien o algo material o inmaterial deje de existir o sufra daño o disminución, para beneficiar a otra persona o a una cosa. Dentro del accionar de tal palabra, se encuentra implícito un elemento latente y vivo, la violencia.

Para algunos autores como la escultora costarricense Penélope Jiménez Duran (2014), el psicoterapeuta Gabriel Navarrete (2007), o Sergio Valverde Sánchez (2002), la violencia es un elemento latente y fundamental del sacrificio, ya sea psicológico o físico, el cual muchas veces es justificado mediante este acto, como se ha constatado en la historia de las religiones del mundo. (Figura 76)

Violencia, Moliner (1998) la define como cualidad de lo violento, la utilización de la fuerza en cualquier operación aplicada a cualquier cosa que se hace u ocurre con brusquedad o con extraordinaria fuerza o intensidad, la cual puede causar dolor en la víctima y satisfacción en el ejecutor. El dolor, por su parte y de acuerdo con Moliner (1998), es la sensación que causa padecimiento, en alguna parte del cuerpo, que puede ser causado por un desengaño o un mal trato moral recibido, o por ver padecer a una persona querida, o producido por un daño causado a otro. (Figura 77)

Hablar de sacrificio en México es hacerlo desde la visión judeocristiana y la mesoamericana, la primera, fue legada por los españoles durante la conquista, consistía en el ofrecimiento de cuerpos de animales vivos, como un novillo, hacia Dios, como se puede observar en varios fragmentos del antiguo testamento,⁷¹ siendo el último sacrificio el efectuado por su encarnación, para la redención de la humanidad y sus pecados donde, a través de la entrega de su carne y sangre como acto de amor incondicional al hombre, cumpliría con el rito para conseguir la reconciliación cósmica entre los hombres y Dios. Acto que se sigue realizando de manera simbólica a través de comulgar en los ritos de la iglesia católica.⁷² Fue el sacrificio definitivo donde se involucraría la violencia del derramamiento de sangre y carne. (Figura 78).

La segunda, la perteneciente a Mesoamérica, específicamente a los aztecas y mayas, consistía en el sacrificio humano constante, y de muchas formas. Fue una manifestación de la “gran religiosidad que manifestaban los antiguos mexicanos que implicaba la creencia de que la sangre de los sacrificados, o chalchiuatl (agua preciosa) fortalecía la vida de los dioses, en particular el sol, propiciando la perduración de la presente edad cósmica, redimiendo a los seres humanos de su destrucción cósmica” (Graulich, M., León-Portilla, M., 2003). Según Graulich (2003:23), los dioses se conformaban con la esencia del muerto, es decir, el humo del corazón quemado, el vapor de la sangre, mientras que los hombres comulgaban con la deidad o semideidad muerta. El sacrificador tenía acceso al tórax y al corazón a través de la cavidad abdominal y luego extraía el órgano vital que podía tener distintos destinos: ser ofrecido al sol o a la luna; puesto en un cuauhxicalli (“vaso del águila”); o comido, untado en la cara de la efigie divina, quemado o tirado en el remolino del Pantitlán, el sumidero de la laguna en el lago de Texcoco. (Figura 79)

71 Existen en síntesis dos grandes relatos dentro de la Biblia, el referente al génesis del hombre y la vida de estos en torno a Dios antes de su encarnación, conocido como antiguo testamento, y sobre el nacimiento de Jesús de Nazaret, la encarnación de Dios, incluyendo su vida y muerte, hasta llegar al fin de los tiempos, conocido como nuevo testamento.

72 En donde se simboliza la carne y el cuerpo de cristo a través de la ostia y el vino. En el rito católico se escucha: “Tomad y comed todos de él, porque esto es mi cuerpo, que será entregado por vosotros.”; “Tomad y bebed todos de él, porque este es el cáliz de mi sangre, sangre de la alianza nueva y eterna que será derramada por vosotros y por todos los hombres para el perdón de los pecados. Haced esto en conmemoración mía.”



Figura 77. Laud, W. (Siglo XVI). Extracción del corazón. [Códice laud mixteca-puebla]. México.



Figura 78. (1475) Flagelación de Cristo en la calzada. Escuela de Andrea Mantegna. [Grabado]. Italia.



Figura 79. De Sahagún, B. (1540-1585). Imagen del lugar donde se tiraban ofrendas en torno al sacrificio humano. Sumidero de Pantitlán. [Códice Florentino].

El muro al sol respira, vibra, ondula,
Trozo de cielo vivo y tatuado:
El hombre bebe sol, es agua, es tierra.
Y sobre tanta vida la serpiente
Que lleva una cabeza entre las fauces:
Los dioses beben sangre, comen hombres.
(Paz, 1955:129)

Como se hace manifiesto a través de este poema de Octavio Paz, ambas concepciones convergen en el inconsciente colectivo mexicano al ser manifestaciones hechas por nuestros antepasados, pero habría que considerar cómo es que la concepción de sacrificio familiar que se concibe, donde está inmerso el amor incondicional y la noción del sacrificio doloroso, tiene su origen conceptual. Esto se puede ver, según Montero (2018), en la aparición de la relación sacrificio-dolor-tormento-amor en los productos culturales y religiosos durante el medievo. En estos, habría que considerar que, en un inicio, el sacrificio se manifestaba en las imágenes u objetos a partir del surgimiento a la luz de los cristianos, cuyo culto fue prohibido, obligando a los creyentes a refugiarse en catacumbas.

Las primeras manifestaciones que se centraron en la figura de Cristo a través de la imagen o lo tridimensional, se pueden ver en el "Grafito de Alexamenos" (Figura 80), imagen elaborada sobre piedra en el 85-95 d.C. o la "Crucifixión", elaborada en el 420 d.C en un cofre de



Figura 80. Anónimo (85-95 d.C.). Grafito de alexamenos. [Inscripción sobre piedra]. Roma.



Figura 81. (420-430 d.C) Crucifixión. [Cofre marfil]. reliquia, Italia.

marfil que alberga alguna reliquia sagrada, en Roma, Italia (Figura 81). En ésta se aprecia cómo las imágenes se centraban en otros valores, ajenos al sufrimiento doloroso que conlleva el acto del sacrificio y, en este caso, la crucifixión, retratando el cómo, a pesar de que Cristo es mostrado sobre una cruz, clavado de manos y pies, incluso, atravesado en el pecho con una lanza para cerciorarse de su muerte, según los relatos bíblicos, los ojos del nazareno están abiertos, sugiriendo el vencimiento de la vida sobre la muerte. No hay muerte en la criatura sacrificial, en el de la "Crucifixión".

El cambio de paradigma del sacrificio deviene del siglo XI y XII, siendo evidente en algunos pensadores religiosos como los monjes Anselmo de Canterbury en el siglo XI, Pedro de Abelardo en el siglo XII, y en la literatura Cortés⁷³ francesa del siglo XII. Los monjes mencionados, en sus reflexiones, llegarían a la conclusión de que "aquello que salva al hombre no es la resurrección, sino la muerte misma de Cristo, por su empatía con la humanidad" (Montero, J.C., 2018). Este pensamiento estaría influenciado por el

73 La literatura Cortés francesa es un género que se desarrolló en el medievo, donde se les daba suma importancia a los valores cortesanos de la época, entre los cuales se encontraban la fuerza, el culto, la elegancia, la generosidad y el amor.

contexto, ya que habría que recordar que, en dicha época, se tenía la noción de que solo un hombre podía pagar por las trasgresiones de un hombre, propiciando así la encarnación de Dios y su sacrificio para pagar las trasgresiones de la humanidad.

En la literatura Cortés francesa del siglo XII, existe un ejemplo claro del cambio del paradigma del sacrificio, agregando la noción del amor en ello: La obra de Chrétien de Troyes. Ésta se enfoca en expresar a través de sus historias la experiencia del amor secular como una empresa de autoconocimiento, donde, según Montero (2018), el amor libre ofrecía a los amantes una experiencia de fragmentación, la sensación de no sentirse completos, lo que causa dolor y propicia la necesidad del otro como experiencia espiritual de autoconocimiento, que lleva a los amantes a hacer acciones desesperadas, buscando recuperar la noción de sentirse completos. Acciones esencialmente de sacrificio, teniendo como resultado de todo ello la noción de que el amar es sufrir, amar es dolor. (Figura 82)

Entre el gran dolor que le causaba el paso, avanza con enorme destreza. Manos, rodillas y pies se ensangrientan. Pero pronto le conforta y cura Amor que le conduce y guía, de modo que dulce le era el sufrimiento. Con manos, pies y rodillas se ayuda con tanto esfuerzo que llega al otro lado. (De Troyes, 1190:56,57)



Figura 82. Dármagnac, J. (1475) Lancelot_ passant le pont de l'Épée, Lancelot cruzando el Pont de l'Épée. [Manuscrito iluminado]. Taller de Evrard d'Espinques. Centro de Francia (Ahun).

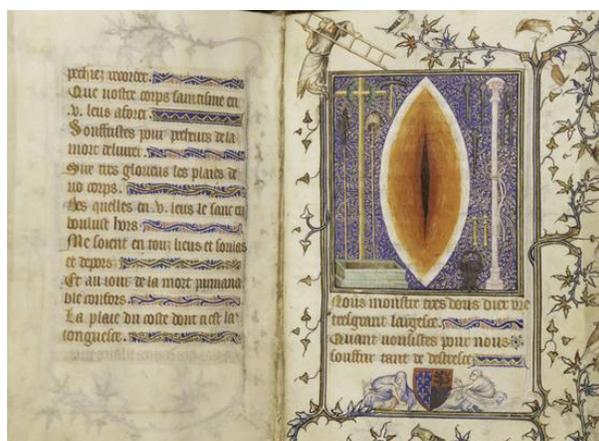


Figura 83. Le Noir, J. (1349). Santa herida con instrumentos de la pasión, [Manuscrito Iluminado]. Salterio de Bonne de Luxemburgo, Duquesa de Normandía. Paris.

A partir de dichos antecedentes, se puede comprender cómo se pasa de la representación religiosa de Cristo como vencedor sobre la muerte, vivo aún cuando éste herido de muerte, para enfocarse en las heridas del calvario y la cruz (Figura 83), en la sangre y en los relatos de sacrificio violento y carnal inmersos en la biblia, como la decapitación de Juan el bautista y su representación en múltiples pinturas, como en la pieza "La cabeza de San Juan el bautista" del italiano Giovanni Maineri de 1502 (Figura 84). De algún modo, estas concepciones en torno al sacrificio influyeron en los ámbitos de la vida cotidiana de los hombres desde tales años mencionados hasta la actualidad, cambiando simple-



Figura 84. Maineri, G. (1502). *La cabeza de san Juan el bautista*. [Óleo sobre tabla]. Francia.



Figura 85: Serrano, A. (1987). *Piss Christ*. [Fotografía]. EE. UU.

mente los medios y objetivos de tal acción, y es en estas manifestaciones dentro de la pintura que se muestra la parte más violenta del acto, aún en pinturas modernas como “Fragmento de crucifixión”, elaborada en 1950 por Francis Bacon o el “Piss Christ” elaborada en 1987 por el norteamericano Andrés Serrano (Figura 85).

Con todos estos datos histórico-conceptuales sobre las relaciones del sacrificio-amor-dolor-sufrimiento, se puede entender de dónde devienen dichos pensamientos y cómo es que se convirtieron en algo presente en el diario vivir en lugares como México, que al igual que Japón con el zen y el sintoísmo, mantiene una relación estrecha con las ideas judeocristianas, aunque no sean practicantes o militantes las personas. Sin olvidar diversos ejemplos de la cultura popular mexicana, en canciones. “Cruzare los montes, los ríos, los valles, por irte a encontrar; Salvaría tormentas, ciclones, dragones, sin exagerar” expresó Joan Sebastian (2006), o “Siempre juntos, creció mi cariño, y un día me gritaste, me gustan los hombres, me aburren los niños; Y ahí te voy, a quebrar mi destino, y en una cantina, cambie mis canicas, por copas de vino.”, como expresó José Alfredo Jiménez; o Valentín Elizalde (2006) agregaría “Y aunque todo lo perdiera, mientras tú me quisieras; me declaro ante el mundo, vencedor.” Ejemplos como estos, abundan, replicando la importancia de rastrear el origen o la primera vez que se planteó este concepto en torno al amor, tocando lo social, incluyendo a la unidad social nuclear de todo sujeto, que es la familia, y los roles que en ésta se reparten tradicionalmente entendiendo los cambios de estos paradigmas en la actualidad.

Amarís Macías (2004: 18) argumenta que la distribución de las tareas propias de los roles familiares tiende a darse desde la línea del tradicionalismo, en donde al nacimiento de un hijo, los padres deben cubrir sus necesidades físicas y emocionales; para responder a ellas, y asegurar el sustento económico de la familia, el padre asume que debe trabajar duro y prepararse profesionalmente, lo mejor posible (Figura 86); de esta manera ocupa menos de su tiempo en la atención directa del niño. Entre tanto, la madre asume el cuidado y atención del menor, así como las tareas domésticas del hogar (Figura 87).

El dedicarse a la familia, entregarse, trabajar para garantizarle el sustento, contienen implícitamente el hecho del sacrificio en cada acto, sobre todo cuando las familias vienen de los estratos económicos más bajos. Este puede presentarse de dos formas, Navarrete Fernández (2007:1) identifica el sacrificio cruento (sangriento) y no cruento (sin sangre), en donde

ambos implican perder algo. El mismo autor concibe que incluso hay mecanismos elaborados para mantener el bien común de los integrantes del sistema que pueden incluso llegar al grado del sacrificio de alguno o algunos de sus integrantes.” Algunos que juegan dicho papel lo hacen como un acto de consagración para el bien de la familia, dándose así una autoselección” (Navarrete Fernández, 2007:3). Expresado en la cultura popular mexicana, con ejemplos como los tigres del norte (2002), “Yo le di buenos ejemplos, no me explico en qué fallé; ¡Nunca le negamos nada!, ¡Para ella siempre trabajé!”.

El sentido de todo lo escrito hasta ahora en torno al sacrificio y su relación con el amor incondicional y la familia, es para sustentar el hecho de que esto existe dentro del subconsciente

colectivo, y se maximiza en los estratos mas desfavorecidos, porque son los que están mas a merced de la cultura de las masas y la influencia de los medios de comunicación, por la falta de educación en algunos casos. Originado, desde la reflexión en torno a mi familia, y tener en mi mente tatuada esa idea de que “se sacrificaron para que tuviera una mejor vida”, y dicho pensamiento replicado en canciones, largometrajes, telenovelas, etc.

Al final de cuentas, sea por familia, por un amor hacia alguien o algo, sacrificamos. Y nos la pasamos sacrificando cosas mientras vivimos, como ejemplo, nuestro tiempo por obtener dinero para poder comprar insumos, tener un techo y poder alimentarnos. Viajando por horas en el transporte publico, en ocasiones viviendo afuera de la ciudad, atravesando cantidad de vicisitudes, de manera automática. Lo mismo hacemos cuando ahorramos, sacrificamos el poder usar el dinero para un antojo, o algo momentáneo, por algo mas costoso. Así, en mi núcleo familiar tradicional, mi padre sacrificó su infancia, el tiempo, sus aspiraciones educativas y culturales, incluyendo su vocación, por conseguir un sustento(di-



Figura 86. (1983). La carnicería. [Fotografía]



Figura 87. (1992). Con mi madre. [Fotografía]

nero) que lo sacara de las carencias económicas que vivió, encontrando en la profesión del esteta de la carne bovina y porcina, la actividad perfecta para poder progresar económicamente. Mi madre, análogamente sacrificó todo ello para salir de la pobreza rural que sigue viviéndose día con día en el sur de México, en este caso Oaxaca y Chiapas, buscando una realidad distinta, trabajando muy duro en lo que pudiera y en lo que encontrara, hasta estar en la posibilidad de huir y así buscar otras condiciones de vida.

Al unirse, y formar nuestra familia y al tomar sus roles tradicionales sin pensar mucho sobre las consecuencias positivas y negativas de dicha práctica esbozada por Amarís Macías (2004), mi padre sacrificó el tiempo y sus energías en conseguir el sustento diario, a costa de la convivencia familiar, el disfrutar el crecimiento de sus hijos y sus energías vitales; mi madre su vida entera, brindando todo de sí para sus hijos y hermanos, en ocasiones sin importar su propio bienestar y sus sueños, o el hecho cruento de ser olvidada por aquellos a quien tanto les dedicó con el paso de los años. En consecuencia, está en mi labor como testigo vivo de sus vidas, heredero de sus esperanzas y energías, y creador, la tarea de relatarlo, rendirle los honores, y, sobre todo, de compartirlo.

Este acto de “amor incondicional”, es el que evoca las fuerzas suficientes para crear una obra que no solamente habla de mi familia, relata historias comunes para la gran mayoría de la sociedad donde vivimos. Son relatos que se escuchan y replican en todo México y quizá otras partes del mundo, y que, aunque cambian los actores, la puesta en escena es la misma. Es importante que se sigan relatando, llevando a otros lugares donde puedan ser escuchadas y, en este caso, vistas para así hacer surgir reflexiones sobre nuestras vidas, y para que sigan testificando hechos relacionados con el hombre cotidiano de nuestros tiempos.

3.3. Remembranzas sobre el sacrificio de mi familia: Por los caminos del sur de México, vámonos para el lugar “entre banderas” en la Ciudad de México.

Andy Warhol usó fotografías de Marilyn Monroe y Jacqueline Onassis (entonces Kennedy), pero se observa que los sujetos son personas famosas, y las fotografías en sí ya habían aparecido docenas de veces en los medios de comunicación. Nunca uso fotos tomadas por otras personas. Las fotos que uso son todas mías. (Noda, 1978: 16,17)

El sacrificio de mi familia fue escrito desde el momento en el que la familia Ruiz García decidió asentarse en la Manzana 2 de la Olvera, ubicada en la colonia Agrícola Pantitlán, cuya palabra viene del náhuatl y significa “Entre banderas”; ubicada a 20 minutos caminando desde la estación del Transporte Colectivo Metro con dicho nombre (Figura 88). Es ese el lugar donde no sólo creció la familia de mi padre, sino que allí también lo harían los Ruiz Martínez, es decir mi hermana y yo. Sobre Pantitlán, se tiene conocimiento de que, como se ha mencionado brevemente, durante la época prehispánica era un sitio sagrado, donde se solía tirar el cuerpo de un sacrificado.

En la época prehispánica hubo en esta parte del lago de Texcoco un lugar en el que las corrientes provocaban remolinos. Muchas veces las canoas eran tragadas por las aguas. Los mexicas colocaron ahí dos banderas que avisaban del peligro a los navegantes. Pantitlán significa “entre banderas”. Tantos años después, los remolinos se siguen agitando. La estación recibe a más de trescientos cincuenta mil personas cada día. Pantitlán se traga la canoa de sus vidas en los remolinos que se hacen frente a los torniquetes de entrada. Ahí, a la gente parece que irremediablemente se la lleva un desagüe. Ese desagüe es en realidad un laberinto de rejas y puertas metálicas que se cierran en momentos críticos para evitar que en los andenes sucedan peligrosas aglomeraciones. Todos los días aparece el remolino y todos los días el remolino te traga [...] cuando te roban la cartera o te sacan el teléfono. Cuando la desesperación es tal que todo termina a mentadas o a golpes. Cuando la muchedumbre enloquece, o la fatalidad viaja contigo. Cuando acabas en el cabezal de un diario [...] (De Mauleón, 2017)

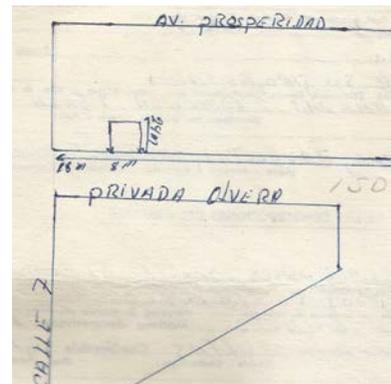


Figura 88. Ruíz Martínez, G. Ubicación del hogar en un croquis. [Esquema]

Como el autor comenta, en nuestros días podemos considerar la relación ancestral de las tierras donde ahora está la colonia Pantitlán, haciendo la analogía con la cotidianidad y movilidad evidenciada en el transporte colectivo más empleado que sirve para entrar a la Ciudad de México, El Metro. Ciertamente es un lugar donde miles de personas sacrifican sus energías, bienes materiales e incluso la vida con tal de llegar al trabajo (Figura 89). Hay personas que incluso se auto sacrifican de manera dolorosa dentro de sus instalaciones, arrojándose a las vías para terminar con un padecimiento.

Es un lugar que se convirtió en una de las entradas más grandes y conflictivas a la Ciudad, sobre todo para gente proveniente de Neza⁷⁴, Chalco, Chimalhuacán, La Paz, San Vicente Chicoloapan, según datos de (De Mauleón, 2017). Al inicio en la concepción del Metro, la estación Pantitlán no existía. La primera línea que se creó fue la 1, en el año de 1969, su trayecto iba de Chapultepec a Zaragoza, fue hasta 1984 que se crearía la estación para dicha línea. Mi padre alguna vez me relató que en un inicio se tenía que tomar transporte hacia el metro Zaragoza y viceversa.



Figura 89. Aglomeración metro Pantitlán. [Fotografía]

Partiendo del lugar donde se asentaría la casa del matrimonio Ruíz Martínez, es pertinente mencionar la relación con el comercio y los mercados que mi padre ha mantenido desde su infancia. Aproximadamente durante finales de los años sesenta, la familia Ruíz García emprendió el comercio dentro del mercado de la Agrícola Oriental,⁷⁵ para poder sobrevivir con un puesto de semillas, y posteriormente hacerse cargo de una cremería, hasta que se dio la oportunidad de laborar dentro del negocio de la carne (Figura 90). Comenzó como todos los carniceros, siendo un “chalán” o aprendiz, de su cuñado Luis, quien al parecer

74 Abreviación de Nezahualcóyotl, municipio del Estado de México.

75 Mercado público ubicado en una colonia aledaña a Pantitlán.



Figura 90. (70s) La familia Ruiz en la carnicería. [Fotografía]

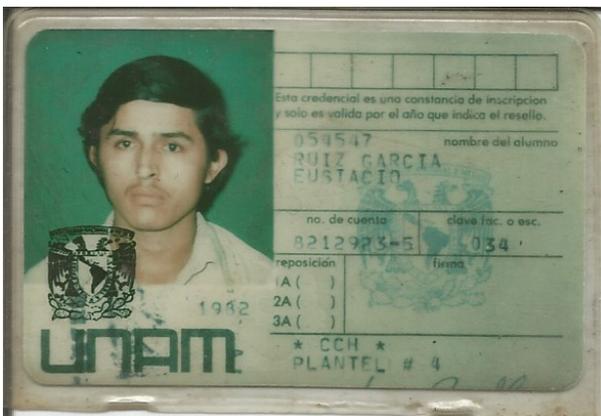


Figura 91. (1976). Credencial de mi papá del CCH Oriente. [Escaneo]

fue el primero en trabajar en dicho giro. Es así como a la edad de los 14-15 años que comienza el andar laboral de mi padre, para nunca dar marcha atrás. Por ese motivo, aún cuando llegó a inscribirse al Colegio de Ciencias y Humanidades de la UNAM, no pudo concluir su primer año de bachillerato. (Figura 91).

Para aquellos no relacionados, por si el lector no esta relacionado con los estratos populares y los oficios, se hace hincapié en que el trabajo que aprendió mi padre de muy joven lo obligo a abandonar la educación, porque análogo a lo que le acontece a la gran mayoría de los mexicanos de escasos recursos, las labores como el comercio, formal e informal, el ser obrero, mecánico, carpintero, soldador, etc., conlleva una labor que exige una gran cantidad de esfuerzo físico y temporal, es decir, son trabajos que no tienen días fijos de descanso o vacaciones, en ocasiones prestaciones de ley como sucede con un asalariado que aparte de percibir su paga por su labor, en ocasiones se le brinda servicio medico, prestamos económicos para obtener una vivienda, etc.

En pocas palabras, el oficio de mi padre, el del carnicero, exigió y exige (aun trabaja en ello mi papa), jornadas de mas de 8 horas laborales, estar de pie todo el tiempo para atender a las personas, abrir los 7 días de la semana de 8 am a 6 pm, y si se extiende, pues no hay opción mas que alargar la jornada.

es una actividad peligrosa por el uso de herramientas punzo cortantes muy afiladas, trituradoras de carne, sierras para cortar huesos. Reiterando, lo que mas exige es un esfuerzo físico y de tiempo, sobre todo si todavía tienes que transportarte al lugar, como lo ha hecho mi padre desde siempre. Así, el tener que estar atento todo el tiempo ante la llegada de la clientela, dedicándose a cortar, destazar, triturar carne, tener que conocer y dominar la anatomía de los animales con los que trabaja, la estética de como se debe cortar y presentar el producto, etc. Lo que lleva, irremediabilmente, a no poder hacer otra cosa durante tu jornada. En ocasiones, sin poder comer a las horas por la carga de trabajo.

Mi madre proviene del sur de México, es oriunda de la sierra sur de Oaxaca, y durante su infancia radicó en Chiapas (Figura 92). Allí crecería hasta tener los medios suficientes para poder irse por su cuenta, como lo expresó el cantante canadiense Neil Young, “ella creció en un pequeño pueblo, nunca puso sus raíces, papá siempre se movía, ella también lo hizo”.⁷⁶ En Oaxaca nació y a los pocos meses sería llevada junto con sus hermanos para no volver hasta muchos años después. Retornando al primero, que es donde crecería y viviría hasta poder irse por su cuenta, se ubicaba en un asentamiento para los profesionistas que estaban laborando en la construcción de la presa La angostura, en la cual trabajaron familiares en su construcción. Allí permanecería hasta los cinco años, para posteriormente mudarse al municipio de San



Figura 92. (1978). Mi madre de pequeña. [Fotografía]

Fernando, en un lugar llamado El Carmelo. Evidentemente, siempre estuvo rodeada de vegetación y una naturaleza majestuosa, habitando una casa de madera con techo de lámina de asbesto, con una pequeña ventana, puerta y una mesa de madera. En la parte externa, se encontraba un pozo de agua.

El lugar de donde provenían originalmente se encuentra ubicada en la sierra sur de Oaxaca, en el pueblo de las “Cuatro culebras” o velas, Santa Ana Tavela, del distrito de Yautepec, en el estado de Oaxaca. Ahí nacieron generaciones de los Castillo, familia materna de mi mamá, que usualmente tenían varios hermanos de distintos padres, bajo un suelo natural, lleno de vegetación, ríos, pero alejado de cualquier ápice de urbanización en esas épocas, y de todos los beneficios que esto conlleva. (Figura 93)

La casa donde vive mi abuela se encuentra en la parte más alta del pueblo, es decir, subiendo el monte o sierra hasta la parte final ya que, es de las últimas casas. Esta casa, básicamente de adobe, techo de palma tejida, piso de tierra, maderas de árboles en forma de vigas y como soportes necesarios. Recuerdo que a mediados de los años noventa, mantenía dicha apariencia y no tenía un baño. En ese tiempo, no había señal de teléfono, ni alumbramiento público en todo el pueblo, ni buena recepción de televisión, solamente había unas cuantas tiendas donde las personas solían comprar sus insumos. En una que era gestionada por la tía⁷⁷ “Beta”, se voceaba por megáfono las llamadas entrantes que eran dirigidas a los habitantes, era el único lugar donde se podían recibir y hacer llamadas en tanto ahí se contaba con los únicos teléfonos del lugar. Si así era el pueblo en los años 90,

⁷⁶ Fragmento de la canción “Unknown Legend” de Neil Young, del disco “Harvest Moon”, del año 1992.

⁷⁷ Según mi madre y abuela, se refieren así entre ellos, como tío o tía, como costumbre heredada por los españoles que llegaron a asentarse allí. Mi bisabuela es hija directa de un español.

habrá que figurarse como sería en los años setenta cuando aún era más difícil contar con una línea telefónica. Esto, como parte de mis memorias.



Figura 93. Ruiz Martínez, G. (2019). El hogar de mi abuela. [Fotografía]. Santa Ana Tavela, Yautepec, Oax.cería. [Fotografía]

La relación del lugar con el sacrificio es obvia, si un hombre no encuentra un oficio o negocio del cual vivir, irremediablemente sucumbirá ante esa miseria que puede respirarse, se ve obligado, recordemos que se seguían cánones tradicionales del hombre proveedor con raigambre profunda patriarcal, a emprender en la operación y en reparación de maquinaria pesada para la construcción. Así fue como termino yéndose a Chiapas recién nacida mi madre, por estar relacionada a esta profesión que hace a las personas moverse constantemente de sitio. Ya en Chiapas, mi madre trabajaría desde muy pequeña (Figura 94), hasta tener edad suficiente para poder salir rumbo a la Ciudad, el antiguo Distrito Federal, donde yacía la idea de la esperanza de progreso económico y social, cuestión que es vigente actualmente. No es una coincidencia que lugares como Nezahualcóyotl, e incluso en Pantitlán, se asentaran pequeños grupos comunitarios de personas de Oaxaca, que incluso mantienen sus creencias y costumbres allí.⁷⁸



Figura 94. Ruiz Martínez, G. (2020). Mamá con una niña japonesa, composición basada en relato. [Dibujo digital]

Es así como ambas vidas en torno al sacrificio convergieron en los años ochenta en el lugar “entre banderas”, formando una familia con dos integrantes producto de dicha unión: mi hermana y yo. A partir de dicho momento, sus esfuerzos sacrificiales fueron encauzados en no repetir los patrones de pobreza que los acompañaron desde su nacimiento, en darles la oportunidad a sus descendientes de vivir, hasta donde sus esfuerzos alcanzaran, en garantizarles un crecimiento digno con las menores carencias posibles por el enorme amor que les produjo concebirlos, el amor incondicional del que hemos hablado. Así como ofrecerles la oportunidad de estudiar hasta conseguir una carrera profesional, a partir de su vocación dándoles la oportunidad de elegirlo sin impor-

78 Cada 8 de diciembre, a cinco calles con respecto a la casa de mi padre, celebran en grande a la Virgen de Juquilita, oriunda del estado de Oaxaca. La costumbre es ir a visitarla hasta Santa Catarina Juquila, pero en esa calle la comunidad de Oaxaqueños aún la celebran, en la privada 21 y la calle 6.

tar lo que fuera.⁷⁹ Me brindaron la oportunidad de tener un televisor, donde me encontraría con la pasión por el dibujo en las caricaturas japonesas y americanas, el anhelo por conocer Asia oriental, y practicar artes marciales, en fin, cosas que ni en los sueños infantiles de mis padres pudieron concebir o imaginar.

Su sacrificio vive ahora en nosotros, en mi hermana que es psicóloga, practicante en varios rubros de dicha disciplina, lograría cumplir con muchas de sus aspiraciones personales, ahora tiene una hija a la cual le brinda todos los aprendizajes buenos y malos que nuestros padres nos legaron; y en mí, artista, dibujante, artista gráfico, pintor, y que ahora pretende dedicar toda su creatividad, alma, cuerpo, para mostrar el agradecimiento y los sentimientos que brotan de todo esto que se ha escrito a través de lo que mejor sé hacer, crear. Que estas estampas, le brinden a quien las pueda contemplar, un sentimiento, un pensamiento, algo que les evoque lo que son, lo que somos, “personas tratando de sobrevivir en un mundo decadente”⁸⁰. El sacrificio familiar hecho imagen.

3.4. Presentación de la serie gráfica “El olor a sangre no se me quita de los ojos: remembranzas parentales sobre el sacrificio familiar” a partir de un análisis desde la técnica, la estética y proceso creativo de una pieza representativa de la serie.

Después de más de cien páginas alrededor de diversas reflexiones, perspectivas, y bagaje cultural personal como artista, ha llegado el momento de presentar la serie gráfica “El olor a sangre no se me quita de los ojos: remembranzas parentales sobre el sacrificio familiar”. La mejor manera de hacerlo es partiendo de conocer la constitución interna de las piezas hasta llegar a su constitución externa, apoyándonos del conocimiento conceptual que se ha desarrollado a lo largo de este capítulo y del entendimiento visual y técnico desde lo revisado en los primeros dos capítulos, en tanto, por medio de la páginas desarrolladas hasta ahora, se tiene certeza sobre el concepto o temática visual de la obra, y sobre los referentes gráficos revisados en “Booster” y “September,1, “74”.

De manera general, entendiendo que serie es un conjunto de cosas relacionadas entre sí, “El olor a sangre no se me quita de los ojos: remembranzas parentales sobre el sacrificio familiar” es un conjunto de estampas conectadas técnica y conceptualmente. Una parte la componen 16 imágenes de dimensiones 30 x 20 cm., realizadas bajo un proceso sujeto a tres preceptos básicos: composición, traspaso al soporte de estampación y transferencia al soporte definitivo. En cuanto al primero: fue dibujado, empleando el software Photoshop e Illustrator de la paquetería Adobe, en un ordenador personal. El segundo: se realizó su traspaso a través de los principios de la electrotransferencia, que esencialmente consiste en fotocopiar o imprimir con un sistema de tóner seco sobre un papel la imagen, para posteriormente transferirlo a la madera. El último paso, sencillamente consistió en estampar la nueva imagen sobre madera a un soporte definitivo receptor de

⁷⁹ Se solía tener la creencia en dichas épocas, de que los profesionistas con licenciatura eran los que podían acceder al progreso económico que tanto buscaron algunas familias de las clases más desfavorecidas de la ciudad. Aunque ciertamente, en la práctica, esto no es del todo cierto.

⁸⁰ Del personaje Seujiro Hiko, de la OVA Rurouni Kenshin Tsuiokuhen. 1999. DEEN animation studio.

la obra, en este caso sobre el papel de algodón. En éste, influyeron algunas cuestiones, la opacidad de la tinta y la consistencia del papel.

Estos 16 retratos se encuentran divididos en dos partes de 8, lo equivalente a la parte paterna y materna de un individuo. Cada grupo de 8 está ideado en pares, es decir las composiciones del retrato tienen un lado A, por así decirlo y un lado B, a modo de espejo, como fue mencionado al inicio de este párrafo, lado paterno y lado materno. Es decir, mantienen relaciones entre pares, octavos y el todo del conjunto. Al unirse los 8 se forman dos imágenes de 80 x 60 cm. Esto desencadena la segunda parte de la composición de la obra, un segundo soporte de estampación. Éste a diferencia del primero, o los primeros, consiste en: la composición en el soporte de estampación, y la transferencia al soporte definitivo.

Con relación a este último proceso, la elaboración se planificó en dos partes de 80 x 60 cm., donde convergieron tanto lo maternal como lo paternal, pero de manera más simbólica. Si el símbolo puede ser concebido como un signo que mantiene una relación de identidad con una realidad, que puede ser abstracta a la que evoca o representa, entonces, si ese fuera el caso, sería un signo que establece una relación de identidad con el sacrificio familiar. La primera parte que compone este segundo proceso fue dibujada directamente sobre el soporte de estampación, la madera. La segunda, como ya lo vimos en el anterior proceso, corresponde a estampar sobre papel, en este caso sobre el papel ya intervenido con las piezas anteriores.

Otro aspecto general, antes de pasar a la particularidad de cada imagen que se revisará en este apartado, está relacionado con el hecho de que se usaron tintas transparentes, es decir, una tinta de color negro con una opacidad de aproximadamente un 40 o 50 por ciento, y una que puede ser ligada a la idea de sacrificio universal, el rojo sangre, o uno muy cercano, de igual manera con opacidad, para poder lograr lo que revisamos en el apartado 2.1, sobre el traslapo y su caso especial, la transparencia. Es decir, para conseguir que estas imágenes, que se interponen a otras parcialmente al superponerse, traslapándose los objetos visuales, logren visualizarse, parcial o totalmente, e interactuar entre ellas. En este caso se emplearon ambas formas de transparencia, recordando que la física, permite que la superficie que cubre a otra deja pasar la luz suficiente para que el esquema que hay debajo siga siendo visible, y la perceptual, que desde un inicio busca que se logren apreciar las características propias de cada objeto o imagen necesitando tres planos para que se de la transparencia.

Lo físico se logró a través de la tinta transparente para imprimir, con ella se consigue bajar el grado de opacidad de las diversas tintas de colores. Por otra parte, lo perceptual se obtiene a través de manejar distintos planos al momento de componer las imágenes, sean las del primer proceso o segundo, en donde se hizo una variación de tamaños, grados tonales y espaciales al momento de dibujar o estructurar la imagen, para que por sí solas tuvieran una lectura y, en conjunto, otra. Cuestión que es parte de mi discurso como artista gráfico: crear imágenes que por sí solas signifiquen algo, pero que puedan usarse tantas veces cuantas sea requerida aprovechándose como recurso a estampar para así, transferir su contenido a otros soportes junto con diferentes imágenes o composiciones.

Uniendo todas las piezas, la parte correspondiente a los 16 retratos de 30 x 20 cm., las primeras placas, unidas en dos partes de 80 x 60 cm, las segundas placas, serán intervenidas por otras dos partes de 80 x 60 cm., y dibujadas de una manera más tradicional, no tan convencional en el sentido del uso de materiales, los cuales, al unirse en un solo soporte final, el papel, a partir de los aspectos mencionados de las transparencias, generarán dos estampas sobre papel de 80 x 60 cm., en negro y rojo sangre, con una opacidad del 40 por ciento, para su apreciación, desde una distancia apropiada, para obtener una lectura más clara. A su vez, generará 16 estampas de 30 x 20 cm., que, al recortar el todo de la segunda placa, otorgará una lectura diferente, ya que está pensada para leerse de manera más íntima, dentro de un álbum fotográfico de los años ochenta que fungirá como contenedor final, resguardándolas celosamente tal y como se hacía con las fotografías impresas antes de la irrupción de lo digital. Como una especie de álbum fotográfico familiar ochentero, en donde si se tiene uno, se puede ver la mirada de las o la persona que tomó dichas imágenes instantáneas, resguardando un momento para la posteridad.

Como parte final, lo referente al concepto y que influyó completamente en la estética o recursos gráficos evidentes al momento de abordar las obras, habrá que comentar que, en principio, con la transferencia se buscó aprovechar una especie de archivo familiar, compuesto de fotografías, recetas médicas, documentos oficiales, dibujos, credenciales, etc., sacándolos de su contexto original y utilizándolos gráficamente, dados los resultados, se llegó a la conclusión de utilizar la transferencia en toda la serie, práctica que no me es ajena ya que la he empleado en la gráfica y el dibujo, sobre todo de forma experimental.

El sentido del retrato deviene de la búsqueda de plasmar la imagen viva que yace dentro de mis memorias, de las personas que fueron y son, y de los pensamientos en torno a ello. Como sucede con todas las personas que compartimos experiencias en este mundo. Es capturar un momento, un tiempo, algo que no regresará, para darle diversos significados y mostrarlo en lugares más allá de la intimidad de mis recuerdos se trata de "tesoros" que resguardan mis familiares, para presentarlo a quienes van dirigidas las creaciones, a quienes me interesan que las vean para que les provoque algo, y les sea útil, de una forma u otra, en sus vidas.

El concepto que hemos desarrollado fue trasladado a la madera tomando en cuenta lo más esencial y evocador sobre ambas partes de mi familia. Sean recuerdos compartidos, o memorias de mis padres que me fueron relatadas hace años, aspectos emocionales de cada uno de ellos. En donde claramente lo fundamental o esencial que se registra en los retratos paternos, yacen en el comercio de la carne, la familia, el ámbito escolar, el matrimonio y su relación con nosotros y que, en mi caso particular, se concentra en algunos elementos como juguetes de luchadores que regularmente él me llevaba a casa, juguetes playmobil que nos mandaba su empleado, y el legado del conocimiento del boxeo mexicano (Figura 95). De mi madre, en su amor incondicional hacia nosotros y sus hermanos, la nostalgia del lugar de procedencia, mi abuela y bisabuela, relatos, el matrimonio y sus intereses de algún tiempo, como el diseño de modas aunado al dibujo de manos varoniles de estilo académico (Figura 96).



Figura 95. Ruiz Martinez, G. (2020). Algunos objetos relacionados a mi Papá. [Fotografía].

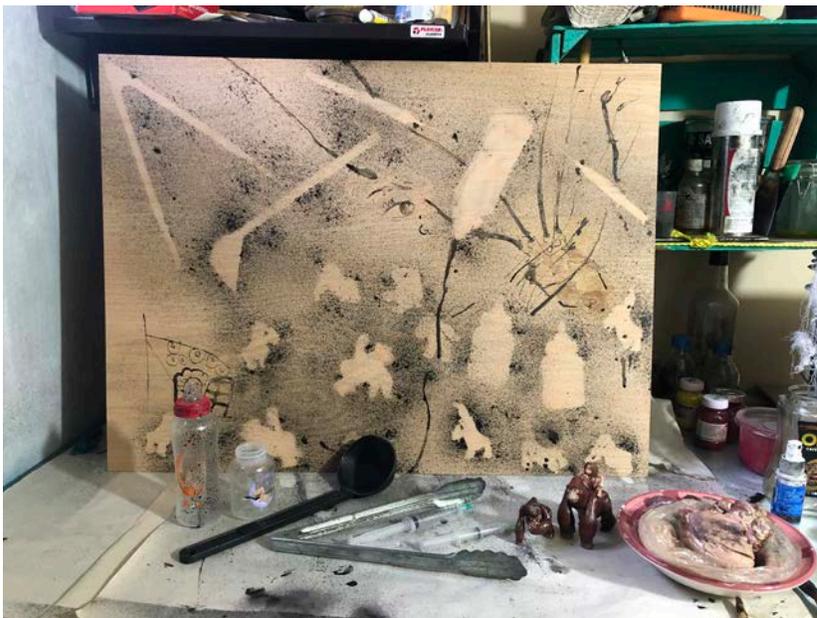


Figura 96. Ruiz Martinez, G. (2020). Algunos objetos relacionados a mi Mamá. [Fotografía].

Para proceder a revisar la técnica empleada y el análisis o revisión de las dos piezas representativas, es fundamental expresar que, en el proceso creativo personal, no existe la concepción de bocetaje como tal. Si acaso, pueden ser considerados como trazados iniciales las imágenes manipuladas por computadora, ya que personal y naturalmente no trabajo de esa manera. Soy fiel creyente de la lucha contra la sensibilidad y habilidad consciente, esa parte de cada uno que dice saber lo que está haciendo. Que cree tener la habilidad, y busca el control y la perfección en la representación, sobre todo cuando se trata de un retrato realista. El estar lleno de prejuicios afectan directamente la autenticidad de la obra que se realizará, en el sentido de cómo es que se hace, su verdad consigo mismo sin pretender agradecer a las personas. Al caer

en estos asuntos, es que se puede correr el peligro de recurrir al efectismo y la complacencia, como el hecho de usar temáticas en boga aprovechando lo mediático del tema para ser relevante. Se pierde esto que mencionan los japoneses, la naturalidad, que es fundamental en lo que hago (Figura 97).

En consecuencia, se hicieron los dibujos directos como emergieron en mi mente creativa, sean por manipulación digital o tradicionales, de mi subconsciente sensible, y así como salieron al mundo son mostrados, aunque tengan errores o no sean del agrado del espectador, o del mío. Sencillamente, recordando fue como cada uno de los retratos fue apareciendo, pero claro, teniendo todos los elementos a la mano para componer estas imágenes icónicas. Para mí es fundamental tener las cosas en físico al momento de trabajar, tenerlas en las manos, porque como se mencionó la obra sale de una sola

intención, y si en el momento surge, se necesita tener todo a la mano antes de que la conciencia perfeccionista y el ego que solemos tener los artistas emerja y manipule las imágenes de una forma no natural. Por ello, la segunda placa son dibujos de memoria, porque al hacerlos de manera académica, viendo el objeto aún empleando métodos como contorno ciego –sin ver el papel–, puedo caer en dichas trampas mencionadas. En ocasiones la mano con la que trabajamos se acostumbra y se educa de una manera en la que aún cuando se tenga la intención de no manipular lo que se ve, estilizándolo o haciéndolo más agradable a la vista, se hace automáticamente.



Figura 97. Ruíz Martínez, G. (2017). *Mi gata cusca*. [Dibujo] Ejemplo de lo que entiendo por naturalidad expresiva en la praxis artística personal.

Prácticamente tenemos toda la información en nuestra mente para dibujar, los referentes, pulsiones, objetos, todo ha sido registrado en la memoria. Sólo es cuestión de agitarla para que la creatividad haga su trabajo, mostrando el reprocesamiento e interiorización de estos objetos que se tienen para observarlos detenidamente, tocarlos, olerlos, sentirlos, para así tenerlos automáticamente en la mente y poderlos bajar al nivel de la materia. Ahora, procederé a terminar los aspectos generales de la técnica, para finalizar con la revisión individual de cada obra escogida.

3.4.1. Preceptos técnicos aplicados en el desarrollo general de la serie gráfica. Uso y concepción personal del Mokurito tradicional, y algunos fundamentos de la implementación de la transferencia fotográfica.

Como pudimos ver en el cuadro expuesto al inicio del inciso 2.1 (Figura 59), en Japón se reconocen algunas variantes de la litografía sobre madera, siendo unas más complejas que otras. En consecuencia, tomando en cuenta que en Ruiz (2018:144-148) se compartió la técnica más básica del *Mokurito* usando caseína, nos reduciremos a complementarla y simplemente comentar a grandes rasgos cómo fue que se logró la transferencia de calidad fotográfica. Reitero, este último proceso, así como el policromo, talla, y siligrafía sobre madera, son métodos intermedios y avanzados, entendiendo que, así como los humanos, para correr primero hay que sostenerse sentado, gatear, intentar mantenerse de pie, hasta alcanzar la habilidad suficiente para poder trotar un poco antes de correr a toda velocidad. Solo me reduciré a contar pistas que me llevaron a tal aplicación, que es la que se aplicará en la obra que presentare a continuación, sólo porque ello formó parte del proceso creativo y de experimentación que me llevó a estos resultados.

3.4.2. Uso y concepción personal del Mokurito tradicional

Como su nombre lo dice, inicialmente su soporte básico es la madera. Especialmente las maderas contrachapadas, también conocida como aglomerada, triplay, etc. Sobre la especie, la elección depende de lo que se desee hacer y de lo que se pretenda: si se busca que aparezca una textura agradable, con nudos, sin que haya la necesidad de modificar la su-



Figura 98. Ruiz Martinez, G. (2020). Encino, madera comprada.



Figura 99. Ruiz Martinez, G. (2020). Madera de veta cerrada, prensil.



Imagen 100. Ruiz Martinez, G. (2020). Prueba de absorción con agua, maderas de pino, prensil, encino y caobilla.

perficie para lograrlo, puede funcionar una madera como el encino (Figura 98); si se busca una veta menos abierta, como la que es recomendable para usar transferencias sin perder la definición total de la imagen, se recomiendan maderas como el prensil, pino, cedro (Figura 99). En este caso hay que tomar en cuenta otro aspecto fundamental, la cualidad de absorción que cada especie tiene, aunque esta cualidad sólo es importante al momento de imprimir y mantener húmeda la placa, se debe conocer y saber bien para evitar que se seque antes de lo necesario, y al momento de dibujar con tusche y hacer la transferencia, de absorber mucho se corre más el riesgo de que se absorba todo el dibujo a las capas interiores, dejando la superficie sin material con el cual se atraiga la tinta (Figura 100).

Entendiendo qué es lo que se quiere hacer, y seleccionando la madera requerida, se procede a impermeabilizar el soporte, para mejorar su estabilidad al momento de colocarle algún material demasiado acuoso y que la capa de goma arábica de igual forma permanezca en la superficie manteniendo más limpia la placa al momento de entintar. Para dicho propósito, no se requiere que se vuelva completamente repelente al agua, porque si no, la técnica no funciona bien, sino que solo lo hace de manera parcial. Por su tradición en la naturaleza y lo que han aprendido de ella, los japoneses implementaron una solución de caseína, similar a la empleada para la pintura. Pero antes de ésta, utilizaron la conocida como *Dosa*, que es un compuesto esencialmente de una sal y un pegamento de origen animal. Ésta la han utilizado por generaciones, al momento de preparar la seda o el papel para poder pintar sobre ello. Como usan mucha agua en sus técnicas, sobre todo la caligrafía o el sumi-e, necesitan un papel que absorba mucho, pero que

a su vez sea altamente resistente por el riesgo de que se pueda romper el papel o de que la tinta a permee hasta la parte de atrás.

Una vez listo el soporte, se dibuja. Los materiales que pueden ser utilizados, son básicamente todos los que tengan grasa o aceite en su composición, esmaltes alquílicos, esmaltes acrílicos, tóner, lápices de cera, tusche litográfico, lápices acuarelables. (Figura 101) Todo material que deje rastros, más que pigmentos de su materia o carga, pueden usarse sin dificultad. Pero hay que aclarar que cada material requiere de una cierta preparación previa de sellado, y hay otros que sin esta aplicación funcionan a la perfección. Para la producción gráfica se implementó la transferencia fotostática dentro del *Mokurito*, de la cual nos reduciremos a expresar que se rige bajo las leyes de la transferencia litográfica, proceso explicado perfectamente en el libro del maestro Francisco Patlán. Un método fácil de llevar a cabo, y que puede hacerse en al menos cuatro formas distintas, dependiendo de la imagen que se quiera se seleccionará el método más adecuado. Con respecto al por qué se usó transferencia, técnicamente hablando, la respuesta radica en el resultado que puede lograrse con la imagen mediante dicha técnica. En el siguiente apartado hablaremos más de esta acción.

Una vez efectuado este proceso, se deja secar el dibujo o se deja con calor, y se le coloca la goma arábica. Esto debe efectuarse dejando reposar por al menos un día, yo prefiero 4 o 5. Posteriormente, se retira con agua limpia y se procede a entintar, humectando la placa entre cada pasada de tinta. La tinta, dependiendo del método de impresión que se use (máquina o manual), se diluye con aceite de linaza. Para evitar que se ensucien demasiado las partes de no imagen por el exceso de aceite, se sugiere no diluirlo tanto, sólo flexibilizarla un poco, e idealmente, colocarle una cantidad adecuada de carbonato de calcio o magnesio. (Figura 102)

No se necesita reprocesar el dibujo, como en la piedra, en cuanto se carga de tinta el soporte, se puede hacer el tiraje de inmediato. Lo único que se requiere es lograr el negro más profundo que se tenga en el dibujo, una vez hecho se carga de tinta a la mitad de las veces de lo que se hizo en un inicio.



Figura 101. Ruíz Martínez, G. (2020). Materiales de dibujo que utilizo.

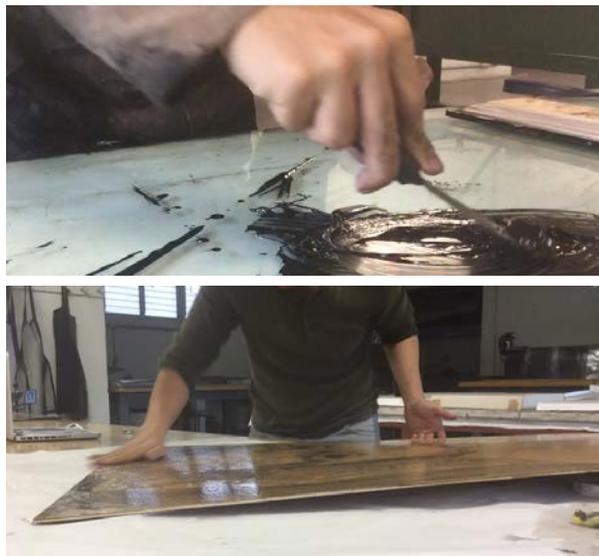


Figura 102. Ruíz Martínez, G. (2020). Aplicación de goma arábica (Inferior) y preparación de tinta (Superior).



Figura 103. Ruiz Martínez, G. (2020). Entintado, uso de cepillo para limpieza.

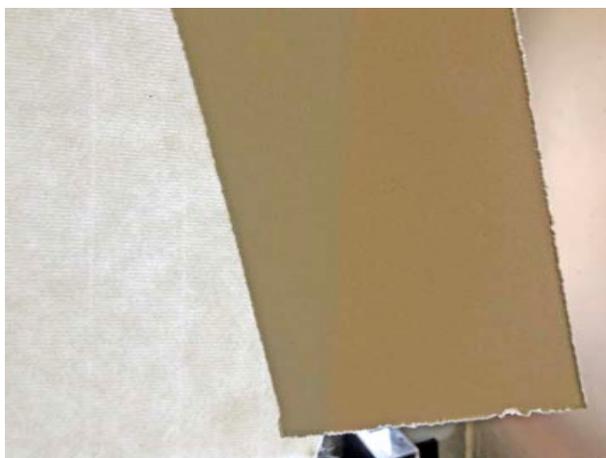


Figura 104. Ruiz Martínez, G. (2020). Papel de 250 gr. Fabriano, izquierda, papel japonés 80 gr. Katazomegenshi, derecha.

Es decir, si para cargar la placa se pasó cuatro veces la tinta para que saliera el negro profundo, para las impresiones consecuentes sólo serán dos. Se recomienda pasar la tinta en ambas direcciones, a veta y contra veta, para que la tinta llegué a todas las áreas del dibujo. El rodillo que se usa debe ser ligero y fácil de manipular, porque se requiere de movimientos rápidos y livianos sobre el soporte, ya que el dibujo está en la superficie, no es necesario ejercerle presión. Si se ejerce mucha presión se corre el riesgo de ensuciar las áreas de no dibujo por las vetas de la madera que pueden captar tinta. Si se ensucia la parte de no dibujo, se sugiere aplicar agua con un aspersor y usar un cepillo de cerdas semiduras de manera suave (Figura 103). Estos cepillos los usan en Japón. Al terminar el tiraje, se deja secar la placa y se vuelve a proteger con goma.

Existen dos métodos, que hasta el momento en el que irrumpió la pandemia del SARS-CoV-2 (COVID 19) en la vida cotidiana de todos, cerrando escuelas y talleres, no se habían experimentado, la impresión del *Mokurito* original, haciendo uso de las ma-

nos y los pies, y la siligrafía sobre madera. Para el primero, en primer lugar, hay que tomar en cuenta que tradicionalmente los japoneses emplean papeles muy delgados, de gramaje 80 máximo, en contraste con una hoja común de papel bond que es de 120 gr., y el papel de grabado con gramajes superiores a 200 gr. (Figura 104). En consecuencia, para evitar que se vea comprometida la imagen y el papel al momento de imprimir, se aplica una solución al papel para humectarlo y sellarlo, para facilitar la impresión, y re realizarla de forma sencilla y con el menor esfuerzo posible, tradicionalmente se usan tintas acuosas, en este caso, con un aglomerante o encolante además del pigmento natural que es aplicado con agua.

Con el *Mokurito*, aprovechan las cualidades de las nuevas tintas tipográficas que usualmente se emplean en la gráfica, pero modificadas de tal manera que funcionen igual que las tintas del pasado, diluyendo con aceite de linaza hasta hacerla muy líquida. De tal manera que, con el papel preparado y la tinta adecuada, se puede imprimir fácilmente con las manos, pero especialmente con los pies, siendo la más efectiva e interesante por la facilidad de imprimirle mayor presión a través del peso corporal, difícil de lograr en su totalidad con el brazo. Sólo se necesita que el papel esté bien humedecido, y aún con una tinta no muy líquida se puede imprimir, incluso láminas de offset. (Figura 105)

Acerca de la siligrafía sobre madera, lo único que se comentará al respecto es que es posible valerse de ella al cien por ciento, su método reduce considerablemente cuestiones del proceso tradicional con agua de la litografía japonesa sobre madera, que generan problemas si no se cuentan con espacios adecuados para trabajar, para la segunda placa de 80 x 60 cm, fue utilizada esta técnica, debido a lo complicado que resulta trabajar con dimensiones mayores a 40 cm., en cualquiera de sus lados, por el largo de un rodillo, que debe ser ligero, ya que entre mayor dimensión tenga más complicado de manipular resulta. Los rodillos que sobrepasan los 20 cm., usualmente aumentan de grosor, por lo tanto, de peso, arriba de 30 cm. comúnmente se ocupan similares al rodillo para amasar pan, los cuales comúnmente son pesados.



Figura 105. Ruíz Martínez, G. (2020). Impresión con los pies, placas de lámina fotosensible. [Fotografía]

Si el soporte mide 50 cm. y el rodillo 20 cm., se tiene que pasar tres veces cada que se coloque tinta, luego humedecer, y repetir dicho proceso hasta lograr el negro profundo. La dificultad aumenta con el tamaño del soporte, evidentemente. Tomando en cuenta lo complejo del procedimiento de impresión en un formato mayor, que es sencillo y posible en un taller espacioso, con una amplia disposición de tiempo y esfuerzo, y contando con máquinas de impresión grandes; pero que al hacerlo en un espacio reducido y sin máquinas, se vuelve cansado porque como ya fue mencionado, se hizo la impresión con los pies, acción que requiere de un esfuerzo físico mayor al que se tiene cuando se usa una máquina. Asimismo, en un espacio reducido, resulta difícil manipular y maniobrar las piezas, no obstante, se encontró una solución técnica que eliminó el factor del uso de agua, consiguiéndose un entintado que pudo llevarse de manera ágil y con cualquier rodillo, con lo que se garantizó un menor esfuerzo físico al imprimir.

A través de un esquema realizado por los japoneses en Ozaku (2013:45), se muestran las diferencias de los procesos planográficos en madera, con respecto a los hechos sobre lámina y piedra: (Figura 106)

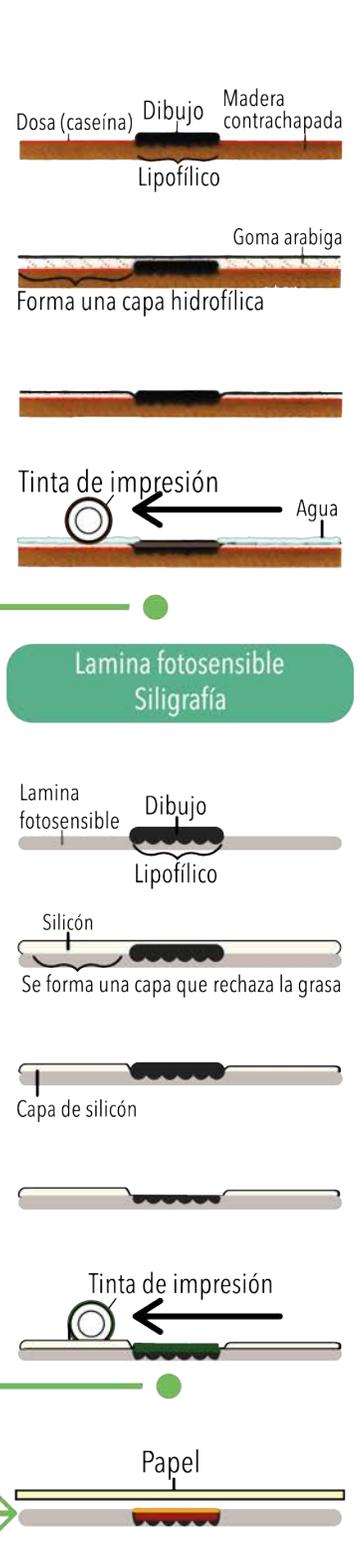
Piedra



Aluminio (versión japonesa)



Madera



Impresión

Figura 106. Ruiz Martinez, G. (2020). Esquemas comparativos donde se muestra esencialmente el proceso químico de: litografía en piedra, izquierda; sobre aluminio versión japonesa, centro; madera y siligrafía sobre lamina fotosensible, derecha. [Esquema] Basado en esquema japonés, en Ozaku (2013: 42).

Esto no quiere decir que la madera sea el mejor soporte para la planografía, o que unos soportes sean mejores que otros, ni que se defina la calidad por lo complejo o sencillo del procedimiento, ilustrar los pasos que nos sirve para tener idea de cuál podría ser más adecuado dependiendo de lo que busque realizar cada artista o técnico para incluirlo en sus procesos de estampa, considerando las capacidades creativas de cada una. El comparativo sirve para poner en perspectiva lo que se debe hacer en cada caso, sus pasos y métodos, y para que el lector tenga una mejor perspectiva sobre lo complicado o sencillo que resulta cada proceso. Reiterando que no existen técnicas planográficas superiores o inferiores, no sustituyen unas a otras, son alternativas, cada una se corresponde con una necesidad plástica específica y con cualidades gráficas distintas que cada creador encontrará para sí viable. Todos los soportes son únicos y cada técnica da algo de sí misma que no se sustituye por otra. La sustitución, es de recursos tecnológicos para la industria editorial, cuyos procedimientos requieren efectividad y economía de tiempos, materiales y procesos para lograr una impresión masiva, que es su finalidad. La finalidad de la gráfica, sobre todo del *Mokurito* en cuanto a su nacimiento, es la creación artística.

Lo que se ha presentado durante todo el apartado 3.4. son las generalidades básicas de toda la obra, ahora corresponde finalizar haciendo una revisión individual de una parte representativa de la obra. Cabe aclarar que ésta, representa el todo, es decir, tanto en conceptualización y en ejecución, y puede ser considerada como lo más representativo de cada imagen que, indudablemente, mantiene una unicidad y un discurso único. En este caso, se escogió una estampa, de 80 x 60 cm., titulada: “Remembranza de sacrificio familiar 1”. Para revisarla y proporcionar un análisis, se utilizarán algunos elementos para poder describirla, como los postulados de la Prosaica, es decir la estética de lo cotidiano, de Katya Mandoki.

3.4.3. Breve análisis de la Estampa “Remembranzas del sacrificio familiar 1”, bajo algunos elementos de ciertos métodos de análisis, como el de La prosaica de Katya Mandoki.

Inicialmente, de la Figura 107 se debe considerar que esta pieza y el conjunto de piezas que la conforman, son resultado de toda una vida de experiencias estéticas desde lo cotidiano, definido como “prosaica”⁸¹, por la teórica del arte mexicana Katya Mandoki (1994), sustentado bajo el hecho de que “no sólo los artistas son capaces de generar comunicación estética como la poética lo afirma” (Mandoki, 2001: 16). Desde tal afirmación, es que se desea puntualizar, en inicio, que diversos elementos que componen estas estampas, que representan en esencia la composición de toda la serie gráfica, provienen del resultado del prendamiento estético⁸² específico de distintas personas, reforzado por otros elementos que se pueden percibir y que se enunciaron a lo largo de este capítulo que culmina, tales como radiografías, documentos oficiales no vigentes, credenciales escolares, diplomas y títulos académicos, fotografías y dibujos infantiles.

81 Según Mandoki (2001:16), poética sería referida a su sentido clásico aristotélico que significa lo propio de la poesis en tanto que hacer o producir artístico, y por “prosaica” del latín prosus, participio de provertere (verter al frente), la estética de lo cotidiano.

82 En Mandoki (2001: 17), propone el término prendamiento estético en lugar de contemplación, ya que incluye connotaciones de fascinación, seducción, nutrición y apetencia.



Figura 107. Ruiz Martinez, G. (2021). *Remembranzas del sacrificio familiar 1*. [Mokurito a dos placas].

Significa, en pocas palabras, un “intercambio estético”⁸³ completo entre el autor y los retratados en donde, como Mandoki (2006:19) expresa, el cuerpo puede hablar a través de la postura, de su modo de tocar, de su temperatura, de los olores que desprende y de su contacto ocular, cuya especificidad se demarca a través del hídrico o humedad del cuerpo, el gestual, en el movimiento de las partes del cuerpo, el facial, en la expresividad o no del rostro y la obesidad o enjutez del cuerpo, como afirmación de una forma de vida y de una relación con el propio cuerpo. En este sentido, se pueden apreciar 32 retratos fotográficos distintos: 14 en la parte superior, que corresponden a sólo cuatro personas, un niño y una niña, que son los hijos, mamá y papá, que más allá de ser identificados de tal manera por haber sido, quien escribe, el creador de la obra, se infiere desde el título de la serie gráfica y la postura clásica donde el padre esta alado de sus hijos, y la madre, abrazándolos; 18 en la parte inferior, que corresponden a 16 personas distintas, que por lo que se alcanza a leer en los documentos que se encuentran en segundo o tercer plano de cada parte, corresponden a la misma madre y al padre de la parte superior, siendo las demás personas la familia paterna, del lado inferior izquierdo, y su contigua a la derecha, la materna. En la mitad izquierda inferior, por tener una clara separación en cuanto a lo que se alcanza a ver en la composición, muestra un aspecto individual de cada progenitor.

83 Mandoki, 2006:19. Referida a los procesos de sustitución o conversión, equivalencia y continuidad en las relaciones que el sujeto establece consigo mismo, con los otros y con su entorno a través de enunciados que ponen en juego identidades individuales y grupales en términos de su valorización: postural, háptica, térmica, olfativa y ocular.

Hay diversos elementos entendiendo primero que, la obra está compuesta por dos imágenes superpuestas de distintos colores, rojo y negro, en donde la parte negra contiene los retratos fotográficos de quienes se alude en la serie gráfica, en este caso a la familia del autor o de aquellos que representan el sacrificio familiar del autor, y la roja a un dibujo elaborado a partir de objetos y sus diferentes formas de registro, alusivos al tema. De manera formal, es una imagen claramente estampada sobre un papel color marfil, expresado así por el traslapo transparente de dos imágenes en una sola, de color negro y rojo. Está seccionado visualmente por ocho regiones o partes: dos de cada lado superior e inferior derecho e izquierdo. De tal manera, así haremos referencia a las partes específicas de las que se hablan. En su realización, se nota que se imprimió mediante un método de estampación, empleando tintas tipográficas, usuales en los medios gráficos, evidentes por su acabado único. En este caso, es una tinta negra, de la marca Premium, y una roja elaborada por pigmentos rojo índigo con amarillo y un poco de negro, cuya base fue tinta tipográfica transparente de la misma marca que la negra. El papel es Fabriano Rosaspina Avorio, especial para grabado, que contiene aproximadamente un 70 por ciento de algodón y un 30 de materiales reciclados. La estampa esta impresa a sangre, lo que quiere decir que se realizó del tamaño completo del papel, sin dejar el clásico marco, o espacio, al rededor de la imagen.

Existen algunos registros para poder analizar o estudiar desde la prosaica un fenómeno, los registros están presentes en la serie gráfica completa de la obra que se está revisando. Hay que tomar en cuenta que estos registros presentan desde su “proxémica”, definido por Mandoki (2006: 39) como una lejanía y una proximidad entre el espectador y el creador, dependiendo de la situación. Con referencia al “registro léxico”, Mandoki (2006: 25) expresa que pertenece al lenguaje escrito, en este caso por ser imagen, es cercano o corto en el sentido de corresponder al español, y lejano en el sentido de que es complicado que quien lo lea sepa de dónde provienen tanto los poemas como los fragmentos de las canciones. También muestra una lejanía para quienes no conocen el idioma japonés y que tampoco pueden leer el español, cercanía para quienes lo entienden y que están familiarizados con el tipo de poesía que se colocó dentro de algunos fragmentos de la imagen, en este caso el *haiku* japonés.

El “registro somático”, según Mandoki (2006: 30) corresponde al lenguaje corporal, se evidencia en este caso en los rostros y posiciones corporales de las personas que aparecen en la imagen. 25 personas, de las 32 que aparecen, están mirando hacia el espectador en, lo que Mandoki (2006: 31) define como una “aliteración”, en al menos cuatro casos hay “elipsis”, y en 5 casos, están volteando a diferentes lugares. En este registro es importante señalar, la proxémica en estos casos, que corresponde a la distancia corporal que se establece respecto al otro, es corta, en algunos casos que se mencionarán por la cercanía, y larga, debido al alejamiento físico, ocular, de gestos, es decir, si el retratado mirara al espectador resulta ser corta con respecto a él, pero lejana con respecto a aquellos que miran hacia otro lado.

que corresponde al lado inferior derecho de la estampa completa, la cercanía de las personas en lo que parece ser una foto grupal. En la parte negra se observa un conjunto de 14 personas, todos menores de 15 años. En este caso, tanto del lado derecho como del izquierdo, hay un personaje cargando un bebe. Los del lado derecho parecen ser mas jóvenes, sobre todo los que se encuentran en un primer plano. Solo las personas del lado izquierdo están mirando al espectador, teniendo una aliteración próxima con este, correspondiente al concepto de Mandoki (2006: 31), y los de la derecha, observando a diferentes lados a excepción de un personaje femenino que se encuentra en un segundo o tercer plano, que también esta viendo al espectador. Del lado izquierdo, donde se ve una joven mujer, se nota en su mano el pedazo de un banderín, que se sabe lo que es porque su continuación a la izquierda, se nota todo este banderín. Del lado rojo, se ve una figura antropomorfa en su masa negativa, es decir, compuesta por su contorno.



Figura 108. Ruíz Martínez, G. (2021). Detalle inferior derecho de Remembranzas del sacrificio familiar 1. [Mokurito a dos placas].

Para lo que Mandoki (2006: 34) define como “registro escópico”, las referencias geográficas están dadas en la vestimenta, como ejemplo tenemos la sección de la Figura 109, donde al extremo se encuentran tres niños, dos con vestimenta folclórica del sur de México. En esta parte negra, el niño tiene una ropa de manta blanca, camisa, pantalón, sombrero y lo que parece un paliacate en su cuello, y sandalias de cuero en sus pies. La niña, que esta a su lado derecho, tiene un vestido con un rebozo a los lados, que es una tela larga similar a un

chal o mascada, donde la parte superior se alcanza a ver lo que parece las ondulaciones de algo similar a un babero. Tiene el pelo recogido, y amarrado con una trenza por la tensión que se nota en su cabello. Aquí hay una relación curiosa al ver a una niña de rasgos japoneses a su lado derecho de esta pareja, haciendo referencia a la localidad del sur, que tiene estrecha relación con los inmigrantes japoneses que se asentaron en México desde hace más de cien años. Recorriendo la vista más hacia la derecha, se ve un niño en primer plano, de rodillas, se aprecian unos pantalones sin textura y zapatos y corte de cabello formal, con lo que parece un banderín que dice, J.O. DE DOM, que completando lo mencionado en los párrafos anteriores dice. Jo. De. Domínguez. En la parte superior de estos personajes, hay formas rectangulares parecidas a unas casas. La idea de lo japonés está reforzada o mezclada con lo léxico al colocar *haikus* japoneses referentes a la naturaleza, a la nostalgia por la tierra y una canción popular chiapaneca llamada Tapachula, región ubicada en dicho estado de la República Mexicana.



Figura 109. Ruíz Martínez, G. (2021). Detalle inferior izquierdo de Remembranzas del sacrificio familiar 1. [Mokurito a dos placas].

La única utilería o escenario del que se hace referente se encuentra en la sección de la figura 110, en donde del lado izquierdo, se ve a la madre sentada con sus hijos, y, a ambos lados en un plano atrás de estos, unas mesas llenas de cosas, que por referencia a la foto de donde se sacó, corresponden a un puesto ambulante de la ciudad de México; en

el extremo derecho, el banco de madera algo que parece un trozo de carne encima, del lado izquierdo de la niña, se ve la sierra de banda que se usa para cortar huesos, y que contextualiza lo suficiente para saber que se trata de una carnicería desde una vista lateral. Se puede vislumbrar a lo que Mandoki (2006: 34) le llama “anacoluto”(un movimiento abrupto, sorpresivo), al colocar tres muñecos de luchadores encima de la báscula que está en el lado superior, extremo derecho, por ejemplo. Citando de nuevo a Mandoki (2006: 35), una “elipsis” (eliminar elementos superfluos) general por la falta de elementos innecesarios como joyería abundante, pliegues, encajes, moños, telas estampadas, colores chillantes de moños, la mayoría están vestidos formalmente con respecto a su contexto, y aunque existan moños o corbatas, estos solamente demuestran la formalidad de la fotografía de donde se sacaron, desde una credencial hasta un título académico. La proxémica en este caso, con respecto a las mesas mencionadas y los mobiliarios de la carnicería, es corta respectivamente con la madre y el padre, y lejana con respecto a los demás integrantes de la imagen.



Figura 110. Ruiz Martinez, G. (2021). Detalle superior derecho de Remembranzas del sacrificio familiar 1. [Mokurito a dos placas].

En estos casos también se encuentra, descrito por Mandoki (2006: 41), la “cinética”, que se refiere al dinamismo, estabilidad, solidez. En lo somático, los personajes de la imagen se encuentran estáticos. De la misma forma que los personajes que no miran al especta-

dor están en movimiento. En lo escópico, claramente se encuentra estático en general, no se ve movimiento alguno en la utilería, o la vestimenta. En cuanto a la léxica, si miramos con atención las palabras de cada texto que se aprecia, en este caso regresando al lado inferior izquierdo, la canción popular del lado sur de México, “Tapachula”, del autor Rafael López que dice: Tapachula, tierra mía, eres tú mi amor, mi vida y mi ilusión; cuando lejos yo me encuentro; mis recuerdos todos vuelven hacia ti; Tapachula, yo quisiera, en tus brazos amorosos expirar, escuchando la marimba, que es el alma de mi tierra tropical. Debajo de dicha frase se encuentra un *haiku* de Matsuo Basho que dice: “Vuelvo a mi hogar, regreso a mi cordón umbilical, llorando a fin de año”. (Bashō, en Leve Presencia, 2018: 68,69). Y en la parte donde se aprecia a la niña japonesa se alcanza a leer otro *haiku* del mismo maestro: la gente de esta aldea, ¿no tendrá por ancestros a guardianes de flores? (Bashō, en Leve Presencia, 2018: 144,145). Al lado de este fragmento, donde está el niño con el banderín, se encuentran los registros de dos *haikus* en español y en japonés, de Matsuo Bashō: “Bebo hoy en mi copa, por tres nombres a un tiempo, va atardeciendo” (Bashō, en Leve Presencia, 2018: 40,41); “añoro a padre y madre, muy dentro, cuando escucho el canto del faisán.” (Bashō, en Leve Presencia, 2018: 78,79). En estos casos, se aprecia un dinamismo en cuanto a lo que se expresa, porque en los tres textos se está haciendo algo, una acción, como “lejos yo me encuentro”, mis recuerdos “vuelven”, “escuchando la marimba”, “vuelvo a mi hogar”, “llorando”, etc.

También está la enunciada por Mandoki (2006:42), como “enfática”, en estos registros escópico, léxico y somático, que se refiere al acento, foco o intensidad de energía en un aspecto o lugar enunciado. Desde la somática, esto se encuentra en los personajes ubicados en un primer plano, que miran al espectador con cierto aire de nostalgia, lo miran tal y como miraron a quien o a quienes tomaron la fotografía original, algunos con rostro de angustia tomando alguna parte de su cuerpo para auto consolarse, como en el lado superior derecho extremo; de seriedad, incluso de incomodidad u hostilidad, visible en el lado superior derecho casi al centro en la madre, en el lado inferior izquierdo casi central en el niño de rodillas.

Con la imagen roja superpuesta, que corresponde a formas dibujadas, enfatizan el lado izquierdo superior, donde se encuentra el niño con corbata y parte de la radiografía (Figura 111), el retrato ovalado de la niña del lado derecho a ésta, y sobre todo el lado que cruza la forma del machete y los toros de plástico. Desde lo escópico, se enfatiza la vestimenta del niño, que rompe con la mayoría de los personajes al tener corbata camisa y saco, y un corte regular de cabello. De igual manera, en la parte inferior, donde está el niño con el banderín, justamente ese elemento del banderín enfatiza la zona, compitiendo con otras tantas por la atención.

106 • MOKURITO La vestimenta de los niños, en la Figura 110, en una carnicería, cobran énfasis por la vestimenta utilizada, en este caso no hay colores, pero se nota que la niña y el niño traen una vestimenta poco común, está mejor cuidada, y esta hecha con telas que requieren incluso del planchado, casi formal, se diría, porque la niña trae un vestido con un adorno en el cuello, que acentúa su cara y trae unas calcetas con moños que sobresalen y zapatos



Figura 111. Ruiz Martínez, G. (2021). Detalle superior izquierdo de Remembranzas del sacrificio familiar 1. [Mokurito a dos placas].

formales y el niño luce una camisa con una chamarra que parece un saco, incluso, trae zapatos y pantalón formal. En contraste con el padre que, trae una playera polo, informal, y está situado en medio de un lugar donde hay sangre, grasa y aserrín. La parte roja también forma parte de la enfática de este registro, porque los elementos más fuertes en la imagen general (Figura 107), como el toro de plástico, el machete y el cráneo que se usó para dibujar, quedando un registro del elemento físico, hacen que se remarquen y destaquen las zonas mencionadas previamente, y que sobresalgan por la luz que se ve representada por el color claro del papel.

En cuanto a la léxica de la imagen general (Figura 107), se enfatizan frases como la que está en el banderín que sostiene el niño, que dice J.O. DE DO, que se refiere a la escuela Josefa Ortiz de Domínguez, fragmento tomado de una foto fechada del 16 de abril de 1971. Del lado superior izquierdo, se enfatiza: "Universidad Nacional Autónoma de México; Gustavo Ruiz Martínez, Licenciado en Artes Visuales", y la palabra pagos, ubicada encima del hombro izquierdo del niño; a su lado derecho, se enfatiza "Sandra Ruiz Martínez", "psicología", "gran diccionario enciclopédico ilustrado", debajo de la niña "tomo XI", y "readers digest". Se lee escrito, a mano y con letra infantil, "Sandra" y superpuesto "gustabo" en grande. El "gustabo" es muy destacable por el tamaño de la letra, y por la fuerza que se ve se aplicó

al momento de escribirlo, y por querer colocarlo por encima del nombre de “Sandra”, escrito también a mano. Se alcanza a leer, siguiendo al lado derecho superior central, “acta matrimonial”, “ester y pedro”, de la manera más enfática. En el parte inferior extremo izquierda, lo que más se enfatiza es el fragmento de la canción “Tapachula” que ya se ha enunciado, y el *haiku* en la parte inferior donde está la niña japonesa sobre “la gente de esta aldea...”. Del lado izquierdo “estados unidos mexicanos” y “Michoacán de Ocampo”.

Fluxión, según Mandoki (2006: 43), se refiere a abrir o cerrar, tensar o relajar, gastar o contener, disipar o controlar energía, materia o tiempo a través de los elementos. En lo léxico, se muestra apertura brindando el contexto de las personas al mostrar fragmentos reconocibles de documentos que enfatizan sobre los lugares de procedencia, así como relaciones entre estos con las frases de “acta matrimonial”, poemas sobre la naturaleza y lugares específicos, y nombres propios, e incluso grados de estudios e instituciones que ocultan y revelan el lugar de donde son. En el aspecto somático, hay personas en los retratos que expulsan alegría en su gesto, o indiferencia, algunos están contenidos, como en el caso de la madre y el padre que abrazan o están con sus dos hijos, igual la niña de ambos fragmentos. Expulsan o fluye la energía en general, tanto en las posiciones corporales como en los gestos, siendo solo algunos ejemplos, como los expresados, los que contienen esta energía convirtiéndose en más rígidos al tensarse la mandíbula, o por la expresión de la mirada y la posición corporal, como en el caso del niño que sostiene el banderín y algunos de los niños condensados que se encuentra en el lado inferior derecho. En lo escópico, los espacios se vuelven cerrados en áreas como la superior, donde se han acumulado una gran cantidad de objetos visuales, preponderantes hacia el lado izquierdo, que se enfatizan aún más con la imagen en color rojo. Abiertos en el área inferior donde existen más áreas libres de objetos, donde se separan los personajes que aparecen siendo de alguna manera, independientes entre sí, teniendo espacios disponibles que permiten descansar al momento de leer la imagen.

Es preciso expresar, que la selección de colores está relacionados a la enunciación principal de sacrificio-sangre por la familiaridad que hay con ese tono y su relación cultural. Se puede ver en el rojo y algunas formas, la relación con el sacrificio y algunos elementos de la carnicería. Los muñecos, como los de la marca Playmobil, corresponden a un recuerdo personal infantil, en donde su padre solía llevarle un juguete del trabajo, es parte de esa estrecha relación. De igual manera, en parte de los retratos, aparecen juguetes como unos luchadores Kellian. Se insiste en usar papeles o documentos como credenciales, boletas de calificaciones y títulos académicos por representar claramente la idea de la educación superior y su acceso ella como llave para el progreso económico familiar, motivo por el que se realiza el sacrificio, al darles mejores oportunidades a los descendientes de la clase media baja para proyectarlos hacia estratos superiores.

El elemento de la res tiene diversos significados culturales, incluso está relacionado con la virilidad, pero en este caso es alusivo al oficio paternal de la familia, al trabajo que usa el sacrificio animal para alimento de las personas, pero que requiere del sacrificio también de quien lo realiza, por lo arduo y demandante que es, en donde prácticamente no se tienen

periodos de descanso garantizados, se trabaja todos los días, por más de 8 horas, literalmente absorbe a cualquiera de toda aspiración educativa o cultural.

Reforzado este concepto con los elementos sustraídos de documentos escolares, académicos, que en contraste con la representación inmediata del oficio de ambos padres, se alude constantemente para que el espectador pueda ver la acción del sacrificio y lo que se está sacrificando, como puede verse en la imagen donde está la madre con los dos niños, abrazándolos, teniendo a la lejanía su misma imagen jovial, con su primer embarazo, y un esquema de diseño de modas que representa sus inquietudes que por una u otra razón no pudo concretar, pero que dan esa idea de independencia que siempre estuvo presente en ella, ya sea económica o educativa.

En general, los elementos colocados significan lo que son las personas retratadas, cuya complejidad incluye lo que se fue, se creyó y se quiso en algún tiempo, aspiraciones perdidas o logradas. Todo rodeado de la idea de sacrificio en donde se brinda algo para lograr otra cosa, en este caso para lograr que los hijos no pasaran por vicisitudes similares en donde la falta de educación, estudios y oportunidades fue una constante. Así la descendencia lograría romper con algunos ciclos, pero que a su vez formaría otros ciclos nuevos en esta sociedad en donde la idea de progreso es una ilusión, al igual que estas imágenes

Con respecto a lo simbólico, habrá que comenzar por los colores utilizados para estas piezas. El negro según Chavalier (1973: 746-750), a parte de ser el contra-color del blanco, su igual en valor absoluto que puede situarse en las dos extremidades de la gama cromática, simbólicamente es más frecuentemente entendido en su aspecto frío, negativo. Contra-color de todo color, está asociado a las tinieblas primordiales, a la indiferencia original. Pero el mundo ctónico, bajo la realidad aparente, es también el vientre de la tierra donde se opera la regeneración del mundo diurno, originalmente símbolo de la fecundidad, como en el Egipto antiguo o en África del norte, donde es el color de la tierra fértil y de las nubes henchidas de lluvia.

Desde el punto de vista del análisis psicológico, el negro se considera como ausencia de todo color, de toda luz; que absorbe la luz y no la devuelve. Evoca, ante todo, el caos, la nada, el cielo nocturno, las tinieblas terrenas de la noche, el mal, la angustia, la tristeza, lo inconsciente y la muerte. Pero el negro es también la tierra fértil, receptáculo de la semilla que no muere del Evangelio, esta tierra que contiene las tumbas.

Según Martí (1960: 99) El negro está relacionado en las culturas mesoamericanas a la deidad *Tezcatlipoca*- dios supremo, el que estaba en todas partes, el que regalaba bienes y luego los quitaba. También traía dificultades, problemas, enfermedades. Era positivo y negativo, caprichoso y voluble por ser este su color, negro como el de su piedra que es la obsidiana o *itztli*, piedra que da la vida, en forma de puntas de lanzaderas y flechas, y también la quita con las navajas de obsidiana de las macanas y el cuchillo del sacrificio. Martí (1960: 103, 104) expresa que también el negro representa el oeste, para los Mayas, y las armas porque es el color de la obsidiana.

En este caso, se uso un color negro menos intenso, gris, que como expresa Chevalier (1973: 540), es aquel color hecho en partes iguales de negro y de blanco, atribuido en la simbólica Cristiana a la resurrección de los muertos. Es el color de la ceniza y de la niebla. Los hebreos se cubrían de ceniza para expresar un intenso dolor. Para nosotros el gris ceniza es un color de medio luto. La grisalla de ciertos tiempos brumosos da impresión de tristeza, languidez, melancolía y aburrimiento. Es lo que llamamos un tiempo gris. En la genética de los colores, el gris es al parecer el primero que se percibe y permanece para el hombre, en el centro de su esfera cromática. El recién nacido vive en el gris. Es el mismo gris que vemos nosotros al cerrar los ojos o incluso en la obscuridad total.

Desde este punto, se puede interpretar que utilice el color gris, aludiendo a que son los recuerdos mas evocadores de mi familia y lo que se ha vivido con respecto al sacrificio, dando por hecho esta cuestión mencionada por Chevalier, de usarlo como una especie de resurrección de recuerdos muertos, pasados, al mismo tiempo análogo a una sensación de luto al extrañar estas partes infantiles de mi vida constantemente, que incluye el amor, confort y protección familiar, sin importar las circunstancias negativas que lo envuelve. Incluye también esa sensación de tristeza, melancolía, y el querer retornar en imágenes las emociones que me evoca mi familia, a quienes recuerdo todo el tiempo desde mi reflejo en el espejo todos los días, hasta mi trabajo. Es como buscar esa intención de la visión del recién nacido, que como menciona Chevalier vive en gris, hasta que los colores le son revelados. Desde este modo, y reflexionando, estas obras, son mi nacimiento artístico real y por lo tanto, la forma en la que las veo aun es en gris, casi negro. Hablando del negro, es mi recurso especial por la sensación que da de elegancia, pero puede ser factible lo expresado simbólicamente, a las tinieblas primordiales, a la muerte en la imagen, pero sobre todo, a la viente de la tierra, que intencionalmente he buscado, aquello que sea el negro más esencial, absoluto y que no pueda replicarse con otro material. Al final de cuentas, el negro que uso contiene, entre sus componentes, pigmento que usualmente se extrae de la tierra o la naturaleza, en este caso, relacionado a mi obsesión por la madera, de la cual hablare después de interpretar el color de la obra.

Sobre el color rojo, afirma Chevalier(1973: 888-890), simboliza para muchos pueblos el color de fuego y de sangre, así como el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida. Según Martí (1960: 103,104,), para los Mayas, el rojo representa el color del Este, el rojo era el símbolo de la sangre. Es curioso que se dice que los muchachos se pintaban de negro la cara y el cuerpo hasta que se casaban, después de casados se la pintaban de rojo. Martí (1960: 111) afirma que el color clásico de la muerte en Mesoamérica es el rojo, el color del luto; por eso existen tres manchas rojas en algunas tumbas de Monte Albán; por eso se pintaban de rojo los huesos. La sangre, para Chevalier (1973: 909 -910), simboliza todos los valores solidarios del fuego, del calor y de la vida, que se emparentan con el sol. A estos valores se les asocia todo lo que es bello, noble, generoso y elevado. Es universalmente el vehículo de la vida y en ocasiones se asume incluso como el principio de la generación La sangre corresponde también al calor vital y corporal, continua Martí (1973: 910), opuesto a la luz, que corresponde al aliento y al espíritu. La sangre también se puede considerar como el vehículo de las

pasiones, por algunos pueblos como el vehículo del alma; lo que explicaría los ritos de sacrificio en los cuales se toma gran cuidado en no dejar que la sangre de la víctima se derrame sobre el suelo.

Así, se puede interpretar lo evidente en el uso del color rojo, por lo ya expresado en gran parte de este documento, que representa la sangre del sacrificio, este líquido vital que yace en todos los seres vivos, con la cual tengo una relación estrecha desde mi infancia por diversos motivos, entre los más fuertes la sangre de la carne que vende mi padre, la cual nos acostumbramos a comer de manera normal y cotidiana. También, aludiendo a estos autores que se han mencionado, se puede interpretar como la manifestación de la vida que, aunque se extinguió al extraerse su sangre, es evidente por su color vivo, todavía rojo, ya que la sangre oxidada tiende a un color café. Reforzando el asunto de lo familiar con dicho color, al estar emparentado con esta idea mesoamericana de pintarse el rostro de rojo al casarse, y relacionado al luto sobre estos animales y personas sacrificadas, aunque sea en sentido figurado.

Desde la visión Mesoamericana, hay una cuestión interesante de expresar al estar ambos colores unidos, que estos simbolizan, según Martí (1960: 94, 117) los colores de uno de los tres paraísos indígenas, el *Ttillan Tlapallan* "La tierra del negro y el rojo", donde ambos colores son representación del día y la noche. Tomándolo desde este punto, se puede trasladar a la obra, pensando en la vida y la muerte, lo que fue y lo que es, pasado y futuro, siendo un sacrificio latente, de nuevo, por el color rojo que se uso, el cual no se encuentra en oxidación, es como si se acabara de sacar del cuerpo.

Un elemento fundamental del color, es aquel encontrado en el papel que se utilizó. Este, es de color Avorio, es decir, marfil tendiendo al rojo. Chevalier (1973: 690) expresa que el marfil, por su blancura, es símbolo de pureza, también asociado al simbolismo del poderío en el sentido de que la dureza del marfil lo vuelve casi irrompible e incorruptible. Por lo que, se puede interpretar en la obra, que es un color que manifiesta el valor puro que se le quiere inferir a la obra, por su creación de manera natural, sin pretensiones o ideas tomadas de algún libro o moda. Es la manifestación de los sentimientos y pensamientos más puros y humanos que mantiene intacto el autor, aún con la dureza de la vida.

Otro elemento fundamental, es el soporte que se utilizó. La madera, según Chevalier (1973: 673) es por excelencia la materia, lo que se expresa hasta en el lenguaje popular, heredero de las tradiciones artesanales que trabajaban principalmente la madera. Es en la India un símbolo de la substancia universal, de la materia prima y en China, es uno de los cinco elementos esenciales; corresponde al este y a la primavera. Pero el simbolismo general de la madera permanece constante: encubre una sabiduría y una ciencia sobre-humanas. En consecuencia, interpreto que el uso de la madera y la búsqueda porque su naturaleza aparezca en cada obra, corresponde a esta concepción de que se trata de un material primordial, que se encuentra en mis primeros recuerdos a través de los árboles, distintas herramientas cuyo mango es de este material, utensilios y muebles, etc. Específicamente, el banco de madera de la carnicería de mi padre, las tarimas que usa para

elevarse del suelo y mantener limpio el piso, el cual es cubierto por aserrín, del mismo material. Entonces, significa los recuerdos primordiales, lo más natural, y parte de los recuerdos que yacen en mi Padre y Madre.

Pasando ahora a los personajes que aparecen en toda la imagen, de los cuales no se ha hablado de lo que pueden significar, tenemos como elemento fundamental el binomio Madre y Padre, los infantes y para culminar, el toro. Para Chevalier (1973: 674), el simbolismo de la madre se relaciona con el de la mar, como también con el de la tierra, en el sentido que una y otra son otros tantos receptáculos y matrices de la vida. El mar y la tierra son símbolos del cuerpo maternal. También simboliza a las grandes diosas de la fertilidad en diferentes culturas antiguas. En este símbolo de la madre se encuentra la misma ambivalencia que en el del mar y la tierra: la vida y la muerte son correlativas. Nacer es salir del vientre de la madre; morir es retornar a la tierra. La madre es la seguridad del abrigo, del calor, de la ternura y el alimento; es también, por contra, el riesgo de opresión debido a la estrechez del medio y al ahogo por una prolongación excesiva de la función de nodriza y de guía. La madre divina simboliza la sublimación más perfecta del instinto y la armonía más profunda del amor.

Chevalier (1973: 793) afirma que, el Padre es símbolo de la posesión, del dominio y del valor. En este sentido, es una figura inhibitoria; castradora, en términos del psicoanálisis. Es la representación de toda figura de autoridad: jefe, patrón, profesor, protector, dios. El papel paternal se concibe como que desalienta los esfuerzos de emancipación y ejerce una influencia que priva, limita, molesta, esteriliza y mantiene en la dependencia. Representa la conciencia frente a las pulsiones instintivas, los arrebatos o lo inconsciente; es el mundo de la autoridad tradicional frente a las nuevas fuerzas de cambio. El Padre no sólo es el ser que queremos poseer o tener; sino también el que algunos quieren poder llegar a ser, el que queremos ser o valer. Chevalier (1973: 752-753) expresa que la Infancia es símbolo de inocencia: es el estado anterior a la falta, y por ende el estado edénico, simbolizado en diversas tradiciones por el retomo al estado embrionario, del que la infancia permanece próxima. Es símbolo de simplicidad natural, de espontaneidad. Los infantes son espontáneos, apacibles, concentrados, sin intención, ni reserva mental. En la tradición cristiana los ángeles se representan a menudo con rasgos infantiles, en señal de inocencia y de pureza. La imagen del niño puede indicar una victoria sobre la complejidad y la ansiedad, así como la conquista de la paz interior y la confianza en sí mismo.

Sobre estos tres elementos que aparecen en toda la imagen y le dan el alma fundamental, ya que son los tres retratados, se puede deducir o expresar que simbolizan lo evidente, la familia, en este caso sustentados en el binomio Mamá y Papá, de donde deviene el núcleo familiar tradicional. Reforzando las ideas con estos simbolismos expresados, la Mamá claramente simboliza la armonía profunda del amor en estas imágenes, manifestado en la parte inferior derecha de la Figura 107, donde aparece con sus hermanos, los cuales cuidan como sus propios hijos y les tiene ese amor incondicional, que le brinda a los suyos propios. También brinda la seguridad del abrigo, del calor, de la ternura y el alimento; manifestado también por algunas masas negativas de lo que parecen cráneos reales de res y uno más pequeño, de cerdo, ubicado arriba de lo que parece la masa negativa o sombra de un

machete que esta del lado derecho, hablando del lado rojo por supuesto. Y es expresión de estas cualidades, porque a través de la comida, sobre todo aquella derivada de la carne bovina y porcina, que se manifestaban esas emociones hacia nosotros, sus hijos, siendo en mi cumpleaños y 15 de septiembre, fecha donde cocinaba Pozole, mi comida favorita. Esto lo hacia con mi hermana en su cumpleaños, cocinarle lo que mas le gustara. Pero también simboliza, sobre todo en la parte superior casi central, una especie de opresión o sobre-protección, por la manera en la que esta abrazándonos, cubriéndonos con la mayor extensión de sus brazos, acercándonos a su pecho.

Del Padre, quizá este simbolismo del representar una clase de aspiración, se manifiesta en el interés y obsesión por lo que circunda a su profesión, la carnicería, evidente en los elementos que se usaron para realizar tanto la placa gris como la roja. Se aprecian machetes, cráneos de res y cerdo, y algunas figuras de juguete, que representan el lazo de amor entre Padre e hijo, ya que infiero en ello una expresión de amor incondicional que no pudo expresar mi padre con palabras o gestos, manifestado en la parte superior derecha de la estampa, donde sale atrás de nosotros, pero apenas y tiene contacto físico y tiene un gesto de seriedad. Cabe destacar, que al haber crecido en una familia donde el rol del Padre no pudo ejercerse tradicionalmente por el, por estar al cien por ciento ocupado y absorbido por el trabajo, estas atribuciones que afirma Chevalier (1973) sobre el Padre, pasaron a formar parte de la Madre, con esta posesión, dominio, valor, siendo hasta cierto punto esa figura inhibidora, la figura de autoridad, por lo que en la imagen se expreso inconscientemente al colocarla en la parte central superior, como las deidades en gran parte de las culturas, evidente en el catolicismo cuando uno ve en una iglesia la parte central, y en la parte mas alta ilustrada la bóveda celeste con los dioses principales mirando desde arriba.

El hecho de que sean niños se lee con esta intención simbólica de la infancia, como lo mas puro, inocente, correspondiente a los valores que desea recordar sobre todas las cosas el autor de su familia, y anhela. Al mismo tiempo se puede leer como la recuperación o revalorización de las partes infantiles de mi familia paterna y materna, donde en la parte inferior se encuentran mis padres de niños, con sus hermanos, estos situados del lado derecho inferior, y a lado de ellos, relatos que me legaron sobre esta infancia, relacionados a algo que se sacrificó en sus vidas, en este caso el cuidar niños para subsistir por parte de mi madre, y el la escuela, por parte de mi papá. Como un gesto de reivindicación de esa infancia que quizá, sus actores principales olvidaron por lo que tuvieron que perder. En la parte superior, se evidencian los símbolos de la conformación del matrimonio, de mi familia, donde aparecen ambos progenitores en diferentes momentos de nuestra vida, con sus hijos, y del lado izquierdo, el retrato de cada uno de estos hijos y lo que consiguieron gracias al sacrificio parental. Aparece la imagen de una de las hijas de mi hermana de bebe, que es su retrato vivo, nuestra relación de hermanos, lo que logramos a nivel académico.

El último elemento que aparece, en este caso sobresale en la parte roja. es el toro. Para Chevalier (1973: 1001, 1003-1004-1005), evoca la idea de potencia y de fogosidad irresistible, el macho impetuoso, y también el terrible Minotauro, guardián del laberinto. En la tradición griega, los toros indómitos simbolizan el desencadenamiento sin freno de la vio-

lencia. Son animales consagrados a Poseidón, dios de los océanos y de las tempestades, a Dionisos, dios de la virilidad fecunda. El toro presenta también una faceta fúnebre, ya que entre los egipcios, el toro que lleva entre los cuernos un disco solar es a la vez un símbolo de la fecundidad y una divinidad funeraria ligada a Osiris y a sus renacimientos, siendo una coincidencia que en casi todo el Asia el toro, sobre todo el negro, este ligado a la muerte. En la India y en Indonesia existe la costumbre de quemar los cuerpos de los príncipes en féretros con forma de toro. En la simbólica analítica de Jung, el sacrificio del toro «representa el deseo de una vida del espíritu, que permitiría al hombre triunfar sobre sus pasiones animales primitivas y que, tras una ceremonia de iniciación, le daría la paz.

Siendo evidente en su lectura que el toro representa el trabajo de mi Padre, lo que mas relaciono a él, y lo que considero ha sido su sacrificio eterno, el tener que estar parado en un Mercado, durante mas de 300 días al año y más de 8 horas diarias, por tener una vida que nunca pudo experimentar, el seguir sus sueños personales. La lectura del simbolo de este animal según Jung es con lo que nos quedaremos en este caso, donde con su sacrificio y comulgación, haciendo referencia a la tradición del catolicismo del rito de comer la carne y sangre de cristo, de manera figurada, se puede llegar a una vida del espíritu, que le permitiría triunfar a los retratados en la pieza sobre sus pasiones animales primitivas y que, tras este rito, le daría la paz, y en este caso, el bienestar económico y alimenticio ya que, si no se tuvo lujos como un automóvil, jamas faltó comida rica en proteína.

3.5. La serie gráfica completa.



Ruiz Martinez, Gustavo A. (2021). Remembranzas del sacrificio familiar 1. [Mokurito a dos placas].



Ruiz Martinez, Gustavo A. (2021). Remembranzas del sacrificio familiar 1. [Mokurito a dos placas].

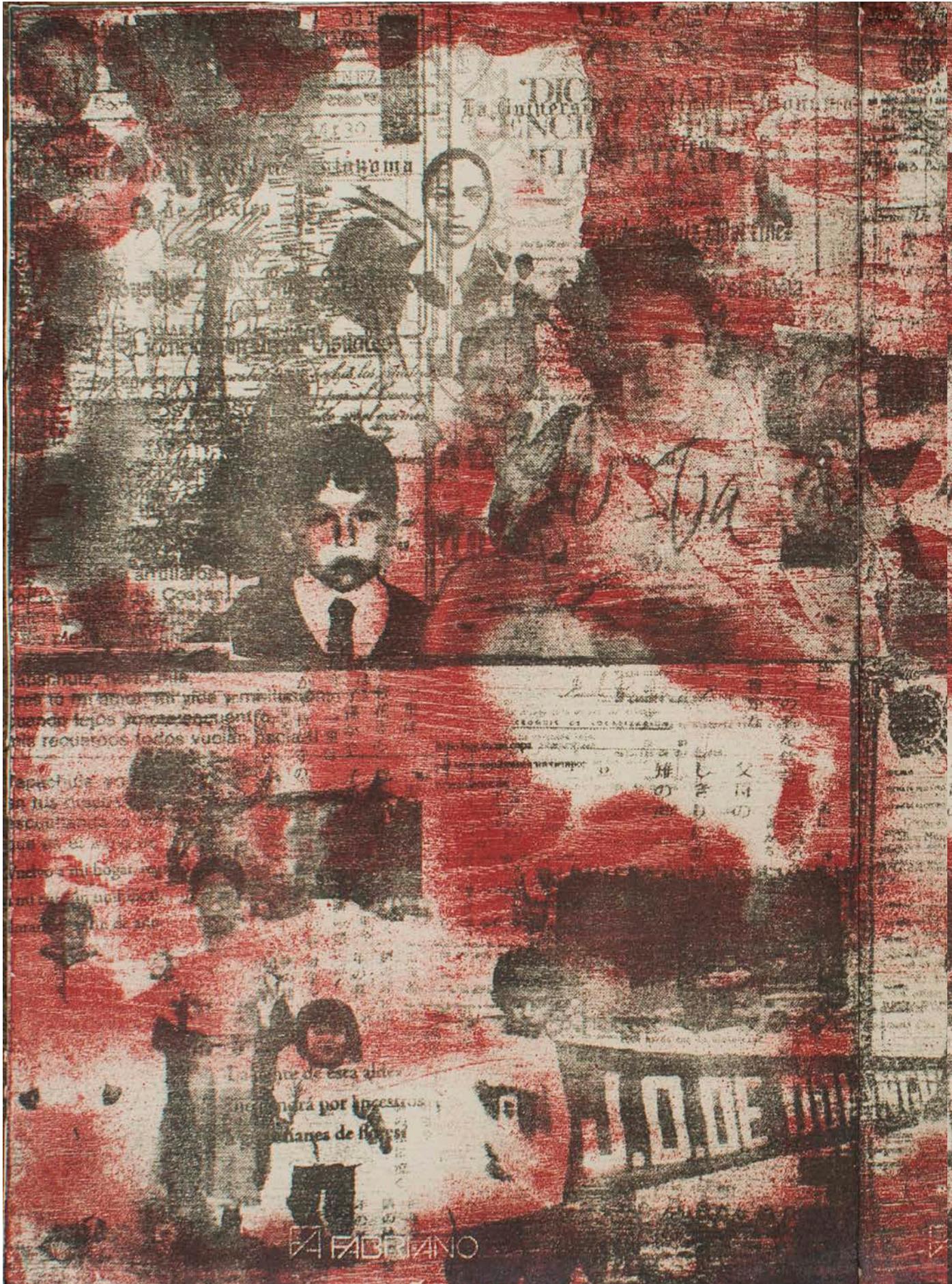


Figura 113. Ruiz Martínez, G. (2021). Remembranzas del sacrificio familiar 1. Modulo izquierdo [Mokurito a dos placas].



Figura 112. Ruiz Martinez, G. (2021). Remembranzas del sacrificio familiar 1. Modulo derecho [Mokurito a dos placas].



Figura 115. Ruíz Martínez, G. (2021). Remembranzas del sacrificio familiar 2. Modulo izquierdo [Mokurito a dos placas].



Figura 114. Ruiz Martínez, G. (2021). Remembranzas del sacrificio familiar 2. Modulo derecho [Mokurito a dos placas].



Concluir es llevar algo a su fin o hacer la última parte de algo. Como los budistas consideran el fin de la vida terrenal como una transformación, más que la terminación de la vida, considero que la praxis artística enlazada al binomio investigación producción nunca finaliza o se termina, solo se transforma.

Lo que sí finaliza es la escritura de este documento, que como he expresado, no significa la terminación de la investigación y producción personal, sino la culminación de un proceso que antecederá a una posterior transformación, por ser algo que está en constante movimiento. Se transforma cuando, ya sea por el mismo autor o por alguien más, se retoma o sirve como referencia o punto de partida para llevar la expresión a otros horizontes, como el crítico de arte Arthur Danto (1997:27) expresaría sobre lo que define al arte contemporáneo, el valerse siempre del arte de tiempos pretéritos, en cuya composición se encuentra la técnica.

Consideré de suma importancia llegar a un grado de conocimiento técnico que me permitiera poder desarrollar el arte que me nace realizar de manera natural. Cuyas conclusiones, podría decirse que se fundamentan en la madera, y como este ente, desde la comprensión del *Mokurito*, devela el gran potencial que tiene como soporte gráfico, potencializando su uso tradicional en la xilografía, que aprovecha el relieve que se puede generar al devastar la superficie. Es un material hermoso que, como expresé durante el primer capítulo, ha evocado poesía, pintura, dibujo e incluso contemplación, por pertenecer a la parte más primitiva del ser humano. Estamos rodeados de su majestuosidad, conocemos y reconocemos su textura a la perfección. El *Mokurito* invita a explorar dicha materia desde su superficie plana, unificando tanto el dibujo en esta superficie y la posibilidad de raspar, incidir, tallar, desde las técnicas de grabado en madera.

La finalidad es la creación artística desde el medio que más sea afín a las necesidades de cada artista, que no tiene reglas rígidas o normas establecidas reales inclusivas en todo lugar. Por ello, más allá de cerrar el trabajo personal bajo categorías tales como: hago grabado, estampa, pintura, etc., dejando de lado el sin fin de nuevas experiencias estéticas que se pueden llevar a cabo en técnicas poco divulgadas o que tienen mala fama, habría que abrir los ojos, los sentidos y la creatividad para poder llegar a nuevos horizontes personales. Reiteramos, como se mencionó en la introducción aludiendo a Coomaraswamy, el asunto es potencializar las capacidades creativas que todos poseemos, lo más posible, ayudando a que las personas que vean las obras o experimenten las enseñanzas producto de este tipo de investigaciones, puedan hacerlo, como la prosaica afirma, que no solamente la experiencia estética es exclusiva de mundo del Arte.

De ese modo, podemos llegar a aprender cuestiones que no estaban en los planes originales. En este caso, estudié el *Mokurito* para poder hacer litografía sobre madera desde mi

casa, sin requerir un taller por no tener el poder adquisitivo ni la infraestructura adecuada para hacer una litografía. Entre más me fui adentrando, llegué al grado de aprehender y acercarme de una manera más objetiva y precisa, basado en hechos tangibles plasmados en productos culturales de diversa índole, hacia una cultura que siempre quise conocer por la intriga que me causaba y que me sigue causando, dejando de lado ese concepto exotista pueril que poseía para poder asomarme a una cultura que ha resistido los embates de occidente, pero al mismo tiempo que ha aprovechado las tecnologías y conocimientos de éste para potencializar lo que ya tienen, sea positivo o negativo. Que me ha dado las respuestas que la teoría y el pensamiento occidental ya no pueden darme, a través de lo que siempre he estado buscando, lo espiritual y esencial de las cosas.

En cuanto a la técnica como tal, espero que sea evidente ahora para el lector que la naturaleza de ésta la hace única, independiente de todo convencionalismo académico occidental. No busca ser una alternativa para la litografía, una técnica que la reemplace como históricamente ha sido la intención incluyendo del mismo Alois Senefelder, el inventor de la litografía sobre piedra. El poder encontrar un soporte y método más ágil, que corresponda al mismo método. Nace de la expresión creativa de un artista que intentó trabajar el dibujo en estampa, pensando en todo lo que concebía como grabado, incluyendo su tradición. Incluso, hizo algo aún más maravilloso, el poder formar métodos y prácticas que democratizan económicamente, en mayor medida, la práctica de la gráfica, de la estampa impresa en soportes bidimensionales sorteando la necesidad apremiante de contar con un taller especial, máquinas para imprimir, etc.

Sobre la desnaturalización, cabe señalar que es una cuestión que sucede de manera inevitable, hasta se podría decir que es parte de la naturaleza humana el asimilar tecnologías o quehaceres de otros lugares para implementarlos en el contexto propio. Empero, hay una diferencia sustancial en las intenciones y propósitos, en desnaturalizar, asimilando una técnica de la otredad, alimentándola de nuevo conocimiento que la enriquezca, y apropiársela sin más. Más allá de una presunción personal de estar en lo correcto, o pretender que se hacen las cosas de la manera correcta, con intención de denostar a quienes han indagado sobre el *Mokurito* en otras latitudes, lo que realmente busqué trayendo esto a colación fue el de encontrar evidencia de una manera objetiva de lo que ha sucedido, de lo que se conoce y puede encontrarse fácilmente en la red, con respecto a la litografía japonesa sobre madera, para resolver las interrogantes que me acompañaron durante todos estos años, sobre todo en el aspecto del porque no se divagaba como otras similares.

Se colocó la versión del *Mokulito* o *Budkalitho*, porque es la versión que cualquiera puede encontrar desde un inicio, con suma facilidad, y es un punto de referencia de cómo se dio a conocer en algunas partes de occidente la técnica por la reverberación de sus métodos en otros países, como Estados Unidos de Norteamérica, y algunas partes de Sudamérica. Se mencionó como desnaturalización, concluyendo, porque ésta incurre en una modificación drástica, casi total, quedando solamente la idea original de crear una litografía sobre la madera y la relación con el origen de esta idea, Japón. Es decir, observando bien cómo fue que se redescubrió, es claro que se sustenta desde el conocimiento de la litografía sobre pie-

dra occidental, es decir, es una idea de oriente con un método completamente occidental, transmitida como si fuera la versión original japonesa. Porque es más atractivo expresar el origen de la idea, aprovechando la visión internacional que se tiene de Japón, ese país extravagante, exótico y diferente a lo que conocemos, que expresar que fue descubierta en algún sitio de Europa o América, tomando en cuenta que una gran parte del gremio del grabado y la estampa tiene un alejamiento hacia estas nuevas técnicas, comparándolas constantemente con aquellas que consideran originales.

Esto no quiere decir que quienes desarrollaron dichas investigaciones y las están enseñando alrededor del mundo actúen o sigan actuado con mala fe, posiblemente Budka y los grabadores occidentales que la han adoptado como si se tratara del *Mokurito* original, no están conscientes de la delgada línea que existe entre implementar o absorber culturalmente un método del exterior y apropiarse de él. Pues, si reflexionamos o concluimos a mayor profundidad, muchos conocimientos de la periferia han sido magnificados principalmente como descubrimientos europeos, reconociendo sutilmente y aminorando su origen real, como pasó, por ejemplo, con el descubrimiento de la imprenta y el grabado en madera, que en la realidad pertenece su descubrimiento como medio de estampación en papel a China, y aunque en la actualidad los textos lo reconocen, a lo que más se le da relevancia es a la xilografía europea medieval y a los tipos móviles de Guttenberg, que de igual forma, ya se habían implementado al menos dos siglos antes en China y Corea, donde en la última ya se usaban tipos de metal desde el siglo 12.

Las relaciones que tenemos con Japón representan una oportunidad de poder tener a la mano otras perspectivas sobre la vida y el arte, teniendo acceso a sus objetos, productos alimenticios incluso, idioma, y a sus manifestaciones artísticas y espirituales. No es un secreto que todos los años y bajo circunstancias normales, en México se lleven a cabo los matsuri, festivales japoneses alusivos a las estaciones del año, en las sedes donde se suelen reunir la comunidad japonesa, como la Asociación México Japonesa, y que incluso exista tal influencia en nuestra vida cotidiana que se puede percibir en nuestro entorno, al equivalente al árbol *sakura* japonés, la jacaranda, que aunque fue una especie traída de Brasil, su importación se dio por el japonés Tatsugoro Sugimoto, quien fue consultado por el gobierno japonés por la solicitud a principios del siglo pasado por parte del presidente de México, de recibir como obsequio mil árboles de *sakura* para colocar en las calles de la Ciudad de México.⁸⁴

En consecuencia, creo firmemente que los conocimientos del Japón tradicional y contemporáneo, con respecto al arte y la gráfica, como espero haya intuido el lector, poseen saberes que deben considerarse, no sólo a partir del uso de materiales y nociones estéticas como el *Mu-ga*, o disciplinas que nos parecen exóticas en su aplicación y diferencia de conceptualización, va más allá. Donde lo espiritual y lo humano convergen, entablan un dialogo y una simbiosis que, desemboca en una creación hacia el exterior, como si el artista fuera simplemente un médium del todo, sea sociedad, entorno personal, y divino.

84 Para más información, consultar: <https://www.excelsior.com.mx/comunidad/asi-llegaron-las-jacarandas-y-no-los-cerezos-a-la-cdmx/1229327>

Incluyendo teoría sobre el arte, como los preceptos de Watsuji Tetsuro, o Kenji Nishitani, quienes se esforzaron sí, por definir el quehacer artístico del japonés, proporcionando en el proceso una visión que pudiera incluir a todo el mundo, sustentada en ocasiones con lo mejor del pensamiento occidental filosófico. Reitero, no es que ellos estén marcando el camino correcto, simplemente, al igual que nosotros, han buscado desarrollar su concepción personal del arte desde la filosofía, aportando su perspectiva única, que al igual que las respectivas de culturas periféricas, incluidas las comunidades indígenas, tienen un gran valor. Humanizan el arte a su estadio original, la manifestación humana más sorprendente que posee el hombre y ha dado, como testimonio cultural, y cuya existencia se ha hecho manifiesta desde tiempos ancestrales.

Pero, sin olvidar, que, para acceder al entendimiento de estos conocimientos, solo bajo una contextualización histórica conceptual es que se puede llegar a ello de manera completa, sin prejuicios y de la manera más objetiva y enriquecedora posible, para así entender por qué sus imágenes tradicionales, materiales, metodologías, se manifiestan de la manera tan característica en que lo hacen. Hasta llegar al entendimiento de que, como Tetsuro (1935:213,214) afirmó, que con la palabra «oriente» se quiere decir de un modo vago lo no europeo, concibiéndose lo relacionado a lo oriental como el dominio de la fuerza primitiva y lo semibárbaro, y que en consecuencia quienes en occidente suspiran por lo oriental, están atraídos hacia ello precisamente por cuanto tiene de vida primitiva, siendo este elemento, el perteneciente a la vida tranquila y sana de la antigüedad, la que nos revela la profundidad y belleza originales de la vida humana, en lugar de los refinamientos de la civilización europea. Siendo extraño, para los japoneses, la posición de los europeos que, por un lado, anhelan lo no europeo y, por otro, continúan sintiéndose, en el fondo del corazón, como el centro del mundo. Advirtiéndome que, mientras no se comprenda esto lo suficientemente, no se puede ver la importancia de la cuestión sobre la peculiaridad del arte según los lugares, es decir, una concepción del arte verdaderamente inclusivo.

Dejando de lado estas ideas que me taladraron la consciencia y no pude acallarlas, con respecto a la praxis personal del *Mokurito* para crear, ¿Por qué decidí y he decidido usar conscientemente a la madera como soporte gráfico, desde el 2016 hasta la actualidad, dejando de lado otras tantas parecidas, sea en el soporte o en su elaboración? Sencillamente, porque la obra que me invitó a practicar y conocer el maravilloso mundo del grabado y la estampa, y que desde siempre fue mi objetivo estético que pretendí conseguir, se debió a una litografía japonesa sobre madera. Lo supe cuando dibujé e imprimí por primera vez una piedra, cuando tallé mi primera placa de madera con unas gubias, y busqué maneras de expresar gestos gráficos directos.

Porque esta técnica japonesa te invita a explorar lo desconocido y atractivo, lo que está definido y sobre lo que se ha experimentado y al mismo tiempo, sigue manifestando imperfecciones, manifestando que aún tiene mucho por descubrirse y conocerse con exactitud. Por no ser perfecta como método de múltiple impresión, cuestión que en lo personal no me interesa en el sentido de reproducir la misma imagen "N" número de veces, sino por la posibilidad de estampar un mismo gesto en diferentes composiciones,

posibilidades, variantes, no como una obra gráfica, estampa o como un ejemplar único, sino como una imagen que puede componerse y recomponerse desde su composición básica en el espacio virtual bidimensional, que puede extenderse al espacio externo tridimensional, proceso en el que me encuentro.

La pertinencia de explorar el *Mokurito* a este nivel, de llegar a conocer y aplicar con precisión los métodos básicos, algunos intermedios y avanzados, fue para que el lector, que llego seguramente a este texto por estar interesado en la litografía japonesa sobre madera de una u otra forma, pudiera encontrar un atajo en el camino que puede emprender, más allá de simplemente seguir un procedimiento de manual de técnicas. Fue para intentar seducirlo y llevarlo hacia el pensamiento que está detrás del *Mokurito*, que pueda dirigirlo incluso a un pensamiento estético y modificarle su forma de concebir el arte, como sucedió conmigo, donde poco tiene que ver la apariencia de las expresiones, todo yace en el dialogo entre el interior y el exterior, entre los estímulos y la sensibilidad, en lo imperfecto que es perfecto y natural.

Llevar el método a una investigación exhaustiva para lograr un método sencillo para conseguir una transferencia fotográfica, que en un texto posterior compartiré sin reservas, simplemente fue para seguir rompiendo barreras técnicas que detengan mis ideas creativas, para simplificarlas y para que personas en mi mismas circunstancias puedan conseguir una beca de investigación, como en este caso la que me brindo este posgrado, o para tener un trabajo dentro del terreno de las artes y que puedan hacerlo con recursos mínimos, siendo lo único necesario, el deseo de hacerlo y experimentarlo bajo su propia concepción y expresión de arte. Que no experimenten como yo, preguntando por todos lados, recibiendo burlas, malas caras, desinformación, saltándose esos pasos y yendo directamente con quien lo ha vivido y cuyo único propósito como artista es enseñar el *Mokurito* para que sea practicado por quien lo desee.

De igual forma, que no se desilusionen o frustren por no poder pagar un taller para realizar litografías, porque al igual que yo, es una realidad que se batalla para conseguir trabajo en este rubro de las artes, sea vendiendo obra, en la gestión cultural, docencia o investigación. Sino que simplemente, revisen un documento, indaguen y practiquen lo que se sugiere, y lo lleven a cabo en materiales que pueden tener incluso en sus casas, o en las papelerías o ferreterías locales.

El *Mokurito* abre la posibilidad de esto mencionado y más, si estamos dispuestos a aprender lo que nos tenga que revelar desde su naturaleza, sin imponerle expectativas perfeccionistas porque, esta técnica se rige por la misma improbabilidad de la perfección. Por ejemplo, aún teniendo un método eficaz, en ocasiones no funciona, algo sucede y no reacciona igual que en otras ocasiones donde resultó a la perfección. Si, con experimentaciones se descubre los porqués a esto, pero aún así, es imposible tener control sobre todas las cosas. Nos da la posibilidad de practicar la litografía sin ácidos o materiales difíciles de manipular, trabajar imágenes que pueden llegar a ser tan grandes como una hoja de madera, que mide aprox. 244 x 122 cm., y de poder dibujar sobre madera y explorar su textura, permitir

que esta influya en la creación y no se esconda, aprovechar al máximo dicho soporte que tradicionalmente solo se había manejado desde su alto relieve y tallado. Y también, el poder albergar transferencias de todo tipo, incluso fotográficas, brindándole a la imagen transferida esa capacidad única que tiene la madera, como lo he expresado ya.

Pero no dejemos de lado lo esencial, la naturaleza del soporte y lo que te da, es decir, su unicidad al momento de estamparse, que te dice “esto es madera”, “aquí se ve la piedra”, “se ve el poro del aluminio”, etc. Información que yace en nuestra experiencia estética y humana desde que venimos al mundo, desde el momento en el que reconocemos las cosas que nos rodean por experimentarlas, sintiéndolas, tocándolas, oliéndolas. En consecuencia, no hay tal cosa como técnicas alternativas entendiendo este hecho, porque alternativa conlleva el hecho de que pueda sustituirse una con otra, todas tienen su unicidad y al mismo tiempo, comparten algo en común, en este caso el proceso químico del rechazo entre el agua y el aceite.

Una de las conclusiones que más me costo trabajo escribir, fue con respecto a lo técnico, pero en las obras, Quiero expresar que gracias a que un maestro japonés creo un método planográfico, concebido bajo los principios fundamentales de la impresión de estampas de su propio legado cultural, incluyendo el uso de métodos completamente manuales para imprimir, fue que pude sobrevivir, adaptar y crear la obra presentada y la posterior. Aún con la ola negativa que significó y sigue haciéndolo, la pandemia del Sars Cov-2, que aterrizó en México desde principios del 2020.

Este hecho me hizo notar lo dependiente que había sido con respecto a la maquina y los equipos especializados del grabado. Lo supe hasta que este Coronavirus nos obligo a paralizarlo todo. Mi plan original fue hacer obra de gran tamaño, piezas de 112 x 75 cm, que ya tenia preparadas para hacer pruebas antes de esta enfermedad. Lo planifique, tomando en cuenta el espacio que me brindo la universidad, cuyos talleres en la Unidad de posgrados son más que convenientes por el espacio y la calidad de máquinas que tiene⁸⁵. Análogo, tomando en cuenta que estos trabajos que había comenzado en el taller se quedaron resguardados en la universidad hasta el mes de Agosto del mismo año, tuve que adecuarme al nuevo espacio: sin maquina, sin un espacio amplio para trabajar-en un cuarto de 3 metros por 4 metros y con recursos limitados. Me llevo a experimentar todo lo que el *Mokurito* te da: asequibilidad de los materiales, poder acoplar tu formato al espacio donde lo harás, e imprimir con el cuerpo. Así, practiqué la impresión con los pies, llegando a tal control de este método que me permitió producir la obra de este proyecto y los consecuentes. Cabe señalar, que no tengo planes de cambiar esto, ya que he tenido resultados manifestados en la exposición de una de estas obras producidas e impresas en este espacio por parte de una Bienal de reconocido prestigio, la Bienal de Arte Lumen 2021.

Al pensar en si algo se aportó con esta investigación, solo me resta externar, como el escritor de este documento, que he buscado contribuir con el conocimiento y enseñanza de

⁸⁵ Un martes de Marzo del 2020, salí de los talleres, llevándome unas cosas solamente, ante el anuncio del cierre inminente de las instalaciones por el creciente contagio de esta enfermedad, que a la actualidad ha terminado con la vida de más de 290 mil personas sólo en México. Recuperado de: <https://datos.covid-19.conacyt.mx/#DOView>

nociones o métodos que no se conocen del todo en nuestro contexto, que puedan ayudar a cualquier interesado, sobre todo personas que no tienen los recursos económicos tan fuertes como para poder hacer una obra gráfica de calidad en un taller. En este caso, trate de aportar recopilando los datos que se encuentran desperdigados por diversos lugares, en un solo documento de consulta y próximamente un libro. He buscado contribuir externando mi pensamiento de la manera más objetiva sobre temas conceptuales como el que sería la gráfica, la estampa, realmente cual es la cualidad artística de lo que hacemos en este rubro, mas allá de seguir creyendo en el arte por el arte, con objetos únicos y desligados de toda banalidad, o en que estas practicas deben encerrarse en parámetros rígidos como la pureza técnica, el reproducir cientos de copias si o si, y si no se realiza esto ultimo llamarle estampa original, cuando todas son originales. Si, esto no es nuevo, he escuchado que diversos maestros y camaradas llegan a las mismas conclusiones, pero es vital seguir insistiendo en ello.

Y de manera indirecta hay una aportación de contenido social, al visibilizar no solo por temática, sino por estética y concepto, cuestiones que le pertenecen a lo popular, a lo que toca gran parte de nuestro entorno y que también es artístico. Soy Gustavo Adolfo Ruiz Martínez, al final de cuentas, interesado en el arte y su práctica, pero también en su divulgación a través de la docencia. Siempre viví en barrios marginales, rodeado de personas y familiares pobres y no tan pobres, sobrevivientes, con un legado cultural citadino y ligado a los pueblos de la sierra sur de Oaxaca. Así que, siempre buscare aportar o contribuir como testigo, dignificando estos fenómenos que suceden y parecen tan ordinarios, que terminan en el olvido y el anonimato. Como el sacrificio de mis padres, de los tuyos, de los demás, que día a día siguen haciéndolo, sacrificar algo para obtener otra cosa pero que, en mi contexto, ese holocausto siempre significa pérdida (tiempo, dinero, salud, amor). No cambiare el mundo, es la verdad, pero puedo poner mi granito de arena para que estos relatos no se pierdan y se lleven a otros lugares, donde puedan llevar a la reflexión a aquellos que lo necesiten, y que sepan que no están solos en este mundo, que compartimos una misma realidad, pero solo con diferentes actores.

La aportación que más me interesa, el proponer nuevas herramientas a esta técnica japonesa para que sea más completa, compleja, y sea practicada. El mostrar que las limitantes técnicas solo existen en las mentes que se cierran, donde realmente si nos quitamos los limites, prejuicios, miedos, y pensamientos racionales de pretensión, podemos llegar a un nivel creativo interesante. Lo demuestro en cada trazo, cada estampa que realizo, que desde mi punto de vista va siendo más libre que la anterior, más autentica, y en el caso de la obra final de este texto, la primera vez que realizo unas piezas de mi idea de arte. Siempre viví a la sombra de los demás, de aquellos que admiraba por dibujar muy bien a comparación de mi, que, aunque me esforzara y leyera libros para dibujar bien, nunca tenia una mejora. Viviendo durante años de los dibujos de los demás, para entregar tareas, concursos del niño y la mar, etc., antes de la licenciatura solo sabia que me apasionaba la creación artística, aún cuando no tuviera facultades para ello. Hoy, mis piezas han llegado y se han exhibido hasta Japón.

Entonces, esta técnica realmente piensa en ti, creador interesado en la gráfica y que no tiene tantos recursos para hacer una estampa, estudiante de licenciatura que con muchos esfuerzos logras comprar los materiales más baratos, por no informarte que los estudios del arte pertenecen a un sector privilegiado, en menor o mayor grado. Y el arte verdadero, el palpable que podemos percibir en lo que nos rodea, es democrático y gratuito. Así, los alcances técnicos y posibilidades recaen en ti lector, que espero a estas alturas te hayas animado a experimentar este recurso, regalo entregado directo de los japoneses a sus hermanos mexicanos, al mundo. Recordando que, si deseas recorrer este camino aplicando mi propuesta técnica, puedes revisar el documento llamado "*Mokurito*: la naturalidad y el gesto como alternativa planográfica de lo oriental y lo occidental y su aplicación en la serie gráfica "Una esperanza", allí coloqué el método más básico que hay para llevarlo a cabo. Una vez que experimentes toda clase de materiales como los aquí expuestos, deja ambos textos y si aún no consigo publicar un documento técnico detallado, eres libre de buscar-me, expresando que has llegado a este punto. Sabré, que mi investigación valió la pena, que le has dado valor y, en consecuencia, estaré dispuesto a enseñarte todo lo que sé, tal y como mis maestros de grabado, del *Mokurito*, hicieron conmigo.

Finalizando, alguna vez, Bruce Lee (1975:10,11), expresó que el propósito del arte es proyectar una visión interna en el mundo, manifestar en una creación estética de las experiencias personales y más profundamente psíquicas del ser humano. Es una expresión de la vida y trasciende tanto al tiempo como al espacio. Tenemos que utilizar nuestras propias almas mediante el arte para dar una nueva forma y un nuevo significado a la naturaleza del mundo. Nunca es un ornamento, un embellecimiento; en lugar de esto es un trabajo de iluminación. Requiere un completo dominio de las técnicas, desarrollado por la reflexión dentro del alma. Los maestros en todas las ramas del arte deben ser en primer lugar maestros del vivir, ya que el alma crea cualquier cosa, entendiendo que este es el camino hacia lo absoluto y hacia la esencia de la vida humana. El propósito del arte no es el desarrollo unilateral del espíritu, alma y sentidos, sino la apertura de todas las capacidades humanas —pensamiento, sentimiento, voluntad— hacia el ritmo vital del mundo de la naturaleza, y, en otras palabras, es una técnica para adquirir libertad.

Literarias

1. Adorno, T. (1971) *Teoría estética*. Taurus. Madrid, España.
2. Alcalá, J.R. (1998) *Ars&Machina Electrografía artística en la colección MIDE*. Museo Internacional de Electrografía, (MIDE). Santander, Fundación Marcelino Botín.
3. Alcalá, J.R. Pastor, J. Jesús Alonso, M. (1997) *Procedimientos de transferencia en la creación artística*. Diputación de Pontevedra. España.
4. Aristóteles. (301-400 d.c., 1910) *La política*. Ediciones Nuestra Raza. Madrid, España.
5. Arnheim, R. (1954, 2006). *Arte y percepción visual*. Alianza. Madrid, España.
6. Asiain, A., Paz, O., Basho, M., (1702,1955,1957,1987, 1989, 2014). *Japón en Octavio Paz*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México, México.
7. Azara Nicolás, P. (2002). *El ojo y la sombra, una mirada al retrato en Occidente*. Gustavo Gili. España.
8. Berger, J. (2000,2010). *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona, España.
9. Berger, J. (2005, 2011). *Sobre el dibujo*. Gustavo Gili, Barcelona, España. E-pub.
10. Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Editorial Critica. Barcelona, España.
11. Colombres, A. (2005, 2014). *Teoría transcultural del Arte*. CONACULTA. México.
12. Chevalier, J. (1973, 1986) *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder. Barcelona, España.
13. De Troyes, C. (1190). *El caballero de la carreta*.
14. Díaz Padilla, R. (2007). *El dibujo del natural en la época de la postacademia*. Akal. Madrid, España.
15. Dondis, D.A. (1973, 2002). *La sintaxis de la imagen*. Gustavo Gili. Barcelona, España.
16. Dubuffet, J. (1985) *Escritos sobre arte*. Barcelona, España. Barral.
17. Dunn, M. Fahr-Becker, G. (2006). *El Arte Asiático*. H.F. Ullman, edición española. Alemania.
18. Francastel, P. Francastel, G. (1978). *El retrato*. Cátedra. Madrid, España.
19. Gimpel, J. (1968). *Contra el Arte y los Artistas*. Granica editor. Buenos Aires, Argentina.
20. Gómez Molina, J.J. (1995,2003). *Las lecciones del dibujo*. Ediciones Cátedra. Madrid, España.
21. Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Anagrama. Barcelona, España.
22. Gutiérrez, F. (1989). *El arte de Japón*. Madrid, España. Espasa Calpe, Summa Artis: historia general del arte 21.
23. Hill, E. (1966). *The language of drawing*. Prentice-hall. New Jersey, Estados Unidos de Norte América.
24. Jiménez Duran, P. (2014) *Sacrificio: cambios en la percepción humana sobre la vida animal*. Universidad de Costa Rica. (Tesis de licenciatura)
25. Kerber, V. (2019). *El camino de Japón, Entre Dōgen y los hikikomori*. Kasablanka ediciones. Ciudad de México.

26. Lee, B. (1975). *El tao del Jet Kune Doo*. Eyras. Madrid, España.
27. Lowenfeld, V. Lambert Bittain, W. (1980,1947) *Desarrollo de la capacidad creadora*. Kapelusz. Buenos Aires, Argentina.
28. Mandoki, K. (2006) *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica 2*. CONACULTA. FONCA. Siglo XXI editores. Ciudad de México, México.
29. Martínez Moro, J. (1998, 2008), *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*. Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM, Ciudad de México, México.
30. Marx, C. Engels, F. (1938,1971) *La sagrada familia o crítica de la crítica*. Editorial claridad. Buenos Aires, Argentina.
31. Maubert, F. Bacon, F. (1982,2009,2018) *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon*. Acantilado. Barcelona, España.
32. Megata, S., Guirón, A. (2015). *La Misión Hasekura: 400 años de su legado en las relaciones entre México y Japón*. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, México.
33. Mínguez García, H. (2013). *Gráfica contemporánea: del elogio de la materia a la gráfica intangible*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. México.
34. Mira-Perceval Graells, M. (2007). *El gesto y su lenguaje en la pintura abstracta* (Tesis de maestría). Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, España.
35. Mirzoeff, N. (1999, 2003). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós. Barcelona, España.
36. Moliner, M. (1998) *Diccionario de uso del español*. Gredos. Madrid, España
37. Navarrete Fernández, G. (2007) *El sacrificio dentro del sistema familiar*. Consultoría psicológica Tephah.
38. Nicolaïdes, K. (1941, 2014). *La forma natural de dibujar: plan de trabajo para estudiantes del arte*. Ediciones FAD. Xochimilco, Ciudad de México.
39. Nishida, K. (1900, 2006). *Pensar desde la nada. Ensayos de filosofía oriental*. Ediciones sígueme. Salamanca, España.
40. Nosaka, A. (1967,1999). *La tumba de las luciérnagas. Las algas americanas*. El acantillado. Barcelona, España.
41. Ozaku, S., Satake, K. (2013). *Ritogurafu wo tsukurou (リトグラフを作ろう)*. Abeshuppan. Japón.
42. Patlán, F. (2003) *Temple, transferencia y mezzotinta, de lo tradicional a lo contemporáneo en la gráfica*. Ediciones la rana, Guanajuato, México.
43. Paz, O. (2006) *Ensayo-filosofía*. En Bartra, R. (Comp.); *Anatomía del Mexicano*. México. De bolsillo.
44. Ruiz Martínez, G.A. (2018) *Mokurito: La naturalidad y el gesto como alternativa planográfica de lo oriental y lo occidental y su aplicación a la serie gráfica: "Una esperanza"* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, México.
45. Saramago, J. (1995). *Ensayo sobre la ceguera*. Santillana. Madrid, España.
46. Senefelder, A. (1819) *A complete course of lithography*. Londres, Inglaterra. R. Ackermann, 101, strand.
47. Soseki, N. (1906, 2017). *Yo, el gato*. Trotta. Madrid, España.
48. Shozo, K. Harbison, M. Kazumasa, N. (1983) *Contemporary japanese prints 1*. Kandasha internationa. Tokio, Japón.

49. Tanizaki, J. (1933). *El elogio de la sombra*. Espa Ebook. Japón.
50. Tetsuro, W. (1935, 2006). *Antropología del paisaje. Climas, culturas y regiones*. Ediciones Sígueme. Salamanca, España.
51. Todorov, T. (2000). *Nosotros y los otros*. México. Siglo veintiuno editores.
52. Unamuno, M. (1912) *Del sentimiento trágico de la vida*. Luarna. E-book.
53. Wong, W. (1993,1995). *Fundamentos del diseño*. Gustavo Gili. Barcelona, España.
54. Wou-ki, Z. Frèches, J. (1988, 2007). *Zao Wou-ki. Obras, escritos, entrevistas*. Polígrafa. Barcelona, España.
55. Yasumaro, O. (712 d.c., 2018) *Kojiki. El libro más antiguo de Japón*. Artes gráficas panorama. Ciudad de México.

Catálogos exposición

1. Alloway, L. (1976). *Robert Rauschenberg. National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution*. Washington, D.C. EE. UU. Catálogo de exposición, recuperado de: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2392_300062510.pdf. Revisado el 1 abril del 2020.
2. Bauduin, T. M. (1948, 2012). *The occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*. Amsterdam: Elck Syn Waerom Publishing. Recuperado de <https://dare.uva.nl/search?identifier=7c103c77-203d-427e-a8f1-0ac2768feee3>. Revisado el 1 abril del 2020.
3. Fukazawa, Y. Motoe, K. (2010) *Estampa Contemporánea Japonesa, Mokurito*. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, México.
4. INBA. (1955) *Exposición de Arte Mexicano [Mekishiko bijjitsu-ten]*. Yomiuri Shimbun, Japón.

Electrónicas

1. *Biblia Reina Valera 1960* consultado en: <https://www.biblia.es/biblia-online.php>
2. Budka, E. Web personal. Recuperado de: <http://www.budkalito.com> Revisado en junio del 2020.
3. Coomaraswamy, A.K. (1936). *La visión normal del arte*. Wheaton College Press, Norton, Mass. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/34819106/Coomaraswamy-Ananda-k-La-Vision-Normal-Del-Arte>
4. Creenaúne, D. Información personal. Recuperado de su web personal: <https://www.daniellecreenaúne.com/Mokulito> .Revisado en enero 2020
5. Eliécer Rodríguez, J. Información personal. Recuperado de: https://scienti.colciencias.gov.co/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0001307401. Revisado octubre 2019.
6. Información sobre la compañía Xerox, y la primera copiadora. Recuperado de: <https://www.britannica.com/topic/Xerox-Corporation>. Revisado en noviembre de 2020.
7. Información sobre Santa Ana Tavela, Recuperado de: <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM20oaxaca/municipios/20357a.html>. Revisado en febrero del 2020.
8. Información sobre COVID-19. Recuperado de: <https://datos.covid-19.conacyt.mx/#DO-View> . Revisado en Septiembre del 2021

9. Mokulito 3 days 10:00 am -4:30 pm course leader- caroline whitehead. *What is Mokulito*. East London Printmakers. Recuperado de: <https://www.eastlon-donprintmakers.co.uk/course/Mokulito/> Revisado el 15 de agosto del 2016.
10. Morozumi, O. Información sobre la obra "Work-66". Galería Nichido, Japón. Recuperado de: https://jmapps.ne.jp/otanimuseum/det.html?data_id=240. Revisado en enero del 2020.
11. Noda, T. (1978) *Noda Tetsuya, the Works 1964-1978*. Fuji Television Gallery / Fuji Bijutsu. Tokio, Japón. Fragmentos recuperados de: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG4486>. Revisado en abril del 2020.
12. Noda, T. *Curator's comments*, en la web: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2014-3001-7. Revisado en abril del 2020.
13. Nogués, A. Budka, E. (11 de octubre de 2015). *Ewa Budka & Mokulito*. Mixed Republic. Recuperado de: <https://www.mixedrepublic.com/2015/11/ewa-budka-Mokulito.html>. Revisado en diciembre 2019.
14. Nueva versión internacional biblia consultado en: <https://www.biblia.es/biblia-online.php>
15. Sippel, J. Información personal. Recuperado de: <https://www.umsl.edu/~art/Faculty/sippel.html>. Revisado octubre 2019.
16. Swenson, G.R. (Abril 1963) Raushenberg paints a picture. ARTnews. Estados Unidos de Norte América. Recuperado de: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/from-the-archives-robert-rauschenberg-paints-a-picture-in-1963-8388/> Revisado en abril del 2020.
17. Vinaver, M. Información personal. Recuperado de su web personal: <https://www.martinvinaver.com/#moku-hanga> Revisado en junio del 2020.
18. Whitehead, C. Información personal. Recuperado de su web personal: http://www.carolinewhitehead.com/?page_id=13. Revisado octubre 2019.

Entrevistas, simposios y exposiciones.

1. (2017) *Iroha*. Exposición suscitada en el museo Franz Mayer de la CDMX el día 6 de Julio del 2017, en conmemoración 120 de la primera migración japonesa a México conocida como "Enomoto", recuperado de <https://www.dondeir.com/destacado-home/exposicion-iroha-en-franz-mayer-japon-mundo/2017/06/>. Revisado diciembre 2019. Textos de sala recuperados por el autor de la presente investigación.
2. (2020) *Instantes de silencio*. Exposición suscitada en el Museo Nacional de la Estampa el sábado 14 de marzo del 2020. Recuperado de: <https://museonacionaldelaestampa.inba.gob.mx/nuniksauret>. Revisado julio 2020.
3. Alvarado Carreño, A. Comunicación personal. Coyoacán, Ciudad de México. Noviembre 2016.
4. Dorsch, A. Comunicación personal. Ciudad de México-Argentina. Octubre 2019. E-mail.
5. Eliécer Rodríguez, J. Comunicación personal. Ciudad de México-Colombia. Octubre 2019. E-mail.
6. Kobayashi, T. (2017). Información sobre el *Mokurito*. [Correo electrónico].
7. Leal Rubio, J. Comunicación personal. Ciudad de México-Colombia. Octubre 2019. E-mail.

8. Montero, J.C. (2018) *Héroes y villanos en el Caldaso, la poética del sacrificio en la visibilidad de la modernidad temprana*. Ponencia en el Museo de Arte Miguel Urrutia. Seminario Visiones del Sacrificio: en la religión, el arte y la música. Bogotá, Colombia.
9. Ruiz de Diego, S. Muñoz Viñas, S. Antón García, E. (2016) *Seminario Conservación de Arte Contemporáneo 17ª jornada. Técnicas modernas de impresión en la creación artística contemporánea: xerografía vs. Inkjet*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, España.
10. Sauret, N. Comunicación personal. Polanco, Ciudad de México. 5 de febrero de 2017.
11. Sippel, J. Comunicación personal. Ciudad de México-USA. Octubre 2019. E-mail.
12. Takeda, S. Comunicación personal. Oaxaca de Juárez, Oaxaca. 24 de octubre de 2019.
13. Tsutsui, M. Comunicación personal. Oaxaca de Juárez, Oaxaca. 24 de octubre de 2019.

Material audiovisual

1. Bragg, M. [Gerard Demuth] (1985, 2015, Marzo 8) *Francis Bacon-The South Bank Show*. [Archivo de video]. Reino Unido. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Z1nrFrtLOyo&t=2780s>
2. Chazelle, D. (2014). *Wiplash*. [Largometraje]. EE. UU.
3. DEEN animation studio. (1999). *Rurouni Kenshin Tsuiokuhen*. [animación]. Japón.
4. Elizalde, V. (2006). *Vencedor*. [Canción]. En Vencedor. Universal Music Group. México.
5. Hosashi, M. Mimura, H. (1977). *Amigo Ondo* [Canción]. México.
6. Los Tigres Del Norte. (2002). *En que falle*. [Canción]. En La reina del sur. Fonovisa. México.
7. Lucas, J. (2017). *Forever* [Canción]. En 508-507-2209. Atlantic records. EE. UU.
8. NHK. (2017). *Nichiyoubijutsukan Mekishiko nazo no dai kouzui-zu (byoubu)- Museo de arte sabatino, México "El misterio del gran biombo del diluvio"*. [Programa documental]. Japón. Recuperado de: <http://www4.nhk.or.jp/nichibi/x/2017-10-29/31/27110/1902742/>
9. Novelo, M. (2011). *Interior-exterior*. [Documental]. Tygre cine. México.
10. Oeding, I. (2021). *The right path*. Cobra Kai, Tercera temporada, Capítulo 4. [Serie por streaming] Netflix, EE. UU.
11. Sebastian, J.(2006). *Eso y más*. [Canción]. En Mas allá del sol. Musart. México.
12. Shinoda, M. (1961). *El lago seco. [Kawaita mizuumi]*. [Largometraje]. Shochiku. Japón.
13. Young, N. (1992). *Unknown Legend* [canción]. En Harvest Moon. Reprise records. Canadá.

Revistas, periódicos, publicaciones.

1. Amarís Macías (2004). *Roles parentales y el trabajo fuera del hogar. Psicología desde el Caribe, núm. 13* (Revista). Pp. 15-28. Universidad del Norte. Barranquilla, Colombia. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/213/21301303.pdf>
2. Graulich, M., León-Portilla, M. (2003) *El sacrificio humano en Mesoamérica; una reflexión sobre el sacrificio humano*. Editorial raíces. Arqueología mexicana, Revista bimestral, septiembre-octubre, volumen XI, número 63. Ciudad de México
3. Jerez Conde, A. (2004) *Las vanguardias del Siglo XX en relación con el dibujo infantil*. Alfonso Cano. Revista Andaluza de Arte #4. Recuperado de: <http://perso.wanadoo.es/alonsocono1601/>. Revisado el 1 abril del 2020.

4. Kato, K. (2008). *Acercamiento a la influencia del movimiento muralista mexicano en el arte contemporáneo de Japón*. Revista Crónicas No.13. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/issue/view/1394/showToc>
5. Mandoki, K. (2001). *Análisis paralelo en la poética y la prosaica: un modelo de estética aplicada*. Aisthesis, revista chilena de investigaciones estéticas. No. 34. Instituto de estética. Facultad de filosofía. Pontificia universidad católica de chile. Recuperado de: <http://ojs.uc.cl/index.php/RAIT/issue/view/294>
6. Martí, S. (1960) *Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos*. Estudios de cultura Náhuatl, 2, revista. Instituto de Historia. Universidad Nacional Autónoma de México.
7. Mínguez García, H. (2019) *Posibilidades creativas del copy-art, una investigación basada en la práctica artística*. El artista, núm. 16. Universidad de Guanajuato, México.
8. Mínguez García, H. Méndez Llopis, C. (2014) *La siligrafía, un proceso alternativo en la gráfica múltiple contemporánea*. El artista. (No. 11). Pp. 159-180
10. Olvera, G. (4 de febrero del 2021) *México y Japón se unirán para celebrar al primer santo mexicano*. Periódico Milenio diario. Recuperado de: <https://www.milenio.com/politica/san-felipe-jesus-mexico-japon-uniran-celebrar> . Revisado en Enero del 2021
11. Valverde Sánchez, S. (2002) *Sobre el concepto de sacrificio en la historia de las religiones*. Revista de Estudios No.16, Universidad de Costa Rica. Pp. 83,98.
12. De Mauleón, H. (1 agosto del 2017) *05:00 Estación Pantitlán*. Revista Nexos. Ciudad de México. Recuperado de: <https://www.nexos.com.mx/?p=33195> Revisado en Noviembre de 2020.

Figura 1. Tohaku, H. (Siglo XVI). Árboles de pino. [Sumi-e sobre papel] Biombo. Japón. Recuperado de: https://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=A10471 .

Figura 2. Hiroshige, U. (1857). Jardín de ciruelos en kameido. [*Mokuhanga*] De la serie: 100 famosas vistas de Edo. Japón. Recuperado de: <https://artsandculture.google.com/asset/one-hundred-famous-views-of-edo-plum-garden-in-kameido/DgFlyemrWrUga-Q?hl=es-419>

Figura 3. Kurumada, M. (15/3/1990) Árboles gemelos. [Manga] Saint Seiya, capítulo 77, p. 12 tomo 21. Shūeisha. Japón. Recuperado de la edición española Glenat.

Figura 4. Jin-ja Kido [Templo sintoísta], Yamaguchi, Japón. Recuperados de: <http://ishin150-yamaguchi.com/en/spot009/>

Figura 5. Shōsōin [Templo Budista], Nara, Japón. Recuperado de <https://shosoin.kunaicho.go.jp/en-US/about/history/>

Figura 6. Museo nacional de Tokio en el parque Ueno [Fotografía], Japón. Recuperado de: <https://www.gotokyo.org/en/spot/123/index.html>

Figura 7. (2015). *Hanami* en el parque Ueno [Fotografía], Japón. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Parque_Ueno#/media/Archivo:UenoParkHanami.jpg

Figura 8. (Año nuevo) Algunas personas esperando los primeros rayos del sol [Fotografía], norte de Japón. Recuperado de: <https://www.yama-ya.com/yama-ya/detail.php?id=871>

Figura 9. Superior: (Siglo XVI) Vasija negra chawan [cerámica *raku*] Museo Nacional de Tokio; Centro: (Siglo XVI) Trabajo de reparación kintsugi [Cerámica kintsugi] Museo etnológico en Berlín, Alemania; Inferior: (1758) Tazón de castañas y plato [Marronnière, porcelana de pasta suave] Museo The David Collection en Copenhague, Dinamarca. Recuperado respectivamente de: https://es.wikipedia.org/wiki/Raku#/media/Archivo:Black_Raku_Tea_Bowl.jpg ; https://en.wikipedia.org/wiki/Kintsugi#/media/File:Tea_bowl,_Korea,_Joseon_dynasty,_16th_century_AD,_Mishima-hakeme_type,_buncheong_ware,_stoneware_with_white_engobe_and_translucent_greenish-gray_glaze,_gold_lacquer_-_Ethnological_Museum,_Berlin_-_DSC02061.JPG ; <https://www.davidmus.dk/en/collections/european/french-ceramics/art/7-1965> .

Figura 10. Josetsu, T. (Siglo XV) Atrapando un pez gato con una calabaza [Tinta y color sobre papel] Ubicado en el templo Taizo-in en Kyoto, Japón. Recuperado de: <https://www.kyohaku.go.jp/eng/dictio/kaiga/fushigi.html>

Figura 11. Gibon, S. (Siglo XIX) Ensō [Tinta sobre papel]. Colección Ishimura. Japón. Recuperado de: https://www.fukuoka-art-museum.jp/en/archives/pre_modern_arts/799?title=&name=sengai&year=&genre=&collection=

Figura 12. Kawase, H. (1921) Tabi miyage dainishu: Osaka dotonbori no asa [Shinhangá]. Recuperado de: https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Kawase_Hasui-Souvenirs_of_My_Travels_2nd_series-Morning_at_Dotonbori_Osaka-00038515-051025-F06 .

Figura 13. Kanae, Y. (1904) Gyofu, [Sosakuhanga]. Japón. recuperado de: <https://www.cle>

Figura 26. Sippel, J. Sin título [Mokulito]. EE. UU. Recuperado de Sippel, J. (2019). Información sobre el *Mokurito*. [Correo electrónico].

Figura 27. Rubio, J. (2016). Experimentación. [Mokulito]. Colombia. Recuperado de Rubio, J. (2016). Información sobre el *Mokurito*. [Correo electrónico].

Figura 28. Superior: Dorsch, A. (2019) Materiales caseros de sus cursos. Inferior: Dorsch, A. (2019). Título desconocido. [Mokulito]. Recuperado de : <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10218852957856252&set=pb.1270878479.-2207520000.&type=3> y <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10217216430024079&set=pb.1270878479.-2207520000.&type=3> .

Figura 29. Crennaune, D. (2020) Run away into the sun. [Mokulito y chine colé]. Australia. Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/CIJOnDVFZe5/>

Figura 30. (Siglo XVI-XVII) Fragmento de Mártires de Nagasaki. [Pintura]. Japón. En la imagen, se puede ver uno de los momentos cumbre de este hecho histórico, en donde se reunió a los cristianos que quedaban para ser asesinados. Recuperada de: <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%85%83%E5%92%8C%E3%81%AE%E5%A4%A7%E6%AE%89%E6%95%99#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:ChristianMartyrsOfNagasaki.jpg>

Figura 31. (1917). Foto del entierro del Dr. Eiji Ota, uno de los 32 inmigrantes originales de la colonia Enomoto, en Escuintla, Chiapas [Fotografía]. México. Recuperado de <http://www.discovernikkei.org/es/journal/2012/2/21/colonia-enomoto-3/>

Figura 32. Árboles de jacarandas en la Ciudad de México. [Fotografía de Santiago Arau]. Recuperado de: <https://chapultepec.org.mx/como-llegaron-las-jacarandas-a-cdmx/>

Figura 33. Artista desconocido. (1690-1700) Fragmento de El diluvio [tinta y temple sobre papel en un biombo de madera]. Museo Soumaya, CDMX. La creencia de su hechura en México de la mano de un japonés es debido a la técnica empleada, correspondiente a la japonesa de la época, la temática y forma occidental de los personajes, brindando algunos guiños con elementos del pensamiento japonés fantástico como el fénix que se aprecia volando en el cielo, las nubes doradas y la atmosfera general. Recuperado de <https://art-sandculture.google.com/asset/el-diluvio-trabajo-de-macao/qAGiK7bx9kfs-A?hl=es>

Figura 34. (1955). Portada catálogo exposición mekishiko bijutsuten. [Catalogo de la exposición.]

Figura 35. (2021). Promocional del taller de *Mokuhanga* [Fotografía]. Ceiba Gráfica, Veracruz. Recuperado de <https://nuevositio.laceibagrafica.org/talleres/#mokuhanga>

Figura 36. (2010). Portada y contraportada catálogo de la exposición Estampa contemporánea japonesa *Mokuhan Ritogurafu*, [Catalogo de la exposición].

Figura 37. Izquierda: Eliecer Rodriguez, J. (2018) Taller de Experimentación gráfica *Mokurito*. [cartel] Tlaxcala, México; Derecha: Takeda, S. (2017) Del máster de grabado japonés, *Mokurito*. [fotografía] Salamanca, México. Recuperado de <https://www.facebook.com/tallerte-bac.tlaxcala/photos/Mokurito-taller-de-experimentaci%C3%B3n-gr%C3%A1fica-en-el-te-bac-inscripciones-capacitacio/2017604078264342/> .y <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1398123620265396&set=pb.100002033152584.-2207520000.&type=3>

Figura 38. Sauret, N. (2014). Arbor V. [Mokurito]. Recuperado de (2014) Las formas del pensamiento. [Catalogo de exposición]. Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí. CONACULTA. México. Pg. 22.

Figura 39. Shinoda, M. (1961). Fragmento de Lago seco [youth in fury-dry lake-Kawaita Mi-

zuumi]. [Largometraje]. Japón.

Figura 40. Fotocopias tomadas de los textos que Takeda tiene sobre el *Mokurito*, noviembre 2019.

Figura 41. Ruiz Martínez, G. (1995) Garabateo infantil personal sobre una enciclopedia. [Dibujo]. México.

Figura 42. Ruiz Martínez, G. (1995) Garabateo infantil personal sobre una enciclopedia 2. [Dibujo] México.

Figura 43. Ruiz Martínez, G. (2019). Dibujos de memoria personales pertenecientes a ejercicios de la asignatura "Dibujo contemporáneo de la figura humana" con el maestro Javier Anzures, Academia de San Carlos, UNAM. [Dibujo]. 2 piezas de 1.50 x 3 metros aproximadamente. México.

Figura 44. Ruiz Martínez, G. (2015). Fragmento del grabado personal, "Requiem "[xilografía] 40 x 30 cm. México. En este caso, el gesto se manifiesta dentro de la gráfica impresa, con trazos que se pueden dar no solamente con pigmento, sino con cortes sobre la superficie, en este grabado, en la forma que se devela la imagen a través de cortes que recuperan la luz, aprovechando el relieve del soporte.

Figura 45. Ruiz Martínez, G. (2012, 2015). Izquierda: retrato de Alejandra del 2012, Derecha, retrato de Alejandra del 2015. [Dibujo]. En este caso, se puede ver la diferencia entre los dibujos de una misma persona, desde los modales mecánicos e impersonales que expresa Dubuffet, como parte de la praxis personal del autor, para buscar liberarse de dichos modales, buscando la expresión de la línea en el trazo.

Figura 46. Ruiz Martínez, G. (2013-2014). Dibujos cotidianos en el metro de la CDMX. [Dibujo]. México.

Figura 47. Dubuffet, J. (1945). Mecnógrafa. [Litografía]. Francia. Recuperada de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dubuffet-typist-from-matter-and-memory-p77137>

Figura 48. Superior: Kuniyoshi, U. (1843-47). Garabatos en la pared del almacén. [*Mokuhanga*]. Japón; Inferior: Hiratsuka, U. (1930) Niña. [Sosaku hanga]. Japón. En este caso, manifiesta el cambio interno del modo de ver del japonés, antes de la influencia de la cultura hegemónica internacional y después. Japón. Recuperado de: <https://pulitzerarts.org/feature/kuniyoshi-scribbings-on-the-storehouse-wall/> y https://www.artelino.com/show/japanese_single_print.asp?mbk=46188 <https://www.wikiart.org/en/unichi-hiratsuka/girl-1930>

Figura 49. Allan, D. (1744-1796). El origen de la pintura (La doncella de corinto) National Galleries of Scotland. En esta imagen, esta representado el mito del origen de la pintura o la imagen de la que habla Guber en este párrafo citado previamente, en donde la sombra es un símbolo de la persona real y su ausencia, recordando que el relato expresa que una mujer al saber que su amado se iría a la guerra, se le ocurre trazar con carbón su silueta en la pared antes de que se marchara. Recuperado de: [https://www.wikidata.org/wiki/Q27956694#/media/File:David_Allan_\(1744-1796\)_-_The_Origin_of_Painting_\(The_Maid_of_Corinth\)_-_NG_612_-_National_Galleries_of_Scotland.jpg](https://www.wikidata.org/wiki/Q27956694#/media/File:David_Allan_(1744-1796)_-_The_Origin_of_Painting_(The_Maid_of_Corinth)_-_NG_612_-_National_Galleries_of_Scotland.jpg)

Figura 50. (7350 a.C.) Cueva de las manos [Pinturas rupestres]. Santa Cruz, Argentina. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_prehist%C3%B3rico#/media/Archivo:SantaCruz-CuevaManos-P2210651b.jpg

Figura 51. Superior izquierda: (Siglo X) Amida Buddha. [Estampa sobre madera]. Japón.; Derecha: Harmenszoon Van Rijn, R. (1656) Jan Lutma. [Aguafuerte, grabado y punta seca]. Países Bajos; Inferior izquierda: Basquiat, J. M, Título desconocido, [Intaglio]. EE. UU. Recuperado de <https://harvardartmuseums.org/collections/object/206161?position=4> , <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/364153> y <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/A3B5AA2C4B251526> .

Figura 52. Ruiz Martinez, G. (2020) Yuxtaposición en boceto para obra final, de la estampa “matriarcal”. [Dibujo digital].

Figura 53. Ruiz Martinez, G. (2020). Traslapo, superposición en boceto para obra final de la estampa “matriarcal”. [Dibujo digital].

Figura 54. Ruiz Martinez, G. (2020). Transparencia traslapo en boceto para obra final, de la estampa “matriarcal”. [Dibujo digital]

Figura 55. Superior: Bacon, F. (1953) Dos figuras. [Óleo sobre tela]. 1953. Inferior: Muybridge, E. (1887). Hombres peleando desnudos. [Fotografía]. Reino Unido. Recuperado de The south bank show (1985).

Figura 56. Rasuchenberg, R. (1967). Booster from Booster and 7 studies. [Litografía y serigrafía]. EE. UU. Recuperado de: <https://www.moma.org/collection/works/78248>

Figura 57. Noda, T. (1974) Diary: September 1, 74. [Litografía a cinco placas]. Japón. Recuperado de: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2014-3001-7 .

Figura 58. Ozaku, S. (2013). Mapa “Clasificación de las técnicas litográficas” en Japón. [Esquema]. Recuperado de: Ozaku (2013:5). Traducción de Ruiz Martinez (2019).

Figura 59. Ruiz Martinez, G. (2017). Ejemplo de transfer de fotocopias. [Transferencia sobre madera]

Figura 60. Se pueden observar fotografías y algunos documentos utilizados en la primera placa de la obra “1”. Fragmento de la obra, *Mokurito* impreso en papel de algodón. 2020.

Figura 61. Ruiz Martinez, G. (2014). Ejercicio 1. [Electrográfica sobre papel de algodón]. 70 x 50 cm. México

Figura 62. Carlson, C. (1938). Primera muestra xerográfica. En la imagen se anota: 10-22-38 ASTORIA, en alusión al 22 de octubre de 1938, y el lugar de Astoria. Ciudad en la que se ubicaba el laboratorio de Chester Carlson. [Fotocopia], New York, EE. UU. Recuperada de Mínguez García (2019: 4).

Figura 63. Ruiz Martinez, G. (2021). Apariencia del tóner como material de dibujo. [Fotografía]

Figura 64. Ruiz Martinez, G. (2021). Transferencia con solventes. [Transfer]

Figura 65. Ruiz Martinez, G. (2020) Izquierda: Transferencia en madera cerrada; Derecha: Transferencia en madera texturada o más abierta. [Transferencias sobre madera]

Figura 66. Ruiz Martinez, G. (2021). Muñequilla para transferir. [Fotografía]

Figura 67. Ruiz Martinez, G. (2019). Aplicación de transferencia con tinta tipográfica usando métodos de serigrafía. [Fotografía]

Figura 68. Ozu, Y. (1953). Fragmento del filme Cuentos de Tokio. [Frame de largometraje] Japón

Figura 69. Bacon, F. (1933). Crucifixión, [Pintura al óleo sobre lienzo]. Reino Unido. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/francis-bacon-invisible-rooms/five-reasons> .

Figura 70. Ruiz Martínez, G. (2018). Metiendo medio canal de res a la cámara del local 26 del mercado de la Agrícola Oriental. [Fotografía]. México.

Figura 71. Ruiz Martínez, G. (1994). La carnicería de mi padre. [Fotografía]. México

Figura 72. Aglomeración en el metro Pantitlán en horario punta, [Fotografía] CDMX.

Figura 73. Ruiz Martínez, G. (2020). Boceto para la estampa “remembranzas de mi madre 2”. [Archivo digital]

Figura 74. Ruiz Martínez, G. (2020). Boceto para la estampa “remembranzas de mi madre 3” [Archivo digital]

Figura 75. Grünewald, M. (1515). La crucifixión de Cristo. [Técnica mixta sobre tilo]. Alemania. Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/matthias-grunewald-the-crucifixion-of-christ> .

Figura 76. Mantegna, A. (1490's) Sacrificio de Issac. [Temple sobre tabla]. Italia. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mantegna_sacrificio_di_isacco.jpg

Figura 77. Laud, W. (Siglo XVI). Extracción del corazón. [Códice laud mixteca-puebla]. México. Recuperado de la revista Arqueología Mexicana #63 volumen. 11. Pg. 22.

Figura 78. (1475) Flagelación de Cristo en la calzada. Escuela de Andrea Mantegna. [Grabado]. Italia. Recuperado de <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/16479>

Figura 79. De Sahagún, B. (1540-1585). Imagen del lugar donde se tiraban ofrendas en torno al sacrificio humano. Sumidero de Pantitlán. [Códice Florentino]. Recuperado de <https://www.wdl.org/en/item/10096/view/1/81/>

Figura 80. Anónimo (85-95 d.C.). Grafito de alexamenos. [Inscripción sobre piedra]. Roma. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Crucifixi%C3%B3n_de_Jes%C3%BAs#/media/Archivo:Alexorig.jpg

Figura 81. (420-430 d.C) Crucifixión. [Cofre marfil]. reliquia, Italia. Recuperado de: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1856-0623-5 .

Figura 82. Dármagnac, J. (1475) Lancelot_ passant le pont de l'Épée, Lancelot cruzando el Pont de l'Épée. [Manuscrito iluminado]. Taller de Evrard d'Espinques. Centro de Francia (Ahun). Recuperado de: https://fr.wikipedia.org/wiki/Lancelot_ou_le_Chevalier_de_la_charette#/media/Fichier:Lancelot_passant_le_pont_de_l'89p%C3%A9e.jpg .

Figura 83. Le Noir, J. (1349). Santa herida con instrumentos de la pasión, [Manuscrito Iluminado]. Salterio de Bonne de Luxemburgo, Duquesa de Normandía. Paris. Inscripción: “Muéstranos tu, dulce Dios, tu más grande regalo, cuánto hiciste por nosotros: sufrir de tantas penas.” Recuperado de: <https://www.photo.rmn.fr/archive/08-536309-2C6NU0T-FH5B6.html>

Figura 84. Maineri, G. (1502). La cabeza de san Juan el bautista. [Óleo sobre tabla]. Francia. Recuperado de <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/testa-di-san-giovanni-battista/>

Figura 85: Serrano, A. (1987). Piss Christ. [Fotografía]. EE. UU. Recuperado de <https://www.thelightingmind.com/piss-christ-y-la-censura/> .

Figura 86. (1983). La carnicería. [Fotografía]

Figura 87. (1992). Con mi madre. [Fotografía]

Figura 88. Ruiz Martínez, G. Ubicación del hogar de mis papas en un croquis. [Esquema]

Figura 89. Aglomeración metro Pantitlán. [Fotografía] Recuperado de la red. Recuperado de <https://lasillarota.com/metropoli/pantitlan-la-estacion-del-caos-en-cdmx/286068> .

Figura 90. (70s) La familia Ruiz en la carnicería. [Fotografía]

Figura 91. (1976). Credencial de mi papá del CCH Oriente. [Escaneo]

Figura 92. (1978). Mi madre de pequeña. [Fotografía]

Figura 93. Ruiz Martinez, G. (2019). El hogar de mi abuela. [Fotografía]. Santa Ana Tavela, Yautepec, Oax.

Figura 94. Ruiz Martinez, G. (2020). Mamá con una niña japonesa, composición basada en relato. [Dibujo digital]

Figura 95. Ruiz Martinez, G. (2020). Algunos objetos relacionados a mi Papá. [Fotografía].

Figura 96. Ruiz Martinez, G. (2020). Algunos objetos relacionados a mi Mamá. [Fotografía].

Figura 97. Ruiz Martinez, G. (2017). Mi gata cusca. [Dibujo] Ejemplo de lo que entiendo por naturalidad expresiva en la praxis artística personal.

Figura 98. Ruiz Martinez, G. (2020). Encino, madera comprada.

Figura 99. Ruiz Martinez, G. (2020). Madera de veta cerrada, prensil.

Imagen 100. Ruiz Martinez, G. (2020). Prueba de absorción con agua, maderas de pino. prensil, encino y caobilla.

Figura 101. Ruiz Martinez, G. (2020). Materiales de dibujo que utilizo.

Figura 102. Ruiz Martinez, G. (2020). Aplicación de goma arábica y preparación de tinta.

Figura 103. Ruiz Martinez, G. (2020). Entintado, uso de cepillo para limpieza.

Figura 104. Ruiz Martinez, G. (2020). Papel de 250 gr. Fabriano, izquierda, papel japonés 80 gr. Katazomegenshi, derecha.

Figura 105. Ruiz Martinez, G. (2020). Impresión con los pies, placas de lámina fotosensible. [Fotografía]

Figura 106. Ruiz Martinez, G. (2020). Esquemas comparativos donde se muestra esencialmente el proceso químico de: litografía en piedra, izquierda; sobre aluminio versión japonesa, centro; madera y siligrafía sobre lamina fotosensible, derecha. [Esquema] Basado en esquema japonés, en Ozaku (2013: 42).

Figura 107. Ruiz Martinez, G. (2021). Remembranzas del sacrificio familiar 1. [*Mokurito* a dos placas].

Figura 108. Ruiz Martinez, G. (2021). Detalle inferior derecho de Remembranzas del sacrificio familiar 1. [*Mokurito* a dos placas].

Figura 109. Ruiz Martinez, G. (2021). Detalle inferior izquierdo de Remembranzas del sacrificio familiar 1. [*Mokurito* a dos placas].

Figura 110. Ruiz Martinez, G. (2021). Detalle superior derecho de Remembranzas del sacrificio familiar 1. [*Mokurito* a dos placas].

Figura 111. Ruiz Martinez, G. (2021). Detalle superior izquierdo de Remembranzas del sacrificio familiar 1. [*Mokurito* a dos placas].

Figura 112. Ruiz Martinez, G. (2021). Remembranzas del sacrificio familiar 1. Modulo derecho [*Mokurito* a dos placas].

Figura 113. Ruiz Martinez, G. (2021). Remembranzas del sacrificio familiar 1. Modulo izquierdo [*Mokurito* a dos placas].

Figura 114. Ruiz Martinez, G. (2021). Remembranzas del sacrificio familiar 2. Modulo derecho [*Mokurito* a dos placas].

Figura 115. Ruiz Martinez, G. (2021). Remembranzas del sacrificio familiar 2. Modulo izquierdo [*Mokurito* a dos placas].