



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

*RECUPERACIÓN DE EXPERIENCIA PROFESIONAL DEL
ARTISTA PLÁSTICO CARLOS PÉREZ BUCIO*

Tesina

Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta:

Carlos Enrique Pérez Bucio

Director de tesina:
Doctor Mario Antonio Barro Hernández

Ciudad de México, 2022.



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

*RECUPERACIÓN DE EXPERIENCIA PROFESIONAL DEL
ARTISTA PLÁSTICO CARLOS PÉREZ BUCIO*

Tesina

Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta:

Carlos Enrique Pérez Bucio

Director de tesina:
Doctor Mario Antonio Barro Hernández

Ciudad de México, 2022.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mis padres y a mi familia por su apoyo.

A mis maestros y a mis compañeros de carrera por su lealtad y a mis amigos y colegas que me inspiraron para concluir este ciclo universitario.

Gracias a mi director de tesina, Dr. Mario Barrio por su valiosa guía e impulso a lo largo de este trabajo.

Gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Artes y Diseño.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1. CARICATURA	9
1.1 <i>Portrait-charge</i>	10
1.2 Caricatura y pintura: aproximaciones a Goya y Daumier	11
1.3 Fantástico insidioso, horror	12
CAPÍTULO 2. SERIE DE OBRA ORIGINAL PARA LA EXPOSICIÓN <i>CADÁVER EXQUISITO</i>	15
2.1 Origen de la serie de dibujos <i>Confesiones</i> , de Carlos E. Pérez Bucio	15
2.2 Influencia de Daumier	16
2.3 Influencia de Goya	17
2.4 Montaje de <i>Confesiones</i> en la exposición <i>Cadáver Exquisito</i>	19
CAPÍTULO 3. DIBUJO Y CARICATURA EN <i>CONFESIONES</i>	21
3.1 <i>Artización</i>	21
3.2 Propuesta de dibujo con comentario social	22
3.3 Proceso creativo para <i>Confesiones</i> , aspectos técnicos	23
CAPÍTULO 4. <i>CONFESIONES</i>	27
4.1 Resultados de la reflexión	27
4.2 Presentación de los dibujos	30
<i>CONFESIONES</i> de Carlos Pérez Bucio	38
CONCLUSIONES	60
BIBLIOGRAFÍA	63
ANEXOS	64
I. Selección de caricaturas publicadas, 1994-2013	64
II. Selección de obras producidas con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004-2005	66
III. Imágenes de la exposición <i>Cadáver Exquisito</i>	69
IV. Selección de obra pictórica	74
TABLAS	79
Cuadro de interacciones para <i>Confesiones</i>	79
Carlos E. Pérez Bucio. Trayectoria profesional	80

INTRODUCCIÓN

En mi desarrollo como artista plástico he privilegiado la práctica del dibujo. No obstante encontrarnos en un momento histórico en el que el consenso de lo contemporáneo apuesta por lenguajes distintos a las técnicas tradicionales, el dibujo no ha perdido vigencia. Me parece que en cuanto a herramienta intelectual, el dibujo –en especial el dibujo satírico– ha demostrado su eficacia: basta consultar una hemeroteca para dar fe del papel que el dibujo satírico ha jugado en las discusiones políticas y sociales de nuestro país.

El objetivo de este trabajo de recuperación de experiencia profesional es presentar el uso de la caricatura y el dibujo satírico en mi trayectoria profesional como egresado de la carrera de Artes Visuales. Las enseñanzas de mis maestros de dibujo, así como de las materias de historia y teoría del arte, no solo contribuyeron a definir mi vocación, sino a demostrar que la caricatura forma parte de la historia del arte. Con este mismo propósito, hice una revisión de una serie de dibujos de pequeño formato de mi autoría, llamada *Confesiones*, presentada al público en el año 2012.

En este trabajo de tesina busco narrar el origen, influencias y contexto de *Confesiones*. La reflexión teórica está apoyada en los autores que me han ayudado a entender mejor qué es la caricatura, la sátira, al igual que conceptos como lo grotesco y la alteridad.

El punto de partida de este proyecto de tesina es entender la caricatura como un conjunto de deformaciones con carga expresiva. “La desmedida

dimensión de una nariz u otra incongruencia cualquiera –social, política, individual– conduce a la comicidad, porque altera lo previsto” (David, 2002, p.11).

Cuando incursioné profesionalmente en la caricatura, en el año 1994, siendo aún estudiante, no sabía que explorar esa vertiente habría de convertirse en una constante en todo mi trabajo. El suplemento cultural *El Búho* del periódico *Excelsior*, que dirigía el escritor René Avilés Fabila, abría sus páginas a artistas jóvenes y consagrados. Las caricaturas de escritores y figuras relevantes de la cultura ocupaban un lugar privilegiado en la publicación, así que me decidí a tocar las puertas de la redacción en marzo de aquel año. Recibí mi primera asignación casi de inmediato. Desde ese momento la caricatura ha acompañado mi quehacer profesional.

El primer capítulo establece las definiciones de caricatura y *portrait-charge*, de la mano de estudiosos como Gombrich, Ségolène Le Men, Juan David y Bertrand Tillier. Este capítulo también aborda brevemente cómo la caricatura también puede estar emparentada con el horror.

El capítulo 2 da cuenta de la influencia de Goya y Daumier en mi obra, en conceptos como alteridad, lo grotesco y la sátira, apoyado en estudiosos como Henry James, Valeriano Bozal y Jesusa Vega.

El capítulo 3 inicia con una reflexión sobre los grandes rasgos del dibujo como producto artístico autosuficiente, propuestos por Juan Acha en *Teoría del dibujo, su sociología y su estética* (1999). El capítulo explica el proceso de *artización*, necesario para entender al dibujo como producto artístico por derecho propio.

El capítulo 4 presenta los 21 dibujos de la serie *Confesiones*. Habla de las características generales de los mismos, qué recursos utilicé y cómo los percibo una vez terminados. Cada dibujo es comentado en sus intenciones y resultados. De igual manera, las imágenes pueden consultarse al final del capítulo.

Por último, el apartado de conclusiones cierra este trabajo. Siendo el objetivo de la presente tesina presentar un cuerpo de obra que utiliza la caricatura para ejercer el comentario crítico, las conclusiones presentan qué aspectos de esta disciplina se manifiestan en mi trabajo y cuál es su pertinencia. Asimismo, dentro de las conclusiones está plasmado el resultado de la reflexión para con mi propio trabajo y cómo percibo su alcance.

Según Gombrich (1960, p. 290), el retrato caricaturesco aparece tardíamente en el arte occidental, en el siglo xvi. Si bien Leonardo da Vinci experimentó en sus dibujos con variaciones sobre temas fisonómicos, la invención de la caricatura se les atribuye a los hermanos Carracci, quienes transforman a sus modelos en animales o utensilios de la vida diaria. La palabra caricatura significa –entre pintores y escultores– un método de hacer retratos que aspira al mayor parecido posible con el modelo, pero aumentando y destacando desmedidamente sus defectos, ya sea para divertirse o burlarse.

Un dibujo solo es caricatura cuando se hace con ese fin o, dicho de otra manera: la caricatura es una carga que tiene como objetivo ridiculizar. Le Men (2009) afirma en su artículo *La recherche sur la caricature du XIXe siècle: états des lieux*:

La caricature exprime les histoires nationales et leurs interactions, stigmatise les représentations des peuples les uns par les autres, est modifiée dans chaque pays par la succession des régimes politiques et l’alternance entre périodes de liberté d’expression et de censure et, enfin, se multiplie avec la croissance de la presse et l’avènement d’une culture extensive des images et des médias. (p. 427)

La caricatura expresa las historias nacionales y sus interacciones, estigmatiza las representaciones de los pueblos entre sí, se modifica en cada país por la sucesión de regímenes políticos y la alternancia entre períodos de libertad de expresión y de censura, y en fin, se multiplica con el crecimiento de la prensa y el advenimiento de una cultura extensiva de las imágenes y los medios. (Traducción propia.)

Tenemos entonces que la caricatura de una manera u otra siempre ha estado enfrentada con el poder y con las convenciones sociales porque tiene el poder de *estigmatizar*. El célebre editor de Daumier, Charles

Philippon, expresó alguna vez que “una buena caricatura ofrece de una fisonomía una interpretación que nunca podemos olvidar y que la víctima parecerá acarrear siempre como un embrujado” (Gombrich, 1960, p. 291).

Como experimento, Gombrich (1960, p. 279) considera que la caricatura parte de la pintura en un proceso de ensayo y rectificación. En las caricaturas de trazos más simples, éstos provienen de complejidades primeras, como una suerte de lenguaje abreviado, por ejemplo: el dibujo de un rostro risueño no quiere transmitir un juego de contracciones musculares sino una expresión de alegría. Por el solo hecho de haber sido dibujado –insiste Gombrich– todo dibujo contiene carácter y expresión.

Para Gombrich (1960, p. 284), sin embargo, las condiciones que hacen posible la caricatura son dos: la primera, la experiencia que los artistas han adquirido con respecto al efecto de las pinturas y la segunda, la disposición del público a aceptar lo grotesco y lo simplificado.

Desde el punto de vista del psicoanálisis, la caricatura comparte con otras formas de risibilidad –el chiste, lo cómico, el humor– el carácter social de comunicación y el fondo agresivo (Paraíso, 1997, p. 99). En una caricatura, el caricaturizado se siente degradado, amenazado en su individualidad por la reproducción de su imagen, mientras que el dibujante resulta ser un conquistador (Paraíso, p. 101). A su vez, en el público, la gracia de una caricatura procede del mecanismo intelectual que consiste en reconocer lo semejante en lo desemejante. En México, Carlos Monsiváis (2005, p. 9), lo expresa de la siguiente manera, en una suerte de sentencia humorística: “Los rasgos fisonómicos suelen ser el mayor ejemplo de deslealtad a las pretensiones de sus dueños”.

Las caricaturas que se publican en prensa constituyen además un género periodístico. Gracias a la invención de la litografía en Europa (1798), el siglo XIX vio cómo la caricatura se volvió popular en periódicos y volantes, transformándose en arma social que mata por el ridículo. El caricaturista político puede tener la ambición de incidir en la opinión pública. Champfleury (1865, *Preface VIII*) sostiene que la caricatura debe ser violenta, molesta, apasionada, cruel, incluso grosera, ya que tiene por vocación representar al pueblo. Champfleury no concibe una caricatura dulce, equilibrada o moderada: debe constituir el reflejo de una multitud con hambre de revuelta e insurrección. Champfleury (1865, p. 78) menciona incluso que la misión más formidable del caricaturista no consiste en retratar revoluciones, sino en provocarlas.

1.1 *Portrait – charge*

La caricatura es una representación que revela aspectos desagradables o risibles de una persona o situación, poniendo acento en aquellas características que el caricaturista elige. Por lo general, una caricatura tiende

hacia el ridículo. Según Tillier (2005, p. 16), el registro de la caricatura puede ir de lo bufonesco a lo panfletario. Lo bufonesco es una imagen humorística, ligera, cuyo propósito es la risa. Lo panfletario, en cambio, es contestatario y expresa rechazo a las instituciones y al poder.

Dentro de la caricatura existe el *portrait-charge*, retrato que presenta una versión deformada del personaje que sin embargo debe mantener un parecido con el modelo. De acuerdo con Branger y Pelizzo (1981, p. 7), el término *portrait-charge* (en español, “retrato cargado”), surgió cuando el periodista francés Jules Vallès exclamó “*chargez!*” (la expresión equivalente en español sería “¡a la carga!”) para dar su autorización para que se publicara su caricatura en las páginas del periódico *La Lune*, en 1867. El *portrait-charge* conoció su época de esplendor en el siglo XIX. Los franceses decimonónicos Honoré Daumier, André Gill y Alfred Le Petit son probablemente los más conocidos exponentes de este tipo de retrato bufonesco de cabezas grandes en cuerpos pequeños, que a la fecha se sigue practicando con mayor o menor fortuna en casi todo el mundo.

1.2 Caricatura y pintura: aproximaciones a Goya y Daumier

En las discusiones sobre el valor de la caricatura suele aparecer la pintura. Los pintores han sido sus primeros practicantes al ensayar deformidades y fealdades. La liberación del protocolo pictórico que operó a finales del siglo XVIII y principios del XIX se tradujo en la voluntad de los pintores de crear imágenes no convencionales. El sustento de ese nuevo modelo romántico son los conceptos de originalidad y libertad, basados en la noción de genio creador (Besançon, 1994, p. 423).

Podría decirse entonces que la libertad creadora sepultó los convencionalismos limitantes que la pintura solía desempeñar. Para David (2002, p. 22), Goya y Daumier descubrieron el camino para los pintores comprometidos con el mensaje social directo, el primero como precursor y el segundo, como continuador. Champfleury ya había advertido en *Histoire de la caricature moderne* ciertas analogías entre Goya y Daumier: “misma flama interior, mismo ardor político, misma improvisación, mismo espíritu reflexivo... misma falta de corrección incluso... Daumier es el único artista comparable a Goya” (pp. 59, 61, 66). A pesar de que Champfleury confiesa desconocer la relevancia e identidad de los hechos y personajes de la corte española de Carlos IV que Goya retrata de manera satírica en su serie *Caprichos*, no duda en afirmar la trascendencia de aquellos grabados y proclamar así su universalidad: el genio satírico no es patrimonio exclusivo de ningún país, de ninguna civilización (p. 83).

1.3 Fantástico insidioso, horror

Es común que en una imagen caricaturesca pueda el espectador percibir elementos desestabilizantes que inscriban la imagen dentro de los territorios del horror o la fealdad. Pano (2004, p. 8) utiliza el término “fantástico insidioso” para referirse a la irrupción de lo imperceptible o de lo inverosímil en el mundo real representado en una obra de arte y que provoca en el espectador una pérdida de sus marcos de referencia y un enfrentamiento con el miedo.

Según Pano (2004, p. 5), el espectáculo de lo irreal, de lo fantástico, de lo pesadillesco y por ende, de lo caricaturesco, desestabiliza toda representación mimética de la realidad y suple lo unívoco de la racionalidad con lo equívoco. Es decir, alejados del *imitatio* de las imágenes, lo equívoco hace que el espectador adquiera conciencia de la doble naturaleza de lo real y de sí mismo. Así, de lo burlesco a lo grotesco, de lo fantástico a lo quimérico, la extrañeza que ofrece una caricatura puede conducir a la comicidad y a la imagen satírica, pero también al horror (ver Figuras 1 y 2).



Figura 1. Pérez Bucio, C. (2003). *El artista carnívoro* [Pintura]. Archivo propio. Obra presentada para solicitud de beca Jóvenes Creadores.



Figura 2. Goya, F. (ca. 1820). *Saturno devorando a sus hijos* [Pintura]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado de <https://bit.ly/3x7IVde>

Las condiciones que propone Gombrich para la caricatura que mencioné anteriormente, me parece que pueden aplicarse también para la pintura con elementos caricaturescos, es decir, tanto la experiencia adquirida sobre el efecto de las imágenes, como la disposición de quien las mira para aceptar lo grotesco.

SERIE DE OBRA ORIGINAL
PARA LA EXPOSICIÓN

CADÁVER
EXQUISITO

Francisco de Goya y Honoré Daumier resultan fundamentales para mi propia investigación y desarrollo de un lenguaje propio como dibujante: ambos coinciden en la caricatura, Goya como precursor y Daumier como ampliador de los valores caricaturales. La caricatura solía existir nada más en los cuadernos de apuntes de los artistas y ellos, en cambio, hicieron de ella algo público, popular y necesario, una tribuna desde la cual criticar abusos y defender ideales.

2.1 Origen de la serie de dibujos *Confesiones*, de Carlos E. Pérez Bucio

En la primavera del año 2012, fui invitado a participar en una exposición colectiva auspiciada por el proyecto curatorial *White Spider*, dirigido por la galerista Karen Huber. El proyecto consistía en invitar a una veintena de creadores plásticos para intervenir un edificio en proceso de remodelación, ubicado en la calle Choapan de la colonia Condesa en la Ciudad de México. A cada creador se le asignó un departamento del edificio –deshabitado y vacío– para que hiciera con él lo que deseara: mural, intervención, instalación o cuarto de exposiciones. Dado el carácter decrepito del edificio, me pareció buena idea aprovecharlo como espacio “decadente” para montar una pequeña exposición individual dentro del gran evento del edificio intervenido. El pretexto ideal fue la posibilidad de una serie de dibujos en pequeño formato que representase un comentario social y político de su tiempo, a la manera de los dibujantes satíricos. Las características de la obra serían la monstruosidad y la violencia, pero sin renunciar al humor.

A la veintena de dibujos de pequeño formato que presenté en aquella exposición resolví llamarle *Confesiones*, voluntariamente en correspondencia con *Caprichos* de Goya por ser la referencia más obvia, aunque también el legado de Daumier se deja ver en esta serie.

2.2 Influencia de Daumier

Desde el punto de vista de la caricatura, Daumier es el arquetipo del dibujante satírico por excelencia. Las caricaturas de Daumier cargan con estigmas y sus deformidades degradan a sus personajes no solo de manera física, sino también simbólica. En su ensayo *Daumier, Caricaturist*, James (1893) le atribuye a la obra Daumier todo tipo de adjetivos, excepto los alegres:

“...representa sólo a una clase: los viejos y los feos. Uno se pregunta qué habría hecho una joven adolescente, de bello rostro, en medio de esa buena gente chabacana, enclenque y pasada de años, con caras que parecen manzanas arrugadas”. (p. 66)

Confesiones despliega una serie de recursos que provienen de Daumier y sus colegas del siglo XIX: animalización/vegetalización, defecación/excrementos, flatulencias, comparaciones desfavorables, cuernos, crucifixiones, diabolizaciones, explotación de las deformidades físicas, desvirilización/feminización, etcétera.

En *Confesiones* no hay *portrait-charge* sino caricatura de tipo. La caricatura de tipo representa personajes ficticios, un grupo social o una entidad con fines de crítica o denuncia. La caracterización en la caricatura de tipos puede extenderse de la cara al cuerpo entero. La caricatura de tipos es efectiva para dirigir una crítica sin apuntar necesariamente a una persona, por lo que se ha utilizado para la sátira social y burlar a la censura. En Daumier hallamos ejemplos de caricatura de tipos en sus series sobre abogados, viajeros de tren, cirqueros y la célebre *Robert Macaire*, personaje retomado del teatro popular. Daumier fue un dibujante que observó una sociedad y época en la que, como afirma Boussel en la introducción a *Daumier, les 100 Robert Macaire* (1979, p. 2), abundaban los timadores, los ladrones, los arribistas y todo tipo de vicios y bajezas.

En resumen, la burla, el estigma y la fealdad son los ingredientes que recupero de Daumier para la serie *Confesiones*. También, la asociación de textos e imagen juegan un papel importante. Daumier fue precursor en la inclusión de textos en las imágenes, primero como explicación, luego como leyenda, inspirado sin duda por las artes teatrales y su afición por los espectáculos, faceta descrita en el ensayo *Michel-Ange de la caricature* (Le Men, 2008, p. 23).

En las biografías de Daumier suele hacerse hincapié en que fue un hombre de su tiempo. Por su parte, Wenschler (1982, p. 172) destaca en *A Human Comedy, Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*, que para los pintores que le sucedieron –realistas e impresionistas–, Daumier fue punta de lanza para liberarse de las ataduras del canon dominante. Desarrolló el lenguaje fisonómico, de actitudes y del gesto. Daumier retrató la hipocresía y lo esnob de la sociedad parisina (su serie sobre los salones de pintura retrata muy bien las diferencias de clase). Fue enemigo de la monarquía restaurada y quizá su pieza más acabada en este registro antimonárquico es la litografía *Gargantua* de 1831, en la que el rey Louis Philippe aparece como el personaje de Rabelais (ver Figura 3). En dicha obra, Louis Philippe-Gargantua defeca condecoraciones para sus allegados y por la boca devora los tributos que le ofrece el pueblo. Así, una de las piezas de mi serie *Confesiones* está en deuda con el *Gargantua* de Daumier al mostrar lo que parece ser un personaje enfermo a ras de suelo recibir mierda desde el orificio de otro personaje que se encuentra de pie. La leyenda del dibujo a manera de sentencia que no ofrece alternativa moralizante dice: Queremos más y mejor populismo (ver Figura 4).



Figura 3. Daumier, H. (1831). *Gargantua* [Litografía]. París, BNF. Recuperado de <https://bit.ly/3xonoyg>



Figura 4. Pérez Bucio, C. (2012). *Queremos más y mejor populismo*, serie *Confesiones* [Dibujo]. Archivo propio.

2.3 Influencia de Goya

Goya es considerado con justa razón un precursor de cosas nuevas en el arte. Para lo que en esta tesina interesa, lo es también en la caricatura.

Goya la utilizó para burlarse de una sociedad cargada de prejuicios y superstición. En ese contexto, la caricatura en Goya no es cosa alegre, sino imagen del mundo donde lo irreal se codea con lo cotidiano, dimensión perturbadora que se instala en sus obras al distanciarse de la mimesis que caracterizaba su obra anterior a *Caprichos o Disparates* (Pano, 2004, p. 5). Goya supo delimitar lo caricaturesco al servicio de la expresividad.

El estudio de Goya como dibujante y grabador, específicamente en su serie *Caprichos*, puede remitir al concepto de *alteridad*: cuando las transformaciones de la sociedad se suceden con violencia, los hombres se hallan desprovistos de sus habituales marcos de referencia, y ya no tienen delante suyo una perspectiva única racional de las cosas, sino que el peso de lo real libera la alteridad. Así pues, las máscaras animalescas y las caricaturas aparecen por todos lados (Pano, 2004, p. 5).

Por su parte, Molina y Vega (1996, p. 132) se refieren a la alteridad en Goya como representación construida y no como reflejo de la realidad. Un pueblo de ignorancia, superstición y fanatismo, Goya lo traduce en brujas, burros y aquelarre.

Inspirado en *Caprichos*, una de mis intenciones con *Confesiones* fue la exploración de lo grotesco como una de las posibilidades para la sátira. Sin embargo, existe una diferencia entre la sátira y lo grotesco. Si bien la sátira apunta a ridiculizar o reprobar los vicios humanos, siempre ofrece una alternativa virtuosa (Bozal, 2008, p. 408). Goya, en cambio, nos sitúa nada más ante la deformidad, como una manera de poner en evidencia el vicio, sin ninguna posibilidad de escape (p. 411). Alteridad por un lado y un registro a medio camino entre la sátira y lo grotesco por el otro, sitúan a *Caprichos* como una obra de referencia para explorar la violencia y la monstruosidad como construcciones salidas de la imaginación del artista y que buscan incidir en la opinión de los espectadores.

Estas violencias y monstruosidades que me interesan de Goya provienen del recurso del sueño no en el sentido literal de la palabra, sino como una manera de describir la capacidad del artista para crear personajes fantásticos a partir de su imaginación, la capacidad de inventor (Vega, 1996, p. 43).

De ninguna manera mi serie *Confesiones* pretende ser una copia o parodia de *Caprichos* o de *Robert Macaire* de Daumier. *Confesiones* comparte con *Caprichos* violencia y monstruosidades sobrenaturales, elementos gráficos que participan de cierto afán desestabilizante: sacrilegios, excrecencias, sexo de mal gusto, vejaciones que rayan en lo ridículo e incluso desafíos a la corrección política ambiente. Tal y como Goya construyó una representación para ese pueblo de su contexto histórico (*Caprichos*, sobre todo, es cuestión de enanos, duendes, brujas, bobalicones, etc.), en mi propuesta dirijo mis ataques a mi entorno social y así, en *Confesiones*,

el feminismo es muerte, el matrimonio es comunión en lo fecal, el artista plástico un eyaculador precoz cornudo y el progresista, un flojo simplón.

La crítica a través del dibujo es necesariamente parcial, se desprende de la experiencia y el conocimiento propios de cada artista. Para la serie *Confesiones*, mis opiniones políticas intervienen de manera voluntariamente sesgada de tal manera que el resultado de estos dibujos no es reflejo de la realidad, sino alteridad.

2.4 Montaje de *Confesiones* en la exposición *Cadáver exquisito*

Para la exposición, decidí que ninguna pieza estuviera enmarcada para que la obra se integrara a manera de “invasión” al espacio que me fue asignado (un departamento completo) y así evitar esa suerte de intermediación simbólica que son los tradicionales enmarcados y fichas técnicas, entre la obra y el espectador. La habitación que se hallaba en mejor estado sirvió como *showroom* para los dibujos. La relativa limpieza de dicha habitación era un contraste interesante con la “suciedad” de los temas de los dibujos. Los dibujos fueron suspendidos de un cable por los muros, a manera de tendedero, en disposición lineal. Además, en lo que alguna vez fue cocina, diminuta, coloqué otros tres dibujos de pequeño formato que completaban la serie. El montaje en general fue austero.

Tuve oportunidad de presentar además tres piezas de pintura de mediano formato –siempre en el registro de la caricatura monstruosa y violenta– que se colocaron en la estancia principal, producidas en el año 2011. Para la exposición también hice intervenciones de dibujo sobre los muros del espacio que se me asignó. Al conservar la estancia alfombra y restos de una vida clasemediera, las piezas que coloqué eran una suerte de “anti ornamento” al ser justo lo opuesto de lo que tradicionalmente colocan las familias en sus estancias: bodegones, últimas cenas, cuadros de animales, etc. Mis piezas ofrecían en cambio una intención sacrílega, sexual, ridiculizante e incluso un ataque a las tendencias del arte figurativo contemporáneas.

DIBUJO Y
CARICATURA EN
CONFESIONES

El dibujo es una técnica manual de producir imágenes, que puede ir de lo pictórico o fotográfico a lo gráfico, dependiendo del sombreado. Como sistema técnico, el dibujo se distancia de la pintura al buscar sus propios principios, medios y fines. Es un conjunto de imágenes y signos sobre un soporte. En su ensayo *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*, Acha (1999, p. 27) se refiere a los trazos lineales: el registro gráfico es la condición esencial de lo dibujístico. El dibujo comenzó a ganar autosuficiencia como producto artístico en las postrimerías del siglo XIX.

La historia de la caricatura se inscribe en la historia del dibujo. Si bien Daumier y sus contemporáneos tomaron los hallazgos de Goya y los ampliaron hasta llegar a la concreción de las formas caricaturales hasta hacerlas populares, esto no alcanzaba aún para que se considerara al dibujo y a la caricatura una expresión autosuficiente (David, 2002, p. 22). Hasta bien avanzado el siglo XIX, el dibujo estuvo supeditado a la pintura principalmente, como un elemento auxiliar previo a la gran obra. Para que el dibujo fuese considerado obra de arte autónoma, tuvo que pasar por un proceso de *artización* (Acha, 1999, p. 34).

3.1 *Artización*

El proceso de artización del dibujo que describe Acha (1999, p. 34) consiste principalmente en alejar la línea de lo pictórico y del color para caer exclusivamente en lo gráfico. El dibujo, para ser considerado un producto de arte autosuficiente, debe emanciparse de sus habituales servicios a cualquier otra actividad humana (mapas, dibujo técnico, manuales, etcétera). Se trata de un proceso de depuración que tiende hacia lo austero: transformar realidades complejas en realidades simplificadas. El dibujo

constituye un ejercicio intelectual antes que manual. Acha (1999, p. 121) hace hincapié en que en la relación dibujante/dibujo toda la información que percibe nuestra vista es interiorizada, es decir: el dibujante procesa en el cerebro la información visual que recibe. Así, el dibujo no constituye mera copia, sino representación de partes seleccionadas de una realidad. La memoria participa del proceso de seleccionar aspectos de la realidad.

Otro aspecto que vale la pena mencionar, en resonancia con lo mencionado en el párrafo anterior, es lo que señala Acha (1999, p. 100) con respecto a que, en lo general, la práctica del dibujo como producto artístico se limita a lo indispensable –a diferencia de la fotografía, por ejemplo, que entrega realidades completas– y activa la fantasía del receptor. La cantidad de información visual que el dibujante decide transmitir a través de sus piezas para que el espectador pueda reconocer las realidades dibujadas, depende de cada artista y de sus propósitos. Acha también menciona en *Teoría del dibujo, su sociología y su estética* que el dibujo artístico es un fin en sí mismo, portador de cargas estéticas (p. 118). Asimismo, incluye al caricaturista como productor de obras autosuficientes.

3.2 Propuesta de dibujo con comentario social

Han sido definidas las características generales de lo que constituye lo dibujístico como obra autosuficiente, la relación dibujante/dibujo y el proceso de seleccionar realidades, es decir, el proceso intelectual previo a la construcción de las imágenes que constituyen la serie *Confesiones*.

Retomando a Paraíso (1997, p. 101), puesto que la caricatura suele reposar en estereotipos, es menester mencionar que su comicidad está asociada con las condiciones históricas y económicas: “cada grupo, cada clase social, según la época tiene su peculiar forma de reír”. Esto puede implicar que una broma o un chiste pueda resultar ofensivo para unos e inocuo para otros. El ataque terrorista por parte de extremistas islámicos a la redacción del semanario francés *Charlie Hebdo* en enero de 2015, en el que perdieron la vida nueve personas, entre ellos seis de los dibujantes más notables de aquel país, es el ejemplo -por trágico- más dolorosamente ilustrativo de que los alcances de una caricatura no es posible medirlos juzgando la calidad o capacidades de un dibujante, sino desafiando el nivel de tolerancia a la crítica que tiene un grupo social dado: “no se defiende al blasfemo por brillante o gracioso, sino porque los que lo atacan son injustos y peligrosos” (Fourest y Venner, 2006, p. 5).

3.3 Proceso creativo para *Confesiones*, aspectos técnicos

Hacer caricatura es escoger rasgos que uno como dibujante habrá de exagerar. La principal herramienta, tomando en cuenta lo expuesto en este capítulo, es el intelecto, antes que la mano. La observación, la memoria y el proceso de interiorización preceden a lo que se ejecuta con los lápices sobre el papel. No obstante, en mi trabajo no puedo prescindir de ciertos requisitos técnicos mínimos para producir una pieza, por más modesta que sea.

La elección de materiales tales como el lápiz *pierre noire*, el lápiz de grafito y la tinta negra, obedece a que en su correcta combinación se mejoren el aspecto litográfico del siglo XIX que personalmente me interesa emular. Hago hincapié en que no es un método de dibujo, sino una manera personal de trabajar.

El primer paso es una labor constante en la tarea del dibujante: la observación. Como dibujante, no puedo evitar constituir un acervo de imágenes preexistentes salidas de todos lados: desde revistas y recortes de periódicos hasta capturas de pantalla de internet. Toda esa información visual ayuda a conformar un catálogo de referencias que pueden ser de utilidad. No obstante, sin demeritar la conformación de un archivo visual, la mejor herramienta a mi alcance son mis propios apuntes de dibujo, en los cuales ensayo deformidades, expresiones y gestos (Ver Figura 5).

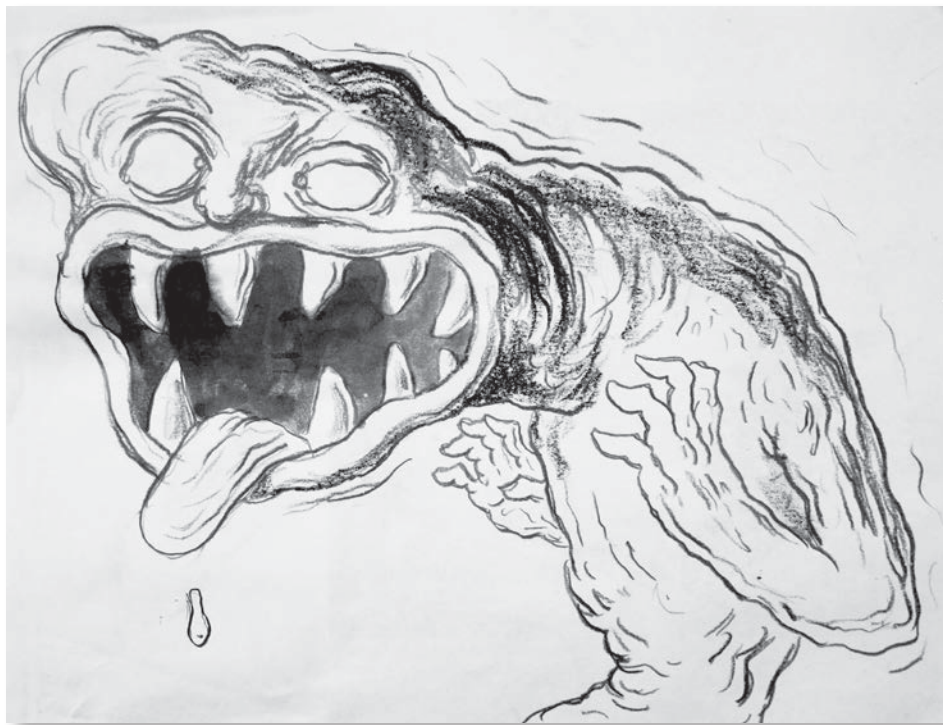


Figura 5. Pérez Bucio, C. (2012). Sin título [Dibujo]. Archivo propio. Apunte que ensaya deformidades, realizado con lápiz y barra litográfica sobre papel bond tamaño carta.

Los cuadernos de apuntes me sugieren composiciones pero no me sirven como bocetos. Todos los dibujos de *Confesiones* son producto del dibujo directo a mano alzada, primero con lápiz de grafito, a manera de dibujo preparatorio, de primera intención. Los valores tonales y los volúmenes los obtengo después, rellenando sombras y delimitando los contornos de las figuras con los lápices *pierre noire* (Ver Figura 6). Enseguida, aplicar la técnica de la tinta a la aguada me permite obtener más valores de clarooscuro (Ver Figura 7). No hay reglas precisas, esto es un procedimiento que me funciona para trabajar y cada dibujo representa una ocasión nueva para la experimentación.

Por último, los textos que acompañan las imágenes en *Confesiones* no son producto del azar. Cada frase ha sido formulada en mi mente al momento mismo de iniciar el proceso de dibujo. La elección de hacer una letra más caligráfica o más tosca corresponde a las necesidades de cada dibujo en específico: equilibrio, contraste, etc. También he utilizado letras transferibles en algunas piezas (Ver Figura 8).



Figura 6. Pérez Bucio, C. (2012). Detalle del proceso de dibujo. Archivo propio. Puede observarse cómo se van saturando los valores tonales con el lápiz *pierre noire*.



Figura 7. Pérez Bucio, C. (2012). Sin título [Dibujo]. Archivo propio. Esta obra tiene características similares a las de la serie *Confesiones*, pero no forma parte de ella.



Figura 8. Pérez Bucio, C. (2012). *Esposa feminista mostrando sus trofeos*, serie *Confesiones* [Dibujo]. Archivo propio.

Las imágenes que constituyen *Confesiones* fueron realizadas en los años 2012 y 2013. En esta tesina se presentan los 21 dibujos que fueron realizados y presentados en 2012 en la exposición *Cadáver exquisito* exclusivamente.

Confesiones es un conjunto de obras en pequeño formato, realizadas con tinta y *pierre-noire* sobre papel, todas en formato vertical. Los temas que aborda la serie son: política, sociedad y arte. En algunas piezas se incluyen elementos religiosos, pero como parte de un tema mayor (por ejemplo, en la pieza “Con su crucifijo metido por el culo”, el ataque es contra la derecha mexicana, no contra la religión católica en sí). Las frases e imágenes expresadas en estas imágenes obedecen a mi punto de vista en aquellos años y no reflejan necesariamente mis opiniones al momento de concluir esta tesina, sobre todo en cuestiones de género.

4.1 Resultados de la reflexión

El estudio de las fuentes de referencia –obras de Daumier, de Goya, así como los antecedentes teóricos referidos en los capítulos anteriores–, además de mi propia reflexión crítica hacia los temas que me interesó tratar, arrojaron como resultado la serie *Confesiones*, cuyos rasgos generales se describen a continuación.

Atendiendo a las definiciones y conceptos que revisamos en los capítulos 1 y 2, tenemos que las imágenes de esta serie de dibujos son de tipo panfletario, puesto que demuestran rechazo a las instituciones y a las convenciones sociales. También, tal y como apunta Bozal (2010, p. 149), en su definición de grotesco, estos dibujos no ofrecen alternativa alguna

al horror y a las deformidades, sino “mostrar lo que hay”. La intención de poner en ridículo echa mano de los recursos en los que se han apoyado los dibujantes satíricos (para efectos de esta tesina, tomamos en cuenta el siglo XIX de la caricatura francesa): animalizaciones, feminizaciones, diabolizaciones, excrementos, tumores, etc. (ver Figura 9).



Figura 9. Pérez Bucio, C. (2012). *Defendamos el orden patriarcal*, serie *Confesiones* [Dibujo]. Archivo propio. Animalizaciones, flatulencias y diabolizaciones como recurso de la caricatura.

La serie *Confesiones* explota el recurso de los tipos, personajes imaginarios que representan a un grupo o categoría social. En estos dibujos, los grupos representados son los políticos populistas, los déspotas en el poder, feministas, artistas, espectadores de arte, etc. Han sido caracterizados como monstruos, en sus deformaciones corporales y actitudes. La elección de presentarlos casi siempre desnudos corresponde a mi intención de hacer una crítica desprovista de refrán moralizante, como en la pieza “¡Apláúdeme, cabrona!” (ver Figura 10). Hay pocas ocasiones en las que aparecen los personajes con alguna vestidura, casi siempre con el objeto de satirizar y hacer reconocible una situación, como en la pieza “Muera el vegetarianismo”.



Figura 10. Pérez Bucio, C. (2012). ¡Apláudeme, cabrona!, serie *Confesiones* [Dibujo]. Archivo propio.

La caricatura (la deformación expresiva) es la constante en esta serie de dibujos. Algunos teóricos atribuyen a la caricatura, desde la puramente humorística hasta el *portrait-charge*, un registro experimental. Para Gombrich (1960, p. 296), la caricatura goza de una licencia que permite experimentar con la fisonomía hasta un punto que le está vedado al artista serio. Según Le Men (2009, p. 429), la caricatura lleva la marca de la inventiva artística y está emparentada con lo fantástico y lo grotesco. Así, el artista que ejerce la caricatura ejerce la imaginación y en ese registro, lo que para Goya es el sueño, para dibujantes como Grandville, por ejemplo, son “los otros mundos”, tal y como atinó este último en titular su último libro *Un autre monde* (París, 1844).

Finalmente, los textos que acompañan las imágenes completan los dibujos aportando su carga de invención (las letras son también signos que participan de lo dibujístico). En algunas ocasiones la redacción es en primera persona, como el lamento o la queja de un personaje. En otras, la redacción en tercera persona funciona a la manera de un narrador que presenta la situación.

4.2 Presentación de los dibujos

Cabe destacar también la influencia de la caricatura anticlerical del siglo XIX francés en cuanto a la presencia de torturas anales y asuntos relacionados con el excremento. Tal y como ocurre con el blasfemo, el caricaturista tiene, dada la naturaleza de su trabajo, la vocación de poner a prueba los límites de la libertad de expresión y su relación con lo sagrado (Fourest y Venner, 2006, p. 4).

El empleo de la escatología o de la pornografía, las transformaciones que envilecen el cuerpo, ya sea mutilándolo, castrándolo, decapitándolo, contribuyen a la degradación simbólica del destinatario de la crítica: lo deshumanizan. Tenemos así que el objetivo de esta serie de dibujos es acentuar la representación de realidades expresivas.

A continuación, enumero las 21 obras y hago un comentario breve sobre cada una de ellas, haciendo énfasis en la intención al realizarlas. El orden de la presentación es aleatorio. Las imágenes se encuentran al final del capítulo. Parafraseando a Champfleury, me gusta pensar en estas piezas como “un cangrejo de mil pinzas que no suelta a su presa” (p. 48).

1. *¡Apláudeme, cabrona!*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 29 × 21.7 cm.

Es una obra acerca de la violencia política en México. Son dos personajes monstruosos que representan al opresor y al sumiso en una escena de violación. El monstruo opresor tiene los atributos propios de un ser machista: una pistola y un miembro con los cuales comete su felonía. Su expresión, más que de satisfacción o crueldad, es de abulia. Este tipo de gestos los encuentro muy asociados con los responsables políticos de nuestro país. La leyenda que da título a esta obra habla sobre la necesidad de aplauso y hasta cierto punto, megalomanía que tienen los políticos. El parecido físico del monstruo agresor con el expresidente Felipe Calderón corresponde a una caracterización de tipo y no constituye un *portrait-charge* (ver Figura 11).

2. *Corrección política es...*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 29 × 21.7 cm.

Este dibujo es una crítica al relativismo cultural de los movimientos progresistas. Se trata de un tipo tumbado en el piso semidesnudo, gozando el solaz, visiblemente sin apuros. Tiene la apariencia de un simplón. Otro personaje burro-hombre se acerca a su entrepierna con la lengua de fuera. Estoy usando el recurso de la animalización. La relación que existe entre ellos parece ser la de la complacencia. Lo que en este dibujo estoy representando como el instante previo a una

felación, en la vida real corresponde al conformismo intelectual de los individuos progresistas. El texto de este dibujo es una sentencia larga: “Corrección política es eso que nos autoriza a burlarnos de la mojigatería cristiana y nos impide comentar la tontería de las supersticiones amerindias.” A través de la vestimenta, se ha caracterizado al personaje del fondo, un tipo religioso (ver Figura 12).

3. *Defendamos el orden patriarcal*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 29 × 21.7 cm.

Esta pieza es un comentario sobre la identidad masculina y el fin del patriarcado. Hay dos personajes: uno es un primate y el otro un ser diabólico, putrefacto como muerto viviente, sin embargo, ambos parecen inofensivos. A primera vista parece que juegan “burro castigado”, en los que se trata de avanzar mientras se brinca a los contrincantes. En la opinión pública, el concepto del patriarcado está prácticamente sentenciado a muerte y por eso esta pieza representa el temor o la angustia hacia un nuevo orden social en el que ya no tiene cabida. A pesar de estar ridiculizados en el dibujo (un salvaje y un zombi-demonio harapiento), esta pieza se pretende solidaria con la reacción masculina que en realidad no tiene otra cosa más que la tradición y el juego (ver Figura 13).

4. *Feminismo, aliado objetivo del puritanismo*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 29 × 21.7 cm.

En esta pieza hago una síntesis de lo que me representa personalmente el feminismo. Se trata de un monstruo de dos cabezas que comparten extremidades y cuerpo atrofiados. Este monstruo ha sido despojado de cualquier signo exterior de belleza asociado tradicionalmente a lo femenino. La cabeza de la izquierda parece ser un personaje intelectual, rudo, con algunos rasgos de agresividad. Porta en el brazo que le corresponde una banda muy similar a la de los movimientos fascistas porque me interesa mostrar un paralelo con el feminismo contemporáneo que aspira a ser totalitario. El de la derecha es un personaje mal encarado, en la cabeza tiene una cruz encajada, como una estaca que le hizo daño al cerebro. Feminismo por un lado y puritanismo por el otro, ambos aspiran a instaurar un orden social totalitario en el que el cuerpo femenino y la sexualidad estarán prohibidos (ver Figura 14).

5. *Esposa feminista mostrando sus trofeos*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 29 × 21.7 cm.

Este es otro dibujo que trata sobre feminismo. En esta ocasión lo retrata como pulsión de muerte y pulsión castradora. Los trofeos a los que

hace alusión la leyenda escrita en el dibujo son un pene y la cabeza de un hombre. La mujer-feminista-muerte es un cuerpo marchito. A pesar de mostrar su vulva no es una figura apetecible. Representa la evolución de lo que alguna vez pudo ser una mujer deseosa de libertad sexual, pero que a golpe de ideología se ha transformado en controladora. Es una representación del movimiento feminista que primero quiso liberar sexualmente a las mujeres, pero que después derivó en fanatismo y lucha de sexos (ver Figura 15).

6. *La mierda de mi mujer es sagrada*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 29 × 21.7 cm.

Este dibujo tiene tintes autobiográficos dada mi fascinación por la teología y la escatología. Es una escena de crucifixión con intención blasfema. La imagen alude al matrimonio. Se trata de un personaje con intenciones eróticas a pesar de estar inmerso en los suplicios de la religión. Sin embargo, lo de este personaje no es martirio, sino gozo. Carece de manos y pies, como una manera de representar que el matrimonio y la religión pueden ser instituciones rígidas, pero que la entrega a ellas es voluntaria (ver Figura 16).

7. *Queremos más y mejor populismo*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 29 × 21.7 cm.

Esta pieza trata sobre populismo, aunque no necesariamente lo retrata como algo malo o reprobable. Este dibujo guarda relación con la manera tradicional de representar a los poderosos, que excretan mierda como si fuera oro. Hay un personaje a ras de suelo, desnudo y algo desaliñado. Con las manos recibe la mierda que expulsa otro personaje, un monstruo de pie, deforme. Existe una complicidad entre ellos, cierta comodidad entre el que otorga las dádivas y el que las recibe. Es un estado de conformismo político, propio de lo que comúnmente está asociado al populismo (ver Figura 17).

8. *Transmitiendo los dones de la virilidad*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 29 × 21.7 cm.

Es un dibujo que desvirtúa la representación tradicional de la natividad cristiana, la familia tradicional. Los padres están arrodillados. A la izquierda, la madre calva (renunciar a la cabellera como símbolo de pudor) tiene las manos en posición de oración. El padre-patriarca es un burro (más por la potencia sexual que por su educación). Los personajes reivindican la vigencia del modelo de familia tradicional. El valor de la virilidad se muestra como sostén de la familia, algo de lo cual el patriarca puede sentirse orgulloso y debe transmitir a su

descendencia. El bebé no tiene rostro, apenas una masa deforme. Al no tener identidad propia todavía, se espera que la adquiera de su padre al recibir los dones de la virilidad (ver Figura 18).

9. *Mi clítoris por una beca*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 32 × 24 cm.

Este dibujo es una crítica al sistema de becas artísticas. Hay un personaje viejo, diabólico, que hace las veces de cirujano. La muchacha deforme, no puede sino consentir en la escisión. La frase que está escrita al calce afirma que la muchacha está dispuesta a sacrificar su integridad con tal de obtener prebendas. La integridad física como reflejo de la integridad intelectual, es el precio a pagar por entrar al sistema (ver Figura 19).

10. *Muera el vegetarianismo*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 29 × 21.7 cm.

Es una obra que reivindica el consumo de carne y le declara la guerra a las ideologías asociadas al movimiento vegetariano. Al ser el consumo de carne un acto de supervivencia no puede estar exento de violencia. Hay un personaje que hace las veces de carnicero, vestido con ropas de trabajo de matadero. Este carnicero usa su guante en la cabeza para disfrazarse de pollo y burlarse mejor de su víctima. Este carnicero ataca con saña. Ha desfigurado completamente el rostro del personaje al que tiene sometido. Posiblemente se lo quiere comer. La víctima todavía sujeta en la mano una zanahoria, alimento que también hace las veces de propaganda vegetariana (ver Figura 20).

11. *Las críticas son muy buenas porque sus chichis son arte*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 32 × 24 cm.

Con este dibujo hago una sátira de la crítica artística en México. En el dibujo aparecen dos mujeres, aparentemente artistas, que están leyendo una reseña de periódico, una crítica de arte. La sentencia del dibujo corresponde a una situación complaciente. El mundo del arte se ha vuelto cómodo y en este dibujo quiero expresar que muchas de las obras de arte actuales gustan porque el contexto es muy favorable para el arte militante y consensual (ver Figura 21).

12. *Complejo de Edipo religioso*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 29.7 × 21 cm.

En esta obra estoy criticando el sentimiento religioso del pueblo mexicano. Complejo de Edipo religioso es la definición un tanto severa que doy del culto guadalupano. En la imagen hay un tipo enano –

estatura moral– que ostenta un falo descomunal, erecto. El falo tiene verrugas y eyacula a la vista de una figura femenina que semeja a la virgen guadalupana. Esta virgen tiene la lengua de fuera en expresión gozosa, como queriendo gustar de la sustancia que brota del miembro del enano. Justo atrás de él se asoma otro miembro que lleva tatuado en la piel una declaración de amor a la guadalupana y también eyacula. El entusiasmo religioso del pueblo mexicano es tal, que me parece que puede rayar en lo enfermizo (ver Figura 22).

13. *Artista sangrón*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 29.7 × 21 cm.
El artista sangrón es otra crítica al mundo del arte. En esta ocasión el objeto de burla son los artistas jóvenes de clase media alta, muchas veces envanecidos por el propio sistema artístico que les celebra casi todo. Todas sus prácticas artísticas –generalmente alternativas– son festejadas por los medios de legitimación: becas, exposiciones, residencias. Pertenecen a una élite y se desenvuelven en un microcosmos urbano, cosmopolita y generalmente blanco. El personaje principal es el colmo de la vanidad: rubio, fuerte, viperino. Esa lengua bífida la tiene muy suelta. Sus miembros inferiores son tentáculos que quieren abarcarlo todo como una metáfora de sus intereses multidisciplinarios. Contemplándolo, sentado cómodamente en un sillón, hay un personaje amanerado que extiende su pierna flácida hacia el artista sangrón, el punto donde suelen ubicarse los testículos, como gesto de lambisconería. En el sillón también hay un gato, mascota por excelencia del bohemio burgués (ver Figura 23).
14. *Cara de Verga está con el pueblo pero detesta la democracia*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 29.7 × 21 cm.
Esta obra es una crítica al estado de las democracias en Occidente y la amenaza populista. Se trata de un monstruo que tiene una gran cabeza en lugar de pene por aquello de que los populistas suelen hacer alarde de potencia viril. Porta en el brazo una banda propia de militancia fascista, cuya inicial “P” es la de “pueblo”. La yuxtaposición antitética de elementos contrarios es un recurso de la sátira y este dibujo lo emplea al poner en escena populismo y democracia dentro de un mismo cuerpo (ver Figura 24).
15. *El gobierno te quiere mariguano y sin güevos*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 29.7 × 21 cm.
Este dibujo tiene la intención de ridiculizar a los toxicómanos. El personaje protagonista no tiene pene ni testículos, sino una masa

de carne abultada. En la mano lleva un cigarrillo y se encuentra embrutecido. Esta pieza hace alusión al pensamiento populista según el cual, a cualquier gobierno le conviene más tener una masa de ciudadanos embrutecida por las drogas que un ejército de obreros conscientes de sus derechos (ver Figura 25).

16. *Prolapso rectal como hemisferios de Magdeburgo*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 29.7 × x 21 cm.

Es un dibujo erótico. Representa los placeres inusuales dentro de la sexualidad. Me interesa que ambos personajes se hallen en posición de igualdad, la representación lésbica es un aspecto secundario. Están inmersos en un instante de amor físico en el que no existen los componentes pasivo-activo. La igualdad sexual plena la imagino a veces no como una relación de penetrante-penetrado, sino como un artilugio en los que se inventan nuevas funciones para el cuerpo. Así, para el ano-recto, ni siquiera sugiero su exploración tradicional como receptor, sino una subversión total del ámpula rectal. Las cavidades internas se “voltean”, resultando en sendos apéndices listos para acoplarse. El personaje de la derecha lleva una rosa como símbolo del consenso (ver Figura 26).

17. *Con su crucifijo metido por el culo*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 29.7 × 21 cm.

Se trata de un dibujo que se burla del Partido Acción Nacional. Esta obra tiene la intención de ridiculizar a esta derecha mexicana de inspiración católica. Son dos personajes en aparente intercambio sexual. Uno monta y el otro soporta. El personaje cabalgante es ambiguo sexualmente. Tiene cabeza de mamífero como ratón y un cuerpo humano desproporcionado. Sus grandes senos colgantes alcanzan a reposar sobre el lomo del otro personaje. Lleva en el brazo la banda fascista con las siglas del partido. Sus genitales son masculinos: su largo miembro va a parar en la boca de su contraparte, híbrido de hombre y cordero. Este cordero humanizado lleva ensartado en el trasero un crucifijo.

Desde el punto de vista de la acción descrita, se trata de un sacrilegio. Estoy llevando al límite la ofensa que no está dirigida a la religión, sino al Partido Acción Nacional, que ha sido enemigo de la separación del poder religioso y del poder político, de la educación laica y de las libertades sexuales de nuestro país (ver Figura 27).

18. *Fui al Palais de Tokyo y quedé ciego*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 29.7 × 21 cm.

Es una crítica al momento actual del arte contemporáneo global. El protagonista es un espectador de obras de arte cabezón y gordo, viste apenas una trusa. Su expresión es de dolor, puesto que sus ojos se han salido de sus órbitas. Su estado de ánimo es el de la desesperanza, ya que al parecer su sentido de la vista se ha atrofiado permanentemente. Solo atina a decir que fue al Palais de Tokyo y quedó ciego. El Palais de Tokyo es un lugar de fama mundial con sede en París que expone obras de arte contemporáneo. ¿Por qué el personaje es ciego? Sencillamente porque el sentido de la vista en ese sitio ha sido rebasado por otras experiencias sensoriales: del sentido de la vista cada vez se exige menos en favor de otros, como el tacto o el oído (ver Figura 28).

19. *Los mingitorios son al arte lo que el acoso sexual es al amor*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 29.7 × 21 cm.

Dibujo crítico hacia los usos y abusos en el arte contemporáneo. Se trata de desvirtuar la imagen de la pieza fundadora del *ready made*. El mingitorio de Marcel Duchamp es completamente despojado de su profundidad intelectual original y se ridiculiza como una pieza reiterativa por la gran cantidad de apropiaciones y reinterpretaciones de las cuales ha sido objeto. El personaje que aparece en la imagen se ve confrontado, a pesar de la repugnancia que le provoca, a la presencia del urinario. Esa pieza lo impregna y no puede evitarlo. Tan horrorosa es la experiencia para ese personaje de cuerpo deforme, que prefiere mutilarse la vista con un cuchillo (ver Figura 29).

20. *Entre becas y residencias el artista se la pasa de pedinche*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 29.7 × 21 cm.

Es un dibujo que tiene la intención de ridiculizar a los artistas plásticos que dependen de las becas. La figura es un monstruo cabezón, deforme. Excrecencias brotan de su apéndice nasal. Tiene la mano extendida a la manera de un pordiosero que mendiga sobras. Su expresión facial no es la de la humildad, sino la de la arrogancia. El dibujo del cuerpo –de anatomía disparate– sugiere que la subsistencia subvencionada le ha incapacitado para el trabajo (ver Figura 30).

21. *No estoy dibujando, estoy interviniendo el papel*, 2012, tinta y *pierre noire* sobre papel, 29.7 × 21 cm.

Se trata de un dibujo que tiene la intención de ridiculizar las prácticas y el lenguaje rebuscado en la escena del arte contemporáneo.

Un solo personaje bicéfalo ocupa el espacio. Las cabezas desmedidas –una de ellas diabolizada– contrastan con la pequeñez del cuerpo, que se antoja más bien frágil y falto de vigor físico a pesar de estar eyaculando. La obra aprovecha los estereotipos de los artistas actuales que gozan de apoyo institucional y mediático: fáciles, frívolos, vanidosos (ver Figura 31).

CONFESIONES

DE

CARLOS PÉREZ BUCIO



Figura 11. Pérez Bucio, C. (2012). ¡Apláúdeme, cabrona! [Dibujo]. Tinta y pierre noire sobre papel, 29.7 × 21 cm. Archivo propio.

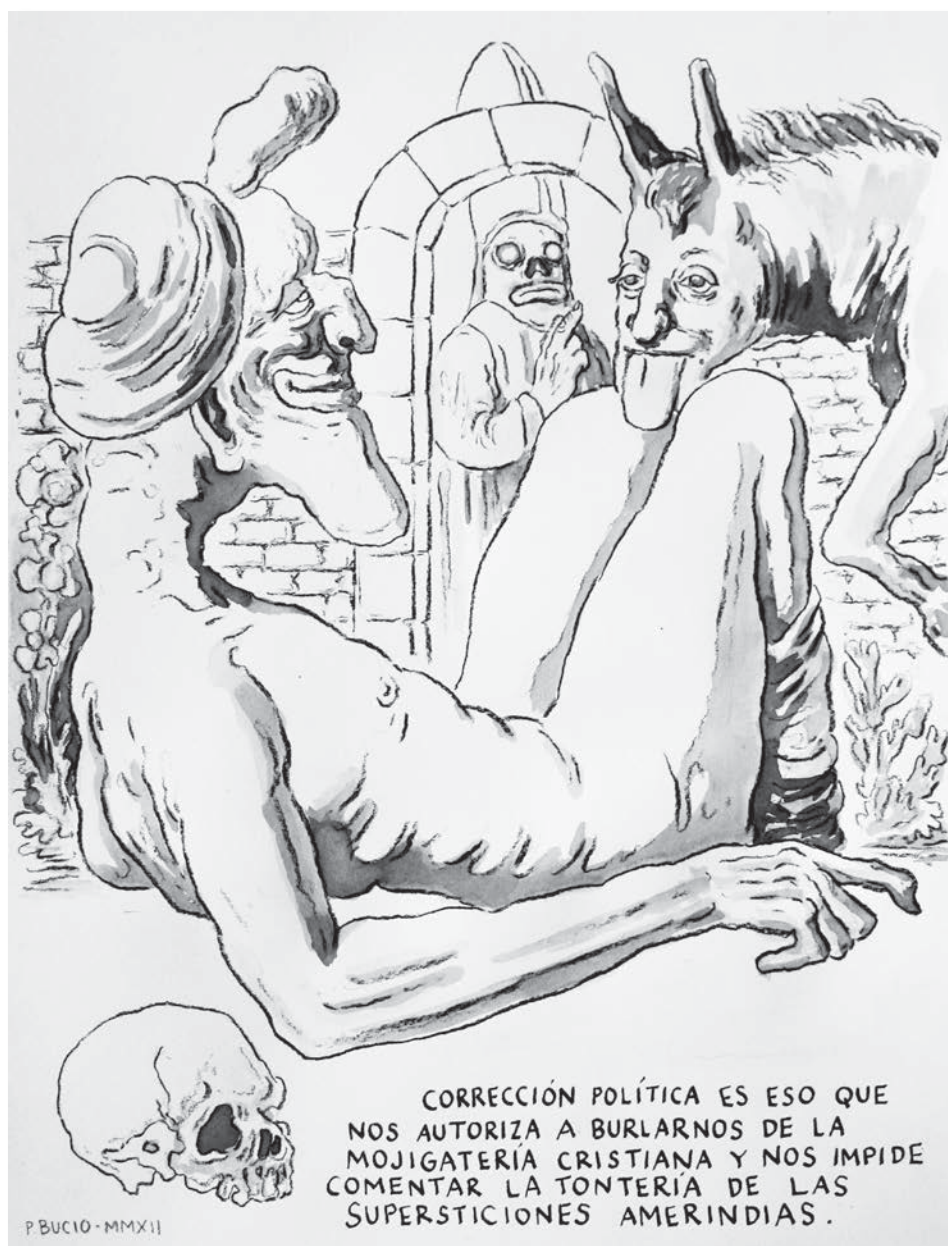


Figura 12. Pérez Bucio, C. (2012). *Corrección política es...* [Dibujo]. Tinta y pierre noire sobre papel. 29.7 × 21 cm. Archivo propio.



Figura 13. Pérez Bucio, C. (2012). *Defendamos el orden patriarcal* [Dibujo]. Tinta y pierre noire sobre papel, 29.7 x 21 cm. Archivo propio.



Figura 14. Pérez Bucio, C. (2012). *Feminismo, aliado objetivo del puritanismo* [Dibujo]. Tinta, pierre noire y letras transferibles sobre papel, 29.7 × 21 cm. Archivo propio.



Figura 15. Pérez Bucio, C. (2012). *Esposa feminista mostrando sus trofeos* [Dibujo]. Tinta, pierre noire y letras transferibles sobre papel, 29.7 x 21 cm. Archivo propio.



Figura 16. Pérez Bucio, C. (2012). *La mierda de mi mujer es sagrada* [Dibujo]. Tinta y pierre noire sobre papel, 29.7 × 21 cm. Archivo propio.



Figura 17. Pérez Bucio, C. (2012). *Queremos más y mejor populismo* [Dibujo]. Tinta, *pierre noire* y letras transferibles sobre papel. 29.7 × 21 cm. Archivo propio.



Figura 18. Pérez Bucio, C. (2012). *Transmitiendo los dones de la virilidad* [Dibujo]. Tinta, pierre noire y letras transferibles sobre papel, 29.7 × 21 cm. Archivo propio.



Figura 19. Pérez Bucio, C. (2012). *Mi clitoris por una beca* [Dibujo]. Tinta y *pierre noire* sobre papel, 29.7 × 21 cm. Archivo propio.



Figura 20. Pérez Bucio, C. (2012). *Muera el vegetarianismo* [Dibujo]. Tinta y pierre noire sobre papel. 29.7 × 21 cm. Archivo propio.



Figura 21. Pérez Bucio, C. (2012). *Las críticas son muy buenas porque sus chichis son arte* [Dibujo]. Tinta, pierre noire y letras transferibles sobre papel, 29.7 × 21 cm. Archivo propio.



Figura 22. Pérez Bucio, C. (2012). *Complejo de Edipo religioso* [Dibujo]. Tinta y pierre noire sobre papel, 29.7 × 21 cm. Archivo propio.



Figura 23. Pérez Bucio, C. (2012). *Artista sangrón* [Dibujo]. Tinta y pierre noire sobre papel, 29.7 × 21 cm. Archivo propio.



Figura 24. Pérez Bucio, C. (2012). *Cara de verga está con el pueblo pero detesta la democracia* [Dibujo]. Tinta y pierre noire sobre papel, 29.7 × 21 cm. Archivo propio.



Figura 25. Pérez Bucio, C. (2012). *El gobierno te quiere marihuano y sin güevos* [Dibujo]. Tinta y pierre noire sobre papel, 29.7 × 21 cm. Archivo propio.

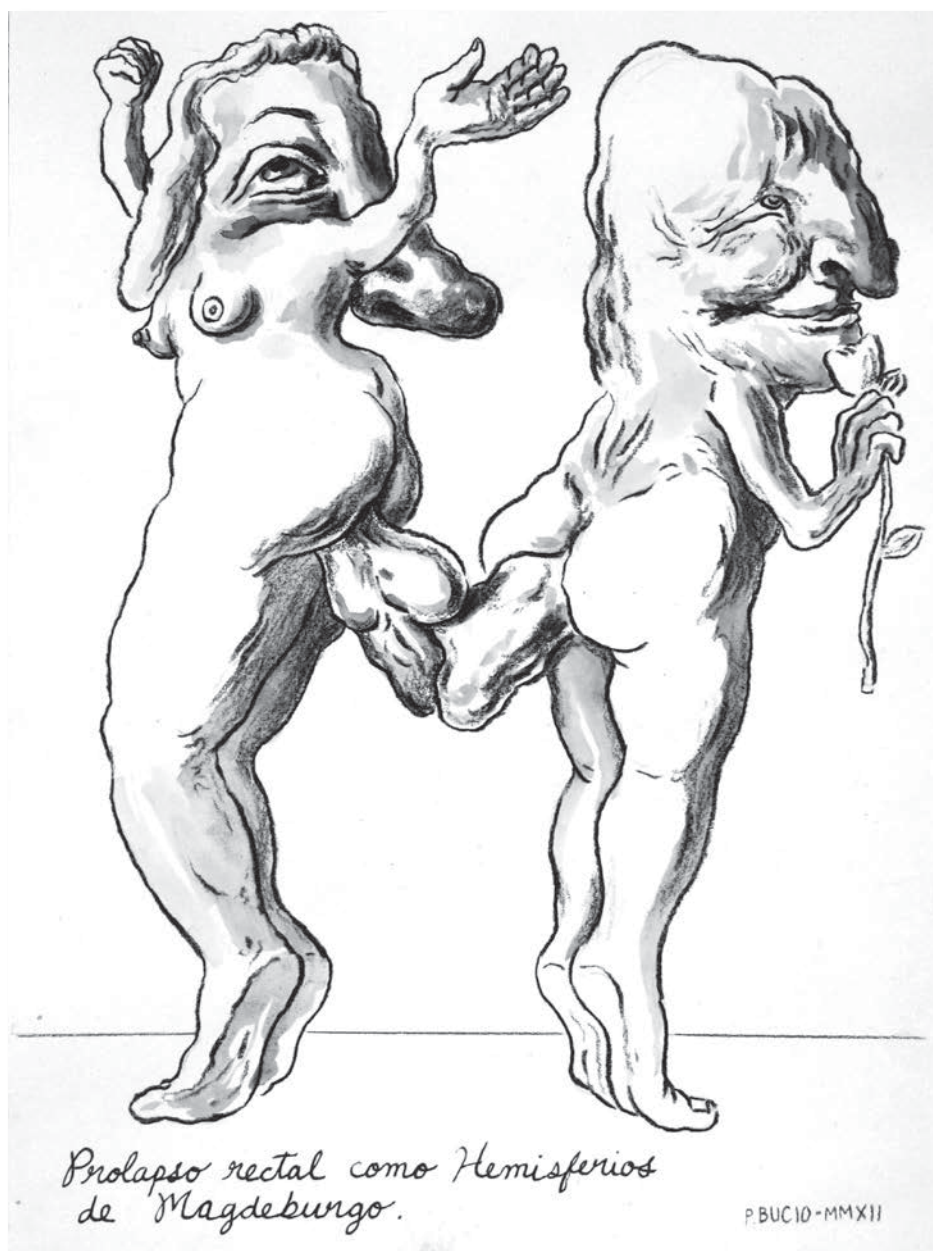


Figura 26. Pérez Bucio, C. (2012). *Prolapso rectal como Hemisferios de Magdeburgo* [Dibujo]. Tinta y pierre noire sobre papel, 29,7 × 21 cm. Archivo propio.



Figura 27. Pérez Bucio, C. (2012). *Con su crucifijo metido por el culo* [Dibujo]. Tinta y pierre noire sobre papel, 29.7 × 21 cm. Archivo propio.



Figura 28. Pérez Bucio, C. (2012). *Fui al Palais de Tokyo y quedé ciego* [Dibujo]. Tinta y pierre noire sobre papel, 29.7 × 21 cm. Archivo propio.

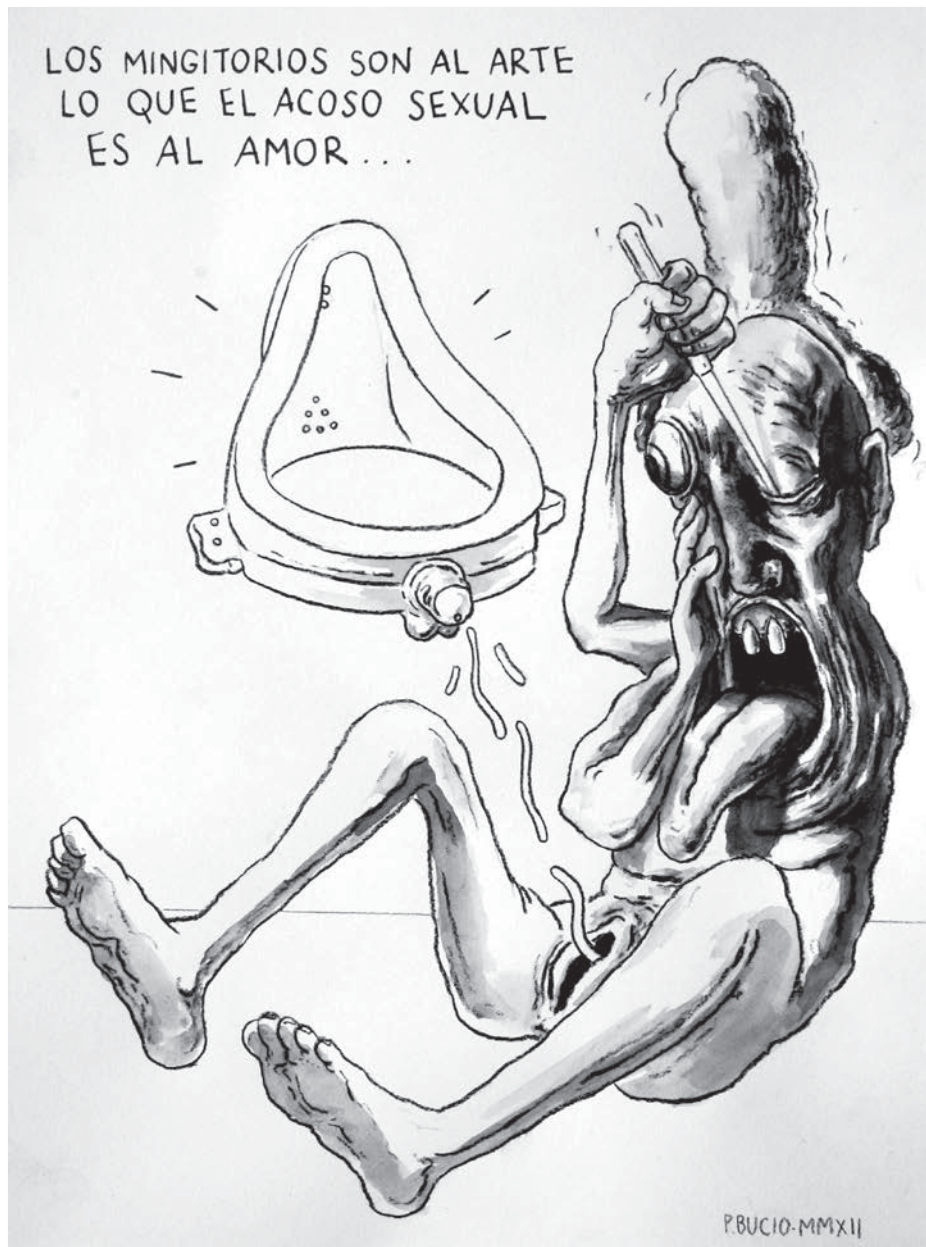


Figura 29. Pérez Bucio, C. (2012). *Los mingitorios son al arte lo que el acoso sexual es al amor* [Dibujo]. Tinta y *pierre noire* sobre papel, 29,7 × 21 cm. Archivo propio.

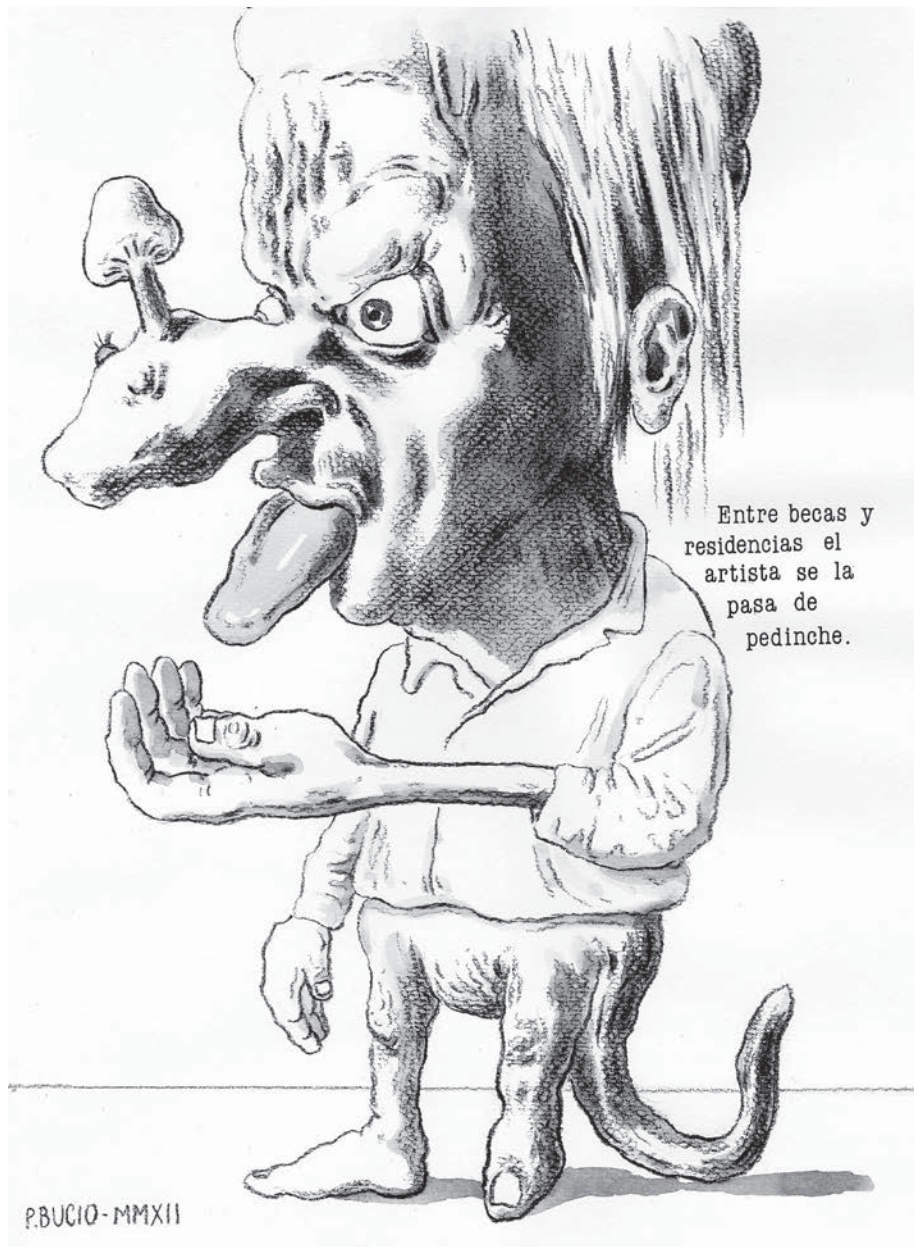


Figura 30. Pérez Bucio, C. (2012). *Entre becas y residencias el artista se la pasa de pedinche* [Dibujo]. Tinta y pierre noire sobre papel, 29,7 × 21 cm. Archivo propio.

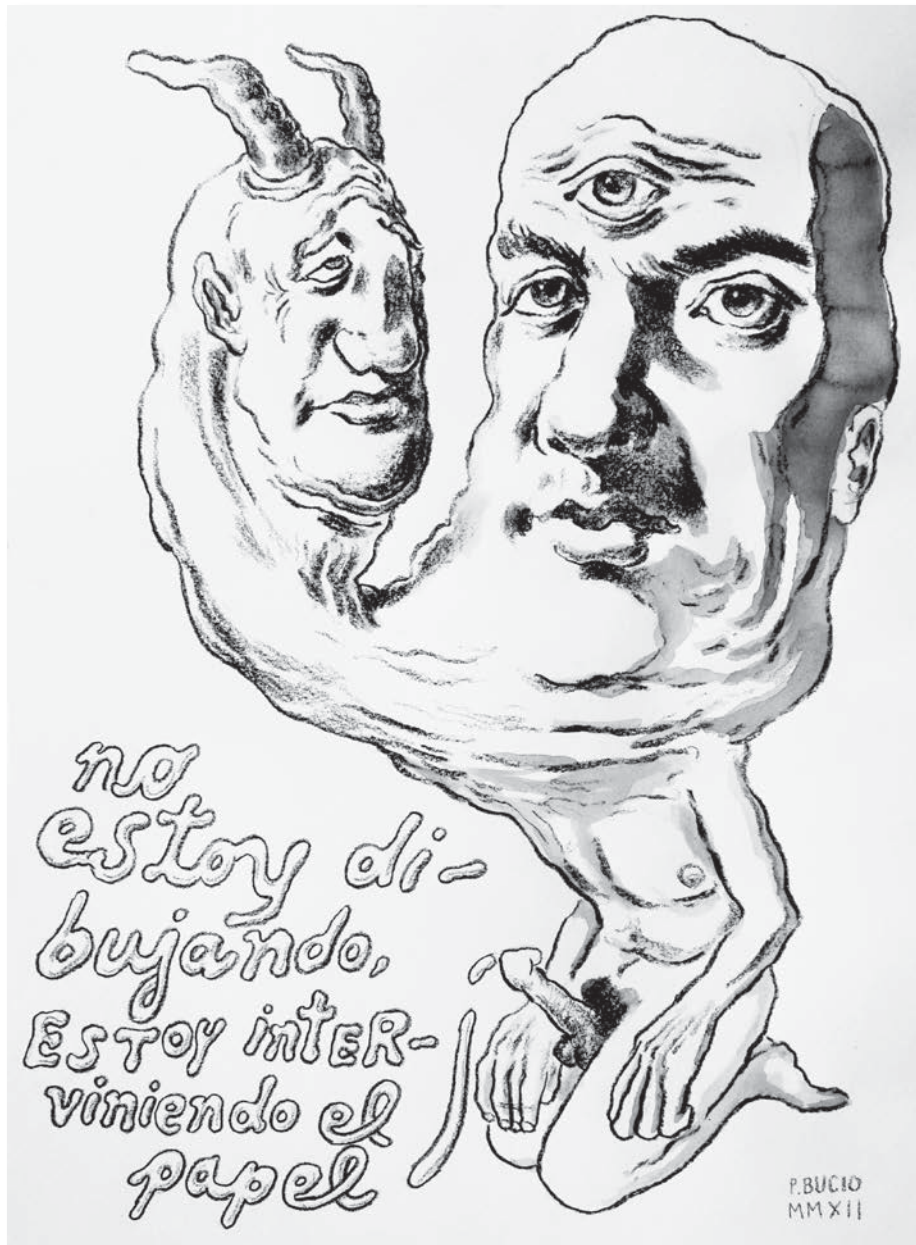


Figura 31. Pérez Bucio, C. (2012). *No estoy dibujando, estoy interviniendo el papel* [Dibujo]. Tinta y pierre noire sobre papel. 29.7 x 21 cm. Archivo propio.

CONCLUSIONES

La caricatura es una representación que exagera o deforma rasgos que el dibujante elige con la intención de hacer una crítica o un retrato humorístico de una persona o situación. La caricatura política tiene la facultad de estigmatizar y con frecuencia está enfrentada con el poder.

En el quehacer del dibujo en México en la actualidad, propongo un cuerpo de obra de lenguaje propio que utiliza los recursos de la caricatura y la sátira con fines de comentario social. La serie *Confesiones* que he presentado tiene la intención de ser un retrato de las realidades que observo en mi entorno. La reflexión teórica y la revisión del proceso creativo arrojan la luz sobre un conjunto de dibujos que estigmatiza y tiende a ridiculizar las realidades retratadas. En ese sentido, estos dibujos cumplen con la función del dibujo como producto artístico autónomo que propone Acha (1999) en *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*.

En lo personal, desde mis inicios como caricaturista profesional hasta el desarrollo de mi obra artística en la actualidad, reafirmo mi interés en el dibujo y específicamente los valores de la caricatura como transmisores de realidades. El papel de mis maestros de dibujo de la Facultad de Artes y Diseño (FAD) fue el punto de partida para que yo pudiera entender este género como un conjunto de deformaciones con carga expresiva. Aquellas clases estimularon en mí el explorar este arte para comenzar a construir un lenguaje propio. Nuestros maestros no solo se preocuparon por transmitirnos el conocimiento del dibujo académico, sino que nos emplazaron a explotar nuestras propias inquietudes expresivas.

Por otro lado, la formación teórica recibida en nuestra facultad contribuyó a que pudiéramos entender que el conocimiento de los contextos históricos, sociales, geográficos, políticos y filosóficos que han acompañado a la historia del arte, es parte fundamental de una educación universitaria en Artes Visuales generadora de profesionales que posteriormente sean capaces de retribuir a la sociedad, ya sea a través de la docencia, la investigación, la divulgación o como lo ha sido mi caso, el ejercicio mismo de la praxis artística. Mi vivencia, primero como alumno y después como profesional, da testimonio de que la educación universitaria que brinda la carrera de Artes Visuales sí marca una diferencia con respecto a vocaciones artísticas que, por las razones que sean, no tuvieron acceso a una formación académica superior.

A lo largo de esta presentación de experiencia profesional, específicamente de la serie de dibujos llamada *Confesiones*, exhibida en el año 2012, se pone de manifiesto que mi práctica como artista visual se sustenta en una serie de aspectos pragmáticos y teóricos que me he propuesto cultivar.

En primer lugar, me he dedicado a generar un cuerpo de obra cuya intención es comentar las circunstancias sociales y políticas de su tiempo. Para dicho propósito, me he preocupado por recuperar fuentes y referentes que por lo general no gozan del crédito del que disfruta el “gran arte”. Me he acercado al estudio de los varios recursos con los cuales se puede hacer caricatura: sátira y grotesco, tipos, *portrait-charge* y dibujo panfletario, por mencionar los más relevantes, haciendo hincapié en que el primer requisito de la caricatura es que debe ser una carga intencional. Considero entonces que mi trabajo contribuye a revalorizar la caricatura (catalogada como arte menor en algunas esferas).

No menos importante ha sido proyectar el dibujo y la caricatura como productos artísticos que no están supeditados a la pintura o a cualquier otra aplicación de lo dibujístico. Así, el dibujo es posicionado como obra autónoma y el artista, como inventor. Todo proceso de dibujo es antes que nada un acto de interiorización.

Los procesos de trabajo que he empleado a lo largo de mi quehacer profesional seleccionan realidades para ser retratadas según mis intenciones y opiniones, necesariamente sesgadas. En ese sentido, todo dibujante tiene necesidades distintas y en mi caso, la cantidad de información que decido incluir en mis dibujos obedece a mis intereses estéticos e intelectuales personales. Por ejemplo, el uso de lo grotesco como lo define Bozal (2008), como única opción para retratar alguna circunstancia política específica.

A nivel escolar, hacia adentro de la FAD, este testimonio profesional puede inspirar a otros alumnos para dedicarse al dibujo satírico y la caricatura, no solo para medios impresos y otras plataformas, sino para sus propios objetivos dentro de sus prácticas artísticas ya sea dibujo, pintura u otros lenguajes.

Para el cuerpo docente de la FAD, este trabajo puede resultar de apoyo porque ejemplifica cómo, a partir de sus intereses concretos (en mi caso, el estudio de Goya y Daumier), el estudiantado de Artes Visuales puede encontrar elementos que le ayuden a desarrollar un lenguaje propio.

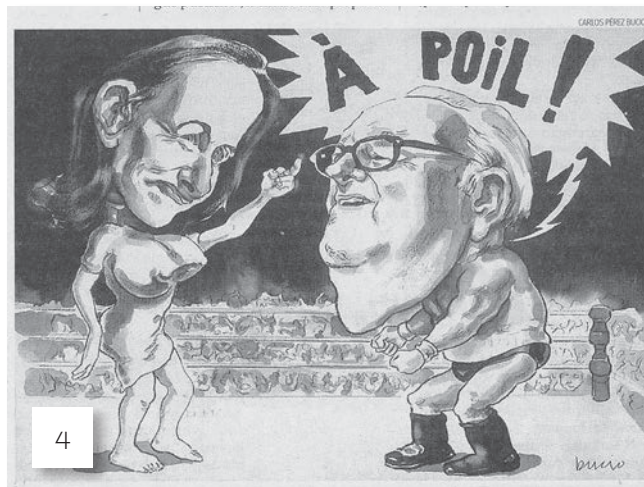
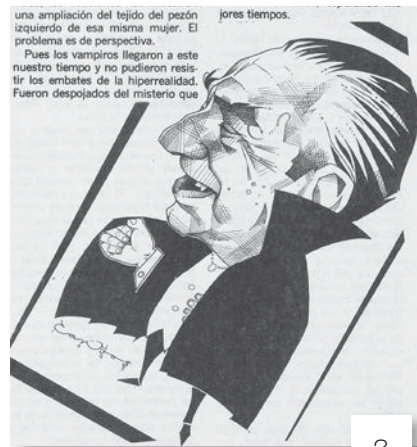
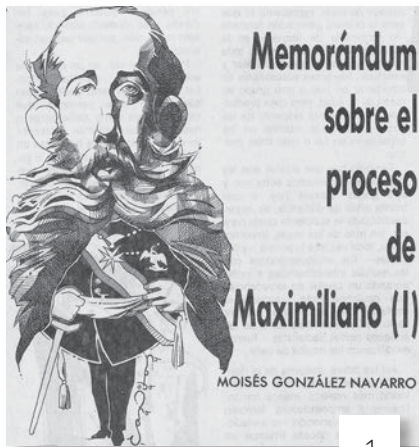
Concluir el ciclo de licenciatura me abre el panorama para enriquecer mi devenir profesional. En el corto plazo, el estudio de nuevos textos teóricos que toman en cuenta los recientes cambios culturales en la esfera de influencia occidental (perspectiva de género, transhumanismo, movimientos decoloniales) y la continua experimentación en el dibujo y la pintura, orientarán el discurso de mi trabajo hacia próximas exposiciones colectivas e individuales en México con el apoyo de una galería de arte con sede en la ciudad de Guadalajara, durante los próximos dos años. A mediano plazo, dado mi interés en abordar a través de la imagen los temas sociales y políticos que nos atañen, me parece factible continuar con estudios de nivel maestría en línea que me permitan profundizar en mi investigación tanto teórica como práctica. Finalmente, a lejano plazo, una vez concluidos los compromisos académicos y profesionales de largo aliento, me veo a mí mismo transmitiendo mis conocimientos a generaciones más jóvenes y también, por convicción política, a un segmento segregado de nuestras sociedades: la población carcelaria con posibilidades de reinserción que manifieste interés en las artes.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, J. (1999). *Teoría del dibujo su sociología y su estética*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán, pp. 27, 34, 100, 118, 121.
- Besançon, A. (1994). *L'image interdite*. París: Gallimard, pp. 422, 423.
- Boussel, P. (1979). "Prólogo". *Daumier, les 100 Robert Macaire*. París: Pierre Horay, p. 2.
- Bozal, V. (2008). *Dibujos grotescos de Goya. Anales de Historia del Arte*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Volumen extraordinario, p. 408.
- Bozal, V. (2010). *Dibujos grotescos en Burdeos. Artigrama*, núm 25. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 149
- Branger, R., y Pelizzo, A. (1981). "Prólogo". *Chargez!* París: le Chemin vert, p. 7.
- Champfleury. (1865). *Histoire de la caricature moderne*. París: E. Dentu. *Preface VIII*, pp. 48, 78.
- David, J. (2002). *La caricatura: tiempos y hombres*. La Habana: La Memoria, pp. 12, 21, 22.
- Fourest, C., y Venner, F. (2006). *Charlie Blasphème*. París: Charlie Hebdo, Hors-série nº 20, p. 5.
- Gombrich, E. (1960). *Arte e ilusión*. Nueva York: Phaidon, pp. 279-301.
- Henry, J. (noviembre-diciembre 1997). Daumier visto por Henry James. *Saber Ver*, p. 66. (Artículo publicado originalmente en 1893).
- Le Men, S. (2008). *L'écriture du lithographe. Daumier*. París: Bibliothèque nationale de France, p. 23.
- Le Men, S. (2009). *La recherche sur la caricature du XIXe siècle: états des lieux. Perspective*. París: INHA. Vol. 3, pp. 426-427, 429.
- Molina, A., y Vega, J. (2008). *Imágenes de la alteridad: el 'pueblo' y su construcción histórica. La consagración del 'pueblo', la Guerra de la Independencia y su posteridad*. Madrid: Siglo XXI, pp. 132, 141.
- Monsiváis, C. (2005). *La insurrección de las semejanzas: retratos de Rogelio Naranjo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, p.9.
- Pano Alamán, A. (2004). *Goya et le merveilleux inquiétant des Caprichos, Séminaire d'art et lettres: Phantasmes et îcones du fantastique*. Bolonia: Università degli Studi di Bologna, pp. 4, 5, 6, 8, 13.
- Paraíso, I. (1997). *Teoría psicoanalítica de la caricatura*. Monteagudo, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 99, 101, 102.
- Tillier, B. (2005). *À la charge: La caricature en France de 1789 à 2000*. París: Les Editions de l'Amateur, p. 16.
- Vega, J. (1996). *El sueño dibujado. Actas de las I Jornadas de arte en Fuendetodos. Realidad y sueño en los viajes de Goya*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, p. 43.
- Wechsler, J. (1982). *A Human Comedy, Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*. Chicago: University of Chicago Press, p. 172.

ANEXOS

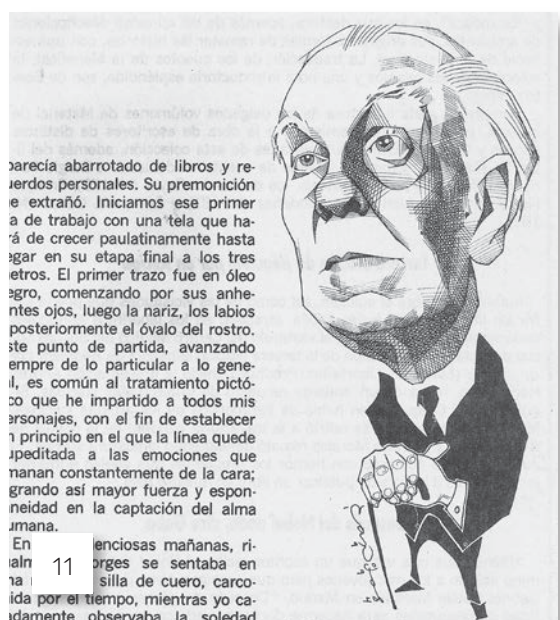
I. Selección de caricaturas publicadas, 1994-2013



1. Pérez Bucio, C. (1994). Caricatura de Maximiliano de Habsburgo [Dibujo]. Suplemento *El Búho de Excelsior*, 1994.
2. Pérez Bucio, C. (1994). Caricatura de Bela Lugosi [Dibujo]. Suplemento *El Búho de Excelsior*, 1994.
3. Pérez Bucio, C. (1994). Caricatura de Krzysztof Kieslowski [Dibujo]. Suplemento *El Búho de Excelsior*, 1996.
4. Pérez Bucio, C. (2007). Caricatura de Ségolène Royal y Jean-Marie Le Pen [Dibujo]. *Milenio Diario*, 13 de mayo de 2007.
5. Pérez Bucio, C. (2001). Caricatura de Vicente Fox [Ilustración]. Suplemento *Enfoque de Reforma*, 2001.



6. Pérez Bucio, C. (1998). Caricatura de Bruce Willis [Acuarela]. Revista *Cine Premier*, 1998.
7. Pérez Bucio, C. (2013). Caricatura de Marcelo Ebrard y Miguel Ángel Mancera [Dibujo digital]. Revista *Libertas*, 28 de julio de 2013.
8. Pérez Bucio, C. (2013). Caricatura de Cuauhtémoc Cárdenas y Enrique Peña Nieto [Dibujo digital]. Revista *Libertas*, 25 de agosto de 2013.
9. Pérez Bucio, C. (2013). Caricatura de Enrique Peña Nieto, Leonardo Valdés, Jesús Murillo Karam y Felipe Calderón [Dibujo]. Revista *El chamuco*, 2013.
10. Pérez Bucio, C. (2007). Caricatura de Nicolas Sarkozy [Dibujo]. *Milenio Diario*, 13 de mayo de 2007.
11. Pérez Bucio, C. (1994). Caricatura de Jorge Luis Borges [Dibujo]. Suplemento *El Búho de Excelsior*, 1994.



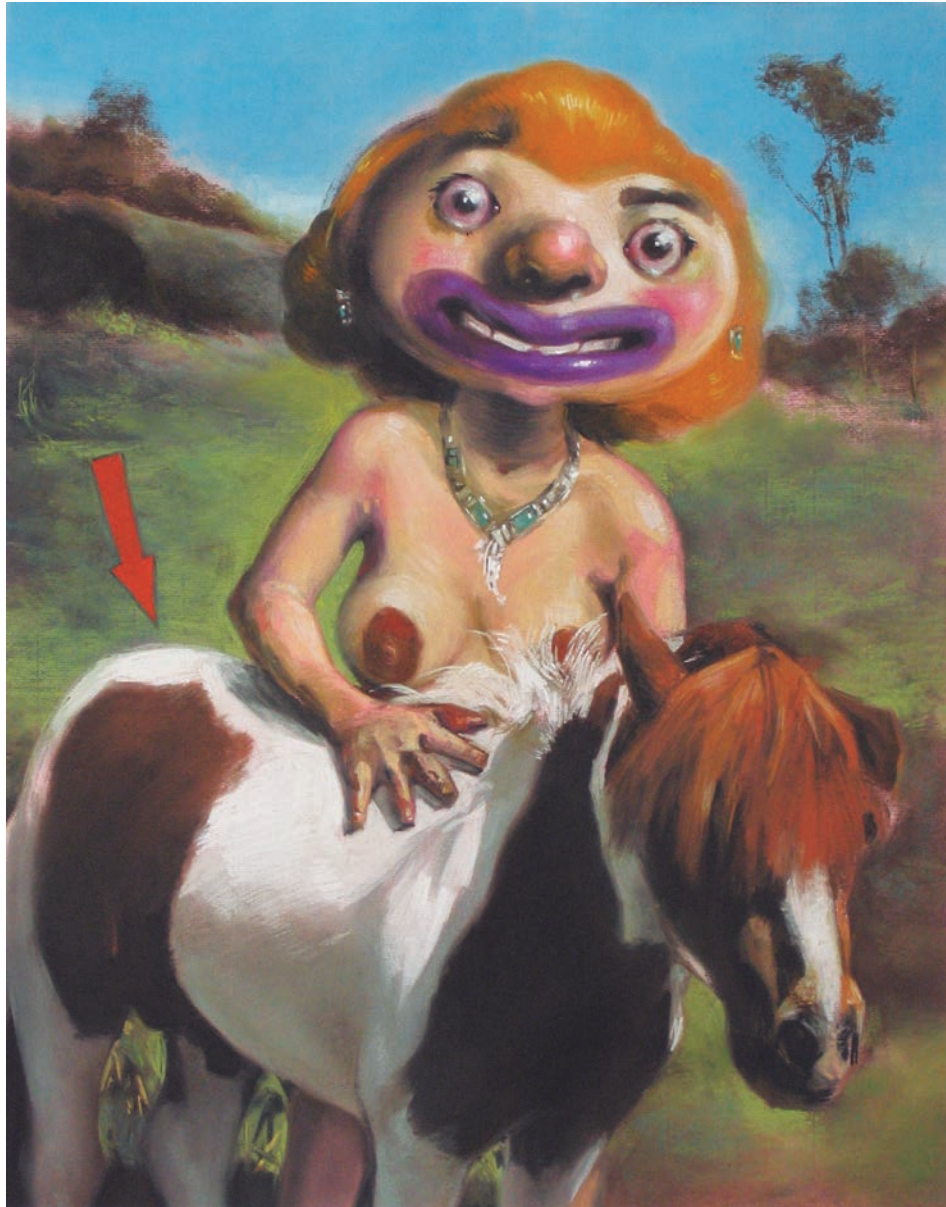
II. Selección de obras producidas con el apoyo del FONCA, 2004-2005



Pérez Bucio, C. (2005). *La primera cristofanía* [Pintura]. Acrílico sobre papel, 136 × 109 cm. Archivo propio.



Pérez Bucio, C. (2005). *Funerales los viernes* [Pintura]. Acrílico sobre papel, 136 × 109 cm. Archivo propio.



Pérez Bucio, C. (2005). *Artista conceptual feminista* [Pintura]. Pastel sobre papel, 41 × 32 cm. Archivo propio.



Pérez Bucio, C. (2005). *Fanático* [Pintura]. Acrílico sobre papel, 80 × 60 cm. Archivo propio.

III. Imágenes de la exposición *Cadáver Exquisito*



White Spider (2012). Invitación para la exposición *Cadáver Exquisito* [Imagen digital]. Archivo propio.



Riveroll, J. (7 de mayo de 2012). Intervienen artistas inmueble Art Decó [Imagen digital]. Periódico *Reforma*, p. 25. Archivo propio.



Pérez Bucio, C. (2012). Aspecto de la exposición, dibujos e intervenciones sobre el muro. Archivo propio.



Pérez Bucio, C. (2012). Aspecto de la exposición, intervenciones de dibujo sobre el muro. Archivo propio.



Pérez Bucio, C. (2012). Aspecto de la exposición, intervenciones con dibujo y collage sobre el muro. Archivo propio.



Pérez Bucio, C. (2012). Aspecto de la exposición, intervenciones de dibujo sobre el muro. Archivo propio.



Pérez Bucio, C. (2012). Aspecto de la exposición, intervenciones de dibujo sobre el muro. Archivo propio.

IV. Selección de obra pictórica, 2004-2018



Pérez Bucio, C. (2004). *Nuestros deberes nacionales* [Pintura]. Acrílico sobre papel, 121 × 102 cm. Archivo propio. Obra premiada con Mención Honorífica en la Segunda Bienal Nacional de Artes Visuales Yucatán 2004, México.



Pérez Bucio, C. (2007). *El banquete del cerdo* [Pintura]. Acuarela sobre papel, 135 × 100 cm. Archivo propio. Obra seleccionada en el Premio de Pintura Focus-Abengoa 2007, Hospital de los Venerables, Sevilla, España.



Pérez Bucio, C. (2011). *Younger than Jesus* [Pintura]. Acrílico sobre papel, 186 × 105 cm. Archivo propio.



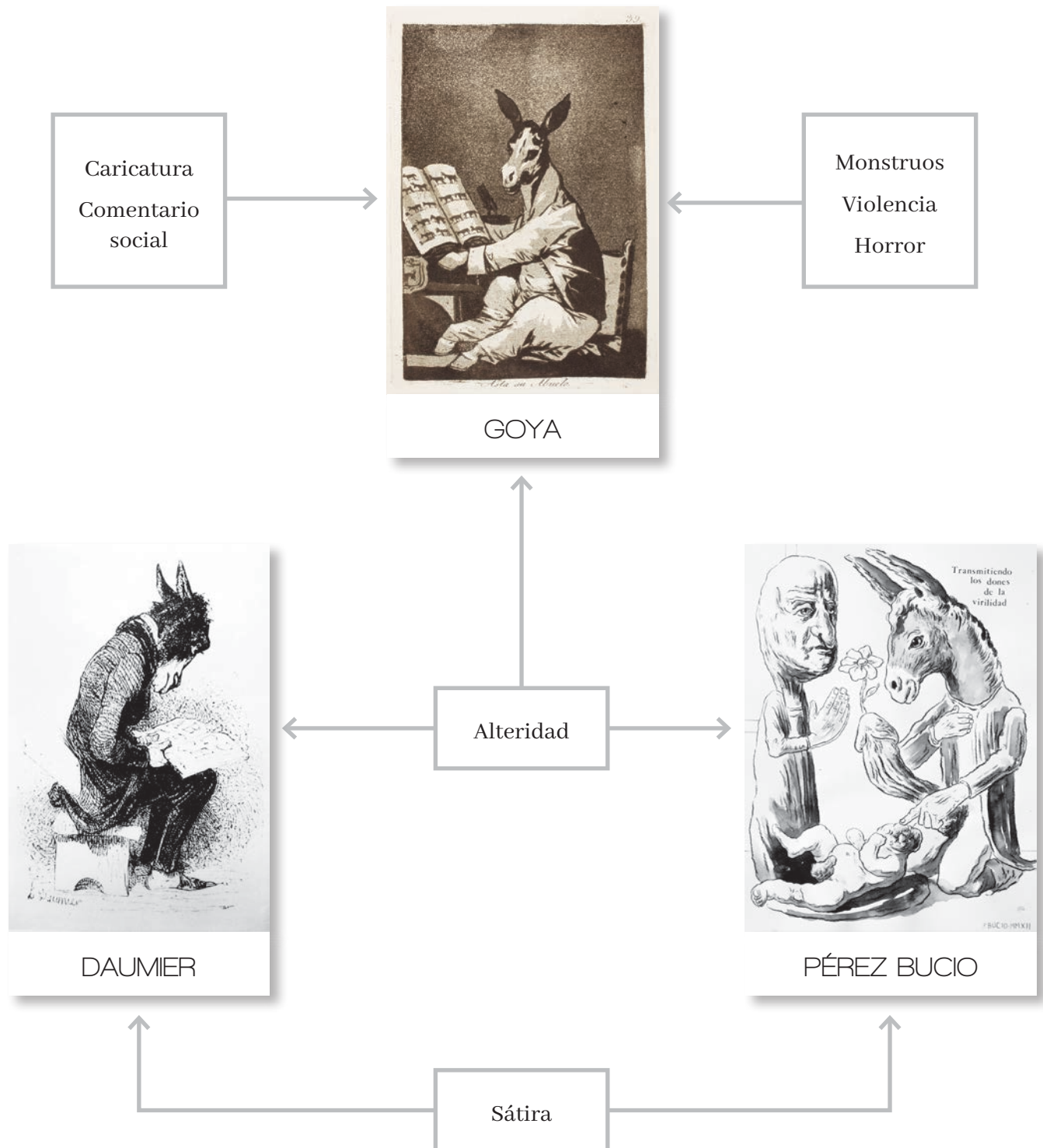
Pérez Bucio, C. (2015). *Belleza y pensamiento* [Pintura]. Acuarela sobre papel, 74 × 54 cm. Archivo propio. Obra seleccionada en la VII Bienal Nacional Artes Visuales Yucatán 2015, México.



Pérez Bucio, C. (2018). *Cuando las feas fuman* [Pintura]. Óleo sobre tela, 89.5 × 76 cm. Archivo propio. Obra seleccionada en la XVII Bienal Nacional de Pintura Rufino Tamayo 2018-2019, México.

V. Tablas

Cuadro de interacciones para *Confesiones*



CARLOS PÉREZ BUCIO

TRAYECTORIA PROFESIONAL

Inicios como caricaturista en el periódico *Excelsior*, México.
Caricatura de Fidel Castro.



1994

Colaboraciones en diversos medios impresos.
Caricatura de Vicente Fox para el suplemento *Enfoque* del diario *Reforma*, México.



2001

Experimentación con los recursos de la caricatura en la pintura.

La primera cristofanía, acrílico sobre papel, 136 x 109 cms. Obra realizada con el apoyo del FONCA, México.



2004

Experimentación con el dibujo de pequeño formato y la caricatura.

Textos en inglés, lápices de colores sobre papel, 41 x 28 cms.



2007

Desarrollo del dibujo con comentario crítico.

Esposa feminista mostrando sus trofeos, tinta y pierre noire sobre papel, 29.7 x 21 cms., Serie Confesiones.



2012

Pintura con desarrollo de conceptos como grotesco, irreal, inverosímil.

Cuando las feas fuman, óleo sobre tela, 89.5 x 76 cms. Obra seleccionada en la XVIII Bienal Rufino Tamayo, México.



2018

